



HAL
open science

Trichoptera agalmata

Fabien Faure

► **To cite this version:**

Fabien Faure. Trichoptera agalmata. Hubert Duprat, , 2020, Hubert Duprat, cat. d'exposition, Musée d'art moderne de Paris, 978-2-7596-0479-1. hal-03228212

HAL Id: hal-03228212

<https://hal.science/hal-03228212>

Submitted on 17 May 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
INSTITUT NATIONAL
DE LA PROPRIÉTÉ INDUSTRIELLE

EXEMPLAIRE
CERTIFIÉ CONFORME

3e alinéa de l'article 57 du décret 79 872 du 19/9/1979

① N° de publication : 2 540 442
(à utiliser que pour les commandes de reproduction)

② N° d'enregistrement national : 83 02024

⑤ Int Cl³ : B 44 C 5/06; A 01 K 61/00; A 44 C 15/00.

⑫ **BREVET D'INVENTION** B1

⑤4 Confection de fourreaux par des larves aquatiques de trichoptères à l'aide de matières précieuses.

②2 Date de dépôt : 9 février 1983.

③0 Priorité :

④3 Date de la mise à disposition du public de la demande : BOPI « Brevets » n° 32 du 10 août 1984.

④5 Date de la mise à disposition du public du brevet d'invention : BOPI « Brevets » n° 27 du 5 juillet 1985.

⑤6 Liste des documents cités dans le rapport de recherche :

⑥0 Références à d'autres documents nationaux apparentés :

⑦1 Demandeur(s) : DUPRAT Hubert. — FR.

⑦2 Inventeur(s) : Hubert Duprat.

⑦3 Titulaire(s) :

⑦4 Mandataire(s) :

Se reporter à la fin du présent fascicule

FR 2 540 442 - B1

P

Vente des fascicules à l'IMPRIMERIE NATIONALE, 27, rue de la Convention — 75732 PARIS CEDEX 15 13176

72

73

*Trichoptera
agalмата*

Fabien
Faure

1. Hubert Duprat, lors d'une conversation improvisée avec l'auteur, le 13 avril 2017.

2. L'artiste utilise dans ce cas des diamants relativement plats, taillés « en rose ». Car, lorsqu'il se saisit d'un diamant taillé « en brillant rond », le trichoptère le fixe immanquablement à partir de la table, la pointe dirigée vers l'extérieur. Contraire aux lois optiques mises en œuvre dans la joaillerie, cette orientation altère fortement les feux de la pierre.

« C'est une activité rurale, saisonnière. À l'instar des paysans, il m'arrive de dire : "Je ne peux pas m'absenter, j'ai mes bêtes!" »

Les commentateurs de l'œuvre d'Hubert Duprat ont fréquemment cherché à cerner les affinités visibles ou sous-jacentes unissant, depuis une quarantaine d'années, sa production au geste inaugural qu'incarnent ses fameuses « larves de trichoptères avec leur étui ». Ce titre générique désigne elliptiquement la fabrication de fourreaux gemmés, que l'artiste confie aux formes embryonnaires d'industriels insectes apparentés aux lépidoptères, lesquels sont également connus sous les noms de phryganes, cherfaix, traine-bûche, porte-bois, portefaix... La récurrence des analyses et les incertitudes qu'elles trahissent semblent justifier l'indéfectible réitération d'un fait de création dont il faut bien admettre que la signification et la visée échappent, pour partie, aujourd'hui encore. Ses premières manifestations remontent au printemps 1980 et découlent d'expériences conduites dans un appartement palois, à partir de larves aquatiques prélevées dans les ruisseaux du Béarn. Après quelques tâtonnements – faisant successivement intervenir une assiette, un saladier, une boîte en matière plastique, la baignoire de la salle de bains et, finalement, un aquarium équipé d'un compresseur relié à des pompes filtrantes –, les résultats s'avèrent suffisamment probants. Ainsi débuta la constitution d'un ensemble qui se développe depuis lors sans faiblesse ni progrès aucuns. Chaque année ou presque, augmente le nombre des larves de trichoptères avec leur étui, ce corpus s'alimentant de collectes saisonnières et reconduisant invariablement le même procès. Celui-ci consiste à défaire minutieusement le tube protecteur confectionné par la larve, puis à poser celle-ci, nue, sur le fond d'un aquarium tapissé de matières précieuses et semi-précieuses, lui offrant de la sorte un nouveau gisement. L'insecte s'engage alors sans délai dans la confection d'un second étui cylindrique. Au gré des matériaux qu'il rencontre *in vitro*, il se trouve contraint d'utiliser des paillettes d'or alluvionnaire, des fils et bâtonnets d'or de bijoutier, des perles de culture (semi-sphériques ou irrégulières, celles-là dites baroques), des cabochons de turquoise, d'émeraude, de saphir, de rubis, d'opale, de lapis-lazuli, de corail, voire de petits diamants taillés², les substituant aux minuscules cailloux, coquilles, brindilles et autres débris qu'il avait prélevés dans le lit du cours d'eau natal où, loin des regards, il avait façonné son premier abri.

Outre les micro-assemblages nés de ces transports et commutations, le titre « Larves de trichoptères avec leur étui » se rapporte à l'animal lui-même, dont Duprat a détourné le déterminisme constructif pour le réinvestir dans un projet artistique,

découvrant bientôt que celui-ci l'occuperait durablement. En d'autres termes, le tube confectionné et habité atteste une double instance productive, fût-elle à demi embryonnaire. Là réside probablement l'un des aspects les plus subversifs, mais aussi les plus fragiles de cette création que l'artiste a souhaité protéger des contrefaçons, déposant, en 1983, un « brevet d'invention pour la confection de fourreaux par des larves aquatiques de trichoptères à l'aide de matières précieuses³ ». Ce cadre juridique entérine les conditions d'exercice d'une autorité paradoxale en ce qu'elle renonce à la paternité exclusive d'un « geste » d'art. Ce renoncement, faut-il le souligner, ne s'effectue pas au profit des lois du hasard ni de quelque programme, mais d'un être vivant – entendez un être *lui aussi* vivant. Durant les années 1980, il est arrivé à Duprat de confier aux trichoptères de minuscules plaquettes d'or fin, qu'il avait préalablement martelées et aplanies afin d'y apposer son nom imprimé à l'aide d'un poinçon de bijoutier. Curieux partage des tâches au sein duquel la larve semble avoir signé sa production du nom d'un maître d'ouvrage. Cependant, pour séduisante qu'elle soit, l'image réclame plus ample examen. Car rapporter la fabrication des étuis d'or et de gemmes à un procès collaboratif ne va pas sans forcer la résolution d'une situation ignorant les partitions communément admises autant que l'idée même d'un labeur. Il me semble plutôt que, si l'artiste a trouvé une impulsion décisive dans le statut indécidable d'un artifice enchâssé dans un fait de nature, c'est que le phénomène productif qu'il a mis au jour peut être indéfiniment réitéré et vérifié à l'aune d'objets toujours plus ou moins semblables, et semblablement inassignables. Irréductibles à la distinction entre faire et non-faire, de tels objets procèdent au fond d'une déprise, c'est-à-dire d'un laisser-faire, cette manière de retrait sinon de désœuvrement engageant rien moins que l'expérience interprétative qu'il nous est proposé de risquer à l'endroit de *ce* qui s'est produit et qui, considéré d'un peu près, tend à se couper de toute instance signataire. Imaginées au moment où s'effondrait le système de valeurs dont s'autorisaient les modernités, les larves de trichoptères avec leur étui ressortissent à l'évidence du dépassement des catégories esthétiques ; elles ne nous entretiennent pas moins de créatures objectales incertaines et, au fond, sans âge et sans pourquoi.

Allons plus avant. Car évoquer ces productions, ce n'est pas seulement se référer à des êtres en devenir et aux logements qu'ils forment afin d'y préparer leur nymphose, c'est, explicitement ou implicitement, s'attacher au dispositif composite dévolu à la mise en vue d'un travail sans travail. Outre quelques fourreaux scintillants – présentés sous verre ou, plus récemment, posés sur un minuscule présentoir en berceau⁴ –, ce

3. Didier Semin reproduit l'intégralité de ce brevet dans *Le Peintre et son modèle déposé*, Genève, Mamco, 2001, p. 114-126. La première présentation publique des larves de trichoptères avec leur étui n'eut lieu qu'en 1984, dans le cadre de l'exposition « Le vivant et l'artificiel », conçue par Louis Bec à l'hospice Saint-Louis d'Avignon. Ce n'est toutefois qu'en 1998, à l'occasion de l'exposition collective « Être nature », organisée à Paris par la fondation Cartier, que ces productions bénéficièrent d'une reconnaissance élargie. Cela dit, dès 1986, l'artiste définissait le cadre interprétatif de tels travaux : « On voudrait bien que je m'occupe d'autres bêtes, des oiseaux ou des castors, par exemple. Mais il faut savoir que les animaux m'ennuient. Les médiums que j'utilise ne sont que des prétextes. » In « Entretien d'Hubert Duprat avec Éric Audinet », *Magazine* n° 2, février 1986, n. p.

4. L'artiste s'est toujours montré fort réservé à l'endroit de tels modes de présentation, dont il laisse la responsabilité aux commissaires d'exposition et aux collectionneurs. Car, pour être nécessaires, cadres et socles rapportent promptement les étuis aux catégories héritées de l'histoire et de la théorie de l'art.

dispositif d'exposition se compose d'un long aquarium mural et, régulé par le même système, d'un second aquarium installé dans une pièce adjacente. Construit pour l'occasion, cet espace, invisible des spectateurs, permet le renouvellement régulier des déléguataires persévérants, qui ne peuvent séjourner trop longtemps sous une lumière intense. Un autre lieu encore accueille un moniteur de télévision ou bien, selon les circonstances, un vidéoprojecteur, voire une tablette tactile diffusant les très gros plans du film *Éducation du trichoptère*⁵. La réception critique de telles créatures-objets-images-lieux témoigne de cette complexité comme de l'affranchissement catégoriel qui s’y manifeste. Ainsi, pour ne retenir que trois interprétations, Éric Audinet voit-il très tôt, dans le fragile assemblage, une « machine à capter la lumière⁶ ». Pour Guy Tortosa, en revanche, la petite construction est avant tout une « machine à habiter⁷ », tandis que, pour Maurice Fréchuret, elle tient à la fois de la « machine à peindre » et de la « machine à sculpter⁸ ».

Trichoptère-machine, certes, mais aussi, pour-quoi pas, trichoptère-scénographe, capable de déployer des lieux, d’habiter des durées, d’interagir avec un milieu, de court-circuiter les rapports d’échelle, de capter les regards et, ce faisant, de révéler le visuel qui repose dans le visible. Or, les paradigmes machinique et scénique, qui gouvernent si ostensiblement la production et l'exposition des fourreaux aurifiés, caractérisent précisément la logique opératoire des agences

que l’on qualifie de dispositifs. Depuis Jean-François Lyotard, Michel Foucault et Gilles Deleuze, cette notion se rapporte à une activité déterminant, entre autres manifestations, des formes de visibilité susceptibles d’être outrepassées par les effets qu’elles engendrent. Dans le cas présent, cette activité est si étroitement associée au fait de création qu’elle tend à s’y substituer. Lorsque Duprat installe ses larves de trichoptères avec leur étui, leur prégnance visuelle n’est pas seulement soutenue, mais exacerbée par la machinerie redoublant la puissance fascinateur d’une monstrosité à l’œuvre, telle qu’elle est à la fois exhibée et transfigurée. Les modalités de leur exposition relèvent en cela des dispositifs auratiques qui, surdéterminant les conditions de perception, mettent au jour la force troublée affectant l’expérience d’un voir (sur)appareillé.

J’ai cherché, ailleurs, à saisir l’évidence énigmatique de la phrygane gemmée à la lumière de la notion d’*agalma*, comme signe de valeur, tel qu’il fut étudié après-guerre par le philosophe et sociologue helléniste Louis Gernet⁹, et comme objet de désir, tel que Jacques Lacan, au début des années 1960, en transposa la structure (a)symbolique pour l’appliquer au champ analytique¹⁰. Conformément au premier sens du mot

5. Depuis le XVIII^e siècle, on n’éleve pas des vers à soie, on les éduque. L’artiste applique ce terme aux trichoptères qu’il soumet à une manière de domestication, sinon *par* l’art, du moins *pour* l’art.

6. Éric Audinet, « Envers du paysage », in *Magazine* n^o 2, février 1986, n. p.

7. Guy Tortosa, in *La Collection du Frac des Pays de la Loire*, 1992, p. 70.

8. Maurice Fréchuret, « À la fois, la racine et le fruit », in *Hubert Duprat*, cat. exp., Antibes, musée Picasso ; Limoges, Frac Limousin ; Genève, Mamco, 1998-1999, p. 25. On aura reconnu, dans le vocabulaire utilisé par Audinet, puis par Tortosa et Fréchuret, une allusion à la thèse cartésienne des animaux-machines.

9. Louis Gernet, « La notion mythique de la valeur en Grèce », in *Journal de psychologie*, t. XLI, octobre-décembre 1948, p. 415-462 ; repris in *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris, François Maspero, 1968, p. 93-137.

10. Jacques Lacan, « Agalma », in *Le Séminaire, livre VIII. Le transfert* (1960-1961), Paris, Seuil, 2001, p. 167-182. Du même auteur, « Du regard comme objet petit *a* », in *Le Séminaire, livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), Paris, Seuil, 1973, p. 77-135. Lacan ne mentionne pas l’article fameux de Gernet, mais l’a certainement lu. Je me permets de renvoyer à mon article : « Hubert Duprat, ici, après », in *Hubert Duprat, massive centrale*, cat. exp., CIAP, île de Vassivière ; Frac Languedoc-Roussillon ; Milan, Silvana Editoriale, 2011, p. 38-65.

– *agalma* signifie, initialement, pierre précieuse –, le psychanalyste explore la vocation hautement relationnelle d’un « type d’images bien spécial¹¹ », mentionnant à son tour les offrandes, parures et ornements destinés aux dieux et aux défunts. Confiant, à propos de l’étui précieux, « on a l’impression que l’on aurait pu trouver cela dans une tombe étrusque », et ne manquant pas d’y reconnaître un « objet éblouissant, éclatant », Duprat corrobore à sa manière les propos de Lacan, pour qui l’*agalma* se reconnaît à son pouvoir de piéger le regard¹². Fascinateur, irrésolu et contradictoire, l’objet agalmatique est en outre grotesque, voire sordide et monstrueux. Faisant retour sur le discours d’Alcibiade, qui vient clore *Le Banquet* de Platon par une référence à d’antiques statuettes creuses et ouvrantes – les silènes –, le psychanalyste compare la figure duplice à « un emballage », à « un contenant » ou encore à « une façon de présenter quelque chose¹³ ». En 1964, dans « Du regard comme objet petit *a* », il prolonge son interprétation définitoire du souvenir ancien d’une pêche en mer. Devenu fameux, l’épisode breton fait précisément intervenir un emballage scintillant, soit, en l’espèce, une petite boîte à sardines se balançant à la surface des vagues¹⁴. Et si, une quarantaine d’années plus tard, Lacan se souvient avec acuité de cet événement psycho-perceptuel, c’est qu’il avait *vu* cette boîte *le regarder*, prise qu’elle était dans le miroitement du soleil sur l’eau. Dans le bel article qu’elle consacre à la poésie de l’*agalma* dans l’œuvre de Pascal Quignard, Chantal Lapeyre-Desmaison revient sur cette valeur agissante, qui est cause du désir. L’auteure évoque avec netteté « l’écrin abject de l’objet abject, c’est-à-dire de l’objet sublime¹⁵ ». On l’aura saisi, le gainage précieux de la phrygane appartient manifestement à la catégorie des écrins abjects et sublimes. Le parallèle établi laisse en outre reconnaître, dans cette production, l’inversion de l’ordre spatial unissant l’*agalma* au silène qui la renferme – inversion dont témoigneront nombre d’autres réalisations de l’artiste, tels les sténopés formant la série *L’Atelier ou la montée des images* (1983-1985), la contre-géode recouverte de cristal de roche (*Sans titre*, 2000) ou bien encore la sculpture significativement intitulée *Comme un gant* (2003-2005), dont les cinq constituants sont, à l’intérieur, tapissés de perles d’hématite. Davantage, contenu et contenant ouvrent, chez Duprat, à une véritable topologie de l’emboîtement, l’être spectral paré d’un fourreau agalmatique apparaissant lui-même comme serti dans la nappe minérale sur laquelle il repose et depuis laquelle il se détache, baigné dans un milieu optique densifié. C’est pourquoi l’artiste n’aime guère à séparer la larve de son étui et, plus largement, de ses contenants. Qu’il recoure, en 1986, au couple antonymique « déprécié-précieux » montre qu’il a tôt saisi la fonction d’irrésolution de la structure *larva-agalma*, consistant, en l’espèce,

11. Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre VIII, op. cit.*, p. 174.

12. « Entretien d’Hubert Duprat avec Éric Audinet », *op. cit.* Le mot *agalma* (*agalmata* au pluriel) se rapporte à *galéné* (minerai brillant, duquel découle « galène ») et appartient au même groupe que *gelaó* et *gléné*, qui désignent la pupille de l’œil. Gernet précise que le verbe *agallein*, dont dérive *agalma*, signifie à la fois parer et honorer (*op. cit.*, p. 98). Anticipant sur les propos de l’artiste, le philosophe helléniste dit des *agalmata* qu’ils « suivent le chef dans sa tombe » (p. 96). Pour autant, si Duprat a lu Lacan, il n’a jamais songé à voir, dans ses larves de trichoptères avec leur étui, des *agalmata* ni des objets agalmatiques.

13. Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre VIII, op. cit.*, p. 170. L’auteur rappelle que, dans *Le Banquet*, c’est l’*agalma* qu’Alcibiade décèle en Socrate, silène hirsute et grimaçant. Les silènes consistaient en des statuettes que l’on pouvait ouvrir par le milieu. La figure grotesque laissait alors apparaître la représentation, dans un matériau précieux, d’une divinité.

14. Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XI, op. cit.*, p. 109-111. Gernet ne manque pas de se référer à une autre forme enveloppante, soulignant que « l’idée de l’*agalma* est à la pointe de l’imagination de la Toison d’or » (*op. cit.*, p. 125). « L’or alluvionnaire incarne pour moi l’or mythologique, celui du Pactole, de Jason et de la Toison d’or », m’a confié Duprat. S’il portait sur les matériaux offerts aux larves de trichoptères, son propos ne concernait pourtant pas les *agalmata*. Il n’en est que plus troublant (conversation avec l’auteur, octobre 2019).

15. Chantal Lapeyre-Desmaison, « Pascal Quignard : une poésie de l’*agalma* », in *Études françaises*, vol. 40, n^o 2, 2004, p. 46.

16. « Entretien d’Hubert Duprat avec Éric Audinet », *op. cit.*. Reflet spéculaire du mort, la *larva* des Romains est un être incertain et menaçant. Elle peut prendre le sens d’une perpétuelle errance ou d’une incapacité à se fixer dans un état défini. Par analogie avec les masques grimaçants du théâtre antique, la larve peut être considérée comme le masque de l’insecte ailé. Elle se transforme en *lare*, masque second et image sculptée de l’ancêtre bienveillant. La tension que Duprat établi entre *larva* et *agalma* est l’une des expressions les plus singulières de la dimension anthropologique de son œuvre. À propos de la *larva*, voir Giorgio Agamben, *Enfance et histoire* (1978), Paris, Payot & Rivages, 2002, 2010, p. 142-151.

17. *Ibid.*

18. Voir Antonio Quinet, « Le trou du regard », sur lacanian.memory.online.fr. Du même auteur, *Le Plus de regard. Destins de la pulsion scopique*, Paris, Éditions du Champ lacanien, 2003.

19. « Entretien d’Hubert Duprat avec Éric Audinet », *op. cit.*

20. Jacques Derrida, *Khôra*, Paris, Galilée, 1993, p. 96.

21. Au^gustin Berque, « La *chôra* chez Platon », in *Espace et lieu dans la pensée occidentale. De Platon à Nietzsche*, Thierry Paquot et Chris Younès (sous la direction de), Paris, La Découverte, 2012, p. 22.

22. En biologie, l’hypertélie désigne le développement excessif d’une structure anatomique qui, chez certains insectes, par exemple, confine à l’excroissance ornementale. Lecteur de Roger Caillouis (*Le Mimétisme animal*, Hachette, 1963) et de Severo Sarduy (*Barroco*, Seuil, 1975), Hubert Duprat avait attiré l’attention de Catherine Perret sur ce phénomène en lequel il voyait l’une des clefs de son travail – sans revendiquer pour autant la moindre conception « naturaliste » du fait de création (voir « L’atelier de Duprat », in *Hubert Duprat*, cat. exp., Paris, hôtel des Arts, Fondation nationale des arts, 1991, p. 49). Christian Besson fait également référence à l’hypertélie,

à agréger un faisceau de significations instables¹⁶. « Je prends une larve répugnante et je la fais travailler avec de l’or et des diamants », résume-t-il au passage¹⁷. Pris dans cette tension, l’abjection s’offre comme le noyau obscur du sublime, tandis que le sublime voile l’abject, parant l’*agalma* de beauté. Elle est « un point d’où part la lumière », écrit Antonio Quinet¹⁸ ; Hubert Duprat ne le démentirait pas, qui explique qu’« en donnant à l’animal un matériau précieux, il fait tache, et se décolle de l’environnement ; c’est de l’éclat de lumière¹⁹ ».

Soutenant la puissance d’indécidabilité nimbant les larves de trichoptères avec leur étui, leur mise en exposition révèle une mobilité dimensionnelle et topologique peu commune. Outre que l’abri tubulaire a intrinsèquement valeur de lieu, le gisement sur lequel il se forme définit un milieu génératif. Or, si anachronique que puisse paraître la comparaison, cette figure spatiale temporalisée ne va pas sans rappeler la *chôra* platonicienne, en tant que matrice, « porte-empreinte²⁰ » et « milieu nourricier de l’existant²¹ ». Les liens que l’animal-écrin entretient avec les catégories aristotéliennes sont tout aussi singuliers. Car il n’est pas illégitime de reconnaître, dans l’enveloppe ajustée à l’intérieur de laquelle le trichoptère accomplit sa métamorphose, un « lieu propre » (*topos idios*) et un « lieu proche » (*topos protos*). Non moins équivoque, l’irrésolution motrice qu’instaure *Trichoptera agalmata* porte à voir, dans cette construction d’aberrance, un objet de perplexité se tenant au seuil de l’œuvre à venir : un objet-lieu que cette dernière ne cesse d’interroger depuis lors, portant à faire retour sur le cœur qui l’irradie et qui la voile dans le même mouvement. Ainsi en va-t-il de l’attachement de l’artiste aux vertus de la fabrique comme à celles du retrait, de son inclination pour les visualités disruptives – telles celles portées par une minéralité cristalline – et pour les modalités singulières inscrivant l’image, fût-elle aniconique, dans une topologie du regard. Ainsi en va-t-il également de son goût marqué pour les configurations tubulaires capables de conduire le regard et de soumettre l’espace à leurs propres lois. Ainsi en va-t-il encore de l’attention qu’il accorde aux excès hypertéliques²², aux continuums semi-organisés et autres *opus incertum*, qu’ils procèdent d’ajointements, d’extractions ou d’incrustations. Ainsi en va-t-il, enfin, du peu d’intérêt qu’il marque à l’endroit des partitions opposant l’objectalité sculpturale aux valeurs situationnelles. C’est pourquoi, si l’on excepte l’inlassable reconduction d’un procès défini une fois pour toutes, la seule réponse que Duprat pouvait apporter à l’insolubilité attachée aux larves de trichoptères avec leur étui tient dans le principe d’un redoublement avec écart. Cet écho décentré a pris la forme d’une bibliothèque encyclopédique, entièrement consacrée aux phryganes, qu’il

78

79

s’agisse de leur étude savante depuis la fin du XVI^e siècle, des textes littéraires, des poèmes et des contes pour enfants que les larves bâtisseuses ont inspirés comme des usages auxquels elles sont dévolues chaque printemps, s’agissant de leur propension à servir d’appât dans la pêche au lancer. À défaut d’apporter quelque solution à l’énigme d’une œuvre si opiniâtrement conduite et pourtant faite de si peu d’ouvrage, la formation du « miroir du trichoptère » – selon l’expression pertinemment donnée par l’artiste à cet exceptionnel fonds d’archives – ne va pas sans rappeler les effets d’une *réplique*, ainsi qu’on le dit de certains épisodes telluriques. Le terme « miroir », on l’aura deviné, y fait écho aux « miroirs du monde », ces sommes spéculatives et contemplatives conçues durant l’Antiquité classique, le Moyen Âge chrétien et la Renaissance. Minutieusement inventoriée et mise en ligne, cette documentation unique, constituée de plus de deux mille références et items, adjoint de nouveaux lieux, non moins diffractés, à ceux qu’habitent les larves de trichoptères avec leur étui²³. Attachés au patient déchiffrement du monde, les miroirs, en lesquels le spéculatif fraye avec le spéculaire, pariaient sur la connaturalité féconde du connaissant et du connu, unissant, en vertu de valeurs coextensives, le sujet doué de sensibilité au sensible que celui-ci cherchait à interpréter. À cette passion obstinée du connaître, le miroir du trichoptère ajoute une manière fort active de détachement. Duprat résume laconiquement la folle ambition dont procède son entreprise, visant à inventorier « presque tout sur presque rien²⁴ ».

Au cours de ses recherches, l’artiste découvre qu’en 1863 une jeune anglaise, miss Elizabeth Mary Smee, a réalisé toute une série d’expériences consistant à confier à des larves de trichoptères des matériaux autres que ceux prodigués par le Wandle, une rivière coupant une portion de la propriété paternelle de Wallington, dans le comté du Surrey, au sud de Londres. Avec esprit de suite, l’Anglaise, alors âgée de vingt ans, s’est consacrée à la fabrication *in vitro* d’étuis utilisant toutes sortes de minéraux et de métaux tels que des fragments d’améthyste, de quartz fumé, de cornaline, d’onyx, d’agate, de corail ainsi que des copeaux de laiton, de la feuille d’or ou d’argent²⁵. Duprat n’a pas manqué de rendre justice à la chercheuse qui, assujettie aux règles autoritaires édictées durant l’époque victorienne, fut, comme tant d’autres femmes de son temps, contrainte à une manière de dilettantisme, fût-il savant. Davantage, l’artiste n’a pas seulement reconnu, dans ses expériences, des antécédents dignes d’être mentionnés, mais un reflet anticipé. Pour dire la puissance d’accueil de ce miroir ouvrant à d’autres miroirs, Hubert Duprat use d’une allitération déconcertante, lançant, l’air de rien : « Miss Smee, it’s me. »

rappelant que, dans les choses de la nature comme dans l’art de Duprat, cette ultra évolution ressortit à la catégorie du monstrueux (in « La phrygane, la merveille et le monument », in *Hubert Duprat, op. cit.* p. 23; repris in *Abductions. L’œuvre et son interprétant*, Genève, Mamco, 2006, p. 59).

23. Il est impossible d’établir le nombre précis des constituants du « miroir du trichoptère ». Ce fonds réunit 1900 ouvrages environ, auxquels s’ajoutent 1800 textes saisis et mis en ligne (certains issus de la bibliothèque), 300 gravures environ ainsi que nombre d’objets associés aux trichoptères – tels des fossiles et des modèles à vocation pédagogique – ou bien inspirés par ceux-ci, qu’il s’agisse de leurres conçus pour la pêche en rivière, de bijoux, de souvenirs ou encore de vases décoratifs. Voir le site conçu par Hubert Duprat et Christian Besson : Miroir du trichoptère/The Caddisfly’s Mirror. http://trichoptere.hubert-duprat.com/edito/

24. Conversation avec l’auteur, le 29 août 2019.

25. Miss Smee reconnaît avoir connu moins de réussite lorsqu’elle utilisa de petites perles de verre, de fins copeaux de bois de pin, des miettes de charbon, de brique et d’ardoise, des fragments peints ou vernis, des résidus d’étain, de plomb ou de cuivre. Voir Elizabeth Mary Smee, « Letter from miss M. E. Smee », in *The Annals and Magazine of Natural History*, 3^e série, vol. 12, Londres, 1863, p. 399–402. Texte saisi et mis en ligne sur http://trichoptere.hubert-duprat.com/smee-elizabeth-m-1863/Hubert Duprat avait attiré l’attention de Stephen Bann sur les travaux de miss Elizabeth Mary Smee. Voir Stephen Bann, *Ways Around Modernism*, New York, Routledge, 2007, p. 161-164.