

Natacha Pugnet

LE COLLIER DE L'HISTOIRE

À propos d'expositions récentes de Hubert Duprat



Hubert Duprat, *Trichoptère*, 1980-2000, larve aquatique de trichoptère avec son étui, or, perles, longueur 2,5 cm, coll. de l'artiste, photo Frédéric Delpech



Hubert Duprat, *Corail Costa Brava*, 1994-1998, corail, mie de pain, ø 25 cm environ, coll. de l'artiste, dépôt au Musée Gassendi, Digne-les-Bains, photo Frédéric Delpech

« Massive centrale », l'exposition de Hubert Duprat au Centre international d'art et du paysage de Vassivière en 2008, poursuivie au FRAC Languedoc-Roussillon en 2009, nous fournit l'occasion de revenir sur certains aspects de sa démarche. Déjà en marge des diverses formes picturales de « retour à » autant que du simulationnisme readymadiste des années 1980, l'artiste faisait œuvrer des larves de trichoptères¹, revisitait le processus photographique et réactualisait la technique de la marqueterie. Depuis, Duprat poursuit un travail indifférent aux tendances artistiques qui ont caractérisé les périodes suivantes. Si l'on oublie qu'elle comprend souvent son revers, la singulière beauté de son œuvre semblerait à elle seule quelque peu anachronique. Pourtant, comme chez bien des artistes postmodernes, il nous faut chercher la contemporanéité de sa pensée dans la manière dont sa production s'articule à l'histoire de l'art, à celle des techniques et des idées. Il nous faut saisir son actualité, paradoxalement, à l'aune du réemploi de schèmes, de matériaux et de gestes déjà éprouvés ; ou encore, à partir de la réflexion sur les frontières entre les catégories esthétiques, entre l'art et l'artisanat qu'engage cette œuvre intrinsèquement impure. Pour le commentateur, elle dévoile en outre les affinités profondes entre processus créateur individuel et activité productrice anonyme, aussi bien qu'entre des périodes historiques fort éloignées dans le temps.

L'art sous la nature, et réciproquement

S'il montre une prédilection pour les minéraux et autres règnes animal et végétal², Hubert Duprat ne saurait être un « artiste de la nature ». Tirant parti tout ensemble des qualités matérielles et visuelles du matériau naturel, de ses usages culturels, voire de ses connotations symboliques, Duprat dissimule tantôt l'art sous la nature, tantôt la nature sous l'art. Si la culture de l'artifice, l'attention portée aux éléments difficiles à classer – tels que le corail et l'ambre – caractérisent le maniérisme, elles qualifient aussi parfaitement la démarche de l'artiste. Dans *Corail Costa Brava* (1994), par exemple, l'art semble se modeler sur un processus de formation naturel. Le choix du corail – ce « caprice de la nature » qui relève à la fois de l'organique et du minéral – évoque les mises en scène maniéristes d'une nature « surprise en pleine gestation³ ». Résultat d'un processus d'augmentation proliférante dans l'espace, le volume rhizomique et buissonnant de *Corail Costa Brava* est étroitement subordonné à la structure ramifiée des branches vermeilles. Simultanément, leur irrégularité première est forcée, formant un entrelacs monstrueux, ponctué par les bagues de mie de pain qui dissimulent le collage des fragments minutieusement aboutés. Dès lors, le corail poli dessine, comme secrétée par lui, une configu-



Hubert Duprat, vue d'ensemble de l'exposition au FRAC Languedoc-Roussillon, Montpellier, printemps 2009, photo Frédéric Delpech



Hubert Duprat, *Sans titre*, 2007-2008, cristaux de pyrites, colle, longueur 45 cm, ø 48 cm, coll. FRAC Franche-Comté, Besançon, photo Frédéric Delpech

ration baroque fluide, en laquelle on peut voir une reconstitution aberrante de son origine. De retournements en décalages, Duprat réinvente de façon ostensiblement artificielle ce que le matériau naturel lui suggère. *Mirabilia* et adaptation impure de la technique de l'assemblage au fondement de la sculpture moderne, *Corail Costa Brava* n'appartient à aucune espèce connue, sinon à celle, très large, des objets postmodernes.

Trois des œuvres (toutes *Sans titre*) exposées à Vassivière ont été réalisées à l'aide de minéraux très répandus, l'une en pyrite, l'autre en calcite, la troisième en magnétite. La pyrite [pierre à feu], d'un noir doré, a la particularité de se cristalliser en cubes, ou presque ; la calcite optique, du spath d'Islande, transparent, rhomboïdal, considéré comme un cristal parfait, possède la particularité de dédoubler les images. « Avec les rhombes et les prismes, écrit Roger Caillois, quelque chose sorti du chaos enfin se répète et se reflète. La nature cesse d'être la fruste qu'elle était d'abord⁴. » De ces géométries si exactes qu'elles semblent artificielles, l'artiste tire bien sûr parti, le naturel se parant à l'évidence des atours de l'art. Le minéral incarne en lui-même un temps géologique et témoigne des refontes opérées par la Terre. À cette temporalité hors d'échelle humaine, et à une formation invisible, à ces « formes d'avant l'histoire » étudiées par Caillois, Duprat oppose et expose une temporalité du faire. Assemblant plusieurs centaines de petits cubes de pyrite préalablement triés par taille, Duprat construit un large cylindre creux fermé sur une face par une surface plane. L'intérieur présente une rotondité parfaitement lisse, tandis qu'à l'extérieur, la différence de hauteur des modules lithiques produit une surface accidentée. Cette mosaïque tridimensionnelle sans support montre à l'extérieur comme son envers, sa fabrique additive, tandis que sa face interne relève d'un « miracle » technique. Sur la paroi externe, accrochant violemment la lumière, les aspérités et les arêtes distinguent des faces allant du noir au blanc. Tandis que ce contraste accuse la géométrie et le poids de cette matière d'une très grande densité (l'œuvre pèse quelque 100 kg), l'homogénéité de la voûte interne vient abolir cette impression. La lumière y glisse sans obstacle, jusqu'à rendre invisible la discontinuité spatiale, le fond s'évanouissant par réflexion.

Nous reviendrons sur cette dialectique de l'ombre et de la lumière qui constitue l'un des paradigmes de l'œuvre de Duprat. Couché, ce volume métallique évoque pour l'artiste quelque objet non-identifié sorti d'un ancien film d'anticipation. Rétrofuturiste, cette aberration optique, formelle et structurelle est le précipité de plusieurs temporalités. Exigeant semblable patience et méticulosité, la « tour de glace » qui fait pendant à l'étincelante pyrite fut obtenue par superposition, en quinconce, de centaines de quadrilatères de calcite. Suivant la logique d'une construction en brique, Duprat utilise l'obliquité et l'inclinaison des fragments, aboutissant à une structure en chevrons alternant pleins et vides. Comme un lointain écho à la *Colonne sans fin* de Brancusi, cet empilement zigzaguant apparaît des plus précaires, d'autant que la transparence, les espacements, la biréfringence et les jeux de lumière rendent la structure verticale visuellement instable. Lorsqu'on sait que l'étude de la calcite fut aux fondements des lois fondamentales de la cristallographie, et qu'on connaît la légende qui en rapporte l'origine, l'échafaudage translucide prend valeur d'hommage : étudiant notamment le clivage des cristaux, le minéralogiste français du XVIII^e siècle, René Just Haüy, aurait fait tomber accidentellement un cristal prismatique de spath d'Islande ; constatant qu'il se divisait en une multitude de petits fragments rhomboédriques, le savant « dut se résoudre à admettre que la forme externe des cristaux de calcite résultait de l'empilement de minuscules rhomboèdres⁵ ».

Si nous suivons le fil des périodes historiques auxquelles les sculptures nous renvoient, de manière implicite ou explicite selon les cas, nous voici stylistiquement loin du maniérisme et du baroque. La rectilinéarité modulaire du matériau ainsi que l'aspect constructif – constructiviste ? – des deux dernières réalisations nous entraîneraient, par affinité, vers une manière