

Hubert Duprat

Ariane Lemieux

Numéro 128, printemps–été 2021

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/95819ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lemieux, A. (2021). Compte rendu de [Hubert Duprat]. *Espace*, (128), 91–93.

Fidèles à des stratégies aussi employées dans leurs pratiques respectives, Huyghebaert et Jodoin procèdent ici par l'adjonction de fragments, de morceaux placés côte à côte pour créer un discours qui émerge tout en laissant supposer les parts manquantes, les silences, les omissions et les absences. Le choix de laisser la moitié de la surface des vitrines recouverte de blanc, en positionnant les photographies dans la section supérieure uniquement, est peut-être une réponse aux spécificités architecturales du pavillon Judith-Jasmin, marqué par des saillies qui enchâssent les fenêtres des étages inférieurs plus bas que le niveau de la chaussée environnante et qui réduisent la visibilité. Mais cela a certainement pour effet de suggérer des pages manquantes, des trous dans la continuité du récit qui servent bien les intentions perçues des artistes et rappellent des manœuvres antérieures. On pensera notamment à la manière dont Céline Huyghebaert invitait le public à déchirer des pages de ses livres dans l'exposition *Comme tout le monde, les choses mortes*, présentée à la Fonderie Darling (Montréal) en 2017. Il en est de même pour le travail graphique du texte, dans cette image où seul « *Vous ne savez rien.* » apparaît sobrement sur une page blanche qui rappelle l'idée de l'effacement exploitée par Sophie Jodoin dans *il faut qu'elle sache*, une installation d'abord présentée à Arprim, centre d'essai en art imprimé (Montréal) en 2017. À partir de pages de livres détachées et sablées pour n'en laisser voir que des parties, l'artiste composait une nouvelle séquence narrative où le peu d'informations sur une narratrice inconnue devait être supplémenté par les suppositions, les envies ou parfois les frustrations des spectateurs.

Depuis plusieurs années, autant Huyghebaert que Jodoin ont mis au centre de leur travail un questionnement sur le féminin, sur l'expérience sensible du monde en tant que femme, pouvant influencer la lecture de *Que savez-vous de moi ?*. En effet, qui connaît bien la pratique de ces artistes a sans doute lu l'œuvre selon un point de vue féminin, sinon féministe, en imaginant une narratrice qui fait jaillir un cri paradoxal qui

veut dire, mais qui n'y parvient pas tout à fait. On pensera peut-être aux récentes vagues de dénonciation d'abus et de harcèlement qui ont secoué le milieu culturel, ou encore aux groupes de soutien formés par des femmes au sein des cercles littéraires québécois. Manifestement, une forme de sororité est présente dans la démarche de Huyghebaert et de Jodoin de signer conjointement cette œuvre. « On écrit avec et grâce aux autres » disait Huyghebaert au micro de France Culture en 2019, en englobant par là autant les collaborations, les auteurs et autrices que l'on cite, mais aussi les anonymes qui agissent sur le sens des œuvres au moment de la réception.

Le contexte de diffusion de cette intervention dans un carrefour populaire, à un jet de pierre de la place Émilie-Gamelin où se croisent les classes sociales et les marginalités, aura peut-être pour effet de faire résonner la parole que l'œuvre soulève auprès d'autres publics. Tant le contexte pandémique que le rétrécissement de l'espace public auquel nous assistons rendent d'autant plus salutaire pour les passants, piétons et automobilistes la présentation de cette œuvre qui fait en sorte que « l'art existe », comme le slogan de la Galerie de l'UQAM nous le rappelle.

Marie-Pier Bocquet détient une maîtrise en histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal et un baccalauréat en arts visuels de l'Université Laval. Ses recherches se déploient à partir d'un intérêt pour l'art conceptuel et pour les usages du langage et du texte dans les pratiques des années 1970 à aujourd'hui. Elle est coordonnatrice à la programmation d'Arprim, centre d'essai en art imprimé depuis 2014, et siège au conseil d'administration des Éditions HB, dédiées au dessin actuel.

Hubert Duprat

Ariane Lemieux

MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS
18 SEPTEMBRE 2020 –
4 AVRIL 2021

Hubert Duprat est un artiste atypique dont l'essentiel du travail se veut une expérimentation des volumes, des matériaux et de leurs structures. Son œuvre associe connaissances scientifiques, citations mythologiques, allusions symboliques et références aux techniques anciennes. Chez lui, chaque matériau réfère à des procédés singuliers tout en étant utilisé à « contre-emploi » afin de privilégier les qualités matérielles au détriment de la figure. Son œuvre est en ce sens complexe et difficile à cerner au premier regard. L'exposition *Hubert Duprat* est d'autant plus admirable

et fascinante qu'elle nous confronte à une œuvre protéiforme qui renvoie autant à la problématique de la matière et de la technique qu'à celle du geste.

Il s'agit de la première rétrospective de ce sculpteur français qui, s'il ne fait pas couramment la une des revues d'art contemporain, est régulièrement cité par les historien.ne.s d'art et les muséologues intéressé.e.s par les cabinets de curiosités. Duprat fait en effet se rencontrer *naturalia* et *artificialia* à travers des sculptures qui assemblent des éléments végétaux et minéraux à des matières issues de l'industrie. Plusieurs de ses sculptures ont ainsi un aspect curieux soulevant la question du rapport à la nature et à l'objet fait main.

L'artiste s'est fait remarquer dans les années 1980 par son travail avec les larves de trichoptères, ces petits insectes vivant dans les rivières et ayant la particularité de se fabriquer un tube de protection à partir de matériaux qu'ils rencontrent dans le milieu naturel comme des branches, des feuilles, des petits cailloux, voire des coquilles d'escargot. S'interrogeant sur leur faculté de construction, il conçoit un lieu de vie



artificiel dans lequel ils n'ont pour seul matériau que des paillettes d'or, des perles de culture ou des pierres semi-précieuses. De cette substitution de matériaux résulte, de manière tout à fait étonnante, un véritable travail d'orfèvrerie. Leur tube terminé, les insectes s'en extraient laissant derrière eux des sculptures miniatures à part entière faites d'or et de pierres semi-précieuses.

Dans le cadre de cette exposition, la dynamique entre le *naturalia* et l'*artificia* se révèle avec *Corail Costa Brava* (1994-2016), une toute petite sculpture constituée de branches de corail rouge poli entourées de boulettes de mie de pain. Constituée de cinq troncs d'arbre dans lesquels sont enfoncés 70 000 clous de tapissier, *Coupé-Cloué* (1991-1992) manifeste dans une toute autre dimension cette hybridation entre le

naturel et le culturel. Il en est de même de *Chagrin* (2012-2020) qui se présente sous la forme d'une structure de blocs blancs en polystyrène maintenue par des agrafes de *shagreen* (prononcé chagrin en français), un cuir de poisson cartilagineux (de raie ou de requin) utilisé depuis longtemps en ébénisterie, en gainerie et en maroquinerie. Si la forme évoque le modernisme géométrique, l'usage du *shagreen* pour maintenir en un seul bloc les plaques de polystyrène renvoie, lui, à la nature ainsi qu'au savoir-faire artisanal.

L'œuvre de Duprat ne se résume cependant pas à une hybridation du naturel et de l'artificiel productrice d'un artefact intrigant. Plusieurs de ses sculptures intègrent les techniques artisanales anciennes et à forte connotation décorative, comme la marqueterie, l'art filaire et la tapisserie d'ameublement. En témoigne *Excentriques* (1998-2020) qui reprend la technique de l'art filaire pour former des figures symétriques noires en contraste avec le fond blanc du mur auquel il s'attache. Au regard des œuvres précédentes, plus proche de l'esthétique moderniste, cette œuvre déroute malgré la familiarité de sa technicité et de sa matérialité.

Les propos de la commissaire Jessica Castex révèlent que, derrière le caractère protéiforme de l'œuvre de Duprat, il s'agit d'une rencontre entre un geste, une technique et un matériau. Ces œuvres procèdent en effet d'un travail d'appropriation des savoir-faire, précis et répétitifs, afin de mettre en valeur les potentialités visuelles et sensuelles de la matière. Elles sont une conceptualisation de l'usage de l'outil et de la matière, de la fabrication manuelle, minutieuse, complexe et laborieuse. La série *Les Bêtes* (1992-1999) est singulièrement emblématique de sa démarche. Évoquant des profils d'animaux à la fois chasseurs et chassés, ces sculptures de silex taillé se présentent telles des mains,



desquelles dépend la manipulation de l'outil, jouant à se projeter en théâtre d'ombres. Elle est aussi une référence à deux outils de la préhistoire que Duprat superpose : la pierre polie du néolithique et la pierre taillée du paléolithique. Cet intérêt pour les outils des cultures anciennes se manifeste aussi dans *Tribulum* (2012-2020), dont le titre fait référence à un ustensile utilisé par les premiers paysans pour séparer le grain des mauvaises herbes. *Tribulum* se présente sous une forme rectangulaire composée de mousse de polyuréthane – un produit industriel utilisé pour réaliser des bouquets de fleurs artificielles – dans laquelle sont incrustés des éclats de silex, cette roche très dure indispensable durant la préhistoire et la protohistoire.

L'un des axes forts de l'exposition est la réactivation d'un certain nombre de productions réalisées dans les années 1990; parmi elles, *Les Entrelacs* (1992-2020), constituée de longs fils de cuivre «insérés» dans le mur courbe de la galerie et enduits de plâtre. Pour le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, l'œuvre a été réalisée à une échelle monumentale avec un fil de cuivre plus large et plus épais. Cette adaptation au lieu a imposé aux techniciens une importante réflexion sur la manipulation du matériau et sur l'effet visuel de leur intégration, participant ainsi à l'exploration des procédés déplacés de leur contexte d'origine.

Un autre axe particulièrement stimulant est la présentation de la collection personnelle de Duprat sur le thème du trichoptère dans le parcours des collections permanentes. En marge de son travail d'artiste, Duprat a accumulé, pendant près de trente ans, une impressionnante documentation écrite, des gravures, des illustrations extraites de divers ouvrages, des affiches, des photographies et des reportages vidéo sur le petit insecte. Cet ensemble, intitulé *Le Miroir du Trichoptère*, est situé dans un espace dédié au sein des collections permanentes. Il se présente sous la forme d'une bibliothèque moderne avec ses tables, ses chaises, ses vitrines de présentation, ses postes de télévision. Malgré les apparences, cette bibliothèque «trichoptérienne» n'en est pas tout à fait une. Il s'agit de l'œuvre d'un curieux qui, dans sa fascination, a cherché à ressembler tout ce qui réfère ou illustre le petit insecte avec lequel il fabrique de petites sculptures d'orfèvrerie aux couleurs chatoyantes et aux matériaux précieux. Cependant, *Le Miroir du Trichoptère* ne renvoie pas au cabinet de curiosités qui, par définition, fait se côtoyer des objets rares ou étranges représentant le monde animal, végétal et minéral, en plus de réalisations humaines. Se composant de documents issus de la recherche et de la production écrite et iconographique autour de l'insecte fétiche, il relève davantage de l'encyclopédisme au 18^e siècle. À la fois œuvre et rassemblement de la connaissance sur un objet sujet singulier, il ne peut trouver alors meilleure présentation physique que dans un musée.

Ariane Lemieux est docteure en histoire de l'art, spécialisée dans l'histoire des musées. Ses recherches portent principalement sur l'apport et les modalités des expositions de l'art contemporain dans les musées d'art ancien et sur l'évolution des rapports musées-artistes. Elle est chargée d'enseignement aux Universités Panthéon-Sorbonne et Sorbonne-Nord.

Thomas Demand, *HOUSE OF CARD*

Antoinette Jattiot

M LOUVAIN
9 OCTOBRE 2020 –
18 AVRIL 2021

HOUSE OF CARD de Thomas Demand n'est pas une rencontre ordinaire. Réminiscence d'une fragilité et d'un jeu, l'image proposée par le titre évoque un modèle de construction, un guide d'organisation politique et sociale et une structure relationnelle. Les œuvres créées majoritairement cette dernière décennie, sont réunies au M à Louvain (Belgique) dans une constellation et un rapport à l'architecture tous deux inédits. La présence du travail d'autres artistes avec qui Demand a collaboré ou dont les pratiques se sont rencontrées (Arno Brandhuber, Martin Boyce, Caruso St John et Rirkrit Tiravanija) enrichit l'accrochage classique d'une monographie de photographe. La forme hybride qui en découle traduit la relation conceptuelle qu'entretient l'artiste à l'architecture, à l'espace et à la notion de «modèle», ici centrale. Entendu comme un projet expérimental et de référence donné à être reproduit à plus grande échelle, le «modèle» incarne aussi une relation au réel et à la perception dont l'artiste investigate la complexité et présente ici la multiplicité des facettes en jeu dans sa pratique.

L'exposition débute avec *Embassy* (2007), une série de photographies fidèle à la pratique de Demand et qui conduit dans le mystère de l'univers bureaucratique de l'ambassade du Nigeria à Rome. Reconstitué à l'échelle pour servir de cadre aux images, ce lieu a été le théâtre d'un vol de faux documents qui servira ultérieurement de prétexte à l'administration Bush pour déclarer la guerre en Irak. Le visiteur déambule entre les cimaises labyrinthiques conçues par l'architecte allemand Arno Brandhuber sur lesquelles sont accrochés les tirages de grands et moyens formats. Le dialogue entre la structure et les photographies nourrit la vraisemblance d'un récit minutieusement suggéré. Dégagées de tout aspect documentaire (formes et couleurs dessinent un univers sans détails textuels), les images claires et froides instaurent le doute sur la véracité de systèmes politico-économiques, leurs faux-semblants et les liens indicibles derrière les surfaces du pouvoir.

Les *Model Studies* présentées ensuite se distinguent dans la pratique de l'artiste, mais elles n'étonnent guère eu égard à l'intérêt porté aux espaces intermédiaires, entre public et privé, simulation et vérité. La série, développée depuis 2011, porte un regard introspectif sur les méthodes et les travaux préliminaires d'autres artistes comme John Lautner, SANAA (Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa) et Azzédine Alaïa. Alors que Thomas Demand détruit systématiquement les maquettes grandeur nature lui servant pour ses photographies, il s'attache ici au potentiel créatif des éléments employés dans sa recherche. Les cadrages plus rapprochés des photographies représentant les matériaux utilisés pour les travaux préparatoires dévoilent des espaces intermédiaires et abstraits. Les courbes sinueuses des cartons ondulés, les percées dans le papier et les feuilletages de couleur dépeignent une banque