

Hubert Duprat

Revue de presse
Press review

Hubert Duprat, larves et la manière

Article réservé aux abonnés

L'artiste à part voit son exposition au Musée d'art moderne de Paris prolongée. L'occasion de se frotter à sa fantaisie et son savoir-faire technique, entre cocons tissés de pierres précieuses et coraux collés à la mie de pain.

Préparée au creux du confinement de mars 2020, fermée en plein vol par le deuxième à l'automne, l'exposition d'Hubert Duprat, artiste discret par nature, a survécu in extremis au troisième, recevant un sursis inespéré (elle

devait fermée début janvier). Le Covid aura quand même eu raison de sa pièce maîtresse, faite par et avec des larves d'insecte d'eau douce (qui se ramassent au printemps, à condition qu'on puisse sortir de chez soi...). Il n'y a donc pas au Musée d'art moderne de Paris ces trichoptères vivants, tissant délicatement autour d'eux le fourreau au creux duquel ils attendront leur mue. Mais il y a bien, exposés sous vitrine, quelques-uns de ces tubes que l'insecte abandonne une fois qu'il est devenu papillon. Ceux-là étincellent. Ils sont tissés d'or, de perles, de saphir, de turquoise, de corail et de lapis-lazuli. C'est la trouvaille que l'artiste a faite dans les années 80. Le trichoptère, orfèvre né, peut en effet sertir son cocon d'à peu près tout ce qu'il a sous les mandibules. Y compris ces matières précieuses. La pièce est un objet de curiosités autant qu'une œuvre, un miracle, une invention dûment brevetée, associant le génie d'un insecte industriel tricotant l'or et l'idée d'un artiste qui le laisse faire et le couve de toute son admiration. Hubert Duprat a ainsi constitué autour de lui une volumineuse documentation, qui remplit une salle entière du musée, et réunit gravures, films, livres scientifiques, fictions, toutes les apparitions du trichoptère dans la littérature et l'iconographie.

Forêt

Ce *Miroir du trichoptère*, une œuvre en soi, œuvre d'inventaire, révèle la place, immense, que les sciences, le savoir, le hasard, l'histoire, la recherche, la logique, l'obstination, la maniaquerie, la méticulosité, la fantaisie occupent dans tout le travail d'Hubert Duprat. Parce que le petit trichoptère est l'arbre qui cache la forêt d'une œuvre plus fournie qu'on ne se l'imaginait. A 63 ans, l'artiste vit sa première rétrospective. C'est un peu de sa faute. Il ne court guère après les expositions et son œuvre n'est pas soluble dans les catégories habituelles de l'histoire de l'art moderne. En revanche, elle se raccorde à la Préhistoire, au Moyen Age, à la Renaissance. Non pas dans ses motifs mais dans les techniques qu'elle met en œuvre, à commencer par la taille et le polissage de silex, puis la mosaïque, la marqueterie. Reste que tous ces procédés sont appliqués dans les règles de

l'art, mais pas à la lettre. Comme si Duprat mettait un coin dans la technique et dans l'œuvre qui les empêcheraient de se fermer. Ainsi, au début de l'expo, cette ligne qui s'ourle en entrelacs sur tout un mur consiste-t-elle en une incrustation de lamelles de cuivre à la surface de la cimaise. Une marqueterie de métal sur du plâtre ? Le geste revient à tordre en courbes souples un métal et une technique, voire l'institution, rigides. Duprat allie les contraires, sans que rien, et surtout pas les matières étrangères les unes aux autres, qu'il accouple, n'y trouvent à redire. Pour obtenir son *Corail Costa Brava* buissonnant, il a collé les tiges des coraux les unes aux autres à l'aide de boulettes de mie de pain qui, peintes en blanc, ne se cachent pas. Tout ce qui fait tenir l'objet et ses fragments, toute la partie, les jointures, les colmatages, les ajustages sont ostensiblement montrés par Duprat comme si la mécanique, plus que l'objet fini, faisait œuvre. D'où, sans doute, son choix de faire des tableaux de fils. A même les murs du musée, les «Excentriques» et leur fil de lin tiré entre des pointes tracent des motifs abstraits compliqués, plus tendus que jamais et surtout sans filtre. Les tableaux de fils ne coupent jamais le cordon avec leur patron. Les clous qui fixent le motif restent en place. Les coulisses, la fabrique de l'œuvre, restent sur scène, à l'œuvre. Tout comme le geste qui la façonne.

L'art de Duprat est donc rudimentaire autant qu'exigeant. Il entend rendre justice à son matériau (précieux ou industriel) à sa technique (plutôt ancestrale), dans une forme que l'artiste aura décidé a priori pour compliquer le travail des deux composantes précédentes. *Cassé-collé* illustre cela : après avoir brisé en morceaux de lourds blocs de calcaire, l'artiste tente de les reconstituer. Cela donne des amoncellements assez bien empilés, cohérents, compacts sans que les failles bien visibles ne permettent de déclarer l'ajustement achevé, comme si l'œuvre était encore sous tension, en réparation. C'est encore plus net avec une des pièces qui clôt l'expo : *Volos*, une espèce de hache préhistorique plantée dans un pain d'argile encore sous plastique, qu'elle tend au maximum. Le geste créateur

affiche sa violence. La matière se montre dans toute son épaisseur, bien que soumise. Mais l'objet qui pourrait résulter de cette amorce dynamique est comme tué dans l'œuf.

Hubert Duprat, au Musée d'art moderne de Paris (MAM), jusqu'au 27 juin 2021. Rens.

www.mam.paris.fr

THE MIRROR OF HUBERT DUPRAT'S TRICHOPTERA, BETWEEN ENIGMA AND ENCYCLOPEDIA WONDER

AUTHOR: MARC POTTIER, ART CURATOR BASED IN RIO DE JANEIRO, ON JANUARY 9TH, 2021

The first retrospective of Hubert Duprat at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris was to allow this brilliant artist-researcher to leave the library in which he voluntarily confined himself. While waiting for the sanitary conditions to allow the MAM to reopen, let's look back on an encyclopedic survey of nearly 40 years, encapsulated in his Book of Works, Mirror of the Trichoptera.

A Work Thought Backwards



Hubert Duprat Lattara-Lattes (Musée Henri Prades 2013) @ Luc Jennepin

Even if he can be inexhaustible on his work, he asks you not to quote him. He prefers to be in the background to leave the exegesis of his works to his public and professionals. An unspoken word that triumphs. He refuses the hierarchical

Enlightened amateur archaeologist who was a fervent admirer of the Gallo-Roman period, Hubert Duprat is interested in everything today who has no workshop. Born in 1957 in Nérac, Lot-et-Garonne, this self-taught artist lives and works in Sauzet near Nîmes. Literature, history, science, art

history have always nourished this discreet personality who does not like the idea of confiding in others.

partitions between major and minor arts, between what would be « good » or « bad » taste; it is his way of getting around the intimidating power of art.

The Boundaries Of His « Sculpture- Constructions », Difficult To Delineate



**Hubert Duprat La verrière (Hermes Bruxelles 2014)
@ Fabien de Cugnac**

To say of him that he is a sculptor would be reductive. He goes from the infinitely small to the infinitely large, being able to transform himself into an architect, using classical repertoires while also confronting us with science fiction. His sculptures do not hesitate to call upon the talents of the

marquetry specialist, the mosaicist, the potter, the mason or the prehistoric stonemason. His

« constructions » are linked to the properties of the elements he uses. « His originality is that the work imposes itself first to him, suggests his gallery owner Olivier Antoine. Then, in reverse, he tries to find the genealogy of the piece he has just created. »

The Archaeological Dimension Of The Work



Volos Hubert Duprat @ Hubert Duprat

Presenting her book *Pour en finir avec la Nature Morte*, Laurence Bertrand Dorléac draws a parallel between the votive axes drawn at the Cairn de Gavrinis (Gulf of Morbihan) and *Volos* presented by Hubert Duprat in his exhibition at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. It is an ordinary clay loaf, preserved in its original packaging, ready for use (?), placed vertically, in which is stuck a polished dark stone axe dating from the Neolithic period (6000 to 3000 years ago), found by the artist during his adolescence in Buzet-sur-Baïse (Lot-et-Garonne). The whole constitutes a stylized

character (human bust?) like a Neolithic figurine but also a modest enigmatic fetish (votive relic or simple excavated tool?), a ready-made, intertemporal and ritual. Is there a divine or magical value linking the material and spiritual worlds, which attests to the artist's attachment to prehistory and the value he places vestiges?

A Ready « To-Be » Made



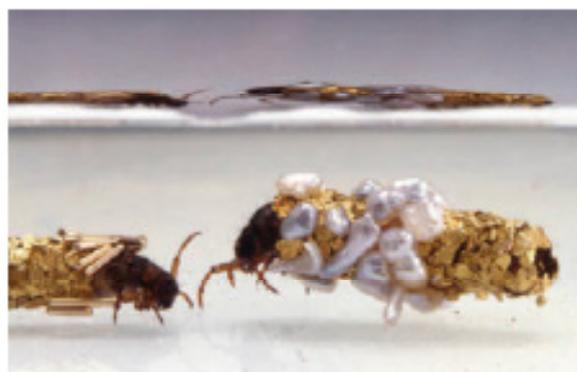
Hubert Duprat Serie les bêtes (1992-1999) silice @ fabrice Gousset

« Conceptually and materially, this object dialectically combines inertia and strength. It is imminent, suggesting all possible formations and deformations. It is latent, promising, waiting for hands or tools that would give it a use or transform it into a figure. At the stage of choice, it remains ready 'to-be 'made », Natacha Pugnet

pertinently writes in the book she dedicated to 'Volos', published by Fage. As with many of her other

works, this small collage-object is Hubert Duprat's way of linking the work of art to cultures, beliefs, dreams and fictions, giving a historical and anthropological depth to many of its re-uses and appropriations - and enlightens this quote from Aristotle: « Art imitates and completes the movements that nature does not always carry to their end. »

The Trichoptera Or The Incredible Gesture Of Relinquishment Of The Artist



Trichoptère et leur fourreau, modèle déposé à l'INPI @ Hubert Duprat

At the end of the 1970s, Hubert Duprat made a real conceptual manifesto, with the staging of the constructive capacities of the trichopteran larva, also known as the phrygan or wood carrier. These common (disgusting) larvae, living in fresh water, have the

particularity of building a sheath to protect the different stages of their nymphosis before they fly. They create a temporary habitat from small stones, twigs, shells or foliage. Hubert Duprat provides them with gold spangles, an assortment of turquoise, emerald, sapphire, ruby, opal, lapis lazuli, coral, even small cut diamonds and finally baroque pearls, collecting « work cases » at the end of their transformation.

From Randomness To Industrial Property



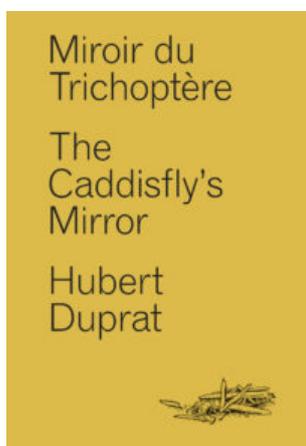
Hubert Duprat tube de Trichoptère @ Hubert Duprat

Confronting and associating randomness, slowness and expectation transforms the place and the figure of the artist. Equally abusive, voyeuristic and opportunistic, Duprat renounces any exclusive authorship of the work, while filing a patent which

he obtains from the INPI (National Institute of Industrial Property).

Between provocation and creative emulation, this troublemaker of norms follows in the footsteps of the research of Miss Elizabeth Mary Smee, a young Englishwoman who in 1863 carried out a whole series of similar experiments between « magic realism » and mocking imagination à la Jorge Luis Borges (1899-1986): » Miss Smee, it's me. «

From The Borges Library To The Work-Book



**Miroir du Trichoptère,
Hubert Duprat, Fage éd. 628
p.**

The artist has given a spectacular extension to this project by making the film « Education du trichoptère » and compiling all the knowledge relating to it. This overeagerness for completeness led him to create and make available to the public his library, the fruit of 30 years of research: two thousand books, engravings, photographs, objects and films that can be consulted in the retrospective of the Museum of Modern Art in Paris. But what Hubert Duprat holds most dear today is the imposing book-work « Miroir du trichoptère » (Page

Éditions) whose introductory text states that despite its more than 600 pages the book says « almost everything about almost nothing », neither an anthology of publications nor a catalogue raisonné. It is in fact an encyclopaedic « thesaurus » in process, without any vocation of exhaustiveness, like a conceptual architecture of a collection of pieces chosen for the retrospective of a work. With this editorial project, Hubert Duprat confirms the creative process of a 'library-doing' as a sculptural act of revelation and modelling of thought. It is an « invention » in the archaeological sense of the term.

An Inventory À La Prévert



Miroir du trichoptère salle d'expo MAM-Paris @ MAM 2020

If trichoptera have given an aura to Hubert Duprat's work, it is almost impossible to account for the reality of all the other anthropological fields it addresses. The assemblages, the unpredictable correspondences, the « broken and stuck together » ... are full of references to prehistory, Antiquity, the Middle Ages, the Renaissance ... The list of materials used in Hubert Duprat's works could also be

compared to the inventory of Jacques Prévert (1900-1977) or to the Atlas Mnémosyne by the German art historian Aby Warburg (1866-1929) where the precious and the industrial are mixed: polystyrene and shagreen, interlacing of copper and plaster, optical or rocky calcite crystals, bone plates or Baltic amber, laminated hematite, red coral and breadcrumbs from the Mediterranean, tyres and inlays of rough diamonds. ... up to the impact of shots... Everything is extremely finely worked, orchestrated but more complex than it seems at first glance.

Fictions And Enigmas

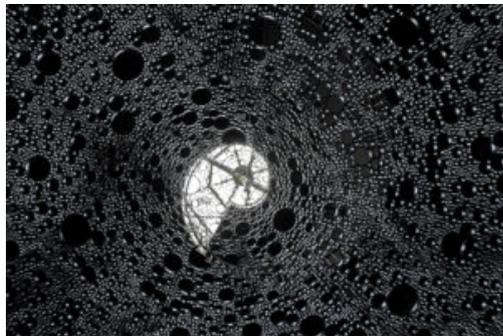


Miroir du trichoptère salle d'expo MAM-Paris @ MAM 2020

Duprat's relationship with matter is twisted », writes Patricia Falguière in the catalogue of the exhibition at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. He also borrows the principle of concealment from the skilful

operations of sheathing, crimping or marquetry that he derives from what used to be called the decorative arts. There is always something hidden in his pieces... There is a process, but you can never be sure to identify it... From production, Duprat delivers the legendary. What makes it possible to compose images, what shocks, intrigues, fascinates... the first principle of the art of production, the logic of the material and the gestures he commands, must serve as a guide to any shaping... The art of production has irremediably entered the era of the enigma. Hubert Duprat arranges his materials like fictions. »

A Reflection On Sculpture



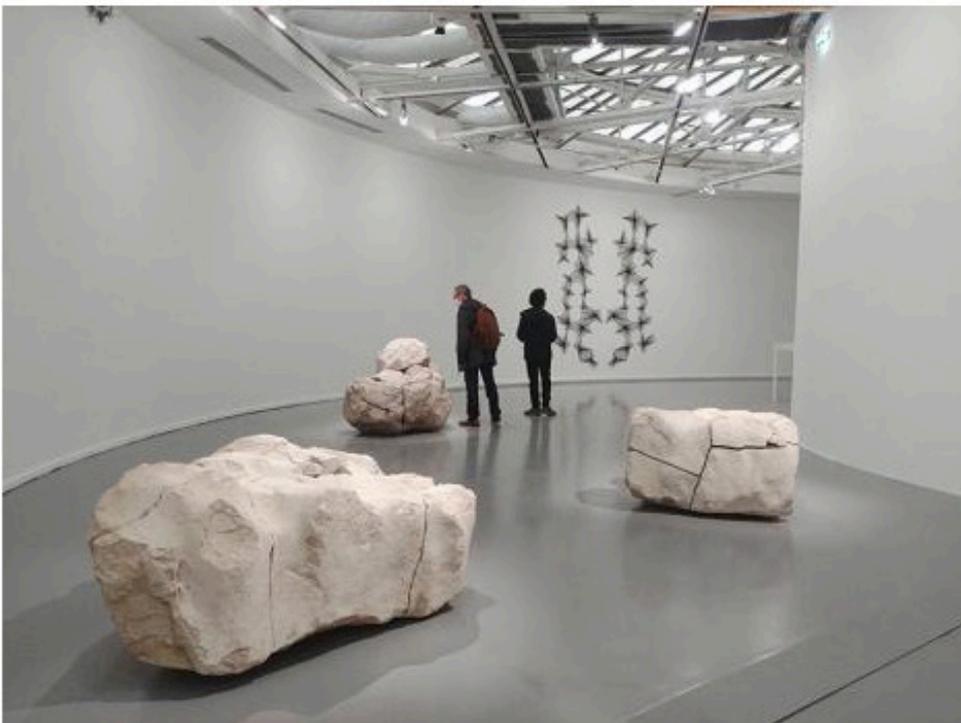
No chronology in such a protean work or no stylistic identity is discernible. Photographs bear witness to his studio flat transformed into a camera obscura, showing upside down images of his outside world. His architectural works, ceilings made of PVC tubes of different diameters or mica mosaics, his architectural reconstructions in concrete defy the laws of weightlessness, whose useless suspended monumentality contrasts with the fragility of trichopteran tubes...impossible to account for this cabinet of infinite curiosity.

ART CONTEMPORAIN

Toute l'œuvre étonnante d'Hubert Duprat

PARIS

Artiste rare, opérant en marge de la scène contemporaine, Hubert Duprat est consacré par une grande rétrospective au Musée d'art moderne de Paris.



Vue de l'exposition
Hubert Duprat au Musée
d'art moderne de Paris, le
3 octobre 2020.
© Photo LudoSane pour
LeJournaldesArts.fr

Paris. Si l'on devait d'un coup découvrir l'œuvre et la démarche d'Hubert Duprat (né en 1957), par où pourrait-on commencer ? *Coupé-cloué* (1991-1994), pièce composée de quatre troncs couchés entièrement gainés de clous de tapissier en laiton, est placée en exergue du parcours de l'exposition. Cet hybride doré, entre nature et culture, sert de métaphore liminaire pour aborder un travail qui emprunte à l'histoire des arts, des sciences et des techniques, multipliant les énigmes et les occasions d'émerveillement, flirtant aussi bien avec l'ornemental qu'avec l'abstraction.

Plus loin, des tubes de polyester blanc aux courbes organiques dont l'intérieur sombre étincelle d'hématites laissent penser que, sculptures à l'envers, ils ont été retournés *Comme un gant* (2004). Des plaquettes d'ambre collées forment une coquille translucide que l'on croirait soufflée (*Nord*, 1997-1998), un cylindre repose sur l'alignement improbable de cubes de pyrite, dont on dit que c'est l'or des fous (*Sans titre*, 2007-2011). Sculptures en creux ou reposant sur du vide, oscillant entre le prosaïque et le sublime, ces créations invitent à se questionner de façon naïve sur l'opération ayant permis leur existence. Cette interrogation se double d'une incertitude sur la nature d'objets issus de pratiques – orfèvrerie, marqueterie, tapisserie – relevant par ailleurs davantage de l'artisanat que de l'art.



Vue de l'exposition Hubert Duprat au Musée d'art moderne de Paris, le 3 octobre 2020.
© Photo LudoSane pour *LeJournaldesArts.fr*

L'époque de leur confection est également incertaine, entre avant-hier et quelques milliers d'années, à l'instar de *Cassé-collé* (1991-1994, roche fracturée et recollée avec ses cassures disjointes apparentes, façon modèle préhistorique, taille directe conjuguée au participe passé pour sortir des injonctions de l'avant-garde (peut-être en souligner l'échec). Et au final, quoi, quand, comment ? Autant de questions susceptibles de déclencher chez celui qui regarde une intense gymnastique spéculative. Ainsi aussi des *Bêtes* (1992-1999), en silex taillé, dont les contours dentelés évoquent des têtes d'animaux, du moins celles, schématiques, qu'auraient formées des mains jouant à se projeter en théâtre d'ombres. La dureté extrême de la pierre incisive rejoint ainsi un flou ludique qui désarme le regard. Quant à *Volos* (2013-2020), hache polie plantée dans un pain d'argile, aussi élémentaire que mystérieuse dans sa symbolique, c'est la seule figure anthropomorphe que l'on croquera dans l'exposition.

Du concept à l'exécution déléguée

On remarque par ailleurs que les dates signalées sur les cartels indiquent souvent le temps long écoulé entre la conception et la réalisation de la plupart des œuvres. Cependant, et bien que celles-ci requièrent des savoir-faire artisanaux, l'artiste ne passe pas son temps dans l'atelier : il n'en a pas. L'exécution est confiée à un expert, le geste étudié, puis délégué.

La place de l'atelier est cependant très importante dans l'œuvre d'Hubert Duprat comme le montre l'exposition, à travers trois ensembles. Il s'agit d'abord d'une série de photographies réalisées dans les années 1980, selon le principe de la chambre obscure. L'artiste autodidacte se tient dans la pièce qui lui sert d'atelier. À la façon d'un Mario Merz, il s'interroge sur son rôle, la nature et le sens de la production artistique : *Che fare* ? Une perforation dans un carton obturant une fenêtre laisse pénétrer la lumière de l'extérieur et vient lui livrer un début de réponse, « un motif » : la pièce se transforme en *camera obscura*. « *En faisant la nuit, je captais le jour* », explique-t-il. L'espace fermé s'ouvre alors sur le monde, qu'il accueille, comme une révélation, avec son ciel et ses façades renversées (*L'Atelier ou la Montée des images*, Cibachromes, 1983-1985). À partir de cette série, Duprat en commence une autre, reproduisant, par le procédé de la marqueterie les lignes de fuite de son studio sur de grands panneaux de contreplaqué. Incrustations de galuchat, de buis, d'ivoire, de fanons de baleine... : la variété des matières utilisées en filets illustre celle des différents règnes (animal, végétal, minéral).

Une troisième série consiste en installations architecturales de béton sur piliers. Leur inutile monumentalité en suspens contraste avec la fragilité des cinq minuscules *Tubes de trichoptère* présentés un peu plus loin sous vitrine, et qui datent de la même époque. Ces fourreaux délicats ont été confectionnés par des larves qui fabriquent, dans le début aquatique de leur existence, un abri protégeant leur mue. L'artiste leur a fourni pour leur ouvrage une matière première précieuse : pierres, perles et fil d'or. Là encore, l'habitable fait œuvre. La collaboration entre Duprat et les insectes, au-delà d'une expérience brevetée, a nourri pendant plusieurs décennies une impressionnante et très hétéroclite quête documentaire, présentée dans son intégralité au sous-sol du musée. Elle prend désormais aussi la forme imposante d'un gros ouvrage *Miroir du trichoptère* (Fage Éditions) dont son auteur, qui en signe le texte d'introduction, souligne non sans humour que c'est un livre qui dit « *presque tout sur presque rien* ». Vanité des vanités...

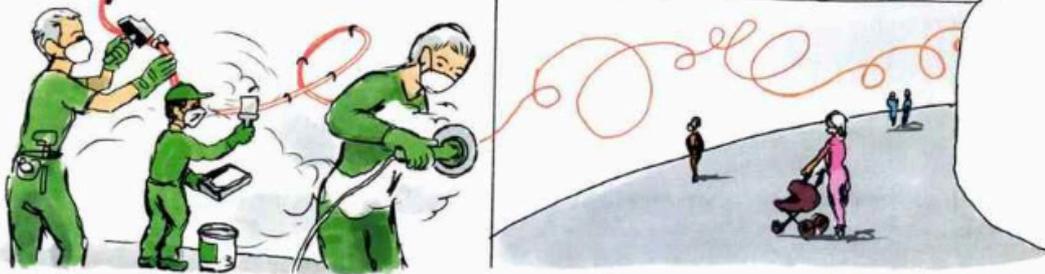
LA VISITE EN BD de FRANÇOIS OLISLAEGER

Depuis quarante ans, Hubert Duprat engendre des hybrides artistiques, œuvres fantastiques et parfois vivantes faites de corail, pyrite, ambre et/ou de matières industrielles. Première rétrospective en France !

Hubert Duprat

au musée d'Art moderne de Paris

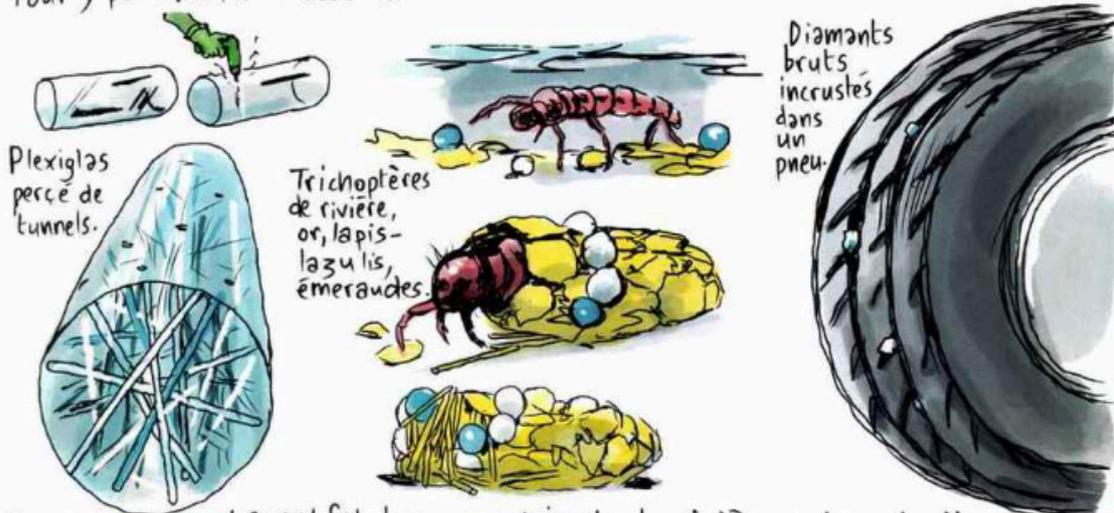
En arrivant dans le long couloir courbe du musée, nous n'imaginons pas qu'il a fallu un mois entier pour incruster ce fil de cuivre dans la paroi. Nous voyons un geste ample, facile, léger aux reflets cuivrés.



Un peu plus loin, nous ne verrons que pierres fendues. Elles ont pourtant été brisées puis recollées. Pour tenter, comme le conceptualisait Roger Caillois, d'accéder à l'intimité de la matière.



Autodidacte né en 1957, Hubert Duprat aime donner à la matière un autre statut. Pour y parvenir, il en bouscule les limites, les transforme en les reliant à leurs antipodes.



Pour moi, Duprat est aussi fabuleux que cet insecte de rivière qui construit des sarcophages avec des cailloux et auquel il a confié des pierres précieuses et de l'or...

«Hubert Duprat» jusqu'au 10 janvier • musée d'Art moderne de Paris • 11, avenue du Président Wilson • 75116 Paris • 01 53 67 40 00 • mam.paris.fr

Hubert Duprat : « Je suis un vrai artiste du dimanche »

Avec une curiosité d'archéologue et la minutie d'un artisan, il sculpte différentes matières depuis plus de trente ans

RENCONTRE

D'ordinaire, il préfère le silence. Le silence dense des livres, l'obsession taiseuse de la terre, le mutisme de la matière. Si bien qu'on avait imaginé Hubert Duprat comme un être secret, accaparé par ses alchimies. Quelque part dans son laboratoire aux confins du Gard, un ermite en dialogue avec l'ambre, la nacre ou le cuivre, ces matières avec lesquelles il compose en sculpteur depuis plus de trente ans. Mais c'est presque jovial qu'il apparaît, au détour de son exposition au Musée d'art moderne de Paris, pour l'instant fermée. Volontiers bavard, riche des mille et une histoires collectées sur les éléments de la terre qu'il soumet à ses caprices ; baguenaudant de la tapisserie de l'apocalypse d'Angers à la *Guerre des étoiles*, d'Alien au palais anti-que de Cnossos.

Plâtre et silex, obsidienne et béton, os, argile, écaille de tortue, fanon de baleine, il les sertit, enchâsse, chantourne et détourne, avec une curiosité d'archéologue et la minutie d'un artisan. « J'aime plus que tout le

rapport à la connaissance, la quête de la matière, de l'outil juste. Mes expositions ressemblent à une table périodique des éléments, comme une encyclopédie visuelle des constituants de la matière. » De monceau de magnétite en rhomboïde de cristal, « fascinant car trop manufacturé pour être naturel », de colonne de pyrite (« l'or des fous ») en cage d'ambre qu'il est allé pêcher en mer Baltique, il recompose un monde.

Trichoptères et cocons d'orfèvre
Bizarrement, cette exposition au Musée d'art moderne est quasiment sa première dans une institution parisienne. « Et ma dernière, promet-il. J'ai toujours essayé de faire le moins d'art possible, je suis un vrai artiste du dimanche. Mon atelier n'en est pas un, il est vide et sans maître. Le manuel m'emmerde, je préfère les bibliothèques. Je fais des choses quand cela me titille, et parce que j'appartiens à un système qui demande des gages d'appartenance, rien de plus. » Et de continuer, avec à peine de regret : « Il faut le reconnaître, dans l'histoire de l'art français, je ne suis pas nommé. »

Effectivement, pendant longtemps, Duprat, c'était « l'artiste aux trichoptères ». Celui qui, il y a trente ans, a marqué les esprits en collaborant avec ces étranges insectes. Leur talent ? Fabriquer un cocon avec tout et n'importe quoi, sable, pierre, paille, coquille, feuille, graminée... Un jour, fort de son audace d'autodidacte, l'artiste en herbe s'est pris à nourrir la bête de paillettes d'or et perles de pacotille. Ainsi sont nés de minuscules bijoux, cocons d'orfèvre ni nature ni culture.

Duprat avait-il trouvé son alter ego ? En deux temps trois battements d'ailes, il n'était plus que cela. « J'en ai un peu souffert ; on n'a pas compris que c'est l'or qui m'intéresse, pas l'animal ; je suis tout sauf un naturaliste. » Aujourd'hui, il rétorque : « Vous voulez du trichoptère ? En voilà. » Dans une vaste salle à l'écart au fond du musée, il a mis en scène toutes les connaissances amassées en trois décennies. Centaines de planches, encyclopédies par dizaines, ce *Miroir du trichoptère* livre l'étrange créature sous toutes les coutures. « Ma folie obsessionnelle, ma dernière sculpture. Tout ça pour finalement créer un livre, métaphore de la totalité

de mon travail. Maintenant qu'il est publié, je rêve de tout bazarder. Je suis plus intéressé par la traque que par la capture. C'est chercher qui m'intéresse, contrairement à Picasso. Car il faut l'avouer, on trouve rarement. »

A visiter son exposition, on peine à le croire. Saisie par une lumière de neige, la courbe de la première salle met les œuvres en suspens. « J'ai voulu dépayser l'espace. Qu'on ne le reconnaisse pas, mais qu'il fasse paysage. » Une marqueterie serpentine de contreplaqué, les lacis d'une écriture inconnue marquetés au fil de cuivre dans le plâtre, des

« Je suis plus intéressé par la traque que par la capture. C'est chercher qui m'intéresse, contrairement à Picasso »

HUBERT DUPRAT
artiste

blocs de polyester charpentés de précieux tenons de galuchat (ou « peau de chagrin »)... Duprat aime à mettre les matières en tension, les jouer en oxymore. « Le galuchat, ce n'est rien, ce qui est vraiment compliqué, c'est le polyester. Une matière qu'on ne protège pas. Difficile d'obtenir des blocs parfaits sans coups ! Quand ils arrivent à l'atelier, chaque bloc est entouré de trois autres : j'aime cette relation précieuse au non-précieux. »

Même conversation entre ces entrelacs de corail rouge, qu'il soude de mie de pain. Ces cubes de Plexiglas au sein desquels il presse des boules de pâte à modeler, construisant un kaléidoscope vertigineux. Ou encore cette vilaine pierre au sol sertie de cabochons, « vraiment limite esthétiquement, s'amuse-t-il. Entre nain de jardin et trésor carolingien de Conques ». Quant à cette concrétion de plâtre à dix-huit angles ? « Le modèle, c'est une patate, il n'y a pas plus extraordinaire pour sculpter ! » On ne s'étonnera plus qu'il fiche dans les nervures d'un pneu des petits cailloux qui n'ont l'air de rien : ce sont des diamants bruts. ■

EMMANUELLE LEQUEUX

IDEES & DEBATS

Hubert Duprat, un artiste rare et précieux

Judith Benhamou

[@judithbenhamou](#)

Jusqu'à l'instauration du reconfinement, le musée d'Art moderne de Paris proposait de visiter ce qu'on pourrait voir comme un cabinet de curiosités contemporain. Il s'agit en fait de la rétrospective consacrée à un artiste confidentiel, mais fameux dans le cercle des initiés français, Hubert Duprat. Cet artiste né en 1957 a produit à peine une quarantaine d'œuvres en trente-sept ans. Il vit quasi retiré dans un village de la Drôme et son atelier consiste surtout, comme l'explique son galeriste Olivier Antoine d'Art Concept, en « 30.000 livres dans lesquels il puise son inspiration ». Et comme, à quelque chose malheur est bon, il ne nuira en rien de se préparer à la réouverture de l'exposition en lisant le catalogue de cette œuvre complexe et fascinante.

La rétrospective a nécessité un énorme et courageux travail de préparation qu'une vidéo de 12 minutes sur YouTube explique bien : Duprat ne fabrique rien lui-même. Il s'agit d'un artiste conceptuel qui crée des sculptures qui jouent souvent avec la symbolique des matériaux. On pense à l'art minimal de l'Américain Sol LeWitt mais il est ici croisé avec le travail d'un archéologue (son premier métier) qui serait fasciné par l'histoire des hommes, des matières et l'artisanat. Selon la commissaire de l'exposition, Jessica

ART

Hubert Duprat

Musée d'Art moderne de Paris

Catalogue : Ed. Paris

Musées. 176 p., 35 euros.

Castex, « il fonde en partie son œuvre sur des savoirs disparus ». Ainsi Duprat fait sculpter des silex en forme de têtes d'animaux. Le silex est l'outil par excellence taillé par un artisan des

débuts de l'humanité et il est retaillé selon la même méthode pour raconter ce qu'on imagine être des comptines. Il a aussi enfoncé une tête de hache qui vient de la nuit des temps dans un pain d'argile. La juxtaposition du dur et du mou, du très ancien et du récent, forment une sculpture de personnage hybride, là encore conceptuel.

Strates

L'un des plus beaux objets de l'exposition est une forme oblongue, ce qu'on appelait en maternelle une patate, constituée d'une infinité de plaquettes d'ambre blond collées les unes aux autres. L'ambre est une matière fossile qui contient des traces d'anciens organismes vivants, des animaux ou végétaux. Sa « patate » creuse et translucide est constituée de morceaux de vies immobilisées. Elle évoque le dérisoire et l'origine de l'humanité, le plein et le creux, la vie et la mort. Ou si on ne s'y attarde pas, un joli et précieux objet qui laisse passer la lumière. C'est ça Duprat : un artiste qui s'exprime en « strates » comme on a coutume de dire en géologie. Chez lui la création des débuts de l'humanité et l'art contemporain se rejoignent. ■

HUBERT DUPRAT, MORCEAUX CHOISIS

En marge de la rétrospective de l'artiste français au musée d'Art moderne de Paris, les éditions MF publient une anthologie sur son œuvre.

Né de la volonté d'Hubert Duprat, *Les écrits restent* – titre prophétique – rassemble dix-neuf textes signés de personnalités diverses : poètes (Inigo de Satrustegui, Adam Thorpe), critiques (Michel Assenmaker, Mo Gourmelon, Patrick Javault, etc.), historiens (Maurice Fréchuret, Jean-Marc Poinsof, Roland Recht, etc.) ou encore artiste (Linda Weintraub). À la différence du registre normatif de la monographie ou même du cata-

Un homme qui, précisément, a placé les principes de l'agrégat, de la greffe, de l'accumulation et de la collecte au cœur de son œuvre.

logue, le statut de l'ouvrage permet que chacun s'exprime d'un lieu qui lui est propre, dans une langue qui lui est propre, avec des ressources propres à son domaine. Datant pour les premiers des années 1980, ces morceaux choisis, comme on disait autrefois, fixent des moments du travail de l'artiste. Il en résulte une

approche par fragments, par bribes, par miettes. Ceux-ci, ici réunis, favorisent une vision à la fois éclatée et approfondie.

AUTODIDACTE

Or, cette approche évoque celle d'un homme qui, précisément, a placé les principes de l'agrégat, de la greffe, de l'accumulation et de la collecte au cœur de son œuvre : « [...] Duprat ramasse les idées comme d'autres artistes font les bouts de bois et les cailloux, analysait Inigo de Satrustegui en 2003, dans un texte intitulé « Hubert Duprat ou l'atelier sans fin » (*Les carnets de Tournefeuille*). Son comportement, les rapports qu'il entretient avec sa bibliothèque, sa façon de déléguer la réalisation matérielle de ses œuvres, mais aussi de tourner autour de ses intuitions, de ses idées, comme le statuaire autour d'un bloc de marbre, d'y revenir, de les décliner, tout cela révèle l'inclusion du domaine intellectuel dans la matière première sur quoi s'exerce le travail de mise en forme qui, depuis la nuit des temps caractérise la création esthétique. »

Car Duprat l'autodidacte cherche, rassemble, regroupe. Il néglige la

Michel Assenmaker
Stephen Bain
Christian Besson

Hubert Duprat

Fabien Faure
Maurice Fréchuret
Mo Gourmelon
Martin Herbert
Patrick Javault
Simone Menegoi
Frédéric Paul
Catherine Perret
Jean-Marc Poinsof
Natacha Pugnet
Roland Recht
Jeff Rian
Inigo de Satrustegui
Adam Thorpe
Ramon Tio Bellido
Linda Weintraub

Les écrits restent

hiérarchie entre art, arts décoratifs et artisanat ou les frontières des sciences et des savoir-faire. Il s'intéresse à l'histoire des outils et des gestes qui y sont rattachés, confie la réalisation de certaines pièces aux larves trichoptères, s'inspire de la structure du corail ou de celle des cristaux. De même, ce livre méprise les hiérarchies textuelles. Rien de nouveau, bien sûr. On sait depuis longtemps les vertus de l'interdisciplinarité, les romantiques, les naturalistes, les symbolistes ou les surréalistes, pour ne citer qu'eux, ayant souvent emprunté cette voie. Mais elles sièent particulièrement à Hubert Duprat, « *qui, dans un vocabulaire formel changeant, à la limite du disparate, conclut à de possibles rapprochements touchant aussi bien les formes que les matériaux, les techniques que les disciplines* » (Maurice Fréchuret, « À la fois, la racine et le fruit », 1998).

CAMILLE VIÉVILLE

Les écrits restent : Hubert Duprat,
Paris, Éditions MF, 2020, 352 pages,
24 euros.

« Hubert Duprat », 18 septembre
2020-10 janvier 2021, musée
d'Art moderne de Paris, 11, avenue
du Président-Wilson, 75116 Paris,
mam.paris.fr

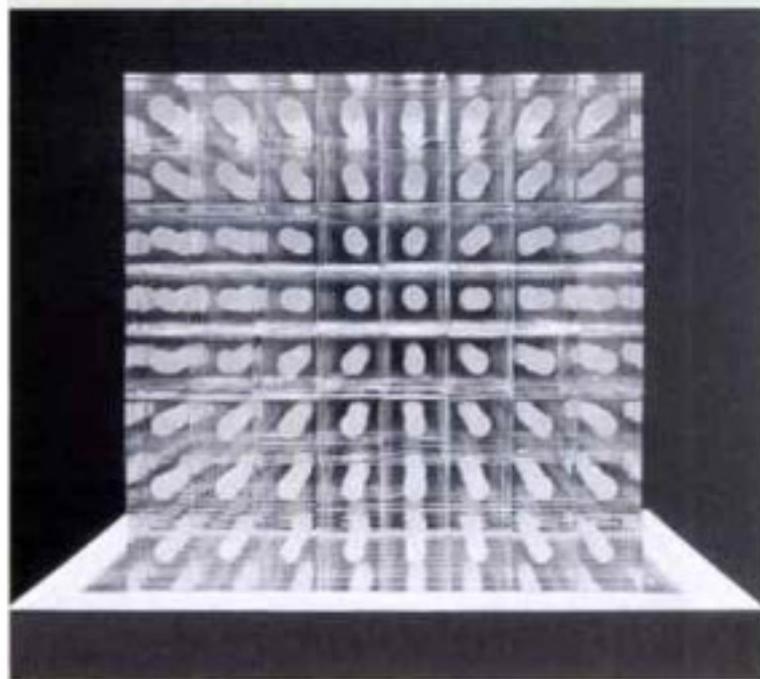
PARIS • MUSÉE D'ART MODERNE

> Du 18 septembre au 10 janvier

Une exposition en or (et en cristaux, corail, os...)

D'autant plus précieux qu'il est rare... Hubert Duprat est l'un des trésors cachés de la scène française. En alchimiste avare de ses secrets, il sculpte la nacre, l'ambre, le corail, l'ébène, l'os, la mie de pain, le clou de laiton ou l'étain, mais aussi la pyrite, cet «or des fous», ou encore le spath d'Islande (une variété transparente de calcite), pour dresser des tours, des quinconces, des habitacles mirifiques. Au cœur de l'exposition, l'installation *Miroir du trichoptère*, soit les archives de trente ans de dialogue avec la bête, à qui il offre perles et or pour tisser ses cocons. Un véritable voyage au centre de la terre. E. L.

«Hubert Duprat» mam.paris.fr



Hubert Duprat *Sans titre*, 2011-2012

art press

SEPT. - OCT. 2020 BILINGUAL ENGLISH / FRENCH

ALAIN FLEISCHER INTERVIEW
GILLES BARBIER WINSHLUSS ENTRETIEN
MARTIN BARRÉ AU CENTRE POMPIDOU
H. DUPRAT ED KIENHOLZ BRECHT EVENS
ÊTRE ARTISTE EN 2020 : TÉMOIGNAGES
TRANSMISSION STATUT RESSOURCES
MUSÉE DE L'ORANGERIE : LE RENOUVEAU
É. LAURENT R. BOLAÑO A. LEUPIN

480
481

NUMÉRO
DOUBLE

M 08242 - 480 - F: 8,50 € - RD



BEL 10,60 € - CAN 15,99 \$CAN
ITALIE 10,60 € - PORT CONTI 10,60 €
SUISSE 17,50 CHF

2^E
CAHIER
BIENNALE
ARTPRESS
APRÈS L'ÉCOLE

HUBERT DUPRAT

il n'y a pas de période larve

Camille Paulhan

Artiste rare et inclassable, déjouant les catégories et réunissant les contraires, Hubert Duprat bénéficie d'une première rétrospective d'importance au Musée d'art moderne de Paris, du 18 septembre 2020 au 10 janvier 2021 (commissariat: Jessica Castex).





■ Hubert Duprat fait partie de ces artistes dont l'évocation fait soupçonner les historiens de l'art à prétention entomologiste, ceux qui aiment les créateurs dont le travail se classe, se subdivise, se fragmente en catégories aisément nommables. Si possible avec un découpage en séquences bien distinctes, et avec – le mot est terrible, s'agissant d'art – des « évolutions » notoires de médiums ou de méthodes. Chez lui, rien de tout cela : tout au plus repère-t-on que c'est par divers procédés photographiques qu'il fait connaître son travail, au début des années 1980 – une photographie volontiers obscure, difficilement reproductible, révélant ce que l'œil n'arrive en général pas à percevoir. Ou que ses grandes structures de béton et ses marqueteries figurant des plans d'élévation ont plutôt été conçues au tournant des années 1990. Mais, pour le reste, la course d'orientation est délibérément faite de chemins de traverse. L'artiste semble d'ailleurs s'accommoder avec plaisir de cet état de fait. Dans les nombreux catalogues qui lui ont été consacrés, quelques constantes : les chronologies détaillées qui viseraient à compartimenter d'hypothétiques périodes, de même que les interviews-flueves dans lesquelles on essorerait les œuvres comme de vieilles salades à force d'en extirper le sens, en sont absentes. Pour retrouver les quelques rares notes, textes et entretiens de l'artiste, il faut remonter à la fin des années 1980. Les titres renseigneront également peu sur les œuvres : lorsque ces dernières n'en sont pas totalement privées, ils oscillent entre des descriptions formelles pour le moins aus-

tères (*Corail Costa Brava, Cassé-Collé, Coupé-Cloué...*) et des qualificatifs plus énigmatiques (*le Pire côtoie À la fois la racine et le fruit*). Drôles d'appellations. Et puis Hubert Duprat produit peu, expose régulièrement mais parcimonieusement. Dans le vocabulaire admis, on dit de lui qu'il est un artiste rare, adjectif autant envié que déploré.

L'ŒIL AU GUET

L'exposition du Musée d'art moderne de Paris devrait présenter l'ensemble des investigations qu'Hubert Duprat mène depuis plus de trente ans autour des larves d'insectes qui sont aujourd'hui la part la plus connue de son travail. Rappelons en quelques mots le principe qui préside à ces œuvres : l'artiste délègue son travail à des larves de trichoptères, qui d'habitude se constituent, dans l'eau des rivières, de solides étuis avec ce qu'elles charrient dans le fond (gros grains de sable, débris végétaux, menus coquillages...). Après s'être vu confier en lieu et place de minéraux banals des paillettes d'or, des turquoises et autres petites perles, les larves confectionnent de nouveaux petits fourreaux, autrement plus précieux à nos yeux et sans grande différence en termes de consistance et de protection pour elles. L'enthousiasme immédiat que ces œuvres suscitent à chacune de leur présentation légitime à lui seul le dépôt de brevet les accompagnant. La procédure évite leur accaparement inévitable par le marché du luxe, prompt au pillage des idées et des formes. Il faut d'abord voir cette recherche comme la cristallisation sous une incarnation évidem-

« Cassé-Collé ». 1991-94. Calcaire. 150 x 150 x 80 cm.
(Coll. Musée national d'art moderne, Centre Pompidou ;
exposition Le Creux de l'Enfer, 1994 ; Ph. F. Delpech)

ment miraculeuse de différentes attitudes qui sous-tendent le travail de l'artiste. C'est une manière de se positionner contre certaines représentations autoritaires : une façon d'accepter l'aléatoire, la lenteur, l'attente, et de mettre à distance la figure classique de l'artiste. Les toutes premières œuvres d'Hubert Duprat ne disent pas autre chose : tentatives de captation du déplacement lumineux des étoiles dans le ciel, chambres obscures où le soleil entre par le trou d'une serrure et projette sur les murs une image curieusement décolorée, morceau de mousseline que l'artiste fait danser dans un rai de lumière. Ainsi, on aurait bien tort de comparer les petits tubes étincelants, aux apparences foncièrement irréproductibles, à la tortue de J.-K. Huysmans. Des fourreaux, les larves finissent par s'extraire et deviennent même des insectes ailés gracieux.

LE DROIT DE GARDER LE SILENCE

Voilà bien un tropisme insupportable de l'écriture sur l'art : il faudrait que les œuvres, nécessairement, *interrogent* ou *questionnent* quelque chose. Il paraît qu'il existe des œuvres qui interrogent notre relation au monde, le rapport de l'homme à la nature, la matière ou le réel. Il semblerait également qu'on puisse en trouver d'autres qui questionnent nos représentations, notre rapport au temps ou les limites du langage (1). Or, je me rappelle nettement les premières fois où j'ai pu découvrir des œuvres d'Hubert Duprat autrement que dans des livres : j'avais constaté, avec une certaine jubilation, qu'il m'était difficile de déterminer ce qui, d'habitude, fait la joie des commentateurs. Impossible de dire quels en étaient le sujet, l'intention, la thématique. Par ailleurs, il était délicat de réussir à lier les œuvres entre elles. Comment rattacher la richesse chatoyante des fourreaux des larves de phryganes et la mollesse apparente d'un imposant bloc de pâte à modeler uniformément laiteux ? Le mur criblé de balles et l'étrange carapace de béton ornée de galets polis qui semble prête à ramper ? Bien sûr, on peut énumérer quelques récurrences, qui concernent souvent le choix des matériaux : végétaux, animaux ou minéraux, ils sont volontiers ambigus – le corail, l'ulexite, le galuchat, la pyrite, l'ambre ou la magnétite, pour n'en citer que quelques-uns. Certains gestes reviennent également, liés à l'agrégation, à l'accumulation. Cela ne nous avance guère : les œuvres d'Hubert Duprat ne questionnent donc pas leurs modalités de création, le processus, la notion de point de vue ou le geste artistique (2). Elles interrogent, et c'est déjà bien assez. Et anéantissent à chaque fois tout désir d'évidence et de continuité pour ceux qui les découvrent.

L'ONGLE DE MON POUCE

Il faut toujours se méfier des reproductions pleine page dans les monographies, comme d'ailleurs des couvertures de romans illustrées par la photographie d'une œuvre et des projections lumineuses sur écran blanc. « Ce que vous voyez derrière moi pendant que je parle, expliquai-je doctement à mon auditoire, fait à peu près la taille de l'ongle de mon pouce. » Aucun étudiant ne prit le risque de venir mesurer sur place ledit ongle – s'il l'avait fait, il se serait tout bonnement rendu compte que celui-ci était en réalité bien plus court que les fourreaux des larves de trichoptères –, mais la déclaration faisait à chaque fois son petit effet. Ce qu'il y a d'ennuyeux dans les œuvres d'Hubert Duprat, pour les institutions comme pour les marchands, c'est qu'on ne se satisfait en général pas vraiment de les voir, ni d'en faire le tour. On souhaiterait aussi saisir entre le pouce et l'index les fourreaux et s'emparer à pleines mains de son tas de fragments d'ulexite afin d'en dévoiler le fonctionnement. On voudrait aussi embrasser : timidement, pour les coraux rouge vif bagués de mie de pain ou *Nord* (1997-98), une sculpture où le vide est ceinturé par des centaines de petites plaquettes d'ambre. Plonger la main et même le bras au cœur de ses structures tubulaires. Et de tout son corps, se vautrer dans la magnétite.

RÉHABILITATION DE LA BOUE

Dans son texte « Réhabilitation de la boue » (1946), Jean Dubuffet écrit : « Au nom de quoi – sauf peut-être du coefficient de rareté – l'homme se pare-t-il de colliers de coquillages et pas de toiles d'araignées, de la fourrure des renards et pas de leurs tripes, je voudrais savoir au nom de quoi ? » On a beaucoup insisté sur la préciosité des matériaux employés par Hubert Duprat, entre les paillettes d'or confiées aux larves de trichoptères, le marbre rose d'Iran, les marqueteries en contreplaqué incrusté d'ivoire, de fanon de baleine, d'écaille de tortue, de nacre, d'ébène... On a peut-être moins dit que le caractère merveilleux de ses œuvres n'est sans doute pas dû à une fascination pure exercée par la technicité déployée pour leur réalisation. C'est que ces matières les plus recherchées s'allient en général avec d'autres, généralement considérées comme plus banales, si ce n'est écoeuvrantes. J'imagine les larves ramper face à la beauté des élégants fourreaux des trichoptères et ressent le désœuvrement enfantin qui consiste à pétrir les restes de mie de pain du repas quand je regarde le *Corail Costa Brava* (1994-98). L'informe n'est jamais loin, dans la pâte à modeler, la paraffine (même hérissée de cristaux de quartz), les sculptures qui relèvent du tas comme celles pour lesquelles on craint qu'elles ne se brisent à la moindre pression. L'effondrement menace les tours de morceaux de cristaux de calcite, les cylindres de



pyrite, les plaquettes d'ambre soudées que l'on l'imagine toujours sur le point de se disjoindre. Il n'y a ni coquetterie, ni afféterie dans le travail d'Hubert Duprat, qui se révèle plus rugueux qu'il n'y paraît. La blessure guette sous le pansement : on a bien recollé après avoir cassé, on a ressoudé les morceaux de corail avec des bagues de mie blanche, on a lié des blocs de polystyrène avec des languettes de galuchat. Mais on n'a pas craint d'enfoncer fermement une hache dans un pain de terre, de tirer au pistolet sur un mur, de ficher des milliers de clous de laiton sur des troncs, de planter des silex acérés dans de la mousse florale. Alors, les larves de trichoptères, bien sûr : mais sous les paillettes d'or, c'est le grouillement qui demeure. ■

(1) Exemples tous parfaitement authentiques.

(2) Exemples également tous strictement véridiques.

« Tribulum ». 2012. Mousse florale et éclats de silex. 100x70x18 cm. (Court. Art: Concept, Paris; Ph. F.Gousset)

Hubert Duprat

Né en/born 1957 à/in Nérac

Vit et travaille dans le sud de la France / lives and works in the South of France

Expositions personnelles récentes / Recent solo shows: 2019 Galerie Art: Concept, Paris

2014 La Verrière, Fondation d'entreprise Hermès, Bruxelles

2013 Museum of Old and New Art, Hobart, Tasmanie

Expositions collectives récentes / Recent group shows:

2020 *La Mer imaginaire*, Fondation Carmignac, Porquerolles

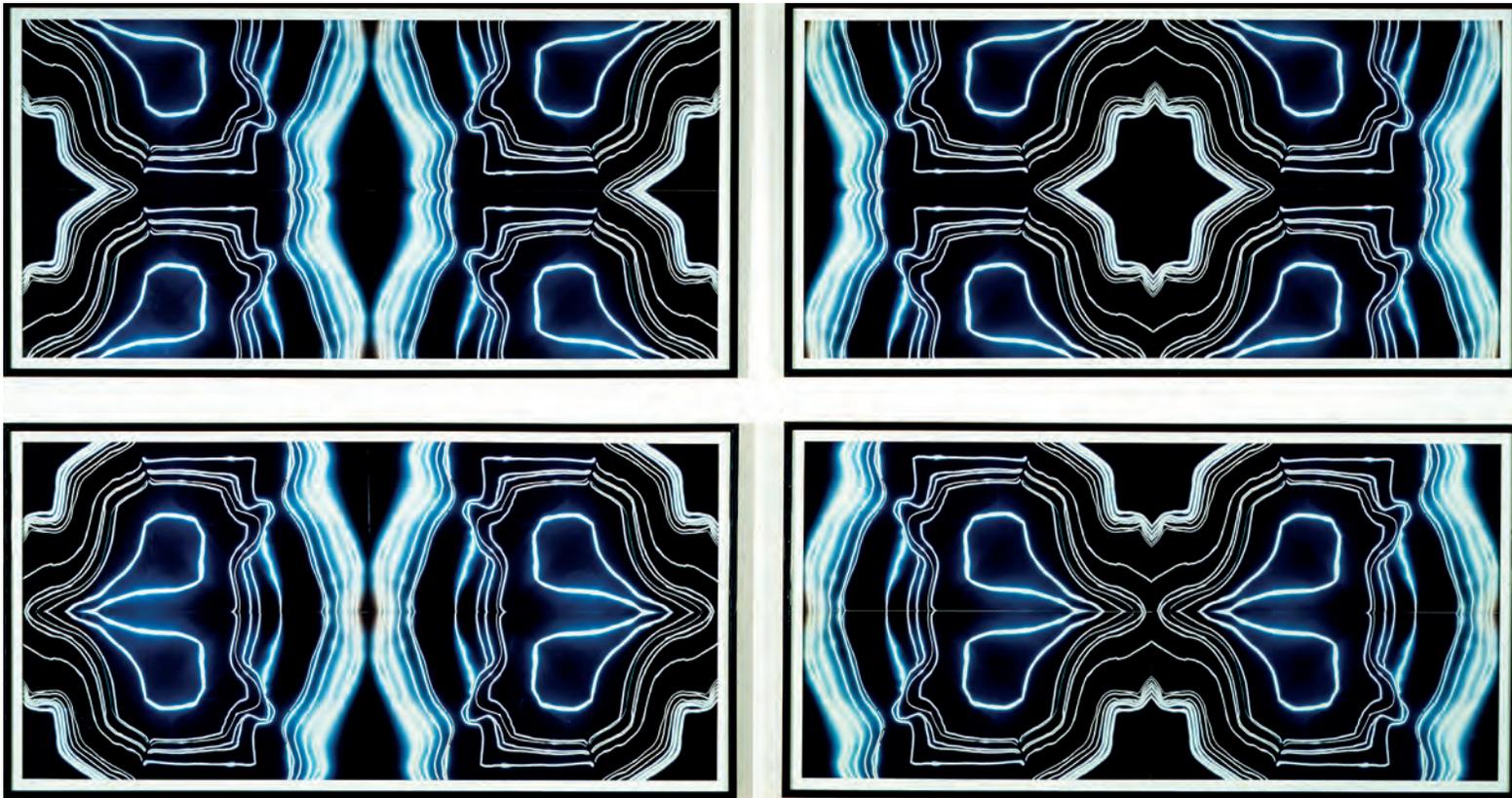
2019 *Préhistoire, une énigme moderne*,

Centre Pompidou, Paris; *Souvenirs de voyage*,

Musée de Grenoble

2017 *MEDUSA. Bijoux et tabous*,

Musée d'art moderne, Paris



Hubert Duprat No Larval Period

A rare, unclassifiable artist, bringing together opposites, Hubert Duprat is enjoying a major first retrospective at the Musée d'Art Moderne de Paris, from September 18, 2020 to January 10, 2021.

Hubert Duprat is one of those artists whose mere mention makes entomologist art historians sig. Those who love creators whose work is classified, subdivided, fragmented into easily nameable categories: if possible with a division into very distinct sequences, and with – the word is terrible regarding art – the famous “evolutions” of mediums or methods. With him, none of this applies: at most we see that it is through various photographic processes that he made his work known in the early 1980s – a photography deliberately obscure, difficult to reproduce, revealing what the eye generally cannot perceive. Or that his large concrete structures and inlays depicting elevation plans were rather designed at the turn of the 1990s. But for the rest, the orienteering race is deliberately made up of side roads. The artist also seems to be happy to adapt to this state of affairs. In the numerous catalogues devoted to him, a few constants: the detailed chrono-

logies aiming to compartmentalize hypothetical periods, as well as the wide-ranging interviews in which the works would be spun like lettuces in order to extract their meaning, are absent. To find the few rare notes, texts and interviews of the artist, you have to go back to the end of the 1980s. The titles also provide little information about the works: when they aren't completely private, they oscillate between formal descriptions that, to say the least, are austere (*Corail Costa Brava, Cassé-Collé, Coupé-Cloué...*) and more enigmatic qualifiers (*Le Pire côtéie À la fois le racine et le fruit*) [The worst rubs shoulders with both the root and the fruit]. Funny names. And then Duprat produces little exhibits regularly but sparingly. In the accepted vocabulary, it is said that he is a rare artist, an adjective envied as much as it is deployed.

THE EYE ON THE LOOKOUT

The exhibition at the Museum of Modern Art in Paris should present all of the investigations that Duprat has been carrying out for more than thirty years around insect larvae, today the best-known part of his work. Let us recall in a few words the principle that presides over these works: the artist delegates his work to caddis fly larvae, which

usually form solid cases for themselves in the water of rivers, with what they trawl up from the river bottom (large grains of sand, plant debris, small shells, etc.). After having been entrusted in place of ordinary minerals with gold flakes, turquoises and small pearls, the larvae make themselves new little sheaths, much more precious to our eyes and without much difference in terms of consistency and protection for them. The immediate enthusiasm that these works arouse each time they are exhibited justifies the patent registration that accompanies them. This procedure avoids their inevitable monopolization by the luxury market, quick to plunder ideas and forms. This research must first be seen as the crystallization beneath an evidently miraculous incarnation of different attitudes that underlie the artist's work. It is a way of adopting a stance against certain authoritarian representations: a way of accepting randomness, slowness, waiting, and of distancing the classical figure of the artist. Duprat's very first works express nothing else: attempts to capture the luminous displacement of the stars in the sky, dark rooms where the sun enters through a keyhole and projects on the walls a curiously faded image, a piece of muslin the artist makes dance in a ray of light. Thus, it would be quite wrong to

Page de gauche/page left:

« Les Agates ». 1986-89. Ensemble de quatre cibachromes. Chaque élément 76x160 cm.

(Coll. Frac Bretagne ; Ph. P.Veyssière)

Ci-contre/right: « Larve aquatique de trichoptère avec son étui ». 1980-2000. Or, perles, saphirs, turquoises, corail, lapis lazuli. Longueur moyenne 2,5 cm. (Ph. F.Delpech)



compare the small sparkling tubes, with fundamentally irreproducible appearances, to the tortoise that features in the novel *Against Nature* by J.-K. Huysmans. The larvae eventually extract themselves from the sheaths and become graceful winged insects.

THE RIGHT TO REMAIN SILENT

This is an unbearable tropism of writing about art: works should necessarily *question* things. It seems there are works that question our relationship to the world, the relationship of humanity to nature, matter or reality. It also seems that we can find others that question our representations, our relationship to time or the limits of language (1). However, I clearly remember the first times I was able to see the works of Duprat other than in books: I had noted, with a certain jubilation, that it was difficult for me to determine what usually constitutes the joy of commentators: impossible to say what was the subject, the intention, the theme. Furthermore, it was difficult to successfully link the works together. How to connect the shimmering richness of the sheaths of the snail larvae and the apparent softness of an imposing block of uniformly milky plasticine? The bullet-riddled wall and the strange concrete shell decorated with polished pebbles that seems ready to crawl? Of course, we can list some recurrences, which often concern the choice of materials: plants, animals or minerals, they are deliberately ambiguous – coral, ulexite, shagreen, pyrite, amber and magnetite, to name but a few. Certain gestures also return, linked to aggregation, to accumulation. This hardly sheds any more light for us: Duprat's works therefore do not question their methods of creation, the process, the notion of point of view

or the artistic gesture (2). They question, and that's enough already. And each time destroy any desire for evidence and continuity for those who see them.

One should always be wary of full-page reproductions in monographs, like the covers of novels illustrated by the photograph of a work and bright projections on a white screen. "What you see behind me as I speak," I explained learnedly to my audience, "is about the size of my thumbnail." No student took the risk of coming to measure the said nail on the spot – if they had done so, they would have simply realized that it was actually much shorter than the caddis larvae sheaths – but the declaration had its small effect each time. The problem with Duprat's works, for institutions as well as for dealers, is that one isn't generally satisfied with seeing them or walking all round them. We would also like to hold the sheaths between thumb and forefinger and grab his pile of fragments of ulexite with both hands to reveal how it all works. We would also like to embrace: timidly, for the bright red corals ringed with breadcrumbs or *North* (1997-98), a sculpture where emptiness is surrounded by hundreds of little amber plaques. To plunge your hand and even your arm into the heart of its tubular structures. And with all your body roll and wallow in magnetite.

REHABILITATION OF MUD

In his text *Réhabilitation de la Boue* (1946), Jean Dubuffet writes: "In the name of what – except perhaps the coefficient of rarity – does man wear shell necklaces and not spider webs, fox fur and not their guts, I would like to know in the name of what?" Much emphasis has been placed on the preciousness of the materials used by Duprat, bet-

ween the gold flakes entrusted to the trichoptera larvae, pink marble from Iran, wood with ivory marquetry, whalebone, tortoiseshell, mother-of-pearl, ebony... It has perhaps been said less that the marvelous nature of his works is probably not due to a simple fascination exercised by the technical know-how deployed for their realization. It is because these most sought-after materials are generally combined with others, generally considered to be more banal, if not disgusting. I imagine the larvae crawling before the beauty of the elegant trichoptera sheaths and feel the childish idleness which consists in kneading the crumbs left over from a meal when I look at the *Corail Costa Brava* (1994-98). The shapeless is never far away, in plasticine, paraffin wax (even bristling with quartz crystals), sculptures that are like heaps, that look as if they might shatter under the slightest pressure. Collapse threatens the towers of pieces of calcite crystals, the pyrite cylinders, the glued amber plates that we imagine always on the verge of breaking apart. There is no coquetry or refinement in Duprat's work, which turns out to be more rugged than it seems. The wound lies in wait beneath the dressing: well glued after breakage, pieces of coral stuck together with putty rubber rings, blocks of polystyrene tied with shagreen strips. But there was no fear of sinking an ax firmly into an earthen loaf, of shooting a gun into a wall, of hammering thousands of brass nails into trunks, of planting sharp flints into floral foam. There are the caddis larvae, of course: but beneath the gold flakes, crawling is what remains.■

Translation: Chloé Baker

(1) All perfectly authentic examples.

(2) Examples also all strictly truthful.

L'objet de...

OLIVIER ANTOINE CHOISIT LES BÊTES D'HUBERT DUPRAT

Tandis que le musée d'Art moderne de Paris s'appête à montrer une ample rétrospective de cet artiste peu connu, son galeriste dit son attachement à un singulier bestiaire de silex.

« J'ai toujours rêvé d'en avoir un, mais il n'y en a pas de disponible ! » Olivier Antoine évoque *Les Bêtes*, une série de petites sculptures réalisées par Hubert Duprat entre 1992 et 1999. C'est précisément en 1992 qu'il ouvre la galerie Art : Concept à Nice, avant de s'installer à Paris en 1997, à quelques mètres de la rue Louise-Weiss, dans le 13^e arrondissement, puis dans le Marais. La rencontre avec Hubert Duprat remonte à une exposition niçoise en 1994, dont le commissariat était assuré par le peintre Denis Castellas : les *Trichoptères* y figuraient. Les liens entre Olivier Antoine et Hubert Duprat se sont étoffés et, dix ans plus tard, ce dernier a fait son entrée parmi les artistes de la galerie. « Hubert est très exigeant et très droit. Il doute des gens mais, une fois qu'il fait confiance, c'est à vie », raconte Olivier Antoine.

UN TRAVAIL PARTAGÉ

« Une des premières questions que je me pose quand j'envisage de travailler avec un artiste est d'imaginer comment son travail sera vu dans cinquante ans. » Les pièces d'Hubert Duprat ont ce caractère atemporel et insaisissable : « Ces objets vivent d'eux-mêmes, ils restent à décrypter, et c'est là l'essence de l'œuvre d'art. » Une grande cohérence se dégage des engagements pris par Olivier Antoine depuis presque trente ans. « Un certain nombre d'artistes que je représente ont en commun de faire des œuvres apparemment peu bavardes, mais qui donnent lieu à toutes sortes de récits sur l'humanité. C'est le cas de Michel Blazy, de Julien Audebert, d'Alexandre Singh... Hubert Duprat a été parmi les premiers d'entre eux. »

Olivier Antoine se souvient d'une visite du site de la grotte Chauvet qu'ils ont faite ensemble l'été dernier, non loin de la maison d'Hubert Duprat, dans les environs de Nîmes. Plusieurs de ses œuvres font référence à des objets préhistoriques, comme *Les Bêtes*, ces silex taillés en forme d'animaux. Une commande publique pour un commissariat de police est à l'origine de la série. Six exemplaires ont été réalisés dans un premier temps comme un ensemble, puis quelques autres individuellement. Ce sont des effigies d'animaux, des loups et des biches, en d'autres termes les chasseurs et les proies – un sujet adapté pour un tel lieu. « Cette série raconte une histoire très large, de l'Homo sapiens à l'organisation de nos démocraties



aujourd'hui, une sorte de théâtre de l'absurde. Elle évoque aussi la transformation de la matière, une réflexion sur la sculpture même, dit Olivier Antoine. Ces œuvres ont un espace-temps infini, permettant de naviguer entre différentes époques et de mieux comprendre la nôtre. »

Cette série raconte une histoire très large, de l'Homo sapiens à l'organisation de nos démocraties aujourd'hui, une sorte de théâtre de l'absurde.

Hubert Duprat n'a pas d'atelier. Sa bibliothèque lui en tient lieu. Les seuls objets qu'il réalise lui-même sont les *Trichoptères*, et encore, il met à l'œuvre les animaux, et parle même d'insectes-artisans. Pour les autres, une idée lui vient, puis il

trouve les personnes adéquates pour la réaliser. Comme le raconte Olivier Antoine : « Sa démarche a quelque chose de très humain, les rencontres sont essentielles pour lui et, à chaque fois, il faut tout réinventer. Pour ses grandes sculptures Cassé-collé, il a travaillé avec des tailleurs de pierre dans une carrière. Pour Costa Brava, des coraux augmentés de boulettes de mie de pain, il a trouvé des pêcheurs corses qui disposaient de 2 kilos de corail, et c'est en leur envoyant l'un de ses catalogues pour leur expliquer son travail qu'il les a convaincus de les lui vendre. Pour Nord, un objet en plaquettes d'ambre, il est allé chercher ses matériaux jusque dans la région de la mer Baltique, avant de s'apercevoir qu'il était assez facile d'en trouver près de chez lui... mais cela fait maintenant partie de l'histoire. Le questionnement des choses et des gens est primordial à ses yeux. »



Pour les trois images : Hubert Duprat, *Sans titre*, série *Les Bêtes*, 1992-1999, silex. © Fabrice Gousset

MÊLER L'HISTOIRE, LA FICTION ET LE RÉEL

Hubert Duprat a commandé les premiers exemplaires de la série *Les Bêtes* à un vieux monsieur, un paléontologue spécialisé dans la fabrication d'artéfacts copiés du paléolithique. Il a utilisé des silex géants, longs d'une trentaine de centimètres, difficiles à tailler comme le sont les « silex excentriques » des Mayas. Ces *Bêtes* ne sont pas fidèles à la réalité historique, car les pierres sont taillées en certains endroits et polies en d'autres. « Ce sont des objets hybrides qui montrent l'accumulation du savoir sur une seule surface, l'idée même de l'invention et de la création. Ils nous projettent finalement dans une sorte de science-fiction. »

À y regarder de plus près, ces silhouettes d'animaux ne ressemblent pas exactement à celles que l'on trouve dans les grottes ornées. Elles évoquent plutôt les ombres chinoises que l'on fait avec les mains

pour amuser les enfants, ou bien les théâtres d'ombres du XIX^e siècle. Elles renvoient aussi aux ombres de la grotte platonicienne. « Il y a un fil conducteur à propos des ombres dans l'œuvre d'Hubert Duprat, depuis ses premiers travaux intitulés *L'Atelier* ou la montée des images : son atelier était devenu camera obscura, réceptacle du monde extérieur. C'est l'idée du vide comme espace créatif, que l'on retrouve dans ses *Cibachromes de cosmonautes fantasmés en lévitation dans l'espace*. » La série *Les Bêtes* apparaît alors comme un réservoir de récits. « Ce qui m'intéresse dans ces œuvres, c'est le lien entre l'histoire, la fiction et le réel », ajoute Olivier Antoine.

Hubert Duprat est proche de plusieurs écrivains. Ses œuvres ont même inspiré des récits littéraires. Le musée d'Art moderne de Paris lui consacre bientôt une grande exposition. « Fabrice Hergott et Jessica Castex ont invité sur 1200 m² un artiste quasiment inconnu du grand public, dont presque tout le travail sera montré, y compris des pièces in situ que je n'ai jamais vues. Ce sera une véritable découverte », précise Olivier Antoine. Son œuvre trouve une résonance singulière dans la période que nous vivons : « Ce regard transversal et transhistorique, qui n'est jamais une démonstration de savoir, prend un sens particulier aujourd'hui : nous sommes précisément dans un moment de creux, nous nous demandons ce qui va se passer. »

ANAËL PIGEAT

« Hubert Duprat », musée d'Art moderne de Paris, 11, avenue du Président-Wilson, 75116 Paris, mam.paris.fr (consulter le site pour les dates exactes) galericartconcept.com

POINTS DE RENCONTRES



PAR BERNARD MARCELIS.

GALERIE DU MUSÉE ET GALERIE D'ART GRAPHIQUE, CENTRE POMPIDOU, PARIS, DU 23 OCTOBRE 2019 AU 27 JANVIER 2020.

L'exposition *Points de rencontres* au Centre Pompidou multiplie – à l'excès ? – les dialogues : œuvres produites en résidences, en entreprise, et collection du musée, le tout autour du thème de l'émotion.

À l'image de son titre pour le moins peu explicite, cette exposition *Points de rencontres* entretient une certaine ambiguïté tant dans sa réalisation que dans sa présentation.

Au départ, tout semble pourtant simple : cette exposition s'annonce comme le résultat de la première manifestation du fonds de dotation Centre Pompidou Accélération. Ce fonds est le fruit d'une collaboration avec sept entreprises qui ont décidé de s'engager dans un dialogue avec le monde artistique par l'intermédiaire du Centre Pompidou. Le discours est aussi bien rodé que dans l'air du temps : « avec la volonté de mobilisation des entreprises dans la durée pour créer du sens en proposant une expérience humaine originale entre deux types de création de valeur, celle des artistes et celle des entreprises » (Matthias Leridon, président du fonds de dotation et de la société Tilder). On saluera néanmoins cette manière des plus novatrices d'impliquer les sociétés, et surtout l'ensemble de leur personnel, dans ce type d'aventure et d'ainsi dépasser le stade conventionnel, et un peu plus passif, du mécénat traditionnel, même s'il reste indispensable à la santé financière et à la capacité opérationnelle des institutions culturelles concernées.

ÉMOTION

Dans ce cadre, une série de sept résidences d'artistes se sont tenues dans les firmes impliquées au premier semestre 2019, l'exposition actuelle en étant le résultat. Les œuvres produites lors des résidences ont été acquises, pour la plupart, par le fonds de dotation Accélération qui, de son côté, les propose sous forme de dons pour être intégrées dans les collections du Centre Pompidou, sous réserve, malgré tout, de l'avis favorable de la commission d'acquisition du musée.

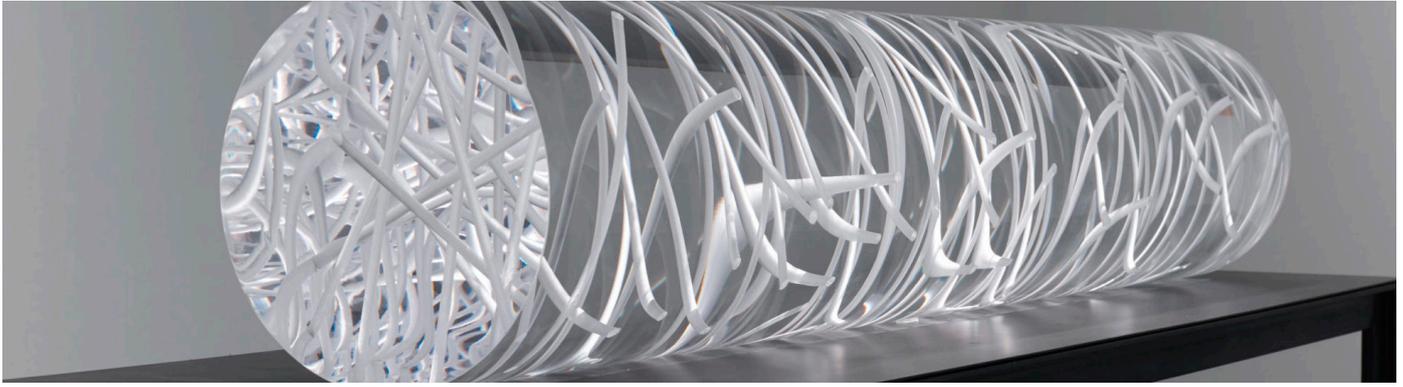
Ces œuvres sont actuellement exposées au 4^e étage du Centre Pompidou, en compagnie d'une centaine d'autres provenant des collections du musée autour de la thématique choisie pour cette première saison : « L'émotion ». Les artistes sélectionnés sont Hubert Duprat, en résidence chez l'entreprise de transport et de stockage de gaz Teréga et qui a travaillé sur l'immatérialité de cette substance ; Lionel Estève, chez Cdiscount, qui s'est penché sur la mobilité des flux monétaires ; Alexandre Estrela qui aborde l'intelligence artificielle avec Orange.

Agnès Geoffroy, quant à elle, a trouvé son inspiration dans la salle des coffres de Neufilize OBC et des souvenirs que ces coffres pouvaient conserver pour produire une œuvre très sensible, alors que Jonathan Monk, chez Axa, s'est contenté de surfer sur l'actualité en évoquant les gilets jaunes tout en convoquant cette fois la pratique d'Alighiero Boetti.

Camila Oliveira Fairclough a poursuivi son travail de peintre au sein du cabinet de conseil en communication Tilder, tandis que Bruno Serralongue, particulièrement productif, a profité de son séjour chez l'opérateur de fret ferroviaire Erwena pour concevoir une série inédite de plus de trente photographies.



Hubert Duprat, *Martyr*, 2019, polyméthacrylate de méthyle, 20 × 100 cm, promesse de don du fonds de dotation Centre Pompidou Accélération, 2019 © Centre Pompidou, Audrey Laurans



Une vision holiste

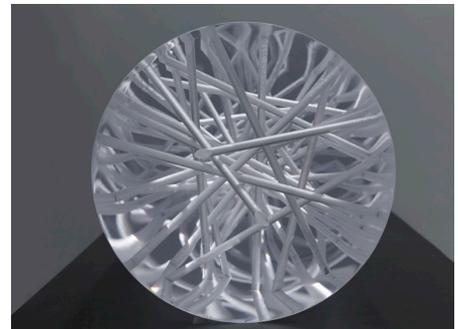
Hubert Duprat selon Martin Herbert

1

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 ruminant 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.

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

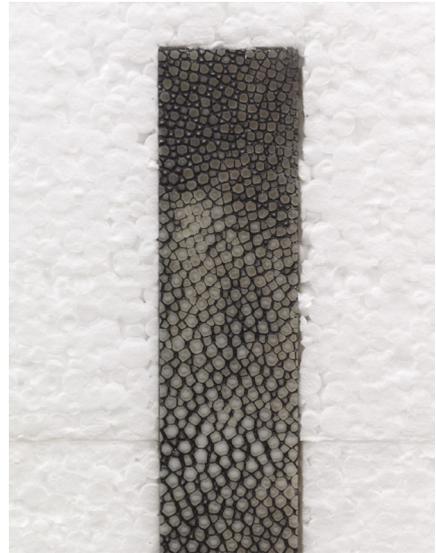
Au début des années 90, Duprat a réalisé *Coupé-Cloué* (1991-1992), où il a enfoncé quelque 70 000 clous de tapissier dans chacun des cinq troncs d'arbre, créant ainsi un hybride chatoyant entre le naturel et le culturel. (Comme l'a fait remarquer Maurice Fréchuret¹, ces objets appliqués sont en lien 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.

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^e 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^e 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.

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.



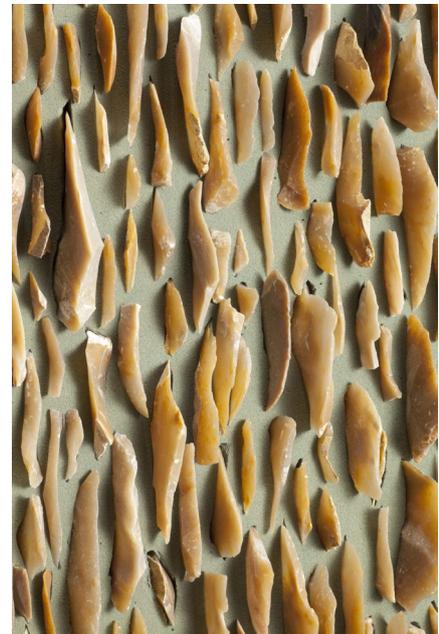
Hubert Duprat, *A la fois, la racine et le fruit*, 1997/1998, bois, mosaïque et os de bovin, 380 x 60 x 60 cm, Fondation Cartier. Photo : Rémi Chauvin, Mona.

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 luddiste². 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.

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 – Pliny 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 (spath 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 Goussset. 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 illusoire. 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.

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.

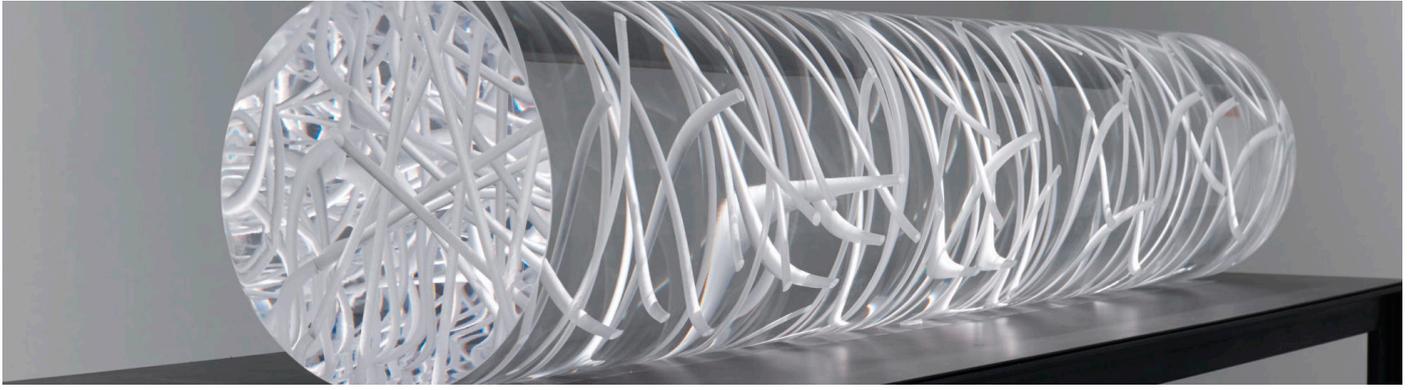
#2 Membre d'une des bandes d'ouvriers du textile anglais, menés par Ned Ludd, qui, de 1811 à 1813 et en 1816, s'organisèrent pour détruire les machines, accusées de provoquer le chômage. ([Larousse](#))

FONDATION
D'ENTREPRISE
RICARD



PERIODIQUES D'ENTREPRISE RICARD
TEXTWORK
EDITORIAL PLATFORM

p. 12 "Une vision
holiste"



Bothness

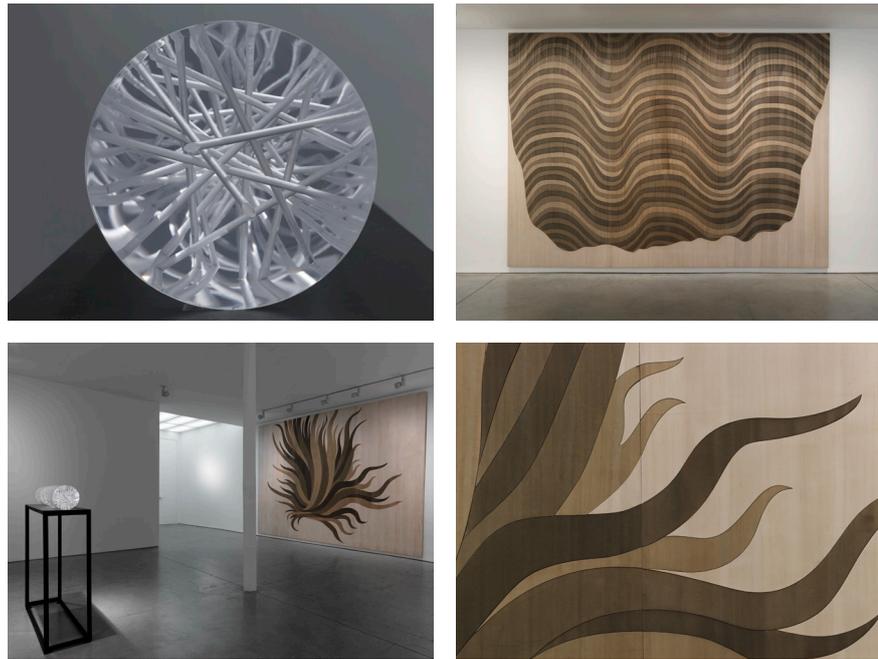
Hubert Duprat according to Martin Herbert

1

I recently encountered two large untitled marquetry works by Hubert Duprat, dating from 2001. One featured an undulating shape, a wavy stack of sawn curves in brown shades of Indian ink-stained plywood; the other, made the same way, looked something like a self-contained burst of pointy flame. Both, it turns out, draw their iconography from the Apocalypse Tapestry (1377–82) in the Château d'Angers, in the Loire Valley, a work that was in turn based on the Book of Revelations. It's tempting, given the preponderance of narrative in contemporary art, to seize upon the latter fact as a key to the taciturn semi-abstractions here, inflate its importance and align these works with some foreboding narrative about the end of the world. Let's not, though, because Duprat is not a storytelling artist. Or, rather, any storylines you might pick up are peripheral dazzle rather than central to his aims.

For example, these works were part of an exhibition of Duprat's in Paris, and another work in the same show might have seemed to amplify airborne religious connotations by being titled *Martyr* (2019). It comprises, however, a transparent polymethyl methacrylate (often referred to as Plexiglas) tube appearing to contain a multiplicity of white tubes. Look at it from the end, where you get a circular viewpoint undistorted by curvature, and these lines read as straight. View it from the side and they bend and weave. Zoom in, puzzled, and you might realise that these are not solid, enclosed objects at all but holes, the result of cleanly drilling into the plastic in many directions. (At a poetic stretch, one might think of the vulnerable torso of St Sebastian, though a 'martyr' is also a term for a piece of wood used to protect a workbench during cutting or drilling.) The abrasions left by the drill create the illusion of objecthood, just as the cutting of marquetry establishes form.

In this optically vibrational work, then, whose associativity and ever-shifting composition makes you prowl pleasurably around it, composing is synonymous with sheer precision-tooled gesture. It's an intercession in the void, a bit like—to nod to a series of Duprat's photographs—an astronaut on a spacewalk. The clear plastic, and the plywood too, are default voids. The art, as much as anything, is a record of a physical intervention that creates visual intrigue, sets in motion sustained looking, then circles back to its own materiality. (In the two untitled works, the flames and waves do the same.) These lines were carefully bored or cut and where there was nothing, the art says, now there's this, at once a record of its own making and a precise ambiguity: a riddle without a key, already suggesting that the art might be hermetic, concerned with art itself, which in a sidelong way it is.



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

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

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.

When I visited the exhibition, Duprat had been considering adding one more work midway through, a sculpture relating to a long-running continuum of pieces modelling or reflecting the artist's studio. (As his decision to exhibit a pair of earlier artworks in one of his rare commercial-gallery shows might demonstrate, he steers by his own compass in these matters. Indeed, in many ways of which the uniqueness of his practice is just one part, Duprat is an outsider in the art world, resistant to producing to order and tough to affiliate with other practitioners.) Anyway, the notion of adding a studio-related work had a logic of its own. Duprat essentially began his career, in the early 1980s, with works that circularly served to depict a studio space (specifically, and less glamorously, his apartment at the time in Pau), or to pull the chancy world just outside the studio into it and then represent it. Initially he used a camera obscura, having found the world outside projected on his wall thanks to a pinhole in a cardboard sheet blacking out his window, and took the series of Cibachromes *L'Atelier ou la montée des images* (1983–5). Then he moved

onto marquetry inlaid with rarefied materials that continued to map the contours of his workspace; and then sculpture in which he reconstructed his room in other spaces, sometimes in epic expanses of concrete. In the early postmodernist period, such works appeared to ruminate on available space: they were gestures that called attention to the constrained legroom in which they operated.



Hubert Duprat, L'atelier, 1983.

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

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

At the same time, however, Duprat inaugurated another, major, body of work: his ongoing collaboration with caddisfly larvae. These insects, concerning which he has amassed a huge library of reference works, build casings around themselves from whatever's to hand. The artist, in a self-designed process he later patented, gave them the materials to make something valuable by default: gold flakes and precious gems, e.g. opal, turquoise, etc. In his works concerned directly with the studio environment and in his caddisfly collaborations, then, Duprat conflates artwork with habitat. If you have nothing more than that, a designated near-emptiness, then maybe you can see the value of an intercession in raw terms; or see it as a question pertaining to artistic value, which this artist tends to programmatically jeopardise. Who is the creator of Duprat's caddisfly works, he or they, or both? And what—to return to apocalypses, given that declining insect populations, and their centrality to our ecosphere, are much in the news—is the present value of any ecological discussion here? One answer, despite Duprat having said (to me personally, and to others in print) that his work is melancholic, is this: handwringing is of less value than Duprat's overlapping of the category of visual art with all kinds of other material operations, past and present, human and otherwise.



Hubert Duprat, Caddisfly larva and its tube (exhibition view), 1980-1994. Gold, opal, pearls, length of tube 2.5 cm. ADAGP, Photo: H. Del Olmo

2

In the early '90s Duprat made *Coupé-Cloué* (Cut-Nailed, 1991–2), in which some 70,000 upholsterer's nails were driven into five tree trunks, creating a shimmering hybrid of the natural and the cultural. (As Maurice Fréchuret has pointed out¹, these applied objects are in conversation with the caddisfly sheathes; so, seemingly, is *Martyr*.) In his related *Cassé-Collé* (Broken-Glued, 1991–4) works, Duprat split limestone boulders repeatedly with a pneumatic drill and then glued them back together, their seams highly visible. This work exists on a continuum with museum restoration in the same way that *Coupé-Cloué* does with upholstery and the marquetry works do with the selfsame craft tradition. They flatten hierarchies, in other words, drawing vitality from practices that do not pretend to be art (and some of them by purely instinctual creatures who are not conscious that they are making *anything* except a shelter).



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.

In this way Duprat locates wiggle room within the closed environs of

sculptural practice in particular, and subtly requests a transvaluing that extends across time and space. ‘Art’, here, becomes an expanded field in itself. It becomes synonymous, again, with the constructive gesture in a void, whoever or whatever makes it. As such, this expansive category can encompass a centuries-old tapestry, the utterly ancient insectoid practice of building shelter, or cultural acts of adornment, or glorification. One could characterise the caddisfly’s actions, under Duprat’s supervision, as such. One could say the same of *Corail Costa Brava* (1994–8), in which he wrapped rings of bread—humble, widely available stuff—around a rhizomatic, brain-like, red Mediterranean coral, polished by Neapolitan coral-carvers, the result looking like something from an ethnological museum (and also like art). Here the rarefied category of ‘contemporary art’ is itself drilled open and resealed, slightly differently, the process left visible. So much of what Duprat does involves a real or an invented manner of taking a natural material and skilfully jazzing it up, and this is often what, as a species, we do to the world: when the specific reasons are sheared off, it all starts to look like one big practice for which we’ve historically found many, many names. Assayed whole, his oeuvre starts to resemble a stream of cultic artefacts from a tribe that crosses all lines of time, space and biology.

Take the sculptural installation *Chagrin* (2014), for example. It’s an imposing white structure that harks back to geometric modernism, to the autonomous dealings of early 20th-century art. But there is a rogue element in it, which its title points towards: shagreen (from which English word the French title comes), ray-skin or shark-skin, rectangles of which appear to staple the white object together and which require expert, traditional craftsmanship, such that the work spans the timeframe between the handmade and artisanal and the industrial modern, or rather collapses them together. *Coupé-Cloué*, too, feels faintly like it could have been transposed from a dimly lit corner of the Musée du quai Branly, but at the same time recalls *arte povera*. And the *Untitled* works outlined at this text’s outset unite imagery from the 12th century, a longstanding tradition of inlaying that goes back to Ancient Rome and, in one case, a wavering, eye-confusing visuality that is in sync with 1960s Op Art. Duprat, here, offers something like a god’s-eye view on our frivolous cultural distinctions. In his *longue durée*, we all just got here, humanity being a blip in the history of the planet and the universe: we made some things according to our local and temporal lights, none of which are more important than any other, and the divisions we’ve set up between them are our own problem. Or they’re waiting for someone to symbolically undo them.





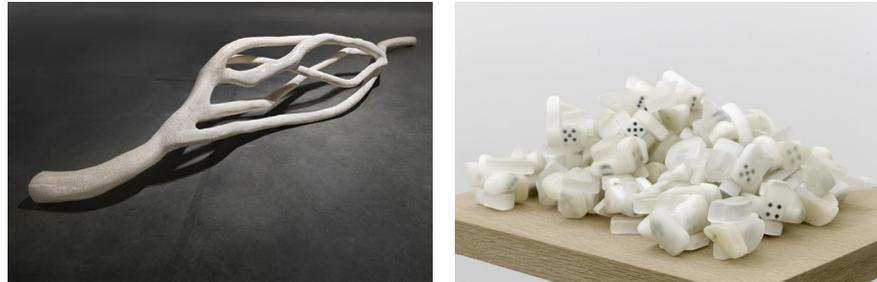
Hubert Duprat, Nord, 1997/ 1998, ambre de la baltique, colle, 32 x 25 x 25 cm, collection privée, Genève.
 Hubert Duprat, Corail Costa Brava, 1994/ 1998, corail et pain de mie, diamètre d'environ 25 cm. Photo : Rémi Chauvin.
 Hubert Duprat, Chagrin, 2009-2012. Polystyrène, bois, galuchat. Dimensions variables. Photo : Fabrice Gousset.
 Hubert Duprat, Chagrin, 2009-2012. Polystyrène, bois, galuchat. Dimensions variables. Photo : Fabrice Gousset.

This would make for a rich, deeply humanist position, an enfolding one which values the multiplicity of textures within the natural world and the ability of even extremely humble creatures, like worms (how much lower does it get?) to contribute to the whole. It does not, indeed, exclude melancholy associations regarding humanity's blighting of the earth, but it is not contained by them. A signal quality of Duprat's work is that it is not easily contained by *any* rubric; it's extremely formal but open to accident, for example. For audiences who, again, like straightforward narratives, this can be an issue, hard to grasp, like standing unknowingly atop a giant, submerged rock. The first time I wrote about Duprat, for instance, I think I sold him short. I contained his work within a rhetorical framework that had to do with humanity's estranged relationship to the natural world, one that had its own binaries: a desire for connection with nature, but a predilection for breaking it. This is relatively *small*, as a reading, and it fatally reinforces what we already know; it encodes it. Art's job is not to do that. Art's job is to move the goalposts, shift mental frameworks, engage the speculative.

3

Let's go back to *Chagrin* a moment. Merriam-Webster defines the word, punned on here, as 'disquietude or distress of mind caused by humiliation, disappointment, or failure'. What might that mean, in such a context? *Chagrin* might thereby encode an ambient sadness concerning distinction and imposed difference. We've parcelled out culture so that sculptural minimalism sits over here, and the craft tradition over there. Are they both not ways of making communal, coded meaning through objects? Is the culture/nature distinction not equally dumb, given that we—humans, culture-makers—are also part of nature? Caddisflies can make objects too; and they can, if nudged, make objects that read to us as art. In *Both Root and Fruit* (1997–8), Duprat couched his aversion to binaries in the very title of his

work. Here, a branching wooden form has been intricately covered with nailed-on squares of cow bone: in other cultures, this would be a traditional form of decoration and involve ivory, though for obvious reasons Duprat abjured that option. In what sense this is ‘fruit’ is unclear, but one might perhaps interpret the title as meaning the form is both fecund and the outcrop of fecundity; or that we have here the cause of something—the wooden root—and the result, the artwork. What’s also notable about it, from two decades’ distance, is how completely, superbly out of time the work looks.



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.

Up close, *Both Root...* resembles, in its endless succession of white squares each featuring the dot of a single nail head, a succession of dice that have all landed the same way up. In an untitled work from 2011, Duprat combined a scattering of dice with soft-edged chunks of ulexite, a semi-opaque crystal also known as ‘TV rock’ for its capacity to transmit an image, via light travelling along its fibres, of whatever is behind it onto its opposite side. *Untitled* has geometry, in the form of the dice, and chance, also in the form of the dice, and more apparent chance in the pileup of crystals. The latter are haphazardly shaped but deep within them, crystallography tells us, is some highly functional geometry. Ulexite sits in the ground, in various parts of the world where its key ingredient, boron, resides. As with many of the materials Duprat works with, it can be viewed as a wondrous thing: as usual with him, this wonder isn’t limited to the organic, the natural. Plexiglas, as we’ve seen, has impressive optical properties if treated right.

In *Tribulum* (2012–3), Duprat took a green rectangle of polyurethane florist’s foam, a thoroughly man-made material designed to frame real nature; embedded it with myriad vertical flakes of knapped flint looking like brown wavelets; and stood this object on one end, the result halfway to abstraction as Duprat’s works often are. This one, again not atypically, scents of the present and of deep time. Knapping flint, shaping it into tools and handcrafts, has been essential to the survival and sophisticating of the human race, and, grimly, via the flintlock gun, to its darker hours. Knapping is a process that endures in some areas, including, apparently, Brittany and Normandy, and one might see part of Duprat’s process as preservation of tradition. (At the same time, he’s not a sentimentalist or a luddite. All these processes coexist, for him, with scientific methods; indeed, a long time ago they *were* science.) In *Beasts* (1992–9), Duprat took pieces of flint and carved them into animal shapes: pointedly, though, they resemble not only animals but human hands shaping themselves like animals in order to enact shadow-plays. The result,

activated by the passage, the casually amazing physics of light as Duprat's works frequently are, unites the human, the mineral, and the natural, and operates in the present while harkening to the deep past.



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.

The existence of flint deposits, and the fact that our ancestors found them, is a miracle of sorts. It's the far end of the long tail of technology, and pulling materials out of the ground to deploy them for clever ends is still what we do. (Think of the 'rare earth' materials in smartphones; and of the exploitative labour used to extract them.) In *North* (1997–8), Duprat fashioned an uncanny globular, hollow form from flat-sided pieces of Baltic amber, glued together. Amber, of course, has long been used for decorative purposes; but it is also key to our understanding of what has lived and died on the earth, because amber has preserved them, particularly insects. It's a database, and a material with geologic time built into it. When Duprat organises it into an aleatory composition, both the material fact and the haphazardness count. We could have not discovered flint, and now we wouldn't be here, or we might be back where we were, progress-wise. We could have not discovered amber, and we'd know less about natural history. We could have chosen not to extract so heavily, and we might have a better chance of preserving life on

earth. Janus-faced, again.

Pointedly, the chief recurrent form in Duprat's oeuvre is the cylinder, or, since many of his cylinders are hollow, the tube. It's typical that his key object should be doubled in aspect in this respect, both thing and emptiness; typical too that he should even elect to mess with *this* division. In an untitled work from 2007, he constructed a cylindrical form from glued-together pyrite crystals. It looks glitteringly sci-fi but it's composed of ancient stuff—Pliny the Elder is considered to have written about pyrite, which is also called fool's gold—and, like flint, it's historically been used to fire guns. (In an untitled work from 1992, Duprat peppered a plaster wall with lead shot, like a frustrated alchemist.) For a further untitled work, dated 2008–13, he created another cylinder, upright this time, from Icelandic spar, or calcite, the rhombohedrons of crystal composed in rows wherein the angled rows of spar change direction each time. Now, Icelandic spar is no minor rock in the pantheon. It has the property of double refraction, so that objects seen through it appear to multiply, and, pointedly for Duprat's light-filled practice, it was crucial to the understanding of light as a wave. Spar is, additionally, thought to have been used by Vikings as a 'sun stone' that would identify the location of the sun when it was obscured. This, then, is once again a mineral history and a human one, the two bound up together. If Duprat deploys chance, he doesn't pick his materials chancily.



Hubert Duprat, Sans titre, 2008-2013. Cristaux de calcite (sphalte 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.

Why the cylinder, from *Coupé-Cloué* until the recent work of 2019? Why the line in space? It's a model continuum; it also has an *end*. Go back to the recent *Martyr*, the Plexiglas tube with the holes, and the two ways of looking at it. You can look at the far extremity, the flat slice, and get one picture: the present, arguably, where all seems clear and unobstructed. Or you can stand at the side, look down the line and get a curving, twisting picture, the kind you might get when you only know some history, not everything (which means all of us). We need to keep both in mind. Our culture, today, is committed to a barrelling forward motion, thanks in no small part to the technological developments that, in the popular imagination, are synonymous with progress. Many human problems stem from forgetting the past. The *bothness* of Duprat's work is operant on many registers: it equalises artist and bug, artist and craftsperson, artist and inventor/tinkerer in the Renaissance manner, culture and nature, the synthetic and the organic, past and present,

artistry and ethnography, apocalypse and abstraction, order and chance, understanding and ambiguity, habitat and artwork, hollow tube and illusory white cylinders. Look at *Volos* (2013), a rectangle of orangey-brown clay wrapped in plastic, topped with a polished stone axe head—and also resembling an ancient figurative sculpture—and see millennia collapse before your eyes.



Hubert Duprat, *Volos*, 2013-2015. Polished axe in flint from the neolithic period, clay block, plastic, 51 x 20 x 6 cm. Photo: Julien Gremaud. Centre National des Arts Plastiques Collection, Paris.

Duprat's art is, in this regard, world-swallowing and time-swallowing, on a rare order of ambition. Indeed, one marker of major art is how much inference it can withhold, the answer here being: plenty. But if this practice is chiefly directed somewhere, it may be towards a holism lit up by glimmering wonder, respect for what surrounds us and what's gone before, and the disposal of humanistic hierarchy. Its maker has no interest in putting up

conceptual fences because he wants to remind us that nature, including stuff buried in the ground, is as miraculous and unknowingly beautiful as art and as essential to the human story, that insects deserve gold and gems to play with, that inventive humans have unravelled many mysteries with the same materials they've used to create weaponry. That there's more to everything, if you dig. We ought to stand at the end of the tube, live in our moment, observe it closely, but also remember that we're just the latest iteration in a very long story, parts of which are going to be forever unknown to our overconfident, technocratic selves. Of course, Duprat being the endlessly multifarious Duprat, his work doesn't *only* say that. But such might be a worthwhile place to start; or, for now, to end.

Published in July 2019.

#1 See Maurice Fréchuret, 'Both Root and Fruit', in Hubert Duprat, Musée Picasso, Antibes; MAMCO, Geneva; Frac Limousin, Limoges, 1998, p. IV–XV.

FONDATION
D'ENTREPRISE
RICARD



FONDATION D'ENTREPRISE RICARD
TEXTWORK
EDITORIAL PLATFORM

p. 11 "Bothness "

L'exposition La dernière bibliothèque dans l'espace d'exposition LiveInYourHead de la Haute École d'Art et de Design à Genève, Suisse

Hubert Duprat et *la Dernière Bibliothèque* : penser un faire-bibliothèque

Barbara Bourchenin

MICA, EA 4426, Université Bordeaux-Montaigne, France

La bibliothèque du trichoptère

En juin 2012, dans l'espace d'exposition *LiveInYourHead* de la HEAD-Genève, Hubert Duprat « déballe » (Benjamin, 2015) *La dernière bibliothèque*⁴¹. Ce projet émerge en parallèle d'un travail qui a fait la renommée de l'artiste. En effet, la constitution de cette archive documente le travail naturaliste de la larve de trichoptère. Cet animal fascinant, Duprat le met au travail en 1980 : nourri de paillettes d'or, de pierres précieuses, l'insecte travailleur produit de merveilleux fourreaux dans lesquels il se love. L'artiste s'applique à réunir toute la documentation scientifique — mais aussi littéraire, iconographique, etc. — possible autour de cette larve. L'archive scientifique amassée dans la trichoptérothèque devient donc à la fois source et matériau d'une pratique. Plus encore, l'artiste invitant chercheurs et intellectuels autour de la « table du trichoptère » (Prévost, 2013), va créer de la documentation à archiver autour de cette observation scientifique première. La bibliothèque alors exposée devient dès lors atlas : « [...] forme visuelle du savoir, une forme savante du voir. [...] paradigme esthétique de la forme visuelle, paradigme épistémique du savoir [...] » (Didi-Huberman, 2011). L'archive est mouvante, en constante recomposition, créatrice d'un savoir vivant. Œuvre d'un curieux plus que d'un artiste — selon l'idée que l'homme se fait lui-même de ce travail, le statut de cette bibliothèque protéiforme interroge (tour à tour exposée, mise en ligne via le site « Le miroir du trichoptère »⁴², discutée lors de diners-débats, etc.). Son principe archivistique (infini ?) semble faire écho à une architectonique générale de la pensée. La bibliothèque du trichoptère est donc constituée par un artiste, exposée au travers d'une fiction, dont le catalogue est rendu

⁴¹LiveInYourHead, institut curatorial de la Head-Genève. 7 juin-15 juillet 2012

⁴² <http://trichoptere.hubert-duprat.com/>.

disponible sur Internet. Développée de manière rhizomatique, la bibliothèque du trichoptère a donc *a minima* trois lieux originels : la bibliothèque privée de l'artiste, le lieu d'exposition qui fut le sien à Genève et l'espace dématérialisé de pages internet en hyperliens. Ici, ce sont les dispositifs d'exposition et de diffusion qui nous intéressent en tant que potentiels lieux de pensée. Notons également que cette bibliothèque change de nom : bibliothèque du trichoptère, dernière bibliothèque, miroir du trichoptère. Cette évolution — ou métamorphose — terminologique est à questionner.

La dernière bibliothèque : fiction documentaire et catalogue en ligne

La monstration des archives (bibliographiques et iconographiques) de H. Duprat passe par une mise en exposition. Orchestrée en 2012 par les étudiants de Christian Besson (chargés du projet), elle s'incarne dans un oxymoron : une fiction documentaire⁴³. La bibliothèque du trichoptère (dont le statut est encore indéfini — œuvre d'art ? archive scientifique ? archive universitaire ?...) fait tiers dans le monde de l'art. Elle est l'entre-deux entre l'œuvre et son document : régie par un principe archivistique d'autoaffectation du documentant et du documenté (Derrida, 2008), mais pas encore archive. La bibliothèque artistique, dans les traces des réflexions ouvertes par Derrida, redéfinit l'attitude de connaissance : elle ne génère pas du savoir déjà « archivé », elle est initiatrice d'un « non-savoir » (Didi-Huberman, 2014), d'un savoir toujours à penser. Cette bibliothèque, si elle a fait l'objet d'une mise en exposition à Genève, continue de se développer par le biais d'Internet. Penser autrement l'accès au livre et aux contenus documentaires et culturels des bibliothèques est l'un des enjeux principaux de La dernière bibliothèque. Parmi les enjeux bibliographiques de l'œuvre, la mise en ligne des ressources de tout type relatives au trichoptère participe d'une exploration de la pensée en hyperliens. Cette navigation au sein du site CMS WordPress est en constante évolution : la multiplication des liens hypertextes nécessite la mise en place d'outils d'indexation et de recherche performants. La récente création d'un widget de recherche et d'un index par catégories viennent compléter le sommaire nuage d'étiquettes (Besson, 2015). Les difficultés rencontrées par les administrateurs du site sont corrélatives d'une pensée qui se complexifie au gré des découvertes et créations d'objets à archiver. La bibliothèque, comme tout catalogue, n'échappe pas aux apories classificatoires. La pensée en arborescence que le site propose est une forme d'arpentage en hyperliens d'un territoire complexe de recherche en art.

⁴³ « ARGUMENT : À la suite d'événements improbables, il n'existe plus qu'une seule bibliothèque, la dernière, celle du Trichoptère. C'est là, dans les seuls livres demeurant accessibles, qu'est désormais logée toute la mémoire de l'humanité. », <http://trichoptere.hubert-duprat.com/la-derniere-bibliotheque/>, consulté le 13 avril 2018.

Le miroir du trichoptère : *wunderkammer* et faire-bibliothèque

Le processus majeur de pensée que l'artiste semble amorcer lors de l'exposition de La dernière bibliothèque est celui d'un faire-bibliothèque⁴⁴ comme acte sculptural d'émergence et de modelage de la pensée (métaphore du travail du trichoptère). Entre-lieu de la connaissance le faire-bibliothèque est aussi un point de contact entre pensée créatrice et réceptive de l'œuvre. La praxis du matériau documentaire (en création, mais également en réception lors de l'exposition, des workshops et tables rondes organisés) génère, à l'image de l'expérience avec les larves de trichoptères, une pensée in-vivo, qui naît d'attitudes corporelles spécifiques aux dispositifs en place : arpenter la bibliothèque pour penser en arpentage ; feuilleter son expérience au contact du livre ; consulter en hyperliens ou hypertextes la bibliothèque dématérialisée en ligne pour une pensée de type rhizomatique.

Impulser la pensée nécessite de susciter la curiosité. Nous avons déjà évoqué la posture de « curieux » (Besson, 2015) revendiquée par H. Duprat. La dernière bibliothèque, sous l'appellation « miroir » fait références aux ouvrages renaissants de type pré-encyclopédiques⁴⁵. Ainsi, La dernière bibliothèque ne peut-elle pas s'analyser au prisme des *Wunderkammern* renaissantes, chambres des merveilles préfigurants les cabinets de curiosités et autres musées ? Lors de l'exposition, la bibliothèque occupe une place importante dans l'installation (cinq mètres de rayonnage), mais elle est aussi accompagnée d'iconographies aux murs, et d'objets de curiosités ou artistiques en vitrines.

Les objets les plus curieux provenaient de deux musées privés : celui de feu Giampaolo Moretti, un entomologiste italien de Pérouse ; et celui d'Isao Yokota, au Japon, tenu aujourd'hui par son fils Taiyou Yokota. Du premier provenaient la plaque signalétique du musée, « collezione tricotteri », une chaussure couverte de tubes de Trichoptères après son séjour au fond d'une rivière, et une marqueterie représentant le cycle biologique du Trichoptère (Hubert Duprat qui, en tant qu'artiste plasticien, a lui aussi fait fabriquer des marqueteries dans les années 1980 est frappé par cette rencontre). Le second avait prêté de petits ex-votos, des tubes collés à la verticale sur de petits ponts [...] (Besson, 2015).

Les curieux objets, la marqueterie : autant de signes, d'artefacts, de mirabilia qui renvoient à cette esthétique renaissante de la chambre des merveilles. Selon les études menées par Patricia Falguières, les *Wunderkammern*

⁴⁴ Notion élaborée à propos du travail de Joseph Kosuth lors du cycle « Quelque part dans l'inachevé » (Bourchenin, 2016).

⁴⁵ « *Miroir du Trichoptère* renvoie au titre des ouvrages de la Renaissance qui, en une visée pré-encyclopédique, voulaient réunir tout le savoir sur un sujet donné. (Ex. *Miroir des Dames, Miroir du Salut, etc.*) », <http://trichoptere.hubert-duprat.com/la-derniere-bibliotheque/workshop-preparatoire/>, consulté le 17 janvier 2018.

entretiennent un étroit rapport à la topique, au lieu entendu comme espace de remémoration : le lieu comme « forme de pensée » (Besson, 2003 ; Falguières, 2003 ; Yates, 1975).

Nous faisons tout à l'heure l'hypothèse d'une pensée *in vivo*. Celle-ci se forgerait donc au contact physique et kinesthésique du lieu. Aby Warburg, dans la dynamique de recherche et d'expérience qui le lie à sa bibliothèque Mnémosyne, définit celle-ci comme un *Denkraum* (Warburg & Recht, 2012) : un espace de pensée, qui au-delà de simplement contenir de la connaissance serait à même de l'engendrer. Christian Besson nous précise le rôle que le visiteur de l'exposition joue dans la bibliothèque d'Hubert Duprat : celui-ci peut emprunter les ouvrages pour consultation, imprimer de nouvelles images du trichoptère et constituer de nouvelles constellations documentaires à la manière d'un Aby Warburg face à son atlas (Besson, 2015)⁴⁶. L'exploration des capacités de la bibliothèque à produire de la pensée est une investigation en pratique de son « pouvoir » (Baratin & Jacob, 1996). Le « phénomène de la bibliothèque » (Foucault, 1995) n'est pas à penser en termes d'objets (et de classement ou de catégorisation de ceux-ci), mais plutôt en termes de flux et d'énergie de pensée. Dans la lignée des pratiques bibliothéconomiques d'un Aby Warburg, c'est une « pensée distribuée » (Latour, 2007), du lieu d'un ouvrage à l'autre, d'un objet à un autre, de l'artiste au spectateur, qui régit les flux de connaissance. Cette « pensée distribuée » en réception est mise à l'épreuve dans les exercices constellatoires proposés au public.

⁴⁶ « Les visiteurs de La dernière Bibliothèque avaient accès à son inventaire numérisé, et les gardiens de l'exposition, transformés en bibliothécaires, assis derrière une banque d'accueil qui courait devant les étagères, pouvaient leur prêter des ouvrages en consultation. Ces mêmes visiteurs étaient invités à ajouter leurs propres interprétations, à « augmenter » les métaphores rencontrées dans les textes. Ils pouvaient manipuler et reclasser le millier d'images compilées [...] Ils pouvaient constituer des nuages interprétatifs à partir de certaines images collées au centre de grands panneaux, en ajoutant autour leurs propres images. (Pour ce faire ils avaient à disposition un accès à internet et la possibilité d'imprimer leurs trouvailles sur des autocollants.) »



HORTICULTURE

texte **ARNAUD MAURIÈRES**
œuvre **HUBERT DUPRAT**

Pourquoi les chercheurs d'or ont-ils les mains vertes ?

On raconte que les nains enfouissent leur or dans un trou creusé dans la terre au pied de l'arc-en-ciel. Bref, si vous trouvez le pied de l'arc-en-ciel, vous trouvez l'or. De cette recherche désespérée est né un métier qui a connu son heure de gloire, quand les illusions n'étaient pas perdues et les rêves aussi réels qu'un mois sans grêle. Ce métier n'est pas celui de chercheur d'or, trop ordinaire et banal. Il faut autant de sueur mais plus d'imagination.

D'abord arrachez l'ortie envahissante qui dissimule la cachette des nains et concoctez avec les feuilles une soupe gouleyante et acidulée qui régale le palais et donne des forces pour l'étape suivante. Après un orage violent, quand la terre est bien trempée, à l'orée d'un bois dense (où se réfugient les nains sombres et avares) ou d'une maison de garde-barrière (où les nains généreux et colorés se rassemblent autour d'un puits en pneu peint en rouge et blanc), creusez sans ménager votre effort sur un bon mètre de profondeur. Si vous ne trouvez pas l'or des nains (l'or d'une autre origine se révélerait sans aucune valeur — nous vous prévenons notamment contre

l'or du Rhin, par trop entaché des opinions blâmables de son compositeur —), comblez le trou qui s'est révélé vierge de trésor, amendez le sol en purin d'ortie (par exemple) et en sable de rivière (évittez le sable du Rhin, il pourrait contenir des paillettes d'or) et plantez un animal exotique, un arbre à fleur ou une herbe brillante et dorée qui signale durablement l'endroit où le sol a déjà été retourné (histoire de ne pas creuser deux fois au même endroit).

Planter un ornithorynque le bec dans la terre peut se révéler fatal car sa piqûre est douloureuse et sans appel.

L'orchidée préfère l'écorce et la cime des arbres à la terre grasse et humide.

L'orpin blanc est trop discret sauf au coucher du soleil lequel révèle l'or de ses pétales.

Les fleurs en étoile, orange, de l'ornithogale d'Arabie originaire du Proche-Orient

— comme son nom l'indique — disparaissent dès les premiers frimas. La gerbe d'or peut apparaître comme une bonne solution tant elle est peu capricieuse. Mais elle est envahissante et forme en quelques mois un tapis dense qui s'étend bien au-delà de son lit d'origine.

L'orcanette vous décevra car de ses racines vous ne pourrez extraire qu'un pigment rouge, trop éloigné de la couleur de votre quête.

L'orchis, qu'il soit mâle, à odeur de bouc ou de sureau, est protégé dans nos campagnes et vous ne devez surtout pas le déraciner sous peine d'une amende équivalente à son pesant d'or.

Un champ d'orge ? Beaucoup trop vaste, même si les épis dorés précédant la récolte portent l'espérance d'un âge d'or, celui de moissons abondantes qui remplissent les greniers.

Le chercheur d'or ne sait que choisir, c'est au jardinier qu'il faut demander. Lui seul connaît la vérité. Il faut avoir les mains vertes pour trouver de l'or.

Sous le climat des Orcades, il répondra sans doute qu'un seul arbre au monde se couvre de feuilles d'or, un arbre fort et puissant que l'automne enflamme, un arbre qui vient de l'Orient le plus lointain,

un arbre tellement extraordinaire qu'un riche collectionneur n'hésite pas à dépenser quarante écus pour acquérir outre-Manche les cinq premiers spécimens rapportés sur le continent.

C'est ainsi au jardinier qu'on doit la découverte du trésor enfoui au pied de l'arc-en-ciel. Ce trésor n'était qu'une simple graine venue du Japon qui allait donner à nos jardins l'éclat d'une pluie d'or. Sur la plage d'Oran, ma grand-mère a donné sa réponse en m'apprenant une charade : mon premier est un métal précieux, mon second est un habitant des cieux et mon tout est un fruit délicieux. Mon grand père l'écoula. Il en planta des vergers entiers.

À Orizaba, les conquistadors épuisés se sont assis à l'ombre de la *lluvia de oro*. Ils n'ont pas trouvé l'or qu'ils étaient venus chercher : normal, ils n'étaient pas jardiniers !

Larve de Trichoptère avec son étui / photo F. Delpech / Courtesy Artiste et Art : Concept, Paris

Exhibitions

At Kreps, Hubert Duprat Shows Wearable Art Made By Worms

THE DAILY PIC: Larvae are Duprat's artisans, but he leaves them lots of leeway.

Blake Gopnik, December 1, 2015



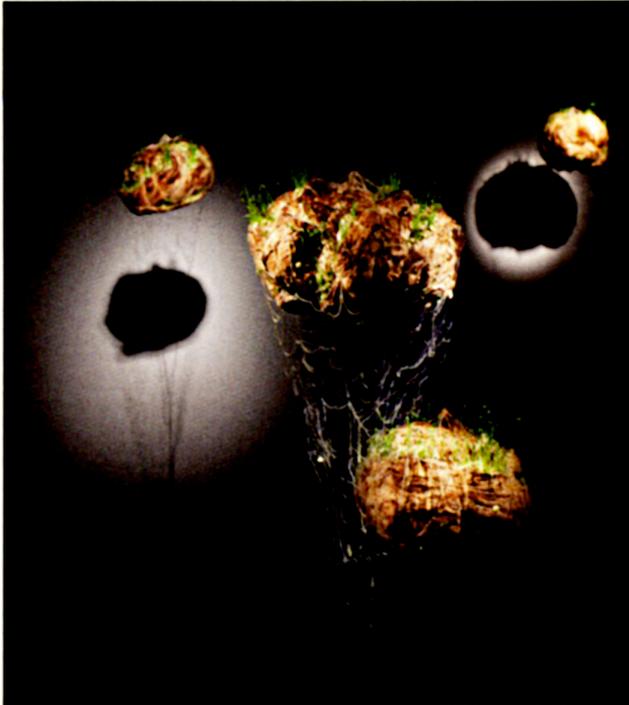
THE DAILY PIC (#1444): Lately, I've been writing about cutting-edge jewelry – in a little essay for an [upcoming LACMA show](#) – and I think today's Pic qualifies as some of the best work in that genre that I've seen for a while. It's a piece called *Tube de Trichoptère* by the French artist Hubert Duprat, and it's in a [group show at Andrew Kreps](#) in New York. What makes this work so exciting is that, for all its artisanal gorgeousness, Duprat barely had a part in its crafting. He left that to a crowd of hard-working fabricators – the larvae of insects known as caddisflies – with himself acting only as the provider of their craft supplies. He procures the gold filings, specks of turquoise and other such precious things that the larvae then use to build their tiny homes – in today's case, a tube under one inch long.

I know that Duprat doesn't normally count as a jeweler, and that his piece can't quite be worn. But given the materials and scale of the object in question, the world of *bijoux* may be the context that really unlocks its sense.



14

POURQUOI CERTAINES ŒUVRES SONT-ELLES CRÉÉES PAR DES ARTISTES SORCIERS ?



MICHEL BLAZY *Les Spirogyres*

Les spirogyres sont vulgairement connues sous le nom d'algues vertes, cette espèce, vert fluorescent, texture visqueuse, qui se nourrit d'environnements chauds et pollués, et dégoûte les baigneurs. Blazy en a livré sa propre version, à base d'une mixture faite de coton, de lentilles et de colle noire. Semblant flotter dans l'espace, ces ballons végétaux évoquent la face noire de l'alchimie, la face toxique de la chimie contemporaine.

1997, colle noir thermofusible, coton, lentilles, eau, dimensions variables.



JOSEPH BEUYS *Coins de graisse*

Les sculptures de l'artiste chamane se chargent symboliquement des qualités naturelles des matériaux utilisés. La graisse, source de chaleur et de vitalité pour les organismes, régénère les pièces, leur auteur et le spectateur. C'est grâce à cet esprit magique que l'art opère et agit dans la sphère sociale. Une révolution alchimiste.

1977, vue de l'exposition «Nous sommes la révolution» [détail].

Les secrets de laboratoire des alchimistes, leur quête fabuleuse de la transformation des métaux, leur connexion magique aux éléments naturels, leur certitude que des lois mystérieuses régissent l'ordre des choses... Pour ceux qui continuent à faire frissonner cet univers remontant au Moyen Âge (et auparavant aux pensées de lointaines civilisations), et qui regrettent amèrement que tout cela soit relégué par la science au rang de fadaïses obscurantistes, l'art contemporain pourrait bien être une consolation. Ici et maintenant, dans les ateliers et les salles d'exposition, bouillonnent encore d'étranges expérimentations prouvant que certains n'ont pas renoncé à se frotter aux pouvoirs énigmatiques de la matière, aux ressources inespérées offertes par les règnes végétal, minéral et animal. Certes, ni l'élixir de jeunesse, ni la panacée, ni la pierre philosophale ne constituent plus

le but. Les manipulations auxquelles se livrent les artistes nous incitent néanmoins à constater qu'entre les éléments naturels, la matière et l'homme se nouent des relations étranges et palpitantes. Qu'une œuvre d'art révèle et dissimule tout à la fois.

ARSENIC ET VIEUX FEUTRE GRIS

On n'a ainsi toujours pas réussi à suivre le fil de la pensée de Joseph Beuys quand il emmagasine des piles de feutre coiffées de feuilles de cuivre. Ces *Fonds*, auxquels l'artiste allemand, nourri de philosophie et d'occultisme, travaille de 1954 à 1984, étaient censés être des générateurs d'énergie, tant physique que spirituelle: le cuivre jouant le rôle de l'élément conducteur et le feutre «le générateur, l'élément statique». La graisse et le miel, exposés en blocs dans des vitrines, symbolisèrent de même l'énergie et la

chaleur de la vie, apparaissant comme les vecteurs d'une guérison rituelle aussi bien pour l'individu que pour le corps social.

Plus vénéneux, Sigmar Polke, à la même époque, a lui aussi voulu tremper ses œuvres dans des bains de substances naturelles pour en recueillir les effets surpuissants. Dans les années 1970, après avoir été apprenti chez un maître verrier, explorant les vertus des surfaces translucides, il vit un temps dans une communauté hippie, s'essaye aux psychotropes avant de voyager jusqu'en Papouasie-Nouvelle-Guinée. Là, il touche du doigt la texture perdue des couleurs, suivant l'exemple des Aborigènes qui obtiennent leurs pigments à partir de minerais réduits en poudre et mêlés de salive, d'eau et d'extraits végétaux. Du coup, Polke, de retour à Cologne, élabore dans son atelier des mixtures secrètes à base de mica ferreux, d'azurite, de vernis d'ambre,

En somme, ces artistes se reconnectent aux éléments naturels pour s'offrir un bain de jouvence et reprendre l'histoire de la peinture à zéro. En outre, c'est une manière d'envisager une temporalité qui les dépasse.

HUBERT DUPRAT *Tube de trichoptère*

C'est une de ses pièces qui se passe de commentaires : Duprat force la nature tricoteuse des trichoptères en leur offrant, en lieu et place des brindilles et reliquats végétaux avec lesquels ces insectes se tissent d'ordinaire leur carapace, des paillettes d'or et des perles turquoises. Laissez faire les (vrais) artistes. 1980-2012, or, perles turquoises, 0,9 x 1,9 cm.

d'oxyde d'argent, d'or, de cuivre, de lapis-lazuli mais aussi de laque ou de résine synthétique. Et d'arsenic. Tout cela bout et cuit, dégageant des vapeurs toxiques, avant de continuer à macérer sur les toiles qui les boivent goulûment pendant des jours et des jours au point de flancher et de se gondoler sous l'effet toxique de ces substances. Michel Blazy donne de ces tambouilles sorcières une version triviale mais non moins vivante. Ses murs de purée, ses amoncellements de quartiers d'oranges se couvrant de moisissures, et toutes ses sculptures qui pourrissent et mutent au fil de l'exposition se contentent de transformer les produits du supermarché en une alchimie des terrains vagues et des arrière-cours. Une alchimie punk.

L'EAU, LE SOLEIL ET LA TERRE

Être alchimiste, ce fut aussi s'imprégner du cycle des saisons et puiser dans les ressources des éléments naturels. Les peintres le font volontiers, encore aujourd'hui en tentant de capter, d'orienter, de déposer et de recueillir sur leurs toiles la lumière du soleil, l'eau de la mer ou des rivières. Dès 1977, Charles Ross laisse les rayons solaires, qu'il concentre au moyen d'une loupe, brûler ses petits panneaux de bois. Le temps d'exposition correspond à celui que met la lumière solaire pour atteindre la Terre. Résultat, au centre des tableaux, une zone sinistrée, cramée et creusée. La lumière sabote et altère l'œuvre, qui veut avoir vécu une vie dangereuse, une vie d'aventurière. Il n'est plus question pour l'artiste de la ménager, mais bien de

l'endurcir, et même parfois de lui faire subir le pire : Davide Balula a enterré des toiles pour que celles-ci se couvrent de terre. L'ensevelissement a quelque chose de cérémonieux : les toiles reposent dans un long coffrage de bois, sur lequel le spectateur peut marcher, taper des pieds, danser, se réjouir enfin de cet enterrement du tableau. Lequel finira toutefois par sortir de sa tombe, couvert de terre, de poussière, ou pour une autre de ses séries, d'alluvions. Balula peut en effet préférer plonger sa toile

dans l'eau d'une rivière pour qu'elle se charge de sédiments. Une fois séchée, tendue et accrochée, elle arbore une gamme de beiges, fades, mais rehaussés de vaguelettes d'ocre et de vert tendre. Une baignade dans la mer, c'est aussi ce que Jessica Warboys promet à certaines de ses grandes peintures, les *Sea Paintings*. À moins que, les badigeonnant au préalable d'une solution comprenant du potassium et de l'ammonium, un mélange photosensible aux ultraviolets, y compris les plus ténus, elle ne les expose aux rayons de la lune.

En somme, ces artistes se reconnectent aux éléments naturels pour s'offrir un bain de jouvence et reprendre l'histoire de la peinture à zéro. En outre, c'est une manière d'envisager une temporalité qui les dépasse, de toucher l'éternité, celle du cycle de la Terre, des astres, des marées. Autre chose enfin : c'est un excellent moyen de peindre sans y toucher. C'est une histoire de pression, d'empreintes, d'épaisseur, de pesanteur, voire de gravité, donc une sorte de science physique de l'art qui est ici mise

en œuvre. L'ultime miracle s'incarne toutefois dans la pièce d'Hubert Duprat, qui allie avec une délicatesse poignante l'or et l'insecte, l'animal et le métal. Ses trichoptères, une espèce qui a pour habitude de se fabriquer un cocon à l'aide de brindilles ou de grains de sable, profitent de ce que l'artiste met à leur disposition : des paillettes d'or et des perles qu'ils tissent et revêtissent comme une carapace d'un seul et même geste, se transformant en œuvre d'art vivante, capable seule de se régénérer. ■

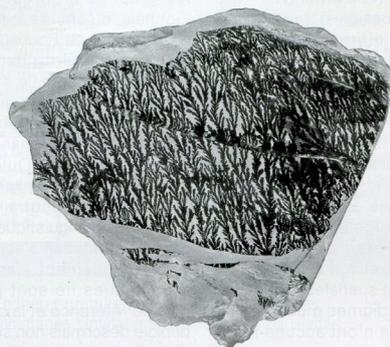


CAILLOIS ET DUPRAT des choses paradoxales

Roger Caillois
La Lecture des pierres
Éditions Xavier Barral

Nicole Caligaris
Le Jour est entré dans la nuit, Hubert Duprat
Éditions François Bourin

■ De Roger Caillois – co-fondateur du Collège de sociologie avec Michel Leiris et Georges Bataille, poète, écrivain et critique à l'œuvre singulière et essentielle, éditeur, arpenteur des sciences et des rêves – c'est sans doute *Pierres*, publié en 1966, qui retient avec une même constance l'attention, tant son écriture et l'attachement qu'il porte à traiter avec autant d'acuité ce qui est au bord des chemins en fait une œuvre admirable. Sous le signe de la rigueur scientifique et de la poésie, Caillois invente une phénoménologie de l'imagination purement littéraire. Ce premier livre sur les pierres – agates, quartz fantômes, hématites iridescentes, et autres pierres *paesine*... – sera suivi de deux autres textes, *l'Écriture des pierres* (Skira, 1970) et « Agates paradoxales » (*Nouvelle Revue Française*, 291, 1977), rassemblés aujourd'hui sous le titre *la Lecture des pierres*, un ouvrage magnifique. Caillois y évoque la mythologie, les contes, la Chine, la littérature, le spiritualisme, la science, et l'on y découvre, en regard, les pierres fabuleuses de sa collection léguée en partie au Museum national d'histoire naturelle. « J'imagine, écrit Caillois dans *Pierres*, une quête ambitieuse qui, loin de se contenter d'objets de rencontre, s'efforcerait de réunir les plus remarquables manifestations des forces élémentaires, anonymes, irresponsables qui, enchevêtrées, composent la nature. » De fait, en cherchant une nomenclature minérale et poétique dans les trois textes que Caillois consacre au sujet, il cherche à définir « une beauté spontanée », tentant de mettre au jour l'apparition d'un ordre complexe et esthétique qui surgirait des temps géologiques, en dehors de tout anthropomorphisme de circonstance, de quelque ressemblance avec nos préoccupations humaines. En somme, les pierres façonnent des images qui n'appartiennent qu'à elles, des images qui nous émeuvent et qui se sont faites en dehors de nous. Ainsi, Caillois trouve dans les pierres – souvent dans des agates – des dessins qui le frappent par leur géométrie et qui, paradoxalement, s'épanouissent dans une exubérance for-



Quartz rose opalisant avec dendrites de manganèse
(© François Farges/MNH/EXB)

melle pour soudainement aboutir à une régularité quasi euclidienne. Pareils à deux réalités qui s'entremêleraient, l'une serait gouvernée par un apparent désordre, et l'autre par une harmonie. Entouré de ses collections d'insectes et de pierres, Caillois effectue une quête physique, esthétique et littéraire. Mieux, une recherche de conciliation avec les temps anciens, la science et l'art, le hasard et le circonstancié. Une petite métaphysique *merveilleuse*, en dehors du savoir et de la logique.

BEAUTÉ SPONTANÉE

« Tout ce qui est surprenant, écrit Nicole Caligaris dans *Le Jour est entré dans la nuit*, essai qu'elle consacre au sculpteur contemporain Hubert Duprat, n'est pas énigmatique. L'énigme suppose un savoir pris en défaut. Elle est le départ de l'enquête, du voyage dans les idées. La merveille rend tout savoir inconciliable avec ce qui se présente, elle ouvre abruptement sur la conscience que le monde existe hors de ce que nous pouvons concevoir. » L'essai donc, ou plus exactement le récit passionnant de sa rencontre avec l'œuvre de Duprat, prend justement pour figure tutélaire Roger Caillois. Cette « promenade littéraire », comme l'explique

Nicole Caligaris, ne porte pas sur l'histoire de l'art, pas non plus sur les conceptions artistiques d'Hubert Duprat. Elle s'attache au trouble que les œuvres du sculpteur introduisent dans notre perception de la réalité. On comprend dès lors ce parallèle avec la quête de Caillois. C'est un travail qui, entre science de l'ingénieur et art, s'invente un espace à part, qui appartiendrait à un ordre naturel perverti. Ce sont une roche de pâte à modeler, un tas de magnétite qui ne s'écroule pas, une tour de calcite qui, miraculeusement, ne s'effondre pas, un cylindre de cubes de pyrite, ou les étuis de pierres précieuses façonnés par des trichoptères. L'on songe à une collection, à un cabinet de merveilles : quelque chose qui, à première vue, échappe à la raison – pareil donc à ces pierres que Caillois observe attentivement. Pour Caligaris, ce que cherche Duprat c'est un saisissement de la conscience, un flottement, un trouble causé par l'œuvre : comment ce que je vois est-il possible ?

Écrivain, Caligaris fait le lien entre la manière d'élaborer l'œuvre du sculpteur et son propre travail d'écriture, cette promenade dans cette œuvre où elle convoque des éléments parfois contradictoires pour former un ensemble. « Splendide ambition que celle de chercher l'unité du réel, non pas sur le plan des apparences, mais sur le plan des structures, c'est-à-dire de l'écriture [...] la description pose l'énigme de la chose. » On notera d'ailleurs qu'il n'y a, dans ce livre, aucune image des œuvres de Duprat, parfois une simple description sommaire. Tout tient par la langue, les souvenirs, les lieux et les références convoqués par Caligaris. Une tentative, là aussi, de trouver la pierre d'achoppement qui permettrait de saisir une phénoménologie de cette « beauté spontanée », un trouble qui est, en apparence, en contradiction avec le réel – le trouble des œuvres de Duprat, le trouble des agates observées par Caillois, le trouble du très beau et dense livre de Nicole Caligaris qui cherche à en percer l'énigme. À faire entrer le jour dans la nuit. ■

Alexandre Mare

COCON D'ART SUR ROCHER PRINCIER

Par Eric Loret Envoyé spécial à Monaco
— 18 février 2015 à 19:16

Le Nouveau Musée national de Monaco fête dix ans d'acquisitions contemporaines à travers une sélection de valeurs sûres et de découvertes.

La plus étrange des œuvres réunies au Nouveau Musée national de Monaco est sans doute un *Etui de trichoptère* dû à Hubert Duprat, tout en paillettes d'or, perles et matériaux précieux. Minuscule, installé dans une vitrine. Les trichoptères ont une manie très utile : ils construisent leur habitat avec ce qu'ils trouvent (on a demandé si ça marchait avec des frites, mais apparemment pas). Puis ils font tenir ces débris avec une soie. On ne dira pas que c'est une métaphore idéale pour cette exposition intitulée «Construire une collection» que présente l'institution monégasque - car le trichoptère ne choisit pas -, mais vu l'ancien hôtel particulier qu'est la Villa Paloma, la sensation de cocon, l'idée de protection, viennent forcément à l'esprit du visiteur. De salle en salle, quelque chose de physique, une façon d'habiter prend forme.

«Boîte à silence».

Les pièces proposées ne sont pas régies par une thématique très stricte, et représentent très peu du fonds total que représentent les dix ans d'acquisition du musée. On y retrouve une série de photos déjà admirée en 2012 à l'expo «le Silence, une fiction», les *Woodland* (2006) du Berlinois Daniel Gustav Cramer, images de forêts attirant fatalement le regardeur par ce qu'elles cachent. Peut-être ce goût pour la matière organique (bois, insectes...) ou minérale déterminerait-il une sorte d'unité, d'accueil du visiteur invité à se sentir vivant et mortel à la fois - mélancolie. C'est peut-être le sens du *White Noise* (2009) qui trône dans le hall, meuble laqué portant une platine vinyle où tournent des billes neigeuses. Son créateur, le violoncelliste Su-Mei Tse, né en 1973, s'en explique : «*Cette boîte à silence s'inscrit dans un temps qui préfigure le son, le moment avant que la musique ne commence*», comme la «neige» sur un écran télé après la fin des émissions. Idée d'éternité, et de poussière sous les meubles à la fois.

On trouve des œuvres d'artistes bien connus, tel Jan Fabre, dont les scarabées (*Gravetomb*, 2000) font un écho négatif et confit aux insectes artisans de Duprat, mais aussi au *Weisser Körperfächer 1* de Rebecca Horn, un «*éventail de corps*» semblable aux ailes d'un papillon et dans lequel l'artiste dit retrouver «*l'idée d'un cocon dans lequel je cherchais sans cesse à me protéger*». Autres peintures, Anish Kapoor, avec un *Pot for Her* de ses débuts (1985) bizarrement bleu Klein et aux formes anatomiques, ou Michel Blazy, dont on peut voir, outre un squelette reptateur en biscuits pour chien (vermine comprise), un très bel érable qui, chaque année au printemps, sera doré à la feuille (moins les bourgeons, qu'on se rassure) : de format bonzaï géant, il est installé devant la Villa comme un préambule féérique.

LES FORMES HYBRIDES D'HUBERT DUPRAT À LA VERRIÈRE

PAR BERNARD MARCELLIS

Si pour la plupart des artistes appelés à La Verrière à Bruxelles, l'invitation tient lieu de challenge, que dire alors de celle faite à Hubert Duprat ? On peut l'assimiler à un véritable défi. Pour quelle solution allait opter un artiste aux pratiques aussi sensibles et intimistes que les siennes ? Occuper l'imposant volume des lieux ou se contenter d'en utiliser les murs ? Dans un premier temps, c'est la première option qui a été choisie. Duprat intervient dans presque l'intégralité de l'espace par une monumentale construction architecturale, sorte de mastaba blanc composé de blocs de polystyrène. Elle ne se contente pas d'imposer sa masse ; sa forme architecturale délimite comme un chemin de ronde, soit

L'ensemble fait songer à un décor scénique pour une chorégraphie contemporaine, où ne manquent que les danseurs qui le ferait vivre

l'espace disponible entre la construction et les murs de la salle.

N'ayant d'autre choix que d'arpenter ce couloir, le visiteur découvre - dans un second temps, car cachés par la structure centrale - deux œuvres de la famille des « Excentriques ». Ces dessins volumétriques sont

réalisés au moyen de fils de lin tendus sur des clous de tailles différentes qui les écartent du mur et leur octroient de ce fait un statut hybride de dessin-sculpture.

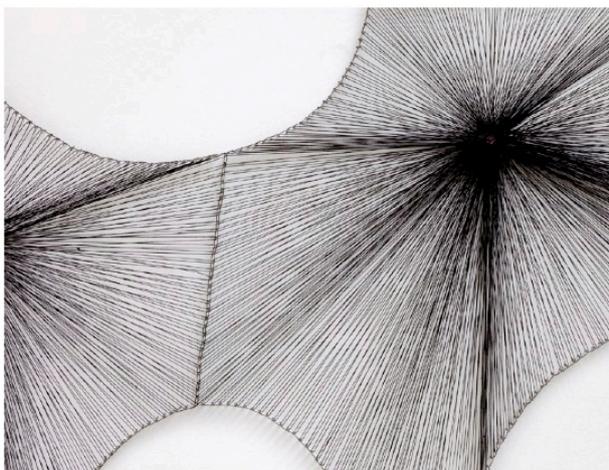
Hybride est bien le maître mot de cette exposition - les blocs de polystyrène sont ainsi fixés entre eux par



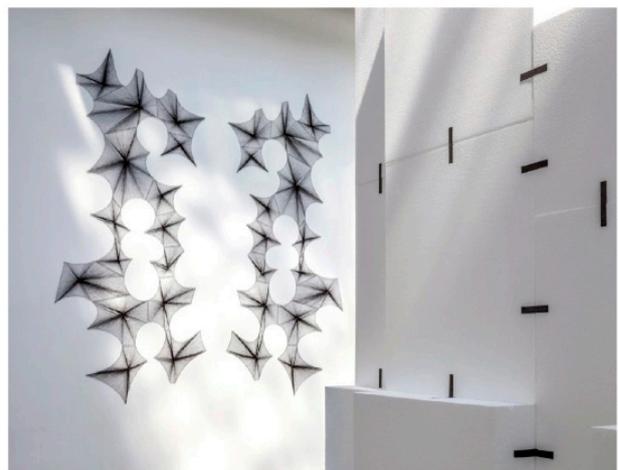
Vue de l'exposition d'Hubert Duprat à la Verrière à Bruxelles.
© Fabien de Cugnac, 2014.

des lamelles de galuchat dans un saisissant contraste de matière et de style - qui joue également de rapports d'échelles entre les supports et de densités entre les matières. L'ensemble fait songer à un décor scénique pour une chorégraphie contemporaine, où ne manquent que les danseurs qui le ferait vivre. Que cette exposition constitue le quatrième chapitre d'un cycle intitulé « Des gestes de la pensée », en hommage à Marcel Duchamp, jette un éclairage différent sur les œuvres présentées ici par Hubert Duprat. ■ [Twitter](#)

HUBERT DUPRAT, jusqu'au 12 juillet, La Verrière Hermès, 50 boulevard de Waterloo, Bruxelles, Belgique, www.fondationdentreprisehermes.org



Hubert Duprat, *Excentrique* (détail), 1998-2014.
© Fabien de Cugnac, 2014.



Vue de l'exposition d'Hubert Duprat à la Verrière à Bruxelles.
© Fabien de Cugnac, 2014.

CULTURE

Art

#GOLD #INSECTS #JEWELRY

Artist Hubert Duprat Collaborates with Caddisfly Larvae as They Build Aquatic Cocoons from Gold and Pearls

JULY 25, 2014

CHRISTOPHER JOBSON



Trichoptera (caddis larva) building case (studio view), 1980-2000. Material: Gold, pearls, turquoise. Length: 2.5 cm. Photographer: Frédéric Delpech. Image courtesy of the artist and Art:Concept gallery, Paris and MONA Museum of Old and New Art.

Right now, in almost every river in the world, some 12,000 different species of caddisfly larvae wriggle and crawl through sediment, twigs, and rocks in an attempt to build temporary aquatic cocoons. To do this, the small, slow-moving creatures excrete silk from salivary glands near their mouths which they use like mortar to stick together almost every available material into a cozy tube. A few weeks later a fully developed caddisfly emerges and almost immediately flies away.

After first learning about caddisflies, self-taught (and self-professed amateur) artist [Hubert Duprat](#) had a thought. Had a caddisfly ever naturally encountered a fleck of gold in a river and used it to build a home? And then one step further: what if a caddisfly had only gold and other precious stones or jewels to work with?

Trichoptères, French for the scientific name of the caddisfly, is Duprat's answer to that question. For years the artist has been collaborating with the tiny insects, providing them small aquariums of gold, turquoise and pearls that the larvae readily use to construct their temporary homes. Regardless of how creepy crawly you might find the insects, it's impossible to deny the strange beauty of the final product, tiny gold sculptures held together with silk. Encountering them void of any context, one would assume they were constructed by a jeweler.

Duprat currently has a solo exhibition at the [Museum of Old and New Art](#) in Tasmania which runs through July 28th, and it should be noticed that his work with caddisflies is only one small aspect of his art practice.



Trichoptera (caddis larva) case. Photographer: Fabrice Gousset.



L'oeil MAGAZINE
LES MUSÉES FACE AU LUXE



Vue de l'exposition
 d'Hubert Duprat à la
 Verrière Hermès,
 Bruxelles, 2014.
 © Photo: Fabien de Cugnac.

+
 « Hubert Duprat »,
 jusqu'au 12 juillet.
 La Verrière Hermès,
 Bruxelles (Belgique).
 Du lundi au samedi de
 11 h à 18 h. Entrée
 libre. Commissaire :
 Guillaume Désanges.
 www.fondationden
 reprisehermes.org

et du privé continue à sentir le soufre. Les suspicions ont d'autant plus redoublé que les expositions ou événements mettant en scène une marque de luxe foisonnent et brouillent les identités et la distribution des rôles. Il suffit de se remémorer les polémiques autour des expositions Louis Vuitton au Musée Carnavalet en 2010 ou de « La petite veste noire » proposée par Chanel au Grand Palais en 2012.

Les critiques formulées à l'encontre du Palais de Tokyo se sont inscrites dans la même veine. Entre les expositions initiées et produites par le centre d'art et les espaces loués pour des expositions montées par des marques de luxe ou des fondations d'entreprise, difficile de s'y retrouver. Y compris, parfois, pour ceux qui louent ces espaces, comme la Fondation Hermès dont l'exposition « Condensation » au Palais de Tokyo l'an

passé fut programmée dans la foulée de la campagne de Chanel autour du parfum N°5. Une confusion qui ne se reproduira plus pour Hermès dont la prochaine exposition de ce genre se déploiera ailleurs qu'au Palais de Tokyo. Du côté de l'institution parisienne, « cette expérience a fait évoluer les équipes sur l'attention à porter à l'attribution des espaces. Nous réfléchissons aussi à une charte graphique qui permettrait de clarifier ce que nous produisons et ce que nous accueillons », dit Jean de Loisy, son président. Des réflexions sont également en cours au Grand Palais dont le financement des activités scientifiques et de service public

HOBART, TASMANIE

Hubert Duprat

Museum of Old and New Art (MONA) / 7 décembre 2013 - 28 juillet 2014



La première grande exposition rétrospective d'Hubert Duprat est actuellement organisée au MONA, l'étonnant musée d'art ancien et nouveau de David Walsh à Hobart, en Tasmanie. C'est un triomphe, pour l'artiste comme pour le commissaire de l'exposition, Olivier Varenne.

Duprat entretient des liens de longue date avec l'Australie. J'avais découvert son *Aquatic caddis-fly larve with case* dans l'exposition *The Idea of the Animal*, organisée par Suzanne Davies et Linda Williams en 2006 à l'université RMIT, à Melbourne. Ce que je n'avais pas réalisé alors est l'étonnante diversité de sa pratique, des idées qu'il explore et la variété des matériaux qu'il utilise.

Costa Brava Coral (Corail Costa Brava) est un faux réseau neuronal fabriqué avec du corail rouge et des miettes de pain. Dans une nouvelle œuvre intitulée *Tribulum*, il associe, dans un acte courageux de déconstruction, de la mousse florale et du silex taillé ; une pièce qui pourrait faire penser à une collaboration expérimentale et complexe entre Donald Judd et Lucio Fontana. *Both Root and Fruit* (À la fois la racine et le fruit) associe du bois, des plaquettes d'os, de la mosaïque et des ongles, pour former, sur près de quatre mètres, ce qui pourrait s'apparenter à des algues marines enchevêtrées, ou à une énorme ramure blanche. Duprat utilise le blanc, que ce soit pour des œuvres sans titre réalisées avec de la cire de paraffine et des cristaux de quartz, ou pour la pièce maîtresse de

Au fond, à gauche / background (left): « Les Agates ». 1986-89. Cibachromes. (Coll. Frac Bretagne, Rennes).

Au fond, à droite / background (right): Sans titre. 2008. Plâtre synthétique. 85 x 180 x 115 cm. (Court. MONA, Hobart; Coll. Frac Languedoc-Roussillon, Montpellier; Ph. R. Chauvin). *Untitled. Synthetic gypsum plaster, brass* Ci-dessous / below: « Trichoptera (caddis larva) ». 1980-2000. Perles, or, turquoise. 2,5 cm. (Court. Art:Concept et MONA Museum; Ph. F. Delpech). *Gold, pearls...*

l'exposition, un bloc de pâte à modeler pour enfant pesant plusieurs tonnes, et qui pourrait être un accessoire sorti d'un remake de *2001 : l'odyssée de l'espace*. Une autre œuvre est constituée de spath d'Islande (cristaux de calcite) et de colle ; celle-ci, qui semblerait échappée d'un film de science-fiction, est une chaîne à la Dark Vader constituée de 200 000 magnétites. Et pourtant, il y a aussi de la simplicité, comme dans *Volos*, lorsqu'il pose une lame de hache en pierre polie



sur un pain d'argile enveloppé d'un film plastique. Totalement belle, totalement bouleversante. Et pourtant, je reviens toujours à ses trichoptères. Ils travaillent sans relâche et créent de précieux fourreaux protecteurs, non pas avec les habituels brindilles et autres gravillons, mais avec des diamants et de l'or, des rubis et des turquoises.

Ce travail évoque la théorie des Trois Mondes de Karl Popper, prolongeant la notion de dualisme cartésien. Les objets du Monde 3 peuvent être des bibliothèques ou des téléviseurs, mais ils peuvent aussi bien être des nids d'oiseaux et des digues de castors.

Dans le superbe catalogue produit à l'occasion de cette exposition, David Walsh écrit : « J'ai une théorie, une théorie folle : les différentes incarnations des œuvres de Duprat avec les trichoptères sont parmi les pièces les plus importantes de l'art contemporain. Je ne m'attends pas à ce que vous soyez d'accord avec moi – que ce soit maintenant, ou après avoir lu ce court texte d'éloge. » Je suis d'accord avec lui, sans réserve. Et j'espère que toutes ces œuvres seront plus largement présentées en Europe et en Amérique du nord.

Peter Hill

Traduit par F. Destribats

Autre exposition / Other exhibition: Hubert Duprat, *Des gestes de la pensée* (commissariat: G. Désanges), La Verrière (Fondation d'entreprise Hermès), Bruxelles, jusqu'au 12 juillet 2014.

Hubert Duprat's first major survey show was recently staged at MONA, David Walsh's astonishing Museum of Old and New Art, in Hobart, Tasmania. It is a triumph, both for the artist and for its curator Olivier Varenne.

Duprat has a long relationship with Australia. I first saw his *Aquatic caddis-fly larve with case* in the 2006 exhibition *The Idea of*

the Animal at RMIT University in Melbourne, curated by Suzanne Davies and Linda Williams. What I did not realize was the astonishing range of his practice, the ideas he researches, and the variety of materials he uses.

In *Costa Brava Coral* (Corail Costa Brava) his fabricators construct a faux neural network from red coral and breadcrumb crumbs. In a new work *Tribulum*, he brings together in a brave deconstructive move, florist's foam and knapped flint that looks as if Donald Judd and Lucio Fontana had collaborated on a thought experiment. *Both root and fruit* combines wood, cow-bone, mosaic, and nails to form almost four meters of what looks like intertwined seaweed, or a giant, white antler. Duprat does white rather well, whether in untitled works using paraffin wax and quartz crystals, or the centerpiece of the show, a block of children's modeling clay, weighing many tons, and looking like a prop for a remake of *2001 a Space Odyssey*. One work uses Iceland spar (calcite crystals) and glue, while another could-be-escapee from a sci-fi movie is a Darth Vader-like chain of 200,000 reconstituted magnetite spindles. And yet there is simplicity too, as in *Volos* when he places the head of a polished stone axe on top of a plastic-wrapped slab of clay. Totally beautiful, totally transforming. Yet it is the caddis-flies that I keep returning to. They work away in their tanks, and on video, creating jeweled protective sheaths, not from the usual twigs and gravel, but from diamonds and gold, rubies and turquoise.

This work evokes Karl Popper's Worlds One, Two and Three with which he extended notions of Cartesian Dualism. World Three objects could be libraries or television sets, but they could also be birds' nests and beavers' dams.

In the superb catalogue produced for this show, David Walsh writes, "I have a theory—a wild theory—that the various incarnations of Duprat's work with caddisflies are among the most important in contemporary art. I don't expect you to agree with me—now, or even by the end of this short piece of advocacy." I do agree with him, wholeheartedly. And I hope all this work is seen more widely in Europe and North America.

Peter Hill

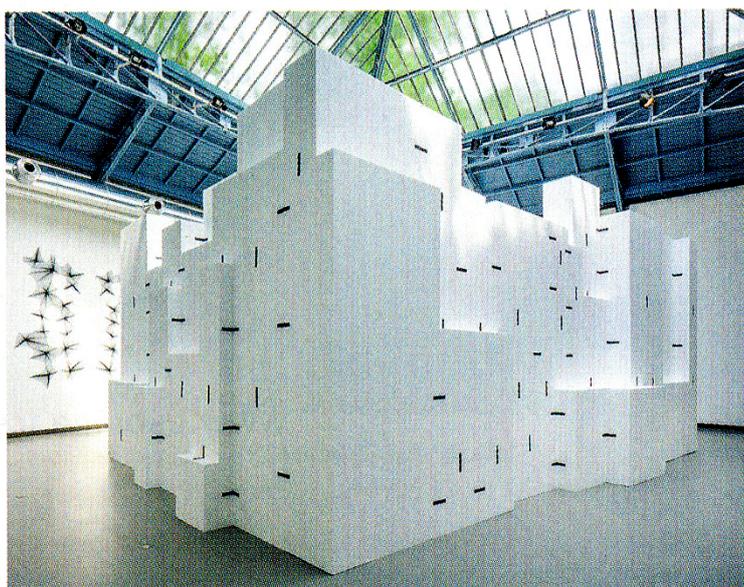


BRUXELLES LA VERRIÈRE

Jusqu'au 12 juillet

Hubert Duprat, artiste artisan

Sous ses doigts s'opèrent des miracles de transfiguration : les tuyaux de PVC dessinent des cratères lunaires, la mie de pain se marie au corail rouge, la magnétite se fait animale... Hubert Duprat cultive le secret de ses alchimies dans son atelier méridional, ultra-discret. Ce qui fait de chacun de ses come-back un événement. Nouveau coup d'éclat sous la verrière Hermès de Bruxelles. Sa



matière première n'a encore une fois rien de noble : des blocs de polystyrène, que l'artiste a façonnés en un mastaba lumineux. Ils irradient sous le soleil, à peine soulignés de quelques lignes noires : des incrustations de galuchat, peau de requin tannée. Comme un tableau de Mondrian dans l'espace 3D. Sur les murs, des digressions de fils noirs soulignent la pureté de l'ensemble.

E.L.

«Hubert Duprat» · 50, boulevard de Waterloo
Bruxelles · www.fondationentreprisehermes.org

HUBERT DUPRAT *Chagrin*, 2014

126 Beaux Arts

Hubert Duprat se joue des contraires

Il faut aller à Bruxelles, en Belgique, pour voir l'architecture imposante construite par l'artiste français à la Verrière.

Par Philippe Dagen · Publié le 02 mai 2014 à 10h59 - Mis à jour le 02 mai 2014 à 11h46



Hubert Duprat aime associer des matériaux de nature et de valeur très différentes, corail rouge et mie de pain, mousse plastique et silex, ambre et colle. Il les réunit dans des formes équivoques, entre organique et minéral, entre préhistorique et actuel. Guillaume Désanges, commissaire du cycle d'expositions nommé « Des gestes de la pensée » lui a confié le grand espace lumineux de La Verrière, à Bruxelles.

« CHAGRIN », EST BLANC FAIT DE BLOCS DE POLYSTYRÈNE

L'artiste tire parti de ses dimensions d'une façon singulière : en l'obstruant presque entièrement. Il y a construit une architecture si imposante qu'elle ne laisse qu'un étroit passage entre elle et les murs. Ce monument, nommé *Chagrin*, est blanc, parfaitement blanc, fait de blocs géométriques de polystyrène.

Dans son état « expansé », ce matériau granuleux sert à confectionner des emballages et des caisses. On y met des poissons et des téléviseurs. Sa dignité est donc modeste, de même que sa solidité et son espérance de vie. Rien de tout cela ne le prédispose à accéder au statut de monument.

Duprat en dispose cependant des parallélépipèdes d'une candeur impeccable, jusqu'à obtenir un volume qui évoque un iceberg, un mastaba égyptien, un tombeau cyclopéen ou, plus contemporains, un architectone de Malevitch ou un bunker.

Pour tenir ensemble les blocs, il n'a pas recours à quelque banale colle mais à de minces joints de bois, revêtus de galuchat noir. Le galuchat est, comme chacun sait, un cuir de poisson cartilagineux d'une fabrication délicate. Il sert à l'ornement d'objets de luxe et a connu une période faste dans les années 1930.

CONSTRUCTION PARADOXALE, ÉCRASANTE ET LÉGÈRE

Il est à petits ou gros grains, selon que l'on emploie de la peau de requin ou de raie. Cet aspect granuleux est son unique point commun avec le polystyrène. Se retrouve ici le goût de Duprat pour l'alliance des contraires. Celle entre matériaux de base et de luxe, évidemment. Mais aussi celle entre le monument et sa ruine.

Cet édifice colossal aux lignes parfaitement équilibrées et à la dissymétrie savamment disposée est voué à une prompt destruction. Il suffira de retirer les joints, et les « pierres » s'écarteront et tomberont doucement. Vus de loin, les traits de galuchat noir composent un dessin qui rend hommage au Mondrian des *Compositions plus-minus*, blanches, scandées par les signes de l'addition et de la soustraction.

Mais ils font aussi songer aux meurtrières d'une forteresse. Aussi reste-t-on longtemps face à cette construction paradoxale, écrasante et légère, moderne et intemporelle. Savoir enfermer tant de notions et références dans une forme apparemment simple, seuls les artistes de grande qualité en sont capables.

UN PAQUET D'ARGILE ENCORE DANS SON EMBALLAGE

Sur les murs, Duprat a disposé trois autres créations. Deux d'entre elles sont des dessins réalisés avec des milliers de clous entre lesquels sont tendus des mètres de fil noir. Le dessin général est celui d'un « excentrique », ces silex et obsidiennes que les Mayas taillaient jusqu'à obtenir des découpes d'une complexité folle.

Ils ne pouvaient servir à rien et semblent avoir servi pour des offrandes. Il s'agissait donc d'exercices de patience et de dextérité dépourvus de toute nécessité autre que mentale – définition possible de l'oeuvre d'art. La troisième pièce murale réunit un paquet d'argile encore dans son emballage et une hache polie de style néolithique. Ce qui a été écrit de *Chagrin* s'applique aussi bien à cette pseudo-stèle votive et à ces dessins arachnéens.

Duprat en Tasmanie

HOBART ■ Il arrive que des artistes français, confirmés sans pour autant pointer au box-office, bénéficient d'expositions monographiques d'importance à l'étranger. Tel est le cas d'Hubert Duprat, convié par le collectionneur David Walsh en son Mona (Museum of Old and New Art) à Hobart, en Tasmanie, où sont présentées quelques-unes des principales œuvres jalonnant son parcours depuis le début des années 1980. Les *Trichoptères*, le *Corail Costa Brava* ou les *Bêtes* (silex taillé en silhouettes de têtes de loup, ou caprins) y côtoient ainsi plusieurs de ses sculptures réalisées à partir des années 2000 avec des cristaux, parmi lesquelles ses étranges structures cylindriques de pyrite ou de calcite aux pouvoirs réfléchissants ou réfractants.

Matières précieuses, matériaux industriels, d'artisanat ou liés au travail de la main (pâte à modeler, mie de pain) composent, associés, des objets hybrides se répondant entre eux. Si leurs qualités visuelles ou tactiles étonnent et fascinent durablement, c'est aussi pour leur très fort pouvoir d'évocation d'une mémoire géologique, technique, anthropologique ou esthétique. F. C.

→ « Hubert Duprat », Mona, 655 Main Road Berriedant, Hobart, Tasmanie, Australie, www.mona.net, catalogue. Jusqu'au 28 juillet.

La maniaquerie duchampienne sous cloche

La Verrière, à Bruxelles, rassemble des œuvres minutieuses, en écho à celles de Duchamp

Arts

Bruxelles

La proposition peut sembler étrange : aller à Bruxelles pour une exposition consacrée à la descendance de Marcel Duchamp, alors qu'on ne cesse de parler de lui partout. On l'honore néanmoins, parce que « Les gestes de la pensée » ne se veut ni une pieuse commémoration du centenaire du premier ready-made ni l'impossible inventaire de ses arrière-petits-enfants, mais une suite de variations sur des idées et des formes duchampiennes. Le ton est celui d'une fête de famille où chacun aurait apporté son cadeau.

Un cadeau d'apparence simplissime, en vérité subtil et coûteux. Guillaume Désanges, l'organisateur de la réunion, a en effet pris pour point de départ une remarque peu faite, bien que très juste. Il a observé que Duchamp, sous ses airs narquois et sacrilège, était un maniaque du travail manuel lentement et bien fait. Quiconque a vu comment il restaura *Le Grand Verre* brisé a pu en juger.

Au centre de La Verrière, lieu d'exposition de la Fondation Hermès, se déploie un exemplaire de sa *Boîte en valise*. Sous ce nom, Duchamp désignait le musée portatif et miniature de ses œuvres, de ses débuts aux années 1920, fabriqué par ses soins. Il est accompagné de *La Boîte verte*, fac-similé de ses notes de travail et, plus rare, des pochoirs employés dans cette entreprise d'archivage autobiographique. Duchamp met la minutie au service de l'absurde. *Ingénieur du temps perdu* : le titre de ses entretiens avec Pierre Cabanne, en 1966, était parfait (éd. Belfond, 1998).

Autour de lui, l'exposition réunit dix artistes d'aujourd'hui, qui partagent le goût du travail bien fait qui ne sert à rien. Ann Veronica Janssens s'empare d'un bout de rail ferroviaire et en polit une face jusqu'à obtenir un miroir, si lourd qu'on ne peut que le laisser parler, évidemment. La même montre, sous cloche, un bloc d'aérogel, qui serait le matériau le plus léger du monde. Duchamp aurait apprécié.

Il aurait passé du temps devant la sculpture qu'Hubert Duprat a

construite avec des dés et de l'uxelite, une pierre qui, selon le cartel, a « la propriété de déplacer les images en les transférant à sa surface ». Ce doit être vrai, puisque c'est écrit, mais on a beau se pencher et étudier cet amas de cubes gris clair, on ne comprend qu'à demi ce que l'on regarde. Duprat, remarquable artiste trop discret, est l'autre grand homme de l'exposition. Il tire parti des propriétés du silex débité en lames en style préhistorique aussi bien que de celles de la mystérieuse uxelite. Sur un mur est affiché le brevet d'invention de l'une de ses idées les plus singulières : faire fabriquer des sculptures d'or et pierres rares par des trichoptères, des larves aquatiques qui se bâtissent des nids avec ce qu'elles trouvent. Les sciences sont décidément les meilleures amies des artistes – conviction duchampienne.

Le ton est celui d'une fête de famille où chacun aurait apporté son cadeau

Elias Crespin en est convaincu. Son *Circunconcentricos inoxidable* se compose de cercles d'acier très fins, suspendus à des fils de Nylon eux-mêmes mus par un moteur. La mécanique est programmée de telle sorte que les cercles, d'abord réunis en disque, se déboîtent, s'inclinent et dessinent dans l'air des figures qui rappellent les spirales des *Rotoreliefs* de Duchamp. La citation est d'une extrême virtuosité, mais c'est une citation, de même que les tableaux d'après une plaque de verre brisée d'Irene Kopelman.

Plus déconcertantes sont les sculptures, si l'on peut dire, de Michel François, un savon poli par l'usage qui aurait été abandonné sur une feuille de papier froissé. Si ce n'est que ces objets pauvres sont transposés en porcelaine d'une extrême finesse. ■

PHILIPPE DAGEN

Des gestes de la pensée, La Verrière, 50, boulevard de Waterloo, Bruxelles. Du lundi au samedi de 11 heures à 18 heures. Entrée libre. Jusqu'au 13 juillet. Fondationentreprisehermes.org

Elisabeth Chardon

Publié lundi 6 août

2012 à 20:29.

Hubert Duprat et le grand livre des trichoptères

L'artiste français est connu pour son travail précieux avec des larves architectes. Curieux insatiable, il a réuni tout le savoir possible sur ces insectes



Que collectionne Hubert Duprat? Et d'abord, collectionne-t-il? Plus d'un collectionneur veut échapper à cette définition, refusant d'être à son tour étiqueté comme il étiquette ses papillons ou ses montres rares. Hubert Duprat y parvient assez bien. Mais pas assez pour nous faire renoncer à enrichir de son portrait cette série sur les collectionneurs.

Certes, l'artiste français n'est pas un collectionneur de trichoptères, ces insectes dont les larves aquatiques se construisent des fourreaux avec ce qu'elles trouvent autour d'elles. Cette image l'a quelque peu poursuivi parce que les musées, dont le Mamco de Genève, ont exposé le fruit de sa collaboration avec ces petites bêtes. Les larves devenaient objets d'émerveillement quand elles utilisaient pour fabriquer leur étui protecteur des paillettes d'or et des pierres semi-précieuses que l'artiste mettait à leur disposition dans leur aquarium.

En fait, Hubert Duprat collectionne les savoirs. C'était tout à fait clair dans l'exposition originale qu'était La Dernière Bibliothèque, à LiveInYourHead, l'espace curatorial de la Haute Ecole d'art et de design Genève au début de l'été. Les étudiants et leur professeur Christian Besson s'étaient emparés de l'incroyable banque de données qu'il a réunie, consacrée aux trichoptères, ou plutôt à l'histoire de leur connaissance. «La nature ne m'intéresse pas, c'est plutôt l'histoire naturelle, la pensée que les hommes ont produite sur elle», résume l'artiste, rencontré au milieu de cette exposition où l'on voyait bien que le savoir s'aborde, se classe et se présente selon mille et une manières. C'est là, au milieu des vitrines d'articles, des étagères de livres, des planches d'entomologie, des bacs de documents reclassés selon les notions les plus diverses par les étudiants, documents provenant des domaines scientifique, historique, mais aussi artistique ou populaire, qu'il a bien voulu nous confier un peu de son parcours. Aimablement mais à la hâte, bien plus pressé d'aller chiner aux puces avant de quitter Genève.

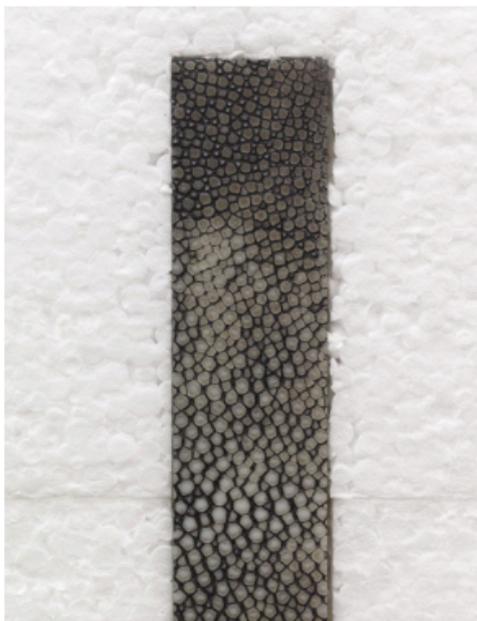
Hubert Duprat nous a donc raconté comment, enfant de la campagne, il explorait tout ce qui était à sa portée et avait ainsi découvert des outils préhistoriques sur les terres familiales. S'étant ainsi pris de passion pour l'archéologie, au point d'obtenir, tout jeune homme, un prix pour son inventaire des poteries sigillées de l'Agenais.

Les trichoptères sont venus à peine plus tard. Curieux invétéré, Hubert Duprat en élevait pour les étudier. C'est en s'intéressant à la géologie et en fréquentant des orpailleurs au bord de l'Ariège qu'il a eu l'idée de leur donner des paillettes d'or. «Je savais qu'au XIXe siècle déjà, des savants leur avaient fourni des matériaux pour mieux les observer», précise-t-il. Parmi ces grands naturalistes dont notre autodidacte a dévoré les écrits, le Genevois François-Jules Pictet est considéré comme le fondateur de la connaissance moderne de ces insectes, publiant en 1834 Recherches pour servir à l'histoire et à l'anatomie des phryganides. Il y aura aussi plus tard le naturaliste aveyronnais Jean-Henri Fabre qui, dans ses Souvenirs entomologiques (Paris, 1902), raconte sur des pages, en poète qu'il était également, les modes de construction de la phrygane, un autre des nombreux noms de l'insecte. C'est par économie plus que par bibliophilie qu'Hubert Duprat a commencé à acquérir des ouvrages anciens, les photocopies en bibliothèque étant tout simplement ruineuses. Désormais, il offre même peu à peu ces textes sur le site trichoptere.hubert-duprat.com.

Hubert Duprat n'a pas tout de suite appréhendé ses expériences avec les trichoptères sous l'angle artistique. Il a plutôt envisagé quelques profits en joaillerie et déposé un brevet pour sa trouvaille, en 1983. Le travail qui lui importait alors était photographique, reproduisant les images de l'extérieur projetées sur les murs de l'atelier par une camera obscura. L'artiste ausculte la façon dont les choses se façonnent, se conçoivent. Souvent, il défait, casse pour rassembler, recomposer. Le terme de marqueterie, d'ailleurs attribué à une série d'œuvres, revient souvent dans les présentations de son œuvre. Ses sculptures sont ainsi de magnifiques actualisations de l'ancienne collaboration entre arts, sciences et artisanat.

En fait, les étudiants de la Head ont traité sa bibliothèque de trichoptères comme l'artiste le corail, les galets d'hématite ou encore les silex. Ils se sont emparés de cette matière et l'ont fait vivre aux regards des visiteurs. Et Hubert Duprat a tant apprécié ce retournement de situation qu'il projette de continuer l'expérience. Il n'y a pas à dire, voilà un collectionneur pas comme les autres, heureux qu'on dérange sa collection!

L'artiste ausculte la façon dont les choses se façonnent, se conçoivent



Hubert Duprat, *Polystyrène et galuchat* (Polystyrene and Sharkskin) (detail), 2011–12, polystyrene, wood, tanned sharkskin, dimensions variable.

PARIS

Hubert Duprat

GALERIE ART: CONCEPT

4, passage Sainte-Avoye entrance 8, rue Rambuteau

January 14–March 10, 2012

With his limited output and its equally rarefied exhibition history, Hubert Duprat has received critical acclaim over the years as a sequestered alchemist of sculpture. He is known above all for incorporating a wide range of unusual materials, which he often examines in depth, exploring everything from their physical properties and vulnerabilities to their status in the history of material culture. Unlike other artists who share a similar perspective

(Simon Starling, to name just one), Duprat chooses closed, “classical” forms that concede little or nothing to the narrative dimension.

His current show presents untitled sculptures: a cylinder made of pyrite cubes; plastic dice with pieces of Ulexite; a Plexiglas cube composed of smaller cubes. A final work consists of polystyrene and tanned sharkskin (*Polystyrène et galuchat*, 2011–12). This piece, perhaps the most beautiful of the lot, is a good example of the sophisticated logic Duprat uses to choose his materials. Similar in terms of surface grain, sharkskin and polystyrene are also related in the function they serve—the former providing thermal insulation for the fish, the latter for humans. In every other way, however (origin, composition, workmanship, cost), they are utterly different. Their association summarizes an impressive evolutionary time span of the history of life on our planet, from the natural to the artificial, from biological to technological evolution.

The other three works on view here are different in terms of inspiration but similar in their basic principle, and they bear out Duprat’s inclination to create objects worthy of a contemporary *Wunderkammer*, wherein intellectual knowledge emerges from the sense of astonishment elicited by something rare, unusual, or unexpected.

Translated from Italian by Marguerite Shore.

— *Simone Menegoi*

1. Hubert Duprat, Against the Grain

ART: CONCEPT

Rue des Arquebusiers 13, Paris
galerieartconcept.com

Let us begin with the most obvious: Hubert Duprat is a kind of naturalist artist, fascinated by the visual potential of elements and phenomena which he encounters principally in scientific literature and then investigates on site. Readily making use of mineral, organic or plant matter, often chosen from rare species, he transforms them into sculptures by minimal, delicate and time consuming interventions. Entomology, mineralogy, petrology as well as history and archaeology: much has been written about these disciplines that inform the artist's work. From the cylindrical assemblages of small translucent "building blocks" made of calcite to the geometric Pyrite crystals, from the strands of coral linked with breadcrumbs to the amber wafers bonded together, his works operate within an indeterminate sculptural system, between tradition and modernity, in the form of barely assisted natural readymades.

NATURALIST & COUNTERFEITER — Nevertheless, the artist's inclination for natural things is not entrenched, since alongside and in the same spirit, he experiments with industrial or synthetic materials: a ceiling made of PVC tubes to provoke a dizzying perceptual disorder or a sort of sharp-edged plaster rhombohedron reveals geometric patterns due to the rubbing of small brass cones. Causing wonder, curiosity and desire, his work is thus both elegant and erudite, combining heterogeneous aesthetic styles, from baroque (the mineral metaphor, ornament, the organic appendix and vanity) to minimal art (hard edge with geometric tendencies, basic forms, industrial materials), as well as references to movements that have been slightly forgotten by modernity like Art Nouveau with its decorative and architectural developments. To be specific, Duprat doesn't highlight the raw beauty of material so much as its visually manipulative and illusionistic virtues.

ARCHITECT & ENGINEER — The relation to architecture is essential to apprehend Hubert Duprat's work. This concern with building is evident when caddisflies larvae construct their cocoons of precious stones, as well as in the calcite tower or in the branches covered in small bone plates which are assembled like tiles or paving. These are all acts of construction which Duprat borrows from engineers and builders. There is an obvious continuation, for Duprat, between the architectural referent and his interest in nature. In fact, in principle, the building materials are natural: stone, used in a rough state or lightly carved, concrete, which is just cement and sand. Architecture is due to human genius, subjecting natural materials to an ambitious and progressive vision for social and cultural development. This results in a silent relation of domination, as recalled in the etymology of the word architecture: 'tekton' for the action of building, "arkhe" as the foundation, but also command. Architecture is literally "what builds power."

SMUGGLER & TRAFFICKER — In fact, Duprat's art is not only idealistic and well-meaning, but also discreetly critical and subversive. The fascinating ambiguity lies in this invisible and sensitive force: there is conceptual depth that goes beyond the formal delicate surface. The economy of his work has a difficult position towards nature: not only is it revealed and celebrated, but it's also exploited. It is in a mode that denies its own principles that Duprat's 'naturalism' finds strength and rationale. There is a Hegelian perspective in his relation to reality: it is not nature which is beautiful, but its submission to art. Not only as motif, but as use value. Not so much as a representation "from nature," as a representation "after nature." Seen in this light, this artist's activity could be likened to that of a smuggler, a trafficker who supplies natural riches in the field of art, having disguised them to artificially make them more precious. The artist subjects beautiful forms of nature to aesthetic rules, tutoring a certain form of industrious jewel or ornamental decoration. This is a project that finds an echo in the decadent figure of Des Esseintes, in Joris-Karl Huysmans's famous novel *Against Nature*: "After fake flowers that mimicked real ones, he wanted natural flowers imitating false ones."

NATURAL SADISM — At the origin of humanity, one can imagine that relationships between man and nature occurred on the mode of defiance and struggle. Nature was considered hostile, an unknown enemy to protect oneself from, then conquer and dominate to complete exploitation. Machetes, scythes, pruners: a veritable arsenal of close combat weapons has developed in farm sheds. Cultivated lands are the frontlines from which trophies of war are brought back. This original, pos-

sibly belligerent trait has now dissolved in the idealistic vision of nature as giving and caring. These natural materials, admired and regarded as precious crafts as well as in the naturalia of cabinets of curiosity—do they really provide signs of a peaceful reconciliation between man and the ecosystem? On closer inspection, these could be considered like samples, taken with a scalpel from the body of the vanquished enemy, as the latest incarnations of a domination achieved by man over nature. Along these lines and without complacency, it could be said that there is a discreetly sadistic side to Hubert Duprat's sculptural practice, or at least that there is a relation in the mode of fetishized authority. Vital forces appear aesthetically subdued, manipulated, transformed. The rock is shattered before being presented glued back together again, the tree is contained in a cocoon of nails like in an organic corset, the flint is violently cut to reveal figures. It is torn, extracted, aestheticised, then exhibited.

GUILTY PLEASURES — Going further still, it is probable that this proactive and ethically complex appropriation of such elements in the creative field is not the artist's personal negotiation with nature, but turns out to be a subtle and ineffable critique addressed to the viewer. One can feel a guilty, sensual and intellectual pleasure in the presence of Hubert Duprat sculptures. A guilty delight in abandoning oneself to the seductiveness of the natural ornament in full awareness of its readymade nature. A guilty pleasure in surrendering to the illusionistic effect, after (or despite) the avant-garde. The artist highlights the naivety of the art audience's viewpoint, who wonders at such phenomena which they no longer know how to apprehend in a museum of natural history, and most of all directly in nature. He makes us admire what is most rudimentary as if it is the most amazing wonder: a tribute to the incomparable power of art to transform reality into fantasy. The critical power of art by Hubert Duprat is probably lodged here: in this virtuous way to mirror, with delight and intelligence, the inadequacy of our gaze, our ignorance as an emotional drive, and the passionate and sensual diversion of our relation to the world. (*A text by Guillaume Désanges, translated by Caroline Hancock. Adapted from the original text "Hubert Duprat, Against the Grain", published in the catalogue of the exhibition at Norwich Castle Museum & Art Gallery, March 2011*)



HUBERT DUPRAT

MATIÈRE ET MANIÈRE

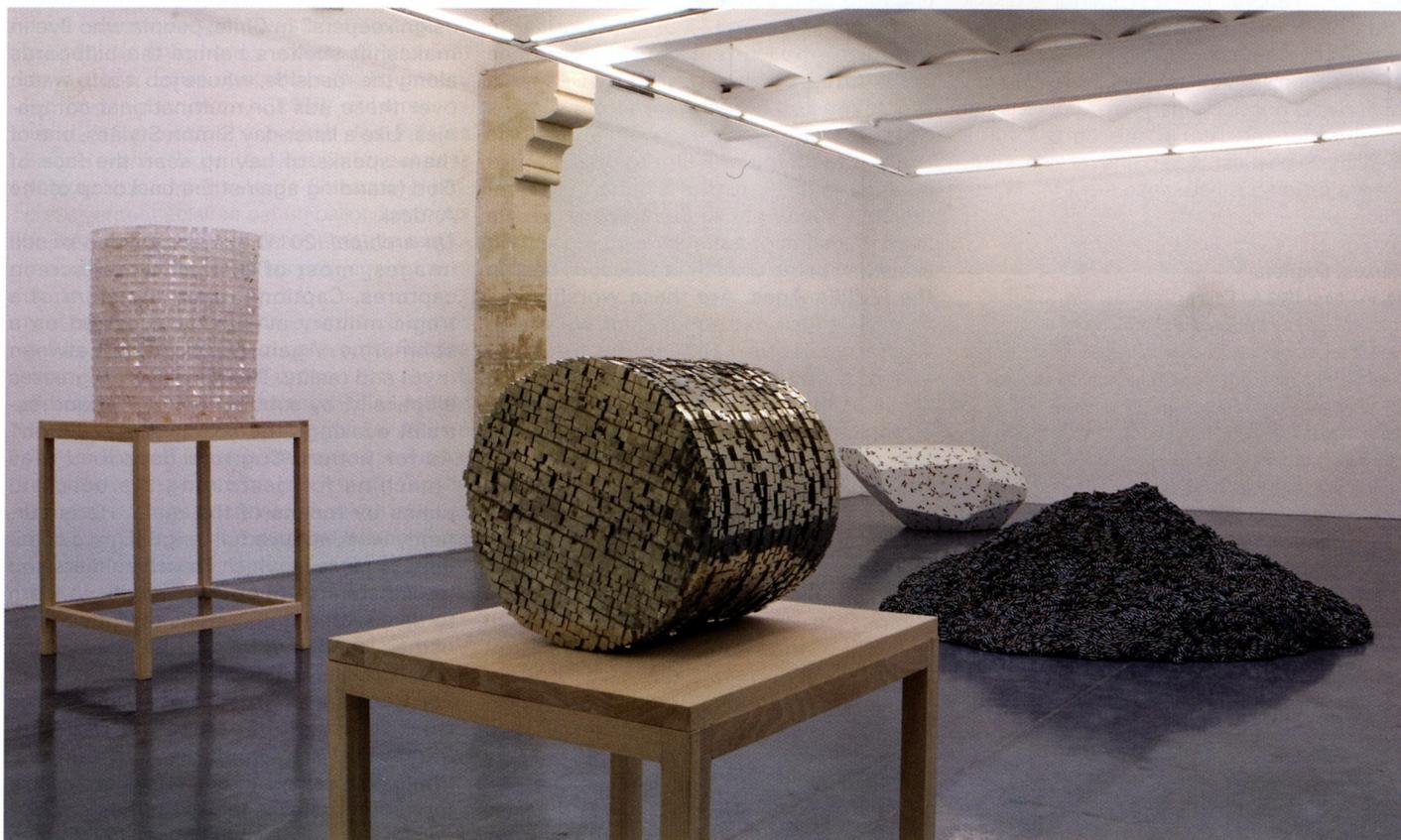
Alexandre Mare

Depuis 1983, Hubert Duprat expose des œuvres singulières qui semblent échapper à une nomenclature classique de la sculpture. Ses dernières pièces exposées à la galerie Art : Concept, à Paris, jusqu'au 10 mars – des cubes en plexiglas et pâte à modeler – continuent d'explorer le rôle du sculpteur, l'association, l'artefact.

■ Les deux dernières expositions d'Hubert Duprat, l'une au Centre international d'art et du paysage de Vassivière-en-Limousin en 2008, l'autre, l'année suivante, au Frac Languedoc-Roussillon, laissent voir combien l'œuvre s'articulait encore autour des principes posés il y a près de trente ans. Néanmoins, si l'on a souvent démontré que son travail s'apparente à l'activité de l'homme de la Renaissance organisant un cabinet de curiosités constitué de *naturalia* et de *mirabilia*, les derniers accrochages montrent plus précisément une sorte d'état des lieux. Non pas d'objets mais de matières, d'outils, de

savoir-faire. Un éloge du faire, de l'expérience et de l'artefact.

Les premières œuvres, réalisées au début des années 1980 – pour lesquelles l'artiste utilise des larves de trichoptères – résument en partie une *praxis* et une *poesis* que l'on trouve encore dans son travail. L'artiste se dégage d'un geste (celui du sculpteur), ou plutôt il cherche à en faire l'économie, posant ainsi la question de l'outil et de la prouesse technique. Technique qui interroge le statut des objets : qu'est ce qu'une « bonne » sculpture ? L'objet réalisé s'apprécie-t-il parce qu'il fait la démonstration d'une virtuosité ?



SÉCRÉTER SES PROPRES OUTILS

Hubert Duprat a donc élevé ses insectes dans un aquarium dont il a tapissé le fond de perles, de pierres semi-précieuses et autres poussières d'or. Les larves, indifférentes aux matériaux qu'elles trouvent pour construire leur abri, ont façonné de petites sculptures précieuses et hasardeuses. La position de Duprat est ici démiurgique, il ne fait que mettre en contact, laissant la nature à l'œuvre. De fait, l'outil premier de ces sculptures est d'abord les trichoptères ou, plus exactement, leurs sécrétions qui font s'agglomérer les objets et réalisent de cette façon les étuis-sculptures. Le processus sculptural devient ainsi une expérience du vivant : outil et œuvre sont les prolongements organiques du corps des insectes. Dans le premier tome de son livre *le Geste et la parole*, André Leroi-Gourhan, explique que « l'outil [est] comme une véritable sécrétion du corps et du cerveau des Anthropiens. Il est logique, en ce cas, d'appliquer à un tel organe artificiel les normes des organes naturels : il doit répondre à des formes constantes, à un véritable stéréotype ». Ainsi, dans une lecture anthropologique du geste sculptural, l'étui du trichoptère n'est pas à prendre comme une réponse adaptative à un milieu naturel, mais plutôt comme relevant d'une appartenance à un patrimoine génétique. Et, surtout, ce qui intéresse Duprat est plus la méthode que le résultat final. La sécrétion – le processus de fabrication – plutôt que la sculpture.

En 1983, Hubert Duprat dépose un brevet d'invention sur la technique (plutôt que sur le produit fini) à l'Institut national de la propriété industrielle portant sur la « confection de fourreaux par des larves aquatiques de trichoptères à l'aide de matières précieuses » – cette affirmation de l'objet relevant du domaine industriel n'est évidemment pas sans rappeler un geste duchampien ou la question posée à Brancusi lors du passage en douane de ses œuvres en 1928 : objet manufacturé ou œuvre d'art ?

Que font les larves ? Elles rassemblent plusieurs éléments pour former un tout. Il y a donc chez Hubert Duprat un net questionnement autour du collage et de l'assemblage. La démarche consiste à mettre en avant le matériau et lui trouver le geste adéquat, le plus simple possible. De fait, les gestes de Duprat peuvent être considérés comme

À gauche/left: vue générale de l'exposition au FRAC Languedoc-Roussillon, Montpellier. 2009.

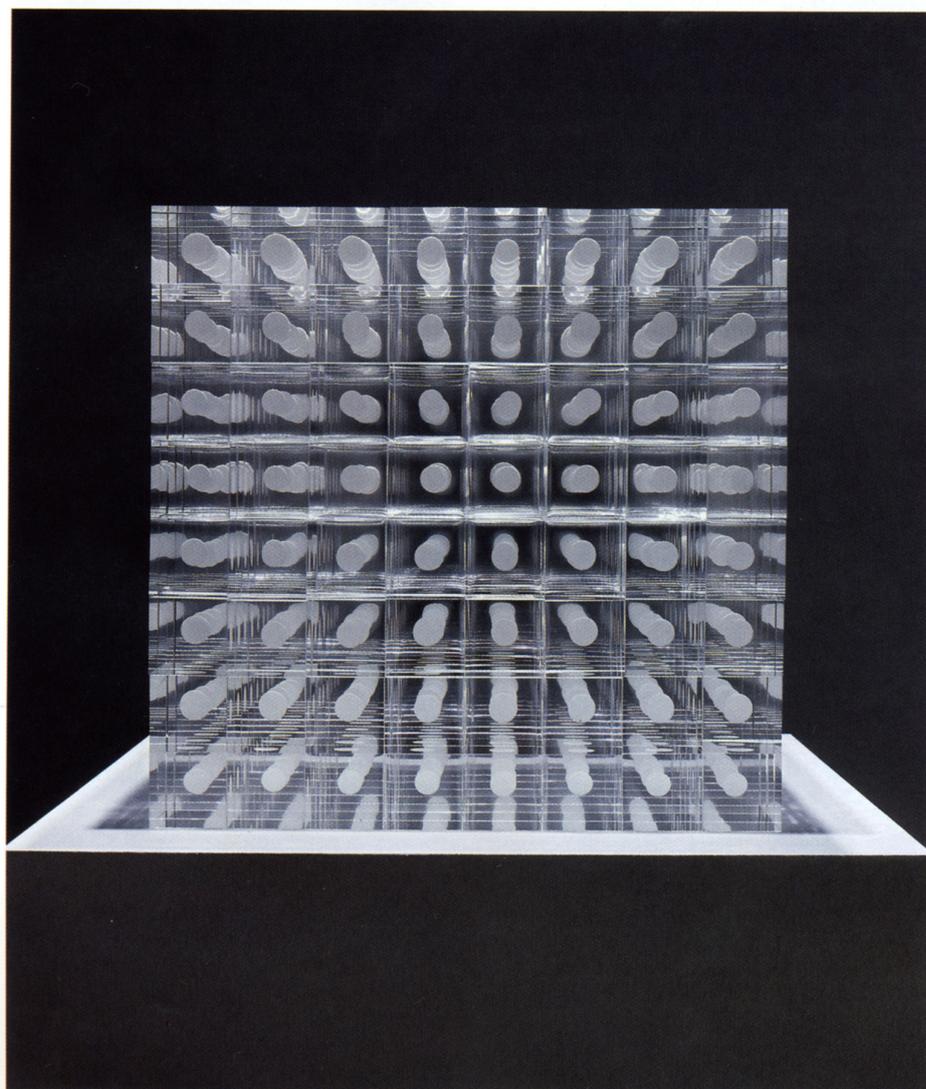
(Ph. F. Delpech). *Exhibition view at FRAC Montpellier*

À droite, de haut en bas/right, from top:

« Sans titre » (détail). 2011. Dés et ulexite. Dimensions variables. (Court. galerie Art : Concept, Paris ; Ph. H.D.).

"Untitled." *Dice and ulexite*

« Sans titre ». 2011. Cubes de plexiglas et pâte à modeler. 32 x 32 x 32 cm. (Court. Galerie Poggi, Paris ; Ph. A. Mole). *Plexiglas cubes and modeling clay*





premiers : amalgamer, taper, fendre, séparer, coller, joindre. Le résultat est un montage de différentes matières, tel un artefact improbable : mica et pâte à modeler, coraux et mie de pain, quartz et paraffine, polystyrène et galuchat, sécrétion baveuse et pierreries.

RECOLLER LES MORCEAUX

À l'instar de l'homme préhistorique, Duprat taille des *Bêtes* dans des silex. Fausse simplicité, puisqu'en pratiquant la taille directe, l'artiste se réapproprie un geste premier en

tentant de retrouver la part intuitive du sculpteur préhistorique. « La technicité chez l'homme pendant la plus grande partie de sa durée chronologique, écrit Leroi-Gourhan, relèverait donc plus directement de la zoologie que de tout autre science. » Il s'agit aussi d'interroger la technique elle-même, la *praxis*, sa pratique dans une tradition artistique. Il démontre, avec un certain humour, que l'animalité règne au sein des beaux-arts. De la même façon que les préhistoriens reconstituent, à l'aide d'éclats, le bloc de

silex pour en comprendre la taille, Duprat réalise, dans les années 1990, la série *cassé-collé* dans laquelle il brise de lourdes pierres puis en recolle les morceaux. Là aussi, le geste est dénué de toute technique sculpturale, et le titre – généralement les œuvres de Duprat n'en portent pas – renvoie à son processus de fabrication. Il n'y a donc pas de mystère et rien d'autre à trouver que deux gestes en apparence antagonistes rassemblés dans un même objet. Un objet qui porte en lui une colère et son repentir. Là encore, c'est l'assemblage – de ces deux actions contradictoires – qui fait œuvre de sculpture. Assemblage de matières naturelles ou artificielles (voire industrielles), les œuvres de Duprat, semblent être des hybridations merveilleuses.

Il ne faudrait pas s'y tromper : Hubert Duprat n'est pas un artiste de la nature, et encore moins un naturaliste : il cherche plutôt à faire un constat, un état des lieux. Les combinaisons, les assemblages, mais aussi le dialogue des pièces dans un même lieu permettent un état des lieux qui s'articule sous la forme de catégories. Ainsi, à Vassivière, étaient confrontées des œuvres aux typologies différentes : stable et instable, structuré et déstructuré, mou et dur, massif et aérien, etc. C'est sans doute la raison pour laquelle le cabinet de curiosités est souvent évoqué pour décrire le travail d'Hubert Duprat : animaux merveilleux et étrangetés naturelles posent effectivement la question du rapport à la nature, mais en effectuent un inventaire, voire une classification. Or Duprat ne fait pas de classification. Il expérimente. On comprend alors pourquoi il affectionne Bernard Palissy. Ce dernier, céramiste, peintre, essayiste, édifia pour Catherine de Médicis une grotte « rustique ». Ces grottes maniéristes, ni tout à fait naturelles, ni tout à fait artificielles, sont une ode à l'artefact, à la fragile frontière entre deux mondes. Comme cette ligne que les morceaux recollés des *cassé-collé* dessinent à leur surface, comme ces morceaux de pâte à modeler qui séparent et collent les cubes de plexiglas présentés à la galerie Art : Concept. Un jeu du trouble, donc. ■

Alexandre Mare est commissaire de l'exposition Charles et Marie-Laure de Noailles, une vie de mécènes à la Villa Noailles (Hyères), et critique littéraire (artpress, la Revue des deux Mondes).

De haut en bas/from top:

« Cassé-Collé ». 1991-1994. Calcaire.

150 x 150 x 80 cm (Exposition au Creux de l'Enfer,

Thiers. 1994 ; Ph. F. Delpech). « *Smashed/Glued* »

« Sans titre ». 2008. Micas (phlogopite),

pâte à modeler, 120 m².

(Centre international d'art et du paysage,

Vassivière-en-Limousin ; Coll. de l'artiste ;

Ph. F. Delpech). *Phlogopite, modeling clay*



Hubert Duprat: Hands-Off Sculpture

Since 1983 Hubert Duprat has been showing unique work that doesn't fit into any classical category of sculpture. His latest pieces, on view at the Art: Concept gallery in Paris (through March 10)—cubes made of Plexiglas and modeling clay—continue to interrogate the role of the sculptor, the effects of combination and the nature of artifacts.

— Hubert Duprat's two last shows, one at the Centre International d'Art et du Paysage in Vassivière-en-Limousin in 2008, and the other the following year at the Languedoc-Roussillon FRAC, demonstrated just how much his work is still articulated around principles first established thirty years ago. Yet though he has often seemed like a Renaissance man organizing a curiosity cabinet filled with *naturalia* and *mirabilia*, these two exhibitions amount to a sort of inventory, not of objects but of ways of using them, of tools and skills. A eulogy to the making of things, to experiments and artifacts.

His first pieces made in the early 1980s using caddis fly larvae to some extent summarized a praxis and *poiesis* still to be found in his work today. The artist frees himself of the sculptor's handiwork, or rather seeks to do without it, thus posing the question of the tool and technical prowess. This technique interrogates the status of objects: what is a "good" sculpture? Is a man-made object considered good because it demonstrates virtuosity?

SECRETING ONE'S OWN TOOLS

Duprat raised his insects in an aquarium whose bottom he lined with beads, semi-precious stones and gold dust. The larvae, indifferent to the materials they found to build their shelter, made tiny, precious sculptures governed by chance. Thus Duprat assumed the role of the demiurge. He simply put the elements in contact with one another and left the work to nature. In fact, the trichoptera were the main tool used in these sculptures, or rather their secretions which make things stick together and in this way construct hollow sculptures. Thus the process of sculpture becomes an experiment with living things; both the tool and the artwork are organic extensions of the bodies of these insects. In the first volume of his book *Le Geste et la parole*, André Leroi-Gourhan explains that "the tool is like a veritable secretion of the body and brain of these Anthropians. In such cases it is logical to apply the norms of natural organs to this kind of

artificial organ, which must comply with constant forms, to a true stereotype." Thus, in an anthropological reading of the act of sculpture, the caddis fly's case should not be understood as an adaptive response to a natural environment but rather as a sign of a genetic heritage. What especially interests Duprat is more the method than the final result. The secretion—the process of fabrication—rather than the sculpture.

GLUING THE PIECES BACK TOGETHER

In 1983 Duprat applied for a patent on the technique (rather than the final product) for "the making of cases by aquatic caddis fly larvae with the aid of precious materials." Of course this kind of affirmation of the object as industrial in nature cannot but recall Duchamp or the question customs agents asked Brancusi when checking his sculptures in 1928: are these manufactured objects or artworks?

What do the larvae do? They combine various elements to make a whole. Thus in Duprat's work there is a clear interrogation of collage and assemblage. His approach consists of privileging the material and then finding the most appropriate and simple way to deal with it. In fact Duprat's actions can be considered the most basic: combining, taping, splitting, separating, gluing and putting together. The result is a montage of different materials, like some improbable artifact: mica and modeling clay, coral and breadcrumbs, quartz and paraffin, polystyrene and shagreen, runny secretion and gems.

Like prehistoric man, Duprat carves his "Beasts" from flint. A false simplicity, since in carving the stone directly the artist appropriates an early act in an effort to regain the intuitive quality of prehistoric sculptors. "For most of mankind's chronological duration, his technology was more directly related to zoology than any other science," wrote Leroi-Gourhan. There is also the matter of interrogating technology itself, praxis, his practice as part of an artistic tradition. He humorously demonstrates that animality rules even in the fine arts.

Just as prehistorians reassemble shards, reconstituting a piece of flint to understand how it was carved, in the 1990s Duprat made a series called "smashed/glued," breaking up large stones and then putting the pieces back together again. Here, too, this technique has nothing to do with sculptural abilities; the title (usually his pieces have none) refers simply to the

fabrication process. There is no mystery here, nothing but two apparently antagonistic acts combined to make a single object. An object that contains in itself both anger and repentance. Once again it is the act of assemblage—of these two opposite actions—that make a sculpture. Whether an assemblage of natural or artificial (or even industrial) materials, Duprat's artworks seem, to use Deleuze's terminology, to be becoming-natural or becoming-artificial: marvelous hybridizations.

Make no mistake about it: Duprat is not a nature artist and still less a naturalist. Rather he seeks to record, to offer an inventory. Combinations and assemblages, as well as the dialogue of pieces in the same place, allow him to draw up an inventory of categories. Thus visitors at Vassivière found themselves face to face with artworks of very different topologies: stable and unstable, structured and deconstructed, soft and hard, solid and airy, etc. Clearly this is why people speak of curiosity cabinets when describing Duprat's work. These ancestors of the museum, with their fabulous animals and natural oddities, did in fact pose the question of our relationship with nature by means of lists and classifications. Duprat, however, does not classify. He experiments. That's why he likes Bernard Palissy, a painter, essayist and ceramicist who built a "rustic grotto" for Catherine de' Medici. Such Mannerist grottos, neither entirely natural nor wholly artificial, were odes to the artifact, the fragile boundary between two worlds. Like the lines running across the repaired surface of his smashed/glued pieces, like the pieces of modeling clay that separate and join the Plexiglas cubes on view at the Art: Concept gallery. A deliberate confusion. ■

Translation, L-S Torgoff

Alexandre Mare curated the exhibition Charles et Marie-Laure de Noailles, une vie de Mécènes at the Villa Noailles. He is also a literary critic (art press, La Revue des deux Mondes).

Hubert Duprat

Né en / born 1957. Vit dans le/lives in Gard

Expo personnelles récentes / Recent shows:

2008 Centre international d'art et du paysage, Vassivière-en-Limousin

2009 Frac Languedoc-Roussillon, Montpellier

2011 Norwich Museums ; V.R.A.C. Millau

Fondation Ricard, Paris ; Galerie Poggi-Bertoux, Paris

Royal Society, Londres

2012 Galerie Art : Concept, Paris (jusqu'au 10 mars)

Mousse Magazine

EXHIBITIONS

Hubert Duprat at art:concept, Paris



It is hard to attribute a stylistic unity to Hubert Duprat's work. His intention isn't to surprise or to create "out of the blue"; each one of his pieces is the result of a precise and tangible moment that pinpoints a significant experience, meant to allow him to temporarily break up with his previous schemes. He is at the crossings of two worlds: the world of free artistic expression, and the world of rationally organized artifacts. Neither goldsmith nor sculptor, not an entomologist, definitely not an archeologist, not even an artist, he uses his knowledge to reach beyond a purely artistic sphere. His interest doesn't really lie in the transformation of something into something else that could be considered artwork, but rather in the creation of a metaphor between being and becoming, a "know-how" and a possible "how-to-know".

For his second solo exhibition at art: concept, Hubert Duprat shows four pieces that will surprise both on a visual and on a technical level. Juggling between mineral, tactile and sensorial universes, he organizes the unexpected encounter of materials such as pyrite, ulexite, Styrofoam, Plexiglas, sharkskin and plasticine. These are both natural and synthetically produced materials; produced by men by seizing existing forms, standardizing them and making them invariable. What would happen if we tried to attribute a new formal gender to these standardized forms?

Take the example of sharkskin: this material's initial purpose is to protect and regulate the body of a fish on a thermal level. Despite its complete difference with Styrofoam on a cellular level, the juxtaposition of the two insulating materials is impressive; because once covered with graphite powder, Styrofoam looks very much like the fish-skin in its very structure. Matter holds a power of transformation and isn't finally as stuck in a predestined mould as one would think. It allows dialogue, interpretability and thought.

Pyrite, for instance, literally means, "fire-stone". It was known in ancient times under the name of "fool's gold" and was almost considered a sort of philosopher's stone. This mineral's most regular specimens, coming from Navajun in Spain, will be used by Hubert Duprat to amplify spatiality and light effects. Captured by the contemplation of a surface in turn smooth like a mirror or bumpy and irregular; spectators will feel bereaved of the object's materiality and lost in contrasting effects of light and shade.

Substance is universal and trans-historical and its possibilities are infinite. When manufactured, like Plexiglas, it can turn into a simple cubic piece looking like Op art. Substance beckons for shape, be it in natural or in man-made form, and shape was there since the early stages of mankind. Hubert Duprat invites the spectator to get rid of his beliefs and stop thinking in terms of "artistic medium" to start perceiving matter as an entity capable of thinking and expressing its own nature. In a need for transversality, Hubert Duprat chooses circles and cubes. Cubes which in Plato's theory of 4 elements refer to earth. These four sculptures reveal the full extent of this theory's meaning by plunging us into an evidence of transformation and appropriation with the help of primitivism and science fiction, but maintaining the values of simplicity, obviousness and precision.

Hubert Duprat always pays extra attention to the physical results of his pieces; both in the choice of materials and by the orientation that he chooses to give them. His works are not just works of art in their basic acceptance. Rather than merely judging this production on an aesthetic level, we try to reach out for it in a new field of knowledge. Beyond the sphere of functionality, these objects claim their simple "Dasein", or at least their ability to create links with other materials.

Duprat could never be considered a naturalistic artist and is inscribing his name in the art world as a sort of pioneer, a discoverer of virgin territories. His great gift is the ability to create symbiotic relationships and complementarities between entities apparently unrelated to each other. Eclectic and variable though it may be; his vocabulary remains precise, allowing him the most amazing connections between shapes and materials, techniques and disciplines.



LE QUOTIDIEN *THE ART DAILY NEWS* WEEK~END DE L'ART

NUMÉRO 65 / VENDREDI 13 JANVIER 2012

—
*HUBERT DUPRAT,
UN ARTISTE RARE
À LA GALERIE
ART : CONCEPT p.4*

—
p.9 ART STAGE
SINGAPORE DÉCOLLE
*** p.6** NOTRE
SÉLECTION DES LIVRES
DE LA RENTRÉE
*** p.5, 7 et 8** LES
CHRONIQUES DE JEAN-
JACQUES AILLAGON,
MATTHIEU POIRIER ET
CHRISTOPHE RIOUX



WWW.LEQUOTIDIENDELART.COM

2 euros

CLIQUEZ ET RETROUVEZ LE CALENDRIER
DES EXPOSITIONS DE LA SEMAINE

UNE BEAUTÉ NÉE D'UNE ALCHEMIE INTÉRIEURE

PAR EMMANUELLE LEQUEUX

L'art contemporain a ses matières rares et précieuses. Hubert Duprat est l'une d'elles. Sculpteur de formes uniques et universelles, le sculpteur français expose peu, très peu. Une de ses dernières expéditions dans la vie des formes l'avait mené au centre d'art de Vassivière, en 2008. Ceux qui l'ont visitée se souviennent encore de la façon dont il avait métamorphosé le phare en une planète étrangère, dessinant avec de simples tubes de PVC une peau poreuse qui, caressée par la lumière, voyait se multiplier ses cratères. Un éblouissement. Inaugurée samedi soir, son exposition à la galerie



Vue de l'exposition d'Hubert Duprat, Galerie Art : Concept, Paris

Art : Concept recèle d'autres bijoux. Réputé sauvage, Hubert Duprat est reparti avant même son vernissage dans le Sud où il travaille discrètement : il est vrai que ses œuvres n'ont pas besoin de mots pour s'imposer. Si elles dialoguent superbement entre elles, c'est dans une langue blanche et silencieuse. Avec la légèreté d'une simple ponctuation. Pourtant, on ne peut dire que les quatre sculptures qui composent l'exposition n'en imposent pas. Chacune relève un véritable challenge technique, défie la matière. Mais cela se voit à peine : leur beauté est ailleurs, dans leur alchimie intérieure. La première remplit quasiment toute la salle et fait ressortir son biseau. Elle est presque immobilière, avec ses grands cubes de polystyrène blanc posés les uns sur les autres, contre les autres. L'intervention de l'artiste est discrète : il a structuré l'ensemble de tenons et mortaises en bois de chêne recouvert de galuchat. Avec ses tonalités noires et grises, l'épiderme de raie confronte les sphères qui le dessinent à celles des billes de plastique. Comme si le polystyrène prenait soudain conscience de ses fantômes, qui ressurgiraient alors sous formes d'ombres. Mimésis : ces matières destinées à protéger et isoler du monde extérieur entrent en calligraphique conversation. Immensité blanche traversée de quelques sombres fulgurances, on croirait presque un tableau constructiviste en trois dimensions, pour temps de neige. Ou encore une bibliothèque enfouie, dont n'apparaîtraient que quelques ouvrages aux reliures d'antan. Un cube plus petit répond à cette œuvre surprenante dans le parcours de Duprat.

Frappé par la lumière, il irradie ; d'autres fois, il garde son secret. Il est constitué de dizaines de cubes de plexiglas transparent, qui enchâssent autant de sphères blanches. Selon le mouvement du corps et du regard, elles créent des lignes, des croix ou des diagonales : un cristal truffé de mille lunes, de l'op art version kabbalistique. Cette œuvre pourrait être le fruit d'une superproduction : elle est en fait entièrement faite à la main, avec quelques boules de pâte à modeler blanche écrasées dans la matière translucide. Comme ici tout se répond, ce sont d'autres cubes qui se dessinent dans la seconde salle : de simples dés dont les six faces sont couvertes d'une pierre appelée ulexite. Pour les savants, il s'agit d'un borate hydraté de calcium et sodium. Les poètes retiendront plutôt sa capacité à être aussi opaque que translucide, selon l'angle du regard. Voilà le coup de dé du hasard serti à jamais. Enfin, une dernière pièce complète ce cubisme de bon aloi : un cône sculpté dans la pyrite, pierre lumineuse naturellement géométrique. Avec ses vibrations jaunes métalliques, il invite à plonger le regard en son creux. Et l'on comprend alors pourquoi ce minéral est surnommé « l'or des fous » : on pourrait rester longtemps ici, loin du monde. ■

HUBERT DUPRAT, du 14 janvier au 10 mars, Galerie Art : Concept, 13, rue des Arquebusiers, 75003 Paris, tél. 01 53 60 90 30, www.galerieartconcept.com