**MUSÉE DE L'HOSPICE SAINT-ROCH**
RUE DE L'HOSPICE SAINT-ROCH
36100 ISSOUDUN
TÉL. : +33 (0)2 54 21 01 76
MUSEE@ISSOUDUN.FR
WWW.MUSEEISSOUDUN.TV

MUSÉE DE L'HOSPICE SAINT-ROCH ISSOUDUN

9 782911 780486
21€
ISBN : 2-911780-48-5

**Sculptures contemporaines** • Collection du Musée de l'Hospice Saint-Roch d'Issoudun

Collection du Musée de l'Hospice Saint-Roch d'Issoudun

# Sculptures contemporaines

# Sculptures contemporaines

La collection du Musée de l'Hospice Saint-Roch d'Issoudun

# Sculpture (S)

Faire le point, l'inventaire de la sculpture d'aujourd'hui dans les collections du musée de l'Hospice Saint-Roch était nécessaire, tant l'enrichissement des collections a été soutenu depuis la fin du siècle dernier. Cette publication est la bienvenue pour montrer les nombreuses formes d'expression de cet art ainsi que les différents matériaux et techniques.
Longtemps la ferveur religieuse a été sublimée par la sculpture ; puis les rois, les pouvoirs se sont symbolisés dans les statues équestres, la sculpture ornementale des parcs, des lieux de pouvoir. Aujourd'hui rares sont ces formes, les artistes ont trouvé de nouvelles sources d'inspiration, de nouveaux lieux de monstration.

Haut lieu d'hospitalité, d'accueil, d'exposition, le musée de notre ville présente les *Arbres de Jessé*, sculpture unique du gothique flamboyant dans l'espace clos, sensible de la chapelle de l'ancien hospice, et un espace ouvert aux expériences visuelles, auditives, sensorielles suggérées par les arbres, l'eau, le vent, l'odeur de la terre, un parc de sculptures. Hauts reliefs, bronze, bois, inox, mais aussi mouvements, sons invitent à l'interprétation, la découverte. Ces lieux immersifs sont vivants par les œuvres, les espaces qui les entourent, par notre présence. Asseyez-vous sur un banc, à la table de Martin Szekely, oui vous pouvez, respirez, imprégnez-vous du parc, des œuvres.

Que tous les artistes et leurs familles soient remerciés, ainsi que les donateurs qui nous ont fait confiance, que leur générosité soit partagée.

André Laignel
Maire

# Introduction

La fondation du musée en 1864, s'organise essentiellement dans le but d'abriter les témoins archéologiques découverts lors d'importants travaux de réaménagements urbains et afin de conserver les vestiges provenant de la destruction ou de la réfection d'édifices. Ces œuvres sculptées d'architecture, chapiteaux, entablements, colonnes, statues de bâtiments civils ou religieux, constituent un noyau important de la collection du musée.

À partir de 1927 cet ensemble est transféré dans les bâtiments de la fin du XVe siècle, de la salle des malades et de la chapelle de l'ancien hospice désaffecté qui abrite en ses murs les exceptionnelles sculptures monumentales en hauts-reliefs des *Arbres de Jessé*, pour y créer une annexe du musée consacrée au lapidaire et à l'art sacré. Ainsi le Musée Saint-Roch se révèle dès son origine d'abord dédié à la sculpture.

Le musée principal implanté alors rue François Habert dans l'ancien presbytère de l'église Saint-Cyr, conserve quant à lui la sculpture contemporaine berrichonne : Auguste Charodeau (1840-1882), Louis Jusserand (1837-1906), Jean Baffier (1851-1920), Gustave Mohler (1836-1920), Paterne Berrichon (1855-1922), Alber Liger (1854-1937). La plupart de ses sculptures en plâtre furent lourdement endommagées et détruites par le bombardement du 19 juin 1940 qui effondrait le bâtiment du XVe siècle.

Après une importante phase de nécessaire reconstruction de 1950 à 1966 la totalité des œuvres du musée est transférée dans les bâtiments de l'hospice. Amputée d'une partie de ses collections, ces disparitions confortaient la municipalité vingt ans plus tard à orienter sa politique culturelle, d'acquisitions et d'expositions en faveur de l'art contemporain.

Concernant la sculpture l'impulsion majeure fut donnée par la commande publique d'une œuvre d'Étienne-Martin, *Le Puits-Fontaine, ou La Maison de l'Est, Demeure XVII*, installée dans la cour de l'hospice en 1990, commande renouvelée dès 1994 selon le même dispositif d'accompagnement de la délégation des arts plastiques du ministère de la Culture, par la création de la *Place des Miroirs*, fontaine de Marin Kasimir sur la Place des Droits de l'Homme, marquant ainsi la considération de la sculpture contemporaine au cœur du musée et de la ville.

L'année suivante, en 1995, était inauguré le Musée de l'Hospice Saint-Roch, selon le projet de l'architecte Pierre Colboc (1940-2017), suivi dès 2002 d'une première extension qui permettait de présenter au public la statuaire océanienne et africaine de la collection Fred Deux & Cécile Reims, les assemblages **« surréalistes** » inédits de Fred Deux, les reliefs de Pierre Bettencourt, Monique Apple et de Louis Pons, les boîtes d'Edith de Vries, les caissons d'Horst Egon Kalinowski ou encore les bois taillés d'Albert Geisel et les sculptures en fers et grès de Brigitte Terziev.

Réputée plus difficile dans sa mise en œuvre, souvent complexe quant à sa mise en espace, ses manipulations, son transport, selon les dimensions et le poids des œuvres, le musée a malgré ces contraintes régulièrement exposé de la sculpture*. Pour favoriser la réalisation d'expositions qui lui sont dédiées, deux salles supplémentaires furent construites lors

d'un second agrandissement en 2007, équipées d'une structure au sol supportant de lourdes charges et de plafonds à grilles techniques permettant la suspension des œuvres.

L'ouverture du Parc de Sculptures conçu par Bertrand Paulet en 2020 correspond à la dernière phase d'aménagement du Musée de l'Hospice Saint-Roch et à la concrétisation de l'engagement en faveur de la sculpture contemporaine, renouvelé annuellement par l'invitation d'un artiste à l'installer temporairement une œuvre supplémentaire dans son espace central ; Mahki Xénakis en 2020, Bernard Blaise en 2021, Vladimir Skoda et Laurent Le Deunff en 2022.

Cette réalisation nous a conduit à examiner l'ensemble de la collection constituée depuis quarante ans, fruit de dons pour l'essentiel des artistes eux-mêmes ainsi que de leurs ayants-droits dans la continuité et le prolongement d'expositions temporaires, complétée par les achats de la commune avec l'aide paritaire de l'Etat et de la région du Fonds Régional d'Acquisition pour les Musées (F.R.A.M).

Le choix des œuvres pour ces enrichissements correspond aux axes du projet scientifique et culturel du musée définis selon les liens et correspondances autour des artistes de la collection Fred Deux et Cécile Reims et du surréalisme, d'Étienne-Martin et du groupe Témoignage, ou encore de la collection de l'atelier de lithographie Jean Pons et de la collection du peintre Zao Wou-Ki de la donation Françoise Marquet, liées à la Seconde ou Nouvelle École de Paris.

Elles comprennent des artistes français et étrangers venus de toute l'Europe ; Allemagne, Belgique, Espagne, Hongrie, Pologne, Roumanie, République Tchèque, Slovaquie, Suisse ; mais aussi d'Amérique du sud, du Chili qui vinrent s'installer à Paris pour y suivre les cours de sculpture dans les ateliers libres de l'Académie de la Grande Chaumière, de l'Académie Julian-Del Debbio, les ateliers d'Ossip Zadkine ou de Constantin Brancusi.

Depuis 2002 la création de l'atelier résidence d'artistes en lien étroit avec le musée, élargi son champ d'actions aux nouvelles générations et à la jeune création contemporaine.

Nous avons confié l'analyse de la spécificité de notre collection à Laurence d'Ist, commissaire d'expositions, historienne et critique d'art, auteure de divers ouvrages sur la sculpture. Elle a notamment collaboré au catalogue d'exposition *Sculptures Elles, les sculpteurs femmes du XVIII*e *siècle à nos jours* présentée au musée des Années 30 à Boulogne-Billancourt en 2011. Laurence d'Ist restitue ici chacun des artistes et leurs œuvres dans le contexte historique, sociale, politique, philosophique qui a nourrit les recherches plastiques menées depuis la seconde guerre mondiale à nos jours.

Parmi les cinquante quatre artistes de la collection nous présentons dans une première partie quarante-deux œuvres emblématiques de cet ensemble, dont les dix-huit sculptures présentes dans le parc, représentatives de la pluralité des pratiques et des approches conceptuelles, de la diversité des matériaux et des techniques, comme de la variété des fonds constitutifs qui ont forgé l'identité du musée.

P.M.

# Principales expositions de sculptures

Musée de l'Hospice Saint-Roch d'Issoudun

• ***Jorge Carrasco***,13 juillet au 9 septembre 1985
• ***Jean Trousselle***, *Vénus de Sierra Leone, La statuaire et le masque Kissi, Limba et Mendé*, 13 novembre 1987 au 18 janvier 1988
• Étienne-Martin, 6 avril au 6 juin 1990
• ***Louis Cane***, *Les véhicules avec anges et libellules, 1985-1996*, 21 juin au 29 septembre 1996
• ***Gérard Deschamps***, *Rétrospective 1956-2003,* 24 octobre au 28 décembre 2003
• ***Pascal Verbena***, *Dessins, habitacles, triptyques,* 19 septembre au 28 décembre 2003
• *Art textile International, Lausanne 1960-1990*, 5 mars au 3 juin 2004
• *Enrichissements des collections contemporaines,* 21 octobre 2005 au 26 février 2006
• ***Vincent Mauger***, *Instant de dispersion*, 23 janvier au 24 février 2006
• ***Alain Marcon***, *Sculpteur,* 26 juin au 30 septembre 2006
• *Sculpture sur bois et couleur*, Œuvres du XX^e^ siècle, 26 juin au 30 septembre 2006
• *Hommage à* ***Jean-Pierre Pincemin***, 29 juin au 16 septembre 2007
• ***Marcel Jean / Dorothea Tanning***, 29 juin au 16 septembre 2007
• ***Clément Bagot***, *Binômes*, 8 février au 20 avril 2008
• *Architecture-Sculpture, collection du Frac Centre & du MNAM,* 10 octobre au 28 décembre 2008
• ***Étienne-Martin***, *Demeure XX,* 6 mars au 31 décembre 2009
• ***Arnal*** *à st Roch*, 19 juin au 20 septembre 2009
• *Tilt, œuvres du Cnap*, *Sculpture contemporaine,* 15 octobre 2009 au 24 mai 2010
• ***Nicolas Hérubel***, *Cabinet d'études*, 26 février au 30 décembre 2010
• ***Mario Merz / Étienne-Martin***, *Igloo & demeures*, 26 février au 30 décembre 2010
• ***Vincent Mauger***, *L'omniprésence des possibles*, 24 février au 30 décembre 2012
• ***Soto***, *Pénétrable BBL, Bleu*, 24 février au 30 décembre 2012
• ***Marie-Pierre Thiébaut***, *Un sculpteur en étroite harmonie avec la nature*, 20 octobre au 30 décembre 2012
• ***Anton Prinner***, *Sculptures, peintures, gravures,* 20 octobre au 30 décembre 2012
• ***Gérard Deschamps – Raymond Hains***, 16 février au 29 décembre 2013
• ***Nicolas Alquin***, *Bois et dérivés*, 16 février au 21 avril 2013
• ***Hervé Di Rosa*** présente 11 artistes de la maison centrale de Saint-Maur, 14 février au 17 mai 2015
• *Enrichissements des collections contemporaines*, 14 février au 30 décembre 2015
• ***Brigitte Terziev***, *Les veilleurs,* 14 février au 30 décembre 2015
• ***Daniel Nadaud***, *Muet et Tintamarre*, 9 février au 9 mai 2017
• ***Joël Frémiot & Patrick Peltier***, *Entre-eux-deux,* 9 février au 9 mai 2017
• ***André Masson***, *La sculpture retrouvée*, 3 juin au 3 septembre 2017
• ***Peter Briggs***, *Brouillon général*, 30 juin au 30 décembre 2017
• ***Juana Muller***, Révélation d'une femme sculpteur, 9 février au 13 mai 2018
• ***François Réau***, *La nuit s'enfuit avecques ses douleurs*, 18 mai au 29 décembre 2019
• *Un autre œil, d'Apollinaire à aujourd'hui*, 8 juin au 8 septembre 2019.
• *Nature-Sculptures : Acquisitions récentes*, 8 juin au 29 décembre 2019
• Ouverture du Parc de Sculptures, 7 février 2020
• ***Mâkhi Xénakis***, *Les folles d'enfer à Issoudun,* 8 février au 30 décembre 2020
• *Dehors-Dedans ; Inédits d'ateliers,* 8 février au 6 septembre 2020
• *Nature-Sculptures*, *Acquisitions récentes II*, 8 février 2020 au 30 décembre 2021
• ***Maria Papa Rostkowska***, *Une sculptrice au cœur de la Nouvelle École de Paris*, 3 octobre 2020 au 9 mai 2021
• ***Wendy Vachal***, *Structures de l'instable*, 13 février au 9 mai 2021
• ***Antoni Clavé***, *Assemblages*, 5 juin au 19 septembre 2021
• ***Christine Crozat***, *Mémoires de formes*, 5 juin au 19 septembre 2021
• ***Bernard Moninot***, *Le dessin élargi*, 16 octobre au30 décembre 2021

*Arbres de Jessé*
Chapelle de l'hôtel-Dieu
Fin XVe siècle
Musée de l'Hospice Saint-Roch, Issoudun

**« L'œuvre d'art n'est pas le reflet, l'image du monde ;
mais elle est à l'image du monde. »**

**Eugène Ionesco**

L'impressionnante réalisation sculptée dans la pierre des *Arbres de Jessé* datant de la fin du XVe siècle transforme la chapelle de l'Hospice Saint-Roch en une œuvre d'art total, précurseur avant l'heure de ce qui se développera dans l'Art nouveau et le Jugendstil quatre siècles plus tard. Cette œuvre en très haut-relief, aux dimensions monumentales entre sculpture et installation met en scène l'imagerie du chêne et du figuier tirée de l'iconographie biblique. Taillées dans le calcaire, les sculptures anciennes sont éclairées latéralement par la verrière située entre les deux figures d'arbres. Leurs présences délivrent une vibration qui monte du patriarche vers les prophètes, la Vierge et les anges nichés dans les frondaisons généreuses qui torsadent la pierre. Le feuillage minéral comme autant de mains tendues, vers le patient à l'époque de l'hospice, s'adresse désormais aux visiteurs du musée parmi lesquels on croise des artistes.

Cette réalisation unique dépasse les idéaux de la sculpture, de l'architecture, du design et de sa symbolique religieuse. La réaction d'Étienne-Martin quand il visita le musée à son ouverture dans les années 1980 fut déterminante pour l'orientation du musée et de ses collections, me confiait la conservatrice Sophie Cazé qui prit conscience de la puissante fascination de l'œuvre patrimoniale sur les artistes. Les figures des deux *Arbres de Jessé* destinent le musée à développer une réflexion autour de la sculpture et de ses transformations. Le tirage en bronze d'une des *Demeures* d'Étienne-Martin préfigure la volonté d'acquisition de sculptures contemporaines.

Le musée d'Issoudun écrit son histoire à partir des œuvres qu'il abrite ; histoire que chaque exposition renouvelle dans le but d'éclairer leurs relations et originalités. L'art est un organe social fait de rapprochements géographiques, d'unions, de filiations intellectuelles et de doutes que poursuivent et croisent les générations. Cette dimension, la collection de l'Hospice Saint- Roch la développe autour de deux importantes donations d'artistes. Celle du couple Cécile Reims et Fred Deux, proches du mouvement surréaliste, suivie de celle du peintre abstrait de la Nouvelle École de Paris (ou la seconde), Zao Wou-Ki. Leur donation comprend des œuvres de leurs amis artistes. Elles témoignent de la connaissance active, vigoureuse et parfois confidentielle de la création qui traverse l'époque de ces personnalités. Elles se complètent par les pièces provenant des collections publiques du Musée national d'art moderne, du Fonds national d'art contemporain. Elles se prolongent par l'entrée de nouveaux dons et s'accélèrent par les commandes passées aux artistes pour le parc de sculptures. L'ensemble de ces rencontres place le musée d'Issoudun dans l'axe de l'art contemporain de la seconde moitié du XXe et du début du XXIe siècle.

La présentation de la collection de sculptures dans ce livre respecte d'un côté, la nature des acquisitions du musée et de l'autre, le parcours des créateurs selon leurs affinités - parfois électives - aux mouvements artistiques contemporains. Leurs originalités s'apprécient dans l'estime et la qualité de leurs démarches qui enrichissent le foisonnement artistique présent en France depuis longtemps.

**Chana ORLOFF**
(1888-1968)
*Dame au manteau, Sonia*
1926
Terre cuite
65 x 20 x 30 cm

Collection Léon Werth
Don Sylvaine et Claude Werth
Inv. 2011.1.26

**L'art moderne à la rencontre de la non figuration**

L'introduction du musée à l'art moderne s'appréhende par deux femmes artistes, Chana Orloff et Anton Prinner. Leurs œuvres et destins professionnels rappellent l'importance de la présence d'artistes femmes venues de toute l'Europe et d'outre Atlantique à Paris, attirées par l'effervescence et la liberté créatrice de la capitale des arts depuis le XIXe siècle.

L'œuvre de Chana Orloff (1888-1968), d'origine Ukrainienne, souligne une réalité sociologique du milieu artistique. Pour exister parmi autant d'artistes, de clans et de courants, elle développe une œuvre qui ne suit aucun d'eux mais qui la désigne sans hésitation. Ni cubiste, constructiviste ou classique, elle opère une synthèse rigoureuse de la ligne qui découpe les volumes. La simplicité exigeante des figures humaines qu'elle représente ne conservent que leurs masses significatives (*La Femme Assise*, 1927) [ fig.].
Anton Prinner (1902-1983) assume sa personnalité à son arrivée à Paris en changeant son prénom Anna pour Anton. Fascinée par les cultures primitives défendues par le poète Guillaume Apollinaire, l'artiste d'origine Hongroise développe une sculpture archaïque qui rompt avec l'académisme. Elle puise dans la statuaire océanienne et africaine une symbolique primitive. *La Vieillesse* (1954) [ fig.] est une œuvre tardive. Le corps ascétique interpelle par la frontalité du sujet : la finitude. L'expressionnisme des chairs est moins tragique que chez la sculptrice allemande Käthe Kollwitz par exemple. L'ensemble de seize sculptures de Prinner conservé par le musée appelle plutôt la comparaison avec l'essence métaphysique de la nature.

Par leurs recherches esthétiques, Orloff et Prinner participent aux nouvelles interprétations du réalisme qui nourrissent l'aventure des avant-gardes de la première moitié du XXe siècle : celle de la non figuration.

**L'École de Paris, consensus multiculturel pour l'art abstrait**

L'abstraction domine le cosmopolitisme de la scène artistique française. Les artistes qui créent dans la période d'entre-deux-guerres forment la Première École de Paris, et ceux qui poursuivent ou débutent leur carrière à la Libération de 1945 se regroupent sous le nom de Seconde ou Nouvelle École de Paris. Les nombreux artistes de nationalités différentes vivent dans la capitale, tandis qu'aucun mouvement ne domine à l'intérieur du nom « École ».

Dans les premiers numéros de la revue Cimaise, née au début des années 1950 et qui défend la pluralité de l'art abstrait (non figuratif, informel, spatialisme, cinétique, etc.), les auteurs et critiques relatent l'urgence et l'effervescence de la scène parisienne une fois la paix revenue [1]. Dans les portraits d'artistes et les comptes rendus des visites de Salon (Salon de Mai, des Réalités Nouvelles, Jeune sculpture), les anciennes générations se mêlent aux jeunes.

Implicitement, des sculpteurs tel qu'Étienne Hajdu (1907-1996) et Émile Gilioli (1911-1977) maintiennent présentes certaines réflexions sur la dimension conceptuelle et spatiale de la sculpture développée depuis le cubisme de 1910. Leur art atteint un degré de simplification et d'épuration qui se caractérise, pour Hajdu, à expérimenter les contours du plan pour exprimer une vision du monde végétal (*Sans Titre*, 1955), et pour Gilioli, à concevoir des présences hiératiques dont l'harmonie secrète se caractérise par la structuration volumétrique pleine et épurée des formes *(Apparition architecturale)*, 1968) [ fig.]. Encouragée par Gilioli, qui l'initie à la taille directe dans son atelier parisien à la fin des années 1950, Maria Papa Rostkowska (1923-2008), originaire de

Pologne, sculpte avec fougue un équilibre de dynamiques contraires. Elle s'installe ensuite en Italie près des carrières de marbre où elle atteint la symbiose des pôles pour évoquer la sexualité, comme dans *Ubu* et *La Grande fleur* (1990-1995)
[ fig.].

Si le cubisme expérimentait l'objet, en peignant chaque face selon différents points de vue, l'abstraction éliminait le sujet dans des compositions gestuelles ou géométriques. Cette situation conduit certains sculpteurs de l'École de Paris à quitter le volume découpé pour des œuvres plus proche de l'architecture ou qui s'apparentent à des « environnements ». On se trouve face à des constructions à la dimension introspective saisissante.

Étienne-Martin (1913-1995), Juana Müller (1911-1952) et Jean Amado (1922-1995) « bâtissent » leur sculptures au moment où l'on reconstruit sur les ruines de la seconde guerre mondiale et que l'essor économique nécessite la construction de nombreux bureaux et logements dans les villes nouvelles.

Ainsi, Jean Amado engage une fructueuse collaboration avec l'architecte Fernand Pouillon. Le sculpteur intervient sur les grands ensembles de Marseille et lors de projets immobiliers en Algérie. Ses réalisations évoquent des « espaces » naturels pris dans une architecture post moderniste caractérisée par sa verticalité, et ses façades rythmées selon le chiffre d'or. Pratiquant au départ la céramique, les commandes urbaines le conduisent rapidement à développer une technique à base de béton cuit. Le matériau proche de l'argile lui permet de se mesurer à la monumentalité des ouvrages et d'assurer la pérennité des œuvres. Au delà de la dimension symbolique de la reconstruction, les sculpteurs de la Nouvelle École de Paris grandissent dans l'ombre de l'architecte catalan Gaudi [2], dont

**Maria PAPA ROSTKOWSKA** (1923-2008)
*Ubu roi*
1962
Terre cuite patinée
96 x 50 x 50 cm

Don Joëlle et Nicolas Rostkowski
Inv. 2021.4.1

**Anita TULLIO** (1923-2008)
*Triptyque lunaire*
1993
Bas-relief
Verre, sable, céramique sur panneau
150 x 80 cm chaque

Don succession Tullio
Inv. 2018.2.1

l'extraordinaire baroquisme inventif prophétise les étranges ouvertures qu'on lit dans leurs œuvres et qui sont comparables à des yeux ou à des bouches humaines dans *La Tatoue démolie* (1968) de Jean Amado [ fig.].

Pour Étienne-Martin, le lyrisme organique prend forme dans la série des « Demeures » (*Le Puits-Fontaine*) [ fig.]. Il interprète la maison de son enfance dans la Drôme dans des formats impressionnants, lourds et intransportables selon le critique Michel Ragon, qui écrit dans la revue *Cimaise* regretter que cela porte préjudice à la reconnaissance internationale qu'il mérite [3]. Cette simple remarque laisse affleurer une fissure qui s'ouvrira jusqu'à la faille, celui du marché de l'art qui s'adapte au commerce international, basé sur la réduction des coûts et du stockage. Ce qui pénalise la sculpture. Ces artistes en sont conscients, tandis que leurs œuvres-refuges affirment leur position. Elles représentent des bulles hors du temps et entièrement dans leur époque. Étienne-Martin et Jean Amado sont témoins des atrocités de la guerre, du retour des déportés qui les marque à jamais. Leurs œuvres conservent les écheveaux de la résilience collective dont font preuve leurs contemporains.

C'est également le sentiment qui se dégagent des œuvres de deux artistes femmes restées confidentielles des grandes expositions de la Nouvelle École de Paris. Leur démarche suit et vit le temps de la réparation, une forme de méditation en quelque sorte, expliquant leur retrait du monde pour celui de l'atelier. L'artiste Piera Rossi (1931-2018), compose des paysages qui se présentent comme des réductions de falaises, de pans géologiques [ fig.]. Le regard plonge dans ces refuges de solitudes dont nous sommes témoins. Selon le ressenti, elles sortent ou s'enfoncent dans la mémoire de celui qui les observe. L'imaginaire se nourrit de la forme et de la spatialité des œuvres. L'univers sculptural d'Anita Tullio (1935-2014) se compose d'une cosmologie perpétuelle de sphères, d'astres d'argile, de pierre et de bronze. Boules de cristal sorties du creux de la terre, elles offrent des repères astrales qui taisent leurs secrets [ fig.].
En effet, si les artistes de la Nouvelle École de Paris se présentent comme les héritiers légitimes de la modernité des années trente, elle n'a plus le même sens pour eux. Les avant-gardes étaient confiantes du présent et de l'avenir de l'homme. La seconde guerre mondiale marque la fin de cette optimisme.

Cette génération réagit aux valeurs de la nouvelle société en gestation par des œuvres qui s'attachent aux valeurs humanistes de l'avant-guerre. Il est intéressant de préciser qu'Étienne-Martin, Juana Muller et leur amis fondateurs du Salon de Mai en 1943 [4] suivent l'apprentissage de la pensée philosophique du maître Gurdjieff. Chez Juana Muller l'attrait pour la spiritualité se manifeste dans la réalisation de la série *Totems* [ fig.] commencée à la Libération. En s'adressant à l'imagination, elle cherche un état de présence qui traverse l'axe central de la sculpture [5].

**Avec le métal, les sculpteurs dessinent dans l'espace**

Il faut imaginer la capitale et sa banlieue en perpétuel chantier jusqu'au premier choc pétrolier de 1973. Un paysage urbain entre *Mon Oncle* (1958), le film de Jacques Tati, et *Max et les Ferrailleurs* (1971) de Claude Sautet. Les artistes travaillent au plus près de ces matériaux qui viennent enfler les terrains vagues et les quais de Seine. L'atelier du sculpteur Albert Féraud (1921-2008) se trouve dans une ancienne métallurgie à Arcueil, Robert Müller (1920-2003) se fournit chez les ferrailleurs du 13ème arrondissement [6], César (1921-1998) soude avec les chutes de métal directement dans l'usine.

Parmi la ferraille et les métaux de récupération, un nouveau matériau fait son apparition, l'inox. Vincent Batbedat (1932-2010) et Marta Pan (1923-2008) se lancent alors dans des recherches de formes simples et modulables. Ils puisent leur style dans la foisonnante histoire de l'art abstrait européen qui anime la scène parisienne depuis les années 1915. La capitale des arts se révèle championne du consensus.
Du Constructivisme utopique et politique, au Suprématisme spirituel venus de Russie, jusqu'au Néoplasticisme ascétique hollandais et au Bauhaus allemand, les échanges entre les artistes internationaux s'organisent. Le critique d'art et peintre Michel Seuphor (1901-1999) les réunit en association Cercle & Carré en 1929 et en réalise l'exposition l'année suivante. En 1931, trois peintres créent le collectif Abstraction-Création pour défendre la création abstraite et sa promotion par son Salon des Réalités Nouvelles. Témoin des mouvements de l'abstraction d'avant-guerre et d'avant-garde, Michel Seuphor se révèle un passeur d'histoire auprès des artistes de la génération suivante. Leur amitié amène Batbedat a trouvé dans le tube carré usiné son matériau de prédilection. Il crée avec cet élément des structures complexes et géométriques qu'il passe à travers le prisme archéologique de sa passion pour les civilisations disparues [7] (*Le Fauteuil*, 1998) [ fig.].
Le titre de l'œuvre *Cercle Carré* (2000) [ fig.] de Marta Pan semble un clin d'œil au groupe au nom (quasi) éponyme. Il rappelle aussi la base géométrique de son travail tout en souplesse et en harmonie avec la nature et le paysage urbain. Elle concrétise l'entreprise d'art total, promue par les abstraits, dans ses projets monumentaux réalisés avec son mari, l'architecte André Wogenscky qui fut le plus proche collaborateur de Le Corbusier.

Le constructivisme associé à l'industrie engendre des sculptures abstraites biomorphiques et architecturales. Albert Féraud canalise l'énergie quasiment picturale de son geste dans des constructions en métal inoxydable (*Sans titre*, 1979) [ fig.]. L'innovation passe de l'industrie à l'art. César compose avec la technique de l'assemblage soudé un nouveau mode d'expression graphique. Son œuvre la *Plaque femme* (1963) [ fig.] s'apparente au palimpseste où l'on ressent déjà la densité des « compressions » qui le rendirent célèbre.
Le suisse Robert Müller quitte le sujet du corps exécuté dans le plâtre pour le trouver plus énergiquement dans le travail du fer. Une certaine liberté s'empare de ses premières sculptures comme en témoigne *Sans Titre* (1953) [ fig.]. Mais assez rapidement, il quitte l'illusion onirique des éléments pour retrouver la construction humaine de manière plus éclatée.
L'apparence non figurative de la *Maquette Ex-voto* (1956) [ fig.] dégage une forme de vitalité première qui le conduit vers une sensualité sans concession.

**Avec la nature, le artistes recherchent l'essence de la sculpture**

Si les abstraits dessinaient l'espace, les sculpteurs qui travaillent le métal, dessinent dans l'espace. À leur manière, ils rejoignent leurs contemporains qui s'orientent vers le geste et l'énergie.
L'art informel et l'abstraction lyrique de la Nouvelle École de Paris conduisent certains jeunes artistes à mettre l'accent sur les matériaux élémentaires de la sculpture et de la peinture. Un concept dont s'empare les sculptrices Marie-Pierre Thiébaut et Vera Székely qui, sans appartenir au groupe Supports/Surfaces (qui ne compte aucune femme), rayonnent judicieusement dans cette veine et celle de l'Arte povera (art pauvre). C'est-à-dire que sans avoir la rigueur formelle du minimalisme américain (basé sur des volumes géométriques) elles tendent matériellement vers la simplicité et l'épure en travaillant avec et dans la nature. Terre, pierre, bois, ficelle, tissu traduisent le langage sensoriel de leur corps.
Marie-Pierre Thiébaut (1933-2010) conserve les signes de sa paume et de ses doigts sur une plaque d'argile fraîche. Dans sa série « Empreintes » [ fig.], elle rejoint les préoccupations plus instinctives et poétiques des artistes italiens en portant une démarche plus intuitive.
Vera Székely (1919-1994) crée selon les principes pédagogiques reçus en Hongrie : libérer l'esprit et le corps par le sport pour atteindre la rigueur artistique selon la règle du peu et du moins [8]. L'artiste ne gradue pas ses pratiques : céramique, design, graphisme et installations - éphémères pour la plupart - font prévaloir le corps dans son rapport aux éléments (*Besace* et *Sans titre*, non datés) [ fig.].

**Robert MÜLLER** (1920-2003)
Sans titre
Vers 1953
Fer
30 x 18 x 28 cm

Collection du peintre Zao Wou-Ki
Donation Françoise Marquet-Zao
Inv. 2015.8.58

**Manufacturé ou récupéré, l'objet traverse trois états de la sculpture**

La conquête de l'espace n'est plus un rêve futuriste ou de science-fiction depuis 1961 [9]. Ce grand pas pour l'humanité l'est aussi pour celui de la conquête d'un monde plus technologique et plus consumériste. Les produits manufacturés passent des rayons de supermarché à celui des galeries et des salles de musées. Les tendances artistiques qui se développent à partir de ce postulat social et économique s'appelle Pop Art et Nouveau Réalisme. Cependant, les artistes utilisent le marqueur le plus symptomatique de la seconde moitié du XXe siècle, c'est-à-dire l'objet dans tous ses états, pour d'autres desseins d'épanouissement individuel.

En effet, les artistes qui vécurent la guerre chargent l'objet d'une forme de sagesse et de poésie (aussi chère aux surréalistes). Les matériaux sont détournés pour éveiller la pensée, solliciter une prise de conscience du spectateur qui vit désormais dans une envahissante matérialité du monde. Dans une surprenante et perspicace interprétation d'une *Demeure*, l'assemblage de paniers métalliques colorés qui montent comme des tours jumelles dans le *Lave-Mémoire* (1984) [ fig.], témoigne de l'extrême jeunesse du sculpteur Étienne-Martin, alors âgé de 74 ans.

En dépit du « soft power américain », qui déloge Paris de son hégémonie artistique légendaire, les artistes européens cherchent une vision inclusive des styles, des époques et des sciences dans leur art.

La forme littéraire du **mouvement surréaliste** dirigé par l'écrivain André Breton traverse les arts du XXe siècle. Il ne cessera de diffuser ses idées en publiant manifestes, revues, journaux, livres et tracts. Il fait et défait l'adhésion des artistes au groupe surréaliste selon la dimension onirique, érotique, automatique de leurs démarches, auquel il ajoute des discours souvent plus politiques qu'esthétiques [10]. Breton est plus sensible à la figuration, bien qu'au fil des décennies une certaine perméabilité entre les styles et les catégories s'opère. Pour preuve, le maître et ses disciples ont l'audace d'inclure dans le groupe, des artistes cubistes, des abstraits, des figuratifs et surtout des « assembleurs » d'objets tels que Marcel Duchamp, Max Ernst et Jean Arp qui sont des ex-dadaïstes [11]. Cette diversité (dont nous ne jugerons pas ici la cohérence) se combine après guerre dans des réalisations libérées du sceau du chef quand il meurt en 1966.

L'intérêt du surréalisme pour la production des autodidactes [12] apparaît dans la collection du couple Cécile Reims (1927-2020) et Fred Deux (1924-2015). Ils apprécient la sculpture-objet qui possède la spontanéité médiumnique de l'art brut. Fred Deux vient au dessin automatique et à la gravure par la littérature surréaliste. Il exécute de rares sculptures-objets inspirées par sa collection d'art africain (*Charrue-antilope*, 1952) [ fig.]. Il y représente la partie la plus vivante du surréalisme qui est, selon le philosophe Georges Bataille, « la quête de la vie de l'homme primitif » [13]. Il partage aussi la recherche érotique et poétique du langage selon le principe du cadavre exquis. De manière emblématique, les objets s'accumulent comme autant d'images distinctes surgies de l'inconscient. Stimulé par la manière plus instinctive de travailler de Louis Pons dans les années 1970 [14], Fred Deux matérialise ses associations d'idées par un empilement d'objets posés sur une forme de socle (*L'ami du vent*, 1985) [ fig.].

La collection personnelle de Fred Deux et Cécile Reims révèle une sensibilité pour des œuvres contemporaines qui s'enchâssent et se logent dans les réceptacles. Le couple d'artistes s'entoure d'écrivains, Pierre Bettencourt

**Fred DEUX** (1924-2015)
*L'ami du Vent*
1985
Forme, bois, plumes de corbeau, dents de sanglier
31 x 41,5 x 22 cm

Don Cécile Reims et Fred Deux
Inv. 2001.8.461.72

(1917-2006) et Monique Apple (1937-1998), qui développent une pratique de collage-mosaïque libérée d'un certain savoir faire. Ils tirent du folklore et des représentations populaires une figuration dégagée des règles formelles [ fig.], [ fig.]. Le cercle s'agrandit avec Louis Pons (1927-2021) et Yolande Fièvre (1907-1983). Tous fréquentent les surréalistes, mais aucun n'y adhère. Leur affinité est davantage dans une forme d'art brut [15], défendu par Jean Dubuffet dont ils sont proches. Au point que Daniel Cordier défend leur parenté dans sa galerie parisienne et que les expositions continuent de les réunir [16]. Ils utilisent des techniques mixtes à base de rebuts et de matériaux non conventionnels tels que coquillages, coquilles d'œufs, ardoise, cailloux, bois. Ils créent des tableaux-objets dans des boîtes, des caissons et même des meubles. Ils s'inspirent de l'automatisme pour assembler, composer et provoquer la transmutation des objets. Dans les rangements de Pons, les éléments de peu renaissent au regard ; « […] de ses mains nerveuses sort une œuvre de chair » [17], écrit Fred Deux sur son ami [ fig.].

Yolande Fièvre partage avec Pierre Bettencourt la vocation des voyages lointains. Celle qui

préfère qualifier son travail de « création libre » plutôt que d'art brut, déclare sa fascination pour l'aventure spatiale et le cosmonaute Gagarine [18]. Elle dépasse l'horizon terrestre par l'agencement galactique de ses reliefs qui semblent en apesanteur dans les caisses [ fig.].

Aux côtés de leur collection d'objets ethnologiques et rituels océaniens et africains, le couple ajoute ainsi les boîtes et hauts reliefs des amis sculpteurs, mais aussi de créateurs plus jeunes, tels qu'un « Habitacle » [ fig.] de l'artiste autodidacte Pascal Verbena (1941) [19], ou la boîte-objet d' Édith de Vries (1945-1990). Les œuvres possèdent le pouvoir d'agencer les bribes et les scories de la vie. Dans les limites des côtés et des angles, ces éléments suivent les « lignes spirituelles » de notre attention ; « un silence » qu' Édith de Vries [20] rappelle dans la *Petite Torah de voyage* (1988) [ fig.].

Première académicienne au 9e fauteuil de la section sculpture des beaux-Arts, Brigitte Terziev (1943) développe une œuvre secrète, me confiant n'avoir osé dire pendant longtemps, par risque d'une mauvaise interprétation, la part du spirituel archaïque des fétiches vaudous qu'elle interprète dans sa démarche. La dimension thérianthropique de ses sculptures se dissimule sous les charmes guerriers des *Veilleurs* (2000) [ fig.] ou *Masque en attente* (2003) [ fig.] de la collection F. Deux et C. Reims. Elle revendique, dit-elle, « la masse qui permet la manifestation des ondes (l'âme dans la sorcellerie), parce que l'énergie vitale passe par le corps, rappelle Nietzsche » [21].
C'est par ricochets et affinités électives que l'œuvre d'Odile Mir (1926) creuse un sillon parallèle dans la figuration de la Nouvelle École de Paris. Encore trop confidentielle, Odile Mir, qui développe par ailleurs une création de design, se soustrait à la sculpture existentialiste par ses références mythologiques. Figures hybrides et tragiques, elle métamorphose en charade les fragments humains d'Œdipe, mi-femme, mi-animal, dans *Énigme I* (1969) [ fig.].

Au contraire, le bloc s'affirme chez Nicolas Alquin (1958) comme le plein invoquant le vide. La part du corps, dans son personnage *Face à la terre* (2000) [ fig.], conserve son essence métaphysique et archaïque. Relisant les pensées de Lao Tseu, apprenant de la mer à ressentir la matière, de la cire à respirer la nature, de la chaux à visualiser la mémoire, Nicolas Alquin écrit sur son travail : « je laissais remonter du fond quelques archétypes, quelques figures arrachées des bois sacrés où elles dormaient. » [22]

Cependant, dans l'évocation du corps, l'objet-sculpture poursuit sa lancée. Il participe à l'odyssée de la Nouvelle École de Paris qui entreprend de sublimer des objets ordinaires en sujets nobles.

L'artiste allemand Horst Egon Kalinowski (1924-2013) enrichit les formes géométriques strictes de ses premières sculptures en les recouvrant de cuir [ fig.]. Le désir tactile du matériau-peau répond alors à une expression plus près de la chair. Il y enchâsse des objets qui offrent une vision sensuelle (voire érotique) et physique de la sculpture. Ses assemblages unifiés par le placage du cuir, construisent une poétique de formes ouvertes qui ne sont plus surréalistes, cubistes ou abstraites [23], mais résolument au carrefour de ces catégories.
L'époque de la seconde moitié du XXe siècle permet, voire encourage, ces fusions et confusions. À chacun désormais d'apprécier les voies par lesquelles l'artiste moderne puis contemporain cultive son individualité.

**Brigitte TERZIEV** (1943)
*Masque en attente*
2003
Grès, fers
36 x 38 x 22 cm

Collection Cécile Reims et Fred Deux
Inv. D.2006.2.412

**Horst Egon KALINOWSKI**
(1924-2013)
*Coup bas*
1969
Caisson, bois, cuir
67 x 69 x 13/34 cm

Don Cécile Reims et Fred Deux
Inv. 2002.1.501.82

Le peintre Catalan Antoni Clavé (1913-2005) développe sa sculpture à partir des années 1960, à un moment où le succès de son œuvre graphique est assuré. Il témoigne même, et de manière différente de Picasso pour lequel il a une admiration et reconnaissance immense, de la porosité des médiums qui viennent nourrir et enrichir le thème récurrent de son univers pictural. Les sujets chez Clavé sont en effet trop tragiques et trop « guerriers » pour être associés au cubisme. La fragilité des matériaux (papier froissé, journaux) qu'il recycle en compositions éclatantes dans sa peinture, prennent dans ses sculptures des volumes imposants. Les assemblages de matériaux pauvres (serpillière, vieux tissus, chutes de planches) se transforment en géants, en stèles solennelles par le tirage en bronze. *Relief en négatif* (1986) [ fig.] se présente telle une porte, un bouclier devant lequel on bute physiquement. L'historienne de l'art Aude Hendgen confirme le caractère démiurge de l'artiste qui en jouant sur les volumes et les surfaces détourne et renverse la hiérarchie des choses avec humour [24].

**Résurgence de l'esprit subversif du mouvement Dada**

Lors de leurs exils aux États-Unis, de 1941 à la fin du conflit mondial [25], Max Ernst est voisin de Jackson Pollock à New York et André Masson d'Ashile Gorsky dans le Connecticut. La dimension aventurière de l'automatisme psychique des surréalistes en tant qu'acte créateur prépare le terrain aux expressionnistes abstraits américains. Et puis l'objet usuel continue d'être traité avec insolence dans le droit fil de l'esprit dadaïste. Le phénomène des combine-paintings de Robert Rauschenberg produit l'une des toutes premières œuvres américaines néo-dada.

C'est durant son séjour aux États-Unis qu'André Masson développe une sculpture qui reste encore mal connue, qu'il reprend une fois revenue en France, et où il s'attache à transposer les traits de son dessin dans la cire qu'il fait tirer en bronze dans des formats plus monumentaux (*Bacchantes*, 1964) [ fig.]. On se retrouve physiquement immergé par les vibrations sismiques de son trait comme s'il dépassait le standard de la feuille pour le hors limite qui caractérise les artistes américains cités plus haut.

C'est ainsi que des décennies après le premier ready made (1913) de Marcel Duchamp, Dada triomphe à travers ses résurgences, et elles sont nombreuses, tandis que le surréalisme s'éclipse. L'œuvre de l'ex-dadaïste Marx Ernst agit sur Daniel Nadaud (1942) tel « un détonateur, le moteur de l'utilisation de l'objet dans la théâtralité de mes assemblages », confie l'artiste. Les outils agricoles de l'entre-deux-guerres exacerbent la mémoire des conflits mondiaux (*L'Entrave*, 1994) [ fig.] que dénonçaient les dadaïstes dans leurs pratiques artistiques anti-système. L'absurde et l'horreur ressurgissent chez Nadaud de manière intimiste. Son univers puise dans le vécu une forme d'étrangeté qui remonte à l'enfance.

Max Ernst a 73 ans quand il assemble avec espièglerie les éléments d'engins agricoles en une pince totémique (*Microbe vu à travers un tempérament*, 1964) [ fig.]. La chaîne qui dessine dans le vide des seins féminins enrichie la sculpture-objet de pouvoirs neufs : celui de l'objet culte. Au même moment, *Le Mépris* de Godart, tourné avec Brigitte Bardot, continue de faire des vagues, et le groupe des Nouveaux Réalistes - réuni en 1960 par Pierre Restany - puise dans la réalité marchande les images sexuées et commerciales pour interroger la nouvelle objectivité du monde.

Gérard Deschamps (1937) se joint au groupe des Nouveaux Réalistes sous l'impulsion de son ami Raymond Hains. Comme ses camarades, il pose sur l'objet produit en série le regard du peintre qu'il fut à ses débuts. Le choix des formes, des couleurs, des matières et le sens des accumulations peuvent se comparer aux accords de palette et de masses colorées de la peinture abstraite qui domine alors le paysage artistique de sa jeunesse. En entretenant le goût du jeu et l'insolence des dadaïstes, Deschamps détourne avec une certaine impertinence les conventions de la peinture de chevalet. Néanmoins l'objet reste un prétexte et non une fin chez les Nouveaux Réalistes, même après la dissolution du mouvement en 1970 [26]. Il ne s'intéresse pas à l'objet pour lui même mais à notre rapport à l'objet modifié par la réalité contemporaine (*Requin soleil*, 2007) [ fig.].

Face à l'excès d'images pop, réalistes et figuratives dans les années 1960 et 1970, **les tendances de l'art conceptuel**, qui se manifestent aux États-Unis puis en Europe, se traduisent par la réduction des moyens d'expressions. En peinture et en sculpture, le minimalisme se résume par la formule de l'américain Frank Stella : « on voit ce qu'on voit » [27]. En France, le mouvement Supports/Surfaces expérimente l'art dans une dimension irrationnelle [28]. Pour les mouvances internationales Art & Langague et Fluxus, l'idée fait art sans se matérialiser nécessairement par la création d'une œuvre, et lors de Happening, l'artiste n'utilise que son corps et va jusqu'au bout d'un processus spontané et aléatoire.

La rupture est subversive, elle annonce puis entérine les soulèvements de la jeunesse de mai 1968 en France. En déclarant que « tout le monde est artiste », l'allemand Joseph Beuys devient l'exemple même du provocateur irresponsable [29]. Dans l'effervescence libertaire du moment, Jean-Jacques Lebel (1937), qui découvre et participe aux happenings new yorkais théorisés par Allan Kaprow [30], crée en France des événements tels que le Festival de la libre Expression puis Polyphonix. L'assemblage *Hommage à Joan Brossa* (1970) [ fig.] transcrit l'irrévérence scatologique toute dadaïste de son auteur-acteur et collecteur [31] qui défend la liberté d'action et de pensée du poète catalan Joan Brossa.
Lebel fréquente la nébuleuse Fluxus, animée par Georges Maciunas, qui expérimente le son et la vidéo lors d'événements participatifs. La figure tutélaire du musicien John Cage (1912-1992), avec son emblématique « piano préparé » et ses interprétations jouées sur des indications écrites - non plus d'après une partition -, transforme le rapport de l'art à la musique et à la performance. Le son concret, puis le son électronique et électroacoustique entrent dans le champ des arts plastiques.

Cécile le Talec (1962) est l'une des rares plasticiennes françaises à développer des sculptures en relation avec la musique contemporaine. Dans le parc du musée, la taille de *La harpe phylharmonique* (2019) [ fig.] « produit une dimension performative, dit-elle. Quand le visiteur se déplace pour jouer des sons, il devient l'interprète de l'instrument ». Appréciant les sonorités proches de la pensée zen, Cécile le Talec a accordé les 340 cordes de la sculpture sur la fréquence du chant des étoiles. Un chant inaudible, mais que les scientifiques nomment ainsi à partir des vibrations stellaires qu'ils enregistrent et qu'elle a interprété. La forme minimaliste de l'œuvre sert le son, abstrait par définition.

C'est aussi dans la nature urbaine et auprès de ses fluides étranges que Combey-Pion (1954) tire les sons concrets des objets qu'ils filment. Peintre et sculpteur, le duo d'artistes réalise des sculptures en papier agrafé qui reproduisent les objets du quotidien. Accentuées par l'agrandissement des pliages, les formes molles, désuètes se substituent à des chimères. *La Tenaille* (2015) [ fig.] possède la blancheur spectrale de leurs images animées.

Leur installation sculpture-vidéo semble interpréter l'analyse du philosophe Gilles Deleuze, qui dit du maître de la psychanalyse : « Lacan a énoncé une profonde loi d'après laquelle ce qui est aboli symboliquement resurgit dans le réel sous forme hallucinatoire ».

**L'avenir de l'art ou l'art de l'avenir serait-il technologique ?**

Les années 1980 se présentent comme la décennie prospective des bouleversements générés par les nouvelles technologies sur le monde postmoderne. D'après le philosophe Jean-François Lyotard, elles sont « des substituts d'opérations mentales et non plus d'opérations physiques comme jusqu'à présent ». Le théoricien de l'art illustra sa pensée par l'exposition *Les Immatériaux* présentée à Beaubourg en 1985. Selon lui, l'art contemporain tente de présenter l'imprésentable. Désormais, l'artiste explore des catégories inconnues pour « inventer des allusions au concevable qui ne peut être présenté. » [32] L'aspect de ces formes, qui sont à comprendre selon le paradoxe du futur (post) antérieur (modo), s'exprime dans le rapport des artistes aux sciences et aux technologies. Ces derniers entretiennent avec les machines et les dispositifs mécanisés une forme de « réconciliation du concept et du sensible » [33].

L'artiste allemande Rebecca Horn (1944) développe depuis près de cinq décennies une œuvre protéïforme : performance, pratique cinématographique, sculptures animées, œuvre graphique. Ces axes de recherche mettent l'accent sur les processus de transformation, des corps augmentés aux machines en mouvements. La vie secrète des objets mécanisés qui semblent dotés d'une âme est associée au fantasme du corps-automate. Elle approfondit dans ses expériences artistiques la maladie respiratoire qui modifia le court de sa jeunesse. On retrouve son goût pour les associations paradoxales dans *Belle du vent* (2003) [ fig.]. Le pouvoir alchimique de la matière rencontre le corps expressif dessiné au lavis sur la page du poème imprimé. La métamorphose du minéral et de l'esprit en un organisme vivant raisonne comme l'un de ses thèmes fondateurs : les cycles de la vie. Après une carrière passée aux États-Unis, l'artiste vient d'aménager la ferme familiale de son enfance en Allemagne en son lieu de vie et de travail, de présentation et de mémoire de son œuvre.

La démarche artistique possède également une dimension autobiographique et thérapeutique pour Nicolas Hérubel (1959). Dans *« 39,5 » (avec mesure défensive pour tenir à distance la nostalgie)* (1998-2019) [ fig.] l'énergie provient cette fois non d'un moteur, comme dans certaines de ses installations, mais de la poussée exercée par le visiteur sur la balançoire. Le mouvement des agrès d'un genre nouveau, avec la porte et le jouet en château fort, « aide à imaginer, confie l'artiste, à trouver un équilibre dans cette traversée d'une épopée humaine ».
Depuis les expériences de Joseph Beuys, Panamarenko et Rebecca Horn, le rapport de certains artistes à la science s'apparente à un songe, une rêverie. Ils manient les principes et la rigueur scientifique afin de les relier aux différentes formes de vie. Car la machine, selon Nicolas Darrot (1972), « doit révéler notre rapport au vivant ». Il affectionne les phénomènes de la nature, mais contrairement à un biologiste, il s'interroge, « sur ce qu'ils manifestent de nos émotions ». Le système hydromécanique de *Fontaine « Le Ruisseau »* (2019) [ fig.] composée de neuf disques solaires, autant d'écluses et de roues à aubes, compare la fraction de temps et de déplacement d'une goutte d'eau à effectuer le tour de la terre (mille ans), à celle de la conscience universelle d'appartenir au microcosme du monde.

Pour percevoir des espaces hors de l'échelle du réel, Vincent Mauger (1976) utilise l'outil

**Nicolas HÉRUBEL** (1959)
*39 et demi (avec mesure défensive pour tenir à distance la nostalgie)*
1998
Portique en acier, porte-guichet à guillotine, château fort, cordes
336 x 530 x 260 cm

Achat avec l'aide du F.R.A.M
Inv. 2005.2.1

numérique qui lui permet de créer des espaces virtuels qui génèrent la forme de ses installations. « Déconnectée de la réalité, la sculpture devient l'affirmation d'une vision rêvée, idéalisée », précise-t-il. La dynamique rayonnante et guerrière de son imposante pièce *La Théorie des ensembles* (2019) [ fig.] s'affirme dans le parc de sculptures d'Issoudun, « comme la manifestation, dit-il, de l'individu impressionné par les grands espaces et la violence de nos sociétés ».

L'œuvre d'art se présente dans la position d'intercesseur entre la personne et son environnement direct, alors que traditionnellement, la composition de l'œuvre place le regardeur dans un sentiment auto-centré au monde. Michel Gérard (1938), qui vit aux États-Unis, réussit la communion du minimalisme et d'une position critique de la prédation des technologies sur la nature. *Water Tanks* (2013) [ fig.] s'inspire des réservoirs d'eau en milieu urbain dont le matériau reflète l'image alentour qu'il crible de citations méditatives : « Plante un arbre » *(sic)*, « Verte énergie », « Sauvons l'eau ». Une façon d'appeler le regardeur et le visiteur à questionner son rapport à l'environnement, à l'espace et au ciel.

C'est aussi une relation immersive au paysage que nous offre l'un des ex-membres fondateurs du groupe Supports/Surfaces, Louis Cane (1943), avec le projet de fontaine publique de 1986 [ fig.]. Davantage romantique que minimaliste, plus littéraire qu'incitatif, il n'en renoue pas moins à travers le thème biblique du Déluge, aux discours conceptuels de « faire apparaître le monde en fonction d'une pensée du monde » [34]. On peut imaginer que le projet de Cane, aux ambitions architecturales, associait le spectateur aux décors naturels de la scène.

L'environnement patrimonial et convivial du parc de sculptures, qui possède la douceur d'une peinture de Camille Corot, se devait d'avoir un espace où se poser pour bavarder et observer. Le designer Martin Szekely (1956) propose une table-banc en bois, simple et pratique. La *table Issoudun* (2019) évoque un radeau à terre duquel le regard arrive au niveau de la rivière qui borde le parc. Le voyage est

virtuel, imaginaire et participe aux nouvelles façons d'appeler les publics à découvrir les œuvres et à les « utiliser ».

**« L'historien choisit son histoire dans l'histoire », Gaston Bachelard**

L'emplacement souhaité par Étienne-Martin pour *Le Puits Fontaine* [ fig.], entre l'Hospice et l'entrée de l'extension moderne, scelle la vision du musée qui conjugue le passé et le présent de l'histoire de la sculpture. Suivie de commandes, complétée par des prêts et des dépôts d'institutions et de familles d'artistes, la collection de sculptures transforme en parc les anciens jardins potagers situés derrière l'Hospice.

Ce large panorama d'œuvres vient enrichir la réflexion sur la sculpture depuis les années 1950 jusqu'aujourd'hui. On y (re)découvre les acteurs des courants et des mouvements artistiques qui traversent le siècle - Dadaïsme, Surréalisme, École de Paris, Nouveau Réalisme, Supports/Surfaces, Fluxus, l'art abstrait et conceptuel - entourés d'artistes qui, par leurs affinités électives et leurs parcours, illustrent des univers indépendants des groupes connus.

Pour l'art du début du XXIe siècle, le champ est désormais ouvert. A l'ère des connaissances partagées sur le Web, l'information est trop rapide et arborescente pour permettre le développement d'un « isme » pérenne. L'artiste contemporain pioche de façon large dans les pratiques qui l'ont précédées sans en suivre une ligne pure et directive. Ils en tirent davantage un état d'esprit pour expérimenter son propos, dont les formes s'inspirent également d'univers littéraires. Les références - non exhaustives - des artistes se rapportent à la philosophie (Foucault, Gurdjieff, Lucrèce, Lacan, Lao Tseu), au fantastique et à la science fiction (Edouard Lear, Philip K. Dick, Alain Damasio). Leurs réflexions s'ouvrent de manières poétiques et allégoriques aux enjeux de nos sociétés, industrielles, technologiques, urbaines et anthropocènes. L'objet restant le matériau emblématique de l'art contemporain occidental qu'il soit abstrait ou figuratif.

La forme de l'œuvre en questionne directement le sens. Elle sollicite le regard, la pensée, le toucher et l'audition (Cécile le Talec, Nicolas Darrot). L'imagination ne conclut jamais la démonstration.
Une vision qui s'élargit largement aux techniques et matériaux mixtes (Pierre Bettencourt, Yolande Fièvre, Louis Pons, Fred Deux) et aux assemblages (Édith de Vries, Pascal Verbena, Horst Egon Kalinowski) ; à sa transformation en installations et environnements (Juana Muller, Albert Féraud, Robert Müller, Combey-Pion) ; au design (Vincent Batbedat, Martin Szekely).
Enfin, l'échange entre le passé et le présent de la sculpture s'accomplit dans la culture des jardins de tradition européenne.
Avec la résurgence des thèmes mythologiques (Odile Mir, André Masson), des contenus symboliques (Michel Gérard, Vincent Mauger, Nicolas Hérubel), des interprétations d'espace (Marta Pan, Jean Amado), de sensibilités à l'eau (Nicolas Darrot, Louis Cane), de présences incarnées ou sublimées (Brigitte Terziev, Maria Papa, Antoni Clavé, César) ; les artistes renouvellent les sensations engendrées par notre déplacement physique autour de l'œuvre, nous invitant à considérer les différentes façons d'être au monde.

Laurence d'Ist
Historienne de l'art, critique membre de l'Aica

[1] : Herta Wescher, « La Sculpture actuelle dans l'école de Paris » ; Pierre Restany, « XIIe Salon de Mai, Réalités Nouvelles », et autres chroniques d'expositions, *in Cimaise*, n°7-8, juin-juillet-août 1956, pp.28-46

[2] : Pierre Cabanne, Pierre Restany, *L'Avant Garde au XXe siècle*, André Balland, Paris, 1969, p.277

[3] : Michel Ragon, « Étienne-Martin », *in Cimaise*, n°49, juillet-août-septembre 1960, p.52

[4] : parmi le comité directeur fondateur du Salon de Mai se trouve Jean Le Moal, futur époux de Juana Muller. En relation avec François Stahly, Marta Pan, Étienne-Martin, ils participent au Salon. Ils ont en commun de suivre l'enseignement de Gurdjieff. Dans l'esprit spirituel et communautaire du maître, F. Stalhy crée un ensemble d'ateliers dans le Parc forestier du Crestet dans le Vaucluse à la fin des années 1970. Plus tragiquement, son enseignement aurait fragilisé Juana Muller qui se suicide en 1952.

[5] : *Juana Muller 1911-1952, Destin d'une femme sculpteur*, sous la direction de Sabrina Burbeld, Somogy édition d'art, Paris, 2015, p.96

[6] : précision apportée par Manuel Müller, fils de Robert Müller, lors d'un entretien en mai 2021.

[7] : *Vincent Batbedat, sculptures*, éditions Atlantica, Biarritz, 2001, p.167

[8] : Daniel Léger, *Vera Székely*, éditions Norma, Paris, p.9

[9] : le Russe Youri Gargarine est le premier cosmonaute a réaliser un voyage dans l'espace en avril 1961. Le premier pas sur la lune est effectué par l'Américain Neil Armstrong en juillet 1969.

[10] : en 1954, Max Ernst est mis « hors du surréalisme » pour avoir accepté le prix de la XXVIIe biennale de Venise.

[11] : Gérald Gassiot-Talabot, « Surréalisme, cadavre exquis », *in Cimaise*, n°66, novembre-décembre 1963, p.32

[12] : Gaëtan Picon, *Journal du surréalisme 1919-1939*, Skira, Génève, 1986, p.184 et p.186

[13] : *Ibid.*, p.173

[14] : témoignage de Jean-Jacques Plaisance, directeur et fondateur de la Galerie les Yeux Fertiles, recueilli en mai 2021.

[15] : Gérald Gassiot-Talabot, « Surréalisme, cadavre exquis », *op. cit.*, p.34

[16] : les œuvres de Deux, Pons, Fièvre et Bettencourt font partie d'un ensemble constitué en donation par Daniel Cordier au musée d'art moderne Centre G. Pompidou.
En 2008, l'exposition « Passeurs de frontières » à l'Abbaye d'Auberive réunissait Pierre Bettencourt, Gaston Chaissac, Louis Pons.

[17] : Fred Deux, « Louis Pons ou la Réalité imaginaire », *in catalogue Étapes*, Galerie Chave, 1987

[18] : témoignage de Jean-Jacques Plaisance, *op. cit.*

[19] : témoignage de Madeleine Chave avril 2021. L'acquisition s'est réalisée à la galerie Chave, qui représente Louis Pons, sans que Cécile Reims et Pascal Verbena ne se soient jamais rencontrés.

[20] : très beau texte de l'artiste Paul Jenkins, *in Pilleurs d'Épaves*, en hommage à Édith de Vries, château musée de Dieppe, 1991

[21] : les citations d'artistes vivants sont tirées d'entretiens réalisés en mai 2021.

[22] : « Alquin, bois et dérivés », éditeur Le Temps qu'il fait, 2013, p. 34

[23] : Gilles Lipovetsky, « Horst Egon Kalinowsky, Un mystique de la peau », *in Cimaise*, n°202, septembre-octobre 1989, p. 29

[24] : Aude Hendgen, « Antoni Clavé sur le front de l'art », *in Clavé sur le front de l'art*, Snoeck, musée d'art Hyacinthe Rigaud, Perpignan, 2019, p. 49

[25] : Gaëtan Picon, *Journal du surréalisme 1919-1939, op. cit.*, p.183

[26] : *L'Aventure de l'art au XXe siècle*, sous la direction de Jean-Louis Ferrier, édition du Chêne Hachette, Paris, 1990, p.854

[27] : *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, Musée national d'Art moderne Centre Georges Pompidou, édition Centre G. Pompidou, Paris, p.214

[28] : Daniel Abadie, « Le plaisir de peintre », *in Les années Supports surfaces*, Galerie nationale du jeu de Paume, Centre Georges Pompidou, Paris, 1998, p.9

[29] : « Joseph Beuys, charlatan ou génie ? », *in L'Aventure de l'art au XXe siècle, op. cit.*, p.812

[30] : Pierre Cabanne, Pierre Restany, *L'Avant Garde au XXe siècle, op. cit.*, p.297

[31] : sur fondsdedotationjjlebel.org, on peut lire : « ma démarche est celle du collecteur. C'est une attitude qui se nourrit d'amitié, d'échanges, de hasards et du travail de toute une vie. »

[32] : « Lyotard : Qu'est-ce que le postmoderne ? », *in L'Aventure de l'art au XXe siècle, op. cit.*, p.805

[33] : *Ibid.*, p.805

[34] : Éric de Chassey, « Entretien avec Marcelin Pleynet », *in Les années Supports surfaces, op. cit.*, p.12

**ÉTIENNE-MARTIN** (1913-1995)
*Le Puits-Fontaine*
ou *La Maison de l'Est*
*Demeure 17*
1981
Bronze
200 x 250 x 250 cm

Fonderie de Coubertin,
Saint-Rémy-lès-Chevreuse
Commande publique, cour du musée de l'Hospice Saint-Roch, Issoudun

**ALQUIN** Nicolas
**AMADO** Jean
**APPLE** Monique
**BATBEDAT** Vincent
**BETTENCOURT** Pierre
**CANE** Louis
**CÉSAR**
**CLAVÉ** Antoni
**DARROT** Nicolas
**DESCHAMPS** Gérard
**DEUX** Fred
**ERNST** Max
**ÉTIENNE-MARTIN**
**FÉRAUD** Albert
**FIÈVRE** Yolande
**GÉRARD** Michel
**GILIOLI** Emile
**HAJDU** Étienne
**HÉRUBEL** Nicolas
**HORN** Rebecca
**KALINOWSKI** Horst Egon
**LEBEL** Jean-Jacques
**LE TALEC** Cécile
**MASSON** André
**MAUGER** Vincent
**MIR** Odile
**MULLER** Juana
**MÜLLER** Robert
**NADAUD** Daniel
**PAN** Marta
**PAPA ROSTKOWSKA** Maria
**PION** Patrik
**PONS** Louis
**PRINNER** Anton
**ROSSI** Piera
**SZEKELY** Martin
**SZÉKELY** Vera
**TERZIEV** Brigitte
**THIEBAUT** Marie-Pierre
**TULLIO** Anita
**VERBENA** Pascal
**de VRIES** Édith

# Notice d'œuvres