

Antoine Leperlier : *Tralucentes novi liquores fluxisse*

Je pense que les idées sont peut-être permanentes. Vous le savez bien, elles passent de main en main...

Richard Long ⁱ

Le tableau est fini quand il a effacé l'idée.

Georges Braque ⁱⁱ

De prime abord, cette invitationⁱⁱⁱ à commenter les oeuvres récentes de mon ami Antoine Leperlier me met face à un vrai dilemme. Que pourrais-je ajouter aux prises de positions déjà publiées (quand bien même seraient-elles intempestives !^{iv}) par cet artiste verrier contemporain qui, de tous, sait le mieux penser et s'exprimer, que pourrais-je ajouter qui ne soit ni une fastidieuse redite d'une pensée déjà riche de réflexions et de questionnements, ni un essai qui s'avèrerait rapidement n'être qu'une esquivé exaspérante de l'œuvre elle-même ?

Bref, la moindre tentative d'appréhender l'œuvre d'Antoine Leperlier nous met d'emblée face à un paradoxe : plus vous tentez de ramener cette œuvre parfaitement construite et élaborée à des motivations cachées (idées, biographie ou anecdotes), plus elle semble résister, plus elle semble vouloir affirmer tant sa présence physique que le souci technique méticuleux avec lequel elle a été réalisée. Ainsi que peuvent le suggérer les deux épigraphes jumelées introduisant ce court essai, j'aimerais, en tant qu'écrivain travaillant le matériau du langage, explorer ce qui peut ou ne pas être dit du rapport entre *l'œuvre* et *l'idée* tel qu'il se manifeste dans l'œuvre de verre d'Antoine Leperlier.

Les mots de la première épigraphe sont ceux de la réponse de Richard Long à une question posée dans l'assistance, au cours d'une conférence donnée en compagnie de son confrère le *land artist* Chris Drury à Dartington en octobre 2005. À la question formulée à peu près ainsi :

« *Pourriez-vous dire ce qui est permanent en art, dans la mesure où cette notion a un sens ?* », soudaine, lapidaire, presque en forme d'épigramme, la réponse de Richard Long vint couper tout net celle plus laborieuse de Drury :

« *Je pense que les idées sont peut-être permanentes. Vous le savez bien, elles passent de main en main...* »

J'aurais voulu demander à Long, lui qui tout au long de sa carrière s'est intéressé aux formes géométriques comme le cercle et la ligne, si ce qu'il entendait par « idées » se référait à la conception platonicienne des « formes » ou bien à autre chose; je voulais prolonger ce moment-là, approfondir la réflexion, mais l'occasion était déjà passée, emportée par le flot d'autres questions.

Mon intention en citant Richard Long, est de montrer que cette anecdote annonce ou fait écho à un certain nombre de thèmes ou d'antithèses repérables dans le travail d'Antoine Leperlier: idée de l'antagonisme entre la permanence et le flux, questionnements sur la nature de l'instant, sur son écoulement dans le flot temporel, la forme artistique, la signification et l'authenticité des gestes façonnant une matière résistante, réflexions sur la résonance des idées, la mémoire, sur la mortelle condition de l'homme enfin, et sur le sentiment désespéré, muet face à cette perte irrévocable.

De toute évidence, et cette exposition en témoigne, ces objets-sculptures ne se donnent pas à voir comme de simples matérialisations d'idées.

Ils sont porteurs d'une intention qui est loin d'être illustrative. Leur rapport avec le monde des idées est complexe et - fait paradoxal pour un artiste qui s'implique tant dans l'histoire des traces imprimées laissées par le langage - ne se prête pas à des réductions littérales ou théoriques. Il s'agit là d'œuvres qui occupent tellement leur propre *moment*, unique et fluide, qu'elles excluent toute possibilité de répétition (ou *reprise* dans un quelconque médium, que ce soit aussi bien le verre, le langage ou la pensée).

On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve; nous sommes et nous ne sommes pas^v.

Cette notion présocratique d'un flux universel ainsi que la question de notre être dans le temps revient à trois occasions dans les *Fragments philosophiques* d'Héraclite.

Au Fragment 91a [91b] on lit:

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 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'arrêt.^{vi}

Comment de telles idées, et surtout cette idée-là, se sont-elles frayées un chemin dans l'œuvre d'Antoine Leperlier? Ou plus précisément- puisque que le *faire* vient toujours avant le *savoir*- comment l'intelligence pratique de l'artiste et son savoir-faire technique (sa *poiétique*) jouent-ils comme mode éclairé de perception et de réflexion sur le monde? Que pourrait-on ou non, par le langage, exprimer mieux que de cette manière-là?

Dans le cas d'Antoine Leperlier, cette mise en tension de forces aussi bien physiques que mentales -la pression contenue du fixe et du flux- compose une sorte de traité involontaire sur la nature de son matériau d'élection, « liquide inconnu et translucide » *tralucendes novi liquores fluxisse*, dont l'histoire des origines se trouve dans *Histoire Naturelle* de Pline l'Ancien:

Dans cette partie de la Syrie limitrophe attenante à la Judée et à la Phénicie se trouvent les marais de Candebia, limité par le Mont Carmel. On pense que c'est là que le fleuve Belus prend sa source, qui, après cinq milles, se jette dans la mer près de Ptolémaïs. Sur les rives de ce fleuve Belus, le sable n'est découvert qu'à marée basse. Ce sable " ne miroite pas tant qu'il n'a pas été mélangé par les vagues et purgé de ses impuretés par la mer." [...]

On raconte qu'un navire appartenant à des marchands de soude fit escale dans ces lieux et que ces hommes commencèrent à préparer leur repas sur la rive. Ne trouvant pas de pierres pour supporter leurs marmites, ils se servirent de blocs de soude provenant de leur cargaison. Lorsque les blocs chauffèrent et fusionnèrent avec le sable de la plage, une coulée d'un liquide alors inconnu se forma- ce fut l'origine du verre.^{vii}

En tant qu'élément à la fois métastable et désordonné, le verre est-il un liquide ou un solide? Et pourquoi l'ambiguïté constitutive de ce matériau importe-t-elle tant à un artiste tel qu'Antoine Leperlier?

Il n'y a pas de réponse claire à la question: « le verre est-il un liquide ou un solide ? »

En termes de dynamique et de thermodynamique moléculaire, il est possible de justifier différents points de vue selon lesquels ce serait tout aussi bien un liquide fortement visqueux, qu'un solide amorphe, ou encore plus simplement le verre serait un autre état de la matière qui ne serait ni liquide ni solide.^{viii}

En termes de physique moléculaire, le verre est techniquement différencié d'un solide cristallin et des états liquides en ce que la configuration de ses molécules est à la fois structurée et désordonnée, partageant ainsi tout à la fois les propriétés d'un liquide (bien qu'il soit solidement constitué) et celles d'un solide (en dépit de l'absence de structures régulières). Le médium d'élection d'Antoine Leperlier se caractérise par sa viscosité - celle-ci étant définie par le degré de résistance à l'écoulement, dont l'unité de mesure est la *poisse*.

Par ses comportements physiques, en tant qu'état de la matière, le verre est propre à exprimer les conceptions philosophiques opposées de la dynamique chez Héraclite (liquide, flux) et chez Parménide (solidité, permanence, fixité), données essentielles de la philosophie grecque ancienne, pour laquelle justement se passionne depuis toujours Antoine Leperlier. La relation entre *idée* et *matière* ouvre ici un horizon nouveau, celui d'une substance méditative ou d'une technologie imaginative. Mais ce matériau à lui seul ne saurait, évidemment, pas plus illustrer la pensée des présocratiques que ces philosophes eux-mêmes n'étaient uniquement attachés à décrire et à définir la nature même du verre.

Les années d'apprentissage d'Antoine Leperlier commencent en 1968, sous la supervision de son grand-père François Décorchement. Il attendra toutefois une dizaine d'années avant d'élaborer sa propre technique, après avoir classé et étudié assidûment les archives de son grand-père. Leperlier, depuis 1982, a exposé dans le monde entier ; il est présent dans une trentaine de collections publiques nationales et internationales, et s'est vu décerner un grand nombre de récompenses. Dernièrement, en 2005, il a fait partie des finalistes retenus pour le Prix Bombay Sapphire.

Leperlier a développé un vocabulaire de formes et de thèmes sculpturaux à la fois original et classique, dans ces sortes de tableaux à trois dimensions qui revisitent des figures telles que la boîte, l'arche, le trône, le cabinet, la pyramide, le livre, la stèle, la coupe, le cadre ; figures

habitées à l'occasion par des représentations humaines ou animales : lapins écorchés et bondissants, bancs de poissons, schéma médical d'un homme datant de la Renaissance, tortues, etc. Quant je parle de « classicisme » chez Leperlier, je pense aux constructions de Cézanne, « cylindre, sphère et cône », carrés, cercles et triangles, dont les fondements ont nourri une sorte de géométrie subliminale, perceptible chez lui depuis les toutes premières interprétations de ces formes organiques qu'il conçoit comme des lignes de force. (*Le Vase Méplat* (1982) et *Grande Vasque* (1982), collection du Musée des Arts Décoratifs. Paris).

D'autres œuvres, comme *L'Instant juste avant XX* (2005) et *L'Instant juste avant VIII* (2003) (finaliste pour le Bombay Sapphire Prize), semblent concentrer en leur sein tout une cosmographie dans laquelle se reflète toute l'ambiguïté de la situation de celui qui regarde (cosmique peut-être, chaotique plus probablement). Des tessons de verre éclatés, enchâssés dans un cube opaque, d'où s'élève une sphère gravée comme dans un jeu primitif entre chaos et cosmos, renforcé par la répétition infinie de ces mots.

Leperlier pense *avec* et à *travers* les propriétés intrinsèques du verre en tant que médium artistique (probablement le premier matériau de synthèse), explorant la phénoménologie brute de cette substance au point d'ouvrir ou de superposer des mondes de significations. Il a recours essentiellement à des techniques de moulage complexes et de polissage diverses qui lui offrent d'infinies possibilités de finitions et de traitements de surface. Il en résulte un objet structuré, où se répartissent et s'équilibrent les tensions formelles entre les dimensions externes et internes de ce médium tridimensionnel qu'est le verre. L'œuvre met en évidence des jeux divers de transparence, de translucidité et d'opacité ; en suspens à l'intérieur, des voiles, des textes, et des perspectives *lucides* ; jeu avec la texture des surfaces polies ; concentration et réfraction de la couleur aux densités variées.

Ces tensions complexes se concentrent et se donnent à voir à la surface même de l'objet, à ses limites extrêmes. Ainsi comme le remarque Andrew Graham-Dixon au sujet des « cadres » dans l'œuvre du peintre anglais Howard Hodgkin :

Les sculpteurs ont toujours compris l'importance des bords, qui définissent précisément comment la forme contient l'espace [...]le bord d'une peinture est son point le plus vulnérable. C'est là que finit l'œuvre d'art et que commence le monde. C'est là que la peinture se trouve elle-même accomplie, ou qu'au contraire, elle doit admettre son incomplétude. C'est là que la peinture négocie avec ses propres limites. C'est au bord de la

peinture que l'artiste fait son entrée ou sa sortie. C'est la marque de sa compétence, de sa confiance en lui-même, de sa propre maîtrise ou de l'absence de celle-ci. La peinture réussit ou échoue, là, tout au bord.^x

Dans ses œuvres récentes comme *Still alive/Fleuve stèle 1* (2005) et *Vanité au repos II/ Fleuve stèle* (2006) Leperlier interprète la figure du « cadre » comme une structure transparente et fluide ; sa présence et son équilibre sont conçus comme un moment visqueux, suspendu entre flux et fixité. *Poisse* : comme un point de rencontre entre forme et idée ou, comme unité de mesure de la dynamique visqueuse, un certain degré de résistance au flux. Le jeu typographique désordonné de « fleuve » et « stèle » en FSLTEEULVEE, mot de synthèse aux résonances féminines, est une façon détournée et déroutante de faire fusionner les idées antagonistes du fleuve et de la stèle de pierre, du flux et du fixe.

Avec ses *images* de crânes humains (*vanitas*) et de cascades pétrifiées de fruits opaques, décolorés, le tout réuni dans un cocktail acide d'ironie amère et de perfection technique, l'oeuvre de Leperlier fait référence ouvertement à l'art classique. Ici, le langage en tant qu'*inscription*, prend toute son importance, avec cet euphémisme « au repos » qui offre, tout en les contestant, le réconfort ou le sursis, sous les traits de la mort. Et l'expression anglaise « still life » détournée ironiquement en « still alive » reste hantée par la sombre connotation de l'expression française « nature morte ». En tant que tels, ces mots incarnent une certaine obsession lumineuse de l'idée de la mort - cette usure inévitable du temps, cette dégradation inéluctable du corps, contre lesquels l'art, la mémoire et l'humour font acte de résistance.

Antoine Leperlier n'est pas le seul à être habité par ces questions récurrentes de la mémoire, du souvenir, de la vérité unique de l'instant, ou de la mort. Mais ce qui est peu commun chez lui, c'est l'intensité avec laquelle il investit les propriétés physiques de la matière et de cette technique si particulière qui permet à son sens de l'esthétique, à sa sensibilité prodigieusement tactile, de « prendre l'empreinte » de l'idée au moment où celle-ci prend forme. Cette approche de la question de la mémoire n'est guère éloignée de celle d'Howard Hodgkin : une de ses premières peintures *Memoir*, peinte à l'âge de 17 ans, sera ainsi commentée par Colm Tolbin

« Memoir », recèle les éléments qui l'intéresseront pendant plus de 50 ans. C'est le pouvoir primordial, émotionnel de la mémoire qui l'a poussé à peindre ce tableau. Le souvenir de l'évènement suscite en lui, en tant que peintre, plus d'émotions graves, raffinées, complexes que l'évènement vécu.^{xi}

Seulement pour Antoine Leperlier - et le contraste est saisissant- l'évènement remémoré ne semble pas être plus intense que l'évènement vécu. Soumise au passage du temps et à l'entropie, conscience vive et malheureuse d'une perte irréparable, le domaine de la mémoire voisine avec celui de la mort. Il s'agit ici, pour lui, d'une déploration métaphysique, non pas inspirée par des chagrins ou des souvenirs personnels, mais plutôt profondément enracinée dans la conscience aiguë du temps qui passe et l'authenticité du moment présent.

En cela, cette notion de « viscosité » dans sa pensée plastique - cette *résistance au flux* - renvoie à une certaine mélancolie, celle qui s'attarde sur la vérité, la signature, la trace du moment vrai qui s'enfuit. Cela implique non seulement une certaine sensibilité mnémonique mais aussi une façon très singulière d'appréhender le moulage qui va enregistrer très précisément chaque trace, marque, empreinte, texture d'une surface choisie, pour les restituer, reliefs subtils, dans une forme inaltérable en verre, moins vulnérable au temps.

Deux exemples particulièrement révélateurs, l'un dans *Vase deux anses* (2003) et l'autre dans une série de travaux incluant *Ombre simultanée V* (1993) et *Le Tombeau de M. Manet* (1994), témoignent de la complexité de cette technique de transfert. Dans le *Vase deux anses*, la silhouette d'un lézard repose verticalement sur un fragment de texte agrandi, illisible, et gravé en relief; ces deux figures, animale et littéraire, sont comme suspendues à l'intérieur d'une sorte d'urne, munie d'anses obsolètes saillant en dessous de son centre de gravité, auxquelles pendent des anneaux. Quand, au détour d'une conversation^{xii}, on interroge l'artiste, celui-ci révèle que le texte est tiré du plus ancien livre, qu'enfant, il ait eu entre les mains : une version en latin de la *Cosmographia Universalis* de Sebastian Munster (publié en Allemagne en 1544) qui appartenait à son grand-père Décorchemont.

Ce fragment de texte fut transféré, puis gravé profondément à l'acide dans une épaisse plaque de zinc par un graveur industriel. Une empreinte élastomère fut réalisée à partir de la plaque gravée, de laquelle fut tirée une épreuve en plâtre. Le modèle final en plâtre intégra l'empreinte positive du lézard.

La figure du lézard a également une histoire riche. Bernard Dejonghe, lui-même artiste, trouva un jour l'animal mort : après l'avoir moulé en plâtre, il l'abandonna dans une fourmilière afin que le moule soit complètement débarrassé du corps. Non sans humour, il fit le cadeau de l'épreuve positive en élastomère, tirée de ce moule en plâtre, à son ami : ce fut pour Leperlier comme la forme explicitée d'une idée latente.

De cette combinaison hybride lézard/texte, il réalisa un négatif final en élastomère, et de celui-ci une épreuve en cire qu'il moula en plâtre réfractaire, afin d'y fondre le verre selon la technique de « la cire perdue ».

Il est évident que Leperlier ne s'autorise pas à bousculer la succession des étapes de ce processus excessivement laborieux, passant des formes positives aux formes négatives ou de l'être au non-être^{xiii}, comme autant d'empreintes tridimensionnelles, alternant la figure et son moule pour y revenir. C'est comme si le côté pratique, immédiat, facile de l'utilisation, des écrans photographiques et de la gravure au sable par exemple, était résolument ignoré dans le but de préserver quelque chose, peut-être cette « permanence de l'idée » de Richard Long, quelque chose qui « se passe de main en main » (« *handed-down* » : expression qui en anglais implique le contact). Il s'agit là d'une intelligence qui procède par le toucher.

La permanence ou la généalogie directe de la trace semble ici validée par le contact physique immédiat qui se produit à chaque étape du transfert technique : la singularité de la trace émane de la succession de ces impressions matérielles ainsi que de la sûreté de la main qui les effectue. Tout ce travail n'a d'autre but, intense, que la trace physique, et non l'enregistrement numérique. L'enchaînement de ces diverses étapes provoque une sorte d'épaississement du temps, une augmentation de sa viscosité, comme si chaque procédure exigeait dans son déroulement même sa propre et nécessaire durée. Cependant, malgré tout le soin apporté, et quoiqu'à peine notable, à peine une légère perte de définition, chaque étape est une altération - comme pour la mémoire.

Les petites tortues de la série incluant *Ombre simultanée V* (1993) et *Le Tombeau de M. Manet* (1994) ne sont rien d'autre elles aussi que des exemples, plus personnels encore, plus condensés, de cet état d'esprit, des manifestations exemplaires de ces sortes de « formes pensantes ». La tortue d'origine fut rapportée de Libye par le grand-oncle de Leperlier ; séchées, on peut encore en acheter aujourd'hui dans des pharmacies traditionnelles en Extrême-Orient. L'artiste se souvient, enfant, l'avoir vu posée sur la vieille radio de son

grand-père. C'est ce souvenir-là qui l'a poussé à réaliser ses objets-sculptures. Leperlier ajoute que ce ne fut possible que grâce à sa sœur qui la retrouva enfin : autrement dit, aucun autre animal, même similaire, n'aurait fait l'affaire. Ce point de détail biographique a, me semble-il, au moins autant de signification que la plus évidente lecture allégorique de la tortue comme, par exemple, symbole de force ou de longévité. Si l'image du lézard invite de la même façon à une lecture allégorique, cette queue de reptile traînant sur une parcelle imprimée du savoir humain nous met quant à elle face à une ambiguïté bien caractéristique de la pensée de l'artiste. Dans cette *cosmographie* en verre, ce lézard vitreux nourrit-il le dessein diabolique de dérober notre sagesse terrestre, ou bien d'en mépriser la vanité ? Ou bien n'est-il qu'un repas pour fourmis, un accident de parcours dans l'histoire naturelle ?

L'artiste suggère de telles interprétations et n'en force aucune. Il n'en reste pas moins que l'aspect technique du transfert mémoriel lui-même, à travers les moulages précis et scrupuleux décrits plus haut, est, pour Leperlier, une *vanité* consciente d'elle-même, délibérée. Car, au moment exact de la reproduction, le *travail* implique l'annulation de l'original, sa dissolution dans le temps. Ce qui émerge c'est l'*œuvre*. Pour citer les mots de George Braque dans *Cahier*, mots qui nous ont servis pour la seconde épigraphe, « *Le tableau est fini quand il a effacé l'idée* »

Cet acte d'effacement exige une métamorphose créatrice, une sorte de moment Héraclitéen, qui fait naître d'une disparition quelque chose d'autre sous forme d'œuvre d'art.

Howard Hodgkin rapporte un sentiment similaire d'achèvement:

Comment savez-vous, lui demandé-je, si un tableau est terminé? [...] Sa réponse me semble claire, évidente, mais aussi métaphysique et mystérieuse. Un tableau est terminé, dit-il, quand le sujet revient, quand ce qui fut la raison de la peinture revient comme objet »^{xiv}

Mais seulement, pour Antoine Leperlier, cette conscience - de la totalité ou de la réalisation de l'idée dans l'objet - accompagne aussi bien le moment initial de l'acte créateur que le moment de son achèvement:

À l'origine, mes projets me viennent à l'esprit comme des souvenirs. C'est comme si je les connaissais déjà au moment même où ils s'imposent à moi sous forme d'images mentales. Les idées me viennent sans que je m'y attende, mais toujours avec le même sentiment de « déjà-vu » qui ne trompe pas. En tant qu'objet, elles sont déjà entièrement présentes à mon esprit. Je peux les voir sous tous les angles. Lorsque ces images s'imposent à moi c'est

toujours avec une particulière intensité, et accompagnées de cette sorte de joie que l'on éprouve lorsque surgit enfin le mot que l'on avait sur la langue. À cet instant même, je sais que je dois les réaliser. Ce sentiment revient à la fin du processus de fabrication de la pièce en verre, c'est comme si je la reconnaissais, je sais alors que le moment est arrivé, et qu'elle est achevée.^{xv}

Entre ces deux moments de reconnaissance, intense, presque involontaire, qui président à la genèse et à la réalisation de la nouvelle sculpture, l'idée va s'imprimer dans le verre par petites touches au cours des divers processus de moulage, dans l'alternance des formes positives et négatives. Au cours de cette opération *Oeuvre* et *Univers* coïncident puis se séparent aux limites physiques de l'objet, au coeur des tensions perpétuelles entre permanence et flux, cosmos et chaos, être et néant.

Pour Antoine Leperlier, l'œuvre n'imité pas, ne recrée pas, ne fait pas revivre l'expérience première ou l'idée qui en a surgi. Au mieux, elle est « passée », *handed-down*, à la fois nouvelle et étrangement familière. À son tour, l'oeuvre non plus ne peut être répétée- et certainement pas dans un langage critique ou simplement descriptif.

On ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve. Nous sommes et nous ne sommes pas.

Andrew Brewerton © 2006

Andrew Brewerton est Directeur du Dartington College of Arts (UK), et professeur honoraire des Beaux Arts à l'université de Shanghai (Chine)

ⁱ Richard Long, au court d'une conversation qui a suivi une conférence donnée à Dartington, October 18th 2005.

ⁱⁱ *Le tableau est fini, quand il a effacé l'idée. L'idée est le ber [berceau] du tableau.* Georges Braque, *Cahier de Georges Braque, 1917-1947* (Maeght, Paris, 1948), translated by Stanley Applebaum as *Georges Braque Illustrated Notebooks 1917-1955* (New York, Dover, 1971) p. 80.

ⁱⁱⁱ Une version antérieure de cet essai a été publiée dans : *Antoine Leperlier* (Paris/Nançay, Editions Galerie Capazza, 2006) pp. 4-16. ISBN 2-915241-22-8.

^{iv} Voir *Antoine Leperlier* (Aubais, HD Nick Editions, 1999) – un entretien avec Jean-Marie Lhôte; aussi son texte "Position Intempestive" in *Antoine Leperlier* (Paris/Nançay, Editions Galerie Capazza, 2002) ISBN 2-9516344-5-5; voir aussi l'article de Dan Klein, une analyse utile et pertinente de l'artiste, : 'Expressions of Gravititas', in *Craft Arts International* (Issue 63, 2005) ISSN 1038-846X pp. 26-30.

^v Heraclitus, *Fragments: A Text and Translation with a Commentary by T.M. Robinson* (Toronto, University of Toronto Press, 1987) ISBN 0-8020-6913-4. Fragment 49a, p. 35. Also: fragment 12, "As they step into the same rivers, different and [still] different waters flow upon them?"; and note 6 below

^{vi} *ibid*, Fragment 91a? [91b], p. 55

^{vii} Pliny the Elder, *Natural History*, Book XXXVI

190 Pars Syriae, quae Phoenice vocatur, finitima Iudaeae intra montis Carmeli radices paludem habet, quae vocatur Candebia. ex ea creditur nasci Belus amnis quinque milium passuum spatio in mare perfluens iuxta Ptolemaidem coloniam. lentus hic cursu, insaluber potu, sed caerimoniis sacer, limosus, vado profundus, non nisi refuso mari harenas fatetur; fluctibus enim volutatae nitescunt detritis sordibus.

191 tunc et marino creduntur adstringi morsu, non prius utiles. quingentorum est passuum non amplius litoris spatium, idque tantum multa per saecula gignendo fuit vitro. fama est adpulsa nave mercatorum nitri, cum sparsi per litus epulas pararent nec esset cortinis attollendis lapidum occasio, glaebas nitri e nave subdidisse, quibus accensis, permixta arena litoris, tralucentes novi liquores fluxisse rivos, et hanc fuisse originem vitri.

[http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/36*.html]

^{viii} Philip Gibbs, *Is glass liquid or solid?*

[<http://math.ucr.edu/home/baez/physics/General/Glass/glass.html>]

^x Andrew Graham-Dixon, *Howard Hodgkin* (Thames and Hudson, London, 1994) p.74

^{xi} Colm Toibín, 'I Hate Painting', in *The Guardian* (Saturday Review) May 15th, 2006, pp. 12-3.

^{xii} Antoine Leperlier, correspondance avec l'auteur, Janvier 2007.

^{xiii} La relation entre la pensée Heidegger, Taoïsme et moulage à cire perdue est développée dans BREWERTON, Andrew (2004d). 'Touching the Void', in *FORM* No. 1, inaugural issue, December 2004 (Perth, Western Australia) pp. 2-7. ISSN 1832-388X [www.form.net.au/form1.pdf].

^{xiv} Toibín, *op. cit.*

^{xv} Antoine Leperlier, correspondance avec l'auteur, Janvier 2007