




18 septembre 2020 – 27 juin 2021

Hubert Duprat

MAM MUSÉE
D'ART MODERNE
DE PARIS



   mam.paris.fr
#expoDuprat

Sommaire

Communiqué de presse	3
Biographie de l'artiste	5
Parcours de l'exposition	6
Catalogue	11
Programmation culturelle	20
Autres publications	22
Et aussi...	23
Et bientôt...	24
Informations pratiques	25
Paris Musées	26

Parcours de l'exposition

INTRODUCTION

En 1983, Hubert Duprat fait de l'atelier le lieu de ses premières spéculations qui empruntent successivement la forme de *camera obscura*, de panneaux teintés et marquetés puis de reconstitutions architecturales en béton. Au même moment, il remarque l'ingéniosité des larves de Trichoptères. De cette observation naîtra une œuvre fondatrice.

Les premiers ensembles de l'exposition rendent compte de la diversité **des matières et des manières**. Faisant un usage inédit des techniques, l'artiste privilégie des modes de réalisation qui empruntent à l'artisanat (marqueterie, tapisserie d'ameublement...) autant qu'à des pratiques manuelles récréatives (art filaire). Les matériaux, puisés dans la nature ou dans la manufacture, révèlent certaines particularités minérales et végétales (pyrite, ambre...) mais aussi celles de produits industriels (polystyrène).

En avançant dans la visite suivent des séries qui impliquent plus particulièrement des phénomènes visuels : effets de stéréoscopie (*Le Salon bleu*), de renversement (*camera obscura*), de flottement (architecture en béton), ou encore de tremblement (tirs de grenailles). Ces œuvres invitent à s'interroger sur l'ambivalence de notre perception du réel, qu'Hubert Duprat résume, non sans humour, par l'expression « **deux yeux ne suffisent pas** ».

En fin de parcours, les sculptures réalisées en pierre taillée ou polie renvoient à un principe de **commencement**, un temps premier où la matière brute était l'outil même. Questionner les industries humaines depuis les origines met à jour l'intérêt de l'artiste pour l'artefact.

Rendant compte d'une création qu'il est difficile d'enfermer dans un style, l'exposition offre une vision synthétique de la production et montre l'ampleur d'une prospection anthropologique qui vise *in fine* à restituer le monde.

« Miroir du Trichoptère / *The Caddisfly's Mirror* »

Le parcours se poursuit dans les collections permanentes. Un espace accueille le « Miroir du Trichoptère/*The Caddisfly's Mirror* ». Fruit d'une recherche entamée au début des années 1990, l'ensemble réunit un fonds documentaire (ouvrages, périodiques, etc.), des gravures, des objets et des films. Le dernier développement en date est un livre-somme auquel l'artiste s'est consacré ces dernières années et qui paraît à l'occasion de l'exposition. Le « Miroir du Trichoptère / *The Caddisfly's Mirror* » est accessible tous les jours de 10 à 18 heures, sauf le lundi.

Le fonds documentaire est consultable sur place en présence d'un médiateur le samedi et le dimanche de 14 à 18 heures.

Matières et manières

Chagrin

Le titre de la sculpture constituée de blocs en polystyrène aux lignes minimales se réfère au mot anglais « shagreen » qui signifie galuchat (peau de raie ou de requin) matière composant les agrafes qui maintiennent les blocs. Un jeu de texture s'observe entre le polystyrène (de fabrication industrielle) et le galuchat (d'origine organique) aux surfaces granuleuses étrangement proches.

Corail

Passant pour des végétaux ou des minéraux, les coraux qui appartiennent à des espèces animales, suscitent souvent une ambiguïté. Récolté dans les années 1950 et conservé dans une école de marqueterie à Toulouse où l'artiste l'a trouvé, le corail intitulé *Corail Costa Brava* fait écho à une statuette maniériste de Wenzel Jamnitzer *Daphné* (1570-1575), remarquée au musée de la Renaissance d'Ecouen et qui représente la nymphe au moment de sa métamorphose en laurier.

Cristaux

Caractérisés par leurs structures régulières, les cristaux présentent des figures géométriques : hexaédrique* pour le quartz utilisé ici – *Sans titre* (cristaux de roche et paraffine) – ou cubique pour le diamant (*Hécatombe*). Les minéraux offrent à Hubert Duprat un répertoire de formes qui semblent avoir été travaillées de manière artisanale ou industrielle alors qu'elles sont naturelles. Ces structures d'exception servent de sujets d'expérimentation mettant en jeu la lumière. Ainsi, les lignes cubiques pures caractérisent la pyrite, qui se distingue aussi par son éclat et ses propriétés réfléchives, ce qui lui a valu le nom d'« or des fous ». La calcite (spath d'Islande), qui offre une structure rhomboédrique*, a la capacité de diviser en deux le rayon lumineux qui la traverse. Ainsi, lorsqu'on regarde une image à travers un cristal de calcite, elle apparaît doublée.

*Hexaèdre : solide à six faces, six carrés égaux à l'exemple du cube.

*Rhomboèdre : cristal dont les six faces égales sont en forme de losange.



Hubert Duprat, *Corail Costa Brava*, 1994-2016
Corail rouge de Méditerranée, mie de pain, 25 x 25 x 25 cm
Don de la Société des Amis du Musée d'Art Moderne de Paris en 2017,
Musée d'Art Moderne de Paris
© ADAGP, Paris, 2020
Photo : J. Vidal

Travail délégué

Les larves de Trichoptères s'emparent des matériaux précieux (or, perles, turquoise...) que l'artiste a déposés dans l'aquarium. Pour fabriquer leur étui, ces insectes procèdent à un assemblage grâce à la sécrétion d'une substance collante à la manière des vers à soie. Le mode de délégation prend différentes formes relevant davantage de l'expérimentation que d'un protocole spécifique : parfois fils d'or et perles sont déposés conjointement, parfois ils sont transmis à des moments différents, permettant ainsi à l'artiste de diriger la fabrication et l'apparence du fourreau.

Deux yeux ne suffisent pas

Camera obscura

Principe connu depuis l'Antiquité qui désigne un mode d'apparition d'image à partir d'une pièce noire munie d'un petit trou par où pénètre la lumière. Sur la paroi opposée apparaît l'image inversée. Le premier atelier de Duprat, entièrement transformé en chambre noire, devient le lieu d'expérimentations optiques : le paysage urbain s'invite à l'intérieur. Les images doublement inversées (haut/bas et droite/gauche) perçues en noir et blanc par l'œil humain en raison du volume de l'atelier, ont été enregistrées sur un temps long par un appareil photographique qui a permis leur restitution en couleur.

Marqueterie

Technique qui consiste à assembler des pièces en bois, en matériaux précieux ou en pierre, créant un motif appliqué par collage. Hubert Duprat s'est procuré des éléments de seconde main à l'exemple des fanons de baleine provenant de baleines de parapluie du XIX^{ème} siècle. C'est plus précisément l'intarsia – l'ancêtre de la marqueterie – qui est appliquée sur les panneaux de contreplaqué teint. Celle-ci consiste à creuser le bois pour y incruster – et non y appliquer – écailles de tortue, ébène, ivoire, buis, etc. L'intarsia et la perspective connaissent un développement concomitant à la Renaissance. Les deux techniques, ici étroitement liées, participaient à la décoration des studioli* des riches notables.

*Studioli : ancêtre du cabinet de curiosité. Pièce réservée aux activités intellectuelles qui abritait des livres, des collections d'antiquités, etc.

Martyr

Le titre de l'oeuvre fait allusion à la pièce, en métal ou en bois, que l'artisan utilise comme support pour protéger un élément à travailler. Le martyr porte les stigmates de la fabrication de l'objet. Ici, l'expérience de la matière est générée autant par le plein (le bloc de plexiglas) que par le vide (le réseau de lignes résultant du forage), la forme apparaissant en creux. La sculpture offre ainsi une métaphore du travail incluant la part invisible de l'ouvrage.

Optique

Les techniques de stéréoscopie traduisent une perception de relief à partir de deux images planes. C'est le cas du procédé lenticulaire à l'origine de la carte postale ayant servi de source pour la série photographique *Le Salon bleu*. Le caractère vibratoire s'observe sur le mur criblé de tirs de grenailles qui semble trembler et perdre sa densité. De même, la massivité de la pâte à modeler paraît s'alléger et se dématérialiser. L'ulexite, surnommée « pierre télévision », dévoile à travers l'aspect graphique et contrasté d'un jeu de dés, sa capacité à transporter des images et nier sa profondeur.



Hubert Duprat, *Sans titre* (détail), 2011,
Dés, ulexites, dimensions variables.
Courtesy Art : Concept, Paris
© ADAGP, Paris, 2020
Photo : F. Gousset

Catalogue

SOMMAIRE

INTRODUCTION

Fabrice Hergott

DES CONTES À DORMIR DEBOUT, OU LE MUSÉE RÉTROSPECTIF

Patricia Falguières

TRICHOPTERA AGALMATA

Fabien Faure

QU'EST-CE QUI VOUS EST PROPRE, QU'EST-CE QUI VOUS EST ÉTRANGER ?

Anna Gritz

LE MONDE, MORCEAUX CHOISIS

Pierre Senges

D'ATELIER À VOIR

**Christian Besson, Nicole Caligaris, Jessica Castex,
Noëlle Chabert, Fabien Faure, Martin Herbert,
Fabrice Hergott, Bertrand Prévost, Natacha Pugnet,
Roland Recht, Pierre Senges**

Catalogue (Éditions Paris Musées) : prix 35€, 176 pages

EXTRAITS DU CATALOGUE

PRÉFACE

FABRICE HERGOTT, DIRECTEUR DU MUSÉE
D'ART MODERNE DE PARIS

À ce jour, l'œuvre d'Hubert Duprat n'a jamais fait l'objet d'aucune rétrospective dans un musée français. Bien qu'il vive et se tienne à l'écart, il est pourtant un artiste reconnu, un artiste pour artistes, comme il existe des peintres pour peintres. L'originalité, la variété et une certaine virtuosité dans la manière de choisir et de traiter ses sujets lui valent, depuis longtemps, de nombreux commentaires, souvent de grande qualité, signe de la fascination qu'exerce son œuvre. Tenter de comprendre ce qu'il a fait et ce qu'il continue de faire est certainement un défi. Il n'appartient en effet à aucun mouvement artistique.

Le fil conducteur réside plutôt dans le mode opératoire fondé sur l'exploration et la collecte, mais aussi sur un principe d'agrégation : de matières (précieuses et industrielles), de techniques et de références à certaines périodes de prédilection comme la préhistoire, l'Antiquité, le Moyen Âge, la Renaissance. Le tout oscillant du côté de l'architecture, de la peinture, des arts décoratifs, de la sculpture et du dessin, sans qu'aucune de ces catégories ne recouvre entièrement ses œuvres. Ce que Roland Barthes appelait la critique ni-ni, celle qui définit son objet par une série de négations, ne fonctionne pas ici. L'œuvre d'Hubert Duprat se situe au plus près de la réalité. Elle est une sorte d'hyperréalisme tout à la fois matériel et mental. Peut-être pourrait-on dire, comme l'avait fait Robert Bresson dans ses *Notes sur le cinématographe*, qu'il s'agit d'une « retouche du réel avec du réel » (Gallimard, Folio, p. 55).

Mais ce ne serait encore qu'une entrée en matière. L'œuvre interroge notre relation à l'art, fait un détour par la relation de l'être humain à l'architecture, à l'espace et à la nature, ne laissant rien échapper d'une relation souvent mimétique et destructrice au milieu de laquelle l'artiste intervient sans donner l'impression d'y toucher. Une réserve qui correspond à son caractère, son mode de vie et même à la place singulière qu'il occupe aujourd'hui sur une scène de l'art où son œuvre y est sans équivalent, à la fois marginale et centrale – ce qui après tout est dans cette tradition qui veut que ce soit justement par ses marges que s'écrit le plus solidement l'histoire de l'art.

Cette exposition est la synthèse de quarante années de travail. Certaines œuvres comme les *camera obscura* et les bétons n'ont en effet pas été montrées depuis les années 1990. Des ensembles comme les marqueteries sont réunis pour la première fois. L'exposition permet de réactiver plusieurs œuvres *in situ*, dont l'atelier en béton qui figure parmi les plus spectaculaires, mais aussi *Chagrin* (polystyrène et galuchat), *Excentriques* (fils et pointes en métal), *Entrelacs* (cuivre et plâtre), *Sans titre* (mur de grenailles), *Sans titre* (pâte à modeler).

Le parcours dans les espaces de l'ARC est complété par la présentation, au sein des collections permanentes, de la collection que l'artiste a constituée autour du Trichoptère ou phrygane, cet insecte d'eau douce, dont Duprat a traqué pendant trois décennies les moindres apparitions dans la littérature comme dans l'iconographie. Cet ensemble inédit, composé de livres, d'objets, de photographies, de gravures et de films, est montré dans sa totalité et agit comme un trompe-l'œil. Il pourrait nous laisser penser que cet insecte a été abondamment commenté et reproduit, pourtant la documentation laborieusement rassemblée témoigne davantage de l'entêtement et de la quête d'exhaustivité de l'artiste.

Le musée possède deux œuvres d'Hubert Duprat : *Corail Costa Brava* (1994-2016) et un ensemble de cinq *Tubes de Trichoptères* (1980-2016) acquis il y a quelques années avec le soutien de la société des Amis du musée d'Art moderne. Ce fut une première manière de donner forme à un intérêt plus ancien et qui s'est approfondi, au fil des ans, toutes les fois qu'apparaissait ou réapparaissait l'une ou l'autre de ses œuvres.

Il n'est jamais si simple pour un artiste de faire une exposition dans une institution comme le Musée d'Art Moderne. L'histoire du lieu est chargée, l'enjeu est considérable. Alors que son projet a été initié il y a plus de quatre ans et décalé par les récents travaux de rénovation, cette exposition, qui possède toutes les caractéristiques d'une rétrospective, arrive ainsi au moment où il devenait de plus en plus urgent de rappeler l'existence de cette œuvre et des questions qu'elle aborde, peut-être au meilleur moment.

EXTRAITS DU CATALOGUE

Comme il arrive aux œuvres de produire un temps à elles, un temps qui vient interférer et modifier celui de l'époque, il arrive que l'on devine que certaines préparations d'expositions, par la qualité du dialogue avec l'artiste, contribuent à rendre ce temps encore plus favorable. Je crois qu'il en a été ainsi avec Hubert Duprat tout au long des rencontres et, surtout, du dialogue qu'il a pu entretenir au Musée d'Art Moderne avec les équipes et Jessica Castex en particulier. Qu'ils en soient vivement remerciés. Sans cette fluidité dans la conversation et la réflexion qui a abouti à ce projet, sans le soutien enthousiaste des nombreux prêteurs, privés et institutionnels, sans Olivier Antoine et sa galerie Art : Concept, rien n'aurait pu avoir lieu de cette manière. Nos remerciements vont aussi aux nombreux auteurs de ce catalogue et plus généralement à toutes les équipes de Paris Musées et du Musée d'Art Moderne.

EXTRAITS DU CATALOGUE

DES CONTES À DORMIR DEBOUT, OU LE MUSÉE RÉTROSPECTIF,

PATRICIA FALGUIÈRES

Il est une association de deux mots qui sonne mal à nos oreilles de modernes: celle d'«art» et d'«industrie». Elle eut, pourtant, valeur courante au XIX^{ème} siècle dans toute l'Europe. On désignait comme «arts industriels» ou «industrie artistique» tout un champ de production qui requérait le savoir-faire et l'invention des artistes, des éléments du décor architectural au papier peint, du mobilier urbain à l'orfèvrerie, à la céramique, à la photographie... L'architecte Gottfried Semper en entreprit l'exploration méthodique dans *Der Stil*, le plus ambitieux traité qu'on ait consacré aux arts au cours du XIX^{ème} siècle. Il y organisait, autour de pratiques techniques rapportées à leurs gestes essentiels, le tout de l'histoire humaine: le tissage, le moulage, l'assemblage des bois de charpente, la frappe du métal et les matériaux qui leur sont propres livraient la clef de la plus ancienne histoire des arts humains autant que l'intelligence des nouveaux modes de production industrielle. Le succès des analyses de Semper fut éclatant dans toute l'Europe, sauf en France. En Allemagne et en Europe centrale, écoles et musées d'art industriel se multiplièrent, la notion de *Kunstindustrie* fit son apparition dans les publications des historiens de l'art: en 1901, *L'Industrie d'art romaine tardive* d'Aloïs Riegl vint couronner la puissance heuristique d'une notion complètement naturalisée. Mais, en France, un tout autre partage s'imposa à la fin du XIX^{ème} siècle: à l'art industriel, ici étroitement associé au savoir-faire et à la tradition des ornementalistes et des artisans du luxe, se substitua la notion d'«arts décoratifs». Il s'agissait d'extraire l'art de toute compromission malsonnante avec le monde de la production, de préserver sa singularité et sa pureté.

Il est un domaine cependant où la notion d'industrie artistique ou d'art industriel continua d'apporter un éclairage irremplaçable, celui des enquêtes sur l'origine de l'humanité. Un champ nouveau du savoir, en rupture totale avec l'autorité de la Bible, s'est ouvert lorsque, dans la première moitié du XIX^{ème} siècle, l'archéologue amateur Jacques Boucher de Perthes reconnut, dans les fines dentelures et les écailles dont s'ornaient certains cailloux de silex repérés dans les gravières de la Somme, les marques du labeur humain. Bifaces taillés puis haches polies devinrent les témoignages de «l'industrie primitive et des arts à leur origine». La temporalité des plus anciens outils de l'humanité excédait toute histoire écrite, elle relevait de la géologie: inscrit dans les plis de processus de sédimentation millénaires, au plus près des ossements d'animaux presque fabuleux (mammouths, aurochs, cerfs ou bouquetins), chaque silex travaillé par la main de l'homme, chaque hache, chaque propulseur, chaque bâton

percé, la moindre squame d'ivoire gravé et orné de figures témoignaient contre la chronologie biblique. L'industrie artistique permettait de réécrire l'histoire de l'humanité, elle lui donnait une trame narrative, celle des gestes techniques et des outils et de leurs modes d'évolution particuliers. C'est donc sous la double catégorie du «travail» et de l'«art» que bifaces, haches et propulseurs furent rassemblés et offerts au regard du public à l'Exposition universelle de Paris, en 1867, dans la Galerie de l'Histoire du travail – ou musée rétrospectif – où les outils de «cet ouvrier des temps primitifs [qui] fut à la fois le premier artiste et le premier industriel» (selon la formule de Boucher de Perthes) furent répartis dans les trois sections de l'«industrie acheuléenne», l'«industrie moustérienne» et l'«industrie solutréenne», instaurant une nouvelle périodisation de l'histoire de l'humanité. Pendant tout le XX^{ème} siècle, l'archéologie préhistorique demeura le sanctuaire d'une notion – l'industrie artistique – qui, si elle n'avait plus aucun crédit chez les artistes, les philosophes ou les historiens de l'art, conservait, au prix de re-nominations successives (chaînes opératoires, technologie, anthropologie des techniques...), toute sa puissance de suggestion pour les anthropologues: il s'agissait toujours de conférer aux gestes de la frappe, de la taille ou du polissage, restitués dans leur enchaînement postural et logique, dans leur économie (la série), leur capacité à restituer le tout d'une culture. Au contraire, ce n'est qu'exceptionnellement et par à-coups qu'elle venait inquiéter les catégories sur lesquelles s'étaient établis le travail des artistes et les commentaires des critiques d'art. Les nombreuses publications archéologiques des *Cahiers d'art* de Christian Zervos ou *The Shape of Time. Remarks on the History of Things* de George Kubler (1962), malgré un succès immédiat auprès de nombre d'artistes, n'eurent en effet jamais la puissance de remettre en cause une division apparemment inébranlable entre objets de l'art et objets techniques. L'assaut donné à cette frontière par les artistes modernes devait advenir d'une tout autre aire de la culture: de la chaîne industrielle et de la vitrine commerciale dont le ready-made duchampien concentre la puissance critique.

C'est par une série de silex taillés, produite au fil des années quatre-vingt-dix, qu'Hubert Duprat nous livre une manière d'art poétique. Un bestiaire de fable (le loup, le bouquetin, la chèvre ou l'oie) prend forme de l'entrecroisement des doigts et des angles des mains du père au-dessus du lit de l'enfant prêt à s'endormir: le miracle ordinaire d'une forme qui prend consistance de l'interception de la lumière et de sa projection sur le mur-écran. Mais cette merveille (est «merveille», nous disent les théoriciens de la Renaissance, tout effet spectaculaire dont on ignore la cause), cette merveille fugace, domestique et intime, la voici transcrite

EXTRAITS DU CATALOGUE

dans une feuille de silex taillé, comme saisie et gelée par un artiste néolithique qui aurait décidé de fournir des rêves clés en main. Chaque « bête » condense, avec la vivacité du *Witz*, du mot d'esprit jadis analysé par Sigmund Freud, le biface acheuléen et la peinture pariétale. Quelle fantasmagorie nous proposent-elles à nous, spectateurs rivés au fond de la grotte ?

Duprat nous raconte des histoires à dormir debout. L'une des plus récurrentes concerne le travail. Au fil de son œuvre, toute une dramaturgie du labeur se déploie. Il y a les pièces qu'on pourrait désigner comme *labor intensive*, celles qui demandent ou semblent demander un travail long, minutieux et répétitif. Par exemple, l'encollage de dizaines de fines plaquettes d'ambre aux contours irréguliers pour former une sorte de cocon (*Nord*, 1997-1998). Ou le sertissage de centaines de plaquettes d'os qui viennent gagner deux rameaux de bois encastrés l'un dans l'autre que ce gainage unit (*À la fois, la racine et le fruit*, 1997-1998). Ou le recouvrement complet de troncs d'arbres ébranchés par un gainage de clous de laiton doré (*Coupé-Cloué*, 1991-1994). Ou, « pire » encore, la fabrication d'un buisson de corail idéal, un buisson touffu, opulent et généreux, par un masticage à base de boulettes de mie de pain qui viennent à la fois en ajointer les segments et (version *low cost* des précieux sertissages japonais) signaler d'un cercle blanchâtre ce jointoyage rustique (*Corail Costa Brava*, 1994-1998). Et puis il y a les pièces qui déclarent le refus, l'inappétence ou l'impossibilité du travail. *Volos* (2013-2020) est la plus « brève » (au sens où l'on parle des *formes brèves* du discours), celle qui fait le plus *emblème* ou *statement*. C'est une *déclaration* : un pain de glaise, encore enveloppé dans son emballage de plastique, prêt à l'usage, disposé à la verticale sur un socle – une hache polie est fichée à son sommet. Rien d'autre que le geste impérieux, violent et précis qui a planté la hache dans la glaise, le geste que nous n'avons pas vu, mais que la forme parfaite de l'arme néolithique nous suggère, comme ces dessins humoristiques, ces bandes dessinées où un geste violent s'indique d'un trait noir accentué dans l'espace. Mais, devant nos yeux, rien d'autre que le lent tassement du plastique et de la glaise sous les effets conjugués de la gravité et de l'humidité ambiante. Il en est une version plus « dépressive » : l'énorme bloc (plus de deux mètres de haut et autant de large) de pâte à modeler obtenu par empilement de pains, qui lentement s'avachit au fil de l'exposition (*Sans titre*, 2008-2020). Moins un bloc ou un monolithe qu'un tas qui suggère bien d'autres tas convoqués par l'histoire de l'art depuis les années soixante du XX^{ème} siècle, par exemple le tas de terre, de glaise,

de graisse et de plastique, de bois et de fils électriques que Robert Morris fait et défait dans la galerie Castelli au fil des vingt-trois jours de *Continuous Project Altered Daily* (1969). Mais le tas de pâte d'un blanc laiteux de Duprat impose une version différente du « ne pas faire/dé-faire (*unmaking*) » cher à Morris. C'est un objet lumineux, « propre », gros comme un symptôme encombrant. Sa blancheur laiteuse qui, de loin, évoque le marbre de Carrare, accroche la lumière ; sa surface est vibrante, animée par les traces de l'affairement requis pour empiler les strates de matière, comme en une version minimale du modelage. Ce bloc aspire à la sculpture, il en crie le manque : posé au sol, son appui est aussi clairement délimité, aussi net que si un socle venait le circonscrire. On est ici plus près des méditations de Luciano Fabro sur l'impossibilité de la sculpture en marbre que du process art. (...)

EXTRAITS DU CATALOGUE

MARQUETERIE, BERTRAND PRÉVOST

La marqueterie jouit dans l'œuvre d'Hubert Duprat d'une certaine forme d'évidence, si l'on considère les *marqueteries*, ces panneaux de contreplaqué teintés et incrustés, réalisés dans les années 1980, ou ailleurs l'usage de techniques apparentées: damasquinage, intarsia... Mais, très vite, cette pratique artisanale perd sa qualité de technique identifiable pour se concentrer sur son dynamisme essentiel, si tant est qu'elle a quelque chose à voir avec l'ajointement ou l'agrégation d'éléments: une marqueterie élargie, qui traverse toute l'œuvre du sculpteur, même quand aucune forme de marqueterie n'est techniquement repérable – une marqueterie qui tient davantage d'une *puissance* technique, virtuelle et souveraine, et qui ne fait qu'un avec son problème: comment agencer le disparate? La sculpture d'Hubert Duprat ne cesse en effet d'œuvrer avec la jointure, l'ajustage, la fixation, voire le collage: faire tenir ensemble, attacher. Les titres de certaines pièces sont à cet égard explicites: *Coupé-Cloué*, *Cassé-Collé*... Tout se passe en effet comme si les pièces du sculpteur venaient se loger dans cet interstice technique: œuvrer avec cela même qui attache, faire de la fixation l'objet même du travail de sculpture – qu'il s'agisse d'outils, de matières ou de simples gestes.

Dans ces conditions, l'œuvre de Duprat oblige à penser la marqueterie conjointement avec son différentiel technique et esthétique: la mosaïque. Dans un cas (marqueterie), les figures imposent leur marque aux divisions (les motifs et leurs parties), dans l'autre (mosaïque), les divisions s'opèrent, au contraire, en une presque totale indépendance des figures selon un ordre le plus souvent orthogonal, eu égard à la forme carrée des tesselles.

Enfin, il resterait à voir comment cette marqueterie élargie cède la place à une marqueterie plus subtile encore: une marqueterie qui aurait perdu sa superficialité pour œuvrer à même les profondeurs matérielles, comme si c'est dans l'intimité de l'espace, de la forme, du matériau que «ça s'ajointait». Ce qui n'est pas sans poser un nouveau problème. Si c'est à l'intérieur que les formes poussent (un peu comme des cristaux dans une géode), comment faire émerger la figure?

UNE ŒUVRE INCERTAINE, CHRISTIAN BESSON

Hubert Duprat raconte comment il a d'abord acheté «en dilettante, sans aucun systématisme» des ouvrages où figurait quelque Trichoptère. Ce n'est qu'au début des années 1990, après avoir découvert dans *Homes Without Hands* (un ouvrage anglais de 1866) qu'une certaine miss Smee avait fait réaliser des étuis précieux à des Trichoptères bien avant lui, qu'il s'est piqué au jeu de son «accablante documentation». Les quelques rayons d'étagère de son bureau-bibliothèque se sont mis à croître au fil des ans jusqu'à occuper plusieurs travées.

La mutation fut progressive: au sein même de la bibliothèque personnelle pléthorique d'Hubert Duprat, une «bibliothèque du Trichoptère» prit son autonomie. En 2012, une exposition eut lieu à Genève: elle fut adossée à un *workshop* qui aboutit à la fiction de *La Dernière Bibliothèque*. Cette mise en scène se tint dans l'effacement du nom de l'artiste. L'histoire en est contée ailleurs. Une autre transformation fut celle de la simple liste des ouvrages collectés ou repérés qui, augmentée de la transcription des textes et de la copie des images, devint un site internet intégré à l'exposition, dont elle partage le titre. Une fois cette dernière passée, cette bibliothèque du Trichoptère en ligne continua sa vie séparément. La bibliothèque concrète, elle, ne retourna pas sur ses rayonnages et resta dans les cartons. Le projet de réaliser un livre traîna; sa gestation permit du moins de relancer une dénomination qui avait été laissée en réserve lors de l'exposition. Le titre «Miroir du Trichoptère», lesté du souvenir d'anciens ouvrages, permit dès lors de rassembler collection documentaire, exposition, site et livre.

Après le déménagement en 2015, de Claret à Sauzet, la bibliothèque du Trichoptère se matérialisa dans deux vieux meubles-bibliothèques trônant dans la grande salle de séjour. Par manque de place, la littérature enfantine et didactique fut cependant remise à la cave, tandis que la collection de gravures encadrées était installée ailleurs. Quant au site, il gonfla jusqu'à dépasser largement les deux mille articles.

Pour l'exposition du musée d'Art moderne de Paris, Hubert Duprat a souhaité une présentation distincte du reste de son exposition personnelle, la bibliothèque trouvant place à l'étage inférieur de l'institution. Ce miroir du Trichoptère se métamorphose aussi en un livre, tout à fait distinct du catalogue de l'exposition (*Miroir du Trichoptère/The Caddisfly's Mirror*, Lyon, Fage éditions, 2020). À travers toutes les péripéties de son incarnation multiforme, «l'accablante documentation», œuvre en soi à maints égards, a conservé un statut indéfini, en marge de l'œuvre de l'artiste. Hubert Duprat, du reste, semble bien se complaire à la maintenir dans cette sorte d'entre-deux ontologique.

EXTRAITS DU CATALOGUE

RESSOURCES, JESSICA CASTEX

La matière artistique dont s'empare Hubert Duprat est, semblable à l'iceberg, constituée d'une partie immergée, dérobée au regard. Ce substrat, où se côtoient vestiges de la préhistoire et de l'Antiquité, iconographie médiévale, expériences optiques ou panthéon littéraire, infuse les œuvres en profondeur. Il dévoile les mécanismes d'une pensée et d'un mode opératoire qui repose, dans une volonté d'absorber le monde, sur la recherche, le recoupement, la collecte et la collection. L'analyse de cet « inframonde », qui n'est pas sans évoquer *L'Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg, met à jour des ressemblances et des filiations au sein d'un éclectisme de formes et de savoirs.

Le Moyen Âge et la Renaissance forment des réservoirs iconographiques et stylistiques de prédilection. À l'exemple de *Daphné* (vers 1570-1575), statuette maniériste de Wenzel Jamnitzer qui inspire *Corail Costa Brava* (1994-2016), ici, dans l'imaginaire de Duprat, le mythe de la métamorphose s'incarne dans l'allotropie d'une espèce animale aux apparences végétales. L'élément source, comme un carottage, favorise un accès à des strates mémorielles, qui échappent parfois à l'intention de l'artiste. L'histoire de l'ornementation de la majesté carolingienne, statue-reliquaire de Sainte-Foy de Conques reliée au pèlerinage de Saint-Jacques-de-Compostelle, s'est constituée au gré des dons et des vandalismes. À la citation du décor, repris dans *Le Pire* (1996-1998) – sculpture garnie des galets multicolores de la Durance – s'ajoute une référence historique à la voie domitienne empruntée par les pèlerins, car la rivière en est un fil conducteur.

Hubert Duprat prélève des fragments. Un détail iconographique secondaire ou un geste technique sont les réminiscences d'ensembles prestigieux – une architecture, une tapisserie, un manuscrit... – ou d'objets rares et anonymes. Ainsi les agrafes du Colisée, procédé de jointure qui conférerait au bâtiment sa stabilité, semblent-elles résoudre l'assemblage de monolithes de polystyrène blanc (*Chagrin*, 2009-2020). Ou encore, un cheval sculpté à la robe mouchetée de plaquettes d'os de bovidés, vu par l'artiste chez un antiquaire à Jérusalem, lui inspire le procédé de recouvrement de troncs et de branches entrelacées (*À la fois, la racine et le fruit*, 1997-1998). Certains emprunts, qui proviennent d'objets aux fonctions et aux origines diverses, mettent en exergue des proximités formelles inattendues : un appui-dos zairois et un tronc à offrandes remarqué à Lourdes, autre lieu de pèlerinage, partageant un revêtement de clous dont le principe s'applique aux *Coupé-Cloué* (1991-1994).

Les éléments iconographiques relevés par Duprat appartiennent pour beaucoup à des compositions dont le caractère exceptionnel les place au rang d'un patrimoine universel. À l'instar du pavement intérieur du Duomo de Sienne (1505), qui fournit la composition de *La Montagne* (1993-1994), ou encore des flammes et des vagues issues de scènes colorées et narratives de la teneur de l'Apocalypse d'Angers (fin XIV^{ème} siècle), qui forment le motif, vidé de son contenu historique, de deux marqueteries (*Sans titre*, 2002). L'agencement par télescopage traduit un *modus operandi* caractérisé par l'esprit de rebond. Les bords dentelés des boucliers reproduits dans une fresque du palais minoen de Cnossos, conjugués aux formes tranchantes de silex – statuettes mayas, dites excentriques –, génèrent une installation *in situ* homonyme (*Excentriques*, 1995-2020), qui repose sur la technique de l'art filaire, activité récréative très populaire dans les années soixante-dix.

« Toute œuvre est le miroir d'une autre », écrit Georges Perec dans son livre *Un cabinet d'amateur* (1979). Pour autant, la mise en abyme qu'offrent les objets-sources (joyaux de cérémonie : collier d'apparat du duché de Bourgogne du XV^{ème} siècle, croix processionnelle des XIV^{ème} et XV^{ème} siècles ; objets populaires : cartes postales, dessin humoristique ; instrument de mesure : cercle d'arpenteur ; emprunts décoratifs : plafond du pavillon de chasse de Stupinigi ; chef-d'œuvre technologique : four solaire de Font Romeu) n'est pas un support de commentaire fiable des œuvres qui s'y réfèrent. Celles-ci sont porteuses de récits multiples et complexes (voir Frédéric Paul, « La bibliothèque de l'instituteur Duprat. L'archéologie et la macération », in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Paris, no 72, été 2000). La somme de ces objets forme un ensemble fictif et ouvert dont le sens s'éclaire à la lecture d'une citation ancienne et désormais culte de l'artiste : « J'ai un fantôme de totalité et de densité maximum [...] le désir d'un travail encyclopédique, de recouper les champs. » (Entretien d'Hubert Duprat avec Éric Audinet, *Magazine* n°2, galerie Images Nouvelles, Jean-François Dumont, Bordeaux, 1986.).

Les ressources comme unité ainsi que leur mise en corrélation dressent l'inventaire d'une culture matérielle, du génie des artisans et des artistes autant qu'elle interroge l'action humaine, les gestes, les usages et les sociétés. Par là même, elles traduisent la dynamique créative d'Hubert Duprat cherchant à questionner, *in fine*, ce qui fait humanité. Dans son désir de « recouper les champs », l'artiste glaneur concilie arts majeurs et mineurs dont sont absents les beaux-arts des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. Ce corpus fondateur, dont le « Miroir du Trichoptère / The Caddisfly's Mirror » constitue l'une des ramifications les plus élaborées, est indissociable de la production. Il cristallise le « désir de totalité » de l'artiste. Révélateur d'une anthropologie, il enraine l'œuvre et la diffuse bien au-delà de son spectre.

EXTRAITS DU CATALOGUE

SPIRITUALITÉ(S),

NATACHA PUGNET

Pour surprenant que cela puisse paraître, l'œuvre d'Hubert Duprat semble pénétrée de certaines formes de spiritualité. On en trouve les indices dans les diverses références religieuses qu'indique l'artiste lui-même. Paradoxalement, les sources iconographiques les plus directes sont le plus souvent indécélables, car « maltraitées » ou croisées avec d'autres emprunts. Ce principe s'observe dans les panneaux de contreplaqué des *Sans titre*, dont les motifs de l'eau et du feu proviennent des images figurant le naufrage et la nouvelle Jérusalem dans la tenture médiévale de l'Apocalypse d'Angers. *Corail Costa Brava* (1994-1998) est l'interprétation baroquante du buisson ardent biblique, quand le corail symbolisait l'arbre de la connaissance ou le sang du Christ.

Duprat s'intéresse également aux pratiques et rites accompagnant toute croyance. Aux dires du sculpteur, l'acte de prière se trouve signifié dans *À la fois, la racine et le fruit* (1997-1998), dont les doubles ramifications à cinq branches sont jointes telles deux mains. Les *Coupé-Cloué* (1991-1994) renvoient au don que vient sceller le fait de planter un clou dans un tronc à offrandes taillé dans un arbre. Significativement intitulée *Martyr* (2019), une sculpture consistant en un cylindre de résine, transpercé jusqu'aux limites du possible, tire son origine d'une croix processionnelle taillée dans un cristal de roche.

Selon des inversions dont Duprat est coutumier, l'abjection se mue en élévation – éducation et parement d'or chez les Trichoptères – et réciproquement. Ainsi *Le Pire* (1996-1998) serait-il la version séculière de la célèbre statue-reliquaire de sainte Foy de Conques, dont les cabochons de pierres précieuses et l'or sont remplacés par des galets polis sertis dans du béton. Mais le plus souvent, le trivial *fait corps* avec l'expression d'une vision spirituelle du monde, chaque réalisation étant à la fois ancrée dans sa matérialité, dans son impureté constitutive, et s'offrant comme manifestation d'une transcendance. Semblant animée par un souffle, l'énigmatique *Volos* (2013-2020) procède d'une pensée syncrétique. Évoquant les différents mythes et récits bibliques mentionnant la création de l'Homme à partir d'argile, cette figure renoue avec d'anciennes conceptions de l'art, idéalement fondées sur sa puissance magique.

LES ADULTES

VISITE CONFÉRENCE

Découvrez l'exposition Hubert Duprat en présence de l'un de nos intervenants. Cette visite est également l'occasion d'un échange autour des œuvres.

Mardi à 12h30 et samedi à 14h30

Durée : 1h30

Présence de médiateurs dans le « Miroir du Trichoptère / *The Caddisfly's Mirror* », les samedis et dimanches de 14h à 18h.

Tarifs : 7€ + billet d'entrée. Sans réservation. Achats des billets directement aux caisses le jour même.

VISITE CONFÉRENCE EN LECTURE LABIALE

Ces visites sont dédiées aux personnes sourdes et malentendantes, lors de certaines nocturnes ou week-end.

Durée : 1h30

Informations et réservations : marie-josephe.berengier@paris.fr

ÉVÉNEMENTS

Des performances, concerts, colloques et autres formats qui composent la programmation des événements, sont autant d'occasions pour le public de vivre des expériences privilégiées de partages, d'échanges et de découvertes autour d'une exposition ou d'un artiste.

Retrouvez toute la programmation autour de l'exposition Hubert Duprat sur www.mam.paris.fr/fr/événements

Autres publications

MIROIR DU TRICHOPTÈRE / THE CADDISFLY'S MIRROR, HUBERT DUPRAT

Miroir du Trichoptère / The Caddisfly's Mirror est intégralement consacré à la larve du Trichoptère, connue pour se confectionner un étui protecteur à l'aide de matériaux naturels. L'insecte a suscité au fil du temps une multitude d'approches, de l'étude savante à la notation infime, de l'évocation littéraire à la parabole fantastique, une masse documentaire que le sculpteur Hubert Duprat a rassemblée durant plusieurs décennies de façon quasi obsessionnelle et qu'il propose aujourd'hui sous une forme relevant à la fois du livre d'artiste et du recueil encyclopédique.

Véritable architecture conceptuelle, l'organisation de cette ample documentation est à l'image des déplacements subtils qu'opère l'artiste dans ses œuvres. L'iconographie, proprement stupéfiante, rassemble gravures scientifiques et de vulgarisation, illustrations didactiques et représentations humoristiques, fossiles et objets décoratifs. Parmi celles-ci se dissimule ça et là la documentation relative aux larves qui, « éduquées » par l'artiste, élaborent les étincelants fourreaux d'or et de pierres précieuses grâce auxquels s'est établie, de manière par trop exclusive, la renommée internationale de Duprat. Nulle hiérarchie ne prévaut, chaque découverte soigneusement renseignée contribuant à former, par agrégation, une totalité quasi exhaustive : « autrement dit, presque tout sur presque rien. » Ne nous y trompons pas, le motif constitutif de cet ouvrage est au fond secondaire. Il s'agit d'une invention, au sens archéologique du terme, de Hubert Duprat. La démesure de l'entreprise et la dimension indéniablement esthétique du résultat confèrent à l'ouvrage valeur d'œuvre. Nous entretenant de matériau et de fabrique, de temps et d'espace, nous faisant traverser l'histoire et les continents, ce monument s'offre comme le reflet diffracté des minuscules productions trichoptériennes ; en somme, comme leur envers. Aussi *Miroir du Trichoptère / The Caddisfly's Mirror* peut-il être tenu pour la plus récente sculpture réalisée par Hubert Duprat, entre monstre et merveille.

Page éditions, 628 pages, 45€

LES ÉCRITS RESTENT,

MICHEL ASSENMAKER, STEPHEN BANN, CHRISTIAN BESSON, HUBERT DUPRAT, FABIEN FAURE, MAURICE FRÉCHURET, MO GOURMELON, MARTIN HERBERT, PATRICK JAVault, SIMONE MENEGOI, FRÉDÉRIC PAUL, CATHERINE PERRET, JEAN-MARC POINSOT, NATACHA PUGNET, ROLAND RECHT, JEFF RIAN, IÑIGO DE SATRÚSTEGUI, ADAM THORPE, RAMON TIO BELLIDO, LINDA WEINTRAUB

Couvrant peu ou prou l'ensemble de la période d'activité du sculpteur français Hubert Duprat, cet ouvrage rassemble dix-neuf textes écrits entre 1986 et 2019. Si tous portent sur la démarche de l'artiste, chaque auteur – historien, écrivain, poète, critique ou théoricien, commissaire d'exposition – l'aborde sous un angle spécifique. L'œuvre de Duprat recèle en effet une épaisseur sémantique rare, qui répond à la nature très diversifiée de ses intérêts. Le lecteur pourra ainsi (re)découvrir les liens qu'entretient son travail avec différentes périodes de l'histoire des arts, des sciences et des techniques. Il appréciera sa dimension simultanément savante et sensible, bricolée et spirituelle, méditative et fulgurante, archéologique et anthropologique. Qui connaît Hubert Duprat ne s'étonnera pas que ce soit l'artiste lui-même qui ait souhaité réunir cette matière qui, autrement, serait restée éparse. D'une part, son inclination intellectuelle, son désir d'embrasser tous les champs du savoir et tous les types d'approches a suscité en retour une variété d'analyse certaine, qu'il s'agit ici d'actualiser. D'autre part, les idées développées par les auteurs, nécessairement fragmentaires, composent dans la forme anthologique une totalité des plus éclairantes et solides. Le parallèle est tentant avec les réalisations de Duprat, dont la cohésion se constitue par agrégation, à la manière des mosaïques ou des marqueteries.

Fait notable, l'artiste a pris le parti de ne pas reproduire ses sculptures, préférant indiquer, elliptiquement, les productions de toutes sortes qui en ont été les sources. Car l'unité de l'œuvre tient également au réemploi : d'ordre iconographique ou technique, détourné et réinventé, celui-ci manifeste l'attachement de Hubert Duprat à la survivance. Le titre en atteste, cet ouvrage en offre une autre expression.

Éditions MF, 352 pages, 24€

Et aussi ...

VICTOR BRAUNER

JE SUIS LE RÊVE. JE SUIS L'INSPIRATION.
18 septembre 2020 – 10 janvier 2021

Le Musée d'Art Moderne de Paris consacre à Victor Brauner (1903-1966), figure singulière du surréalisme, une importante monographie regroupant plus d'une centaine d'œuvres, peintures et dessins, dont certaines montrées en France pour la première fois depuis la dernière rétrospective à Paris au musée national d'art moderne en 1972. Le parcours chronologique de l'exposition permet de redécouvrir l'univers braunerien, complexe de par la richesse de ses sources et de l'intrication constante de sa biographie avec ses œuvres. Il se décompose ainsi : une jeunesse roumaine (1920-1925) ; Paris, la rencontre avec l'univers surréaliste (1925-1932) ; L'aventure surréaliste (1933-1939) ; « Les frontières noires » de la guerre (1939-1945) ; Autour du Congloméros (1941-1945) ; Après la guerre (1946-1948) ; Au-delà du surréalisme (1949-1966).

LA VIE MODERNE

PARCOURS DANS LES COLLECTIONS

Depuis le 11 octobre 2019

En parallèle des expositions temporaires, le public pourra découvrir une nouvelle présentation des collections, intitulée La vie moderne, permettant de revisiter un siècle d'histoire de l'art à travers plus de 500 œuvres majeures. Le parcours est également inspiré par les grandes étapes de la construction du bâtiment qui l'abrite, et par les grandes donations qui ont enrichi la collection jusqu'à nos jours. En mai 1937, Paris inaugurait l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne. Il se développe ensuite à travers une présentation chrono-thématique, autour des principaux chefs-d'œuvre, entrés dans les collections grâce à la générosité de grands donateurs (Vollard en 1937, Girardin en 1953, Amos en 1955, Henry-Thomas en 1976, 1984, 1986). Le parcours se prolonge avec les nouvelles voies ouvertes par les artistes dans les dernières décennies du XX^{ème} siècle. Puis il se poursuit avec les formes d'abstractions radicales et les nouveaux défis de la peinture tournant du XXI^{ème} siècle.

SARAH MOON

PASSÉPRÉSENT
18 septembre 2020 – 10 janvier 2021

Le Musée d'Art Moderne de Paris présente l'exposition « PasséPrésent » autour de l'œuvre de Sarah Moon. Reconnue comme une grande photographe de mode, active en France et à l'étranger depuis la fin des années soixante, ses réalisations débordent pourtant ce seul domaine, et l'exposition souhaite faire découvrir la singularité de son travail, tant photographique que cinématographique, oscillant entre reflets et transparence, mirages et obscurité. A rebours de tout déroulé chronologique, Sarah Moon a souhaité croiser pour cette exposition les époques, les typologies, les sujets, afin de montrer leurs porosités. Le parcours est constitué autour d'un choix de films, pour la plupart des adaptations de contes populaires, qui forment un fil narratif à partir duquel le visiteur est invité à évoluer.

Et bientôt ...

THE POWER OF MY HANDS

AFRIQUE(S) : ARTISTES FEMMES

4 décembre 2020 – 2 mai 2021

Le Musée d'Art Moderne présente The Power of My Hands, une exposition rassemblant une sélection d'œuvres d'une quinzaine de femmes originaires de plusieurs pays du continent africain et de la diaspora.

En Afrique comme dans d'autres parties du monde, les activités dévolues aux femmes sont des lieux singuliers de créativité et de négociation. Les artistes femmes qui s'en emparent cherchent à traduire leur relation à l'espace intime comme à la sphère publique.

Elles tendent à créer un territoire au-delà du silence et de l'invisibilité qui a longtemps prévalu. Les œuvres sélectionnées (peintures, photographies, sculptures, vidéos) rendent compte de cet entremêlement entre mémoire, famille, tradition, religion et imagination.

LES FLAMMES

L'ART VIVANT DE LA CÉRAMIQUE

26 mars – 15 août 2021

Source constante d'inspiration et d'expression pour artisans, artistes ou designers, la céramique est l'une des plus anciennes formes d'expression artistique de l'humanité.

Cette exposition transhistorique présentée au Musée d'Art Moderne porte sur la céramique dans ses rapports intrinsèques à l'art et plus largement à l'Homme, abordant ses relations à l'artisanat, au décoratif, au culinaire, au médical, à l'aéronautique ou encore à l'électronique. L'exposition associe des pièces allant du paléolithique jusqu'à nos jours, en présentant aussi bien des travaux d'artistes reconnus comme Paul Gauguin, Henri Matisse, Pablo Picasso, Salvador Dalí, Lucio Fontana, Marcel Duchamp, Meret Oppenheim, Cindy Sherman ou Jeff Koons que des productions historiques (Bernard Palissy, Manufacture de Sèvres) ou anonymes (vases grecs, art populaire), voire plus anciennes ou extra-occidentales (Japon, Iran, Pérou...). Elle révèle également des pièces qui dérogent aux règles, réinventent les codes et bousculent les approches et ce, même si les recettes, proches de l'alchimie, n'ont quasiment pas évolué au cours de l'histoire. Le parcours thématique aborde la céramique selon trois axes complémentaires, partant du point de vue de la technique, pour aborder ensuite la question des usages, puis terminer sur la question des effets et du sens. Cette exposition repose sur des prêts de nombreuses institutions et collections de renom, tant muséales que privées, et sur une collaboration avec des universitaires et théoriciens français et internationaux.

ANNI ET JOSEF ALBERS

12 mars – 18 juillet 2021

Le Musée d'Art Moderne organise la première exposition en France consacrée à Anni (1899-1994) et Josef Albers (1888-1976), pionniers du modernisme du XX^{ème} siècle.

Les deux artistes, qui se rencontrent au Bauhaus en 1922, se nourrissent tout au long de leur vie d'un dialogue créatif et sensible autour des questions de couleurs, de formes et de techniques. En 1933, à la fermeture du Bauhaus, Anni et Josef Albers partent s'installer aux États-Unis où ils enseignent tous deux au Black Mountain College, formant plusieurs générations d'artistes majeurs.

L'exposition, qui couvre l'ensemble de leur carrière individuelle et commune, rassemble plus de deux cent cinquante œuvres (peintures, photographies, œuvres graphiques et textiles, ainsi qu'une sélection de mobilier de l'époque du Bauhaus), significatives de l'évolution créative des deux artistes et provenant de collections prestigieuses publiques et privées, aussi bien françaises qu'internationales.

L'exposition est organisée en collaboration avec la Fondation Josef et Anni Albers à Bethany, Connecticut, ainsi que le Josef Albers Museum Quadrat à Bottrop, Allemagne.

Informations pratiques

MUSÉE D'ART MODERNE DE PARIS

Le port du masque est obligatoire à partir de 11 ans, du gel hydroalcoolique est mis à disposition, la jauge est contrôlée et le visiteur devra suivre un sens de visite.

La réservation d'un billet horodaté pour accéder aux expositions est recommandée sur www.billetterie-parismusees.paris.fr

Adresse postale

11, Avenue du Président Wilson, 75116 Paris
Tél. 01 53 67 40 00
www.mam.paris.fr

Transports

- Métro : Alma-Marceau ou Léna (ligne 9)
- Bus : 32/42/63/72/80/92
- Station Vélib' : 4 rue de Longchamp ; 4 avenue Marceau ; place de la reine Astrid ; 45 avenue Marceau ou 3 avenue Bosquet
- Vélo : Emplacements pour le stationnement des vélos disponibles devant l'entrée du musée.
- RER C : Pont de l'Alma (ligne C)

Horaires d'ouverture

- Mardi au dimanche de 10h à 18h (fermeture des caisses à 17h15)
- Nocturne le jeudi de 18h à 22h seulement pour les expositions (fermeture des caisses à 21h15)
- Fermeture le lundi et certains jours fériés

Tarifs

Tarif plein : 10 €
Tarif réduit : 8 €
Gratuit pour les -18 ans
Billet combiné pour deux expositions : tarif plein 15 €, tarif réduit 13 €

L'exposition est accessible aux personnes handicapées moteur et à mobilité réduite.

Billets coupe-file sur www.mam.paris.fr

Responsable des Relations Presse

Maud Ohana
maud.ohana@paris.fr
Tél. 01 53 67 40 51

