

# Une vision holiste



Hubert Duprat, *Martyr*, 2019. Plexiglass, 20 x 100 cm. Photo : Fabrice Gousset. Collection privée, Paris.



Hubert Duprat et Martin Herbert, Sauzet, avril 2019.

## 1.

... à la fois  
témoin de sa  
propre  
fabrication et  
relève d'une  
ambiguïté précise

Récemment, j'ai eu l'occasion de voir deux grandes pièces sans titre en marqueterie de Hubert Duprat, qui dataient de 2001. L'une consistait en une forme ondulante, une vague de courbes sciées et empilées dans des tons bruns de contreplaqué teint à l'encre de Chine ; l'autre, fabriquée de la même manière, ressemblait un peu au jaillissement spontané d'une flamme pointue. Il s'est trouvé que les deux pièces s'inspiraient de l'iconographie des tapisseries de l'Apocalypse (1377-1382) du château d'Angers, dans le Val de Loire, elles-mêmes inspirées du Livre de la Révélation. Il serait tentant, vu la prépondérance du narratif dans l'art contemporain, de se saisir de ce fait comme d'une clé de lecture à ces demi-abstractions taciturnes, d'en exagérer l'importance et d'apparenter ces travaux à quelque narration prémonitoire concernant la fin du monde. Cependant abstenons-nous en, car Duprat n'est pas un artiste qui raconte des histoires. Ou, plus exactement, toute narration détectable ne serait que de la décoration annexe plutôt qu'un objectif central.

Par exemple ces œuvres faisaient partie d'une exposition de Duprat à Paris, et dans cette même exposition une autre œuvre, *Martyr* (2019), aurait pu donner, de par son titre, l'impression d'une amplification céleste des connotations religieuses. Toutefois, l'œuvre se constitue d'un tube transparent en polyméthacrylate de méthyle (souvent appelé Plexiglas) qui semble contenir une multiplicité de tubes blancs. Quand on le regarde depuis une extrémité, on obtient un point de vue circulaire qui n'est déformé par aucune courbe, et les lignes paraissent droites. Mais quand on le regarde de côté, les lignes se tordent et serpentent. Perplexe, on s'approche, pour peut-être se rendre compte qu'il ne

s'agit absolument pas d'objets solides confinés mais de trous, qui résultent d'un perçage multidirectionnel soigneusement pratiqué dans le plastique. (Avec un peu de licence poétique, on pourrait y voir le torse vulnérable de saint Sébastien, bien qu'un « martyr » soit également un terme désignant une pièce de bois utilisée pour protéger un établi pendant la coupe ou le forage.) Les abrasions de la perceuse donnent l'illusion d'un objet, de la même manière qu'une découpe de marqueterie crée une forme. Alors, dans cette œuvre qui vibre optiquement, dont l'associativité et la composition sans cesse changeante font que l'on rôde tout autour avec plaisir, la composition devient synonyme d'un geste pur, exécuté à l'aide d'un outil de précision. Il s'agit d'intercéder dans le vide, un peu comme – pour faire un clin d'œil à une des séries de photos de Duprat – un astronaute qui se promène dans l'espace. Le plastique transparent, ainsi que le contreplaqué, sont des vides par défaut. Cet art, entre autres, enregistre une intervention physique suscitant une intrigue visuelle, et met en mouvement un regard soutenu, avant de revenir à sa propre matérialité. (C'est ce que font les deux œuvres sans titre en marqueterie.) Ces lignes ont été soigneusement percées ou coupées, et là où il n'y avait rien, nous dit l'art, maintenant il y a ceci, qui à la fois témoigne de sa propre fabrication et relève d'une ambiguïté précise : une énigme sans clé, suggérant déjà que l'art pourrait être hermétique, concerné seulement par lui-même, ce qui est indirectement le cas.



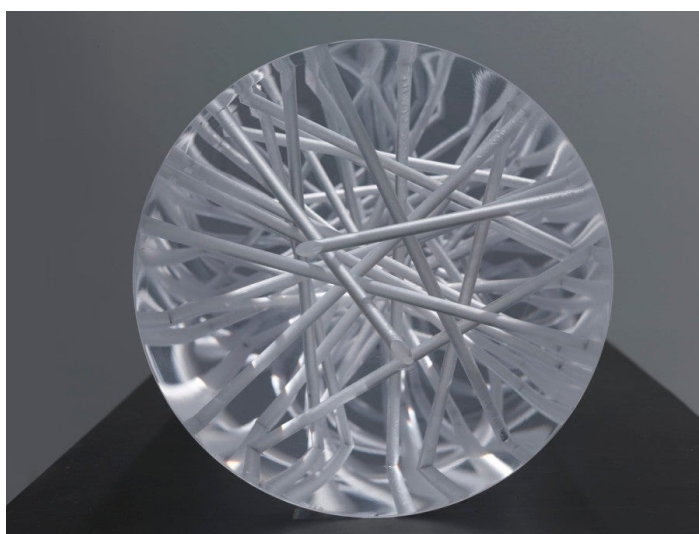
Hubert Duprat, vue de l'exposition à Art : Concept, 2019. Photo : Fabrice Gousset.



Hubert Duprat, Sans titre, 2001, contre plaqué, encre de chine sur bois, 310 x 420 cm. Photo : Fabrice Gousset.



Hubert Duprat, Sans titre, 2001, contre plaqué, encre de chine sur bois, 310 x 420 cm. Photo : Fabrice Gousset.



Hubert Duprat, Martyr, 2019. Plexiglass, 20 x 100 cm. Photo : Fabrice Gousset. Collection privée, Paris.

Quand j'ai vu l'exposition, qui en était à mi-parcours, Duprat était en train d'envisager d'y ajouter encore une pièce, une sculpture en lien avec une série en cours depuis longtemps, modelant ou reflétant l'atelier de l'artiste. (Sur ces questions, il n'écoute que son propre instinct, comme le démontre peut-être sa décision d'exposer deux pièces plus anciennes lors d'une de ses rares expositions dans une galerie commerciale. En vérité, de bien des manières, y compris par le côté unique de sa pratique, Duprat reste un marginal dans le monde de l'art, refusant de produire sur commande et réticent à s'affilier à d'autres praticiens.) Quoi qu'il en soit, l'idée d'ajouter une œuvre en lien avec l'atelier avait sa propre logique. Au début des années 80, Duprat avait essentiellement démarré sa carrière avec des œuvres qui servaient à représenter de façon circulaire l'espace d'un atelier (plus exactement, et de manière moins glamour, son appartement de l'époque, à Pau), ou à attirer dans l'atelier le monde qui se trouvait être juste à l'extérieur et ensuite à le représenter. Il avait commencé par utiliser une *camera*

*obscura*, ayant découvert que, grâce à un trou de la taille d'une tête d'épingle dans une plaque de carton qui bouchait sa fenêtre, le monde du dehors se trouvait projeté sur son mur, et par réaliser une série de Cibachromes intitulée *L'Atelier ou la montée des images* (1983-1985). Il passa ensuite à la marqueterie incrustée de matériaux rares qui encore une fois définissaient la géographie de son espace de travail ; et ensuite à des sculptures où il reconstruisait sa chambre dans d'autres espaces, parfois par le biais d'étendues de béton de dimensions épiques. Au début de cette période postmoderne, de telles œuvres semblaient une rumination sur l'espace disponible : ces gestes attiraient l'attention sur le manque de place dans lequel ils étaient exécutés.



Hubert Duprat, *L'atelier*, 1983.



Hubert Duprat, *Sans titre*, 1989. Béton gravé.  
Dimensions variables. Photos : Frédéric Delpech.  
Collection FRAC Aquitaine.



Hubert Duprat, *Un atelier*, 1989. Parpaing, plâtre et ciment, 430 x 676 x 294 cm. Collection FRAC Bretagne.

**Qui a créé les œuvres des trichoptères, Duprat, les trichoptères, ou les deux ?**

Cependant, à la même époque, Duprat inaugurait une autre série majeure de travaux : sa collaboration toujours en cours avec des larves de trichoptères. Ces insectes, sur lesquels il a réuni une énorme documentation d'ouvrages et d'objets de référence, s'entourent d'une enveloppe qu'ils fabriquent avec tout ce qu'ils trouvent à proximité. L'artiste, par un procédé qu'il a lui-même conçu et breveté par la suite, leur a fourni de quoi fabriquer par défaut quelque chose de précieux : des paillettes d'or et des pierres précieuses, et semi-précieuses comme l'opale, la turquoise, etc. Ainsi, dans ses travaux liés directement à l'environnement de l'atelier tout comme dans sa collaboration avec les trichoptères, Duprat associe œuvre d'art et habitat. Si nous n'avons que cet indice, cette quasi-vacuité désignée, alors nous pouvons peut-être appréhender la valeur d'une intercession en termes bruts ; ou bien y voir une question relative à la valeur artistique que cet artiste a tendance à mettre en danger de manière programmée. Qui a créé les œuvres des trichoptères, Duprat, les trichoptères, ou les deux ? Et quelle serait actuellement – pour en revenir aux apocalypses, vu que l'on parle beaucoup aujourd'hui du déclin des populations d'insectes et de leur rôle central dans notre écosphère – la valeur ici d'une discussion écologique ? Nous pourrions répondre par exemple, bien que Duprat ait affirmé (à moi personnellement et à d'autres dans la presse écrite) que son travail était mélancolique, que s'arracher les cheveux a moins de valeur que la manière dont Duprat superpose la catégorie des arts visuels avec toutes sortes d'autres opérations matérielles, passées et présentes, humaines et autres.



Hubert Duprat, Larve de Trichoptère avec son étui (vue d'exposition), 1980-1994, or, opale, perles, longueur de l'étui 2,5 cm. ADAGP, Photo: H. Del Olmo

## 2.

Au début des années 90, Duprat a réalisé *Coupé-Cloué* (1991-1992), où il a enfoncé quelque 70 000 clous de tapissier dans chacun des cinq troncs d'arbre, créant ainsi un hybride chatoyant entre le naturel et le culturel. (Comme l'a fait remarquer Maurice [Fréchuret](#)<sup>1</sup>, ces objets appliqués sont en lien avec les enveloppes des trichoptères ; tout comme l'est, apparemment, *Martyr*.) Dans sa série apparentée *Cassé-Collé* (1991-1994), Duprat a fendu des roches calcaires à plusieurs reprises avec un marteau-piqueur et les a ensuite recollées, en laissant les jointures très visibles. Ce travail s'inscrit dans un continuum avec la restauration muséale, tout comme *Coupé-Collé* le fait avec la tradition artisanale de la tapisserie et les œuvres de marqueterie avec la tradition artisanale du placage de bois. Ces œuvres écrasent les hiérarchies, c'est-à-dire qu'elles tirent leur vitalité de pratiques qui ne prétendent pas relever de l'art (et certaines d'entre elles sont réalisées de manière purement instinctive par des créatures qui n'ont aucune conscience de produire quoi que ce soit d'autre qu'un abri).



Hubert Duprat, Coupé-Cloué, 1991-1994. Bois de hêtre, clous de tapissier en laiton, 70 x 517 x 40 cm & 40 x 505 x 40 cm. Photo : Dorine Potel / Fabrice Gousset.



Hubert Duprat, Cassé-collé, 1998, calcaire, 90 x 200 x 170 cm.

De cette manière, Duprat s'accorde une marge de manœuvre, en particulier au sein de la pratique très fermée de la sculpture, réclamant de manière subtile une extension des valeurs à travers le temps et l'espace. Ici, les limites mêmes du terrain de l'art s'éloignent. Encore une fois, l'art devient synonyme d'un geste de construction au sein du vide, peu importe qui ou quoi l'a exécuté. En tant que telle, cette catégorie élargie peut inclure une tapisserie plusieurs fois centenaire, ou la très ancienne pratique par des insectes de fabrication d'un abri, ou des actions culturelles d'ornementation ou de glorification. On pourrait caractériser les actions des trichoptères supervisées par Duprat de cette manière. On pourrait dire la même chose de *Corail Costa Brava* (1994-1998), où il entoure de mie de pain – un matériau humble et très facilement accessible – un corail rouge méditerranéen rhizomique poli par des sculpteurs de corail napolitains et qui rappelle un cerveau, le résultat ressemblant à un objet dans la vitrine d'un musée ethnographique (et ressemblant aussi à de l'art). Ici, la catégorie raréfiée de « l'art contemporain » est elle-même fendue et rescellée, de manière un peu différente, le processus demeurant visible. Une grande partie de ce que Duprat fabrique implique une manière réelle ou inventée de prendre un matériau naturel et de le revisiter habilement, et c'est souvent ce que nous, en tant qu'espèce, faisons avec le monde : une fois évacuées toutes les motivations spécifiques, cela commence à ressembler à une seule et unique pratique baptisée de bien des noms différents au cours de l'histoire. Analysée dans son ensemble, son œuvre commence à ressembler à une série d'objets de culte provenant d'une tribu qui ne connaît ni les limites du temps ni celles de l'espace ou de la biologie.

Regardons par exemple son installation sculpturale *Chagrin* (2014). Il s'agit d'une imposante structure blanche qui nous ramène au modernisme géométrique et aux méthodes autonomes de l'art du début du xx<sup>e</sup> siècle. Mais il y figure un élément trouble-fête, que nous suggère le titre dérivant du mot anglais *shagreen* : peau de raie ou de requin, dont les rectangles semblent servir d'agrafes pour maintenir l'objet blanc et exigent un savoir-faire et une expertise traditionnels, de sorte que l'œuvre évoque le laps de temps entre l'époque du fait main, de l'artisanal, et l'industrie moderne, ou plutôt les fond l'un dans l'autre. *Coupé-Cloué* donne aussi vaguement l'impression d'avoir été transposé depuis un coin mal éclairé du

musée du quai Branly, en même temps qu'il évoque l'*arte povera*. Et les pièces sans titre décrites au début de ce texte réunissent une imagerie du xii<sup>e</sup> siècle, une tradition très ancienne de marqueterie qui remonte à la Rome antique et, dans le cas d'une des pièces, un aspect visuel ondulant qui trouble la vue en lien avec l'*Op Art* des années 60. Ici, Duprat suggère le regard que jetteraient les dieux sur nos distinctions culturelles frivoles. Dans la *longue durée* qu'il évoque, nous venons tous d'arriver, et l'humanité n'est qu'un hoquet dans l'histoire de la planète et de l'Univers : nous avons fabriqué certaines choses en fonction de nos lumières locales et temporelles, aucune n'étant plus importante qu'une autre, et les divisions que nous avons établies entre elles ne touchent que nous. Ou peut-être attendent-elles que quelqu'un les défasse symboliquement.



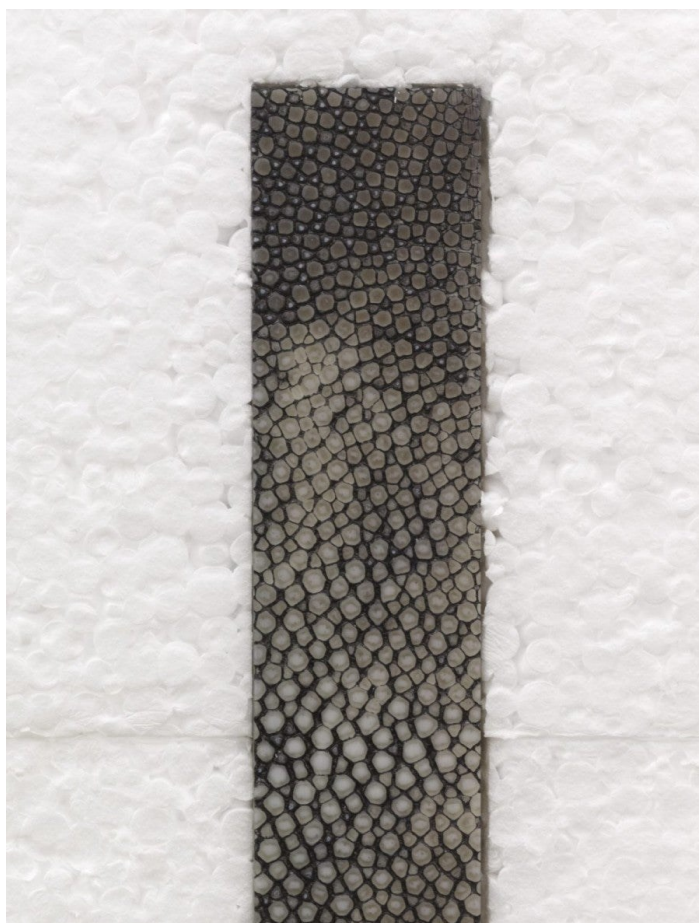
Hubert Duprat, Corail Costa Brava, 1994/ 1998, corail et pain de mie, diamètre d'environ 25 cm. Photo : Rémi Chauvin.



Hubert Duprat, Nord, 1997/ 1998, ambre de la baltique, colle, 32 x 25 x 25 cm, collection privée, Genève.



Hubert Duprat, Chagrin, 2009-2012. Polystyrène, bois, galuchat. Dimensions variables. Photo : Fabrice Gousset.



Hubert Duprat, Chagrin, 2009-2012. Polystyrène, bois, galuchat. Dimensions variables. Photo : Fabrice Gousset.

Voici qui définit un point de vue riche et profondément humaniste, un point de vue englobant qui accorde de la valeur aux multiples textures du monde naturel et à la capacité des créatures les plus humbles, comme les larves (comment descendre

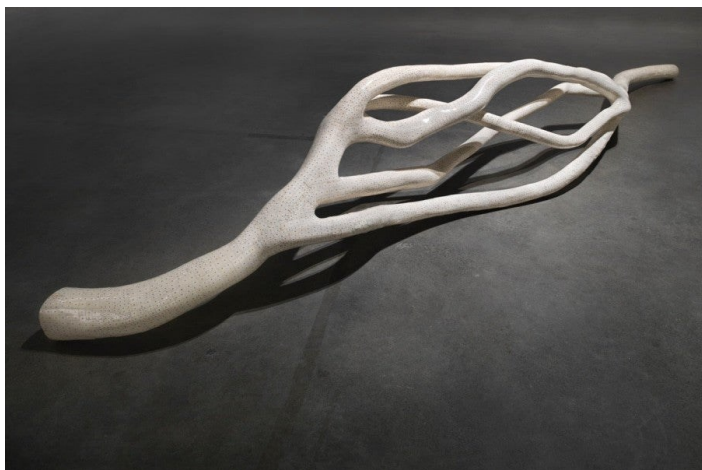


plus bas ?) de contribuer à la totalité. Du reste, cela n'exclut pas de mélancoliques associations concernant la destruction de la Terre par l'espèce humaine, mais cela ne se limite pas à ces associations. Une qualité remarquable du travail de Duprat est qu'il ne se laisse pas aisément contenir dans quelque rubrique que ce soit ; par exemple, tout en étant extrêmement formel, il reste ouvert à l'accident. Encore une fois, pour ceux qui aiment les narrations linéaires, cela peut créer une problématique difficile à comprendre, comme de se trouver debout sans le savoir sur une roche géante et submergée. Ainsi la première fois que j'ai écrit sur Duprat, je pense que je ne lui ai pas rendu justice. J'ai limité son travail à un cadre rhétorique en lien avec l'aliénation de l'homme du monde naturel, une relation présentant ses propres aspects binaires : un désir de connexion avec la nature, mais une prédilection pour rompre cette connexion. Cette lecture est relativement limitative, et renforce fatalement ce que nous savons déjà ; elle l'encode. Le rôle de l'art n'est pas celui-là. Le rôle de l'art est de déplacer la cible, de faire bouger les cadres mentaux, d'engager le spéculatif.

---

### 3.

Revenons un instant à *Chagrin*. Le dictionnaire Merriam-Webster définit ce mot, qui est ici prétexte à un jeu de mots, de la manière suivante : « Sentiment d'inquiétude ou de détresse provoqué par l'humiliation, la déception, ou l'échec. » Qu'est-ce que cela peut vouloir dire dans un tel contexte ? *Chagrin* pourrait alors contenir une tristesse ambiante concernant la distinction et la différence imposées. Nous avons morcelé la culture de sorte que le minimalisme sculptural se trouve d'un côté, et la tradition artisanale de l'autre. Ne s'agit-il pas dans les deux cas de créer un sens collectif et codifié à travers des objets ? La distinction culture/nature n'est-elle pas tout aussi sottise, vu que nous – les humains, fabricants de culture – faisons aussi partie de la nature ? Les trichoptères aussi peuvent fabriquer des objets ; et avec un peu d'encouragement ils peuvent fabriquer des objets que nous interprétons comme étant de l'art. Dans *À la fois, la racine et le fruit* (1997-1998), Duprat a intégré son aversion du binaire dans le titre même de l'œuvre. Ici une forme en bois avec des branches a été recouverte de manière complexe avec des carrés d'os de vache cloués : dans d'autres cultures, il s'agirait d'une forme traditionnelle de décoration réalisée en ivoire, bien que, pour des raisons évidentes, Duprat ait renoncé à cette option. De quelle manière il s'agit d'un « fruit » n'est pas totalement clair, mais peut-être peut-on interpréter le titre comme exprimant à la fois la nature féconde de la forme et le fait qu'elle résulte de la fécondité ; ou bien que nous avons ici la cause de quelque chose, la racine en bois, et sa conséquence, l'œuvre d'art. Une autre caractéristique notable, avec deux décennies de recul, est à quel point l'œuvre paraît complètement, et superbement, hors du temps.



Hubert Duprat, *A la fois, la racine et le fruit*, 1997/1998, bois, mosaïque et os de bovin, 380 x 60 x 60 cm, Fondation Cartier. Photo : Rémi Chauvin, Mona.



Hubert Duprat, *Sans titre*, 2011-2015. Ulexite, dés en plastique, colle. Dimensions variables. Photo : Fabrice Gousset.

De près, *À la fois, la racine...* ressemble, avec sa succession sans fin de carrés blancs portant chacun le point d'une seule tête de clou, à une succession de dés qui ont tous atterri sur la même face. Dans une œuvre sans titre de 2011, Duprat a combiné des dés éparpillés avec de gros morceaux irréguliers d'ulexite, un cristal semi-opaque aussi appelé « pierre télévision » pour sa capacité à transmettre sur sa face avant l'image de ce qui se trouve derrière lui, via la lumière qui se déplace le long de ses fibres. Cette pièce fait usage de la géométrie, par la forme des dés, mais aussi du hasard, également sous la forme des dés, et de manière encore plus visible dans les empilements de cristaux. Ces derniers se forment sans plan prédéfini mais dans leur profondeur, nous dit la cristallographie, il existe une géométrie hautement fonctionnelle. L'ulexite est enfoui dans le sol, dans différents endroits du monde où l'on trouve son ingrédient principal, le bore. Comme pour beaucoup de matériaux avec lesquels travaille Duprat, on peut voir l'ulexite comme une chose merveilleuse et, comme d'habitude avec lui, ce merveilleux ne se limite pas à l'organique, au naturel. Comme nous l'avons vu, le Plexiglas, s'il est traité de la bonne manière, possède des propriétés optiques impressionnantes.

Dans *Tribulum* (2012-2013), Duprat a pris un rectangle vert de mousse de polyuréthane de fleuriste, un matériau complètement fabriqué par l'homme et conçu pour piéger la vraie nature ; il y a incrusté une myriade d'écailles verticales de silex débité par pression, qui ressemblent à des petites vagues marron ; puis il a placé cet objet debout sur un côté, donnant un résultat à mi-chemin de l'abstraction, comme si souvent avec ses pièces. Celle-ci, et à nouveau d'une manière qui n'est pas atypique, possède à la fois un parfum de présent et de temps très anciens. Le débitage du silex par pression pour le transformer en outils et en objets artisanaux a été essentiel à la survie et au développement de la race humaine, mais dans ses heures plus sombres il a aussi joué un triste rôle avec les pistolets à platine à silex. Le débitage par pression existe encore dans certains endroits, y compris, apparemment, en Bretagne et en Normandie, et l'on pourrait voir une tentative de préservation de la tradition dans le processus de Duprat. (En même temps, il n'est ni sentimental ni luddiste<sup>2</sup>. Pour lui, tous ces procédés coexistent avec les méthodes scientifiques ; de fait, il y a très longtemps de telles méthodes *étaient* la science.) Dans *Les Bêtes* (1992-1999), Duprat a pris des

blocs de silex et les a taillés en forme d'animaux : cependant, de manière délibérée, ces formes ne ressemblent pas seulement à des animaux mais aussi à des mains humaines en train de se modeler elles-mêmes en forme d'animaux afin de pouvoir jouer à un théâtre d'ombres. Le résultat, qui est activé par le passage et par cette simple et extraordinaire physique de la lumière comme le sont souvent les pièces de Duprat, réunit l'humain, le minéral et le naturel, et opère dans le présent tout en se référant à un passé très ancien.



Hubert Duprat, Tribulum, 2012-2015. Mousse polyuréthane, silex, 100 x 70 x 18 cm.  
Photos : Fabrice Gousset.



Hubert Duprat, Tribulum, 2012-2015. Mousse polyuréthane, silex, 100 x 70 x 18 cm.  
Photos : Fabrice Gousset.



Hubert Duprat, Les bêtes, 1992-1999. Silex. Dimensions variables. Photos : Fabrice Gousset. Collection privée, Paris.



Hubert Duprat, Les bêtes, 1992-1999. Silex. Dimensions variables. Photos : Fabrice Gousset. Collection privée, Paris.

...une histoire à la fois minérale et humaine, les deux demeurant entremêlées.

L'existence de dépôts de silex, et le fait que nos ancêtres les aient trouvés, est en quelque sorte un miracle. C'est le tout début du long développement de la technologie, et encore aujourd'hui nous en sommes à extraire des matériaux du sol pour les déployer à des fins intelligentes. (Pensez aux terres rares qui se trouvent dans nos smartphones, et à l'exploitation des travailleurs pour les extraire.) Dans *Nord* (1997-1998), Duprat a fabriqué une étrange forme creuse et globulaire à partir de morceaux d'ambre de la Baltique aux côtés plats, collés ensemble. L'ambre bien sûr est utilisé depuis longtemps à des fins décoratives ; mais il est aussi un élément clé de notre compréhension de ce qui a vécu et de ce qui est mort sur la Terre, puisque l'ambre les a préservés, et en particulier les insectes. C'est une véritable base de données, un matériau qui contient naturellement le temps géologique. Quand Duprat l'organise en une composition aléatoire, l'aspect matériel et le hasard ont tous les deux leur importance. Nous aurions pu ne pas découvrir le silex, et aujourd'hui nous ne serions pas là, ou, en tout état de cause, nous en serions peut-être encore au même point pour ce qui est du progrès. Nous aurions pu ne pas découvrir l'ambre, et nous en saurions moins sur l'histoire naturelle. Nous aurions pu choisir de ne pas extraire aussi massivement, et nous aurions une meilleure chance de préserver la vie sur Terre. Voici de nouveau Janus et ses deux visages.

Clairement la forme la plus récurrente dans l'œuvre de Duprat est le cylindre ou, puisque nombre de ses cylindres sont creux, le tube. Typiquement cet objet principal présente un double aspect, à la fois chose et vide ; et il est tout aussi typique qu'il choisisse même de jouer avec cette division particulière. Dans une pièce sans titre de 2007, il a fabriqué une forme cylindrique avec des cristaux de pyrite collés ensemble. On dirait un scintillant objet de science-fiction, mais il est composé de morceaux de roche ancienne – Pline l'Ancien a semble-t-il écrit sur la pyrite, que l'on appelle aussi l'or des fous – et, comme le silex, la pyrite a par le passé servi à tirer au pistolet. (Dans une pièce sans titre de 1992, Duprat a criblé un mur en plâtre avec des plombs, comme un alchimiste frustré.) Dans une autre pièce sans titre datée 2008-2013, il a fabriqué un autre cylindre, vertical cette fois, à partir de spath d'Islande, ou calcite optique, avec des rangées de rhomboèdres de cristaux dont les rangs de spath placés en quinconce changent à chaque fois de direction. Le spath d'Islande n'est pas une roche mineure au Panthéon : il possède la propriété de double réfraction, de sorte que les objets vus au travers semblent se multiplier ; et, comme le souligne la pratique remplie de lumière de Duprat, il a été essentiel dans la compréhension des ondes lumineuses. De plus, on pense que le spath d'Islande était utilisé par les Vikings comme une « pierre de soleil », capable de repérer l'emplacement du Soleil quand celui-ci était obscurci. Il s'agit donc encore une fois d'une histoire à la fois minérale et humaine, les deux demeurant entremêlées. Si Duprat déploie le hasard, il ne choisit pas ses matériaux au hasard.



Hubert Duprat, Sans titre, 2008-2013. Cristaux de calcite (sphalite d'Islande), colle. Diamètre 72 cm, hauteur 90 cm. Photo : MONA - Rémi Chauvin. Collection MONA, Tasmanie.



Hubert Duprat, Sans titre, 2007-2011. Pyrite, colle. Diamètre 48 cm, longueur 51 cm. Photo : Fabrice Gousset. Collection privée, New York.

Pourquoi des cylindres, de *Coupé-Cloué* à l'œuvre récente de 2019 ? Pourquoi cette ligne dans l'espace ? Il s'agit d'un continuum modèle ; le cylindre possède aussi une extrémité. Revenons au récent *Martyr*, le tube en Plexiglas avec les trous, et les deux manières de le regarder. On peut le regarder depuis le bout, la tranche plate, et obtenir une image : le présent, où *a priori* tout semble clair et sans obstacle. Ou bien on peut se placer sur le côté, suivant la ligne du regard, et obtenir une image courbe qui se déforme, le genre d'image qu'on obtient quand on ne connaît qu'une partie de l'histoire et non sa totalité (c'est-à-dire nous tous). Gardons ces deux images en tête. Aujourd'hui, notre culture est engagée dans une fuite en avant éperdue, en grande partie grâce aux développements technologiques qui, dans l'imaginaire populaire, sont synonymes de progrès. Nombre des problèmes auxquels l'humanité est confrontée viennent de notre oubli du passé. La non-dualité du travail de Duprat opère sur bien des registres : elle met sur le même plan l'artiste et l'insecte, l'artiste et l'artisan, l'artiste et l'inventeur/bricoleur à la manière de la Renaissance, la culture et la nature, le synthétique et l'organique, le passé et le présent, l'artistique et l'ethnographique, l'apocalypse et l'abstraction, l'ordre et le hasard, la compréhension et l'ambiguïté, l'habitat et l'œuvre d'art, le tube creux et les cylindres blancs illusoires. Regardez *Volos* (2013), un rectangle d'argile brun orangé emballé dans du plastique, surmonté d'une lame de hache en pierre polie - qui ressemble en passant à une ancienne sculpture figurative - et les millénaires s'effondrent sous vos yeux.



Hubert Duprat, Volos, 2013-2015. Hache polie du néolithique en silex, pain d'argile, plastique, 51 x 20 x 6 cm. Photo : Julien Gremaud. Collection Centre National des Arts Plastiques, Paris.

À cet égard, l'art de Duprat, qui avale le monde et le temps, fait preuve d'une rare ambition. En effet, l'un des marqueurs d'une œuvre artistique majeure est sa capacité inférentielle, qu'on peut déclarer ici très élevée. Mais si cette pratique s'adresse plus particulièrement à quelque chose, c'est peut-être à un holisme illuminé par le scintillement de l'émerveillement, par le respect de ce qui nous entoure et de ce qui nous a précédés, et par le rejet d'une hiérarchie anthropocentrée. Son auteur n'a aucun intérêt à dresser des barrières conceptuelles car il veut nous rappeler que la nature, y compris ce qui est enfoui dans le sol, est tout aussi miraculeuse et inconsciemment belle que l'art et tout aussi essentielle à l'histoire humaine, que les insectes méritent de jouer avec de l'or et des pierres précieuses, que des êtres humains inventifs ont dénoué bien des mystères avec les mêmes matériaux qu'ils ont utilisés pour fabriquer des armes. Que si l'on creuse, on trouve toujours plus sous la surface. Il nous faudrait nous placer à l'extrémité du tube, vivre cet instant, l'observer de près, mais aussi se rappeler que nous sommes simplement la dernière itération d'une très longue histoire, dont des pans entiers resteront éternellement cachés à nos petites personnes arrogantes et technocratiques. Bien sûr, Duprat étant ce qu'il est dans sa grande diversité, son travail ne dit pas *que* cela. Mais c'est peut-être un bon

point de départ ; ou, pour l'heure, un bon point final.

Textwork

Traduit de l'anglais par Claire Bernstein  
Publié en juillet 2019

1. Voir Maurice Fréchuret, « À la fois, la racine et le fruit » dans *Hubert Duprat*, Musée Picasso, Antibes ; Mamco, Genève ; Frac Limousin, Limoges, 1998, p. IX-XV.

2. Membre d'une des bandes d'ouvriers du textile anglais, menés par Ned Ludd, qui, de 1811 à 1813 et en 1816, s'organisèrent pour détruire les machines, accusées de provoquer le chômage. (Larousse)

 Fondation  
d'entreprise  
Pernod  
Ricard

  
MINISTÈRE  
DE LA CULTURE  
*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

Textwork  
Editorial Platform Fondation Pernod Ricard