



IPOUSTÉGUY, SCULPTEUR PAR LES DEUX BOUTS

Ipoustéguy, dont l'œuvre n'est pas reconnue comme il serait légitime qu'elle le soit en France, est pourtant célèbre en Allemagne, en Italie, en Pologne, aux États-Unis et même en Australie. Le département de la Meuse fête le centenaire de sa naissance (1920-2006) en déployant dans sept lieux la richesse de sa création sculptée, peinte et dessinée. **PAR LAURENCE D'IST**

Saison Ipoustéguy

7 expositions à Bar-Le-Duc,
Charleville-Mézières, Doullon, Épinal, Verdun
De juin 2020 à février 2021
Commissariat : Marie Lecasseur,
Françoise Monnin et Marie-Pierre Robert

Autodidacte, celui qui porte alors le nom de Jean Robert a seulement suivi des cours du soir de dessin de la mairie de Paris que la guerre interrompt. Obligé de travailler comme cimentier pour les bunkers allemands, il utilise ensuite ce matériau avec sensibilité pour modeler ses premières sculptures avant de privilégier le plâtre et la taille du marbre de Carrare. Prenant alors le nom de sa mère, Ipoustéguy trouve très vite une ligne robuste et sensuelle qui surprend dans le paysage artistique abstrait dominant l'après-guerre en France. Cependant, le jeune galeriste Claude Bernard relève « le pari du corps » en présentant Bacon, César et Ipoustéguy parmi ses nouvelles recrues au début des années 1960. Sa carrière est lancée : prix, commandes publiques et internationales, biennale de Venise s'enchaînent, jusqu'à la rétrospective de son œuvre en 1982 au musée des Beaux-Arts de Lyon.

On redécouvre aujourd'hui une œuvre à la postmodernité surprenante, où la provocation et l'érotisme s'incarnent dans le maniérisme tonique, nerveux de corps lisses qui annoncent l'hyperréalisme. Impressionné lors d'un voyage à Mistra par les ruines et les sculptures de la Grèce antique, Ipoustéguy découpe l'anatomie comme une mécanique de belle bagnole, comme autant de pièces qu'on assemble. Il révolutionne les points d'appui qui allègent le dispositif. La narration, le déséquilibre et les acrobaties des corps sont retenus par des éléments abstraits de tubes qui se courbent à l'image de frites en mousse flottante ou de boyaux. Bouée pour se maintenir mais aussi prolongement phallique, Ipoustéguy répond à son époque reliée à la société de consommation comme le fœtus à sa mère.

Chez Ipoustéguy, le corps est réceptacle de la « jouissance en puissance », reprenant l'affirmation du philosophe Spinoza. D'un côté, ses sculptures deviennent des constructions secrètes, des demeures pour l'esprit où l'expérience tactile se fait à l'aveugle. Seuls les doigts peuvent se faufiler et lire les formes sculptées à l'intérieur – la sensualité d'un sein, par exemple, qui se chauffe à température du corps par la main

Scène comique de la vie moderne.
1976, bronze et téléphone, 220 x 125 x 125 cm.
Collection Ipoustéguy.

(Alvéole G, 1970). L'installation *Gange, fleuve des mythes* (1972) métamorphose les représentations sexuelles en signes érotiques qui se meuvent avec humour comme des chenilles. D'un autre côté, les monuments commandés par Berlin (*L'homme construit sa ville*, 1979, 24 m de long) ou Grenoble (*Homme forçant l'unité*, 1971) montrent l'humain dans sa permanence : fort, puissant, dominant et transformé par la mécanique, la technologie devenue son exosquelette. La sculpture d'Ipoustéguy dérange. Elle digère l'histoire récente par les deux bouts. *Le Mangeur de gardiens* (1970), installation permanente des collections du musée Barrois, est emblématique par sa dimension anthropophage, tandis que la fontaine *Hydrorrhage* (1975), en deux éditions à Paris et dans ce même musée, semble rappeler le défi de s'adapter pour survivre.

De son vivant, Ipoustéguy disparaît des radars des institutions – comme la sculpture post-moderne dans son ensemble. L'hégémonie de l'art conceptuel à partir des années 1980 porte également un coup fatal à la peinture. Le mouvement de la Figuration narrative par exemple, pourtant incontournable du pop art international, n'est toujours pas défendu à la hauteur de son importance historique et esthétique en France. C'est comme si l'on avait tari artificiellement le cours naturel de la création qui apprend des « pères » pour se dépasser. Un modèle intellectuel qu'aucune autre science ne suit, que l'on parle de littérature ou de physique.



Cinq,
1985, aquarelle, 79 x 64 cm.
Collection Ipoustéguy.



Le Mangeur de gardiens.
1970, céramique polychrome, 4 x 4 x 1,7 m.
Musée barrois, Bar-le-Duc.

Les sculpteurs, pourtant nombreux en France, n'intéressent pas vraiment l'institution, à croire qu'ils sont mauvais par principe – ce qu'invalident des œuvres comme celles d'Alquin, Coskun, Drocourt-Foutel, Ferrer, Monfleur, Terzieff et tant d'autres. Mais la sculpture n'a jamais quitté les ateliers et elle intéresse de grands collectionneurs privés dont les moyens leur permettent de la défendre jusque dans les institutions. Et ils soutiennent ce qui en France est considéré comme un gros mot : la statuaire. Présenté en 2019 au musée d'Art moderne de Paris, Thomas Houseago ou David Altmejd (en 2015) s'investissent physiquement pour faire de leurs mains des figures d'apparence classique ou moderne, qui frappent par le respect conventionnel du socle et des poses (homme qui marche, accroupi comme le yogi, debout en contrapposto, etc.). En même temps, Houseago prolonge sa démarche par la performance et

Altmejd par l'installation. Nés dans les années 1970, ils utilisent sans tabous tous les médiums dont le modelage, l'assemblage et la taille directe, tandis que leurs moyens financiers et logistiques leur permettent de s'exprimer sans limite. Surtout, leurs références puisent dans la statuaire de la Grèce antique, l'œuvre de Jacob Epstein, les expressionnistes allemands jusqu'à Alberto Giacometti. Si le directeur du musée, Fabrice Hergott, s'accommode de cette réalité sans mentionner les raisons qui font que ces deux artistes internationaux ne prennent pas le train là où la postmodernité s'est arrêtée, c'est que l'œuvre d'Ipoustéguy manque à la connaissance de la création récente. Cet hommage arrive à point nommé. ■