



HAL
open science

Damage Control. Arman ou la maîtrise du Chaos

Renaud Bouchet

► **To cite this version:**

Renaud Bouchet. Damage Control. Arman ou la maîtrise du Chaos. Genève, Fondation A.R.M.A.N., 2019, ISBN 978-2-8399-2513-6. halshs-02140495

HAL Id: halshs-02140495

<https://shs.hal.science/halshs-02140495>

Submitted on 27 May 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

FONDATION A.R.M.A.N.

RENAUD BOUCHET

DAMAGE CONTROL

ARMAN OU LA MAITRISE DU CHAOS

2^e édition revue et augmentée

BRISER



COUPER



BRÛLER



Catalogue d'œuvres établi par Marc Moreau



Renaud Bouchet

Damage Control

Arman ou la maîtrise du chaos

2^e édition revue et augmentée

Catalogue des œuvres établi par Marc Moreau



© Fondation A.R.M.A.N., 2019

L'auteur

Renaud BOUCHET est Maître de conférences en Histoire de l'art contemporain à Le Mans-Université. Ses recherches menées au sein du laboratoire TEMOS (TEmps, MOnde, Sociétés, CNRS-FRE 2015) portent principalement sur le Nouveau Réalisme et plus spécifiquement sur l'œuvre de deux de ses acteurs méridionaux : Arman et César. Il leur a notamment consacré deux ouvrages : *Les féminins d'Arman, des Cachets aux Interactifs, 1957-2005* (Genève, Fondation A.R.M.A.N., 2016, 275 p. Préface de Cécile Debray) et *Les Fers de César, 1949-1966. Le matériau et sa présence* (Presses Universitaires de Rennes, 2016, 342 p. Préface de Jean-Paul Bouillon).

Remerciements

L'auteur tient à remercier tout particulièrement la Fondation A.R.M.A.N. ainsi que les membres du Comité Arman. Sa gratitude va plus particulièrement à Marion et Marc Moreau, à l'initiative de cette contribution aux études armaniennes en lien avec l'exposition connectée *Damage Control* (mise en ligne le 25 avril 2018), dont il a assuré le commissariat en collaboration avec Marc Moreau).

Qu'il lui soit également donné d'exprimer sa reconnaissance envers Éliane Radigue, pour lui avoir accordé un accès sans restriction à sa correspondance avec Arman, et la permission d'exposer des éléments relevant de l'intimité d'une relation de couple.

Sommaire

Remerciements	2
Préface	5
Introduction	9
1. Violence latente, violence spontanée	13
2. La territorialité au miroir de la compétitivité	27
3. Angoisse contextuelle, angoisse temporelle.....	45
4. L’attraction et la répulsion.....	59
5. La maîtrise mentale et physique d’un processus créateur	79
Conclusion	91
Catalogue d’œuvres	95
Bibliographie – filmographie	157
Index des noms	161

Préface

Marc Moreau

AH ! MAIS !

Ponctuation au coup de pied achevant de briser l'objet choisi, Arman scelle le destin du commun pour l'élever au statut d'œuvre d'art avec ces deux mots.

Suivons Arman dans l'atelier, voyons-le choisir l'objet qui sera l'élu de son geste, chaise, guitare, violon, contrebasse... Observons-le se préparer à l'action, se fixer sur l'endroit où il veut frapper, marteler la surface du support. Arman lève l'objet, se concentre, prend son élan, et dans une seconde d'immobilité (d'éternité) toute son énergie se focalise à visualiser l'impact, le résultat.

Advient le geste, le mouvement, l'action comme un coup de karaté ou une projection de judo. L'objet frappe le support, juste à l'endroit décidé, avec la force voulue et son accompagnement jusqu'à l'explosion, l'arrêt de la course du geste juste sur la peau du support stabilise les rebonds, le jaillissement des fragments. Après le fracas, vient un moment de paix où tout repose sur le fond (le châssis, le sol...).

Arman tel un démiurge, déconstruit, déstructure jusqu'à la limite de la lisibilité pour réorganiser, reconstruire, recréer la réalité correspondant à sa vision.

Le monde d'Arman est rempli de boîtes contenant toutes les pièces de son puzzle créatif et affectif, monde dans lequel les frontières sont repoussées jusqu'au seuil de l'abstraction sans perte d'identité : tout doit être vu, l'objet, le geste de transformation, jusqu'aux vis, collages et agrafes. Tout est partie prenante, revendiqué, de l'œuvre présentée au regard du public voyeur.

Ce total bloc d'expression, Arman le pousse à son paroxysme dans ses actions publiques, offrant une accessibilité à la création d'un monde, du monde. Pas de discours ampoulés, ni de dissertations savantes : le corps à corps avec l'objet, l'activité créatrice brute. Comme aux jeux du cirque, la foule retient son souffle et exulte son contentement d'avoir été là, pour le partage d'un moment d'exaltation intense, d'une danse, d'une transe.

Il serait simpliste de considérer que la préoccupation principale d'Arman est exclusivement la déconstruction ou la reconstruction d'objet. Tout compte : tout est contrôlé. Arman dit « Lorsqu'on a cassé cinq ou six violons, on sait ce que cela va produire, rien n'étant plus contrôlable que le hasard ». Dans l'atelier seul le fragment qui se casse sous les dents de la scie génère de l'aléatoire.

Tel un joueur d'échecs ou de go du destin, Arman faisait du quotidien, dans l'atelier, mais aussi dans sa vie, un « Damage Control » dans tous les

compartiments de son univers. Le stress, l'excitation en résultant lui servait de terreau, de matière première.

Cette nécessité d'être en relation (même tendue), mêlée à l'empathie dont Arman était capable, le conduisait à devenir une projection de l'interlocuteur, une sorte d'idéalisation.

Cette capacité à être polyforme (voire polymorphe), état de chose analysée par lui, lui faisait dire qu'il était plusieurs artistes à la fois et qu'il aurait dû signer certaines de ses pièces sous d'autres noms, sorte de pirouette envers les détracteurs de son œuvre pléthorique.

Renaud Bouchet nous rend compte ici du lien étroit qu'Arman entretenait avec Éliane Radigue, sa première épouse compositrice de musique. Leur courrier des vingt ans de leur vie commune, près de 1000 lettres fait trace des fluctuations et reconstructions de ce couple de créateurs, pour nous éclairer sur leur symbiose et leur influence réciproque. Cette ressource archivistique nous livre l'appétit dévorant qu'Arman avait, à faire partie du monde de l'art, à se créer son territoire, son monde, et à le peupler.

L'analyse des lettres, permet à l'auteur de pister dans les dires de l'artiste, ses faiblesses, quelquefois son désespoir ou sa déprime pour nous rendre le portrait d'un créateur universel dont la pensée analyse et traverse la fulgurance de la révélation de l'accumulation, dont il disait que c'était son seul eurêka. D'autres se seraient contentés d'en rester là et exploiter le filon jusqu'à son épuisement. Arman sans cesse remettait l'ouvrage sur le métier et tendait vers une exigence qui le poussait à mettre continuellement en question la chose trouvée.

Briser. Couper. Brûler. Trois stratégies qui découlent de la réflexion sur l'accumulation. Ce tiroir plein de lampes de radio qu'Arman recouvrit d'une feuille de Rhodoïd et dressa sur la table du « Living » du 9 Parc de la Californie à Nice, son premier appartement partagé avec Éliane. Cette accumulation inaugurale qu'Arman regarde et qui le découvre, lui faisant dire qu'il n'avait pas découvert l'accumulation mais que l'accumulation l'avait découvert. Découverte qui oblige à la vision/compréhension de la masse critique et à la distance nécessaire à la visualisation. Jusqu'où aller trop loin, dans le nombre d'objets, dans la taille du tableau, dans la distance idéale pour le regarder ? Cette préoccupation des limites, Arman s'en empare pour faire l'expérience de nouvelles possibilités.

Briser, couper, brûler, trois gestes qu'il expérimente pour dématérialiser la forme réelle, le contour, la limitation de l'espace extérieur et intérieur. En brisant, coupant, brûlant Arman donne de la liberté à l'objet, celle dont il est privé. Il en bouscule la forme prédéfinie pour lui offrir une possibilité nouvelle. Le travail de déstructuration sur la toile oblige le spectateur à faire un travail de reconstruction, provoquant son imaginaire et sa réflexion, lui permettant de s'affranchir du quotidien pour lui ouvrir de nouvelles perspectives. « L'art propose des formes pour rendre compte du monde et aider à penser », signe Arman.

De l'approche déstructurante de l'accumulation, il décide d'autres processus de déstructuration, restant dans la simplicité de la réalité du geste appliquée pour la transformation (transfiguration) de l'objet : *Colère, Coupe, Combustion*. Appellations de techniques restant au plus près de leur relation affective avec l'auteur/regardeur. Cette mise en relation directe entre le créateur et le spectateur, ce dialogue nécessaire à la continuation du travail, souvent « épicié » par la saveur du titre des œuvres est un moteur primordial pour Arman.

Renaud Bouchet nous entraîne dans les pas d'Arman vers son accomplissement et nous guide dans cet univers foisonnant. Il nous offre une étude scientifique et humaine dans laquelle le lecteur peut se plonger, s'y plaire et peut-être même s'y reconnaître.

La Fondation A.R.M.A.N. créée en 2006 se veut garante tout autant de cette mémoire rigoureuse, objective que de celle de l'atelier, de la tablée, de l'amitié, de l'amour. Son but est la transmission de ce savoir, de cette connaissance, par des publications, des expositions, et toutes formes de communications numériques. Le Musée Arman en ligne en est la réalisation et offre au plus grand nombre le partage, la diffusion de cette connaissance. Arman nous guide dans cet idéal : nous suivons le précepte qu'il a maintes fois énoncé : « Nous ne possédons vraiment que ce que l'on donne ».

Introduction

Le 16 juin 2001 est inaugurée au Musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice (Mamac) la rétrospective *Arman. Passage à l'acte*. La couverture de son catalogue reproduit une photographie de l'artiste franco-américain posant devant une voiture de sport dynamitée, une Triumph Spitfire achevant de se consumer au milieu d'une carrière de Vence. Exécutée le 30 mars de la même année devant les caméras de France 3, la spectaculaire opération fait éclore une échotique *Tulipe*, résurgence d'une MG type A devenue *Orchidée blanche* (*Wise Orchid*) en mai 1963, dans un pierrier forestier voisin d'Essen.

L'identité créatrice d'Arman s'est largement fondée sur l'exploitation et sur la déclinaison méthodique de ce principe de cassure irréversible de l'objet comme processus d'activation artistique. L'artiste procède à ses premières brisures en 1959 dans le cadre de la pratique des *Allures*, obtenues par la projection d'objets encrés sur des supports bidimensionnels. Il parle d'un geste « très violent », créant ce qu'il appelle des « accidents »¹. Rétrospectivement, ces productions ont été désignées sous le terme d'*Allures-Colères*, en référence à une série apparue en 1961 : les *Colères* d'objets également détruits par projection ou écrasement, décrits par Jean-Pierre de Villiers comme des « victimes de sacrifices rituels lors d'une performance publique et souvent sauvage »². La même année, leur auteur opte pour une modalité d'action apparemment plus froide ou raisonnée avec la série des *Coupes*, constituée d'objets segmentés par l'emploi de la scie manuelle ou électrique. En 1963, apparaissent les *Explosions* ou objets dynamités, qui prolongent spectaculairement le procédé des *Colères*. Selon le critique Otto Hahn, Arman atteint le « dernier stade de l'intervention destructrice »³ l'année suivante, avec la série des *Combustions* d'objets.

L'artiste éprouve puis adopte par la suite d'autres modes opératoires souvent combinés⁴, comme celui des *Sandwich-Combos* (objets intercalés entre des *Coupes*, à partir de 1997) ou des *Fragmentations* (déclinaisons progressives de *Coupes* d'objets identiques, à partir de 1998). Appliquée à deux ensembles d'arrosoirs en 1999, cette dernière procédure confronte le procédé de la *Coupe* à celui de l'*Accumulation* d'objets monotypes, auquel est encore trop souvent

1. Voir Arman, dans Alain Jouffroy, « Arman », entretien avec l'artiste, *L'Œil*, Paris, n° 126, juin 1965, p. 26.

2. Voir Jean-Pierre de Villiers, « Arman : guerre et paix avec les objets », *Vie des Arts*, Montréal, vol. 37, n° 149, 1992-1993, p. 46.

3. Voir Otto Hahn, *Arman*, Paris, Hazan, coll. « Ateliers d'aujourd'hui », 1972, p. 48.

4. « J'ai toujours appliqué le système combinatoire, passant de l'accumulation à la destruction, je peux combiner à l'infini. J'en ai pour plusieurs vies », explique l'artiste (Arman, *Mémoires accumulés. Entretiens avec Otto Hahn*, Paris, Belfond, coll. « entretiens », 1992, p. 186) Sur l'origine des principales pratiques développées par Arman depuis les années 1950, nous renvoyons à notre étude en ligne *Les féminins d'Arman, des Cachets aux Interactifs, 1957-2005*, Genève, Fondation A.R.M.A.N., 2016 (Préface de Cécile Debray), accompagnant l'exposition *Arman. L'Éternel féminin*, présentée par le Musée Arman en 2016 : <http://www.fondation-arman.ch/files/publications.html>. Lien vers l'exposition : <http://www.musee-arman.ch/fr>.

réduite la contribution armanienne. Il est à noter que cette orientation quantitative suivie à partir du printemps 1959 implique encore une forme d'atteinte à l'objet, tout au moins de petite dimension. Car une fois franchi le « seuil critique » de l'accumulation, son identité fonctionnelle tend à disparaître au profit d'un effet de monochromie bien identifié par celui qui se définira significativement comme un « para-sculpteur »⁵ : « [...] j'ai toujours prétendu que dans l'accumulation il y avait un changement, la quantité crée le changement, l'objet est annulé en tant qu'objet. Il devient une sorte de grain, de surface, de monochrome : [...] ça démolit un peu l'identité »⁶. En ce sens uniquement, brisure et entassement ne relèvent pas de « procédés rigoureusement inverses »⁷, comme l'écrivait Pierre Restany en 1966. Un constat particulièrement vérifié dans le cas de leur confrontation dans l'espace d'une même œuvre, puisqu'ainsi que le fait observer Arman, « on peut détruire en accumulant, accumuler en coupant, en émiettant »⁸.

« L'écrasement, chez moi, s'assimile à une forme de destruction », nous dit encore l'artiste, nous incitant à inclure dans notre recensement liminaire la pratique, autonome ou bien là encore combinée, d'écrasement de tubes de peinture. Exploitée dans plusieurs ensembles plus ou moins différenciés – *Brushe Strokes*, *Shooting colors*, *Dirty Painting*, *Color Scale* (1989-), *Jetés* (1996-), *Tubes et coulées* et encore *Superpositions* (2001-) –, elle a donné lieu à ce que leur auteur a appelé des « tirs colorés »⁹.

Cette récurrence de la destruction, hyperonyme recouvrant concrètement diverses potentialités d'action sur l'objet (déstructuration, désarticulation, dislocation...), a amené critiques, journalistes et encore historiens de l'art à s'interroger sur les fondements d'une démarche génératrice de plusieurs milliers de pièces uniques ou sérielles, pour finalement la corrélérer à une prédisposition mentale ou physique. « [...] le problème des 'colères' est central dans l'œuvre d'Arman, comme dans sa personnalité », indique ainsi Pierre Restany en 1967-1968, dans la préface de la monographie d'Henry Martin consacré à l'artiste. « Agressivité et angoisse ne sont que les motivations affectives d'une énergie massive, d'une puissance de travail qui avant même de faire 'de l'art', cherche à se libérer, à s'exprimer, à s'enraciner dans le réel », écrit-il plus loin, avant d'évoquer la « sûreté » de l'homme « au-delà de son instabilité de surface qui est aussi une motivation énergétique »¹⁰.

En 1987, Bernard Lamarche-Vadel relie les destructions d'objets opérées par Arman à une « obsession pour la matérialisation des catégories du temps

5. « C'est par accident que je fais des choses en trois dimensions en me servant d'objets. Alors, je suis une espèce de para-sculpteur », explique l'artiste (Arman, dans Dominik Rimbault, *Arman. Portrait d'un sculpteur*, Centre national des arts plastiques/Centre Georges Pompidou, 52 min, 1998). Six ans auparavant il déclarait : « [...] je suis un para-artiste et tout ce que je fais est para-artistique, parapictural. » (Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 123)

6. Arman, dans A. Jouffroy, « Arman », *op. cit.*, p. 26.

7. Pierre Restany, « Arman et la logique formelle de l'objet », *Arman*, cat. exp., Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1966, n. p.

8. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 52.

9. *Ibid.*, p. 209, 186.

10. P. Restany, « Arman », Henry Martin, *Arman*, Paris, Pierre Horay, 1973, p. 13, 15. Texte de 1967-1968.

affronté par l'œuvre d'art »¹¹. Ce lien entre destruction et temporalité est déjà établi en 1972 par Otto Hahn, lequel invoque alors « l'angoisse » de l'artiste liée à l'impossibilité « de retenir le temps, l'instant », mais aussi « de posséder et de retenir » des objets devenus encombrants sitôt produits et acquis¹². En 1993, Pierre Cabanne va dans le même sens en faisant de la destruction armanienne une tentative de maîtrise de l'objet surproduit, en réaction au rétrécissement progressif de notre espace de vie. Le critique identifie une autre cause de la destruction, en l'occurrence la propre violence de l'artiste, qu'il présente comme un homme à la fois « angoissé et agressif »¹³.

En 2008, Christine Siméone fait également référence à « l'angoisse existentielle » et à la « violence » d'Arman, en évoquant son « énergie de rage permanente, sans accalmie » et en le présentant comme un « animal rugissant, plein de vie, toujours à la conquête du monde, pour dépasser cette inquiétude sournoise et récurrente ». La journaliste décrit également l'artiste comme un « hypocondriaque, tendance vague à l'âme. Un inquiet sous contrôle. [...] Ne supportant pas l'intrusion dans son espace vital », avant de signaler son côté « sombre et autodestructeur »¹⁴. Deux ans plus tard, Emmanuelle Ollier écrit que les modes d'interventions d'Arman sur l'objet « indiquent clairement sa propension à célébrer la violence », la dominante physique de son œuvre faisant « directement écho au tempérament explosif de l'artiste, dépositaire d'une force vitale exceptionnelle »¹⁵.

Les auteurs cités ici ont pu fonder leurs réflexions sur leur expérience relationnelle avec Arman et sur le recoupement de témoignages publiés, dont ceux laissés par l'intéressé. Celui-ci, au fil des interviews et de ses écrits, a en effet esquissé des pistes biographiques permettant d'appréhender son personnage et sa démarche à travers la question de la configuration mentale et de l'implication physique. Cette question peut aujourd'hui bénéficier d'un éclairage privilégié grâce à l'étude de la correspondance échangée par l'artiste et sa première épouse Éliane Radigue – son « énergie féminine »¹⁶ – du début des années 1950 à la fin des années 1960, soient un millier de lettres conservées par la Fondation A.R.M.A.N. Disons-le : l'entreprise n'est pas sans péril méthodologique pour l'historien de l'art, en raison du risque de la surinterprétation ou de la torsion interprétative guidée par le présupposé. Un risque d'autant plus grand que l'expression manuscrite de la pensée d'Arman nous demeure bien souvent énigmatique sur le fond sinon sur la forme. C'est pourquoi il nous est apparu utile

11. Voir Bernard Lamarche-Vadel, *Arman*, Paris, La Différence, coll. « Mains et Merveilles », 1987, p. 68.

12. Voir O. Hahn, *Arman, op. cit.*, p. 20-21.

13. Voir Pierre Cabanne, *Arman*, Paris, La Différence, coll. « Classique du XXI^e siècle », 1993, p. 25.

14. Christine Siméone, *Elianarman. Bye Bye ma muse*, Genève, Fondation A.R.M.A.N., 2008, p. 53, 170.

15. Emmanuelle Ollier, « Arman et l'esprit du Bushido. La quête du geste parfait », Jean-Michel Bouhours (dir.), *Arman*, cat. exp., Paris, Centre Pompidou, 22 septembre 2010-10 janvier 2011, p. 47.

16. Arman, Lettre à Éliane Radigue, postée le 21 janvier 1957. L'ensemble des lettres intégralement ou partiellement citées dans cette étude sont conservées dans le fonds d'archives Fondation A.R.M.A.N. Nous signalons que si nous avons procédé à quelques corrections orthographiques, nous respectons la ponctuation originelle de ces documents consultables en ligne.

de relayer abondamment le discours du « para-sculpteur », ceci afin de permettre au lecteur de faire émerger d'autres analyses, hypothèses et conclusions, avec à l'esprit ce que nous dit Arman et que nous prenons ici pour un avertissement : « L'homme est animal très malin. Il peut courber tous les procédés à ce qu'il veut exprimer. Il suffit d'avoir la volonté et d'y trouver du plaisir ». Un aphorisme à compléter par un constat : « Pour les œuvres uniquement fortes, on peut ajouter des explications, des études, faire des exégèses, des comparaisons. C'est davantage le reflet de celui qui écrit qu'un exposé sur la création »¹⁷.

¹⁷. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 119, 130.

1

Violence latente, violence spontanée



Dans une lettre de 1952, Arman fait savoir à son épouse Éliane Radigue : « J'ai cassé une lame du petit couteau que tu me donnas et j'en ai de la peine – déjà j'avais un petit peu détérioré les ciseaux. Rien ne résiste dans mes mains, c'est dommage »¹. Au-delà de l'accident comme résultat d'une maladresse anecdotique, il affirme 40 ans plus tard « [aimer] les techniques violentes : casser des objets, les écraser, les briser »². Il est tentant de relier l'appétence de l'artiste pour les « techniques violentes » à sa propre violence, qu'il évoque dans le même

contexte : « J'ai toujours été batailleur. J'ai fait de la boxe anglaise. Mais recevoir des coups tous les jours, c'est dur. J'ai choisi quelque chose de plus exotique, le judo. [...] Puis j'ai fait du kung-fu, du karaté, de la boxe chinoise... Les arts martiaux, c'est mon complexe d'Achille. Pour que son fils échappe à son destin, la mère d'Achille l'a trempé, le tenant par le talon, dans le sang du dragon. Elle l'a ensuite envoyé à la cour du roi Minos qui n'avait que des filles. Pareillement, j'ai été élevé dans une école de filles. Mais quand Ulysse a voulu retrouver Achille caché au milieu d'un groupe d'adolescentes, il a jeté un bouclier, une épée et un casque. La demoiselle qui les a ramassés, c'était Achille. Ayant grandi au milieu de jouvencelles, j'ai moi-même une attirance pour la violence et les armes »³.

Le cadre scolaire ultérieur est d'ailleurs l'un des lieux d'expression de cette violence, si l'on se réfère au témoignage Arman : « Je me battais avec tous les garçons. J'ai été renvoyé du lycée de Nice car j'ai cassé quatre dents au fils du surveillant général. J'ai fait les pires coups. Quand on est chassé du paradis terrestre, on est indomptable »⁴. L'artiste, renvoyé de plusieurs écoles, se remémore aussi avoir été l'un des présidents du « Club de la Yanne » (terme argotique désignant la réglisse), confrérie de cancrs spécialisée dans le racket des « bons élèves ». « Nous n'étions pas seulement les plus mauvais, mais aussi les plus durs. Nous les battions tout le temps s'ils ne payaient pas », rapporte-t-il

1. Arman, Lettre à É. Radigue, 1952.

2. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 41.

3. *Ibid.*, p. 22. L'artiste fait ici référence à son court passage à l'École mixte Poisat de Nice de 1934 à 1940, date de son renvoi, où il se souvient – à tort – avoir été « le seul garçon parmi cent cinquante filles ». « On m'a mis à la porte quand on m'a trouvé dans un placard avec une fille », précise-t-il dans la même publication (p. 10).

4. *Ibid.*, p. 10-11.

dans une interview de 1968. Interrogé sur ses souvenirs de l'Occupation, il y indique par ailleurs : « Je n'ai pas tellement fait attention à l'évènement même. J'étais vraiment intéressé par le fait visuel, la photographie de la guerre. Et tout m'attirait. Je crois que je l'étais par les avions. Je voyais des images d'avions en train de lancer des missiles et d'autres en train d'exploser, etc. Ou par les actualités filmées [...]. J'étais vraiment, vraiment attiré par toutes formes de violence »⁵.

Arman a ponctuellement fait allusion à sa jeunesse en révolte, en expliquant avoir été un « sauvageon »⁶ jusqu'à l'âge de 14 ans. Toutefois, on ne peut pas parler d'un abandon total d'un comportement aux limites de la délinquance au-delà de 1942. On sait notamment que l'artiste, garde du corps d'un ami militant au Rassemblement du Peuple Français fondé par Charles de Gaulle, a été mêlé aux accrochages d'après-guerre entre communistes et gaullistes niçois. Il nous apprend sur ce point dans ses *Mémoires accumulés* de 1992 : « [...] j'étais engagé par amitié. Je n'y mettais aucune passion politique, même pendant les bagarres entre communistes et gaullistes. Certaines confrontations se sont terminées par des coups de feu »⁷.

Dans l'entretien de 1968 précédemment cité, l'artiste donne une version des événements plus précise et moins distanciée – peut-être empreinte d'une certaine exagération : « À treize ans, j'ai eu un gang. [...], nous étions cinq ou six [...]. Assez durs, les garçons. Et certains devinrent très célèbres [...]. L'un en tant que tueur. Et un autre en tant que chanteur, Gilbert Bécaud. Le premier a été impliqué dans de nombreuses affaires politiques et est devenu garde du corps et homme de main pour le RPF. Et moi-même, je suis devenu garde du corps, pas pour la politique, mais parce que j'étais très ami avec lui, pour le protéger aussi. [...] Il était [...] responsable de beaucoup de choses avec de Gaulle, lorsque celui-ci se battait contre le communisme. [...] je suis devenu garde du corps du ministre Dassault⁸ et j'ai été impliqué dans beaucoup d'attentats à la bombe, dans le terrorisme. [...] Il arrivait, une fois par mois ou quelque chose comme ça, d'avoir une mission à accomplir : attaquer les pro-communistes, les travailler. Et j'étais assez bon, j'étais doué pour des choses comme ça ». À la suite de cette déclaration, Arman invoque un lien causal précédemment établi pour expliquer son attirance de jeunesse pour la violence : « Je ne peux pas être très précis, bien sûr, mais j'ai suivi une psychothérapie. J'ai beaucoup travaillé, comme dans toute forme de psychothérapie [...]. Je suppose que c'est une sorte de répression homosexuelle

5. Arman, dans Sevim Fesci, [entretien avec Arman], 22 avril 1968, Smithsonian Archives of American Art, p. 8,9 <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-arman-13125>. Consulté le 20 mai 2018. Tous les extraits de cette interview en deux temps produits dans la présente étude, originellement en anglais, sont traduits par l'auteur. Sur les conditions de vie de l'artiste sous l'Occupation, voir Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 11-12

6. Arman, dans Tita Reut, « Souvenirs d'École », *Arman. La traversée des objets*, cat. exp., Vence, Château de Villeneuve, Paris, Hazan, 2000, p. 200.

7. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 25. L'ami d'Arman ralliera ensuite le Commando Delta, bras armé de l'Organisation armée secrète (OAS) actif de 1961 à 1962. Longtemps, l'artiste le soutiendra financièrement « pour qu'il surnage entre deux naufrages. » (*Ibid.*, p. 27) Sur les opinions politiques d'Arman, voir p. 96-100, 190, 224.

8. Arman fait ici une confusion entre Marcel Dassault, Député des Alpes-Maritimes du 5 juillet 1951 au 1^{er} décembre 1955, et Édouard Corniglion-Molinier, Ministre des Travaux publics, des Transports et du Tourisme du 28 juin 1953 au 12 juin 1954), pour lesquels il a effectué des missions de protection.

comme toute sorte de violence. Quand on voit le Parti nazi et organisations semblables, et quand les jeunes hommes sont très attirés par le sport violent, pour prouver qu'ils sont vraiment des hommes. Et je suppose que je compensais mes six années passées avec les filles »⁹.

En parallèle de cette mobilisation faiblement militante, Arman s'inscrit dans un autre parcours, se rattache à une autre association, plus intime, aux intentions et actions toutes différentes. Depuis août 1947, il fréquente en effet Claude Pascal et Yves Klein, et partage avec eux un faisceau d'expériences dans le champ spirituel sur le fondement d'une passion commune pour le judo. Sa pratique au sein du dojo de la police niçoise situé rue Galléan, qui lui permet semble-t-il de « canaliser sa violence »¹⁰, finit bientôt par primer : « [...] je suis très vite impliqué dans plusieurs philosophies métaphysiques, comme la philosophie hindoue, rosicrucienne, bouddhique zen. Et j'ai [...] rompu avec des choses violentes, notamment politiques. [...] [...] elles s'en allaient peu à peu. L'autre monde, Yves Klein et Claude Pascal, prenait de plus en plus de place. Et nous avons mis de côté la pure violence stupide »¹¹. Plusieurs voyages à l'étranger (Allemagne, Belgique, Suède, Angleterre, Italie) l'aident probablement à prendre ses distances avec le réseau militant niçois et ses activités. Une affaire de pose d'explosifs devant les locaux du Parti Communiste de Nice, qui le pousse à quitter la ville pour Madrid au printemps de 1951, le détourne définitivement de la violence de rue, à l'exception d'une réponse défensive évoquée dans une lettre de 1960*).

Pour autant, Arman ne va pas cesser de réactiver, explicitement ou non, la notion de violence dans la sphère privée et publique. Cette dimension violente – plus justement « brutale » pour Marion et Marc Moreau ¹² –, sans doute ironiquement niée dans une lettre de 1962 faisant valoir son « caractère très gentil très doux »¹³, va aussi et surtout impacter son discours sur sa pratique de création, et semble-t-il sa pratique elle-même. En 1992, il associe ainsi les *Allures* et les *Allures Colères* à « [sa] composante de violence [...] dans la lignée de Van Gogh », et réitère le lien pour ses projections de peinture : « J'ai [...] redécouvert la peinture en écrasant les tubes. Moi qui me prenais pour Van Gogh, à dix-sept ans, j'ai pu prendre un bain de couleurs pures. Mes polychromies et les giclées sont proches de Vincent. La violence du geste me rapproche aussi de lui »¹⁴.

Trois décennies plus tôt, il fait savoir que les *Colères* et les *Coupes* ont une « valeur de révolte », lorsqu'elles intègrent des objets volumineux. « Parce qu'à un moment, explique-t-il, je me chauffe moi-même en travaillant. En cassant un piano à coups de masse, je finis dans une fureur physique assez concentrée, c'est

9. Arman, dans S. Fesci, [entretien du 22 avril 1968], *op. cit.*, p. 12. « Dès six ans, rapporte encore Arman, j'étais sur les genoux des grandes de dix-huit ans. Elles se battaient pour moi. J'étais le chouchou. Dans ce milieu exclusivement féminin, j'aurais pu devenir homosexuel par identification. » (Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 10)

10. D'après les propos de Marc Moreau recueillis par l'auteur, le 3 février 2019.

11. Arman, dans S. Fesci, [entretien du 22 avril 1968], *op. cit.*, p. 17. Sur les activités d'Arman avec Claude Pascal et Yves Klein, voir Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 16-17, 47.

12. D'après les propos de Marion et Marc Moreau recueillis par l'auteur, le 4 février 2019.

13. Arman, Arman, Lettre à É. Radigue, 1962.

14. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 30, 236.

évident »¹⁵. Une fureur que l'on peut lier à un phénomène rapporté par Pierre Restany à propos des *Cachets* apparus en 1954, impliquant cette fois des objets-ustensiles aux dimensions modestes : « Du contact avec les cachets, me disait Arman à l'époque, il se produit en moi une transformation étrange. J'en choisis un, je le prends, je le manipule, je l'abandonne, j'en prends un autre. Je m'excite, je suis envoûté, j'entre peu à peu dans une sorte de transe »¹⁶. L'intéressé confirme cette modalité d'emballlement dans l'exécution de ses accumulations monochromes de tubes de peinture créées à la fin des années 1980, impliquant une procédure d'écrasement expérimentale au poing et au marteau, puis systématiquement au pied pour obtenir une « pression lourde et violente »¹⁷ : « [...] en bon sauvage, je fus pris d'une frénésie post-pollockienne pendant laquelle [...] j'ai accumulé, piétiné [...] de grandes quantités de tubes et leurs couleurs, avec des éclatements et des giclures d'une extrême violence ». Et encore, à propos cette fois des *Shooting Colors* qui feront suite : « Autour de moi, sur moi, dans l'atelier, le bombardement de couleurs échappant à tout contrôle dessinait des traces persistantes, violentes, rectilignes, qui agressaient et recouvraient tout ce qui se trouvait sur leur parcours »¹⁸.

Tout en déclarant se sentir beaucoup plus apaisé qu'au démarrage de sa carrière, Arman admet dès 1965 que sa « révolte purement physique [...] peut amener à des excès »¹⁹. Le 5 avril 1975 à partir de 19h, un événement spectaculaire relevant de la catégorie des « *Colères* très en colère »²⁰ va en apporter confirmation, dans la continuité de la destruction publique du piano de *Chopin's Waterloo* exécutée le 14 août 1962 dans le cadre de l'exposition *Musical Rage* (Galerie Saqqârah, Gstaad). Il s'agit de la destruction à la masse, à la double hache, au pic et au cutter d'un intérieur d'appartement de la moyenne bourgeoisie étatsunienne, reconstitué au sein de la Galerie John Gibson de New York. « En vingt-deux minutes [...], rapporte Arman, j'ai réduit les trois chambres en morceaux. Une rage insensée s'était emparée de moi, je frappais les bouteilles qui explosaient, je vidais les tiroirs, j'aplatissais les tubes de crème. À la fin, j'étais épuisé »²¹. Témoin de l'évènement baptisé *Conscious Vandalism*, Sarenco en livre une description plus détaillée : « Le troisième acte – à la fois cruel et sublime, tragique et réparateur – est celui de la catharsis poétique par la violence physique pure et simple. Arman apparaît comme un spectre sur le fond de scène, son visage rendu pâle et tendu par la gravité et la solennité du moment ; dans ses mains, il tient la hache et la masse [...]. Ce sont les précieux instruments graphiques de cette grande partition de vandalisme qui commence par un bocal de poissons rouges violemment projeté contre l'écran du téléviseur coupeur où

15. Arman, dans A. Jouffroy, « Arman », *op. cit.*, p. 48.

16. P. Restany, « Arman », *op. cit.*, p. 4.

17. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 120.

18. Arman, « [Je suis une fourmilière] », manuscrit d'octobre 1989, Arman New York Studio Archives. Reprod. dans Pierre et Marianne Nahon (dir.), *Shooting Colors : peinture et musique*, cat. exp., Paris, Galerie Beaubourg, 30 novembre-30 décembre 1989, La Différence, 1989, p. 25-26.

19. Arman, dans A. Jouffroy, « Arman », *op. cit.*, p. 48. Citons l'artiste toujours sur cette question de la « révolte » : « Il n'y a pas de création sans révolte. Elle est incluse [...]. Je suis un révolté certainement, sinon je ne serais pas ce que je suis. C'est évident. Je ne suis pas un révolutionnaire, mais je suis un révolté. » (Arman, dans Carlos Vilardebo, « Accumulations d'Arman. Avec Pierre Restany », *Variations*, ORTF, 8 décembre 1969)

20. Arman, dans C. Vilardebo, « Accumulations d'Arman... », *op. cit.*

21. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 187.

défilent des images mouvantes et bavardes. C'est l'étincelle qui met le feu aux poudres, la goutte qui fait déborder le vase. Arman est le poète vandale désormais possédé, dionysiaque, maître de cérémonie de la plus abominable des phallophories. Il agresse les objets avec la haine accumulée de générations entières : il casse, coupe, rompt, arrache, déchire, jette, frappe, heurte, écrase. C'est un crescendo continu et constant, ponctué de petits cris, de gémissements de plaisir, auxquels se même une gestuelle de danse indienne autour du poteau de torture. L'orgasme d'Arman, le mien et celui du public surviennent à l'unisson quand notre poète vandale se jette d'un bond sur le lit et, d'un coup de hache bien asséné, réduit à de plus humbles proportions la *Crucifixion* de Salvador Dalí. [...] Arman est fatigué, éreinté : tous les poètes lui ont demandé de les venger [...], et lui s'est porté volontaire, le chevalier sans peur et sans reproche qui combat le dragon à sept têtes »²².



Arman, *Conscious Vandalism*, 5 avril 1975, Galerie John Gibson, New York.
©Alain Bizos

Cette action qualifiée d'« assez brutale »²³ par Arman est rééditée partiellement en 2001 lors de l'inauguration de la rétrospective *Arman. Passage à l'acte*. Mais cette fois, la destruction du salon des années 1970 reconstitué pour l'occasion est principalement assurée par un moyen mécanique, suivant le scénario décrit par Harry Kampianne : « Premier étage du Musée d'art moderne

²². Sarenco, « Le poète comme vandale conscient », *Arman. Conscious Vandalism/Vandalismo cosciente*, Vérone, Edizioni Factotum-Art, 1982. Traduit de l'anglais par Jean-François Allain. Reprod. dans J.-M. Bouhours (dir.), *Arman, op. cit.*, p. 273.

²³. Arman, dans Daniel Abadie, « L'archéologie du futur », D. Abadie (dir.), *Arman*, cat. exp., Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume/Rmn, 1998, p. 60.

et d'art contemporain de Nice. Photographes, journalistes et autres invités s'agglutinent, impatients, face à la reconstruction très kitsch d'une salle de séjour. La température monte. Un mini bull-dozer [sic] attend son chauffeur. Normal pour un happening. Le suspense est de bon ton. Arrive Arman, petit bonhomme au faciès de lutin, habillé d'une salopette tachée de couleurs vives. Ses gestes trahissent son excitation. Les flashes crépitent, les caméras ronronnent. Ses assistants recommandent la vigilance aux imprudents soucieux d'immortaliser cet acte de 'Conscious Vandalism' d'un peu trop près. La star s'installe aux commandes de sa machine infernale, enclenche une vitesse. Concentré, il fixe du regard un point de la salle. Il appuie sur l'accélérateur, l'engin se cabre dans un sursaut violent. La télé, la table basse, le buffet volent en éclats. Quelques cris dans la foule. Un photographe, sourd aux incantations organisateurs, vient de monter sur le canapé. Le bull-dozer n'a pas assez de champ pour dévier de sa trajectoire. Le canapé explose, l'imprudent a eu tout juste le temps de bondir sur le côté. Les finitions se feront à coups de hache et de masse, avec une belle fureur, saine et harmonieuse. À 73 ans, Arman nous démontre que la flamme est toujours la même [...] »²⁴.

Se remémorant le spectacle, le directeur du Mamac retient quelques années plus tard la « jubilation évidente »²⁵ de l'artiste. Le sentiment jubilatoire n'est probablement pas étranger à la dimension potentiellement ludique de la destruction, dimension qui transparaît dans une lettre de mai ou juin 1963 écrite par Arman depuis Düsseldorf peu après le dynamitage de la MG de Isle Dwinger à l'origine de l'œuvre *Wise Orchid* (« l'apothéose des *Colères* »²⁶ selon Restany) : « [...] je veux bien un [...] grand panneau préparé. Installer un piano à queue. Truffé de dynamite puis de loin commander l'explosion deux minutes après une équipe habillée en mineur avec casques viennent fixer les vestiges sur panneau on peut aussi envisager une vieille voiture – un poste de TV un coffre-fort, etc etc – et cela me promet du bon temps à Nice pour des expérimentations futurs on va se marrer [...] Attention au départ. Prochaine carte d'invitation un pétard que l'on peut allumer. Je suis enragé. Mais je t'aime je t'aime je t'aime je t'aime avec la force d'expansion des gaz libérés par l'explosion »²⁷.

Cette donnée du jeu est tenue pour indispensable par l'artiste dans une lettre de 1966 écrite depuis New York : « Je ne me sens pas harmonieux [...]. [...] aucun substitut ne pourra me sortir de cette impasse. Pour l'instant, seulement le côté ludique de l'existence pourrait me satisfaire à condition que j'aie l'appétit

24. Harry Kampianne, « Arman. Passages à l'acte », *Art actuel*, Paris, n° 15, juillet-août 2001, p. 61-62.

25. Gilbert Perlein, « [En forme d'hommage] », mai 2006, préface de l'exposition *Arman : Subida al cielo*, Nice, Musée d'art moderne et d'art contemporain, 30 juin-1^{er} octobre 2006, http://www.mamac-nice.org/francais/exposition_tempo/galerie/arman2006/texte.html. Consulté le 2 octobre 2018.

26. P. Restany, « Arman », *op. cit.*, p. 12.

27. Arman, Lettre à É. Radigue, mai-juin 1963. À titre anecdotique, signalons un accident domestique relaté par la première épouse de l'artiste : « Oyez la triste histoire d'une femme [...] qu'une explosion faillit transformer en statut de saindoux, couronnement glorieux fêté dans la graisse de cochon [...]. [...] En deux mots : rillettes (oh première horreur) marmite autoclave (oh deuxième horreur) explosion par une maladresse du chef (Pan) 10 kgs de rillettes bouillantes répandus dans la cuisine, ou ce qui en sert hommes et gens sans autre conséquence toutefois que la folie passagère des deux parties conjointes et le réajustement des choses par le fruit des deux parties. Moi en l'occurrence. » (É. Radigue, Lettre à Arman, v. 1954)

nécessaire. [...] le côté ludique de la création. Le côté ludique de la réduction. [...] pour tout cela nécessité d'appétits »²⁸. Mais comment comprendre cette « nécessité d'appétit » multiple pour l'aspect « ludique » de la création ? Arman nous donne peut-être une clé dans une lettre de 1961, si toutefois l'on admet un certain rapport de synonymie entre l'humour et le jeu : « Le voile se déchire par brèves secousses d'une lucidité aveuglante. Tu surprends la bête en train de faire des dégâts. [...] je crois comprendre ce qu'ont vu les autres, les aînés, les vieux maudits Sade, Nerval, Lautréamont, Rimbaud et plus près Artaud et ceux-ci Bosch, Cousin, Goya, Ensor, Van Gogh. Ceux-ci ils ont vu ou entrevu et jamais annihilé la méduse la gorgonne [...]. Il faut et maintenant je le sais, un humour fondamental physique un humour d'essence tel celui de Gurdjieff pour ne pas sombrer, car parfois noires les figures humaines telles qu'elles sont et [...] noirs ces pauvres masques au déclin de la vie et même avant. Tout tordu de n'avoir pu s'adéquationner à la conscience. Tous griffés de n'avoir pu vaincre la crainte, la haine et le tigre qui les habitent. Je hais toutes ces formes sociales d'ordre, de morale, d'éthique, de devoir assez contraignantes pour transformer ce bel et libre animal par l'incessante torture d'un comportement inapplicable vraiment à chaque conscience, et qui lui est inculqué dès les premières entrevues avec ses pairs. Les cicatrices d'une lutte pour la vie, d'une inquiétude naturelle d'une quête individuelle sont certes moins laides que ces résultats d'un décalage continu et avilissant – et entre nous quel résultat ? »²⁹.

L'on comprend donc que le ludisme armanien, dans sa dimension compensatoire, ne relève pas (ou pas uniquement) de la distraction. Significativement, il en va de même pour la détermination des titres de certaines œuvres. L'artiste explique sur ce point : « Je fais souvent du choix des titres un jeu avec mes amis. J'essaye de trouver des titres pleins d'esprit, que je garde ou non. Souvent, la position des objets ou leur interaction peuvent être interprétées de façon humoristique. Parfois j'évite l'humour, parfois je m'en sers, lorsque j'estime que cela va dans le sens du but que je poursuis, de la pièce sur laquelle je travaille »³⁰. Le propos valide cette analyse antérieure de Restany : « L'esprit d'Arman est pratique : les titres qu'il donne [...] sont des descriptions cousues de fil blanc, une manière directe et brutale de vous indiquer comment il faut les voir. Il ne faut pas confondre un jeu de mot avec un mode d'emploi »³¹. L'un n'excluant sans doute pas l'autre, comme avec *Le Mauvais goût mène au crime* (accordéon éclaté, 1962), *La Hache de Barney* (saxophone éclaté, 1962), *Colère musicale* (violoncelle éclaté, 1962), *Les Ruines de Persépolis* (moulin à café découpé, 1962), *Nous résisterons jusqu'au bout* (statuette découpée, 1963), *La Mort de Mademoiselle de Lamballe* (statuette découpée, 1963), *Attila* (violoncelle calciné, 1964), *Le Piano de Néron* (piano calciné, 1965) et encore *Pyromane mélomane* (violoncelle calciné, 1965).

Si elle s'autojustifie, la violence spontanée et largement autoalimentée d'Arman peut aussi, dans le cas spécifique des destructions devant témoins, se nourrir du regard extérieur, ajoutant un « je » au « jeu » de l'excitation

28. Arman, Lettre à É. Radigue, 1966.

29. Arman, Lettre à É. Radigue, 1961.

30. Arman, cité dans Marisa del Re, « An accumulation of conversations with Arman », *Arman's Orchestra*, cat. exp., New York, Marisa del Re Gallery, 11 mai-11 juin 1983, p. 8.

31. P. Restany, « Arman », *op. cit.*, p. 15.

destructrice. C'est en tout cas ce que confie l'artiste dans un propos sur la performance publique suscitée par la question « Cela vous gêne-t-il de vous donner en spectacle devant des passants ou des amateurs d'art ? » : « Vous voulez savoir si je suis intimidé lorsque j'assume le rôle d'acteur ? Non, pas du tout. Je dois être naturellement exhibitionniste. Je recherche le contact avec le public, j'apprécie ses réactions négatives ou positives. Cela m'intéresse de travailler dans un lieu ouvert qui rassemble des spectateurs. Pour capter l'attention des passants, il faut être rapide et concis »³². « Je suis assez exhibitionniste. Je m'excite, je suis content »³³, confirme-t-il six ans plus tard. À notre connaissance, l'artiste n'a pas développé sa réflexion sur l'auto-mise en scène, qui est sans doute au cœur de sa pratique de l'action ou de la performance et qui, peut-être, découle plus globalement du « besoin d'être aimé » invoqué dans une lettre envoyée le 19 mai 1958 : « [...] j'ai envie de faire pour un public j'ai envie que l'on m'aime, basement, petitement et j'ai envie empereur d'un royaume éphémère régner [sic] »³⁴.

32. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 190.

33. Arman, dans D. Abadie, « L'archéologie... », *op. cit.*, p. 61.

34. Arman, Lettre à É. Radigue, affranchie le 18 mai 1958.

Note 1 : Arman, Lettre à Éliane Radigue, 1952, 2/2. ©Fondation A.R.M.A.N.
(AFA)

ou de toi je pourrai me desalterer.

Marianne a, je crois, compris car depuis l'autre
fois j'en ai plus rien reçu et n'en recevrai plus rien.

Écris moi car je ne pense pas te voir avant
samedi et si je ne reçois rien je serai mathématiquement
possible.

Pour écrire je me force toujours et cela est
très difficile j'aimerais tant écrire car il me semble que
qu'après une longue séance je serai enfin détendu et
repasé mais c'est toujours le même cycle vicieux je ne
pourrai écrire que lorsque j'aurai un peu plus dormi.

J'ai écrit une lettre au petit canif que tu ne
kanna et ~~je~~ j'en ai de la peine - déjà j'avais un
petit peu détérioré les ciseaux - rien ne rentre dans mes
mains, c'est dommage.

En ce moment le travail est long et ennuyeux
mais ce n'est rien en comparaison de la sensation
d'être en prison. J'ai envoyé au concours les deux gags que
m'as fournis tu m'en as maintenant il n'y a plus qu'à
attendre le résultat et surtout ne pas trop espérer.

Je te recevrai jeudi au mercredi soir si je ne
mieux pas. Surtout ne cambrie pas moi sans cesse
toute cette longue semaine. Sans te voir - reçois des
tampons de tendresses des hectares de baisers et des inépuisables
doux, caresses - Amant à la traîne

Monelia,

Je rentre de cinéma avec Brisset et Ernest
avec "OK Conal" bon et solide Western.
Mais un léger mouvement à la sortie une
dizaine de jeunes nord-africains ont manqué de
respect à Ernest ils lui ont lancé une main non
agressive aux yeux. Je n'ai pas manqué et
je me suis payé le plus costaud mais pendant
que je m'expliquais sans trop de mal avec lui
les autres merout, tombé de mes le dos et à
qui mieux mieux à coups de pieds de poings et
ont essayé de me faire tomber le goût du film
Jacques après avoir essayé un coup de poing sur
taillé et j'ai dégusté une bonne punition ~~et~~
malgré ça grâce à ma bonne musculature et
à quelques bons principes je n'ai pas attrapé trop
de mauvais coups. L'ennemi est que mon
Complet neuf a besoin de 3 stoppages et que
j'ai quelque bilas - voilà ~~l'ennemi~~

Wednesday
RUBIN BROTHERS
43, RUE RAFFET
PARIS 16

Nice trip? *hello.* how are you?
a go. the California is more a country town
as NY is just a town. ok? et l'échelle
de ~~paris~~ de recour hane ma fenêtre et sur
NY, la liouelle est est. le matin 8^h 1/2 peut
pas dormir un aller hane a café au pain.
en face raconte Kenneth Polard ~~et~~ hier soir
raconte Slipka. et d'ici chez eux ils ont
deux amman. hier après midi rompu avec
Yayge. je l'ai revue et mes cheveux se sont
trouvé j'ai fait ce que j'étais disposé
avec mon caractère. tes gentils très doux je les
ai déhité les plus honneur un elle m'a
que je pensais sur ce qu'elle pouvait faire. et
est. elle a perdu la face et se dit plus "un amman"
Jean Tinguely est in New York ~~et~~
I have to meet him to night.
j'ai dit chez Lepicier en has take some fine prints.
and biscuits. I have a little room. ~~not~~
not so large as the last time and ~~the~~
it is behind a tout albume chue. ici
cul affreux ce matin les yeux allaient au travail
avec des queues de foetus pas encore vivants

au fait aussi envisager une
meille visite - un poste de TV
un coffre fort. etc etc -
et cela me promet du bon temps
à Nice pour des expériences futures
au vu de mes

①



②



③

Attention au départ. prochaine
carte d'invitation me jetant que
l'on peut allumer
si mis enrage mais pt. aussi pt. aim
si vain pt. aim avec la force
d'expansion des gaz libérés par l'explosion
amar

Je hais toutes ces formes sociales -
d'ordre, de morale, d'éthique, de devoir
aux contraignantes pour transformer ce
bel et libre animal par l'incepante.
Torture d'un comportement inaplicable
vraiment à chaque conscience - et qui
lui est incutée dès les premières entretiens
avec ses pairs - les cicatrices d'une lutte
pour la vie - d'une inquiétude naturelle
d'une quête individuelle sont certes moins
laides que ses résultats d'un décalage
continu et avilissant - et entre nous
quel résultat ?

Par dessus le temps et l'espace
dans l'obscurité la plus complète.
les tentacules de mon esprit cherchent
et atteignent le tien et le recueillent
~~comme~~^{tel} un premier comme pour
se persuader de son existence -

Je t'aime
je vis de toi et par toi

Arman .

Mon tendre Eliane.
Ce matin 3^o ta lettre. mais toi aussi
j'espère et au moins 2. je mis tout et sent tout cela
et il le faut. du bi de langage de la mauvaise foi à la
glinière pournaide des complimentateurs. restite.
B. l'œuvre humaine. et il le faut. il faut voir les usages
suppliciter. les petites têtes et les grosses poes pour voir l'œuvre
devant se supporter faisant qq chose. et se regarder le
faisant si je fin pour moi je fais 10 trucs pour toute
ma vie et les changerai tout en 5 ans je crois.
or j'ai envie de faire pour un public j'ai envie que
l'on m'aime, haïssent, méprisent et j'ai envie
d'être un empereur d'un royaume splendide regner. je mis encore
un barbare. et du vol rouissant et roux du commerce
au trac de pourrais non encore rendis je préfère imposer
ma monnaie moi-même en un instant d'orgueil qui
s'élève calmement en face de tout et tous. je ne
regretterai qu'une chose. de ne pas pouvoir m'exposer
moi-même comme une œuvre à toute individualité
je ne supporte pas les autres peintures car elles
m'inclinent toujours un petit peu de mon royaume.
je ne veux pas faire beau. faire valable je
veux et c'est tout. car je mis encore je crois avec
rien pour me reconnaître animal dans mon
terrain de chère. et me supportant à la ronde

2

La territorialité au miroir de la compétitivité



« Je suis assez exhibitionniste. Je m'excite, je suis content »¹, révèle ainsi Arman dans un propos sur son rapport à la performance. Son « exhibitionnisme destructeur » en contexte public tient peut-être aussi à la nature même de la performance. Vitrine spectaculaire, elle a sans doute été appréhendée par l'artiste comme un moyen efficace de spécifier les frontières de langage. Ou pour le dire autrement, d'obtenir que son identité artistique façonnée par un ensemble de « territoires » (terme qu'il emploie dans une lettre de 1959 à propos des *Cachets*²)

soit officiellement « brevetée », c'est-à-dire protégée du fait même de son affirmation officielle face à une possible menace concurrentielle. Une menace bien identifiée dans une lettre de mai 1958 : « Je suis encore un barbare. Et du vol souriant et sérieux du commerce au troc de pouvoirs non encore révélés je préfère imprimer ma monnaie moi-même en un sursaut d'orgueil qui s'assoit calmement en face de tout et tous en ne regrettant qu'une chose de ne pas pouvoir m'exposer moi-même comme une insulte à toute individualité. Je ne supporte pas les autres peintures car elles m'enlèvent toujours un petit peu de mon royaume [...]. [...] je suis encore je crois assez sain pour me reconnaître animal dans mon terrain de chasse et ne supportant à la ronde dans l'espace où je puis vivre d'autres odeurs étrangères menaçant virtuellement mon instinct de reproduction et de préservation et tel n'importe quel mâle, je tenterai avec les armes forgées par mon monde de tuer tout mâle semblable à moi »³. Deux ans plus tard, Arman écrit à propos des *Allures* : « La prise de possession et l'exorcisme sont les buts d'un art qui a son terrain de chasse et ses armes adaptées

1. Arman, dans D. Abadie, « L'archéologie... », *op. cit.*, p. 61.

2. Arman écrit : « J'ai commencé un immense cachet il part bien et il est un peu moins cachet que les autres et un peu plus 'propositions picturales concrètes'. J'ai vraiment ici un territoire immense – Christophe Colomb découvrant l'Amérique c'est de la petite bière. » (Arman, Lettre à É. Radigue, 1959) Notons que l'artiste emploie encore le terme de « territoire » dans une lettre de 1966 débutant sur un ton humoristique : « En général les animaux vont aussi par paire et le ciment le plus solide pour une paire c'est ce qui s'appelle 'territory imperative'. En ayant beaucoup de territoires j'aurais beaucoup de femelles pour occuper ces territoires et lorsque cela devient impossible j'abandonne les territoires. » (Arman, Lettre à É. Radigue, 1966)

3. Arman, Lettre à É. Radigue, affranchie le 19 mai 1958.

à chaque époque [...], maintenant à l'époque H, les éclaireurs, l'œil aux aguets rabattent les matériaux dont nous nous nourririons, la bataille se situe dans l'inconscient, dans les objets, dans les mondes inanimés, mécaniques, et ceux que nous animerons d'une geste [sic], d'une lancée précise et somptueuse »⁴.

L'objectif de la prise de possession puis de la préservation territoriale est probablement l'un des principaux moteurs de l'agrégation des Nouveaux Réalistes à partir de 1960, autour de la figure de Pierre Restany et de son concept « d'appropriation objective de la réalité sociologique »⁵. « La discipline de l'appropriation, explique Arman, nous a servi pour affirmer notre position. C'était notre point de départ. On décrétait qu'Yves Klein c'était le bleu, Arman l'accumulation, Tinguely la machine ». L'artiste-accumulateur, après avoir rappelé que « [chacun] avait son geste, ses objets auxquels nul n'avait le droit de toucher », précise encore : « On s'appropriait des secteurs comme les barons de l'empire de Napoléon se partageaient l'Europe : 'Je te donne la Silésie, je prends la Pologne, je te fais roi de Hongrie.' Cela avait un côté exclusion pour ceux qui arrivaient après nous. Personne n'avait le droit de toucher aux accumulations, à la colle »⁶.

Mais l'existence de correspondances théoriques, plastiques, stylistiques ou bien esthétiques au sein du groupe Nouveau Réaliste n'est pas sans poser le problème de la préservation des territoires personnels, comme en témoignent les tensions survenues entre Arman et Daniel Spoerri dans le contexte du premier festival du mouvement (Nice, Galerie Muratore, 13 juillet-13 septembre 1961). À l'occasion du cocktail d'inauguration donné à l'Abbaye de Roseland, le premier réalise en présence du second une *Colère* de chaise et de table, dont les fragments sont collés sur des panneaux de bois présentés verticalement. Un procédé qui n'est pas sans rappeler le principe du *Tableau-piège* développé par Spoerri à partir de 1960. Évoquant la réaction de son concepteur, Arman, conscient du rapport existant entre le fait de « coller un accident [qu'il crée] et [de] coller les accidents produits par le hasard »⁷, se souvient : « Spoerri devint très agressif : 'Mais tu me copies, tu pièges une colère comme je piège une table'. J'ai essayé de dire que je l'avais déjà fait en 1958⁸. Il ne voulut rien entendre. Il était saoul et faisait de grands gestes. Je pensais qu'il allait me frapper. Lorsqu'on est menacé, il vaut mieux fuir. Étant acculé à une balustrade, je me suis senti coincé. J'ai saisi Spoerri et je l'ai projeté à terre, lui abîmant le coude. Cela montre à quel point chacun était jaloux de son territoire »⁹.

4. Arman, [Texte sur les *Allures*], vers 1960, archives Galerie Françoise Paviot, Paris. Reprod. dans J.-M. Bouhours (dir.), *Arman, op. cit.*, p. 250.

5. Pour une histoire globale du Nouveau Réalisme selon Pierre Restany, on consultera notamment Pierre Restany, *Avec le Nouveau Réalisme sur l'autre face de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Critiques d'art », 2000. Voir également Cécile Debray (dir.), *Le Nouveau Réalisme*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 26 mars-2 juillet 2007, Paris, Rmn, 2007.

6. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 37, 36.

7. *Ibid.*, p. 68.

8. Arman fait sans doute ici référence aux *Allures-Colères*, apparues au cours de l'année 1959.

9. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 36-37. Sur la question des territoires plastiques, voir aussi p. 68, 208-210.

Arman, à l'inverse, rejette plus ou moins vigoureusement ce qu'il tient pour une « armandisation » – selon son expression – de la démarche de certains Nouveaux Réalistes. C'est le cas des « collections d'objets » de Spoerri, ou encore des entassements accumulatifs de Christo et plus particulièrement du *Rideau de fer* (barrage de la rue Visconti par un mur de 240 barils de pétrole, pendant trois heures dans la nuit du 27 juin 1962) et du projet plus tardif du *Mastaba* d'Abu Dhabi (1240 barils de pétrole, conçu en 1968 et commencé en 1977)¹⁰. La question du chevauchement des territoires plastiques se pose encore à plusieurs reprises avec César, et par exemple avec les « objets écrasés » et les « mini-Compressions » de jouets et d'objets usuels sur panneaux de bois. Un phénomène bien identifié par un Restany qui, en diplomate relativiste, écrit : « Les mini-compressions [...], si elles ont un intérêt plastique certain, posent un problème qu'il faut bien nommer, dans l'optique appropriative du Nouveau Réalisme, un conflit de compétences, une limite de langage avec Arman. L'Arman des 'colères', des objets brisés, tordus, éclatés, brûlés, est parfois proche du César des mini-compressions. L'auteur du *Petit Déjeuner sur l'herbe* de 1957 a le droit moral d'esquiver n'importe quel objet individuel. Il n'empêche que le langage quantitatif d'Arman est axé sur la notion de brisure, pendant dialectique, en quelque sorte, de la notion d'accumulation. Arman est l'homme d'une idée à deux faces, positive et négative, le centre d'énergie d'un champ magnétique à la fois précis et limité. Son langage quantitatif est basé sur l'appropriation pure et simple de l'objet et non sur la maîtrise de tel ou tel matériau, c'est-à-dire sur la conquête de telle ou telle technique de l'appropriation. Arman est un introverti qui défend son territoire. Chez César, lorsque l'*homo ludens* l'emporte sur l'*homo faber*, l'imagination ne connaît plus aucune frontière. Ce conflit de compétences débouche sur un conflit de personnalités, ce qui, entre artistes, n'est pas grave »¹¹.

Ici entrent en jeu le « caractère dominateur et indépendant »¹² et l'« esprit compétitif au-delà du raisonnable » qu'Arman invoque pour son cas respectivement dans une lettre de 1966 et ses *Mémoires accumulés* de 1992, où l'on peut lire par ailleurs : « [...] j'ai un côté monstrueux. Je mets de la fureur dans tout ce que je fais. Je suis très ambitieux. Si je collectionne, je veux les meilleures pièces ; si je joue au go, je veux comprendre comment cela marche de l'intérieur »¹³. Une caractéristique essentielle de la mentalité armanienne est le besoin viscéral de dépasser toutes formes de limites et de restrictions ressenties dans un rapport concurrentiel ponctuel ou continu. Citons un passage confirmatif d'une lettre de 1962 : « [...] comme j'étais bizarre et cafardeux j'ai pris la Jag. Avec le plein d'essence et j'ai serré le terrain sur l'autoroute jusqu'à 4 h du matin [...]. Je roulais à 80 tranquillement guettant l'arrivée des bolides et dès qu'une bagnole semblait rapide je lui collais au train jusqu'à ce que je la rattrape et la dépasse à 180 un vrai gosse de 18 ans, je retourne droit au gâtisme intégral et néo-juvénile (entre nous il n'y a pas une tire qui ait résisté. Toutes les Alfa, une Lancia ?, MG une triomphe [sic] une Porsche [...]) »¹⁴.

10. Voir Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 210, 208-209.

11. Pierre Restany, *César*, Monte-Carlo, André Sauret, 1975, p. 218.

12. Arman, Lettre à É. Radigue, 1965.

13. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 72, 105.

14. Arman, Lettre à É. Radigue 1962. Marc Moreau rapporte : « [Arman] pouvait rentrer en compétition si on lui faisait une queue de poisson sur la route, lui-même en faire une encore plus serrée et d'aventure si l'autre conducteur devenait injurieux et prêt à échanger des coups

Six années plus tard, Sevim Fesci sollicite les souvenirs d'enfance d'Arman qui confie : « C'était très étrange, car j'étais toujours violent et compétitif quand je jouais avec d'autres enfants. Je voulais toujours être le meilleur, le plus fort, le plus rapide. Ou alors je jouais seul très doucement et très sérieusement » ; « Je jouais toujours à Tarzan avec les autres. [...] Et si je ne l'étais pas, j'essayais de battre tout le monde et de gagner. Si les autres étaient plus forts que moi, je préférais abandonner [...]. Après cela, [...] j'ai été très attiré par le capitaine Nemo de Jules Verne. Je voulais être une sorte de capitaine Nemo qui savait beaucoup de choses. Il était tout à fait un surhomme en science et en tout ». De façon sans doute plus convaincante dans la perspective de notre propos, Arman explique plus loin : « J'ai toujours eu dans mon caractère de devenir spécialiste dès que je faisais quelque chose [...]. Je n'ai jamais été [...] dilettante. Si j'étudie les échecs, j'étudie les échecs. Je reçois des livres sur le sujet, je veux devenir bon. [...] Je dois être pro, un professionnel. J'apprends le judo et je deviens un pro. Tout ce que je fais, je le perfectionne [...]. Je creuse beaucoup. Lorsque j'ai été sur le point de basculer dans la peinture, j'ai abandonné le judo et tout le reste [...] après une opération au genou qui m'a fait comprendre que je ne deviendrai plus champion du judo, que ce n'était plus possible. J'ai toujours été impliqué dans la peinture, comme Yves Klein l'était. Et j'ai vraiment fouillé les informations de je recevais de toute part. Livres, histoire du surréalisme et tout ce que je pouvais trouver. Récit sur l'exploration critique. [Chaque magazine, chaque invitation, chaque livre sur la peinture], [je] collectais vraiment toutes sortes d'informations. Je ne fais jamais une chose instinctivement. Je travaille toujours »¹⁵.

Mais notons que, dans le même échange, et peut-être en déconnexion avec son propre cas, Arman lie ce phénomène de spécialisation à un facteur externe – en l'espèce le champ social – plus qu'interne ou psychologique, en soutenant : « Tout le monde est sensible. Tout le monde est artiste. Tout le monde est musicien. C'est juste une question de spécialisation. Notre civilisation est une civilisation de spécialisation. Vous tuez très jeune tout type de besoin naturel chez l'enfant. Dans les tribus primitives, ou groupes humains primitifs, chacun peut s'exprimer par la participation [...] aux fêtes religieuses ou aux célébrations de la tribu, en peignant, en dansant, en jouant de la musique, en construisant des objets, en en sculptant : tout le monde participe. Notre civilisation exerce tellement de pression sur l'enfant, très jeune, avec la propriété, avec la relation très tribale au groupe, avec l'obligation d'apprendre beaucoup de choses [...], qu'on tue ces expressions spontanées que presque tout le monde a en soi. Je suis à peu près sûr que si vous m'apportez n'importe quel gamin de douze, treize, quatorze ans avant qu'il ne soit trop tard, j'en fais un artiste, peut-être pas un génie, mais un artiste passable. Et il ne sera pas mon imitateur »¹⁶.

Avec cette dernière proposition, on peut supposer qu'Arman s'arroge le rôle qu'il identifie, dans le même contexte d'expression, comme une prérogative du critique d'art, dont l'une des fonctions cardinales est d'éprouver l'artiste en devenir : « C'est un peu comme un juge qui sépare le bon du mauvais. [...] Et parfois, on vous pousse [...]. Mais vous devez avoir assez de courage pour revenir [...], c'est une sorte de jeu. [Le critique] est un sorcier comme dans une tribu,

de poings, Arman n'était pas le genre à éviter la bagarre [...]. » (Marc Moreau, propos recueillis par l'auteur, 3 février 2019)

15. Arman, dans S. Fesci, [entretien du 22 avril 1968], *op. cit.*, p. 8-9, 14-15.

16. *Ibid.*, p. 26.

quand les jeunes hommes doivent prouver qu'ils sont des hommes et passent beaucoup d'épreuves. [...] L'artiste [...] a une sorte de barrage de la virilité [...] à passer [...]. Et l'un des rôles de la critique est de rendre les choses difficiles pour l'artiste, mais dans le bon sens, de manière positive [...] »¹⁷.

Arman, qui assure en 1965 « ne [se] pardonner aucune faute aucune faiblesse »¹⁸, a encore raconté son investissement acharné dans la pratique du jeu de Go (jeu de stratégie fondé sur la préservation du rapport de domination territoriale) à partir de 1970, afin de prouver à un entourage sceptique¹⁹ que son cerveau pouvait encore, à plus de 40 ans, s'adapter à une nouvelle et haute exigence cérébrale²⁰. Significativement, il abandonne cette activité quelques temps plus tard, alors qu'il fait le constat de son plafonnement au grade de 1^{er} Dan amateur (niveau selon lui « passable ») malgré l'encadrement particulier du maître Isamu Haruyama, et peut-être surtout du risque de mise en péril de son œuvre²¹.

À la fin de 1971, il découvre la discipline du Wushu inspirée des arts martiaux chinois, qu'il pratique là aussi de façon intensive au point d'obtenir rapidement la ceinture noire et d'ouvrir à Paris son propre dojo (*L'art du kung-fu*, rue de Charenton). Cet investissement sans réserve traduit sans doute en grande partie « son besoin vital de se confronter de nouveau à lui-même, comme pour procéder à une réévaluation de son potentiel physique et de son degré de combativité »²². Lucide sur cette question du surpassement physique, l'artiste rapporte d'ailleurs : « Dans toutes mes activités ludiques, j'investis une férocité qui n'a rien à voir avec la détente. J'avais tendance à jouer au Ping-Pong de la même manière. Je faisais vingt parties car je voulais gagner. [...]. J'aurais aimé être champion de Ping-Pong. La pêche sous-marine, c'est pareil. J'ai promené mon harpon dans tous les océans à la recherche de l'exploit fabuleux »²³.

17. *Ibid.*, p. 29.

18. Arman, Lettre à É. Radigue, 1965.

19. Sont peut-être d'abord visés deux amis d'Arman, Sosno et Jean-Pierre Mirouze, à l'origine de son initiation d'Arman au jeu de Go, et qu'il « dominait » déjà au jeu d'échec. Sur sa pratique du jeu de Go, voir Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 71, 105

20. Citons l'artiste : « Lorsque j'ai commencé le go, des amis se moquaient de moi : 'Tu t'y mets trop tard, ton cerveau marche déjà moins vite, tu n'y arriveras jamais'. De rage, je me suis mis au travail [...] : je lisais, j'ai même appris le japonais pour suivre les exposés les plus intéressants. » (Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 72)

21. L'artiste rapporte : « Ce qui était à l'époque passable pour un bon amateur japonais était un peu plus difficile pour un 'gaijin' ; pour progresser il m'aurait fallu investir plus de peine que de temps [...]. Ces temps, ces pensées, j'aurais dû les prendre sur mon travail d'artiste, au détriment de mon œuvre. » (Arman [Sur le Japon], manuscrit non daté, Arman New York Studio Archives. Reprod. dans J.-M. Bouhours (dir.), *Arman*, *op. cit.*, p. 261) On consultera également ce texte au sujet du rapport d'Arman aux armes japonaises.

22. E. Ollier, « Arman... », *op. cit.*, p. 49.

23. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 72. Restany évoque cette dernière activité dans un texte écrit entre novembre 1967 et septembre 1968 : « [...] Arman est partout lui-même, avec les mêmes désirs, les mêmes impulsions, le même besoin de dépenser l'énergie vitale qui le brûle et qui le pousse sans cesse à compliquer sa vie ou à la risquer inutilement dans des séances de pêche sous-marine qui tiennent de la prouesse sportive [...]. » (P. Restany, « Arman », *op. cit.*, p. 15) Sur cette question, voir Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 21-22.



Arman, Parc de la Californie, Nice, v. 1960. Archives Fondation A.R.M.A.N.

« L'exploit fabuleux », c'est aussi celui lié à la pratique obsessionnelle de la collection d'objets, poussant Arman à réunir notamment d'importants ensembles de couteaux, sabres japonais, pistolets et revolvers (Lepage, Mariette, Mauser, Jansen, Breuer...) – dispersés dans une vente parisienne d'octobre 1991. Face à la tentation simpliste de verser trop rapidement cette donnée au dossier de la « violence armanienne », il est à noter que l'intérêt de l'artiste pour ces artefacts bien représentés dans son œuvre²⁴ est avant tout d'ordre technique et esthétique. À ses yeux, par exemple : « [...] le véritable art américain, c'est la fabrication de lames. Il y a des artistes fabuleux qui mettent trois ou quatre mois pour achever un beau couteau qui se vendra 4 ou 5 000 dollars. Lame et manche sont de véritables chefs-d'œuvre d'élégance et d'équilibre »²⁵. L'attrait pour certaines armes à feu historiques est aussi à mettre en lien avec le tir sportif pratiqué ici par un « excellent tireur d'instinct, [qui] fait mouche à tous les coups

24. Songeons par exemple à l'*Accumulation* de reproductions de Smith & Wesson 38 special *Boum Boum, ça fait mal* (1960) et *Tools of Persuasion/Guns Controlled* (1978), de Colt Frontier non titré (1962), de Mauser C. 96 intitulée *Shanghai Express* (1990). Mais pensons encore à « l'environnement » de l'arme, matérialisé par exemple dans l'*Accumulation* de cibles – impactées avec précision – *Memorial Buffalo Bill* (1961) et encore de balles à blancs *À Coups trop tirés* (1961).

25. *Ibid.*, p. 106.

à trente pas »²⁶. On retiendra cette analyse de Marion Moreau sur ce point : « [Pour Arman], c'est moins la destruction que la restructuration qui importe. Sous cet angle la pratique tient son rôle comme le judo : arriver à la maîtrise par l'apprentissage est le plus important et ce n'est pas un exutoire »²⁷.

La « collectionniste suraigüe » d'Arman a très concrètement orienté ses choix plastiques et ses choix de carrière. « Dans les années 1970, j'ai fait des œuvres inutiles. J'ai promis des expositions de petites pièces facilement vendables et j'ai commis des choses inégales pour assouvir ma passion de collectionneur », reconnaît l'intéressé, après avoir confié à Otto Hahn : « [...] chez moi, le plaisir d'acquérir l'emporte sur le plaisir de posséder. Je vends pour renouveler mes émotions. La peine de la séparation est compensée par le plaisir d'acheter ». Ici, la satisfaction née de la possession est souvent dépassée par celui de l'acquisition à la limite de la rupture financière, nécessitant de négocier, d'échanger, de vendre, d'emprunter. « Si j'avais une fortune personnelle dans laquelle je n'aurais qu'à puiser, peut-être n'achèterais-je pas. Pour qu'il y ait envie, il me faut du risque ou un besoin de me surpasser », admet lucidement Arman. La question d'Otto Hahn, « Avez-vous besoin de dépenser beaucoup pour vous aiguillonner dans travail ? » est alors inévitable, comme sans doute cette réponse relativiste donnée par l'artiste : « Je dépense naturellement beaucoup. Mais je retire mes plus grandes satisfactions de mon travail. Les moments importants de ma vie, c'est lorsque je m'engage dans des tournants. Le reste, c'est de la sauce »²⁸.

Tout ou partie de l'explication de ce « caractère dominateur » et de cet « esprit compétitif déraisonnable » est peut-être à chercher dans ce passage d'une lettre d'Arman datée de 1965 : « La vie-là ne renfermant plus de légitimes luttes pour la survie laisse suinter de toute part une agressivité de compensation qui ronge le comportement à toute attitude. Et c'est là que réside l'une des clefs vivons dangereusement disait l'autre mais il avait raison [...] nous boufferons notre sale figure chez les autres et n'aurons plus mal au foie. Un monde où il n'y a plus d'herbe à conquérir renvoie ses ruminants et ses rongeurs à une lutte à couteaux tirés pour se prouver à soi-même qu'on aurait pu le faire dans les conditions premières [...] »²⁹. Cette herbe est notamment new-yorkaise au début des années

26. P. Restany, « Arman », *op. cit.*, p. 1. Rappelons, à titre anecdotique, ce que dit Arman dans une évocation de la pénurie alimentaire des années d'Occupation, particulièrement sévère à Nice : « J'ai tué des chats pour les manger. J'ai tué des oiseaux avec ma fronde. J'étais un tireur d'élite avec mon lance-pierres. [...] Nice était une ville de retraités, pleine de vieilles dames avec leurs chats et leurs oiseaux. Et vraiment je peux jurer qu'en six mois, il n'y eut plus de chat survivant dans les rues [...]. Nous avons mangé tous les chats et tous les oiseaux, dont les mouettes, tout ce que nous pouvions avoir, car très vite nous n'avons pas pu atteindre la mer. [...] Quand les Italiens se sont retirés en 1942, les Allemands ont construit une sorte de mur. Personne ne pouvait plus avoir poisson. C'était fini. Le chemin vers la mer était coupé. » (Arman, dans S. Fesci, [entretien du 22 avril 1968], *op. cit.*, p. 10)

27. Marion Moreau, propos recueillis par l'auteur, 3 février 2019.

28. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 104, 154, 159, 154. Dans ce même contexte, Arman déclare page 92 : « Au début des années 1960, du temps où j'habitais l'hôtel Chelsea, je n'avais pas d'argent. Je vivais déjà au-dessus de mes moyens. J'ai toujours bien mangé, bien voyagé, bien vécu. » Sur cette question de la collection d'objet chez l'artiste, nous renvoyons à notre étude *Les féminins d'Arman, des Cachets aux Interactifs, 1957-2005*.

29. Arman, Lettre à É. Radigue, 1958. Éliane Radigue fera cette réponse : « Je comprends mieux ton besoin 'd'une lutte à couteau tiré' 'd'armes et de masques' qui font mieux partie de ton tempérament marssien (de Mars le dieu) du guerrier qui n'est que le mal en toi, ce besoin de

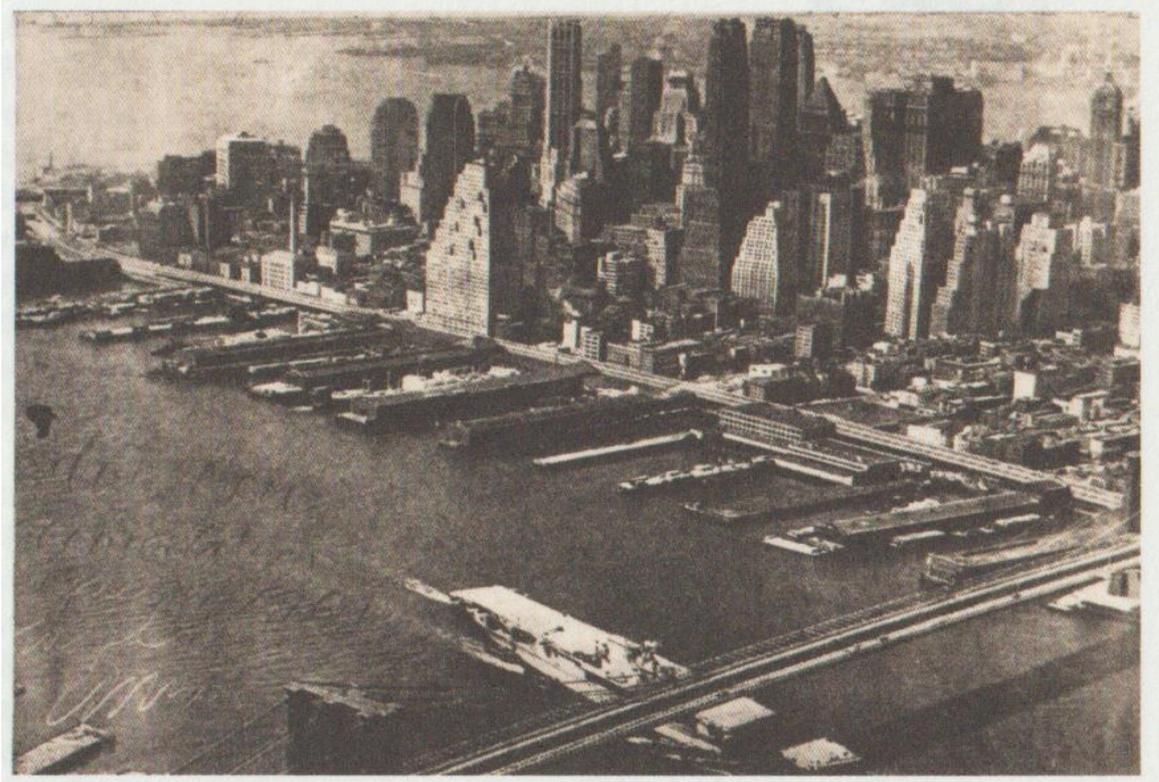
1960 : « Sonnez trompettes l'heure est grave formez les bataillons nous allons en découdre [...] donc voici les décisions allons give up with the house in Nice. Come to N.Y. [...] cela va être dur très dur mais je suis presque joyeux à l'idée d'avoir un combat à mener »³⁰. Quelques années auparavant, c'était également posé la question d'une installation dans la capitale française, présentée dans une lettre d'Éliane Radigue comme la géographie d'un nouveau combat pour Arman : « Finalement j'ai l'impression qu'on va bientôt échouer à Paris. C'est nécessaire pour toi de mener une bagarre à ta mesure [...] »³¹. Et précisément, l'artiste va trouver dans le défi étatsunien le combat proportionné à son besoin de conquête, exacerbé par le dynamisme new-yorkais. Ainsi qu'il explique : « Je me suis cru soudain après la guerre de 14, à Paris, au début du dadaïsme ou du surréalisme. C'est un climat que je n'avais jamais connu, car à Paris, en 1960-1961, à part les jeunes hurluberlus que nous étions, il ne se passait pas grand-chose d'excitant. [...] L'effervescence était retombée. Je me suis trouvé devant un milieu artistique en plein ébullition. Alors j'ai dit à Éliane [Radigue] : 'J'ai trouvé l'endroit où je veux vivre. C'est là.' J'étais parti pour trois semaines. Je suis resté deux mois [...] Un an plus tard, en 1963, je me suis installé officiellement aux États-Unis »³².

bagarre qui s'explique pour toi, et pourtant d'autres nécessaires à certaines époques de décapage à sortir par hache des copeaux gros sous lequel se dessinera la silhouette de l'homme peut-être, qu'on se bouffe son propre visage en les autres soi, mais pourquoi ne pas essayer plutôt d'en changer, et puis ce ne sont là que des querelles de plus ou moins bon voisinage, querelle de cour ou de basse-cour ici là et partout, écurie d'Augias de la politique où l'on se bat sur le fumier, laine de verre piquante de ton propre terrain de combat, le sol diffère mais ce n'est toujours en effet que 'bouffer notre sale figure chez les autres' à en avoir une indigestion. Il ne se peut pas que tout ait été bu, il doit rester encore quelque chose il y a encore beaucoup à dire au-delà du poissage. » (É. Radigue, Lettre à Arman, 1958)

30. Arman, Lettre à É. Radigue, 1964.

31. É. Radigue, Lettre à Arman, v. 1957.

32. *Ibid.*, p. 50. De fait, Restany, évoquant le premier voyage à New-York fait par Arman à partir de novembre 1961, assure : « Ce séjour en Amérique l'a dynamisé. » (P. Restany, « Arman », *op. cit.*, p. 11)



Carte postale d'Arman envoyée à Ben, portant l'inscription "Salut Ben Accumulation signée en 1961-New York as a accumulation", coll. Ben, Nice

Grande est la tentation d'étendre le constat d'un besoin de domination, de défi et de conquête chez Arman à sa pratique de création, particulièrement sur la base des nombreuses lettres dont la rhétorique témoigne d'une disposition d'esprit combattive voire guerrière dans la relation à l'œuvre ou bien à la carrière. Citons quelques extraits : « [...] j'aurais tel un guerrier japonais besoin d'une épouse qui me donnât la force [...] »³³ (1960) ; « Le combat se termine et je rentre vainqueur comme toujours je suis habitué avec mon armure d'innocence et de duplicité » (1962) ; « [...] je suis débordé je vais faire du surmenage et je suis ravi car j'aime ça je prends des allures de général romain [...] »³⁴ (1965) ; « [...] tu aurais pu m'écrire au moins comme une marraine de guerre »³⁵ (1965) ; « Je suis un peu déprimé mais cela ira mieux je suis fatigué j'ai peur que tu ne me reconnaisse plus j'ai blanchi et vieilli dans la bataille [...] »³⁶ (1966) ; « [...] je lutte soir et matin je me lève tôt me couche tard. [...] Debout, le soir vient, je me défends mon épée tenue à deux mains [...]. Je suis au centre d'une clairière de cadavres. Je reviendrai au sud [...] pour délurer les pinceaux endormis »³⁷. Arman guerrier, mais pas militariste. « [Il] n'est aucune guerre juste mais dans toute guerre des hommes justes [...] »³⁸, écrit-il en 1960, année où il livre ce commentaire du film *Die Brücke* de Bernhard Wicki : « [...] pas mauvais. Même

33. Arman, Lettre à É. Radigue, 1960.

34. Arman, Lettre à É. Radigue, 1965.

35. Arman, Lettre à É. Radigue 1965.

36. Arman, Lettre à É. Radigue 1965.

37. Arman, Lettre à É. Radigue, 1966.

38. Arman, Lettre à É. Radigue, 1960.

mieux que cela c'est très anti-guerre [...] »³⁹. Et l'on connaît encore ces sentences ultérieures pour le moins tranchées : « Les artistes sont comme les soldats qui ont fait la guerre : ceux qui ne sont pas morts deviennent généraux » ; « [...] en art comme à la guerre, on ne fait pas de quartier. Et en art peut-être moins qu'à la guerre. En cas de conflit armé, il y a des prisonniers qu'on relâche à la fin des combats. En art, on tire sur les ambulances et on achève les blessés »⁴⁰.

D'une façon générale, il semble que le combat même a pu être pour Arman un objectif autosuffisant, tout au moins au cours de l'année 1957. Dans une lettre à sa femme datée du mois de mai, il écrit : « [...] l'échec ou la réussite n'ont aucune importance. Ce qui compte c'est l'activité dirigée. Et tu le verras bien perdre ou gagner ce ne sont que des résultats qui n'ont pas à entrer dans l'édification de la formule. Pour mon compte, si je cherchais uniquement à gagner il est presque sûr que je n'aurais pas accepté cette étrange loterie qui s'appelle l'art. Avec des possibilités moyennes je pouvais prétendre réussir à gagner ailleurs, mais nous nous en fichons complètement. En chaque homme d'un peu de valeur toutes absolument toutes les activités sont gagnantes mais dans ce sens supérieur de l'enrichissement par l'acte dans le temps et dans la matière. Car cet homme ne reste supérieur qu'en fonction de sa conception du jeu et c'est pourquoi parmi ces faux gagnants que sont les arrivés dans le fauteuil nous trouvons tant de détériorés, minables et souffrants ils n'ont plus su jouer dès que le gain s'est présenté d'une autre manière, c a d. argent, pouvoir, gloire, ect etc. alors que leur seule richesse était d'entreprendre »⁴¹. Une déclaration qui vise avant tout à affermir le moral vacillant d'une épouse découragée par la faible perspective d'une professionnalisation musicale, mais qui relève peut-être aussi de l'autopersuasion : Arman est alors confronté au doute, difficilement supporté, quant à la possibilité d'une carrière artistique.

Les lettres qu'il adresse à sa femme mettent bien en évidence la recherche constante d'une valorisation économique de l'activité plastique en Europe comme aux États-Unis, notamment sous la pression des besoins familiaux⁴². « J'ai des tas de soucis ça va mal je ne vends rien et les frais courent je ne m'en sors plus du tout. [...] des histoires ici du travail embêtant et qui ne rapporte pas [...] »⁴³, écrit-il par exemple dans une lettre de juin 1959 postée à Nice. Cette situation, qui se prolonge globalement jusqu'à la fin de la décennie suivante, va s'avérer suffisamment préoccupante pour prendre ponctuellement le pas sur la considération accordée à l'action elle-même. Au cours de l'année 1966, Arman écrit ainsi : « Je suis depuis un certain temps avec des exceptions très courtes plus conduit dans mes actes par la nécessité de survivre plus que par le contenu même des actes »⁴⁴.

39. Arman, Lettre à É. Radigue, affranchie le 21 avril 1960.

40. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 40, 114.

41. Arman, Lettre à É. Radigue, mai 1957. Le terme « jeu » est souligné dans le texte.

42. Citons une lettre envoyée par Éliane Radigue au début des années 1960 : « Mon Armand, Oukisson les dollars ? Tu peux en faire mon amour, ici on t'attend tambour battant pour te les faire dépenser les notes impayées pleuvent comme aux mauvais orages d'été. » (É. Radigue, Lettre à Arman, v. 1961) Rappelons que le couple a trois enfants : Françoise [Marion] (née le 8 août 1951), Anne (née le 29 juin 1953) et Yves (né le 18 septembre 1954).

43. Arman, Lettre à É. Radigue, affranchie le 26 juin 1959. La négation est soulignée dans le texte.

44. Arman, Lettre à É. Radigue, 1966.

Mon tendre Eliane.
Ce matin 9^h ta lettre. mais toi aussi
j'espère et au moins 2. je mis tout et sent tout cela
et il le faut. du tri de langage de la mauvaise foi à la
glorieuse pomme de compliments. restait.
B. l'œuvre humaine. et il le faut. il faut voir les usages
hypocrites. les petites têtes et les grosses pour pouvoir l'œuvre
devant se supporter faisant qq chose. et se regarder le
faisant si je fais pour moi je fais 10 trucs pour toute
ma vie et les changerais tout en 5 ans je crois.
or j'ai envie de faire pour un public j'ai envie que
l'on m'aime, honnêtement, petitement et j'ai envie
d'empêcher d'un royaume éphémère regner. je mis encore
un barbare. et du vol rouinant et renouveau du commerce
au trac de pouvoirs non encore révélés je préfère insinuer
ma monnaie moi-même en un instant d'orgueil. qui
s'annonce calmement en face de tout et tous. ne se
regrettant qu'une chose. de ne pas pouvoir m'exposer
moi-même comme une minute à toute individualité
je ne supporte pas les autres peintures car elles
m'entraînent toujours un petit peu de mon royaume.
je ne veux pas faire beau. faire valable je
veux et c'est tout. car je suis encore je vois avec
moi pour me reconnaître animal. dans mon
terrain de chêne. et me supportant à la roue

dans l'espace ou je puis vivre. d'autres adents
odans étrangères menaçant virtuellement mon instinct
de reproduction et de préservation et tel m'importe quel
mâle, je tenterai avec les autres, forcé par mon monde
de tuer tout mâle semblable à moi. Et pour un
atom à soi même on peut paillardement adorer
l'ovaire mais n'importe qu'il n'y a qu'une issue
cable et saine: la mort, heureux qui constitue un
elle car elle ne peut seules, étant l'upium chite
- mais traçant dans le sang; liquide bien vivant.
l'inscription bien absurde et aussi arguenteuse de
l'enfantement la femme montre le chemin d'une
continuité continue qui se mord la queue. faire
d'accord, mais cela ne suffit pas. il faut aimer la
vie à ce que l'on fait, et pour toi comme pour.
n'importe qui il en résulte que sollicitant tous
acquiescent au te force en quoi que ce soit à ce.
mainte un rayonne qui n'est pas le tien quand
au justificateurs bavards il faut bien qu'ils parlent
eux aussi. et tout ce qu'ils font et racontent est absolu-
ment autonome et indépendant de l'œuvre traitée
pour tu dois et le jeu est bien comme cela il me faut
tel que quel m'aime et me permet de ne pas en avoir
faire un instant envie. Je t'aime.
Armand Elhanic.

Maint belle litoude je te delace les
cheveux je joue avec mes doigts dans ton
et je m'en fais un tucot de coiffe un gilet de
charettes. un slip - j'y habite tout entier.
Et me voici dans mon élément petit poisson
dans ton eau et nous retournerons à la
proposition de poisson male dans l'utero de
nos poisson femelle. c'est tres poli je m'y mis
beaucoup complu mais ca est un symbole
de regret de la mere. et je crois en être partiellement
parti et mon caractere communitaire et independant
je s'at de lettres pour faire croire que je mis
un cloche petit poisson - mais ce n'est pas
main tes cheveux je les attraperai vous pas
pour me perde dedans main leur pour qu'ils ne
perdent dans mes grandes mains et pour
que ton cou souple suivis le mouvement et
même tes lèvres bras des mêmes -
de Chicago rien j'aurais des nouvelles
demain 27a Robt Friedman va a
commence une table par juste acheter le poste
a vendre pour faire celle de Voltaire Jacobs
et - je mis un peu commi unite pour finir tout
a travail avant le 20 mais je ferai de
mesure mieux car j'ai besoin de l'argent
je t'embrasse. et te tenant
par les cheveux. Arman

Éliane.

Je n'ose plus écrire beaucoup
tellement j'ai la certitude que tu es au marée
de moi de mes pompes de mes veines. Ici rien ne
va plus je n'ai eu de rien en particulier, et même
pas de travail, pas de moi, pas de faire une nouvelle
fille. Je crois comprendre que par ton mouvement tu as
déjà une construction délicate compliquée qui correspondait
à des motivations complexes de mon désir de vivre
tout n'existait que par la vertu de ta présence que ce soit
négatif ou positif si tu enlèves la pièce principale le truc
ne marche plus. Je ne te fais croire moi aucun reproche
car il est compréhensible que tu veuilles exister et non
pas subvenir dans des arbitrages et abstraites sections de
temps et de places qui ne sont pas vraiment tiennes
et que tu desirais construire ton propre monde, tu aurais
accepté de être part des miens si tu y avais été la seule
motivation non seulement la pièce principale mais aussi
l'explication du monde pour moi la démonstration suffisante
et nécessaire de votre amour. Je te comprends mais tout
à coup vertigineusement et par la vertu de mes insuffisances
de mes impuissances j'ai la révélation à la fois de la
complexité de mes volontés et desirs et surtout la très grande
force à la fois de création et d'analyse qui est à la base
de presque tous les mouvements de mon âme. Si je
suit mes pulsions je n'en suis jamais complètement
pris comme et par le fait de ^{être le} spectateur de mon propre.
Ouvrir jamais aux exigences les plus définitives quand
à le vivre en scène et le jeu de l'acteur je ne me
pardonne aucune faute aucune faiblesse et demande à
être étouffé chaque jour sinon je siffle tu aurais la place
à la fois du producteur et du directeur de théâtre. J'ai l'acteur
et le metteur en scène. Je comprends que tu veuilles changer de théâtre
mais il te faut les yeux couverts

Aussi du abondance son camp - et Caroline du
donna du sein dans cette histoire en faisant mouvoir
certainement le fait que tu donnais à Nice une conférence
pour présenter le disque - Ai pu même Claire au téléphone
nous devons nous voir un de ces soirs - elle est avec
un garçon qui est bien pour elle selon - Christiane au
sent qu'il y a une harmonie et qq chose entre elle et lui.

L'annonci est à Paris avec q de plus en plus
d'ennemi. La vie ici se renfermant plus de
légitimes luttes pour la même cause mûrie de
toute fait une agression de compensation qui
range le comportement toute attitude. et c'est là
que réside une des clefs même dangereusement dit
l'autre mais il avait raison nous dangereusement nous
ne boufferont notre sale figure chez les autres et nous ont
plus mal au foie. un monde où il n'y a plus d'attente
herbe à conquérir renvoie ses vêtements et ses vêtements
à une lutte à couteaux tirés pour se prouver à soi même qu'on
aurait pu le faire dans les conditions premières et premières
par votre même la nature naturelle - les armes et les
marques sont toujours préparés des vies à l'avance et
le parapluie ouvert pour une ~~attente~~ averse qui ne
viendrait tomber l'eau ayant été lue il y a maintenant
très longtemps puisque c'était hier.

Mon Eliane Mon Eliane sans mots
et sans distance Je t'aime

Arman

Myou Kat. Jeudredi
N.Y
Mon chat
ma mère
ma sœur
ma fiancée
toute ma ménagerie
je t'embrasse j'ai débordé
je vais faire du sur ménage et
je suis ravi car j'aime ça j'
prends des albums de général Roussin
et je suis entrain de plastiquer à
longueur de journée j'aime comme
ça j'aime en un ciel d'été pour
faire des soleils des dollars des
sans des filles pièces aussi.
j'ai envoyé la lettre à Barcelonnet
tu peux payer transport et douane.
factures à l'adresse
je mis notre très abondant
compteur de ma ménagerie
Myou

Monsieur Eliane.

J'ai des tas soucis ça
na mal je ne vends rien et les
frais courent je me m'en sors plus
plus du tout. j'ai appris que le
Lissonne prise LISSONNE avait envoyé
des imitations Jues à Ulys la même
moi rien - là encore je m'en laisse
pour compte j'ellancierai ça et je veux
savoir si c'est de l'acclé du Kestany
qu'il faut assumer. j'ai tâte de
connaître la épouse de Pierre à la
demande officielle. si il me lairait
tomber je serai à l'œuvre avec
d'un maître des histoires ici du
travail embêtant et qui ne rapporte
pas de la recherche en concietisation
le manque d'argent les amies de
ces salauds et quasi encore mon fusil
sous-main complètement détraqué.
j'ai quand même aujourd'hui encore
pris un coup

3

Angoisse contextuelle, angoisse temporelle



En 1957, Arman confie à Éliane Radigue se sentir « très instable et nerveux », et n'arriver à « avoir du bonheur qu'en peignant »¹. Quarante ans plus tard, il laisse entendre que la destruction d'objets relève également d'une pratique compensatoire, non pas de son instabilité ou nervosité, mais de ses « pulsions constructrices ». Interrogé par Daniel Abadie sur son « besoin de conserver et de détruire », il répond en effet : « Je crois qu'il s'agit d'une pulsion complémentaire. Quand je passe par une phase de destruction [...], j'ai ensuite besoin d'ordre, de construction. À ce moment-là, je crée des *Accumulations*, des choses beaucoup plus structurées »².

Si l'on en croit Arman, selon lequel « [dans] le domaine artistique, il ne faut pas réfréner sa nature »³, ces deux inclinations, parfois traduites dans une même œuvre (ré)conciliatrice telle l'accumulation de violons calcinés *La Bibliothèque d'Alexandrie* (1970), ont une dimension équilibrante. En 1964, soit un an avant d'avouer être « très peureux » et se sentir « toujours menacé par n'importe quoi »⁴, il fait savoir : « [...] dans le désir d'accumuler il y a un besoin de sécurité, et dans la destruction, la coupe, se trouve la volonté d'arrêter le temps. [...] l'humanité est arrivée à une de ses phases ultimes, où la multiplication dans toutes ses manifestations – production, démographie – est demeurée l'expression maximale des hommes [...]. J'espère traduire les inquiétudes issues de la diminution des espaces et des surfaces et de l'envahissement de nos

1. Arman, Lettre à Éliane Radigue, affranchie le 14 novembre 1957.

2. Arman, dans D. Abadie, « L'archéologie... », *op. cit.*, p. 37. Il est difficile de ne pas établir de relation entre ce qui est dit ici et la coexistence des deux modes de vie d'Arman entre 1947 et 1951, soit pour le dire vite, entre violence et non-violence. Mais nous devons nous contenter de ce simple constat fait par l'artiste à propos de son lien avec le réseau anticommuniste niçois, après une évocation de sa pratique simultanée et solitaire du dessin, de la lecture et du jeu d'échec : « C'est très étrange, car dans le même temps, j'ai cette vie très violente. » (Arman, dans S. Fesci, [entretien du 22 avril 1968], *op. cit.*, p. 12)

3. « Le tempérament ça existe, même si on peut le dominer », ajoute-t-il (Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 125) Nous précisons que cette réflexion, que nous pensons à valeur générale pour le cas de l'artiste, s'applique ici particulièrement à la question de sa prolixité créatrice.

4. Arman, dans A. Jouffroy, « Arman », *op. cit.*, p. 48.

secrétions industrielles. Je voudrais stopper la vitesse, l'explosion, l'éclatement, pièces rapportées du temps, accidents précieux [...] »⁵.

L'entretien avec Sevim Fesci déjà cité donne à Arman l'opportunité de revenir longuement sur cette question et de compléter son analyse. À la page 10 de sa retranscription, on peut lire, dans un propos sur les années d'Occupation : « La nourriture était vraiment un problème. Peut-être que toutes ces insécurités [...] me menèrent à cette image très sécurisante de l'accumulation ». Puis page 22 : « Je suppose que j'ai une très forte sensibilité à l'objet. En premier lieu, par ce qui a été mon environnement. Mon père vendait du bric-à-brac, des antiquités, des objets et je m'y intéressais⁶. En second lieu, mon sentiment de quantité. Quand j'étais enfant, la quantité d'objets m'intéressait toujours et je transformais toujours ces quantités. Et je suppose que j'étais très sensible en tant que collectionneur instinctif, à la façon du rat. [...] je ne voulais pas avoir des billes juste pour jouer [...] [mais pour] la possession. Je suppose pour la sécurisation. [...] Sécuriser les actifs »⁷.

Arman poursuit, ouvrant une nouvelle piste : « Et ce qui est arrivé aussi, c'est que j'ai été assez fasciné par la transformation de l'objet à travers la civilisation et l'histoire de l'art. Il y a cent ans, l'objet avait une personnalité très forte [...]. Chaque chaise était un peu différente [...]. Chaque horloge était différente. Chaque chariot était différent. Chaque table était différente. Et ces objets ont une individualité. [...] Même s'ils étaient faits à la main, ils étaient moins proches de l'homme que les objets fabriqués industriellement aux 19^e et 20^e siècles [...]. Lorsque vous fabriquez des milliers de bouteilles de coca-cola, le prototype est une bouteille de coca-cola, les autres ne sont qu'une partie de la production. Un [...] objet, un bol en plastique, tout type de production de masse, une voiture. Et de ce fait, ils ont perdu leur individualité en tant qu'objet, mais ils ont quelque chose de plus humain [...]. Comme une extension, comme des ongles, comme des cheveux, comme notre peau. [...] nous utilisons des objets comme un serpent utilise sa peau. [...] Quand on en a fini avec l'objet, on le jette. [...] Une voiture fait partie d'une extension humaine plus que toute autre chose [...]. Le contexte de l'objet fabriqué en masse m'a fasciné, m'a fait peur aussi. Et aussi le cycle, le cycle le plus actif de l'objet moderne ; production, consommation, destruction finale. [...] J'ai toujours été très sensible à cycle [...]. C'est ce genre d'angoisse et [...] de réaction que je transmets ou traduis toujours dans mon travail. L'aventure de l'objet moderne et de l'objet classique. Un violon est un objet classique. Les engrenages sont des objets modernes »⁸.

En 1969, Arman confirme ces analyses tout en laissant entendre que l'étouffement humain et matériel n'est plus pour lui la source d'une anxiété désormais évoquée au passé⁹, tout comme en 1973 : « En tant que témoin de ma société, je me suis toujours beaucoup intéressé au cycle pseudo-biologique de la

5. Arman, Sans titre, brochure éditée pour l'exposition *Arman*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1964, n. p.

6. « Son père était antiquaire. On peut penser qu'Arman a vécu très tôt dans un monde d'objets toujours présents et pressants », subodore Jean-Pierre de Villiers (J.-P. de Villiers, « Arman : guerre... », *op. cit.*, p. 49, note 4).

7. Arman, dans S. Fesci, [entretien du 22 avril 1968], *op. cit.*, p. 10, 22.

8. *Ibid.*, p. 23-24.

9. Voir C. Vilardebo, « Accumulations d'Arman... », *op. cit.*

production, de la consommation et de la destruction. Et pendant longtemps, j'ai été angoissé par le fait qu'un des résultats matériels les plus visibles est l'envahissement de notre monde par des déchets et autres rebuts singuliers »¹⁰. Un phénomène que l'artiste enregistre et exploite depuis la fin de l'année 1959 avec ses *Poubelles* aux composants libres puis pétrifiés dans le polyester.

Dans le corpus de ses pièces de 1963 figure une *Coupe* de réveil intitulée *Arrêt de temps*, à rapprocher de *Temps suspendu*, *Transculpture* en bronze de 1996 intercalant des montres au sein d'une statuette coupée. Le titre apparaît programmatique, tout comme celui de *Frozen Civilisation (Civilisation figée)* appliqué à deux inclusions de déchets organiques de 1971. Arrêter le temps pour suspendre la submersion, mais aussi pour arrêter le temps lui-même, dans sa double dimension identifiée par Pierre Restany : « [...] quel que soit l'objet choisi, le but sera toujours le même, atteindre tel ou tel aspect du réel dans sa plénitude expressive, en le saisissant dans l'instant et en le projetant hors de sa propre durée. Tel est le secret de la pérenne modernité des objets que nous présente Arman. Fort significativement, tous ses travaux nous semblent sans date. Dès leur création, ils nous apparaissent figés dans l'éternel présent de leur attente : ils sont nos éternels contemporains dans la mesure où ils sont les témoignages d'un moment de l'histoire qui est le nôtre, mais qui est destiné à être recouvert par d'autres qui ne seront plus les nôtres »¹¹.

La recherche formelle n'est cependant pas congédiée. Un nouvel extrait de l'entretien conduit par Sevim Fesci en avril 1968 est ici à produire, soit la réponse d'Arman à la question « la *Colère* est-elle votre façon d'exprimer l'époque moderne ? » : « [...] la destruction, c'est plus pour arrêter le temps. [...] Vous portez une bouteille de lait quand vous êtes enfant, vous la laissez tomber, alors le lait fait une forme sur le sol avec les morceaux de verre, mais cela ne peut être conservé. C'est juste un accident. C'est un accident toujours très intrigant que vous voudriez garder. La [...] 'Colère' a toujours été pour moi quelque chose comme éteindre l'incendie quand il vient de démarrer. [...] [Je garde] ce moment [...] parce que c'est entre la destruction et la non destruction lorsque vous arrêtez le processus. [...] quand vous l'intégrez ou que vous le fixez sur un panneau, vous arrêtez le moment, vous arrêtez l'accident [...]. Si je pouvais l'arrêter dans les airs [...], j'aimerais beaucoup »¹². L'emploi du bronze, dix ans plus tard, permet de répondre pour partie à ce désir aérien : « J'ai fait un violon coupé en deux qui a été coulé en bronze, en 1978. Cela m'a apprivoisé. En effet, tant qu'on n'a pas touché le bronze, on a peur. [...] J'ai rapidement compris les possibilités : si je cassais un vrai violoncelle, je devais, pour le faire tenir debout, mettre les débris debout, mettre les débris dans du plastique ou les fixer avec des vis. Si je le

10. Arman, Sans titre, texte tapuscrit de 1973, cité dans H. Martin, *Arman, op. cit.*, p. 56. Trad. de l'auteur. Une décennie plus tard, l'artiste risque une estimation quantitative : « Je suis un témoin de mon époque. Avant qu'elle n'explose véritablement, j'avais ressenti l'invasion des objets. Plus d'objets ont probablement été produits dans les dernières dix années que dans toute l'histoire de l'humanité jusqu'à nos jours. Ce phénomène est au cœur de ma réflexion sur les choses. » (Arman, dans Ted Castle, « Accumulations by Arman », *Art in America*, New York, vol. 71, n° 11, décembre 1983, p. 140. Nous traduisons)

11. P. Restany, « Un destin de star, enfin », Gilbert Perle (dir.), *Arman. Passage à l'acte*, cat. exp., Nice, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, 16 juin-14 octobre 2001, Paris, Skira/Seuil, 2001, p. 22.

12. Arman, dans S. Fesci, [entretien du 22 avril 1968], *op. cit.*, p. 23.

transpose en bronze, les morceaux restent libres dans l'espace et tiennent debout »¹³.

Parallèlement, le désir de fixation du temps semble traduire chez Arman une autre inquiétude appelant à une neutralisation : celle du vieillissement physique et de la mort. Elle est notamment exprimée dans une lettre de 1962 : « Je reviens de gigantesques batailles où j'ai mené les étendards arrachés à l'ennemi. L'ennemi (le néant la mort le non être) en leur pays »¹⁴. Quatre ans plus tard, Éliane Radigue peut lire : « Ça va toujours aussi mal. Je crois qu'il y a différents paramètres à considérer d'abord une peur certaine de la mort le refus total de la relativité de mon existence ; après le refus de ta mort car ce doit signifier aussi une part de la mienne, en corollaire : le refus de mon vieillissement et le refus du tien. Malgré que ce soit des faits »¹⁵. À ces faits, Arman oppose d'une part la pratique « anesthésique » de l'art comme échappatoire plus ou moins efficiente : « Le temps n'arrange rien seulement une activité enragée endort momentanément [...]. Je développe mes activités dans une pénombre onirique les heures défilent les différences s'estompent et je ne sais si c'est le matin ou le soir je voudrais sortir de ma prison car en plein soleil je tâtonne je ne sais pas de quoi je survis. Je ne mange pas beaucoup je ne dors pas beaucoup, et suis si angoissé que chaque jour est un tremblement de terre »¹⁶.

La correspondance émanant de l'artiste fait régulièrement état de cette angoisse (Marion Moreau, Docteure en Psychologie clinique, parle plutôt d'« anxiété » ou « d'état anxieux »¹⁷ à propos de son père), associée ou non à des symptômes physiques dont des douleurs abdominales souvent mentionnées, par exemple depuis Munich en 1963 : « J'ai des brûlures d'estomac et cela me rend irritable oui je suis irritable et c'est cela qui me donne une gastralgie »¹⁸. L'hypocondrie, évoquée plus haut par Christine Siméone, est-elle à convoquer ? Marc Moreau, tout au moins pour les 20 dernières années de la vie de l'artiste, témoigne : « Il me semble que les tracasseries diverses et variées qu'Arman éprouvait (il était hypocondriaque et la valise la plus importante de tous ses bagages était celle qui contenait la pharmacopée et ses journaux) venait du stress, on dirait aujourd'hui qu'il était souvent en situation de burn-out. Le stress à la fois comme un moteur pour la production, pour la relation, pour la conquête, il lui arrivait de se comparer à un dos gris, au sommet de la pyramide et toujours en train de tout surveiller et contrôler (le fameux Damage Control) qui commençait le matin au petit déjeuner et se finissait tard la nuit après le passage à l'atelier pour travailler »¹⁹. Un passage pour lui source de « moments d'absolue détente sereine », constituant ainsi, d'après Marion et Marc Moreau, « sa 'solution' face à ses difficultés existentielles »²⁰.

13. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 220.

14. Arman, Lettre à É. Radigue, 1962.

15. Arman, Lettre à É. Radigue, 1966. Sur cette question, voir encore Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 237.

16. Arman, Lettre à É. Radigue, 1966.

17. Marion Moreau, propos recueillis par l'auteur, 4 février 2019.

18. Arman, Lettre à É. Radigue, 1963.

19. Marc Moreau, propos recueillis par l'auteur, 3 février 2019.

20. Marion et Marc Moreau, propos recueillis par l'auteur, 4 février 2019.

Au vieillissement corporel et à la mort, Arman oppose d'autre part sa volonté d'inscrire une trace au-delà de sa propre existence en devenant « une référence, un petit point dans l'histoire de l'art »²¹. « Nous reconnaissons notre temporalité et, pourtant, nous avons l'audace de défier cette mince tranche d'éternité qui est la nôtre »²², note-t-il. L'audace (affermie possiblement par la jeunesse²³), ou bien une autre cause envisagée en 1968 dans un propos où la propre projection de l'artiste semble probable : « Une étude pourrait être faite sur les maladies névrotiques dont souffrent les artistes dans toute l'histoire de l'art. Des types de maladies comme l'asthme, l'emphysème, les allergies, le cœur, la colite ou les brûlures d'estomac, les ulcères et toutes ces maladies très psychologiques. Et je suis à peu près sûr que quelqu'un en complète bonne santé ne saurait vraiment être un artiste. [...] je suppose que c'est une difficulté [...] qui conduit la personne normale, moyenne, au désir de laisser sa marque [...] dans le domaine de l'art. [...] C'est un peu comme le désir névrotique d'expression de soi et je suppose que c'est une maladie [...]. Mais [...] nous devons garder assez d'ego pour continuer [...]. Sans ego, on coule. [...] Je pense qu'une définition de l'art pourrait être un mariage entre l'ego et l'imaginaire. [...] un enfant adultère entre ego et imagination, et intelligence parfois »²⁴. Et dans cette équation, l'agressivité « pathologique » n'est pas sans fonction puisqu'elle constitue, pour Arman, l'un des principes de la créativité. « [Une] sorte de névrose psychologique ou de maladie psychologique est un handicap suffisant pour donner suffisamment d'agressivité pour créer quelque chose, pour construire un monde, pour remplacer le monde qui existait auparavant par celui que nous voulons créer », assure-t-il en effet dans le même contexte. On comprend dès lors pourquoi il dit « préférer les personnes malades » de cette « maladie intéressante » que ne combattrait pas le protocole de thérapie artistique dont il envisage alors l'expérimentation, voire que ce protocole développerait plutôt chez le sujet traité en stimulant sa sensibilité²⁵.

Devenir, donc, « une référence, un petit point dans l'histoire de l'art » : il s'agit là d'un défi plus ou moins ambitieux qui, pour le para-sculpteur, a pu se heurter à la nature même de l'avant-garde. « L'art actuel ne tend pas à l'éternité ni même à la durée. Chaque bulle ne crève la surface qu'en attente de la prochaine [...] »²⁶, observe-t-il en effet dans une lettre vraisemblablement datée de 1960. Un phénomène de succession susceptible de s'inscrire dans l'alternance : « C'est comme les expressionnistes. Il y avait toujours une sorte de réaction chaude et froide, chaude et froide. Après le moment présent, nous aurons un froid, après le chaud Pop Art, avec l'art minimal et le renouveau de l'âge de l'Art. Mais cela va

21. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 130.

22. Arman, « Fragments of the Sublime », Arman, J. Camp, *Fragments of the Sublime*, New York, Camp Associates, Ltd., 1980. Reprod. dans J.-M. Bouhours (dir.), *Arman*, *op. cit.*, p. 258.

23. Selon Arman, en effet, « [tous] les jeunes artistes croient toujours qu'ils vont changer complètement le monde » (Arman, dans S. Fesci, [entretien avec Arman], 18 mai 1968, *Smithsonian Archives of American Art*, p. 36, <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-arman-13125>. Consulté le 20 mai 2018)

24. Arman, dans S. Fesci, [entretien du 18 avril 1968], *op. cit.*, p. 37.

25. À la fin des années 1960, Arman dit réfléchir à une institution paramédicale capable d'établir des diagnostics « scientifiques » de carence esthétique ou culturelle, puis de proposer une stimulation thérapeutique sous la forme d'un « voyage » à « l'extrême frontière de la sensibilité », adapté à chaque cas. Voir S. Fesci, [entretien du 18 mai 1968], *op. cit.*, p. 38-41.

26. Arman, Lettre à É. Radigue, v. 1960.

revenir au chaud dans cinq ou deux ans, on ne sait pas exactement. C'est une spirale cyclique et un système directionnel qui fonctionne à peu près bien. Mais avec l'accélération de l'information qui va si vite, peut-être avons-nous deux, trois ou quatre spirales simultanément »²⁷. Arman, également, invoque l'accélération du temps comme facteur ou facilitateur de l'oubli : « Mon idée de la pérennité est vraiment très limitée [...]. Les goûts, les techniques, le monde changent désormais à une telle vitesse qu'on ne sait même pas si l'idée d'œuvre existera encore dans cent ans. [...] Alors il faut être très humble, quand on parle de pérennité : quelques dizaines d'années, deux ou trois cents ans maximum »²⁸. La notion est convoquée par Restany dès 1960, comme argument en faveur de l'actualisation néo-réaliste : « Les moyens traditionnels d'expression picturale n'ont pas résisté à l'extraordinaire pouvoir d'usure de notre durée moderne. [...] Le temps les a dépassés, ils ne rendent plus compte de la loi de l'accélération de l'Histoire qui est la Règle du Présent »²⁹.

La procédure même de la destruction d'objet, qui accélère artificiellement son délabrement, est peut-être pour Arman un moyen de lutter contre le phénomène amnésique. L'artiste est en effet conscient que la marque physique du temps peut contribuer au signalement esthétique et donc historique de l'œuvre : « Après le passage du temps et des tempêtes, nous récupérons les épaves qui flottent à la surface de notre mémoire, de même que sur les berges de notre émotion, nous ramassons les objets rejetés par la mer. Le temps détruit. Le temps altère. Nous acceptons ces destructions, ces altérations du temps, nous les intégrons en fin de compte dans notre système des valeurs esthétiques, préférant parfois ce que les objets sont aujourd'hui à ce qu'ils étaient hier. Un kouros grec du VI^e siècle av. J.-C. nouvellement sculpté et peint en polychromie, n'éveillerait peut-être pas en nous autant d'émotions agréables que la même sculpture, deux mille six cents ans plus tard, une fois patinée par la terre et le soleil, ainsi que par le temps »³⁰.

Mais face au phénomène de l'oubli, Arman adopte une conception plus rassurante de la survivance artistique avec la notion de contribution nourricière. « La chaîne de succession avec ses maillons contournés ne me fait pas peur, je suis content que cela continue, je ne souhaite point [...] que tout s'arrête là où je suis arrivé, ce serait la mort ; la continuité me donne, me donnera ma réalité, mon salut »³¹, écrit-il au milieu des années 1980. Le propos est précisé à la fin de la décennie suivante : « Je suis heureux quand je vois des jeunes artistes qui proposent quelque chose de nouveau – jeunes, pour moi, veut simplement dire moins vieux que moi –, des gens comme, par exemple, Ashley Bickerton, Tony Cragg que j'aime énormément, Bertrand Lavier, Richard Baquié [...], ou Jeff Koons. Je suis content parce que j'ai vraiment l'impression qu'ils ont appris quelque chose de nous, de notre génération, et qu'ils l'ont transformé. Par contre, dans mes dernières œuvres, je leur ai, moi, emprunté certaines stratégies de présentation. Je n'en ai pas honte ; j'en suis ravi. [...] Et ce jeu, pour moi, cette

27. Arman, dans S. Fesci, [entretien du 18 mai 1968], *op. cit.*, p. 42.

28. Arman, dans D. Abadie, « L'archéologie... », *op. cit.*, p. 63.

29. P. Restany, tapuscrit inédit, mai 1960. Archives Galerie Schmela, Getty Research Institute. Reprod. dans J.-M. Bouhours (dir.), *Arman, op. cit.*, p. 264.

30. Arman, « Fragment... », *op. cit.* Reprod. dans J.-M. Bouhours (dir.), *Arman, op. cit.*, p. 258.

31. Arman, « Les coups de cymbales », août 1985, *Le Nouvel Observateur*, Paris, 23 août 1985, p. 66.

espèce de relais [...] est plus important que la pérennité d'une œuvre qui devrait rester comme un phare ». Arman ajoute : « Il y a des œuvres élues ; des fois on ne sait pas exactement pourquoi. Je ne crois pas que la *Vénus de Milo* soit la plus belle sculpture grecque, mais elle a été élue, par consensus. De même, je ne crois pas que la *Joconde* soit le plus beau tableau du Quattrocento. Alors on ne sait pas exactement ce qui sera élu ; on ne peut le dire. Je préfère rêver sur cette pérennité qui est une sorte de chaîne de causalités et de successions »³².

Mais être chaînon implique d'être connu sinon reconnu, peut-être pour répondre à un nécessitarisme : « [...] Le parcours d'un artiste ne deviendra exemplaire que s'il ose enlever sa main de la rampe. [...] Il faut une certaine urgence, souvent mégalomane, pour se jeter dans l'aventure »³³. Cette ambition habite bien Arman, en particulier dans les années 1960. Au cours de l'année 1966, il écrit ainsi depuis New York : « En plus des questions d'accomplissement sur les plans existentiels, je ne suis pas content de ma campagne américaine et je désire m'en punir et punir tout le monde. [...] Je ne suis pas reconnu comme j'espérais l'être »³⁴. Il s'agit là pour l'artiste d'une question alors bien plus prégnante que celles nées du contexte historique marqué entre autres par les guerres de décolonisation, dont Jan Van der Marck surévalue sans doute l'impact sur sa démarche destructrice : « [Les] *Colères* fonctionnent comme un rituel soigneusement orchestré ou un théâtre d'ombres dans lequel s'exprime la brutalité rampante du monde. [...] Chez Arman, l'impression de désastre qui plane est indéniablement aiguisée par l'expérience qu'il a faite de la guerre, dans son pays et à l'étranger. Le tournant de la décennie où il élabore ce geste est marqué de façon inquiétante par les derniers soubresauts du retrait de la France en Algérie : tout acte de violence est soupçonné d'être un attentat de l'OAS, ou assimilé à un tel attentat. Entre 1961 et 1963, Arman pulvérise des objets avec des outillages lourds ou des explosifs »³⁵. Questionné sur l'engagement politique des Nouveaux Réalistes au commencement des années 1960, l'artiste le confirme en 1995 : « Les choix, et peut-être les réactions sont plus individuelles que de groupe. Il est évident qu'Yves Klein se fiche totalement de ce que ça peut vouloir dire. Peut-être certains des parisiens ont plus une conscience politique, comme Dufrenoy, Villeglé ou Hains. Moi-même, j'en ai une très moyenne, je m'éveille très lentement à ce que c'est que la politique à ce moment-là. Il est évident que mes anciens amis du RPF, que j'avais connu à l'époque, beaucoup ont tournés à l'OAS. Certains sont venus me voir pour me demander de me joindre et j'ai rejeté ça avec horreur. Ça ne correspondait pas du

32. Arman, dans D. Abadie, « L'archéologie... », *op. cit.*, p. 63. Voir aussi Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 168, 231, 235.

33. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 8. Mais peut-être également pour la consolider. Citons Arman, identifiant page 56 la seconde « grande leçon donnée par le Nouveau Réalisme » : « Je recevais un journaliste venu pour m'interviewer. [...] Quand le journaliste est parti, Martial s'est approché de moi : 'Tu es trop humble... Si tu ne dis pas que tu es le plus grand, les autres ne le croiront jamais. Il faut le proclamer très haut, il faut avoir l'attitude du génie, le regard du génie. Si tu n'en as pas une claire conscience, tu ne pourras pas l'insuffler aux autres. Tu dois montrer que tu es grand, que tu es le premier !' ».

34. Arman, Lettre à É. Radigue, 1966.

35. Jan Van der Marck, « Logicien de la forme/Magicien du geste », *Arman. Selected Works : 1958-1974*, cat. exp., La Jolla, Museum of Contemporary Art, 15 septembre-29 octobre 1974. Traduit de l'anglais par J-F. Allain. Reprod. dans J.-M. Bouhours (dir.), *Arman, op. cit.*, p. 271.

tout ni à ce que je pensais ni à ce qui pouvait m'intéresser en plus, j'étais maintenant très mobilisé par ce que je faisais »³⁶.

De façon révélatrice, ce contexte historique particulier est très peu évoqué par l'artiste dans sa correspondance avec Éliane Radigue, ou bien alors au prisme de sa propre carrière comme ici en 1962 : « J'ai encore quelques ventes à faire peut-être qu'on arrondira la balle, et qu'on jouera avec à oukisson les dollars. Maintenant que la rébellion s'est évanouie devant la ferme résolution de Debré, je respire un peu car je pense que les affaires de peinture vont redoubler le sursis à cette société étant renouvelé »³⁷. Sans doute faut-il attendre la consolidation de la carrière d'Arman et l'accession de ce dernier au rang de « créateur aisé »³⁸, à partir du tout début des années 1980, pour que s'estompe cette préoccupation financière. Dix ans plus tard, il peut ainsi afficher un certain détachement quant à la question matérielle : « Pour un artiste, être célèbre, c'est devenir une référence. Il n'y a pas de mois où un étudiant ou un chercheur d'université ne soit venu m'interviewer pour faire une thèse sur moi ou sur mes copains. Une autre forme de reconnaissance, c'est l'argent. Quand on réalise qu'une de vos pièces vaut beaucoup d'argent, cela laisse pantois. [...] J'ai été longtemps dans panade. Si la mouise se réinstallait, je n'aurais pas peur. Tant que j'aurai un lit et beaucoup de livres, je serai heureux »³⁹.

Le constat d'une hiérarchie des intérêts chez Arman ne doit certes pas faire oublier la boulimie culturelle de l'artiste, hautement sensible à l'histoire dans sa composante ethnographique, philosophique, sociale, politique et encore économique. Certains de ces aspects croisent d'ailleurs directement ses questionnements, notamment d'ordre temporel. Son texte de 1971 « L'heure n'est pas innocente », réflexion sur le rôle oppressif des instruments de mesure objective du temps instable, en témoigne assez clairement. Citons-en les dernières lignes : « Le véritable anarchiste conscient, le révolutionnaire cohérent devraient appliquer leur détermination et leur force à la destruction et au sabotage systématique de l'heure en groupe et en détail, car sans mesure du temps efficace, une société ne peut s'organiser. Cela en souvenir de tout, les premières et dernières heures minutées au tic-tac de l'histoire, cela en souvenir des horloges de l'Inquisition et celle des beffrois d'effroi, en souvenir des chronomètres d'artillerie des cinq dernières minutes, de l'auge à 5 heures 45, et de 'je vous donne dix secondes', en souvenir du minutage des prisons et des casernes, des pendules de camps de la mort et de la montre au-dessus de la chaise

36. Arman, propos recueillis par Marc Israël-Le Pelletier, New York, 1995. Archives de l'auteur.

37. Arman, Lettre à É. Radigue, 1962.

38. Voir Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 152.

39. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 179. Dans le même contexte (p. 168), l'artiste relativise son rapport à l'exposition : « Je n'ai jamais été très angoissé. Par ailleurs, je ne suis pas un excité de l'exposition. J'en fais car il y a des contacts à prendre, des gens à voir. » Citons à la suite le témoignage de Marion Moreau : « Je confirme son détachement pour les expositions. Son rapport à sa production est toujours resté cohérent avec tout ce qu'il a dit par ailleurs : si œuvre il y a, elle ne peut que perdurer. Il détestait les vernissages, voulait se cacher dans un coin, gourmet d'une seule chose dans le renvoi des autres : une – vraie – question pour susciter sa réflexion (dans le paradoxe d'aimer/être aimé). Dans ce parcours, il y a des expositions qui comptent dont celle du Jeu de Paume [en 1998] ([en raison de] sa soif de reconnaissance). » Marion Moreau indique quant à lui : « Pour les expositions, [Arman] accompagnait toutes celles qui étaient importantes dans sa carrière. Rétrospectives, grande monographie etc... Il apportait une attention particulière aux expositions qui lançaient de nouvelles séries d'œuvres, un nouveau geste. » (Marion et Marc Moreau, propos recueillis par l'auteur, 3 février 2019).

électrique des Rosenberg. En souvenir de l'explosion de l'heure 37 minutes et de la micro-seconde de l'éclair. Et cela pour la libération de l'heure, de la minute, de la seconde, pour qu'elles ne soient plus au service systématique de l'asservissement de l'humanité et de la déstructuration de la vie. Remontant le réveil de la bombe, les commandos règlent leurs montres avant le coup, les navigateurs de bombardiers étalent leur temps avant le raid »⁴⁰.

« Je suis attiré par la mécanique céleste. Les horloges, les cadrans, les montres, les rouages reviennent dans mon travail comme objets culte d'un univers soumis au temps »⁴¹, déclare Arman dans ses *Mémoires accumulés*. En première approche, le rapport de l'artiste à la mesure du temps surprend par son ambiguïté. En « véritable anarchiste conscient ou révolutionnaire cohérent », il s'attaque effectivement à nombre de ses instruments collectifs et individuels en les neutralisant par la brisure, la coupure, l'entassement anonymant ou l'affichage erratique comme avec *L'Heure pour tous* (1985), accumulation monumentale d'horloges marquant des heures différentes. Le collectionneur, lui, s'est efforcé de réunir un important ensemble de montres de luxe opérationnelles. Doit-on voir dans ce fait une autre tentative de fixation du temps par la possession de ses marqueurs mécaniques ? C'est peut-être ce qu'il faut comprendre de cette réflexion d'Arman sur le temps fractionné relatif, thème central de son livre *Passe-temps* (1971) : « Le temps n'existe pas, la mémoire seule le crée. [...] l'horloge, le régulateur, le chronomètre, la montre, le réveil, la pendule, le cartel, le sablier, le cadran solaire, la clepsydre, etc., etc. (on peut en rajouter). C'est cette accumulation, petits univers, galaxies de poche, que je considère avec les yeux de l'enfant et ma mémoire pour qu'au-delà de la signification et de la contingence je retrouve la vie, l'espace et donc, même s'il n'existe pas, le temps, mon temps »⁴². Une thèse déjà soutenue en 1968 : « Je suis plus contrarié par la mémoire que par le temps. Je ne crois pas au temps. Le temps est une chose très relative. [...] La mémoire crée le temps. Le temps n'existe pas. Même si nous nous référons aux révolutions du système solaire, ce n'est pas une constante. Il y a une transformation dans l'espace, une dégradation. La Terre tourne un peu plus lentement tous les 2000 ans, si 2000 ans existent. En fait cela n'existe en aucun cas. C'est plus subjectif que réel. Le temps n'existe pas. Je crois en la mémoire. La mémoire est la véritable inspiration. La mémoire crée le temps. [...] quand une civilisation adopte la tradition orale, elle prend des milliers et des milliers d'années pour donner une inscription à la réalité. Quand une civilisation possède l'écriture et la tradition orale, elle devient plus rapide. Lorsqu'une civilisation a une tradition d'impression, elle devient plus rapide et plus puissante. Quand vous avez un ordinateur, c'est merveilleux. C'est le pouvoir, le pouvoir pur. La mémoire est un pouvoir pur. Puissance pure et force pure, et utilisation pure de l'espace et du temps, si le temps est une chose que nous pouvons vraiment comprendre. Mais je ne crois pas au temps lui-même »⁴³.

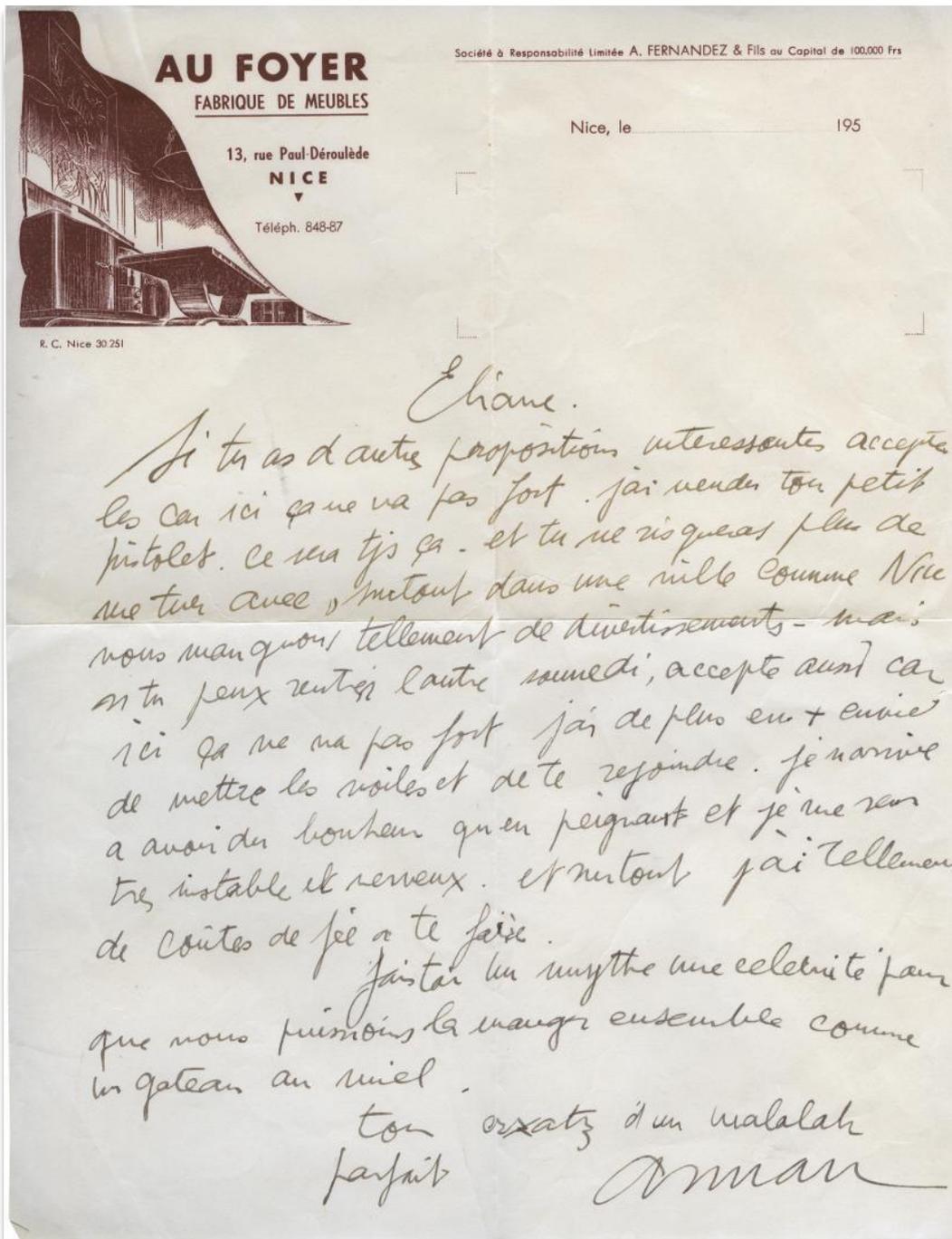
40. Arman, « L'heure n'est pas innocente », texte tapuscrit, 1971, Arman New York Studio Archives. Reprod. dans J.-M. Bouhours (dir.), *Arman, op. cit.*, p. 255.

41. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 53.

42. Arman, *Passe-temps*, Genève, Rousseau, 1971. Extrait dans J.-M. Bouhours (dir.), *Arman, op. cit.*, p. 254.

43. Arman, dans S. Fesci, [entretien du 22 avril 1968], *op. cit.*, p. 24.

Note 1 : Arman, Lettre à É. Radigue, affranchie le 14 novembre 1957, 1/1.
©AFA



je nous anéanti que nous étas sortant

Tuehà

FIN 3^{em} et dernier
épisode

Fai que J'aim

Je rentre je mis déjà là je
ne vis que dans la projection de
mon retour et pose de suite
les coordonnées de notre futur

Je t'aim

Je t'aim

Je réunis de gigantesques
batailles où j'ai mené les
étendards anaché à l'ennemi.

l'ennemi - (le neant la mort)

le non être) en leur pays. puis
se constituer les paix de mes victoires
qui soient les vrais victoires

Je t'aim Almond

Mme Tandre ou
Tandre etiane,

Voici pour imitation
et maille un manifeste (RIS) (ERT)
2 choses très éloignées. On se
situe la dignité la vérité on se
situe la véritable destination - ?
ou na cci ?
ou na cca ?

Je pense que l'erreur ~~est~~ serait de
considérer les possibilités d'actuel.
par rapport aux nécessités antérieures -
l'actuel ou tardif pas à l'éternité
et même à la durée. chaque bulle
ne crée la surface que qui en attente de
la prochaine et si il n'y a plus 20 générations
autour de la seule représentation de Homo Hieracoeplid
chaque homme maintenant a les 20 têtes de
rechange comme les mains des quelques lyonnais
et ce n'est pas plus mal. mais replaçons
les mégères là où elles sont nécessaires
Je t'embrasse

Mamanichette est épuisée à dire tout ton amour elle te
demande de l'espace un peu pour qu'elle puisse respirer ^{elle} Faiblance
Mon tendre Arman

Que je te mange que je te dévore - je rentre
samedi par le métro car vendredi soir j'ai
une soirée avec LARCADE - MAN RAY. LEONOR
FINI...

Moi soir chez Ne Goldschmidt. télé
tout le monde content ça va - ce soir -
Schaeffer. oui ma chère! dîner de réconciliation
je te raconterai.

Je suis légèrement en froid avec le clan
Pierre Henry. because l'émotion de Pierre Restany
où il a joué son coup - en faisant retarder, retarder
jusqu'à - ce que ce soit impossible.

J'ai encore quelques ventes à faire
peut être qu'on arrondira la table. et qu'on
jouera avec à l'avenir les dollars.

Maintenant que la ~~re~~ rébellion s'est enroulée
devant la ferme résolution de Debra. je respire un peu
Car je pense que les affaires de peinture vont redoubler
le misis a cette société étant renouvelé -
Je t'embrasse ^{avec tendresse} que c'est plein de pêche contre
plein de pêche - arman

4

L'attraction et la répulsion



Les enjeux liés à la nécessité de survivre et d'être reconnu expliquent chez Arman le prix attaché à tout ce qui peut venir en consolidation de sa carrière naissante. Au point d'exacerber ses impatiences. « Je n'ai encore rien dans la galerie tout se traîne lentement je suis vert de rage »¹, écrit-il en octobre 1960 dans le contexte de la mise en place de son exposition du *Plein* à la Galerie Iris Clert, réceptacle d'un entassement monumental de déchets présenté aux côtés d'œuvres d'atelier². Et quelques mois plus tard :

« J'ai d'affreux moments d'attentes en tous points ai mon corps éclaté en mille molécules mal à l'aise à chacune de leur place et dissociées irrémédiablement. J'attends des nouvelles j'attends le soleil j'attends mes expos j'attends du fric avec le dégoût et l'écoeurement énorme de l'effort moral nécessaire pour ce faire. J'attends toi. J'attends moi j'attends ma nuit mon sommeil et je suis anxieux de le rencontrer et le poursuis inlassablement. J'attends le lendemain j'attends des catastrophes j'attends des hommes inouïs (dans le sens on en a jamais entendu parler) j'attends ton regard j'attends la suite la suite que je dois créer et vivre j'attends parce que je suis debout et qu'à aucun moment ne me viendra le souci de m'asseoir, mon cœur bat trop vite pour cela et pas assez pour voler plus vite que toute attente »³.

L'impératif de carrière suscite encore, en cas de « trahison » personnelle, des ressentiments plus ou moins profonds et tenaces, appelant à des représailles verbales ou bien comportementales. Se remémorant l'échec des discussions avec le marchand Jean Fournier menées au cours des années 1959-1960 en vue d'une exposition personnelle, Arman explique ainsi : « Je ne comprenais pas que le type qui trouvait de l'intérêt à mon travail ne l'expose pas immédiatement. [...] après la seconde rencontre, j'ai décroché. J'étais très maladroit à l'époque. Je voulais

1. Arman, Lettre à É. Radigue, octobre 1960.

2. Et la même année, dans une lettre conclue par un « Je suis rage » qui ne s'applique pas nécessairement à la question artistique, Arman confie : « Je suis tjs [sic] un peu fatigué je n'ai pas repris complètement ma forme. Il me manque toi, le soleil. J'oscille entre la fatigue et la furie et plus déprimant que tout : l'attente. »

3. Arman, Lettre à É. Radigue, 1961.

quelque chose et je ne savais pas l'exprimer. Je me suis mis des tas de gens à dos »⁴. En juin 1960, l'artiste rompt également toute relation avec le directeur de la Galerie internationale d'art contemporain, Maurice d'Arquian, ce dernier ayant négligé d'honorer un rendez-vous à Bruxelles qui l'avait contraint à effectuer un voyage financé par un emprunt. Il rapporte : « Je l'accroche au téléphone [...]. Je lui rétorque : 'Vous êtes un porc !'. Il n'en est pas revenu ». Dans la foulée, survient cette fois un contentieux avec Rolf Jährling, le directeur de la Galerie Parnass à Wuppertal, après la déprogrammation d'une exposition consacrée aux *Allures*, au profit d'un Jacques Hérold alors plus connu : « J'ai revu Jaerling [sic] à New York [...]. Le marchand est venu s'asseoir près de moi. 'Partez, je ne veux pas vous voir', lui ai-je lancé. [...] Il y a de la place plus loin, ne vous collez pas à moi, je n'ai rien à vous dire.' [...] je l'ai revu cinq ou six ans plus tard [...]. Il voulait m'acheter des pièces. Je lui ai dit : 'Non seulement je ne vous vends rien, mais je ne vous serre même pas la main' ». Dans ce contexte d'évocation, la réaction rancunière est mise sur le compte d'un orgueil incompatible avec le compromis. « Même très pauvre, affirme Arman, je ne me suis jamais mis à genoux. C'est mon côté espagnol. Plutôt que de demander, je meurs la face contre le mur. Si on devait me fusiller, je n'implorerais pas la grâce, je refuserais le verre de rhum, je ne voudrais pas qu'on me bande les yeux. Et si j'ai une jambe de libre, j'enverrais quelques coups de pied, ou je mordrais le doigt de l'officier qui dirige le peloton d'exécution »⁵.

Avec une telle configuration mentale, la déloyauté réelle ou supposée d'un proche s'avère d'autant moins supportable. La lettre que l'artiste fait affranchir le 26 juin 1959 est éclairante : « J'ai appris que le prix Lissonne avait envoyé ses invitations Yves [Klein] a reçu la sienne moi rien. Là encore je suis laissé pour compte j'éclaircirai ça et je veux savoir si c'est Lenocci ou Restany qu'il faut assommer. J'ai hâte de connaître la réponse de Pierre [Restany] à la demande officielle. S'il me laissait tomber je serai à l'orée d'un meurtre »⁶. Au moment où s'exprime le soupçon d'une responsabilité du critique, Arman est engagé avec lui dans une relation fondée sur l'amitié, le respect et une certaine admiration.

Ces derniers éléments, augmentés d'un profond sentiment amoureux, opèrent également dans la relation du couple Éliane/Arman. Tous deux forment dans les années 1950 un couple d'artistes partageant « aventure musicale » et « aventure picturale » dans un rapport de construction mutuelle qui va aller au-delà du soutien matériel, et au-delà d'un enrichissement culturel et intellectuel favorisé par une convergence initiale définie par Arman dans une lettre de 1961 : « [...] il me semble impossible de nous dissocier et dans nos expériences et dans nos résultats, bien que superficiellement nous ayons des goûts et des choix différents je pense que nous sommes très semblables et avec surtout les mêmes actualités et les mêmes options sur l'absolu et l'avenir »⁷.

4. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 28-29. Éliane Radigue apporte une confirmation à l'époque même des faits : « Tu oublies tes possibilités de maladresse, tu oublies ta manière de sauter sur les gens en les prenant à la gorge ce qui amène un réflexe instinctif de recul et dans les moments psychologiques les moins bien choisis. » (É. Radigue, Lettre à Arman, v. 1960)

5. *Ibid.*, p. 94-95.

6. Arman, Lettre à É. Radigue, affranchie le 26 juin 1959. Dans ses *Mémoires accumulés*, Arman évoque un contentieux avec Restany et Klein au sujet de son *Lustre accumulation* de 1959-1961. Voir Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 43-44.

7. Arman, Lettre à É. Radigue, 1961. Au moins dans les premiers temps, Éliane Radigue semble partager ce sentiment : « Amour très chéri, tu sais qu'il serait bien prématuré d'annoncer un

Dans les premiers temps de sa relation avec Arman, Éliane Radigue trouve apparemment en l'artiste une source de conseils et d'encouragements, mais surtout d'affermissement « vital ». Aussi lui écrit-elle en 1953 : « C'est affreux mais je ne peux vraiment plus me passer de toi pour rien. Tu fais partie intégrante de ma vie, des moindres faits de ma vie et surtout de moi, dont tu es la force qui dirige l'énergie »⁸. Et encore, probablement en 1957 : « Reviens vite me donner ta force j'ai besoin de te parasiter me baigner de ton aura pour trouver la force »⁹.

À lire certaines lettres d'Arman, il semble bien que celui-ci soit en mesure d'assumer au moins ponctuellement ce rôle nourricier, comme ici en 1957 : « Je trouve toujours un peu étranges pour ne pas dire étrangers les gens qui me parlent de suicide j'ai en moi de telles provisions de tout que je ne peux comprendre les désarmés qui lèvent les bras en l'air tendant le cou je peux bien affirmer que je suis incapable d'envisager le suicide dans les conditions autres que la maladie incurable et insupportable et peut-être pour sauver plus que moi si c'était indispensable et encore je fais des réserves quant à cette éventualité »¹⁰. En 1965, il fait encore état de sa « très grande force de création et d'analyse qui est à la base de presque tous les mouvements de [son] âme »¹¹.

Or malgré cette solidité affichée périodiquement tout au long des années 1950 et 1960, Arman éprouve le besoin de s'appuyer sur sa femme pour « solidifier » son existence d'homme et d'artiste – comme d'ailleurs elle l'a invité à le faire au commencement de leur relation¹². « Il faut absolument que tu aies confiance en moi je sais ce que tu peux craindre et penser mais c'est seulement si tu doutes que je pourrai faiblir »¹³, écrit-il ainsi en 1952. Et dix ans plus tard, au verso de l'invitation à l'évènement *Musical Rage* présenté à partir du 14 août la Galerie Saqqârah : « [...] l'affiche est merveilleuse mais si je n'ai pas ton sourire même indulgent derrière moi je ne suis plus armé »¹⁴. À cet égard, les multiples éloignements géographiques sont difficilement vécus par l'artiste, lequel observe en 1962 : « Comme toujours la séparation aiguise la lame qui coupe le temps entre nous plus de temps plus d'espace. La coupure est si fine qu'elle est imperceptible »¹⁵.

quelconque augure, mais je ne puis m'empêcher de penser et croire avec foi et confiance en une œuvre que nous sommes destinés à accomplir ensemble. Je crois en la multiplication des forces par une Union véritable, en ce symbole, souvent mal compris et qui n'a pour valeur que celle qu'on veut bien lui donner et mettre en lui. Et c'est tellement bon cet espoir, cette lumière, source jaillissante de vie neuve aux vibrations multiples. » (É. Radigue, Lettre à Arman, 1952) Sur le rapport du couple Radigue/Arman, nous renvoyons à notre étude, « Construction mutuelle, construction parallèle : la compositrice Éliane Radigue et le plasticien Arman (1950-1971) », [Collectif], *Musiciennes en duo, compagnes, filles ou sœurs d'artistes*, actes du colloque du CREIM/CERHIO, École des Beaux-Arts du Mans/Musée du Carré Plantagenêt, 2013, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 137-148.

8. É. Radigue, Lettre à Arman, 1953.

9. É. Radigue, Lettre à Arman, v. 1957.

10. Arman, Lettre à É. Radigue, affranchie le 11 octobre 1957.

11. Arman, Lettre à É. Radigue, 1965.

12. Au début des années 1950, Éliane Radigue lui fait savoir : « [...] maintenant j'en suis sûre que je t'aime comme je n'ai encore jamais aimé et c'est d'abord cette assurance que tu dois toujours conserver présent au fond de toi comme dans un sanctuaire servant pour te réfugier et puiser ta force dans les moments difficiles. » (É. Radigue, Lettre à Arman, 1952)

13. Arman, Lettre à É. Radigue 1952.

14. Arman, Lettre à É. Radigue, 1962.

15. Arman, Lettre à É. Radigue 1962.

Mais dans ce rapport de couple bâti sur une interdépendance, Arman va finir par identifier une asymétrie en défaveur d'Éliane Radigue, comme en atteste ce passage d'une lettre de 1960 : « Je suis triste lorsque je considère ce que je t'apporte je ne suis pas cet homme solide qu'il t'aurait fallu je ne suis qu'un pauvre garçon avec ses problèmes et sans grande vision du monde applicable avec force comme une solution non je suis ce Protée accroché à une idée une petite idée et tout l'or de Golconde à tes pieds ne rachèterait pas ces inquiétudes qu'un être faible doit apporter à ton âme et même je ne sais t'offrir tout ce que j'aime pour toi et j'ai grande peur que le moment approchant où je pourrai un peu te donner te trouvera usée sèche du plaisir de recevoir car tu auras trop attendu [...] »¹⁶.

Le déséquilibre des apports est accentué par l'affirmation progressive d'une divergence fondamentale des personnalités, pointée par Éliane Radigue dans une missive que l'on peut dater de 1961 : « J'aime le bruit froufroutant de cette vie paisible. Tu aimes les rumeurs de la jungle j'ai besoin pour respirer de calme et de repos, il te faut consommer le plus vital de ton énergie de fauve dans des combats sauvages, j'ai trouvé la voix tranquille du silence méditatif et tu dois te façonner dans un bruit de forges et d'enfer. Réceptive je m'offre à accueillir toute forme de pensée, de vie, creuse d'autre part, prospectif tu imprimes ton sceau, ta marque sur tout ce qui t'approche comment concilier ces antagonismes fondamentaux en une vie unique qui est notre destin d'entité double que nous avons choisi d'être ? »¹⁷.

Par ailleurs, la mise en œuvre des déchets par Arman, véritablement initiée en décembre 1959 en présence d'Éliane Radigue, éloigne radicalement cette dernière de l'activité créatrice de son mari, activité qu'elle suivait jusque-là dans un rapport d'adhésion complète. Elle parle même d'un « divorce intellectuel ». Arman rapporte à ce propos : « [Pour la] première poubelle, [Éliane] m'a sorti cette phrase... que je trouve très belle... [...] : 'Arman, entre nous ça ne peut plus aller, car moi je suis pour la métaphore ascendante et toi pour la métaphore descendante' »¹⁸. Citons cette fois l'intéressée : « J'étais [...] consternée devant cette stèle, qui pour moi ressemblait beaucoup plus à une stèle funéraire qu'à une œuvre positive »¹⁹. Dès 1960, le constat appelle une mise en garde de la compositrice adepte des préceptes essentialistes de Georges Gurdjieff : « [...] pas plus que je ne crois qu'une fin juste puisse être amenée par des moyens qui ne le sont pas, je ne pense pas qu'un homme juste puisse se faire ou s'épanouir en des situations ou des actes malsains, déshonnêtes, voire sordides. À moins d'être doué d'une formidable possibilité de retour sur soi, de suffisamment de lucidité et sensibilité pour savoir connaître à temps les risques de cassures de brisures définitives, et s'arrêter à temps »²⁰. L'opposition va toutefois s'effacer derrière la compréhension de l'importance que revêt pour Arman la nouvelle bataille à livrer : « [...] ce que je te reproche ce n'est pas d'avoir choisi une guerre que je désavoue, mais d'avoir choisi les principes de la guerre. L'homme juste peut également se manifester dans des combats ou quoiqu'on en veuille, il y a toujours

16. Arman, Lettre à É. Radigue, 1960.

17. É. Radigue, Lettre à Arman, v. 1961.

18. Arman, dans Pierre Baracca, Pierre, Geneviève Roussel, Marie-Claire Trân Van-Nory, *Arman, un entretien d'artiste (2004). Le texte et ses conditions de production*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2010, p. 24.

19. É. Radigue, propos recueillis par l'auteur, janvier 2002.

20. É. Radigue, Lettre à Arman, 1960.

à souffrir de compromis. Maintenant je tiens à préciser que si j'ai accepté de te laisser t'engager dans ce combat, c'est que j'ai su objectivement réaliser ce qu'il avait de nécessaire pour toi, et loyalement j'ai consenti à te voir l'engager »²¹.

Les spécificités des mentalités, les divergences culturelles puis enfin l'effacement progressif de l'ambition de carrière d'Éliane Radigue devant celle de son mari, conduisent progressivement le couple à se redéfinir à travers un rapport de construction parallèle sur deux continents, pour finalement faire le choix d'une séparation effective au début des années 1960. Un choix justifié à partir de 1961 par la profonde aspiration d'Arman à s'établir à New York en dépit des résistances de son épouse : « J'avais besoin de New York. [...] Moi, j'ai ressenti l'urgence de m'établir à New York et, à cet impératif, j'ai sacrifié ma maison, ma famille, mes enfants »²². La poursuite d'une relation à distance, vécue péniblement et parallèlement à d'autres non cachées, va semble-t-il relever d'une logique autodestructrice identifiée par Arman dans une lettre de 1965 : « [...] il est évident que si chaque séparation doit amener des drames et que tu deviens de plus en plus vulnérable ou bien de plus en plus rage notre union est alors plus destructrice que constructive. Je t'aime mais il est pour moi pénible de constater que je ne suis capable que de te faire souffrir [...]. De toute façon je crois être malheureusement destiné à faire souffrir »²³ – ce que confirme alors l'intéressée : « Maintenant j'en suis à t'attendre te retrouver même si c'est encore pour me faire dévorer, jusqu'à me détruire pour ce que je t'aime »²⁴.

21. É. Radigue, Lettre à Arman, 1960.

22. Arman, *Mémoire...*, *op. cit.*, p. 77. De 1963 à 1967, Arman ne voit sa femme et ses enfants restés en France que trois mois par an, leur tentative d'intégration à son aventure new-yorkaise s'étant soldée par un échec. Ainsi qu'il le rapporte dans la même publication (p. 76) : « Ma femme [...] a fait l'effort, en 1963, de venir avec les enfants. [...] [elle] a fait dépression nerveuse sur dépression nerveuse. [...] Elle ne supportait pas l'atmosphère de New York ».

23. Arman, Lettre à É. Radigue 1965. La proposition de rupture qui vient à la suite de ce propos s'appliquera de fait à la fin des années 1960.

24. É. Radigue, Lettre à Arman, 1965. Sans doute cette perspective n'est-elle plus, alors, investie d'une dimension esthétique invoquée dans une lettre du début des années 1950 : « Je t'aime et suis heureuse de t'aimer, heureuse de la perspective de vivre avec cet amour, même si au bout c'est la souffrance qui nous attend. Si nous n'avons pas le temps de devenir sages avant qu'elle nous atteigne. Si déjà il nous arrive de souffrir c'est tellement beau, tellement beau que ça vaut toutes les souffrances. » (É. Radigue, Lettre à Arman, v. 1953)



Éliane Radigue et Arman en Corse, 1957. ©AFA

Ajoutons que dans ses *Mémoires accumulés*, Arman fait état d'une manifestation autodestructrice dans la gestion de sa carrière, ponctuée de réorientations impulsives : « J'ai horreur de faire carrière et je n'ai jamais travaillé dans cette perspective. Tout au contraire, je me suis mis entre les mains de filous. Je suis très autodestructeur. [...] Au début des années 1970, je me suis débarrassé de mes meilleurs marchands de Paris et de New York pour les remplacer par deux marchands caractériels. C'est mon côté masochiste. Quitter Iléana Sonnabend pour un charlot et Sidney Janis pour un charlatan, il faut le faire ! [...] Avec Iléana Sonnabend et Sidney Janis, j'avais une chance extraordinaire et je me suis donné un mal fou pour abîmer cela ! ». Notons cependant que la prise de décision à l'origine de la rupture avec les deux premiers marchands a reposé sur des motifs financiers et artistiques jugés alors valables et suffisants, développés par Arman à la suite de cette déclaration. On y apprend par exemple que sa prise de distance avec Janis est pour partie liée au fait qu'aucune de ses œuvres n'a figuré dans la centaine de pièces de la donation du marchand au Moma. Ainsi qu'il le rapporte : « J'étais révolté, j'ai claqué la porte ». « [Il] ne faut pas exploser pour des contrariétés », estime-t-il avec le recul, avant d'ajouter : « Je suis parano, comme les autres artistes, mais j'essaie de me raisonner et d'être objectif »²⁵.

Arman, au cours de l'année 1967, identifie une origine possible de sa propension destructrice : « [...] je m'empresse de démolir ce qui est tout pour moi dès que j'ai l'impression que je l'ai pour toujours je crois qu'il y a là un refus de la mort de vieillir de grandir [...]. [...] je suis devenu vieux [...] je ne serai jamais plus jeune [...] »²⁶. Une autre piste est peut-être à suivre toujours à partir de la source épistolaire : celle, plusieurs fois mentionnée, de l'autodestruction. « J'ai une espèce de douce impression masochiste à me trouver si loin de toi une sorte de

25. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 161-163, 164-165.

26. Arman, Lettre à É. Radigue 1967.

punition pour des crimes très réels que j'estime il est possible avoir commis, car je crois être très puritain et sûrement me pardonner très difficilement, c'est la seule explication que je vois pour le moment à cette autodestruction organisée qui est ma vie et ce génie des catastrophes en tous genres que je me suis appliqué à créer »²⁷, confie ainsi l'artiste en 1965. L'année suivante, il écrit : « J'espère tjs [sic] que tu pourras affronter la réalité de nos deux existences car je crois qu'il faut envisager encore et tjs [sic] me sauver de moi-même. Je ne suis seulement pas destructeur pour les autres, mais aussi et surtout pour moi-même et je suis tellement fatigué de moi de mes simagrées et de mes jeux »²⁸. Et encore : « [...] je suis effrayé moi-même par la quantité d'autodestruction et de destruction [que] je porte en moi. [...] n'étant pas dominé ni reconnu j'ai besoin d'une saga qu'incline mon imagination jusqu'à ce que dans le marasme je regagne tout [...] »²⁹. Un processus de reconquête dont les acquis sont peut-être identitaires : « Je sais aussi que j'ai besoin de cette souffrance peu de jours de temps en temps pour savoir que la dualité existe et que je suis cette dualité »³⁰.

L'histoire du couple Éliane/Arman dit la possibilité d'une cohabitation du sentiment amoureux et de la destruction. Sans écarter la part de l'humour et d'une éventuelle frustration passagère dans le registre de la jalousie conjugale, il peut apparaître éclairant de citer les derniers mots d'une autre lettre d'Arman à sa femme, affranchie le 19 janvier 1957. Après une réflexion sur les cycles thermiques qui selon lui influencent l'humanité tous les 30 ou 60 ans, il avertit : « [...] tout cela ne compte pas à côté de la haine recuite que je te voue un bon salmigondis de vengeance refroidies et d'élan d'une tendresse irrésistiblement dirigée sur ta destruction et ta liquéfaction en un espace où même les idées ne peuvent subsister dans une atmosphère trop saturée de malveillance. Je t'aime implacablement, tels le ver dans le fruit et le sel sur l'os dans le désert ». Et l'artiste de signer en majuscule : « Ta servile souffrance Armand »³¹. Poursuivons avec cet extrait d'une lettre affranchie le 4 novembre de la même année : « Mon tendre cœur, je m'accuse ce matin d'une crise de rage épouvantable, lorsque la mother m'apprit que tu n'étais pas là. J'écrivais et je méditais des sombres et épouvantables vengeance très moyenâgeuses et scorpionnesques. Je t'aime. Je t'aime »³². Là s'exprime un sentiment de jalousie déjà traduit dans une lettre écrite le même mois à la suite d'un échange téléphonique : « Oui, je fus contracté et mal à l'aise. Mets-toi à ma place et au lieu de t'en plaindre félicite-t-en car : la jalousie, l'inquiétude, le vague à l'âme et l'instabilité que je ressentais ne pouvaient et ne peuvent qu'être imputés à de l'amour. Et l'indifférence est je crois quant à moi beaucoup plus grave que les inconvénients d'une affection trop exclusive et absolue »³³. Terminons avec ce passage d'une lettre de 1961 : « Mon

27. Arman, Lettre à É. Radigue, novembre 1965.

28. Arman, Lettre à É. Radigue, 1966.

29. Arman, Lettre à É. Radigue, 1966.

30. Arman, Lettre à É. Radigue, 1961.

31. Arman, Lettre à É. Radigue, affranchie le 19 janvier 1957. Précisons que l'hypothèse d'un désamour total d'Arman pour sa femme est à exclure pour la période de la seconde moitié des années 1950.

32. Arman, Lettre à É. Radigue, affranchie le 4 novembre 1957.

33. Arman, Lettre à É. Radigue, affranchie le 21 novembre 1957. Dans plusieurs lettres, Éliane Radigue dit éprouver également un sentiment de jalousie. Il lui inspire ce commentaire : « Je me demande en quoi nous avons besoin d'exclusivité, en amour surtout. Parce que s'il diffère par la forme et qu'il soit maternel, filial, amical, qu'il soit l'amour des amants, il est toujours le même en son essence et toujours il va de pair avec ce serpent insidieux, la jalousie. Je parierais

immense territoire à conquérir sans cesse crois-moi je te ferai la guerre et apporterai le feu et la désolation au plus profond de tes montagnes et là peut-être vainqueur momentané et illusoire je serai ton esclave »³⁴.

Le principe d'une convergence du sentiment amoureux, de la destruction et de la souffrance est-il directement ou indirectement applicable à la démarche créatrice d'Arman ? Il s'agit là d'une hypothèse de travail (éminemment risquée pour l'historien de l'art) que suggère notamment une lettre de l'artiste datée de 1964 : « Je suis dans un mauvais moment car mon atelier est presque vide et je n'aime pas y aller. Je ne me sens pas encore assez malheureux pour retourner travailler dur je travaille à des bricoles »³⁵ – une confidence qui est à rapprocher d'une réflexion antérieure d'Éliane Radigue : « Je suis heureuse que la peinture t'ait récupéré d'ailleurs je sais chez toi quelles sont ces sortes de crises qui n'annoncent généralement qu'une période plus riche et plus féconde »³⁶. Mais Arman se montre plus explicite à l'occasion de l'entretien accordé à Alain Jouffroy en 1965, où il est interrogé sur le profil idéal du spectateur des *Accumulations*. Dans sa réponse, il évoque deux cas. Le premier est celui du regardeur qui réagit violemment et physiquement contre une œuvre qui le dérange. Le second est celui du regardeur qui peut réagir de façon toute aussi violente, mais pour la raison inverse : « [...] ce serait pour moi un spectateur agréable [...] que celui qui serait assez attiré [par une *Accumulation*] pour qu'il veuille l'emporter à tout prix, ou qu'il veuille la détruire : l'attraction et la répulsion sont tellement proches l'une de l'autre »³⁷.

À condition d'y déceler autre chose qu'un positionnement provocateur³⁸, cette déclaration nous incite à identifier un autre rapport possible d'Arman à la destruction d'objet, qui deviendrait en quelque sorte un témoignage d'attirance ou d'attachement autre qu'intellectuel. Plusieurs contributions de l'artiste vont en ce sens, en convoquant tout d'abord la notion d'attachement formel. Questionné sur les modalités du choix de ses objets, il explique : « Il y a des objets qui attirent plus que d'autres. Le violon, par exemple. Je n'étais pas le premier à être séduit par cette forme. Picasso, Braque et Juan Gris ont déjà flirté avec des instruments de musique. Le violon, le violoncelle, la guitare, à cause de leurs lignes féminines, se prêtent aux traitements artistiques »³⁹.

Cette séduction formelle interfère peut-être, mais de façon plus ponctuelle, avec un attachement d'ordre affectif. C'est ce qui ressort d'une lettre de septembre

que c'est encore un coup de notre petite vanité. Celle-là alors je me demande quand elle sera pour tout jamais détruite. » (É. Radigue, Lettre à Arman, v. 1953)

34. Arman, Lettre à É. Radigue, 1961. L'épouse d'Arman use du même registre : « Je me fais un habit de fête intérieur pour te recevoir, je polis mes bras pour les rendre plus doux, aiguise mes ongles pour mieux te griffer, mes dents pour mieux te mordre, prépare mes lèvres à t'embrasser, mes mains à te caresser, ma joie pour faire la tienne. » (É. Radigue, Lettre à Arman, 1956)

35. Arman, Lettre à É. Radigue, 1964.

36. É. Radigue, Lettre à Arman, 1956.

37. Arman, dans A. Jouffroy, « Arman », *op. cit.*, p. 48.

38. Cette dimension provocatrice n'est pas étrangère à Arman. Celui-ci déclare par exemple à propos des *Poubelles* : « Montrer ce que c'était des poubelles ménagères, [...] il y avait une certaine provocation que je n'ignorais pas en la faisant. » (Arman, dans C. Vilardebo, « Accumulations d'Arman... », *op. cit.*)

39. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 53.

1961 dans laquelle Arman annonce à sa femme la réalisation de la *Colère* titrée *NBC Rage*, devant les caméras de la chaîne de télévision étatsunienne éponyme : « [...] j'ai acheté une contrebasse [...]. Elle est grosse et bien belle, je la briserai après-demain après une lune de miel sans pareille où j'accorderai mes doigts à ses cordes et à l'aube elle meurt ou plutôt se volatilise entre mes bras puissants et même je l'achèverai à coups de pieds »⁴⁰. Une lettre plus ancienne d'Éliane Radigue retient dès lors l'attention : « Sans chercher trop encore tes foudres et incompréhension ne penses-tu pas que tu me traites un peu trop comme n'importe lequel des objets que tu touches choyé dans la mesure de tes besoins et bousculé selon tes caprices (cf. sabre émoussé, détérioration multiple et quasi universelle propre à l'univers d'Armand soumis aux intempéries exigences de ses seuls caprices qu'il se montre impuissant à dominer) »⁴¹.

Dans l'optique armanienne, comment expliquer cette forme de confusion entre attraction et répulsion, que l'on retrouve sous une forme aigüe comme symptôme de la discordance schizophrénique ? Un texte d'Arman rédigé en 1989 apporte un élément de réponse assez convaincant. Il relie directement la passion du para-sculpteur pour l'art africain, dont il est devenu un spécialiste reconnu, à la menace de la disparition de cette production à plus ou moins court terme : « C'est au moment précis où nous allons perdre quelque chose que les qualités de cette chose nous apparaissent soudain avec le plus de force et de réalité. C'est comme le retour d'une brebis égarée : quand on l'a retrouvée, elle nous est plus chère que jamais. [...] Et si nous n'avons qu'un simple fragment [...], ce fragment nous fait signe comme une main tendue au-dessus de l'eau avec l'insistance de ce qui est irrattrapable »⁴².

Si elle est transposée au cas des destructions d'Arman, on pourrait dire que la fragmentation ou la combustion de l'objet augmente l'attachement affectif de l'artiste à ce même objet. Et l'on pourrait aller plus loin avec l'hypothèse selon laquelle cet attachement est proportionnel au degré de destruction de l'objet, qui n'atteint jamais le stade de l'anéantissement total. Pour maintenir la possibilité d'identification de cet objet, qui est la condition même de son attachement, Arman a toujours accordé une importance primordiale au problème de sa sauvegarde relative, ainsi qu'il l'explique à Daniel Abadie : « [...] même lorsque je brise un objet, je m'arrange pour que tous les morceaux retombent dans un espace donné, que j'ai délimité avec de grandes planches ; ou, quand je brûle quelque chose, j'arrête la combustion, comme un cuisinier arrête son rôti avant qu'il ne soit trop cuit, ce n'est donc pas une destruction complète, mais une destruction partielle qui me permet de la conserver »⁴³.

Significativement, Arman expérimente *ab ovo* un protocole de préservation sur ce qui semble être la pièce inaugurale de la série des *Combustions*, *Le Fauteuil d'Ulysse* de 1965, inspirée d'une découverte faite dans

40. Arman, Lettre à É. Radigue, 1961, citée dans C. Siméone, *Elianarman...*, *op. cit.*, p. 138-139.

41. É. Radigue, Lettre à Arman, v. 1959.

42. Arman, « Fragments... », *op. cit.*, p. 258.

43. Arman, dans D. Abadie, « L'archéologie... », *op. cit.*, p. 37. Et c'est bien plutôt cette modération du geste dommageable qui fonde véritablement le constat fait par Jean-Pierre de Villiers à propos des *Colères* : « [...] la matière résiste, nous parle de son indestructibilité. Les objets résistent à notre colère parce qu'ils possèdent une rémanence quasi-divine. » (J.-P. de Villiers, « Arman : guerre... », *op. cit.*, p. 48)

le contexte de sa rétrospective au Stedelijk Museum d'Amsterdam présentée du 22 septembre au 2 novembre 1964⁴⁴. « Pour faire tenir le bois calciné, rapporte-t-il, ce fut un travail insensé. Le feu rendait le bois très fragile. On inondait de plastique afin de consolider le charbon de bois. J'ai décidé de mettre le fauteuil sous vitrine car je n'étais satisfait de la friabilité du matériau ». Non moins significativement, l'artiste va plus loin avec le passage au bronze, dans les circonstances qu'il relate : « Régis Bocquel était un jour chez moi et je lui ai parlé du *Fauteuil brûlé* que je n'avais jamais réussi à développer. 'Cela s'effrite, lui ai-je dit. On doit continuellement l'injecter de plastique pour le faire tenir. Cela perd des bouts, à chaque exposition.' [...] Mon *Fauteuil brûlé* a été transposé en bronze. Avec de l'élastomère, on a pris l'empreinte, séquence par séquence. La fonte a été faite détail par détail et le meuble a été reconstitué en soudant les morceaux. C'était un travail de damné. [...] Il m'intéressait surtout d'éterniser le fauteuil brûlé que j'avais vu à Amsterdam »⁴⁵.

L'intention conservatoire, qui assure l'existence de l'œuvre en tant que production tangible, cessible, semble investie d'une autre fonction ou en tout cas aboutir à un autre résultat. « Ça a l'air curieux à dire, mais par exemple brûler un violon, le bloquer, le laisser comme ça, tout seul tout droit, il y a quelque chose qui devient très hiératique, très respectueux »⁴⁶, nous dit Arman, pour qui « respect et destruction de l'objet sont toujours intimement mêlés »⁴⁷. La *Combustion*, et probablement les autres procédures étudiées ici, auraient ainsi pour effet de transformer un objet banal en objet artistique digne d'un intérêt plus marqué. Car de façon significative, et peut-être poussé par le besoin d'apporter des justifications apaisantes à sa démarche, l'artiste a souvent insisté sur le fait que ses instruments musicaux neufs ou non (et tout particulièrement le violon, le plus sacralisé dans ce que l'on appellera par facilité la « représentation collective ») brisés, coupés ou calcinés, sont des productions sérielles bon marché ou absolument irrécupérables⁴⁸, ou bien encore sur le fait que les artefacts africains mis en œuvre selon les procédures de la *Colère* ou de la *Coupe* relèvent de « l'art d'aéroport »⁴⁹. En 2001, par exemple, il explique sur ce point : « En premier, [...] j'ai pour [les objets de fonctions authentiques] un respect et un intérêt qui m'interdisent de les détruire ou de les transformer ; je me contente alors d'une mise en scène. De plus, je fais une différence entre une

44. L'expérience nous est précisée par l'artiste : « Ad Petersen, le conservateur responsable de mon exposition, m'a demandé de faire une pièce pour l'entrée du Musée. Quelque chose d'emblématique qui annoncerait l'itinéraire de cette exposition consacrée aux métamorphoses de l'objet. Ensemble, nous avons parcouru les décharges publiques pour trouver du matériel. En fin d'après-midi, nous sommes arrivés dans un dépôt d'ordures en train de brûler. Au sommet du tas, un fauteuil Louis XV achevait de se consumer. Quelques minutes après, le meuble s'est écroulé. Cela m'a rappelé un tableau de Magritte, *Le Temps menaçant*, avec du papier, un fauteuil et un tuba enflammé. » (Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 137) On retrouvera la référence à l'œuvre créée par Magritte en 1928 dans une sculpture dialogique de 1996 titrée *Le Temps n'est plus menaçant*, combinant un extincteur avec deux moitiés de trombone.

45. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 137, 138.

46. Arman, dans C. Vilardebo, « Accumulations d'Arman... », *op. cit.*

47. Voir C. Vilardebo, « Accumulations d'Arman... », *op. cit.*

48. Ces affirmations doivent être nuancées car il n'est pas rare, pour nous limiter au cas des contrebasses brisées ou calcinées, de trouver dans les *Accumulations*, les *Colères*, les *Coupes* et les *Combustions* des instruments susceptibles d'être restaurés ou fragmentairement remployés, et issus de la production haute ou moyenne des ateliers mirecurtiens de la fin du XIX^e siècle ou du début du XX^e siècle.

49. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 101.

*œuvre accomplie, réalisée par un grand artiste, et des objets de culte dont l'esthétique ne fut pas le souci principal du créateur. [...] En second, il y a ce qu'on appelle les objets de marché, fabriqués selon un archétype répandu et reconnaissable, destinés à la vente, en Afrique comme ailleurs... Ces objets de marché plus ou moins bien réalisés, production pas même sulpicienne, deviennent pour moi un matériau utilisable que je peux entasser, souder, couper, recoller selon mon acte créateur et selon mon désir »⁵⁰. Notons enfin que le recours au bronze participe du phénomène de transformation statutaire de l'objet de valeur moindre. Comme le fait remarquer l'auteur de *L'Heure de tous*, l'*Accumulation* d'horloges érigée dans la cour du Havre de la gare Saint-Lazare : « La transposition du matériau apporte quelque chose de magique. Les gens s'approchent de l'œuvre pour la toucher : ils n'en croient pas leurs yeux »⁵¹.*

50. Arman, « Notes », Arman, Pierre Nahon, *Africamania*, Vence, Château Notre-Dame des Fleurs, Paris, La Différence/Galerie Beaubourg, juillet-octobre 2002, p. 7-8.

51. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 138.

J'attends la suite la suite
que je dois créer et vivre j'attends
parce que je suis debout et qui
à aucun moment ne me viendra
le souci de mourir. mon cœur
bat trop vite pour cela et
pas assez pour voler plus vite
que toute attente -
Je salue et vis mal
sans toi ce soir j'ai un
des glycéro-affectueux nouvelles
technique pour moi. au vena
j'ai fait un grand cabot tenu
mes soir qui est un peu inquietant
car il décroche l'ailette et et je
ne suis pas - j'ai tout à coup
l'impression que rien ne marchera
car je suis trop loin -
profondément le feu dans le lion
et mes pensées aigues se cherchent
certain

vendredi soir

Mon Eliane.

Mon père m'a fait devenir esclave. tout y contribue
il s'ingère à me faire vivre des choses à des heures impossibles
nous avons une liaison à 7^h1/2. c'est rablot...
je suis seul seul et soi. Poi d'un royaume dont le
soleil le sol le sel. et ma reine tout toi. bien les petite
l'ennemi devant descendre il n'y en a un qu'une. et elle pour
s'attaquer à l'accompagnement à la maison et j'ai été poule à la
marche à vous j'ai repéré le soleil (moi tout seul).

les pensées ont l'air décidées à partir. ya rien
donc p de mon côté j' regarde si il représente qq chose ou
me veux tu l'en accepter que toi même. ~~...~~ ← (ou ment de
me demander des renseignements ralle à manger fomicia)

Je ne sais pas si tu me te trompe pas un peu quand a
ta position vis à vis de moi de voir il me semble impossible de vous
distinguer et dans des nos expériences et dans nos résultats.
bien que superficiellement nous ayons des goûts et des
choix différents. je pense que nous sommes très semblables
et avec autant les mêmes actualités et les mêmes options en
l'absolu et l'aveu.

Je ne sais pas te répéter ce que tu sais mais...
mais... le mieux serait d'essayer de ressembler dans le jeu
de jouer sans attendre on voit tes valeurs.

je suis fier un portrait robot de moi et je lui demande
de me préparer un lot de vêtements mais, si elle le fait a
temps. elle te le fera parvenir. ok.?
non j'as et choisit si tu veux une grande empreinte

mon cœur qui partit dans un vide dans ma
position. j'y mets les deux vamps et je t'attends.

Arman

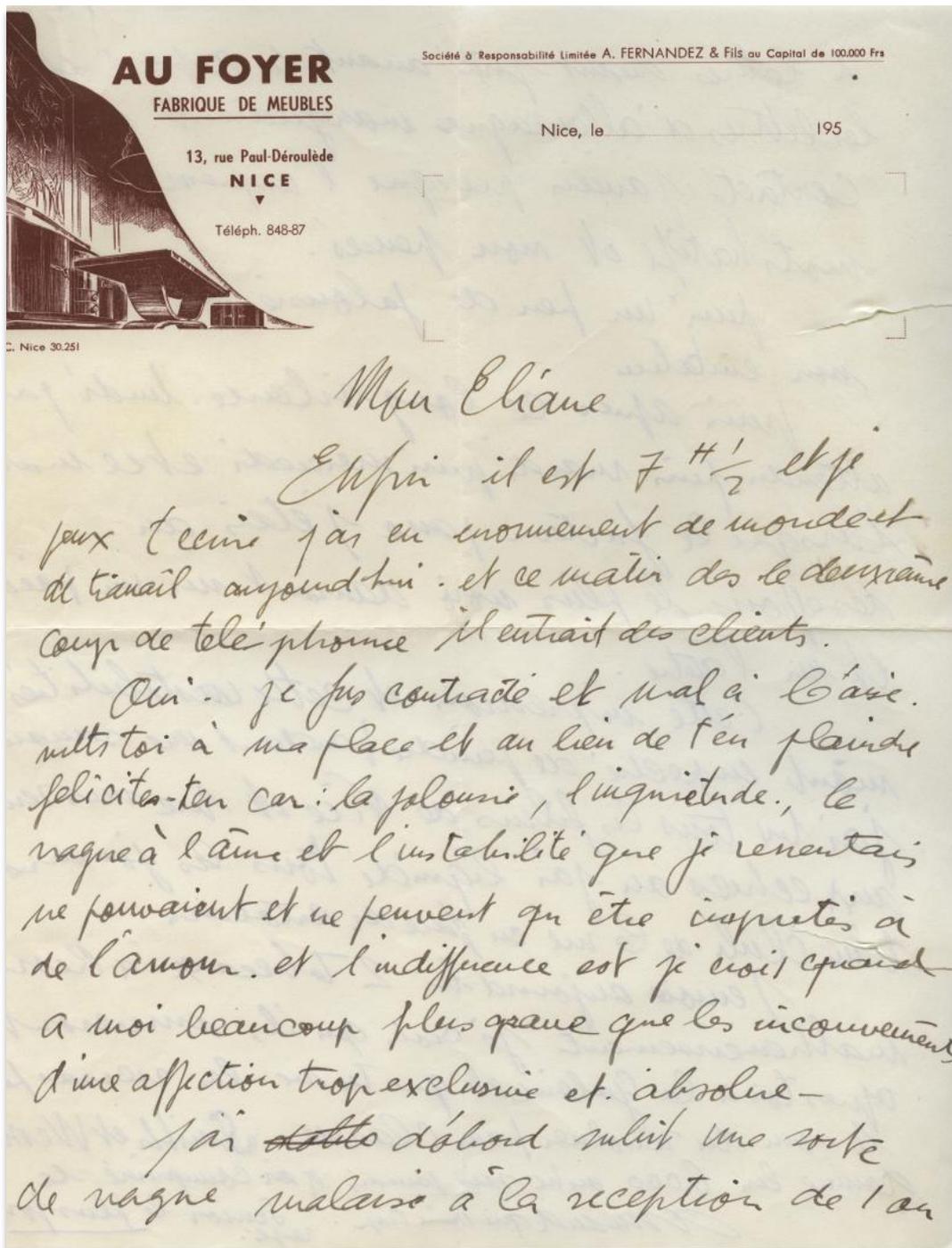
Éliane .

Je n'ose plus écrire Monclia
tellement j'ai la certitude que tu en as marre
de moi de mes pompes de mes ceintes. tu neis ne
va plus je n'ai eue de rien en particulier, et même
pas de trauailles pas de moi Joan pas de faire un nouuelle
fille. je crois comprendre que par ton mouvement tu as
déjà une construction delicate compliquée qui correspondait
à des motivations complexes de mon desir de vivre
tout n'existait que par la vertu de ta presence que ce soit
negatif ou positif si tu enlève la pièce principale de true
ne marche plus. je ne te fais pas moi aucun reproche
car il est compréhensible que tu veuille exister et non
pas subister dans des arbitraires et abstraites reactions de
temps et de places qui ne sont pas vraiment tiennes
et que tu desiré construire ton propre monde, tu aurais
accepté de être part des miens si tu y aurais été la seule
motivation non seulement la pièce principale mais aussi
l'explication du monde pour moi la demonstration suffisante
et necessaire de votre amour. je te comprends mais tout
à coup vertigineusement et par la vertu de mes insuffisances
de mes impuissances j'ai la revelation à la fois de la
complexité de mes volonte et desir et surtout la très grande
force à la fois de creation et d'analyse qui est à la base
de presque tous les mouvements de mon ame. si je
suit mes pulsions je n'en suis jamais complètement
pris omis et par le fait de ^{être} spectateur de mon propre
Chow j'aimé aux exigences les plus definitives quand
à le mise en scene et le jeu de l'acteur je ne me
pardonne aucune faute aucune faiblesse et demande à
être étonné chaque jour sinon je siffle tu aurais la place
à la fois du producteur et du directeur de theatre. j'étan l'acteur
et le mettre en scene. je comprends que tu veuille changer de theatre
mais je te regardé les yeux couverts

Avec Brinot e Estrel ^{lundi soir} un "et moi" de plain" OK est du bon ennemi peut-être le cancheur en moins mais. Je commence à trouver le temps long et maintenant il faut encore rester. Je suis triste lorsque je considère ce que je t'apporte je ne suis pas cet homme solide qu'il t'aurait fallu je ne suis qu'un pauvre garçon avec ses problèmes et sans grande vision du monde applicable ~~et~~ avec force comme une solution non je suis ce protéi ~~attaché~~ accroché à une idée une petite idée et tout l'or de globeorde à tes pieds ne rachèterait pas les inquiétudes qu'un être faible doit apporter à ton âme et même je ne sais t'affirmer tout ce que j'aime pour toi et j'ai grande peur que le moment approchant au je pourrai un peu te donner te trouvera usée sèche du plain de recevoir. car tu auras trop attendu ~~pauvre~~ pauvre moi... et surtout je crois qu'il n'en fait pas plus car une vie c'est taillé comme un vêtement à notre taille de geant désiroie. une éternité de café au lait et une reconde de désintégration atomique j'ai hâte d'être ma n'este pour trouver le repos, depuis quelques soieil un zambie habite mes yeux et si je peux encore m'y retourner

Il est fort tard
et je ne peux dormir il y
a en moi quelque chose de glacé
mais entendu j'ai toujours senti
quelque part en moi incompréhension
ni aimer pas me remettre avec
d'autres occupations de l'espace
de mon espace mais lorsque je
suis seul, seul et froid mais d'
un froid qui me laisse le souvenir
des fournaies chaudes - je réalise
combien j'ai besoin de t'aider
auprès de moi mais de plus
je sais aussi que j'ai besoin
de cette souffrance ~~en~~ peu de
jours de temps en temps pour
savoir que la dualité existe
et que je suis cette dualité.

Note 32 : Arman, Lettre à É. Radigue, affranchie le 21 novembre 1957, 1/2.
©AFA



Je suis dans un mauvais moment
car mon atelier est presque vide et je
n'aime pas y aller. Je ne me remue pas encore
avec malheur pour retourner travailler, mais
je travaille à des linéaires. Pourtant il faut que
je finisse deux pièces pour l'expo. et au moins
3 autres pour Chicago +. 1 pour Kaplan est
mais comme tu le sais tout cela se fera.
Moi toi avec Barney et François nous avons
été au village gata. C'est pas un endroit typique
mais il y avait le plus grand succès français
du moment les "Swinger singer" tu sais ces
gens qui repont du beach. en chantant ou plutôt
en vocalisant. fille et garçon c'était un
triomphe. ^{plutôt} caquetant et les gens
mangeaient leur tables puis après le spectacle
ils sont venus (par tous) à notre table et ils ont
beaucoup étonné car ils m'ont félicité avec émotion
pour mon expo de Amsterdam qu'ils avaient
vu. qu'ils trouvaient formidable. ben alors
en tout qu'entre nous je n'aime pas tellement
et je trouve cela comme "play beach" c'est à
dire inutile. Non quasi je ne comprends rien
seulement que je t'aime t'aime t'aime
+ en un mot Allure

Dimanche

J'ai dit à mon
père de donner
l'argent pour ti

Maman ton son
nos nos leur
ma ten dre femme

au fond lui a 8^h je mis partit
j'ai acheté une énorme contrebasse
au marché au juce mini de tout la
télé américaine... elle est grosse et
l'air belle. je la brisera d'après demain
après une lune de miel sans pareil où
j'accorderai mes doigts à ses cordes
et là à l'autre elle ment ou plutôt elle
se volatinsera entre mes bras puissants
et même je l'étranglerai à coup de pieds



je t'aime ^{+ que} la contrebasse
d'arran

5

La maîtrise mentale et physique d'un processus créateur



La volonté d'Arman de délimiter et de stopper le processus de destruction de l'objet vient restreindre sa justification plus ou moins souterraine, liée à une forme de violence, d'angoisse ou d'ambivalence affective. Comme l'argument sociologique, celui du déterminisme mental, principalement convoqué avec les *Accumulations*¹, est finalement resté minoritaire dans son discours public, c'est-à-dire officiel. Dans sa prise de parole médiatique, l'artiste a largement affirmé la prédominance de la motivation consciente, et plus spécifiquement de la motivation esthétique, en prenant soin toutefois de restreindre sa prévalence dans plusieurs déclarations. Devant Otto Hahn, il souligne ainsi que « le problème n'est pas d'arriver à l'accumulation parfaite ou à la coupe la plus esthétique »². Une pensée complétée face à Hervé Fischer : « Je n'ai jamais repoussé les problèmes esthétiques, je m'y sers. Je préfère seulement une œuvre 'laide' qui a un contenu fort à une œuvre 'esthétique', mais indigente du point de vue de l'idée »³.

« J'ai été influencé par l'abstraction, par Van Gogh, par Pollock. C'est assez dire que la réflexion esthétique n'est pas absente »⁴, confie Arman en 1992. Trois ans auparavant il affirmait : « Je vous montre des objets dans différentes situations, de leur évidence dans l'accumulation... jusqu'aux effets plus complexes et byzantins d'objets mélangés ou transformés par des procédés sculpturaux, car à travers des situations paraphilosophiques et sociologiques, je

1. L'artiste explique en effet : « [...] je crois que c'est génétique. J'avais un grand-père et une grand-mère accumulateurs. Ils rangeaient dans des boîtes, des bouchons avec l'année, des bouts de ficelles avec des nœuds... Mon arrière-grand-père achetait chaque objet en plusieurs exemplaires même s'il n'en utilisait qu'un. C'est le côté rassurant. [...] Moi-même tout gosse, j'étais très collectionneur. » (Arman, dans Pierre Barbancey, « Arman : 'Les artistes sont les féticheurs de la société' », *L'Humanité*, Paris, 10 septembre 1998)
2. Arman, cité dans O. Hahn, « Entretien avec Arman », Aude Bodet (dir.), *Arman. Consigne à vie. L'Heure de tous*, Paris, Centre national des arts plastiques, 2014, p. 18.
3. Hervé Fischer, « Entretien avec Arman », P. Restany (dir.), *Le Plastique dans l'art*, Monte-Carlo, André Sauret, 1973, n. p. Cette profession de foi est, pour beaucoup d'observateurs, contredite par tout un pan de la production armanienne, à commencer par les bronzes, souvent contestés pour leur « inauthenticité » ou encore « inconsistance ». Sur ce point, nous renvoyons à notre étude *Les féminins d'Arman, des Cachets aux Interactifs, 1957-2005*.
4. Arman, *Mémoires...*, op. cit., p. 41.

reste un sculpteur et un peintre dont l'ambition avant que de faire un discours sur nous-mêmes ou notre civilisation, est de produire une œuvre d'art, une sculpture, une peinture ou une peinture-sculpture, un assemblage à destination visuelle et esthétique »⁵.

Chez le para-sculpteur, la prise en compte de cette dimension esthétique essentielle s'affirme à travers les trois étapes du processus de création, et tout d'abord dans sa préméditation. Il confirme ce point dans la relation d'un échange avec le Président François Mitterrand : « 'Dans mon métier, je commence à avoir une idée, ensuite je la formule. J'aime que les contingences de l'exécution soient le moins loin possible de ma vision et de mes idées. Chacun perd un pourcentage lors de la réalisation, mais j'essaie de réduire cette perte au minimum. Si j'étais à votre place, monsieur le Président, et qu'il me vienne une idée intéressante sur la politique sociale ou sur la politique internationale, je souffrirais que le Conseil des ministres la discute, que le Parlement la rogne, que le Sénat la passe au crible. En faisant passer 5% de votre vision, vous avez gagné. Moi, je ne pourrais pas l'accepter.' 'Arman, heureusement que vous n'êtes pas président de la République, vous seriez un dictateur' »⁶. « J'ai un plan de travail très précis. C'est dans mon caractère. Je n'attends pas de mon trouver dans mon atelier pour me dire : 'Tiens, qu'est-ce que je vais faire ?' J'ai déjà des plans à développer pour au moins deux ans »⁷, assure encore l'artiste, presque dix ans plus tard. Le témoignage du fondeur Régis Bocquel est édifiant : « [Arman] savait exactement ce qu'il voulait – c'était très impressionnant. Il faisait des croquis pendant ses trajets en avion, il avait ses petits calepins, tout était déjà pensé, réfléchi avant. Quand il arrivait, il avait déjà tout en tête. On n'a jamais eu à démonter (peut-être une fois) ou à refaire une œuvre »⁸. Ainsi, lorsqu'il se rend à Düsseldorf en 1963 pour préparer son exposition *Colères et Coupures* à la Galerie Schmela, l'artiste est en mesure de demander au marchand de mettre à sa disposition un atelier de menuiserie et lui adresse une liste de fournitures détaillée : instruments musicaux, peinture et encore panneaux.

Dans la phase d'anticipation, le choix des supports se fait notamment en fonction du critère chromatique. « J'ai toujours utilisé trois couleurs pour les fonds : blanc, rouge, noir ; ou parfois le bois naturel. Et j'en joue dans la composition »⁹, indique Arman, également sensible à l'apport coloré de l'inclusion dans la matière plastique : « les objets englobés – partiellement ou complètement inclus – changent de qualité. C'est-à-dire qu'il se passe un phénomène pelliculaire qui leur ajoute un côté doré, par l'air qui est resté prisonnier entre l'objet et le plastique, ou un côté mouillé très intéressant »¹⁰. On retrouve ici une préoccupation fondamentalement picturale, affirmée

5. Arman, « Le montreur », [Collectif], *Arman. Restrospektiv*, cat. exp., Lunds, Lunds Kunsthall-Malmö, Galleri GKM, 1989, cité dans P. Restany, « Un destin... », *op. cit.*, p. 22.

6. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 223-224.

7. Arman, dans Jean-Pierre Frimbois, Victoria Ville-Paris, « Arman. Je ne fais que ce que j'ai envie de faire », *Art actuel*, Paris, n° 2, mai-juin 2001, p. 63.

8. Régis Bocquel, dans A. Bodet, « Entretien avec Régis Bocquel », A. Bodet (dir.), *Arman...*, *op. cit.*, p. 25.

9. Arman, dans D. Abadie, « L'archéologie... », *op. cit.*, p. 45.

10. Arman, dans Tita Reut, « Arman », entretien avec l'artiste, T. Reut (dir.), *Les matières plastiques dans l'art contemporain*, cat. exp., Oyonnax, Valexpo, 1992. Extraits repris dans T. Reut (dir.), *Chimériques Polymères. Le plastique dans l'art du XXe s.*, cat. exp., Musée d'art moderne et d'art contemporain de la ville de Nice, 1996, p. 171-172.

notamment pour les inclusions de tubes de couleurs dans le plexiglas ou le polyester, expérimentées à partir du milieu des années 1960 : « J'ai commencé comme peintre. C'est peut-être une façon de me raccrocher à mes premières amours. J'ai besoin physiquement, pratiquement, de toucher à la couleur »¹¹.

Ensuite, les objets choisis pour être soumis aux procédures destructrices ne le sont pas sur la base de l'indifférence visuelle convoquée par le Marcel Duchamp des *Ready-mades*. Le plus souvent, il s'agit d'artefacts sélectionnés en fonction d'un potentiel expressif qui conditionne en partie la procédure de destruction qui leur est appliquée. Comme l'a constaté Arman, « [il] y a une logique dans la destruction : si on casse une caisse rectangulaire, on obtient une composition cubiste ; si on casse un violoncelle, on aboutit à un résultat romantique »¹². L'artiste fait ici une référence spécifique à la valeur formelle. Mais il est évident que l'on peut aussi parler d'une valeur culturelle, économique, symbolique et encore intellectuelle s'associant possiblement à la valeur sculpturale, ciblée sous sa forme extrême par Ithzak Goldberg dans cette affirmation : « À contre-courant d'une idéologie qui divinise l'objet, Arman détruit les nouvelles idoles de la grande consommation »¹³. L'assertion peut-elle être vérifiée si l'on s'en tient strictement aux intentions déclarées de l'artiste ?

Dans le corpus de ses objets soumis à un processus destructif, ressortent tout particulièrement les instruments du quatuor, en considération de leur nombre et de leur portée symbolique. Arman, devenu pour beaucoup le « luthier »¹⁴ ou même le « Stradivarius du Nouveau Réalisme »¹⁵, a d'ailleurs pleinement conscience de ce que la destruction de ces instruments peut avoir d'iconoclaste. À la question « Quelle serait la valeur psychologique de la *Colère* d'objet ? », il répond en 1965 : « Dans le fait scandaleux d'avoir fait subir à un objet une transformation qui ne lui est pas destinée : de couper un violon en tranches fines est un acte scandaleux. [...] j'ai toujours été conscient de ce que l'opération avait d'incongru, même si je la faisais très sérieusement »¹⁶. Et aussi, doit-on ajouter, hors de toute volonté de règlement de compte avec la musique et les musiciens – et en premier lieu avec Éliane Radigue, dont Arman rapporte qu'elle « était assez autoritaire » et « commandait tout ». L'artiste, en effet, a dit à de nombreuses reprises son intérêt pour le quatrième art, comme ici en 1992 : « J'ai toujours été consommateur de musique. J'y vois une expression qui traduit les mouvements de l'âme et je songe au tableau de Gauguin : *Qui sommes-nous, d'où venons-nous, où allons-nous ?* La musique me transporte, je plane ». En ce sens, il se démarque capitalement du premier des théoriciens du Surréalisme, à propos duquel il rapporte : « André Breton, qui avait vu un de mes violons carbonisés chez un marchand d'art primitif, m'a dit : 'J'aime beaucoup votre violon brûlé : c'est comme ça que j'apprécie la musique' »¹⁷.

11. Arman, dans D. Abadie, « L'archéologie... », *op. cit.*, p. 45.

12. Arman, cité dans O. Hahn, *Arman, op. cit.*, p. 47.

13. Ithzak Golberg, « De l'Accumulation », *Arman, Paris, Beaux-Arts Magazine* hors-série, 1998, p. 26.

14. Arman, cité dans Dominique Widemann, « Arman joue les accordeurs », *L'Humanité*, Paris, 2 février 1998.

15. Arman, dans C. Vilardebo, « Accumulations d'Arman... », *op. cit.*

16. Arman, dans A. Jouffroy, « Arman », *op. cit.*, p. 48.

17. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 20, 197, 7.

C'est donc animé d'une autre intention, mais conscient de la portée hautement symbolique de l'opération, qu'Arman réalise ce qu'il tient, en 1992, pour son « exploit majeur » en contexte performatif. En juin 1988, convié à participer au projet caritatif « Marco Polo, Save the Great Wall of China », il crée en 20 minutes la *Colère* d'instruments du quatuor (*Beijing Quartet 1*) dans le temps d'exécution du *Quatuor à cordes n° 16* de Beethoven, suscitant l'enthousiasme, l'incompréhension et encore la colère du public assemblé place Tien An Men à Pékin. C'est ainsi qu'il justifie la réaction hostile des officiels présents : « [...] en désacralisant Beethoven ou l'Opéra, je brisais leur échelle de valeur. Les autorités chinoises sont des maîtres respectés. Pour un but noble, elles invitent ce qu'il y a de plus respectable dans le monde culturel. [...] On baigne dans le sacré au niveau des invitants et des invités. Et arrive un zozo qui brise les instruments de travail. [...] J'avais piétiné une image sainte dans le sein même d'une église. Car le communisme est une religion [...]. Dans cette religion, il y a des dogmes, des lieux sacrés [...]. Le Palais du Peuple, c'est Saint-Pierre de Rome. Imaginons Jean-Jacques Lebel faisant du strip-tease avec simulation de sodomie dans la chapelle Sixtine. Mon 'action' était pareillement désacralisante »¹⁸.

Deuxième point essentiel d'une règle générale nous incitant à ne pas surévaluer l'influence des moteurs inconscients : Arman maîtrise en grande partie le processus physique de création. Comme le relève Pierre Restany à propos des *Allures*, « [chaque] objet a sa façon d'écrire, qui lui est naturelle. Et l'artiste ne travaille pas contre nature. C'est un chef d'orchestre qui travaille sur partition en tenant compte des registres spécifiques de chaque instrument. L'intensité, l'intention, l'envergure de chaque geste varie en fonction de l'objet employé. À chaque objet est assigné un geste et la synchronisation des gestes crée l'unité harmonique de l'œuvre »¹⁹. Ce constat vaut également pour les *Allures-Colères* et les *Colères* : « L'objet détermine son accumulation comme sa brisure. [...] pour les 'colères' : l'objet conditionne son propre processus d'éclatement et la physionomie de ses débris. Il existe des seuils [...] de destruction variables pour chaque objet. Coupes, explosions ou combustions sont des variantes techniques, des raffinements stylistiques du langage objectif de la colère »²⁰.

Si l'on en croit Arman, sa maîtrise gestuelle est un héritage des arts martiaux et en particulier du judo, qu'il a sérieusement pratiqué à partir de 1947, jusqu'à obtenir le grade de ceinture noire 1^{er} Dan. Or en établissant clairement le lien entre les arts martiaux et ses destructions d'objets, il vide celles-ci de leur substance colérique : « [Je fais une *Colère*] comme une projection de judo. Je ne suis pas vraiment en colère. [...] pour moi, c'est presque aussi précis qu'une projection de judo. Je calcule où je vais projeter, où je vais casser ; [...] c'est une destruction plus ou moins prévue »²¹. Le compositeur Pierre Henry ne s'y est pas

18. *Ibid.*, p. 194-195.

19. P. Restany, « À toute allure », texte de présentation de l'exposition *Arman. Allures d'objets*, galerie Saint-Germain, Paris, 16 mars-9 avril 1960. Pour une analyse des *Allures*, voir Jennifer Watson Wester, « Objectified Gestures? Index and Agency in Arman's *Allures d'objet* », *Interfaces* [En ligne], 39 | 2018, mis en ligne le 01 juillet 2018, <http://preo.u-bourgogne.fr/interfaces/index.php?id=495>. Consulté le 05 février 2019.

20. P. Restany, « Arman », *op. cit.*, p. 13.

21. Arman, dans D. Abadie, « L'archéologie... », *op. cit.*, p. 61. On notera que le lien entre la pratique martiale et artistique d'Arman a été réaffirmé au début des années 1970 dans le cadre de démonstrations de Wushu au sein d'environnements présentant dans le même temps des empreintes calligraphiées d'objets.

trompé. Du moins son travail à l'origine des hommages musicaux rendus à Arman (dont le mouvement *Colère* des *Variations pour une porte et un soupir* de juillet-août 1962, les mouvements *Coupes* et *Colères* de la pièce *Empreintes* de 2011), « pensé » et méthodiquement répété, s'inscrit-il bien dans un rapport de cohérence avec le mode opératoire adopté par le plasticien.

Avec la *Colère*, et à plus forte raison avec la *Coupe* et la *Combustion*, Arman se préserve physiquement dans la très grande majorité des cas. À 64 ans, il en apporte une confirmation indirecte sous la forme d'un argument opposé à l'insistante rumeur de délégation de la pratique de création à ses assistants : « C'est absurde. Et c'est mal me connaître. Cela voudrait dire que je suis incapable de casser 25 violons, d'écraser 50 tubes de couleur. Cela sous-entend que je brise ou coupe 3 violons et, fatigué, me retire en disant : 'Allez-y, mes cocos, je me sens las ; taper sur les violons, moi, je n'en peux plus'. C'est grotesque ». Le propos est toutefois à nuancer au regard de cette précision, à relier à un « désintérêt pour l'épuisement des possibles » sur lequel nous reviendrons : « [...] au bout de la seconde pièce, je n'ai plus le feeling ou l'énergie. Je suis comme le chanteur qui tient la scène durant une soirée, réalisant un exploit qu'il ne peut poursuivre huit heures d'affilées. C'est un constat, car théoriquement, je devrais pouvoir continuer pendant une pleine journée. Mais le cerveau ne suit pas. Le système central n'est pas d'accord. Comme j'aime les techniques violentes, j'arrive vite au bout de mon rouleau. Ensuite, je pourrais faire des variations, mais cela se sentirait aussitôt. Les giclées que je fais en ce moment, je pourrais les adoucir, augmenter le nombre des couleurs, changer le sens, alterner les giclées courtes et les giclées longues. C'est du figinage : cela ne m'intéresse pas. Lorsqu'on a dépensé sa dose d'adrénaline, il vaut mieux faire autre chose que de l'art »²².

D'une façon générale, la démarche armanienne justifie ainsi la formule de Restany faisant de la *Colère* un acte de « chirurgie appropriative », fruit d'une « puissance de concentration nerveuse [...] peu commune »²³ qui n'est pas sans entamer les ressources mentale et corporelle de l'artiste. Dans cette pratique des *Colères*, l'autonomie des fragments d'objets générés par l'éclatement n'annule pas la possibilité d'une emprise sur le processus de destruction. Arman, qui se serait attribué le grade de « 9^e Dan professionnel en art »²⁴, a en effet rapidement été en mesure d'anticiper les principaux effets de ce qu'il nomme « l'autocomposition » des composants de ses œuvres. Ainsi qu'il l'observe : « Lorsqu'on a cassé cinq ou six violons, on sait ce que cela va produire, rien n'étant plus contrôlable que le hasard »²⁵. Surtout lorsqu'il se trouve en quelque sorte contraint physiquement, comme le prévoit Arman dans les modalités de création de la pièce de 1963 *Banjo Solo* : « J'ai donc pris l'instrument, pratiqué une ouverture [...] puis glissé [...] une petite charge d'explosif. J'ai mis le banjo ainsi farci sur un panneau de bois puis j'ai fixé une mèche au détonateur je me suis reculé j'ai allumé. [...] j'ai couvert rapidement le tout avec un matelas afin que les éclats restent groupés sur le panneau ce qui est donc arrivé »²⁶.

22. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 160, 185-186.

23. P. Restany, « Arman », *op. cit.*, p. 16, 1.

24. E. Ollier, « Arman... », *op. cit.*, p. 47.

25. Arman, dans D. Widemann, « Arman... », *op. cit.*

26. Arman, Lettre à René Guiette, Düsseldorf, 1963, archives du Centre Georges Pompidou-Bibliothèque Kandinsky, Paris. Reprod. dans J.-M. Bouhours (dir.), *Arman, op. cit.*, p. 309.



Arman pratiquant le Kung-fu, Vence, 1975. ©Jean Ferrero

Pour autant, la jurisprudence n'implique pas nécessairement l'automatisme d'un geste martial qui demanderait d'aller « avec » et non « contre » l'objet en projection, cela en raison d'un principe rappelé par Restany : « Chaque pièce est en soi un cas particulier et pour l'artiste un problème à résoudre. La solution est empirique, elle dépend tout autant du calcul proportionnel que de l'intuition »²⁷. De fait, Arman, évoque des « gestes bien mesurés »²⁸, « ne procède pas de la même manière pour détruire un violon ou un accordéon. Dans ce sens, la saisie de l'objet comme celle de l'adversaire en judo constitue une phase déterminante pour la prise d'informations kinesthésiques »²⁹.

La mise sous contrôle d'une modalité d'action tempérée et ajustée invalide donc la présentation parodique faite dans le numéro 9/9 de la revue *Daily Bul* paru en 1963, condensé de piques ironiques contre le Nouveau Réalisme, qui réduit semble-t-il la pratique de la *Colère* à l'impulsion colérique pathologique.

27. P. Restany, « Arman », *op. cit.*, p. 16.

28. C. Vilardebo, « Accumulations d'Arman... », *op. cit.*

29. E. Ollier, « Arman... », *op. cit.*, p. 51.

Tel est le sens probable du diagnostic établi par un certain professeur Lodewyk de Groot dans sa description du « Fétichisme polymorphe à accumulation » épidémique : « Le symptôme le plus évident est la manie de récolter, au sens propre du terme, les objets les plus divers, les plus usuels, de les réunir dans des coins, de les disposer dans des boîtes, jusqu'au moment où ces boîtes en sont pleines, d'en tapisser les murs. Le dernier stade de la maladie pousse le patient à donner à ces accumulations d'objets une valeur marchande qui dépasse de loin la valeur de ces objets. Si son entourage se refuse à reconnaître ses exigences, le malade peut entrer dans de très grandes colères qui peuvent se traduire par le bris de ces objets si patiemment accumulés ». L'analyste inventé, considérant également les *Tirs Niki* de Saint Phalle et les machines destructrices de Jean Tinguely, parle encore de « fétichisme clastromane » ou « folie de la destruction » amenant le « malade à détrui[re] tous les objets se trouvant à sa portée »³⁰.

Enfin, dans la phase finale du travail de création des *Colères*, Arman applique une stratégie de présentation amplement planifiée qui relève encore d'un discours de la méthode intégrant le paramètre évolutif. « Dans mon travail, dit-il, des gestes reviennent. Par exemple, j'ai cassé un violon puis j'ai collé les débris sur une planche. Ensuite j'ai cassé le violon en mettant les fragments dans du plastique. J'ai repris la cassure de l'instrument de musique, mais noyé dans le béton, puis le violon brisé revient, recouvert de giclées de peinture. Je ne m'autorise à reprendre un geste que lorsque je peux le présenter différemment »³¹.

Dans les *Colères* ou encore les *Coupes*, Arman peut en outre intervenir dans la recomposition raisonnée des fragments – l'immobilisation maîtrisée étant un autre grand principe du judo. Significativement, il parle de « cubisme appliqué »³², justifiant pour son cas un commentaire de juin 1962 portant sur les Nouveaux Réalistes : « Ce qui nous différencie également des dadaïstes, c'est que nous cherchons la beauté. Il me semble que les affiches lacérées de Hains, les éponges de Klein ne sont pas éloignées de l'art abstrait, ni des compositions de certaines œuvres actuelles. Mes *Colères*, par exemple [...] font songer à des tableaux cubistes³³. Quant aux vieux objets, je suis sûr qu'on y verra quelques souvenirs surréalistes. Si vous voulez, nous serions beaucoup plus consciemment artistes que les dadaïstes »³⁴. Il est permis de supposer que cette conscience

30. [Anonyme], « Extrait du Dictionnaire de psychiatrie du professeur Lodewyk de Groot, édité à Amsterdam par les soins de la société pour l'hygiène du comportement. Traduit du néerlandais par Ariel Van Steenkiste », [Collectif], *Le nouveau réalisme dépasse-t-il la fiction ?*, *Daily Bul*, La Louvière, 9/9, juillet 1963, n. p. Pour une analyse de ce numéro, voir Jill Carrick, *Nouveau Réalisme, 1960s France, and the Neo-avant-garde : Topographies of Chance and Return*, Abingdon, Routledge, p. 19-24. Prem : Farnham, Ashgate, 2010.

31. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 135.

32. Arman, cité dans P. Cabanne, *Arman*, *op. cit.*, p. 22.

33. Les *Colères* mais aussi les *Coupes*, si l'on se réfère à Jean-Pierre de Villiers : « 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. » (J.-P. de Villiers, « Arman : guerre... », *op. cit.*, p. 48)

34. Arman, dans Pierre Descargues, « Arman : Colères et Accumulations », *La Tribune de Lausanne*, Lausanne, 3 juin 1962. Jean-Pierre de Villiers rapporte que « [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

configure tout ou partie de la grille d'évaluation finale de l'œuvre, pouvant aboutir à cette conséquence évoquée par Arman : « [...] je détruits ce qui ne me plaît pas »³⁵. Le phénomène, sans doute limité du fait de l'anticipation du résultat terminal, est attesté par Marion Moreau, d'après laquelle Arman n'éprouvait aucun « attachement pour ce qu'il produisait si la crédibilité ne tenait pas la route »³⁶. Le témoignage de Marc Moreau va dans le même sens : « C'est assez difficile à quantifier. Oui il y a eu des tableaux détruits notamment après avoir été opéré de la cataracte, il trouvait certaines pièces ternes et tristes. Dans son système il y avait assez peu de déchet, laissant une part contrôlée au hasard, les expérimentations ne partaient pas en vrille. Que ce soit pour les *Shooting Colors*, les *Émersions*, les *Starry Night*, les *Brush Strokes*, *Dirty Painting* et autres variations et métissages, je ne l'ai jamais vu reprendre ou éliminer. Tout était tellement pensé que même les techniques qui peuvent sembler aléatoires étaient déjà intégrées lors de leur mise en route dans l'atelier »³⁷.

Dans les *Mémoires accumulés*, le para-sculpteur précise toutefois que son « côté espagnol injecte une dose de folie essentielle et [le] sauve de la perfection de Braque, chez qui couleurs et formes sont admirablement équilibrées ». La rectification attire l'attention sur un échange à lire plus loin dans le livre d'entretien : « [Otto Hahn] Vous arrive-t-il de retrouver la violence de vos trente ans ? – [Arman] De temps en temps. Je suis très excité quand je prends un tournant. Il me vient alors le désir d'exacerber l'expression ». Le propos semble pouvoir être clarifié ou en tout cas complété par d'autres déclarations de l'artiste faites dans le même contexte, la première en réponse à Otto Hahn qui l'interroge sur l'intervention de la « beauté » dans ses premiers travaux : « Cela m'arrivait de considérer le travail sous l'angle de la beauté. Mais je me méfiais de ce sentiment. Les artistes professionnels, dont je fais partie, ont tous la tentation du geste gracieux. [...] Moi, j'aime la ligne forte. Le génie de Picasso et de Matisse réside dans le trait. Ils contrôlent le parcours, mais ne suivent pas automatiquement la logique d'une courbe. Ils ne s'abandonnent pas au mouvement pour faire plus joli. La ligne tourne au dernier moment, juste quand il faut pour susciter l'étonnement. Cela serre le sujet, exprime le corps, le visage. Et tout d'un coup, il y a une exagération qui évite la virtuosité mais cerne la réalité, la vérité de l'expression »³⁸.

Appliquée à son propre cas, l'analyse fonde sans doute chez Arman le sentiment réconfortant de tenir une véritable et singulière identité d'artiste, opposée ici au soupçon d'abandon du travail créatif à ses assistants : « J'ai toujours, j'insiste sur le mot *toujours*, fait la mise en place moi-même. C'est la partie passionnante du travail. J'ai une manière de disposer les choses qui est mon rythme. Les accumulations ont l'air facile, mais c'est mon langage. Si on essaie de m'imiter, ce sera sec ou trop joli ». Et peut-être aussi « trop fini », si l'on se rapporte à la réponse d'Arman à la question « quand vous faites des

accepté leur façon d'utiliser les objets à des fins arbitrairement esthétiques. » (J.-P. de Villiers, « Arman : guerre... », *op. cit.*, p. 49, note 5) Faute d'élément supplémentaire permettant de préciser la pensée de l'artiste, nous nous abstenons ici de confronter ces propos à la déclaration de 1962.

35. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 125.

36. Marion Moreau, propos recueillis par l'auteur, 3 février 2019.

37. Marc Moreau, propos recueillis par l'auteur, 3 février 2019.

38. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 91, 176.

Accumulations ou des *Colères*, cherchez-vous à améliorer votre coup de main ? » : « Je voudrais bien, mais le plus souvent, je passe à autre chose sans prendre le temps de perfectionner. Je suis toujours en changement ». Un constat à rapprocher d'un autre, de portée plus globale : « Je ne vais jamais jusqu'au bout d'un procédé. Je ne suis pas intéressé par l'épuisement des possibles. Je balise les grandes avenues et ne cherche pas à finasser dans coins »³⁹.

De fait, l'agencement et la fixation des composants de l'œuvre dans ou sur leur support, en application stricte ou large du projet préconçu, se fait généralement dans un temps réduit. « Dans mon travail, observe Arman, la vitesse d'exécution peut être choquante pour le néophyte. Le spécialiste, en revanche, serait consterné si, après avoir cassé un violon, je mettais trois mois pour étudier l'arrangement le plus esthétique. C'est contraire à ma démarche ». Démarche prévue, annoncée, mais néanmoins sujette à variation. « La vitesse de décision, en cours d'exécution, peut parfois être une forme de spontanéité »⁴⁰, souligne ainsi l'artiste. À ce phénomène s'ajoute celui de la marge d'autonomie comportementale de l'objet qui motive les réponses d'Arman dans ce dialogue avec Restany : « [PR] Donc il y a une lutte entre toi et l'objet ? – [A] Toujours – [PR] Et l'objet peut prendre le dessus parfois ? [A] Ben ça arrive et c'est évident »⁴¹. Régis Bocquel ne dit sans doute pas autre chose, parlant d'Arman : « Mais l'aléatoire lui allait bien aussi. Je ne connais pas d'autre artiste qui ait eu autant que lui ce côté méthodique, tout en gardant un côté brouillon, une part d'improvisation quand il faisait une *Colère* »⁴².

« Ce n'est toujours pas du hasard parce que c'est contrôlé par le savoir »⁴³, assure Arman à propos cette fois des *Coupes*. Il constate d'ailleurs que « [la] simple coupe d'un objet scié en deux peut être assimilée à un geste dada. Si la coupe est recomposée, elle devient post-cubiste. Les coupes ouvertes en éventail font penser à la surmultiplication futuriste »⁴⁴. L'artiste, significativement, admet qu'un certain nombre d'entre elles « sont composées avec beaucoup de délicatesse : cela devient esthétique et le résultat a presque un côté dentelle »⁴⁵. Avec ces œuvres comme sans doute avec les *Colères*, la démonstration esthétique peut se doubler de l'intention didactique. La disposition des éléments découpés à froid, résultat de la « fine chirurgie » évoquée plus haut, peut en effet découler d'une volonté de dévoilement de « l'intérieur des choses »⁴⁶. Ainsi que l'explique Arman : « Il y a aussi un désir certainement un petit peu archéologique. J'aime bien montrer les phases d'une chose qu'on ne connaît pas. La *Coupe*, avec son côté technique, finit par être aussi démonstrative que certaines coupes de moteurs dans des expositions universelles, certains lamellages de géologie ou autre. Il y a là un désir de montrer quelque chose qu'on ne voit pas, qu'on n'a pas

39. *Ibid.*, p. 161, 120, 136. Une contradiction semble pouvoir être trouvée dans une affirmation appliquée aux bronzes : « Quand je réalise un modèle, je m'y investis entièrement. J'y trouve du plaisir, de la satisfaction. » (*Ibid.*, p. 126) S'il renvoie sans doute à une réalité, le propos a aussi la valeur – la fonction ? – d'un argument opposable aux critiques recueillies par la production sérielle d'Arman.

40. *Ibid.*, p. 237, 124.

41. Arman, P. Restany, dans C. Vilardebo, « Accumulations d'Arman... », *op. cit.*

42. R. Bocquel, dans A. Bodet, « Entretien... », *op. cit.*, p. 25.

43. Arman, dans C. Vilardebo, « Accumulations d'Arman... », *op. cit.*

44. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 91.

45. Arman, dans D. Abadie, « L'archéologie... », *op. cit.*, p. 61.

46. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 91.

vu »⁴⁷. Avec un risque identifié notamment pour le cas des Nouveaux Réalistes : « Picasso et Braque, avant nous, se sont heurtés à ce problème : en collant un morceau de journal dans le tableau, ils ont fait dévier l'œil. Le public ne percevait plus l'idée, la construction, mais seulement le bout de journal. Avec nous, les gens regardaient les réveille-matin, les affiches déchirées, mais n'appréhendaient plus la construction »⁴⁸.

Cette volonté de « donner à voir » de nouvelles formes – pour « donner à les comprendre » ou à « penser plus loin »⁴⁹ – est, si l'on en croit l'artiste, une réminiscence enfantine. C'est ce qu'il indique notamment en 1998 : « Mon père – qui était né au XIX^e siècle – était un grand amateur de ces gigantesques expositions où tout le monde montrait ses produits, ses machines-outils, ses nouvelles autos... Il adorait cela et m'emmenait dans ce genre de manifestations, différentes des Expositions Universelles, car elles se tenaient dans des villes comme Nice, Marseille ou Lyon. Ce qui me fascinait le plus dans ces expositions, c'étaient les coupes, parce que, très tôt, pour faire voir le mécanisme et la perfection de ce qu'ils avaient créé, les fabricants montraient une coupe. J'étais fasciné par la révélation de ce qu'il y avait à l'intérieur. À tel point que le jour où j'ai fait une exposition avec des *Coupes* d'objets, je l'ai appelée 'L'intérieur des choses'. C'est un souvenir d'enfance qui m'avait vraiment beaucoup impressionné, frappé. Tout cet aspect technique m'avait enchanté. Après, je l'ai appliqué à des éléments que l'on ne coupe pas habituellement. Mais 'l'intérieur des choses' a révélé, au niveau de la coupe, des formes plus qu'intéressantes, vraiment très significatives »⁵⁰.

Avec ses *Transculptures*, Arman assume ces formes didactiques dans le champ de l'art en valorisant les possibilités d'articulation des sections constitutives. Retenons un commentaire anonyme livré à propos des œuvres de l'exposition *Gods and Goddesses* (Marisa del Re Gallery, New York, 1^{er} octobre-15 novembre 1986 ; Galerie Beaubourg, Paris, 28 novembre-13 décembre 1986) : « Ce pourrait n'être qu'un jeu : Arman remarque au Louvre un certain nombre de statues antiques, il s'en procure des répliques en plâtre, de celles-ci tire des bronzes, et sur ces bronzes intervient à grands coups de scie mécanique. Ce ne pourrait être qu'un exercice de virtuosité et d'imagination : par exemple, comment débiter au mieux plusieurs bronzes identiques, chacun selon des plans et principes de coupe différents. C'est plus, car en découpant les formes données, puis en recomposant à sa guise les éléments fractionnels obtenus, Arman parvient

47. Arman, dans A. Jouffroy, « Arman », *op. cit.*, p. 48.

48. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 37-38.

49. Voir Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 174, 184. Citons plus longuement l'artiste (p. 184-185) : « L'art est travail sur la mémoire. Il propose des formes communes qui rendent compte du monde et nous aident à penser. L'artiste apporte un point de vue esthétique, poétique, philosophique qu'on n'avait pas encore envisagé ou pas envisagé complètement. Tout à coup, il y a une adaptation entre les choses et l'idée, et cela, grâce à un film, un tableau. L'art est une machine à penser plus loin, une machine à partager la pensée du monde. Cela éclaire un peu, ou beaucoup, les questions que l'homme se pose. »

50. Arman, dans D. Abadie, « L'archéologie... », *op. cit.*, p. 61. Six ans auparavant, l'artiste rapporte : « Mon père m'avait emmené dans exposition internationale où l'on montrait des moteurs et des appareils photos coupés en deux. Ce côté révélation de l'intérieur m'a fasciné. Pour moi, ce sont les tripes de l'objet. » (Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 91)

à explorer et révéler des potentialités insoupçonnées, et qui pourtant, tout l'art est là, semblent désormais aller de soi »⁵¹.

Le « désir certainement un petit peu archéologique » voire paléontologique d'Arman dans le cas des objets inclus dans une concrétion de béton⁵², repose ainsi sur une volonté de transmission informative, documentant une époque dans la perspective historique. C'est ce que souligne Jean-Pierre de Villiers : « 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. [...] La belle 11CV Citroën de sa dernière sculpture monumentale, *The Chariot (Atlantis Series)* 1991, réduite à l'état d'épave sous-marine, 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 »⁵³.

Arman, nous l'avons vu, s'est approprié pour la *Coupe* la métaphore archéologique au prisme de la projection temporelle. C'est le cas encore pour les *Poubelles*. À la question « la notion sociologique était-elle importante pour vous ? », il répond : « Oui, je m'en suis rendu compte ; c'est-à-dire que par-delà l'œuvre de l'artiste, il y avait presque un travail d'archéologie du futur, une façon de chercher à représenter ce que nous sommes »⁵⁴. Une intention peut-être effectivement initiée ou nourrie, comme l'a dit Restany, par une expédition effectuée aux côtés d'un membre de la Mission Archéologique Française : « [...] dans les derniers mois de 1958, Arman accomplit, en compagnie de sa femme et d'un prêtre dominicain orientaliste, un immense périple en Asie, de Nice à Persépolis en passant par les Balkans et l'Anatolie. Le contact intime avec un monde où s'enchevêtrent la géologie et l'archéologie, l'histoire de la terre et l'histoire des civilisations disparues, aura contribué puissamment à fixer la vision réaliste de l'artiste. Par la suite Arman [...] parlera de la réalité contemporaine comme d'une stratification de couches technologiques, il découvrira des accumulations de fossiles industriels, il se voudra l'archéologue du futur »⁵⁵.

Nous ajouterons qu'à au moins une occasion, la segmentation d'objet a servi une autre intention, cette fois militante. Le 4 juin 1970, à la galerie Reese Palley de New York, Arman réalise l'opération « Slicing » en faveur du fonds de défense des Black Panthers⁵⁶. Souhaitant matérialiser la logique ségrégationniste

51. Anonyme, « Les dieux sont tranchés », *Connaissance des arts*, Paris, n° 417, novembre 1986, p. 29.

52. « Quand on dégage une strate géologique, on découvre parfois un squelette à moitié prisonnier du sol. Beaucoup d'éléments que j'ai coulés dans le béton ont acquis cette qualité d'objet fossilisé. » (Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 136)

53. J.-P. de Villiers, « Arman : guerre... », *op. cit.*, p. 48.

54. Arman dans D. Abadie 1998, p. 55. Voir aussi p. 42.

55. P. Restany, « Arman », dans H. Martin *Arman*, *op. cit.*, p. 10.

56. L'artiste précise : « Je ne voulais pas qu'ils posent une bombe de plus, évidemment. J'étais pour qu'ils puissent assurer leur défense légale. » (Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 99)

étatsunienne pour la dénoncer, il confronte le principe de participation additive à sa pratique des *Coupes* d'objets en s'engageant à couper ou à scier tout objet apporté par le public, composé essentiellement d'amis artistes plus ou moins facétieux : crucifix, œuf frais, pot de peinture, boîte... « J'ai coupé tout ce qu'on m'a amené ; il n'y a pas eu d'échec »⁵⁷, rapporte le démonstrateur. Enfin, les *Mémoires accumulés* nous apprennent encore que la *Colère* appliquée à l'objet-télévision, présent dans le salon de l'installation *Conscious Vandalism* et au cœur d'une série développée en 1976, est aussi investie d'une dimension revendicative, cette fois autocentrée et thérapeutique : « La télévision, surtout américaine, représente une certaine forme d'abêtissement. À New York, dans ma maison, j'ai cinq télés par étage, de sorte que je suis toujours devant un écran cathodique. Dans mon rejet, je me condamne moi-même. En brisant des dizaines de télévisions, je me libère : j'accomplis un geste que je ne fais pas chez moi. Je réalise un fantasme »⁵⁸.

57. Arman, dans D. Abadie, « L'archéologie... », *op. cit.*, p. 60.

58. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 189.

Conclusion

Au vu des éléments exposés dans la présente étude, la notion d'« acting out » ou « passage à l'acte » telle qu'elle est définie par la Psychologie ne peut s'appliquer au cas d'Arman que de façon exceptionnelle, par exemple pour certains développements du III^e acte de la performance de 1975 *Conscious Vandalism*. Mais pas sans restriction. D'abord, il s'agit là d'une action largement préméditée précédée par deux actes. À l'acte I, Arman se rend dans les quartiers new-yorkais de Chinatown et Little Italy pour y acheter les accessoires de son installation (mobilier, vêtements, disques, boissons, appareils électroménagers, tapis et tableaux), puis les outils qui serviront à la détruire (masse et hache). À l'acte II, il installe l'appartement-témoin avec l'aide de ses assistants, en accordant un soin tout particulier au détail et notamment à la fonctionnalité des lampes de chevet et du poste de télévision. Ensuite, l'état de « rage insensée » dans lequel il se trouve dans l'acte final est au moins en partie le résultat de facteurs circonstanciels, à savoir le regard du public et l'accident. Sur ce dernier point, l'artiste nous apprend en effet : « Je me suis mis véritablement en colère dans l'appartement de Gibbson [sic], parce que, à la fin, je m'étais fait mal. Cela m'a rendu furieux et, après, j'ai tout démoli en pleine rage »¹.

Chez Arman, selon sa déclaration bien connue, « l'« action », c'est une méga-œuvre, c'est le sommet d'une catharsis ». Elle est donc très souvent le prolongement de la pratique développée plus « froidement » au sein de l'atelier. « Les 'actions' [...] sont des points d'exclamation de mon œuvre. Elles sont toujours en rapport avec ce que je fais »², confirme l'artiste. Et dans la majorité des cas, la démarche de création de ce « logicien du Nouveau Réalisme »³ relève en grand partie d'un travail de mentalisation et d'exécution qui vise moins à la destruction qu'à une « déconstruction-reconstruction » artistique de l'objet, comme le spécifie d'ailleurs dès 1963 le créateur de la pièce *Banjo Solo* : « [...] ce banjo marque une période nouvelle dans la manière d'aborder la destruction la déstructuration dirais-je plutôt de l'objet »⁴.

Ce processus « d'une infaillible rigueur »⁵ s'inscrit dans une succession méthodologique généralement peu compatible avec l'état colérique – qui par ailleurs n'est pas totalement étranger à Arman⁶. Citons l'artiste : « Très souvent, nous agissons – je pense que c'est humain, peut-être même animal, mais c'est surtout humain – et tout à coup se superpose, malgré nous, une part d'inconscient. On veut faire quelque chose, on veut aller dans une direction, mais

1. Arman, dans D. Abadie, « L'archéologie... », *op. cit.*, p. 61.

2. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 187.

3. P. Restany, « Arman et la logique... », *op. cit.*, n. p.

4. Arman, Lettre à R. Guiette, Düsseldorf, 1963, *op. cit.*

5. P. Restany, « Arman et la logique... », *op. cit.*, n. p.

6. Prêtons attention à ce que nous dit Marc Moreau à propos d'Arman : « Il faisait très attention de ne pas se trouver en situation d'échappement, il ne buvait pas à s'enivrer car il disait lui-même qu'alcoolisé il était méchant et belliqueux, quant aux paradis artificiels il ne les portait pas dans son cœur. [...] En vieillissant il se définissait comme atrabilaire, la moindre contradiction et contrariété pouvant le rendre furieux, sauf (comme toujours) si le commentaire était juste et approprié, une de ses phrases favorites était 'Quand on n'a rien à dire, on se tait'... » (Marc Moreau, propos recueillis par l'auteur, 3 janvier 2019)

il y aura toujours une correction inconsciente [...]. Il y a d'abord – avant une série de travaux ou une idée neuve – l'intuition. Je crois que c'est commun à tous les arts et à toutes les recherches. Après l'intuition, il y a le désir : celui de voir cette chose s'incarner, de la faire. Après le désir, il y a la volonté de réunir les forces matérielles nécessaires. Et, enfin, il y a l'exécution. Et dans l'exécution, on ne peut avoir oublié ni l'intuition, ni le désir. C'est peut-être ça que j'appelle l'inconscient »⁷.

La séquence d'exécution, comme déjà envisagé, est peut-être à appréhender, pour une part au moins, dans une dimension autonome. « Je ne veux pas faire beau, faire valable je veux et c'est tout »⁸, assure ainsi Arman dans une lettre déjà citée de 1958, qui précède de cinq ans cette analyse d'Alain Jouffroy : « L'art ne peut pas exister sans crise : l'état de crise est, par excellence, le plus favorable à la création. Le repos, la stabilité des opinions et des goûts, la bonace intellectuelle, rien de plus néfaste à l'artiste qui s'y calfeutre. Mais entreprendre une œuvre au moment où la crise de l'esprit s'est répercutée sur tous les faits de la vie, où le manque d'assiette spirituelle est le plus violemment ressenti par un nombre d'hommes sans cesse accru, c'est une gageure. Arman répond à la crise de l'esprit par une décision de la volonté. Sans décision, nulle réponse n'est possible »⁹.

La phase exécutoire est l'étape nécessaire qui permet de satisfaire le besoin d'une expression énergétique conquérante, difficilement dissociable de l'auteur des *Colères*, et dont l'origine reste ardue à identifier parmi toutes les pistes ouvertes ici. Tel est sans doute l'argument central du thème astrologique dû à Éliane Radigue, inséré dans le catalogue de l'exposition *Arman* à la Galerie Schwarz de Milan en 1963 : « Composition immédiate et fortuite correspondant miraculeusement au thème Astrologique de l'artiste. Arman. 17 novembre 1928. Nice. 15 heures. Scorpion, ascendant bélier. Comme nous pouvons le constater, le moteur du Temps, élément primordial, se trouve à la pointe de Mars, planète gouvernante du thème du natif. La planète Uranus qui préside aux facultés imaginatives du sujet coïncide exactement avec la table des variations temporelles. (Ce qui explique beaucoup de choses). Il est amusant de constater que les planètes Soleil et Mercure responsables de la capacité vitale et intellectuelle du personnage se trouvent au point de chute du morceau signé. La partie la plus confuse de la personnalité du natif est en rapport direct de lieu avec les éléments situés en Milieu de Ciel, éléments se chevauchant également assez confusément. Le polygone pentacle situé en Taureau, à la cuspide de la première maison, est évidemment un gage de réussite et de bonne fortune, éclairé par un Jupiter bien aspecté et puissant »¹⁰.

7. Arman, dans D. Abadie, « L'archéologie... », *op. cit.*, p. 61-62.

8. Arman, Lettre à É. Radigue, affranchie le 19 mai 1958.

9. A. Jouffroy, « Arman », dans *Arman*, cat. exp., Milan, Galerie Schwarz, 6-29 novembre 1963. Reprod. dans J.-M. Bouhours (dir.), *Arman*, *op. cit.*, p. 266.

10. El'Hyane [Éliane Radigue], « Le temps éclaté », *Arman*, cat. exp., Milan, Galerie Schwarz, 6-29 novembre 1963. Reprod. dans J.-M. Bouhours (dir.), *Arman*, *op. cit.*, p. 266. Dans une lettre adressée à Arman en 1960, Éliane Radigue commente un thème établi cette fois par l'astrologue de la galeriste Iris Clert. Elle écrit notamment : « Il est bien évident qu'avidité de puissance, avidité sexuelle, mensonge sont des constantes et des répétitions dans divers mauvais aspects de ton thème mais à un autre degré, moins développé certes, il y a également générosité, psychisme élevé ceci pouvant tempérer cela. [...] Reste l'axiome astrologique les astres indiquent de possibles directions à l'individu concerné de choisir, ce qui s'appelle

Mais l'épilogue de cette étude sera plutôt laissé à Pierre Restany – témoin et parfois cible de cette « capacité vitale et intellectuelle » armanienne – qui, à la toute fin des années 1960, dresse ce portrait d'Arman : « [...] l'ensemble constitue un mélange curieux, assez exceptionnel, de force physique et de propensions artistiques. La dominante caractérielle est une dose permanente sans cesse renouvelée d'énergie brute : un capital de dynamisme physique et sensuel qui détermine l'action dans tous les domaines. Ce besoin d'agir, de se plonger dans la 'praxis' active explique sans doute l'éclectisme du personnage et de ses goûts. Qu'il s'agisse d'un comportement éclaté en contrastes d'attitudes ou au contraire d'un geste d'expression développé en toute logique, l'influx dynamique et la dépense énergétique sont les mêmes. Arman est le dépositaire d'une force vitale dont le déclenchement irrésistible l'engage irrémédiablement à travers la moindre de ses activités : il 'est là' derrière chacun de ses gestes. Cette puissance d'engagement n'est pas aveugle. Elle est coordonnée, canalisée par un sens moral primaire, un phénomène très consciemment ressenti, d'existence au monde. Ce sens moral se traduit par la recherche instinctive de l'économie de moyens. Très averti de la richesse de son capital énergétique, il n'en est pas systématiquement prodigue et sait se ménager des temps morts, des stases de repos entre les périodes de paroxysme. Une telle énergie, assortie toutefois d'un mode d'emploi, et liée dans son déchaînement à une moralité pragmatique aussi naturellement efficiente : voilà la dimension d'ensemble la plus frappante dès que le personnage s'ouvre à vous, au-delà des premières et superficielles apparences »¹¹.

dominer son destin, en se dominant soi-même. » (É. Radigue, Lettre à Arman, 1960)
11. P. Restany, « Arman », *op. cit.*, p. 1.

Catalogue d'œuvres

BRISER

COUPER

BRÛLER

Établi par Marc Moreau

AVERTISSEMENT

Les informations relatives aux œuvres sont données à titre indicatif. Pour chaque œuvre est précisé le numéro d'inventaire aux Archives de la Fondation A.R.M.A.N. et, le cas échéant, le numéro attribué dans les volumes II et III (DDR II-III) du catalogue raisonné dirigé par Denyse Durand-Ruel (Paris, La Différence, 1991 et 1994)



1963

152239 (DDR-III-024)

1963

DIE WISE ORCHID (THE WHITE ORCHID)

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Colère*

DIMENSIONS EN MM. : 2500 x 5100 x 1300

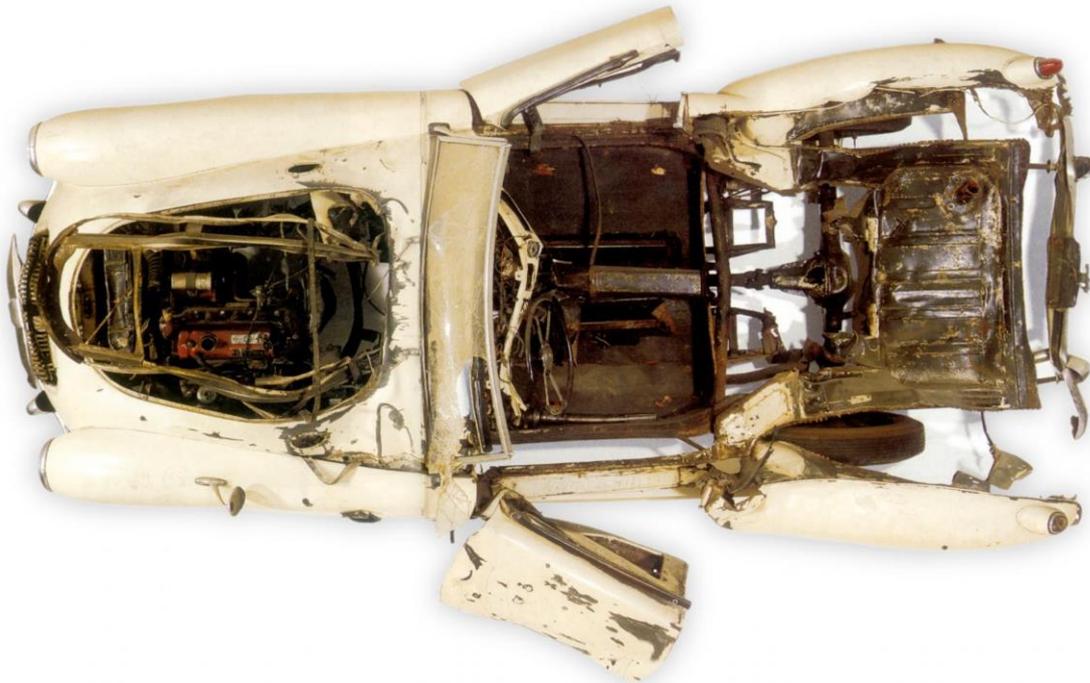
DESCRIPTION : Voiture MG blanche explosée sur
panneau blanc

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Colère (Rage)*

DIMENSIONS IN INCHES: 98,4 x 200,8 x 51,2

MEDIUM: White MG car exploded on a
white panel



1958

152579

1958

TANT VA LA CRUCHE

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Colère*

DIMENSIONS EN MM. : 940 x 750

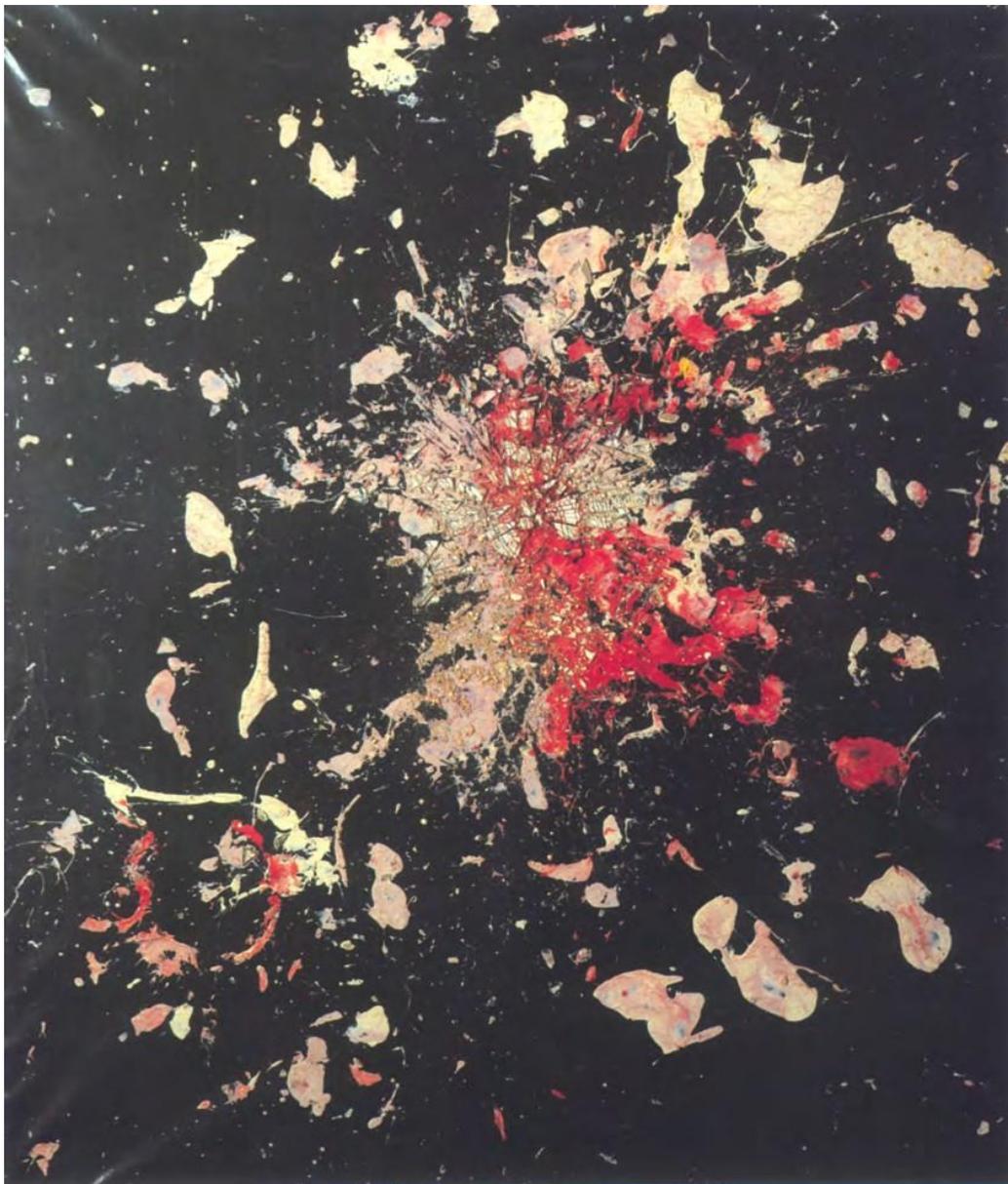
DESCRIPTION : Pichet contenant de la peinture projeté sur un panneau

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Colère (Rage)*

DIMENSIONS IN INCHES: 37 x 29,5

MEDIUM: Smashed jar of paint on wood panel



1961

32155 (DDR-II-114)

1961

COLÈRE DE MANDOLINE

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Colère*

DIMENSIONS EN MM. : 780 x 590 x 70

DESCRIPTION : Mandoline brisée sur panneau de bois

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Colère (Rage)*

DIMENSIONS IN INCHES: 30,7 x 23,2 x 2,8

MEDIUM: Smashed mandolin on wood panel



1965

32126 (DDR-III-324)

1965

EXPLODED COFFEE POT

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Colère*

DIMENSIONS EN MM. : 610 x 570 x 170

DESCRIPTION : Pot à café éclaté sur panneau

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Colère (Rage)*

DIMENSIONS IN INCHES: 24 x 22,4 x 6,7

MEDIUM: Exploded coffee pot on panel



1962

152264 (DDR-II-222)

1962

OK DAD, LET'S WATCH THE TV NOW

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Colère*

DIMENSIONS EN MM. : 1520 x 1115 x 400

DESCRIPTION : Poste de radio sur panneau de bois noir

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Colère (Rage)*

DIMENSIONS IN INCHES: 59,8 x 43,9 x 15,7

MEDIUM: Radio cabinet on a black wood panel



1962

132988 (DDR-II-270)

1962

ANAMORPHOSE

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Coupe*

DIMENSIONS EN MM. : 1210 x 380 x 130

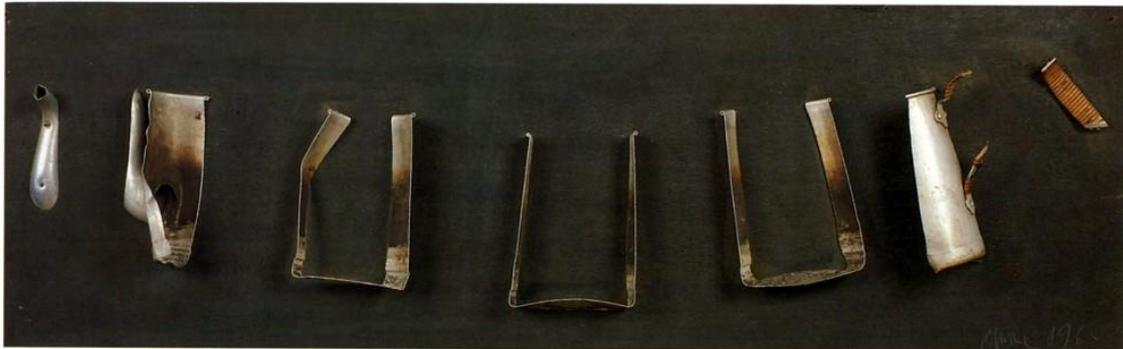
DESCRIPTION : Cafetière découpée sur panneau bois

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Coupe (Cut)*

DIMENSIONS IN INCHES: 47,6 x 15 x 5,1

MEDIUM: Sliced coffee pot can on wood panel



1962

5967 (DDR-II-266)

1962

TRANCHE DE VIE DE JEANNE D'ARC

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Coupe*

DIMENSIONS EN MM. : 340 x 120 x 70

DESCRIPTION : Statuette découpée représentant
Jeanne d'Arc

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Coupe (Cut)*

DIMENSIONS IN INCHES: 13,4 x 4,7 x 2,8

MEDIUM: Sliced statuette (Jeanne d'Arc)



1963

5456 (DDR-III-071)

1963

KARMA

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Coupe*

DIMENSIONS EN MM. : 255 x 245 x 60

DESCRIPTION : Coupe de statuettes dans du polyester, sur fond en bois rouge

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Coupe (Cut)*

DIMENSIONS IN INCHES: 10 x 9,6 x 2,4

MEDIUM: Sliced statuette embedded into polyester on a red wood panel



1964

32158 (DDR-III-176)

1964

BLACK IS BLACK

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Combustion*

DIMENSIONS EN MM. : 1040 x 630 x 630

DESCRIPTION : Prie-Dieu brûlé et enduit de plastique dans une boîte en verre

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Combustion*

DIMENSIONS IN INCHES: 40,9 x 24,8 x 24,8

MEDIUM: Burnt prayer stool embedded in plastic, in glass case



1964

32136 (DDR-III-173)

1964

Sans titre

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Combustion*

DIMENSIONS EN MM. : 765 x 540 x 55

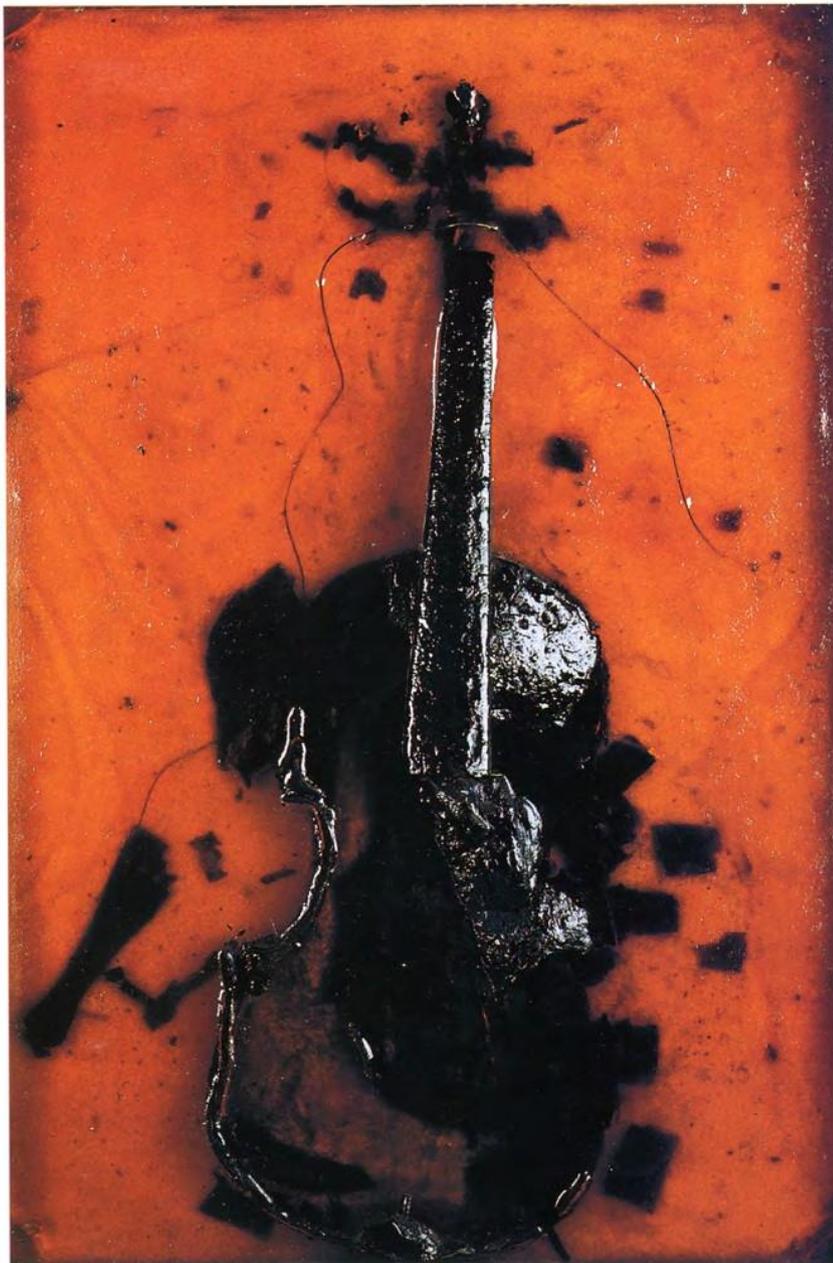
DESCRIPTION : Violon brûlé sur fond doré dans du polyester

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Combustion*

DIMENSIONS IN INCHES: 30,1 x 21,3 x 2,2

MEDIUM: Burnt violin on golden background embedded into polyester



1961

1571 (DDR-II-111)

1961

NBC RAGE

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Colère*

DIMENSIONS EN MM. : 2000 x 1570 x 247

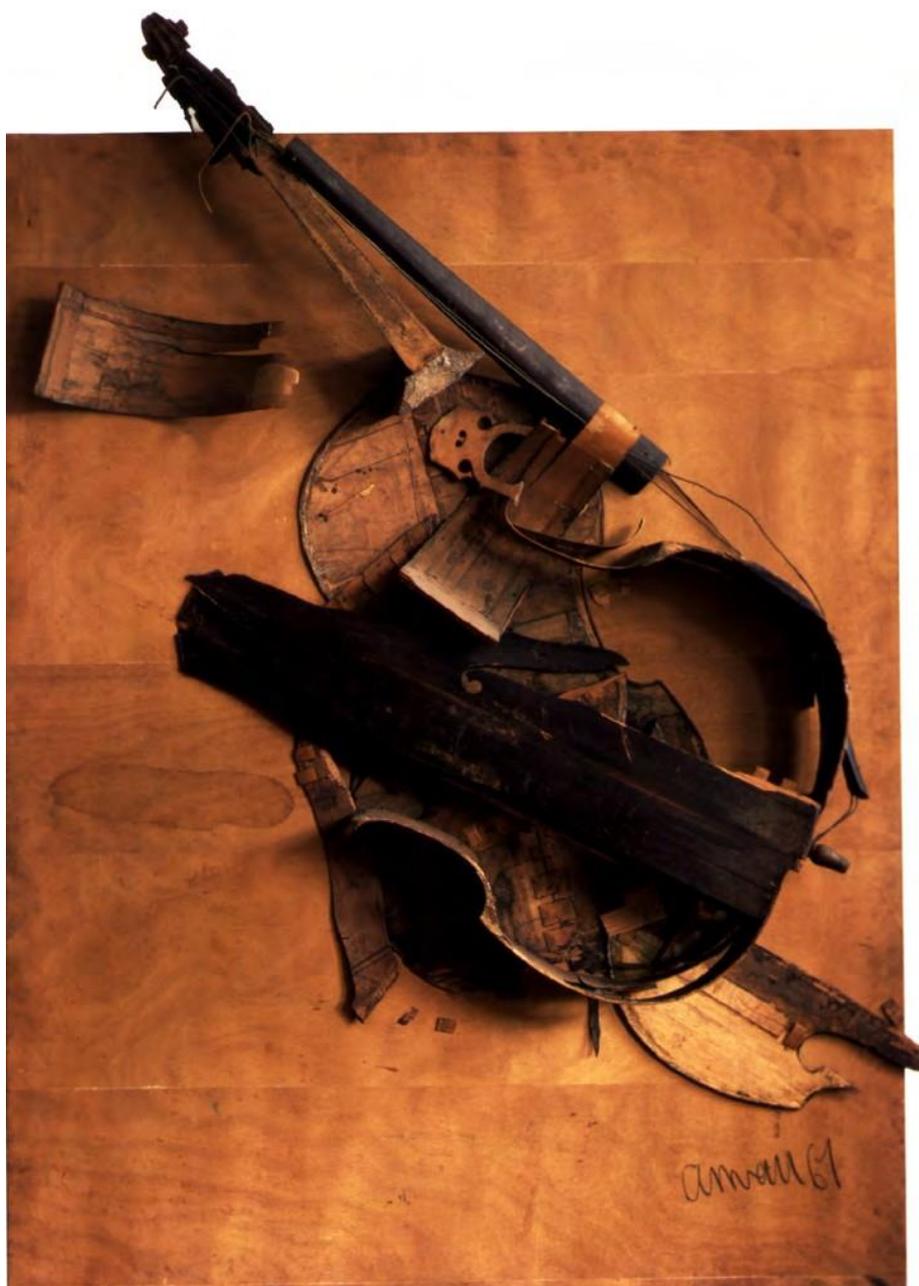
DESCRIPTION : Contrebasse cassée sur un panneau de bois, la première colère créée

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Colère (Rage)*

DIMENSIONS IN INCHES: 78,7 x 61,8 x 9,7

MEDIUM: Broken bass fiddle on a wood panel, the first rage created



1962-1964

2011

1962-1964

Sans titre

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Coupe*

DIMENSIONS EN MM. : 295 x 395 x 30

DESCRIPTION : Revolver découpé dans du polyester

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Coupe (Cut)*

DIMENSIONS IN INCHES: 11,6 x 15,6 x 1,2

MEDIUM: Sliced revolver in polyester



1961

152276 (DDR-II-119)

1961

Sans titre

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Colère*

DIMENSIONS EN MM. : 1500 x 1440 x 250

DESCRIPTION : Cabinet louis XIII sur panneau de bois, réalisé en public lors du 1er festival du Nouveau Réalisme, Abbaye de Roseland, Nice (France)

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Colère (Rage)*

DIMENSIONS IN INCHES.: 59,1 x 56,7 x 9,8

MEDIUM: Louis XIII cabinet on wooden panel, realized in public at the occasion of the first New Realist festival, Abbaye of Roseland Nice (France)



1962

32157 (DDR-II-228)

1962

LA HACHE DE BARNEY

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Colère*

DIMENSIONS EN MM. : 1370 x 900 x 150

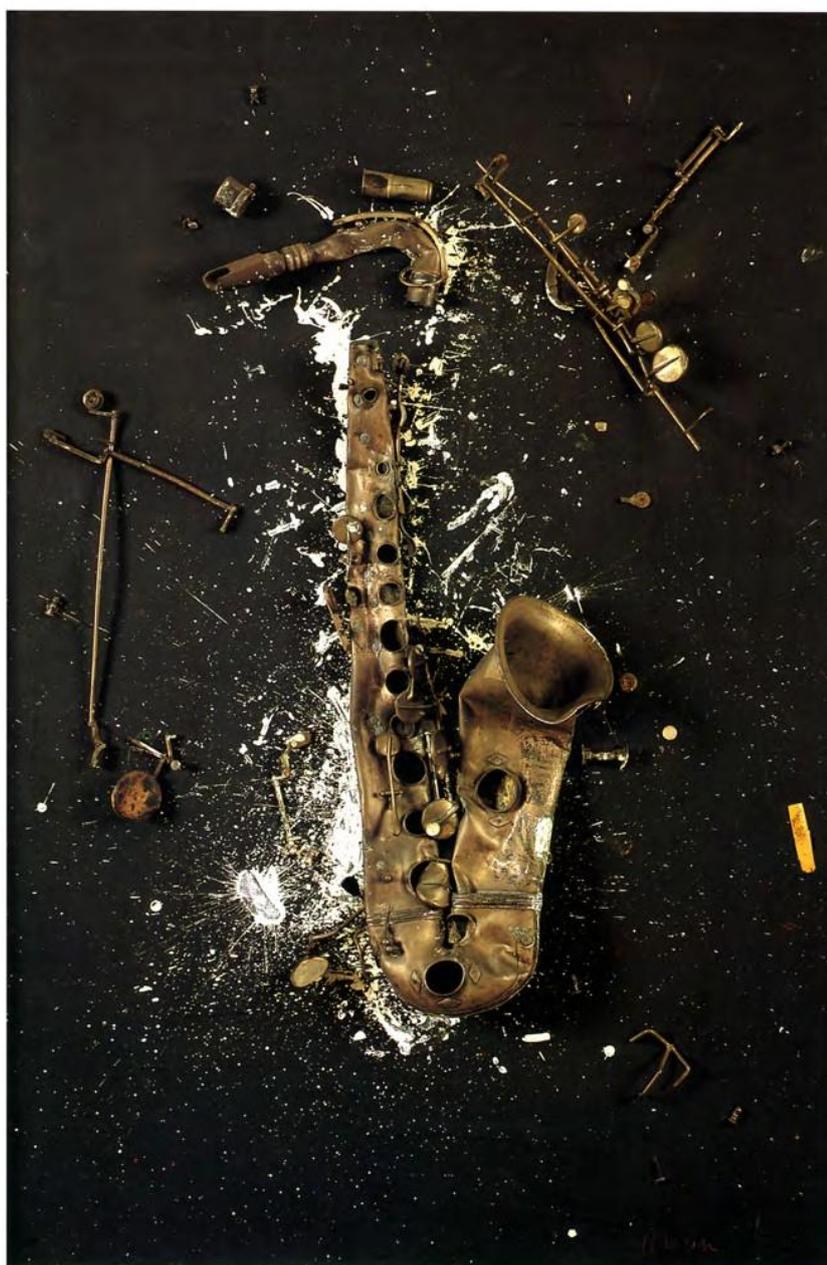
DESCRIPTION : Saxophone éclaté, traces de peinture sur panneau de bois noir

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Colère (Rage)*

DIMENSIONS IN INCHES: 53,9 x 35,4 x 5,9

MEDIUM: Smashed saxophone with paint traces on black wood panel



1976

3541

1976

COLÈRE DE TÉLÉVISEUR

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Colère*

DIMENSIONS EN MM. : 800 x 500 x 600

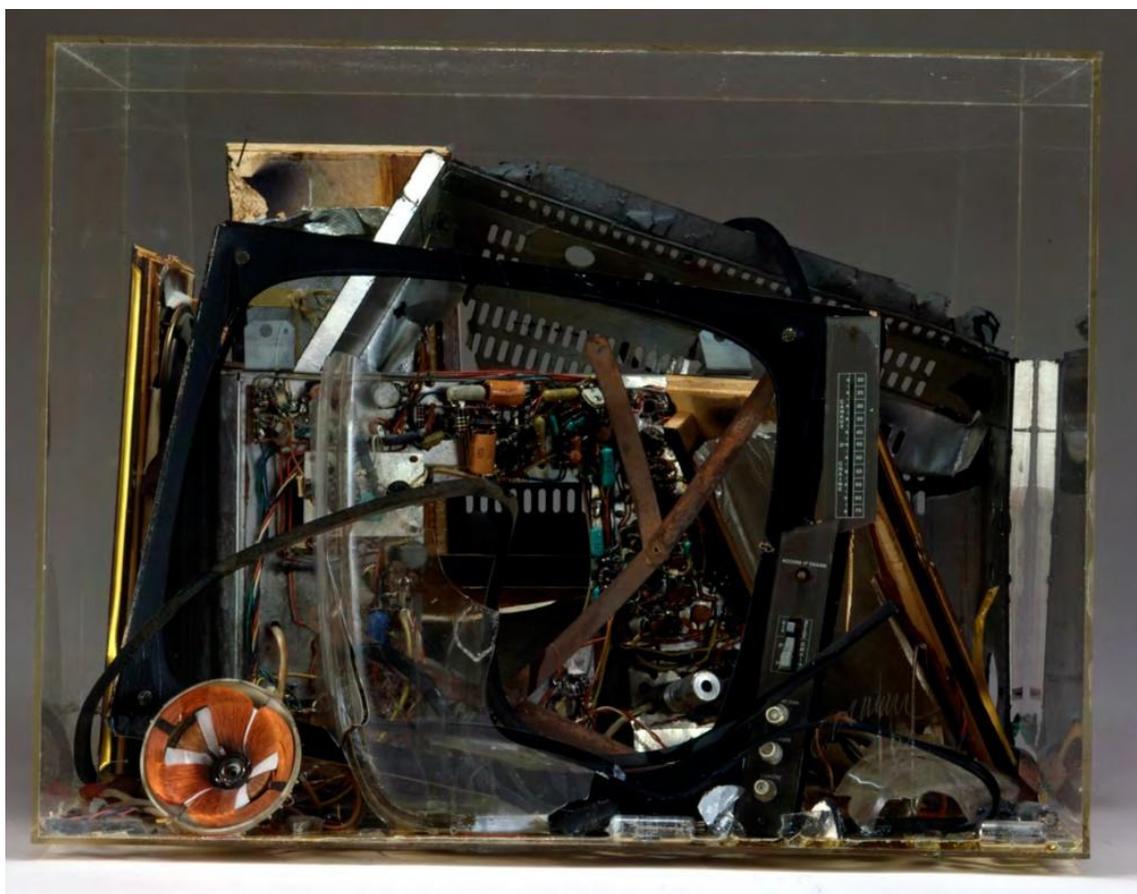
DESCRIPTION : Télévision brisée dans une boîte en plexiglas

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Colère (Rage)*

DIMENSIONS IN INCHES: 31,5 x 19,7 x 23,6

MEDIUM: Broken tv in a plexiglas box



1965

3107 (DDR-III-326)

1965

APRÈS LE TEMPS MENAÇANT

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Combustion*

DIMENSIONS EN MM. : 1140 x 850 x 850

DESCRIPTION : Fauteuil brûlé et cassé, enduit de plastique

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Combustion*

DIMENSIONS IN INCHES: 44,9 x 33,5 x 33,5

MEDIUM: Burnt and broken armchair embedded in plastic



1965

133982 (DDR-III-325)

1965

LE PIANO DE NÉRON

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Combustion*

DIMENSIONS EN MM. : 2000 x 3000

DESCRIPTION : Piano brûlé sur fond blanc

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Combustion*

DIMENSIONS IN INCHES: 78,7 x 118,1

MEDIUM: Burnt piano on white panel



1974

169

1974

LA COMPAGNE DE DANTE

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Combustion*

DIMENSIONS EN MM. : 1400 x 1000 x 240

DESCRIPTION : Violoncelle brûlé dans du béton,
cadre en bois

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Combustion*

DIMENSIONS IN INCHES: 55,1 x 39,4 x 9,4

MEDIUM: Burned cello in concrete, wooden frame



1981

1729

1981

ACCORD FÍNAL

TECHNIQUE : *Colère*

DIMENSIONS EN MM. : 1700 x 2450 x 1650

TIRAGE : 8 exemplaires de 1/8 à 8/8 DESCRIPTION :

Piano cassé en bronze

ÉDITEUR : Arman, New York (USA)

FABRIQUÉ PAR : Fonderie d'Art R. Bocquel S.A.,
Bréauté (France)

ECHNIQUE: *Colère (Rage)*

DIMENSIONS IN INCHES: 66,9 x 96,5 x 65

EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8

MEDIUM: Cast in bronze broken piano PUBLISHER:
Arman, New York (USA)

MADE BY: Fonderie d'Art R. Bocquel S.A., Bréauté
(France)



1966

152236

1966

COLÈRE DE CONTREBASSE

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Combustion*

DIMENSIONS EN MM. : 2000 x 1570 x 210

DESCRIPTION : Contrebasse brûlée dans une boîte en plexiglas

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Combustion*

DIMENSIONS IN INCHES: 78,7 x 61,8 x 8,3

MEDIUM: Burnt bass in a plexiglas box



1977

2808

1977

Sans titre

TIRAGE : Œuvre unique et originale
TECHNIQUE : *Combustion*
DIMENSIONS EN MM. : 1700 x 1000 x 130
DESCRIPTION : Violoncelle découpé et brûlé sur
panneau en bois

EDITION SIZE: Unique and original work of art
TECHNIQUE: *Combustion*
DIMENSIONS IN INCHES: 66,9 x 39,4 x 5,1
MEDIUM: Sliced and burnt cello on wood panel



1984

3048

1984

ENCRE DE CHÎNE

TECHNIQUE : *Combustion*

DIMENSIONS EN MM. : 1280 x 520 x 260

TIRAGE : 8 exemplaires de 1/8 à 8/8, 2 épreuves d'artiste de EA1/2 à EA2/2, 2 épreuves hors commerce de HC1/2 à HC2/2

DESCRIPTION : Violoncelle brûlé en bronze patiné

ÉDITEUR : Arman, New York (USA)

FABRIQUÉ PAR : Fonderie d'Art R. Bocquel S.A., Bréauté (France)

TECHNIQUE: *Combustion*

DIMENSIONS IN INCHES: 50,4 x 20,5 x 10,2

EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8, 2 artist proofs from EA1/2 to EA2/2, 2 HC from HC1/2 to HC2/2

MEDIUM: Burnt cello cast in patinated bronze

PUBLISHER: Arman, New York (USA)

MADE BY: Fonderie d'Art R. Bocquel S.A., Bréauté (France)



1965

2351

1965

L'INCINÉRATION DE PAGANINI

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Combustion*

DIMENSIONS EN MM. : 750 x 255 x 75

DESCRIPTION : Violon brûlé dans du polyester

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Combustion*

DIMENSIONS IN INCHES: 29,5 x 10 x 3

MEDIUM: Burnt violin embedded into polyester



1970-circa

113596

1970-circa

Sans titre

TECHNIQUE : *Colère*

DIMENSIONS EN MM. : 435 x 435 x 94

TIRAGE : Œuvre unique et originale

DESCRIPTION : Réveil dans du béton, encadrement en bois noir

TECHNIQUE: *Colère (Rage)*

DIMENSIONS IN INCHES: 17,1 x 17,1 x 3,7

EDITION SIZE: Unique and original work of art

MEDIUM: Alarm clock in concrete, black wooden frame



1984

120138

1984

POMPEI'S SYNDROM

TECHNIQUE : *Combustion - The Day After*
DIMENSIONS EN MM. : 880 x 580 x 650
TIRAGE : 8 exemplaires de 1/8 à 8/8, 2 épreuves d'artiste de EA1/2 à EA2/2, 2 épreuves hors commerce de HC1/2 à HC2/2
DESCRIPTION : Fauteuil brûlé, ressorts, bronze à patine noire ÉDITEUR : Arman, New York (USA)
FABRIQUÉ PAR : Fonderie d'Art R. Bocquel S.A., Bréauté (France)

TECHNIQUE: *Combustion - The Day After*
DIMENSIONS IN INCHES: 34,6 x 22,8 x 25,6
EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8, 2 artist proofs from EA1/2 to EA2/2, 2 HC from HC1/2 to HC2/2
MEDIUM: Burnt armchair, springs, black patina, bronze
PUBLISHER: Arman, New York (USA)
MADE BY: Fonderie d'Art R. Bocquel S.A., Bréauté (France)



1985

2309

1985

***FEU LOUIS XV (HOMMAGE AU MUSÉE DE
TOULON)***

TECHNIQUE : *Combustion*

DIMENSIONS EN MM. : 890 x 1220 x 680

TIRAGE : 8 exemplaires de 1/8 à 8/8, 2 épreuves
d'artiste de EA1/2 à EA2/2, 2 épreuves hors
commerce de HC1/2 à HC2/2

DESCRIPTION : Commode, bronze patiné

FABRIQUÉ PAR : Fonderie d'Art R. Bocquel S.A.,
Bréauté (France)

TECHNIQUE: *Combustion*

DIMENSIONS IN INCHES: 35 x 48 x 26,8

EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8, 2 artist
proofs from EA1/2 to EA2/2, 2 HC from HC1/2 to
HC2/2

MEDIUM: Furniture, patinated bronze

MADE BY: Fonderie d'Art R. Bocquel S.A., Bréauté
(France)



GRAND FATHER'S INCINERATION

TECHNIQUE : *Combustion - The Day After*

DIMENSIONS EN MM. : 2170 x 430 x 300

TIRAGE : 8 exemplaires de 1/8 à 8/8, 4 épreuves d'artiste de EA1/4 à EA4/4

DESCRIPTION : Horloge en bronze, patine noire

FABRIQUÉ PAR : Fonderie d'Art R. Bocquel S.A., Bréauté (France)

TECHNIQUE: *Combustion - The Day After*

DIMENSIONS IN INCHES: 85,4 x 16,9 x 11,8

EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8, 4 artist proofs from EA1/4 to EA4/4

MEDIUM: Black patina bronze clock

MADE BY: Fonderie d'Art R. Bocquel S.A., Bréauté (France)



1962

284 (DDR-II-238)

1962

E VIVA MEXICO

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Colère*

DIMENSIONS EN MM. : 1525 x 915 x 170

DESCRIPTION : Harpe éclatée sur panneau de bois

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Colère (Rage)*

DIMENSIONS IN INCHES: 60 x 36 x 6,7

MEDIUM: Smashed harp on wood panel



1970

2022

1970

L'ÉLOGE MAÇONNIQUE

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Colère*

DIMENSIONS EN MM. : 1800 x 1200 x 260

DESCRIPTION : Contrebasse brisée dans du béton

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Colère (Rage)*

DIMENSIONS IN INCHES: 70,9 x 47,2 x 10,2

MEDIUM: Broken bass in concrete



1961

2171 (DDR-II-122)

1961

SUBIDA AL CIELO

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Coupe*

DIMENSIONS EN MM. : 2450 x 1250 x 340

DESCRIPTION : Contrebasse découpée sur panneau

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Coupe (Cut)*

DIMENSIONS IN INCHES: 96,5 x 49,2 x 13,4

MEDIUM: Sliced bass fiddle on panel



1965

132855 (DDR-III-346)

1965

NARA SELON LYSIPPE

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Coupe*

DIMENSIONS EN MM. : 742 x 156 x 102

DESCRIPTION : Statuette découpée dans du polyester

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Coupe (Cut)*

DIMENSIONS IN INCHES: 29,2 x 6,1 x 4

MEDIUM: Sliced statuette embedded in polyester



1994

1722

1994

RONDELLE DE BELLE

TECHNIQUE : *Coupe*

DIMENSIONS EN MM. : 1460 x 420 x 420

TIRAGE : 5 exemplaires de 1 à 5

DESCRIPTION : Sculpture découpée, céramique

ÉDITEUR : Galleria d'Arte Maggiore, Bologne (Italie)

FABRIQUÉ PAR : La Bottega d'Arte Ceramica Gatti di Faenza, Faience (Italie)

TECHNIQUE: *Coupe (Cut)*

DIMENSIONS IN INCHES: 57,5 x 16,5 x 16,5

EDITION SIZE: 5 copies from 1 to 5

MEDIUM: Terracotta sliced sculpture

PUBLISHER: Galleria d'Arte Maggiore, Bologna (Italy)

MADE BY: La Bottega d'Arte Ceramica Gatti di Faenza, Faenza (Italy)



1965

32133 (DDR-III-352)

1965

Sans titre

TIRAGE : Œuvre unique et originale
TECHNIQUE : *Coupe*
DIMENSIONS EN MM. : 740 x 225 x 100
DESCRIPTION : Violon découpé dans une stèle en polyester

EDITION SIZE: Unique and original work of art
TECHNIQUE: *Coupe (Cut)*
DIMENSIONS IN INCHES: 29,1 x 8,9 x 3,9
MEDIUM: Sliced violin in polyester stela



1973

1977

1973

MANOLETE

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Coupe*

DIMENSIONS EN MM. : 930 x 630

DESCRIPTION : Guitare coupée dans du béton, cadre en bois

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Coupe (Cut)*

DIMENSIONS IN INCHES: 36,6 x 24,8

MEDIUM: Sliced guitar in concrete, wooden frame



1962

285 (DDR-II-251)

1962

DUPLEX

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Coupe*

DIMENSIONS EN MM. : 530 x 1000 x 100

DESCRIPTION : Statuette découpée et empreintes blanches sur un panneau de bois peint en noir

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Coupe (Cut)*

DIMENSIONS IN INCHES: 20,9 x 39,4 x 3,9

MEDIUM: Sliced statuette and white paint imprints on black painted wood panel



1962

3101 (DDR-II-267)

1962

LA BÉREZINA

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Coupe*

DIMENSIONS EN MM. : 160 x 640 x 175

DESCRIPTION : Coupe de statuette sur panneau de bois

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Coupe (Cut)*

DIMENSIONS IN INCHES: 6,3 x 25,2 x 6,9

MEDIUM: Sliced statuette on wood panel



1986

1948

1986

DÌANA NOLÌ ME TANGERE

TECHNIQUE : *Coupe*

DIMENSIONS EN MM. : 1730 x 800 x 500

TIRAGE : 5 exemplaires de 1 à 5, 3 épreuves d'artiste de EA1 à EA3, 2 épreuves hors commerce de HC1/2 à HC2/2, 1 épreuve d'atelier EE1/1, 1 épreuve AP 1/2

DESCRIPTION : Statue découpée, bronze patine marron, bord de coupe poli

ÉDITEUR : Arman, New York (USA)

FABRIQUÉ PAR : Fonderie d'Art R. Bocquel S.A., Bréauté (France)

TECHNIQUE: *Coupe (Cut)*

DIMENSIONS IN INCHES: 68,1 x 31,5 x 19,7

EDITION SIZE: 5 copies from 1 to 5, 3 artist proofs from EA1 to EA3, 2 HC from HC1/2 to HC2/2, 1 copy EE1/1, 1 copy AP 1/2

MEDIUM: Sliced statue, patinated bronze, brown, edge of cut polished

PUBLISHER: Arman, New York (USA)

MADE BY: Fonderie d'Art R. Bocquel S.A., Bréauté (France)



1997

1825

1997

VENUS DRESSED IN FLESH

TECHNIQUE : *Coupe*

DIMENSIONS EN MM. : 450 x 190 x 220

TIRAGE : 50 exemplaires de 1/50 à 50/50, 5 épreuves d'artiste de EA1 à EA5, 5 épreuves hors commerce de HC1 à HC5, 10 exemplaires de EAI à EAX, 10 exemplaires de HCI à HCX

DESCRIPTION : Coupe de statuette, bronze soudé patiné vert et bord de coupe poli

ÉDITEUR : Editions de la Différence, Paris (France)

FABRIQUÉ PAR : Barelier, Paris (France)

TECHNIQUE: *Coupe (Cut)*

DIMENSIONS IN INCHES: 17,7 x 7,5 x 8,7

EDITION SIZE: 50 copies from 1/50 to 50/50, 5 artist proofs from EA1 to EA5, 5 HC from HC1 to HC5, 10 copies from EAI to EAX, 10 copies from HCI to HCX

MEDIUM: Cut of statuette, welded bronze patinated green and edge of slice polished

PUBLISHER: Editions de la Différence, Paris (France)

MADE BY: Barelier, Paris (France)



1981

3016

1981

BRAQUE 1912

TECHNIQUE : *Coupe*

DIMENSIONS EN MM. : 935 x 340 x 325

TIRAGE : 8 exemplaires de 1/8 à 8/8, 4 épreuves
d'artiste de EA1/4 à EA4/4, Modèle d'Atelier 1/1

DESCRIPTION : Guitare découpée, bronze

ÉDITEUR : Arman, New York (USA)

FABRIQUÉ PAR : Arman's studio, Vence (France)

TECHNIQUE: *Coupe (Cut)*

DIMENSIONS IN INCHES: 36,8 x 13,4 x 12,8

EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8, 4 artist
proofs from EA1/4 to EA4/4, Modèle d'Atelier 1/1

MEDIUM: Sliced guitar, bronze

PUBLISHER: Arman, New York (USA)

MADE BY: Arman's studio, Vence (France)



1963

857 (DDR-III-026)

1963

LA SECRÉTAIRE RENVOYÉE

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Colère*

DIMENSIONS EN MM. : 890 x 1160 x 150

DESCRIPTION : Machine à écrire éclatée sur panneau de bois

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Colère (Rage)*

DIMENSIONS IN INCHES: 35 x 45,7 x 5,9

MEDIUM: Smashed typewriter on a wood panel



1983

2145

1983

NÍCANOR'S NIGHTMARE

TECHNIQUE : *Colère*

DIMENSIONS EN MM. : 1680 x 1440 x 440

TIRAGE : 8 exemplaires de 1/8 à 8/8, 4 épreuves d'artiste de EA1/4 à EA4/4, 2 épreuves hors commerce de HC1/2 à HC2/2

DESCRIPTION : Harpe, bronze patiné

FABRIQUÉ PAR : Fonderie d'Art R. Bocquel S.A., Bréauté (France)

TECHNIQUE: *Colère (Rage)*

DIMENSIONS IN INCHES: 66,1 x 56,7 x 17,3

EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8, 4 artist proofs from EA1/4 to EA4/4, 2 HC from HC1/2 to HC2/2

MEDIUM: Harp, patinated bronze

MADE BY: Fonderie d'Art R. Bocquel S.A., Bréauté (France)



1988

1315

1988

BESTIA FERITA

TECHNIQUE : *Coupe*

DIMENSIONS EN MM. : 800 x 1750 x 750

TIRAGE : 8 exemplaires de 1/8 à 8/8, 4 épreuves
d'artiste de EA1/4 à EA4/4

DESCRIPTION : Moto découpée en bronze

FABRIQUÉ PAR : Fonderie Vaghi, Milan (Italie)

TECHNIQUE: *Coupe (Cut)*

DIMENSIONS IN INCHES: 31,5 x 68,9 x 29,5

EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8, 4 artist
proofs from EA1/4 to EA4/4

MEDIUM: Sliced motorcycle, cast in bronze

MADE BY: Vaghi Foundry, Milano (Italy)



LE MÉCANISME DE L'ÂME

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Coupe*

DIMENSIONS EN MM. : 735 x 630 x 135

DESCRIPTION : Machine à coudre coupée dans du béton, cadre en bois

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Coupe (Cut)*

DIMENSIONS IN INCHES: 28,9 x 24,8 x 5,3

MEDIUM: Sliced sewing machine in concrete, wooden frame



1982

134452

1982

BIG STRING

TECHNIQUE : *Colère*

DIMENSIONS EN MM. : 1850 x 900 x 400

TIRAGE : 8 exemplaires de 1/8 à 8/8, 2 épreuves
hors commerce de HC1/2 à HC2/2

DESCRIPTION : Contrebasse en bronze

TECHNIQUE: *Colère (Rage)*

DIMENSIONS IN INCHES: 72,8 x 35,4 x 15,7

EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8, 2 HC from
HC1/2 to HC2/2

MEDIUM: Cast in bronze bass



1967

2632

1967

LA MORT DE JUSTINE

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Combustion*

DIMENSIONS EN MM. : 880

DESCRIPTION : Violon brûlé inclus dans un torse en polyester

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Combustion*

DIMENSIONS IN INCHES: 34,6

MEDIUM: Burned violin embedded in polyester mannequin torso



1961

3092 (DDR-II-123)

1961

LE BEAU SABREUR

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Coupe*

DIMENSIONS EN MM. : 1240 x 820

DESCRIPTION : Tableau découpé sur panneau de bois

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Coupe (Cut)*

DIMENSIONS IN INCHES: 48,8 x 32,3

MEDIUM: Sliced oil painting on wood panel



1986

1116

1986

EVE GIVE AND TAKE

TECHNIQUE : *Coupe*

DIMENSIONS EN MM. : 980 x 520 x 360

TIRAGE : 5 exemplaires de 1/5 à 5/5, 2 épreuves d'artiste de EA1/2 à EA2/2, 2 épreuves hors commerce de HC1/2 à HC2/2

DESCRIPTION : Statue antique découpée en bronze, patine noire, bord de coupe poli

ÉDITEUR : Arman, New York (USA)

FABRIQUÉ PAR : Fonderie d'Art R. Bocquel S.A., Bréauté (France)

TECHNIQUE: *Coupe (Cut)*

DIMENSIONS IN INCHES: 38,6 x 20,5 x 14,2

EDITION SIZE: 5 copies from 1/5 to 5/5, 2 artist proofs from EA1/2 to EA2/2, 2 HC from HC1/2 to HC2/2

MEDIUM: Sliced antique statue cast in bronze, black patina, edge of cut polished

PUBLISHER: Arman, New York (USA)

MADE BY: Fonderie d'Art R. Bocquel S.A., Bréauté (France)



1967

4739

1967

ENCOMBREMENT DE LIGNE

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Colère*

DIMENSIONS EN MM. : 250 x 250 x 250

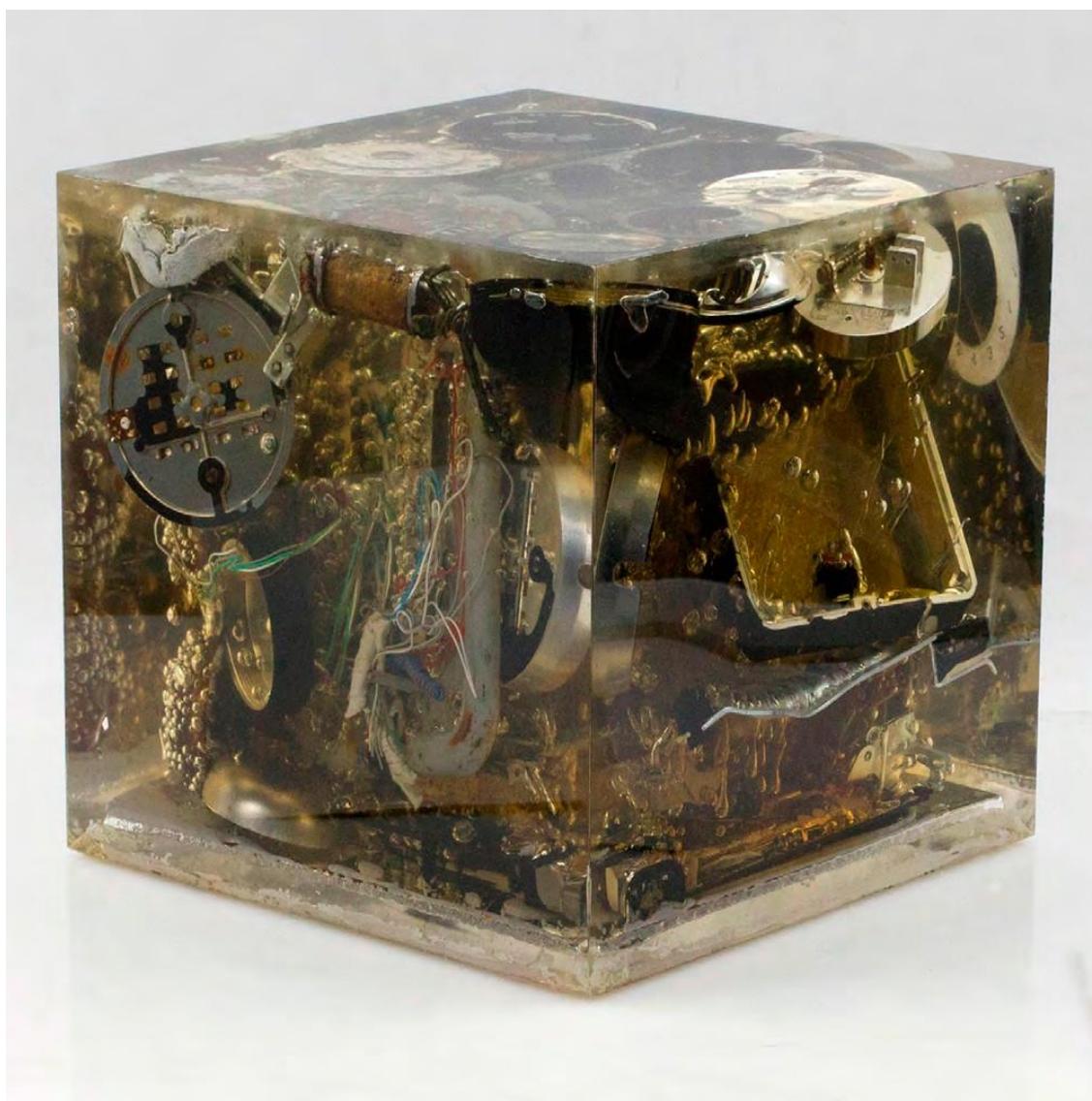
DESCRIPTION : Téléphone brisé dans un cube de polyester

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Colère (Rage)*

DIMENSIONS IN INCHES.: 9,8 x 9,8 x 9,8

MEDIUM: Broken telephone in a polyester cube



1961

56 (DDR-II-112)

1961

MAMMA MIA !

TIRAGE : Œuvre unique et originale
TECHNIQUE : *Colère*
DIMENSIONS EN MM. : 930 x 670 x 120
DESCRIPTION : Violon brisé sur panneau de bois

EDITION SIZE: Unique and original work of art
TECHNIQUE: *Colère (Rage)*
DIMENSIONS IN INCHES.: 36,6 x 26,4 x 4,7
MEDIUM: Broken violin on a wooden panel



1962

2949 (DDR II 232)

1962

CHOPIN'S WATERLOO

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Colère*

DIMENSIONS EN MM. : 1860 x 3020 x 480

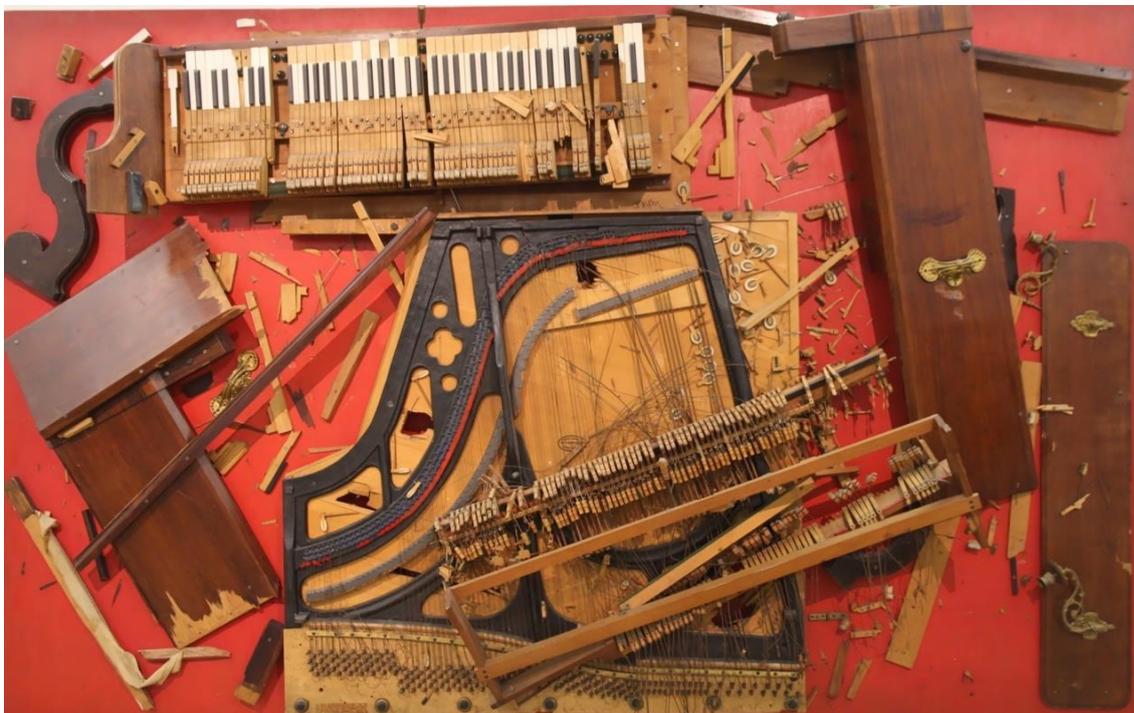
DESCRIPTION : Piano brisé sur panneau de bois

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Colère (Rage)*

DIMENSIONS IN INCHES: 73,2 x 118,9 x 18,9

MEDIUM: Smashed piano on a wood panel



1962

32113 (DDR-II-229)

1962

SONATE POUR FLÛTE

TIRAGE : Œuvre unique et originale
TECHNIQUE : *Colère*
DIMENSIONS EN MM. : 740 x 455 x 50
DESCRIPTION : Flute éclatée sur panneau de bois

EDITION SIZE: Unique and original work of art
TECHNIQUE: *Colère (Rage)*
DIMENSIONS IN INCHES: 29,1 x 17,9 x 2
MEDIUM: Smashed flute on wood panel



1962

134312 (DDR-II-227)

1962

MOULIN CUBISTE

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Colère*

DIMENSIONS EN MM. : 500 x 400 x 100

DESCRIPTION : Moulin à café sur panneau

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Colère (Rage)*

DIMENSIONS IN INCHES: 19,7 x 15,7 x 3,9

MEDIUM: Coffee mill on panel



1997

1811

1997

DISPLAY

TECHNIQUE : *Coupe*

DIMENSIONS EN MM. : 2000 x 1000 x 710

TIRAGE : 4 exemplaires de 1 à 4, 1 épreuve d'artiste EA1

DESCRIPTION : Statue de Lénine découpée, boîte en acier, bronze patiné

ÉDITEUR : Galerie Patrice Trigano, Paris (France)

FABRIQUÉ PAR : Fonderie d'Art R. Bocquel S.A., Bréauté (France)

TECHNIQUE: *Coupe (Cut)*

DIMENSIONS IN INCHES: 78,7 x 39,4 x 28

EDITION SIZE: 4 copies from 1 to 4, 1 artist proofs EA1

MEDIUM: Sliced bronze copy of an Lenin sculpture, steel box, patinated bronze

PUBLISHER: Patrice Trigano Gallery, Paris (France)

MADE BY: Fonderie d'Art R. Bocquel S.A., Bréauté (France)



1974

2640

1974

SOUVENT FEMME VARIE

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Coupe*

DIMENSIONS EN MM. : 800 x 1080 x 110

DESCRIPTION : Statuette en bronze découpée,
incluse dans du béton

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Coupe (Cut)*

DIMENSIONS IN INCHES: 31,5 x 42,5 x 4,3

MEDIUM: Sliced statuette in bronze embedded in
concrete



1970-circa

128

1970-circa

ARCHITUBI ARMANIS

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Coupe*

DIMENSIONS EN MM. : 1000 x 800 x 160

DESCRIPTION : Trombone coupé dans du béton,
cadre en bois

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Coupe (Cut)*

DIMENSIONS IN INCHES: 39,4 x 31,5 x 6,3

MEDIUM: Sliced trombone in concrete, wooden
frame



2003

2546

2003

Sans titre

TIRAGE : Œuvre unique et originale
TECHNIQUE : *Coupe*
DIMENSIONS EN MM. : 310 x 220 x 70
DESCRIPTION : Appareil photo découpé

EDITION SIZE: Unique and original work of art
TECHNIQUE: *Coupe (Cut)*
DIMENSIONS IN INCHES: 12,2 x 8,7 x 2,8
MEDIUM: Sliced camera



1974

2641

1974

BISHOP'S CATASTROPHE

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Coupe*

DIMENSIONS EN MM. : 889 x 635 x 152

DESCRIPTION : Violon et sa boîte découpés, inclus dans du béton, dans une boîte en bois

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Coupe (Cut)*

DIMENSIONS IN INCHES: 35 x 25 x 6

MEDIUM: Sliced violin with case embedded in concrete, with wood box



1962

90013

1962

MIROIR CASSÉ

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Colère*

DIMENSIONS EN MM. : 1480 x 1140

DESCRIPTION : Empreinte de miroir sur papier

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Colère (Rage)*

DIMENSIONS IN INCHES: 58,3 x 44,9

MEDIUM: Imprint of broken glass on paper



1963

859 (DDR-III-009)

1963

LE TRAITÉ DU VIOLON

TIRAGE : Œuvre unique et originale

TECHNIQUE : *Coupe*

DIMENSIONS EN MM. : 1600 x 3250 x 150

DESCRIPTION : Violons et archets brisés, brûlés, coupés et empreintes sur panneau de bois

EDITION SIZE: Unique and original work of art

TECHNIQUE: *Coupe (Cut)*

DIMENSIONS IN INCHES: 63 x 128 x 5,9

MEDIUM: Smashed, burned, sliced violins and bows with paint traces on a wood panel



Bibliographie – filmographie

Ouvrages

ARMAN, *Mémoires accumulés. Entretiens avec Otto Hahn*, Paris, Belfond, coll. « entretiens », 1992

ARMAN, CAMP J. R., *Fragments of the Sublime*, New York, J. Camp Associates, Ltd., 1980 (Arman, « Fragments of the Sublime », Arman New York Studio Archives)

ARMAN, *Passe-temps*, Genève, Rousseau, 1971

BARACCA Pierre, ROUSSEL Geneviève, TRAN VAN-NORY Marie-Claire, *Arman, un entretien d'artiste (2004). Le texte et ses conditions de production*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques Sociales », 2010

BODET Aude (dir.), *Arman. Consigne à vie. L'Heure de tous*, Paris, Centre national des arts plastiques, 2014 (Otto Hahn, « Entretien avec Arman », Régis Bocquel, « Entretien avec Régis Bocquel »)

BOUCHET Renaud, *Les féminins d'Arman, des Cachets aux Interactifs, 1957-2005*, Genève, Fondation A.R.M.A.N., 2016 (Préface de Cécile Debray)

CABANNE Pierre, *Arman*, Paris, La Différence, coll. « Classique du XXI^e siècle », 1993

CARRICK Jill, *Nouveau Réalisme, 1960s France, and the Neo-avant-garde : Topographies of Chance and Return*, Abingdon, Routledge, p. 19-24. Prem. éd. : Farnham, Ashgate, 2010.

[COLLECTIF], *Musiciennes en duo, compagnes, filles ou sœurs d'artistes*, actes du colloque du CREIM/CERHIO, École des Beaux-Arts du Mans/Musée du Carré Plantagenêt, 2013, Presses Universitaires de Rennes, 2015 (R. Bouchet, « Construction mutuelle, construction parallèle : la compositrice Éliane Radigue et le plasticien Arman [1950-1971] »)

DURAND-RUEL Denyse, *Arman. Catalogue raisonné III*, Paris, La Différence, 1994

DURAND-RUEL Denyse, *Arman. Catalogue raisonné II*, Paris, La Différence, 1991

HAHN Otto, *Arman*, Paris, Fernand Hazan, coll. « Ateliers d'aujourd'hui », 1972

LAMARCHE-VADEL Bernard, *Arman*, Paris, La Différence, coll. « Mains et Merveilles », 1987

MARTIN Henry, *Arman*, Paris, Pierre Horay, 1973 (Pierre Restany, « Arman » ; Arman, Sans titre, texte tapuscrit de 1973)

RESTANY Pierre, *Avec le Nouveau Réalisme sur l'autre face de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Critiques d'art », 2000

RESTANY Pierre, *César*, Monte-Carlo, André Sauret, 1975

RESTANY Pierre (dir.), *Le Plastique dans l'art*, Monte-Carlo, André Sauret, 1973 (Hervé Fischer, « Entretien avec Arman », n. p.)

SARENCO, « Le poète comme vandale conscient », *Arman. Conscious Vandalism/Vandalismo cosciente*, Vérone, Edizioni Factotum-Art, 1982

SIMEONE Christine, *Élianarman. Bye Bye ma muse*, Genève, Fondation A.R.M.A.N., 2008

Catalogues d'exposition et textes de catalogues

ABADIE Daniel (dir.), *Arman*, cat. exp., Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 27 janvier-12 avril 1998, Paris éd. du Jeu de Paume/Rmn, 1998 (D. Abadie, « L'archéologie du futur »)

ARMAN, NAHON Pierre, *Africamania*, Vence, Château Notre-Dame des Fleurs, Paris, La Différence/Galerie Beaubourg, juillet-octobre 2002

DEBRAY Cécile (dir.), *Le Nouveau Réalisme*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 26 mars-2 juillet 2007, Paris, Rmn, 2007

NAHON Pierre et Marianne (dir.), *Shooting Colors : peinture et musique*, cat. exp., Paris, Galerie Beaubourg, 30 novembre-30 décembre 1989, La Différence, 1989 (ARMAN, « [Je suis une fourmilière] », manuscrit d'octobre 1989, Arman New York Studio Archives)

ARMAN, Sans titre, brochure éditée pour l'exposition *Arman*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1964

ARMAN, [Texte sur les *Allures*], vers 1960, archives Galerie Françoise Paviot, Paris

BOUHOURS Jean-Michel (dir.), *Arman*, cat. exp., Paris, Centre Pompidou, 22 septembre 2010-10 janvier 2011 (Emmanuelle Ollier, « Arman et l'esprit du Bushido. La quête du geste parfait »)

[COLLECTIF], *Arman. Restrospektiv*, cat. exp., Lunds, Lunds Kunsthall-Malmö, Galleri GKM, 1989 (Arman, « Le montreur »)

EL'HYANE [Éliane Radigue], « Le temps éclaté », *Arman*, cat. exp., Milan, Galerie Schwarz, 6-29 novembre 1963

JOUFFROY Alain, « Arman », *Arman*, cat. exp., Milan, Galerie Schwarz, 6-29 novembre 1963

PERLEIN Gilbert (dir.), *Arman. Passage à l'acte*, cat. exp., Nice, Musée d'art moderne et d'art contemporain, 16 juin-14 octobre 2001, Paris, Skira/Seuil, 2001 (Pierre Restany, « Un destin de star, enfin »)

PERLEIN Gilbert, « [En forme d'hommage] », mai 2006, préface de l'exposition *Arman : Subida al cielo*, Nice, Musée d'art moderne et d'art contemporain, 30 juin-1^{er} octobre 2006, http://www.mamac-nice.org/francais/exposition_tempo/galerie/arman2006/texte.html. Consulté le 2 octobre 2018

RE Marisa del, *Arman's Orchestra*, cat. exp., New York, Marisa del Re Gallery, 11 mai-11 juin 1983 (Marisa del Re, « An accumulation of conversations with Arman »)

RESTANY Pierre, « Arman et la logique formelle de l'objet », *Arman*, cat. exp., Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1966

RESTANY Pierre, « À toute allure », *Arman. Allures d'objets*, cat. exp., Galerie Saint-Germain, Paris, 16 mars-9 avril 1960

RESTANY Pierre, tapuscrit inédit, mai 1960. Archives Galerie Schmela, Getty Research Institute

REUT Tita, *Arman. La traversée des objets*, Vence, Fondation Émile-Hugues-Château de Villeneuve, 16 décembre 2000-14 mars 2001, cat. exp., Paris, Hazan, 2000 (Arman dans Tita Reut, « Souvenirs d'École »)

REUT Tita (dir.), *Chimériques Polymères. Le plastique dans l'art du XX^e s.*, cat. exp., Musée d'Art moderne et d'Art contemporain de la ville de Nice, 1996

REUT Tita (dir.), *Les matières plastiques dans l'art contemporain*, cat. exp., Oyonnax, Valexpo, 3 mai-4 juillet 1992

VAN DER MARCK Jan, « Logicien de la forme/Magicien du geste », *Arman. Selected Works : 1958-1974*, cat. exp., La Jolla, Museum of Contemporary Art, 15 septembre-29 octobre 1974

Articles – Lettres (hors correspondance Arman/Radigue)

Anonyme, « Les dieux sont tranchés », *Connaissance des arts*, Paris, n° 417, novembre 1986

[ANONYME], « Extrait du Dictionnaire de psychiatrie du professeur Lodewyk de Groot, édité à Amsterdam par les soins de la société pour l'hygiène du

comportement. Traduit du néerlandais par Ariel Van Steenkiste », [Collectif], *Le nouveau réalisme dépasse-t-il la fiction ?*, *Daily Bul*, La Louvière, 9/9, juillet 1963

ARMAN, « Les coups de cymbales », août 1985, *Le Nouvel Observateur*, Paris, 23 août 1985

ARMAN, « L'heure n'est pas innocente », texte tapuscrit, 1971, Arman New York Studio Archives

ARMAN, Lettre à René Guiette, Düsseldorf, 1963, archives du Centre Georges Pompidou-Bibliothèque Kandinsky, Paris

ARMAN [Sur le Japon], manuscrit non daté, Arman New York Studio Archives

BARBANCEY Pierre, « Arman : 'Les artistes sont les féticheurs de la société' », *L'Humanité*, Paris, 10 septembre 1998

CASTLE Ted, « Accumulations by Arman », *Art in America*, New York, vol. 71, n° 11, décembre 1983

DESCARGUES Pierre, « Arman : Colères et Accumulations », *La Tribune de Lausanne*, Lausanne, 3 juin 1962

DE VILLIERS Jean-Pierre, « Arman : guerre et paix avec les objets », *Vie des Arts*, Montréal, vol. 37, n° 149, 1992-1993

FRIMBOIS Jean-Pierre, VILLE-PARIS Victoria, « Arman. Je ne fais que ce que j'ai envie de faire », *Art actuel*, Paris, n° 2, mai-juin 2001

GOLBERG Itzhak, « De l'Accumulation », *Arman*, Paris, *Beaux-Arts Magazine* hors-série, 1998

JOUFFROY Alain, « Arman », entretien avec l'artiste, *L'Œil*, Paris, n° 126, juin 1965

KAMPIANNE Harry, « Arman. Passages à l'acte », *Art actuel*, Paris, n° 15, juillet-août 2001

WIDEMANN Dominique, « Arman joue les accordeurs », *L'Humanité*, Paris, 2 février 1998

Film

RIMBAULT Dominik, *Arman. Portrait d'un sculpteur*, Centre national des Arts plastiques/Centre Georges Pompidou, 52 min, 1998

Index des noms

- Abadie
Daniel, 17, 20, 28, 45, 50, 51, 67, 80, 81, 82,
87, 88, 90, 91, 92, 158
- Allain
Jean-François, 17, 51
- Artaud
Antonin, 19
- Baquié
Richard, 50
- Barbancey
Pierre, 79, 160
- Bickerton
Ashley, 50
- Bocquel
Régis, 80, 87, 157
- Bodet
Aude, 79, 80, 87, 157
- Bosch, 19
- Bouhours
Jean-Michel, 11, 17, 29, 32, 49, 50, 51, 53,
83, 92, 158
- Braque
Georges, 66, 86
- Cabanne
Pierre, 11, 85, 157
- Carrick
Jill, 85, 157
- Castle
Ted, 47, 160
- César
(César Baldaccini, dit), 5, 30, 158, 166
- Clert
Iris, 59
- Colomb
Christophe, 28
- Cousin, 19
- Cragg
Tony, 50
- Dalí
Salvador, 17
- de Gaulle
Charles, 14
- de Groot
Lodewyk, 85, 159
- de Villiers
Jean-Pierre, 85, 89
- del Re
Marisa, 19, 159
- Descargues
Pierre, 85, 160
- Dwinger
Isle, 18
- Fesci
Sevim, 14, 15, 31, 34, 45, 46, 47, 49, 50, 53
- Fischer
Hervé, 79, 158
- Frimbois
Jean-Pierre, 80
- Gibson
John, 16, 17
- Goldberg
Ithzak, 81
- Goya, 19
- Gris
Juan, 66
- Guiette
René, 83, 91, 160
- Gurdjieff, 19
Georges, 62
- Hahn
Otto, 9, 11, 79, 81, 157
- Hains
Raymond, 85
- Haruyama
Isamu, 32
- Hérolde
Jacques, 60
- Israël-Le Pelletier
Marc, 52
- Jährling
Rolf, 60
- JOUFFROY
Allain, 159
- Jouffroy
Alain, 9, 10, 16, 45, 66, 81, 88, 92, 160
- Kampianne
Harry, 17
- Klein
Yves, 29, 60, 85
- Koons
Jeff, 50
- Lamarche-Vadel
Bernard, 10, 11, 157
- Lautréamont, 19
- Lavier
Bertrand, 50
- Lebel
Jean-Jacques, 82
- Lenocci
Guido, 60
- Martin
Henry, 10, 47, 158
- Moreau
Marc, 5, 15, 30, 48, 52, 86, 91
Marion, 5, 15, 34, 48, 52, 86
- Napoléon, 29
- Nerval
Gérard de, 19

Ollier
 Emmanuelle, 11, 32, 83, 84, 158

Paviot
 Françoise, 29

Perlein
 Gilbert, 18, 47, 159

Picasso
 Pablo, 66

Pollock
 Jackson, 79

Radigue
 Eliane, 6, 11, 13, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23,
 24, 25, 26, 28, 30, 32, 34, 35, 36, 37, 38,
 40, 41, 42, 43, 45, 48, 49, 51, 52, 54, 55,
 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67,
 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 92, 93,
 157, 158, 159, 166

Restany
 Pierre, 10, 16, 18, 19, 29, 30, 32, 34, 35, 47,
 50, 60, 80, 82, 83, 84, 91, 93, 158, 159

Reut
 Tita, 14, 80, 159

Rimbaud
 Arthur, 19

Rimbault
 Dominik, 10, 160

Rosenberg
 Ethel et Julius, 53

Sade, 19

Sarenco, 16, 17, 158

Schmela
 Alfred, 50, 80, 159

Siméone
 Christine, 11, 67, 158

Spoerri
 Daniel, 29, 30

Tinguely
 Jean, 29

Van der Marck
 Jan, 51, 159

Van Gogh
 Vincent, 15, 19, 79

Ville-Paris
 Victoria, 80

Watson Wester
 Jennifer, 82

Wicki
 Bernhard, 36

Widemann
 Dominique, 81, 83, 160

DAMAGE CONTROL

Arman ou la maîtrise du chaos

Allures-Colères, Colères, Coupes, Explosions, Combustions, Sandwich-Combos et encore *Fragmentations* : l'identité créatrice de l'artiste franco-étatsunien Arman (1928-2005) s'est largement fondée sur l'exploitation et la déclinaison méthodique du principe de destruction irréversible de l'objet comme processus d'activation artistique. La récurrence évidente de cette approche aux manifestations parfois spectaculaires et visant à la déconstruction-transformation de l'objet dans le cadre de la performance publique mais surtout de la pratique d'atelier, n'a pas manqué de capter l'attention des observateurs et de susciter le questionnement. Critiques, journalistes et historiens de l'art ont ainsi pu s'interroger sur les fondements profonds de cette modalité d'intervention, en bout d'analyse systématiquement corrélée à une préconfiguration mentale et physique d'Arman le disposant à la destruction de l'artefact plus ou moins commun : violon, réveil, moulin à café, statuette, tableau, fauteuil, machine à coudre, voiture...

Cette question centrale et complexe peut aujourd'hui bénéficier d'une mise en lumière privilégiée grâce à l'étude de la correspondance échangée par l'artiste et sa première épouse, la compositrice Éliane Radigue, du début des années 1950 à la fin des années 1960, soient un millier de lettres conservées par la Fondation A.R.M.A.N. de Genève. Une partie des lettres investies par l'auteur est reproduite ici aux côtés d'un choix d'œuvres éclairant opéré par Marc Moreau, préfacier du présent ouvrage issu de l'exposition *Damage Control* présentée par le Musée connecté Arman depuis avril 2018.

L'auteur

Renaud BOUCHET est Maître de conférences en Histoire de l'art contemporain à l'Université du Mans. Ses recherches menées au sein du laboratoire TEMOS (TEMps, MOnde, Sociétés) [FRE CNRS 2015] portent principalement sur le Nouveau Réalisme et plus particulièrement sur l'œuvre de deux de ses acteurs méridionaux : Arman et César. Il leur a notamment consacré deux ouvrages : *Les féminins d'Arman, des Cachets aux Interactifs, 1957-2005* (Genève, Fondation A.R.M.A.N., 2016, 275 p. Préface de Cécile Debray) et *Les Fers de César, 1949-1966. Le matériau et sa présence* (Presses Universitaires de Rennes, 2016, 342 p. Préface de Jean-Paul Bouillon).

En couverture : Arman, *NBC Rage* (1961), *Subida al Cielo* (1961), *Colère de contrebasse* (1966).

©ARMAN



ISBN 978-2-8399-2513-6



9 782839 925136 >