

Arman

Guerre et paix avec les objets

Volume 37, Number 149, Winter 1992–1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53631ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

(1992). Arman : guerre et paix avec les objets. *Vie des Arts*, 37(149), 44–49.

ARMAN

GUERRE ET PAIX

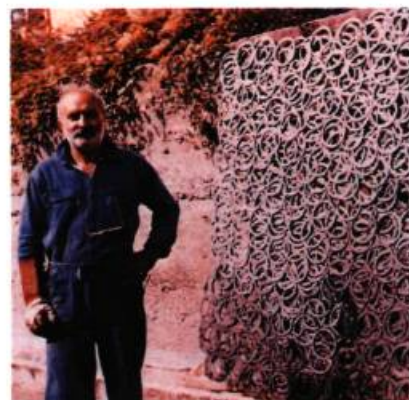
AVEC LES OBJETS

Jean-Pierre De Villers



J'ai toujours aimé l'œuvre d'Arman. C'est une œuvre que j'ai suivie de près depuis mon premier coup de foudre pour sa contrebasse carbonisée, prototype de son *Pompeii Concerto* de 1965, exposée à la Galerie Ferrero à Nice⁽¹⁾. L'exposition rétrospective que lui ont consacrée trois musées américains en 1991-1992 a permis de constater que l'imagination est toujours au pouvoir chez ce grand peintre-sculpteur.

La grande exposition, intitulée *Arman 1955-1991: a retrospective*, a commencé au Musée des beaux-arts de Houston, est passée au Musée de Brooklyn, à New York, et vient finalement d'être installée au Detroit Institute of Arts où Arman a fait lui-même la présentation à la presse⁽²⁾ de quelque 70 œuvres ainsi rassemblées. Il s'agit de la production qui s'étend de 1950 à 1991. Les pièces sont représentatives de toutes les « périodes » de l'artiste: de ses débuts jusqu'à ses récentes créations sorties de ses studios de Vence et de New York⁽³⁾. Une telle exposition permet d'apprécier la démarche d'ensemble de l'artiste. Elle offre également l'occasion pour Arman de déployer, pour notre plus grand plaisir, les prodiges de son imagination créatrice et sa formidable capacité de renouvellement. Il faut d'emblée souligner que ce renouveau s'inscrit dans la fidélité à une perspective générale, à une vision du monde qui n'a cessé de s'affirmer et de s'affiner depuis les années 50 et 60. On peut dire que l'appropriation de la réalité se poursuit chez lui de façon méthodique et rationnelle. Mais de quoi s'agit-il en fait? Pour répondre à cette question, il nous faut remonter à l'origine de l'œuvre d'Arman.



Arman devant une de ses accumulations dans son studio de Vence, 1982.

Au début de sa carrière, Arman est confronté aux objets qui l'entourent⁽⁴⁾. Il aurait pu, à l'instar d'un Duchamp ou d'un Man Ray dont il ne nie pas l'influence initiale, se saisir de l'objet et le proclamer « œuvre d'art⁽⁵⁾ ». L'époque des Ready Made était cependant passée, elle s'inscrivait dans une histoire qu'Arman n'avait nullement envie de répéter. Conférer arbitrairement à l'objet le statut quasi-mythique d'« œuvre d'art » aurait donc été tricher avec la réalité, ce à quoi s'oppose Arman avec véhémence.

Armandus de Cremona faciabat, 1961.
Violons et archets dans un récipient de plexiglas,
87 x 75 x 51 cm.
Galerie Bonnier, Genève.

Photos : Jean-Pierre De Villers



Arman expliquant sa sculpture,
Le Murex, Détroit, Detroit Institute of Arts,
 vendredi 29 mai, 1992.



LA RENCONTRE VIOLENTE D'ARMAN ET DES OBJETS

Avec le groupe des Nouveaux Réalistes, fondé le 27 octobre 1960, il se devait de reconquérir la maîtrise de la réalité et non la proclamer « autre » par un tour de passe-passe⁽⁶⁾. Devant l'objet, Arman se pose immédiatement la question de son impact sur le monde et le voilà qui se lance tout d'abord dans ses « allures d'objets », traces que laissent ces objets sur la réalité concrète du papier, du verre ou du plexiglas⁽⁷⁾. D'où ces innombrables impressions laissées par des objets plus ou moins hétéroclites : violons, ficelles, rondelles de métal mais impressions mouvantes, reminiscentes de certains tableaux

futuristes de Balla et de Russolo⁽⁸⁾. Peut-être parce que le combat entre créateur et réalité devient trop acerbé, Arman va passer par une période où l'objet devient « victime ». C'est l'époque des « colères », sorte de sacrifices rituels de l'objet, lors d'une performance publique et souvent sauvée. Arman s'apparente à ce moment là au Tinguely d'*Hommage à New-York*, présenté et « consommé » au Musée d'Art Moderne de New York en 1960⁽⁹⁾.

De cette rencontre violente avec le monde des objets va naître une période de réconciliation, d'appropriation de l'objet dans sa profusion même. C'est là la grande période de l'œuvre d'Arman, celle qui se continue à ce jour : la période des accumulations. Accumulations en premier lieu d'objets mis au rebut et

sauvés in extremis par l'artiste. Sorte d'archéologue moderne, il fouille le monde d'aujourd'hui à la recherche de ces objets qui ont fait notre émerveillement et qui perpétuent le sien. Loin d'être une dénonciation pure et dure de l'époque moderne, à la Ionesco⁽¹⁰⁾, il faut comprendre cette vision d'Arman plutôt comme une tentative de réconciliation, une fascination pour les forces créatrices de notre société. Là où les autres jettent, lui ramasse et confère une nouvelle dignité à ces objets apparemment si communs que sont une clé anglaise ou une boîte de clous⁽¹¹⁾. Il en va de même pour ces tubes de peinture que tout artiste jette après usage et que lui, Arman, conserve sous plexiglas, donnant naissance à ses créations les plus frappantes, les plus



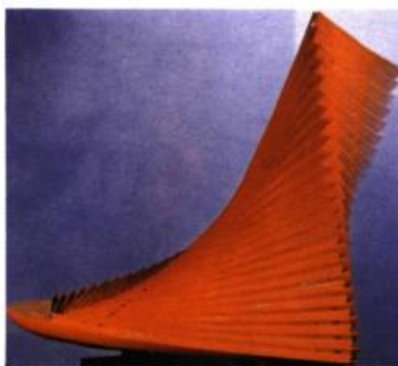
émerveillantes de couleur et de sensualité. *Waves After Waves # 1* (1967), *Couleurs Trançantes* (1967), *Blue* (1967), *La Couleur de Mon Amour* (1967) et surtout *Macbeth* (1968) nous révèlent dans une coulée d'influence futuriste, la force motrice même de la peinture. Ce ne sont plus des objets morts, chosifiés, ce sont des forces en mouvement⁽¹²⁾. C'est aussi la déclaration véhémentement par l'artiste que l'art est immortel, que quand le tube semble vide, il est encore en mesure d'engendrer un émerveillement nouveau.

Cette ambivalence permanente d'Arman à l'égard des objets va ensuite le faire passer par une phase d'explosions et de combustions. Lui-même nous a expliqué, lors de son séjour à Detroit, comment il en était arrivé à ses combustions en voyant un jour un fauteuil jeté dans



Hommage à Picasso, Vénus à la guitare, 1987.
Bronze.
113 x 40 x 40 cm.
Coll. de l'artiste.

une décharge hollandaise se consumer devant lui⁽¹³⁾. De là lui vint l'idée d'immortaliser cet objet juste avant son écroulement en poussière. Là encore, loin de toutes les analyses apocalyptiques que l'on a pu déjà faire sur ces combustions, je crois qu'il faut y voir une intention philosophique évidente : un rappel de la vanité des choses, de leur importance dans notre existence, du besoin de leur conférer un moment d'éternité. Nulle œuvre ne traduit mieux cette pensée que *Grandfather's Incineration* (1984) où justement l'artiste a réussi à incarner physiquement la signification de cet aspect de sa démarche générale. Les explosions, elles, semblent nous ramener à l'époque des colères. Ici,



Accumulation Renault n° 105, 1967.
Ailes de voitures jaunes soudées.
164 x 115 cm.
Coll. privée.

Arman fait usage réel de la dynamite pour pulvériser ces objets de luxe que sont une MG, un piano à queue lors d'un grand recital, etc⁽¹⁴⁾. Mais là encore, la matière résiste, nous parle de son indestructibilité. Les objets résistent à notre colère parce qu'ils possèdent une rémanence quasi-divine.

LA RÉCONCILIATION

C'est de cette nouvelle confrontation avec l'opacité de la matière que s'ouvre la phase des découpages. Avec cette curiosité propre à l'enfance et qu'il a conservé, Arman veut savoir ce qui se cache derrière ce monde opaque de la sculpture. Qu'est-ce qu'il y a DANS une sculpture? Arman essaie de nous répondre par la fine chirurgie qu'il fait subir à ces statues, les découpant en tranches et, ce faisant, leur redonnant une vie, car la perception que l'on en acquiert, devient multiple, quasi-cubiste, parfois même futuriste dans la motricité qu'il leur insuffle. *Tranche de vie de Jeanne d'Arc* (1962), *Eros Inside Eros* (1986), *Hommage à Picasso Vénus à la Guitare* (1987) sont les nouveaux chefs-d'œuvre de l'artiste⁽¹⁵⁾, tout comme le sont les sculptures faites pour la Régie Renault à partir de pièces de voiture, *Le Murex* (1967), *Accumulation Renault No. 105* (1967)⁽¹⁶⁾.

Grâce à ces nouvelles sources techniques, Arman va pouvoir faire sortir ses compositions de ses ateliers et les plonger dans le monde même qui les a mises au rebut. Ce sera la surprise de *Long Term Parking* (1982), immense sculpture faite de 1600 tonnes de béton et de 59 voitures rendues apparemment immortelles par la

main de l'artiste dans le parc de la Fondation Cartier à Jouy-en-Josas⁽¹⁷⁾.

Finalement Arman en est arrivé à sa dernière mise en question philosophique. De tous ces objets que nous créons et qui nous entourent, qu'en restera-t-il dans cent ans? Nous nous dépêchons de les consommer, de les vider de leur essence dans une série désordonnée de gestes cannibalesques. Arman se fait alors archéologue du futur et nous plonge dans la découverte immédiate de ce que les générations futures trouveront de nous après nous. Là encore, c'est la déclaration par un artiste consommé de l'importance que ces objets que nous réduisons au néant ont et devraient avoir pour nous. Comme il le déclarait en 1983 : « Je suis un témoin de mon époque. Avant qu'elle ne devienne une véritable explosion, j'avais déjà senti l'invasion des objets. Très probablement, plus d'objets ont été produits dans les dernières dix années que dans toute l'histoire de l'humanité jusqu'à ce jour. C'est là le cœur de ma réflexion sur les choses⁽¹⁸⁾ ». La belle 11CV Citroën de sa dernière sculpture monumentale, *The Chariot (Atlantis Series)* 1991, réduite à l'état d'épave sous-marine⁽¹⁹⁾, recouverte de coquillages, c'est peut-être l'image que nos descendants auront de nous, de notre haute technologie. C'est aussi le rappel pressant d'Arman : rappel de la force de l'objet, de sa présence immanente. C'est peut-être en fin de compte le rappel de notre grandeur d'HOMO FABER, celle-là même qu'Arman a choisie pour lui, grand artiste de la manutention, de l'appropriation du réel et du chant à la gloire de l'homme. □



The Chariot, de la série Atlantis, 1991.
Bronze.
Coll. de l'artiste.



Piranyas, 1981-1982.
Sculpture-relief de soies égoïnes,
194 x 146 x 9 cm,
Propriété de l'artiste.

(1) *Pompei Concerto* (1965), violon carbonisé, coulé dans le plexiglas. 70 X 30 x 7,5 cm. Collection de M. et Mme George Staempli, New York City.

(2) Arman 1955-1991: A Retrospective. Houston: Musée des beaux-arts, 17 novembre 1991-19 janvier 1992. The Brooklyn Museum, 28 février-26 avril, 1992. Detroit Institute of Arts, 30 mai-2 août 1992. Catalogue préparé par Alison de Lima Greene et Pierre Restany. Publié par the Museum of Fine Arts, Houston. 134 pages. 70 reproductions.

(3) Depuis 1963, Arman travaille la moitié de l'année dans son studio de New York. Il est devenu citoyen américain en 1973 et a changé son nom d'Armand Fernandez pour s'appeler Armand Pierre Arman.

(4) Son père était antiquaire. On peut penser qu'Arman a vécu très tôt dans un monde d'objets toujours présents et pressants.

(5) Lors de sa conférence faite au Detroit Institute of Arts, le samedi 30 mai 1992, Arman a confirmé l'influence initiale des dada-surréalistes, mais il a également souligné qu'il n'avait jamais accepté leur façon d'utiliser les objets à des fins arbitrairement esthétiques.

(6) Le groupe des Nouveaux Réalistes, plus ou moins organisé par Pierre Restany, exposa pour la première fois à la Galerie Apollinaire de Milan, en mai 1960. Parmi les membres de ce groupe: Arman, Dufrêne, Hains, Klein (surnommé « Yves le monochrome »), Tinguely et Villégé. Le 27 octobre 1960: rédaction du Manifeste des Nouveaux Réalistes. Après la mort de Klein (6 juin 1962), la participation d'Arman à ce groupe se fera épisodique.

(7) « Allures d'objets ». Cette phase avait été précédée par une phase de « cachets » où Arman, inspiré par les collages de Schwitters, faisait des ensembles entièrement constitués de reproductions de cachets. Voir reproduction de *Untitled*, 1955, cachet, encre sur papier entoilé dans le catalogue de l'exposition. 31,5 x 24 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam.

(8) Arman, lors de sa conférence du 30 mai 1992 à Detroit, a déclaré: « J'ai été très influencé par les Futuristes. »

(9) *Tinguely: Hommage à New York*, sculpture cinétique installée dans le Sculpture Garden du Musée d'Art Moderne de New York. Après une demi-heure d'activité, l'assemblage fut démonté par radio-contrôle devant un large public.

(10) Je pense ici à Ionesco de *Le nouveau locataire* où les objets finissent par anéantir leur propriétaire (Paris 1953).

(11) Il faut ici signaler également la série des « poubelles » faites par Arman, surtout les « poubelles d'artistes ». Cf. *La poubelle de Lichtenstein*, 1970-71.

(12) Ici encore, l'influence futuriste, même diffuse, se doit d'être signalée.

(13) Conférence faite à Detroit le 30 mai 1992.

(14) 1962: Arman demolit un piano à queue dans une performance de l'une de ses « colères » lors du Festival de Musique de Gstaad, en Suisse. L'œuvre sera ensuite intitulée *Cbopin's Waterloo*.

1965: Arman fait exploser la MG blanche du collectionneur et photographe Charles Wip à Essen. L'œuvre est intitulée *White Orchid*.

(15) Ces trois sculptures sont exposées à Detroit.

(16) *Le Murex* et *Accumulation Renault # 105* sont les œuvres faites avec des pièces fournies par la Régie Renault. A l'origine, Arman en coopération avec Lichtenstein, Rauschenberg et Stella devaient les faire pour la Compagnie Ford qui se désista, par peur d'abîmer son image de marque en « sponsorisant » des artistes comme eux. Arman représentera la France lors d'Expo 67 à Montréal et y exposera ses accumulations Renault.

(17) *Long Term Parking* est l'œuvre désormais la plus photographiée, la plus reproduite et la plus commentée de toutes les œuvres d'Arman.

(18) Cité en anglais dans: Ted Castle, « Accumulations by Arman », *Art in America*, vol. 71, no. 11 (Décembre 1983), p. 140. Traduction de l'auteur.

(19) *The Chariot*, de la série Atlantis, bronze, 1991, est une œuvre superbe et inquiétante. L'objet de cette découverte archéologique est une Citroën 11CV de 1938. De par son aspect, elle nous force à jouer le rôle d'archéologues de l'an 2000. Pour arriver au résultat recherché, Arman et ses assistants ont démonté une Citroën 11CV au marteau. Ils ont ensuite fait un moule en plastique de chaque pièce et ces moules individuels ont permis de fonder la voiture dans le bronze. Les différentes pièces en bronze ont été ensuite plongées dans un bain d'acide et, par réaction chimique, ont pris l'aspect de pièces recouvertes de coquillages. L'effet produit est remarquable, le spectateur ayant vraiment l'impression de se trouver devant une épave sortie des eaux.