

Denis Gielen

A l'utopie moderniste s'oppose l'uchronie post-moderne. Si le premier terme au contraire du second n'est plus à définir, c'est que l'histoire s'est consacrée jusqu'à présent à rechercher sa fin davantage dans l'espace que dans le temps; ce qui nous amène d'emblée à définir l'uchronie comme une sorte de voyage vers une époque qui n'existe pas mais vers laquelle l'imagination humaine ne peut s'empêcher «naturellement» de tendre. Alors que la modernité, dans son ensemble, s'est nourrie de diverses utopies, tant politiques qu'esthétiques – concevant des projets de cités idéales qui ont tous fini par s'écrouler –, il est à constater que l'histoire, telle que se l'étaient projetée les premières avant-gardes, amorça durant les années 70 une sorte de retour «en arrière» opposé à l'idée de progrès systématique. Ravalement au primitif, recours au vernaculaire et à l'anecdote, culte des «mythologies individuelles» et sacralisation des «attitudes qui deviennent formes» furent autant de symptômes contre-culturels (pour ne pas dire bruts) de la volonté – il est vrai encore idéaliste – d'échapper à l'irréversibilité historique en reprenant «ailleurs» l'enchaînement des événements. Cette intervention en amont, qui envisage en quelque sorte de ré-écrire l'histoire, signait la fin du voyage utopique qui a mené la civilisation techno-scientifique au bord du gouffre et le début du déplacement uchronique dont procède l'essentiel de la pensée contemporaine, celle du doute et de la révision.

Concrètement, c'est l'entrée sur scène de la fiction et de la science-fiction qui permettra à l'exploration du temps d'avoir lieu. Au début du siècle, l'utopie cubiste en cherchant à accéder à un hyperspace inspiré des avancées de la géométrie non-euclidienne et des romans de S.-F., introduisait déjà dans la peinture et dans l'objet une dimension temporelle. Chrono-photographie, rotation d'objet et stéréoscopie furent utilisées notamment par Marcel Duchamp pour visualiser le passage de notre monde plat à un espace d'une réalité supérieure. Mais l'esprit des travaux de ce dernier, inspiré comme le *Grand Verre* du Voyage au Pays de la Quatrième Dimension, appartenait encore à une conception moderniste de l'art qui cherchait à atteindre symboliquement le lieu du Sublime. Rétrospectivement, la véritable alternative à l'utopie apparaît avec la ré-introduction, comme on dit des espèces en voie de disparition, de la fiction dans l'art. Si un «tableau»

comme le *Grand Verre* comportait déjà une légende qui expliquait le fonctionnement de ses différents éléments, ce n'est qu'à partir des années 70 que le mixage de l'image (peinture, dessin, photo...) et de l'écriture (légende, récit, document...) sera remis à l'honneur au sein de travaux marqués visiblement par le langage cinématographique (cadrage, séquence, montage...). Aux Etats-Unis, cette forme postmoderne fut le fait du Narrative Art qui apparut en 1973 à la galerie John Gibson lors de l'exposition «Story», qui réunissait notamment Bill Beckley, Jean Le Gac, John Baldessari et Peter Hutchinson. Ce dernier, ami de Robert Smithson et amateur comme lui de romans de science-fiction, s'était déjà fait remarquer à la fin des années 60 en poussant à l'extrême la recherche utopique par l'exploration de sites «extra-terrestres» ou se rapprochant de milieux plus ou moins hostiles à la vie humaine (océan, volcan...). Avec ces travaux encore liés au topologique (Land Art) mais déjà ouverts au chronologique (Narrative Art), on peut dire que la quête du sublime atteignit ses limites tridimensionnelles pour entrer dans l'ère quadridimensionnelle de l'uchronie, là où le monde se trouve – comme dans le roman *Earthworks* de Brian Aldiss – dévasté par une catastrophe écologique.

La perte du lieu, incluse dans le terme même d'u-topie et actualisée finalement par les travaux catastrophistes de Robert Smithson sur l'entropie et le non-site, est le point de départ des peintures de Gauthier Hubert. Procédant par l'émission d'une hypothèse foncièrement uchronique, il imagine à quoi ressemblerait aujourd'hui la Belgique si les glaces de l'Antarctique se mettaient à fondre. A partir de cet événement qui augmenterait selon les scientifiques le niveau des mers de 62 mètres, l'artiste déploie une fiction à travers une suite de peintures mettant en scène plusieurs modifications apportées à son paysage géographique et culturel. Inondation des Flandres, accueil des réfugiés par la Wallonie, transformation des terrains de football en cimetières, intervention d'urgence de l'armée et création d'une structure d'aide aux sinistrés deviennent ainsi les «motifs» de plusieurs «tableaux» qui exploitent les qualités narratives, voire anecdotiques, de la peinture. C'est ainsi que celle-ci n'est visiblement plus comprise comme un média qui se retrancherait au domaine de ses

seules «compétences», en excluant (selon le dogme moderniste) toute impureté de son langage soi-disant spécifique. Dans ce travail qui ne vise plus l'espace (utopique) de la peinture mais explore ses fictions (uchroniques), l'artiste intègre plusieurs attitudes détournées de l'histoire de l'art de manière à mieux mettre en scène l'univers parallèle imaginé par lui. Motivé par une réalité qui n'est plus immédiate mais se matérialise au fur et à mesure qu'on la rêve, le peintre qui voyage dans le temps saute désormais dans un même projet pictural, d'un «tableau» statistique à un paysage à colorier soi-même puis à une sur-peinture. S'appropriant ainsi respectivement l'art conceptuel, le pop art et la provocation dada dans le seul but de faire progresser son récit, Gauthier Hubert devient, selon sa propre formule, le «menteur en scène» d'une histoire (de l'art) qu'il détourne pour fausser la réalité et en extrapoler un nouvel avenir. L'idée d'une peinture totalement soumise à la fiction est d'ailleurs à ce point importante pour l'artiste qu'il s'est lui-même rendu fictif en donnant à son carnet de notes l'apparence d'un ouvrage publié dans la collection «n.r.f.» de Gallimard. Ce livre imaginaire, intitulé *Antarctique/Belgique*, qui reprend les multiples études intermédiaires du projet n'est d'ailleurs qu'un pas de plus vers l'uchronie: au lieu de n'être que lecteur, le peintre transforme son rapport à l'histoire en devenant l'auteur d'un roman à écrire par soi-même, exactement comme l'un de ses paysages warholiens qui se présente au regard comme un *do it yourself*.

A travers les multiples emprunts faits à l'histoire de l'art, et en particulier à celle de la peinture, Gauthier Hubert poursuit essentiellement la trame de son récit en s'attachant à son hypothèse de départ, à savoir la fonte des glaces de l'Antarctique et la disparition «naturelle» des frontières linguistiques en Belgique. Partant du langage universel que constituent pour lui les arts visuels, le peintre ne fera finalement qu'employer la grammaire et le vocabulaire de son médium pour dé-peindre le paysage culturel dans lequel il évolue. C'est ainsi que la symbolique des couleurs, l'architectonique des compositions, la sémantique des titres ou le choix de l'iconographie participent d'un traitement pictural qui développe un certain nombre de problématiques liées à la situation particulière de la Belgique. On peut citer pour exemple la notion de frontière linguistique

qui est interprétée par un paysage rendu flou pour suggérer l'impossibilité d'en percevoir physiquement la polarisation politique (*Tente d'accueil*), mais aussi l'utilisation des couleurs rose et bleu qui légende la carte de l'«ancienne Belgique», l'emploi d'un format ovale qui fait référence au «tableau-miroir» de la nostalgie, ou encore la récurrence des motifs du football, de l'armée et de la catastrophe naturelle qui évoque un reste d'unité nationale. Plus significatifs encore sont les multiples utilisations et détournements de la toile en tant que matériau devenu, au sein de la narration, la métaphore même de l'habitat et de son nouveau mode: le nomadisme. «Nomadisme pictural», pourrait-on dire au vu de certains déplacements que Gauthier Hubert aurait effectués – notamment en Flandre – dans le but de récolter quelques vieux tableaux à sur-peindre ou d'accrocher «chez l'habitant», le temps d'une photographie, sa série des *Trois Vierges par B. Van Dijck*. Inspirée de l'œuvre du maître flamand, cette peinture apparaît dans le roman de Gauthier Hubert sous la forme négative d'un châssis dont la toile a été extraite au cutter, à la manière d'un cambrioleur emportant à la sauvette son butin. Si ce détail sert la fiction à l'instar d'autres manipulations illustrant le déroulement de l'action, il témoigne surtout du rapport étroit que l'artiste établit entre la peinture et une forme d'attachement au sol qu'il a radicalement remis en question dès l'hypothèse de son récit. A travers toute l'œuvre, plusieurs autres glissements analogues peuvent être ainsi repérés: c'est la toile en coton, assimilée dans l'esprit du peintre à la texture d'une tente, ou la bâche en néoprène – matière constitutive des combinaisons de plongée! – qui devient le support d'une «peinture» (*La Nouvelle Côte*). C'est encore aussi le jeu, souvent de langage chez Gauthier Hubert, sur le motif de la peinture qui passe du petit village à la tente et du papier peint bourgeois au dessin de camouflage...

Quoi qu'il en soit de l'interprétation des éléments narratifs, c'est toujours la peinture qui est fondamentalement célébrée, d'abord pour l'universalité de son langage, ensuite pour sa capacité à renaître de ses cendres. Les interventions, précisément uchroniques, que Gauthier Hubert réalise entre autres sur de vieilles croûtes choisies comme des «ready-made», se comprendraient ainsi comme une tentative – en principe réussie –

d'exhumer la catégorie picturale des oubliettes de l'histoire de l'art dans laquelle celle-ci aurait été placée depuis Duchamp. Récupérant les stratégies de l'objet trouvé et de l'œuvre d'art désacralisée, propre justement au surréalisme et à Dada, le peintre entendrait finalement modifier le cours de l'histoire en transformant les «fonctions premières» de la peinture comme n'importe quelles images découpées dans un journal. Reste que l'histoire alternative, loin des sentiers modernistes de l'utopie, demeure avant tout une mise en scène dont l'écriture, pétrie de pataphysique et de science-fiction, participe d'un mauvais esprit et d'une ironie provocatrice qui a trouvé en Belgique ses plus dignes représentants. C'est à ce vent de folie soufflant sur des régions qui ont

servi de maquis à la «subversion des images» qu'appartient l'inspiration du projet, iconoclaste et singulièrement anticonformiste, de Gauthier Hubert. Dans son *Introduction à l'uchronie*, Emmanuel Carrère insistait d'ailleurs sur la dimension proprement intolérable de celui qui intervient sur le passé: «Le propos de l'utopie est de modifier ce qui est, de fournir au moins des plans de cette modification. Ce n'est pas déraisonnable et c'est à quoi s'appliquent, par des voies très diverses, les hommes qui font les civilisations aussi bien que ceux qui les rêvent meilleures et couchent leurs rêves sur le papier. Le propos de l'uchronie, scandaleux, est de modifier ce qui a été.»