



HAL
open science

Les féminins d'Arman, des Cachets aux Interactifs, 1957-2005

Renaud Bouchet

► **To cite this version:**

Renaud Bouchet. Les féminins d'Arman, des Cachets aux Interactifs, 1957-2005. Fondation A.R.M.A.N., 275 p., 2016, 662075-903186. halshs-01912240

HAL Id: halshs-01912240

<https://shs.hal.science/halshs-01912240>

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

**LES FÉMININS D'ARMAN
DES CACHETS AUX INTERACTIFS
1957–2005**



JE TE PORTE EN MOI



Les féminins d'Arman, des Cachets aux Interactifs 1957-2005



© Fondation A.R.M.A.N., 2016

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, CNRS-FRE 2015) portent principalement sur le Nouveau Réalisme et plus particulièrement sur les figures d'Arman et de César, auxquels il a consacré plusieurs études dont « Origines et résultats d'une adhésion circonstancielle : Arman et le groupe des Nouveaux Réalistes », paru dans le catalogue de la rétrospective *Arman* présentée au Centre Georges Pompidou en 2010, 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

Je tiens à remercier vivement la Fondation A.R.M.A.N., et plus particulièrement Marion et Marc Moreau, à l'initiative de ce projet de recherche en lien avec l'exposition *L'Éternel féminin* inaugurant le Musée Arman. Ma gratitude va également à Cécile Debray, préfacière du présent ouvrage, pour son soutien et son implication.

Qu'il me soit donné de remercier également Arman, Pierre Restany, Denyse Durand-Ruel, Éliane Radigue, Jacques Matarasso, Marc Israël-Lepelletier, Jean Ferrero et Sylvio Perlstein pour les entretiens qu'ils ont bien voulu m'accorder dans le cadre de recherches antérieures, et dont sont publiés ici quelques extraits.

Je tiens enfin à remercier Daniel Abadie, Sylvio Perlstein, Jean-Michel Bouhours, Dominique Avon, le laboratoire TEMOS, le Centre de Recherches Historiques de l'Ouest (CERHIO-UMR 5268), le Centre d'Histoire Espaces et Cultures (CHEC-EA 1001) et plus globalement toutes les personnes et institutions ayant directement ou indirectement contribué à la finalisation de cette étude : auteurs, témoins, collectionneurs et encore artistes.

Sommaire

REMERCIEMENTS	2
PREFACE	5
INTRODUCTION	9
PREMIERE PARTIE : LA FEMME DANS « L'ŒIL DE L'ARTISTE »	13
1. Le féminin des <i>Cachets</i>	13
2. Le féminin des <i>Accumulations</i>	21
3. Le féminin des <i>Poubelles</i> et des <i>Portraits</i>	29
4. Le féminin des <i>Colères</i>	35
5. Le féminin des <i>Coupes, Coupes-Empreintes, Transculptures</i> et <i>Interactifs</i>	41
SECONDE PARTIE : LES SOURCES DE L'ŒUVRE ET SON CONTEXTE DE PRESENTATION	51
1. L'analyse au risque de la surinterprétation psychologique et iconographique	51
2. Une production et un contentieux : l'image « post-historique » d'Arman	69
CONCLUSION	91
CATALOGUE DES ŒUVRES	99
BIBLIOGRAPHIE	265
INDEX	273

PREFACE

Cécile Debray

L'œuvre d'Arman n'a pas encore trouvé sa véritable place dans l'histoire de l'art du XX^{ème} siècle. Artiste reconnu dès les années 1960, acteur historique du mouvement du Nouveau Réalisme, Arman a vu, dès les années 1970, sa création artistique dénigrée dans le milieu de la critique, à cause de son succès commercial, de sa surabondance, sa démultiplication bon marché, de sa dimension « kitsch ». Depuis les années 1990 et sa disparition en 2005, de récentes rétrospectives ont permis de réunir les plus belles pièces¹ - les plus accomplies du point de vue de la forme - et il y en a - ou les plus poétiques, les plus suggestives ; celles qui relèvent notamment du « Pompéï mental » pour reprendre les mots d'Alain Jouffroy.

Ces présentations sélectives ont mis en évidence la force esthétique de l'œuvre, son inscription dans son temps - l'après-guerre européen et l'émergence d'une société de consommation qui se distingue du modèle américain, les procédures sérielles et mécaniques issues d'une scène pop. Procédant d'une sélection - Renaud Bouchet parle d'une vision « expurgée » - elles peuvent toutefois difficilement appréhender ce qui dérange dans cet œuvre, ce jeu avec le « kitsch », ce caractère productif et marchand. Toutes choses qui, en 1998, étaient pointées avec condescendance comme des excès pardonnables ou non, qui accompagnaient quelques pièces remarquables. Par exemple, Ann Hindry, dans ce fameux article de la revue *Beaux-Arts magazine* de février 1998 « Arman, pour ou contre », affirme avec esprit : « Ce qui continue à me toucher chez Arman, au-delà des grands processus prolifiques, de la systématisation du système D, des déclinaisons aussi multiples que paresseuses qui ont fait perdre leur jus à pas mal de ses rages, de ses allures d'objets ou de ses accumulations au fil des années, c'est la constance bien dosée de la dimension esthétique [...] les percées existencialo-conceptuelles et néo-réalistes peuvent se déliter dans un fond de sauce trop rallongé (et un peu court au départ) mais lorsque l'organisation formelle d'une pièce tombe juste, c'est un bonheur »².

Pourtant ces questions de productivité, de répliques, posées par Warhol puis amplifiées dans l'œuvre de Jeff Koons, à travers le rapport à l'argent, à la culture de masse, au kitsch et à la circulation numérique, collent à notre époque, la caractérisent comme un élément à la fois intrinsèque et discursif - dedans/dehors. Il

1. *Arman 1955-1991. A retrospective*, Houston, The Museum of Fine Art, novembre 1991-janvier 1992 ; New York, The Brooklyn Museum, février-avril 1992 ; Detroit, The Detroit Institut of Art, mai-août 1992 ; *Arman*, cat. exp., Galerie nationale du Jeu de Paume-Réunion des Musées Nationaux, janvier-avril 1998 ; *Arman*, cat. exp., Paris, Centre Pompidou, septembre 2010-janvier 2011.

2. Cité par Renaud Bouchet, *infra* p. 74.

s'agit bien aujourd'hui de les affronter et au sein de cette interrogation, l'œuvre d'Arman acquiert indéniablement une pertinence nouvelle.

Aborder Arman, ce méditerranéen séducteur, par le prisme du féminin peut sembler une provocation. L'accumulateur d'objets et le statut de la femme-objet. L'amateur de jeu de mots et de poncifs qu'était Arman aurait apprécié... La thématique féminine devient rapidement une « appropriation » de la femme et non pas du féminin...

C'est pourtant là un biais digne d'intérêt pour traverser son œuvre et pour interroger des constantes et des non-dits. La typologie que dresse Renaud Bouchet à partir de ce thème - iconographique, thématique - montre la récurrence du modèle et du monde féminin chez cet artiste entouré de femmes dès sa plus petite enfance. Sa fille, Marion Moreau, évoque un matriarcat et aborde à partir de ses souvenirs mais aussi d'archives telles que la correspondance entre Éliane Radigue, sa mère, et Arman, son père, la question du point de vue biographique avec beaucoup de sensibilité et de précision. Le couple Éliane/Arman est particulièrement intéressant du point de vue de la place des femmes dans le monde de l'art. La musicienne concrète, disciple de Pierre Schaeffer, est l'intellectuelle du duo ; elle apporte à Arman la possibilité de conceptualiser l'objet à travers sa pratique artistique et initie la déclinaison de ses pratiques, avec notamment les « Allures d'objets », rencontre entre la gestualité plastique et le son. À bien des égards, leur couple rappelle celui formé par Gabrielle Buffet, la musicienne proche d'Edgard Varèse, et Picabia, peintre à succès, futur dadaïste.

Ainsi Renaud Bouchet dresse une typologie armanienne, traquant les œuvres qui ont pour thème le féminin dans son acception large depuis les effets féminins d'une accumulation en passant par des titres évocateurs d'un contexte ou d'un personnage féminin jusqu'aux fameuses statuettes des coupes et des transculptures. Tout d'abord, les *Cachets* et les *Allures d'objets* qui me semblent surtout porter la marque de sa complicité avec Éliane sur une pratique picturale abstraite/concrète, ont peu d'éléments genrés. Les *Accumulations* dont les thèmes iconographiques liés au féminin - *Ferrets de la reine*, 1962 ; *Madison avenue, Shoe*, 1962 - s'inscrivent dans une démarche que Restany a pu qualifier de « sociologique » et rejoignent une esthétique pop. La singularité d'Arman réside dans son rapport aux mots et dans sa fascination pour la littérature et la culture. Souhaitant stratifier - pour user d'une image archéologique - ses œuvres par des références historiques, symboliques, littéraires, Arman choisit avec soin ses titres et ses thèmes. Ainsi il réalise une accumulation de heurtoirs métalliques qu'il intitule *Les Mains de Jeanne-Marie* (1972), allusion au long poème de Rimbaud sur les femmes révolutionnaires.

Les *Poubelles* et *Portraits* forment des portraits, donc féminins ou masculins. Les *Colères*, à travers la gestualité retrouvée des allures d'objets, croisent assez peu le thème féminin. En revanche, les *Coupes*, *Coupes Empreintes*, *Transculptures* et *Interactives*, outre quelques œuvres qui se composent d'objets

domestiques genrés comme la magnifique coupe de moulins à café, *Le Village de grand'mère* (1962), mettent en scène le sujet féminin en régule et bronze. La statuette est soumise à toutes sortes de coupes et de combinaisons avec des titres évocateurs de mythes, d'allégories par lesquels Arman recycle le vocabulaire néo-classique des *Nike* grecques aux Statues de la Liberté, les *Dieux et déesses* de 1986 initiés avec César.

Cette dualité entre le féminin et la femme au corps-objet, entre le kitsch et l'érotisme, est rendue très sensible dans cette dernière production, celle qui a suscité le plus de réserve de la part de la critique. Arman s'empare des poncifs de l'art - les Vénus produites en série - comme il le fait également par le calembour ou le jeu de mot, rejoignant l'esthétique publicitaire. William Rubin y voit une démarche post-moderne : « Depuis quelque temps Arman rencontre un succès considérable avec ses *Coupes* des 'monuments' célèbres dans l'histoire de la sculpture. [...] il y a chez Arman une partie de lui-même qui joue pour un nouveau public, un public au goût postmoderne, moins désireux de contempler l'art ou de le côtoyer au quotidien que d'en faire un but de sortie, un public qui veut du percutant ou du distrayant, à qui il faut un art livrable dans l'instant, à apprécier dans la foulée »³.

Renaud Bouchet dans la deuxième partie de cet ouvrage, aborde avec raison cette question de la réception de l'œuvre d'Arman. Il retrace les différents jalons de l'histoire de cette réception, depuis la Biennale de Venise de 1968 qui confère à Arman son image d'artiste de droite, voire réactionnaire, la bascule en 1996 avec le film de Jean-Luc Léon, *Un marchand, des artistes et des collectionneurs*, citant quelques textes critiques éclairants, son activité de collectionneur. Il récapitule les caractéristiques de sa pratique qui sont parfois dénoncées : le nombre important d'assistants, le processus d'édition, les ateliers de Vence et de New York, le choix des objets et matériaux. C'est à cette histoire-là qu'il faut se coltiner, avec précision. Il s'agit aujourd'hui d'embrasser dans sa globalité la démarche d'Arman - avec ses pulsions, sa collectionnisme compulsive, sa mélancolie.

À travers son recours à la statuaire gréco-romaine, Arman semble vivre ses propres contradictions - entre l'amateur, artiste et collectionneur soucieux d'authenticité, du raffinement de la matière et du faire et le fabricant industriel en atelier de répliques bon marché, pour un goût consensuel « grand public », pour les masses, emblèmes d'une culture touristique et superficielle... Et Renaud Bouchet, de citer Thomas Schlessler : « [...] 'se référer à' consistait non seulement à s'emparer de canons de beauté pour en exploiter le potentiel esthétique, mais aussi à réactiver les valeurs morales qui y étaient attachées : idéalisme, vertus diverses, fierté identitaire... Désormais la référence est beaucoup plus suspecte. On la voit comme une lourdeur d'érudit destinée à cacher une incapacité à être, à créer ou à penser par soi-même, une incapacité à être original »⁴.

3. William Rubin, « Comment situer Arman ? », D. Abadie (dir.), *Arman*, p. 27, cité *infra* p. 72.

4. T. Schlessler, « S'inspirer... », p. 56, cité *infra* p. 93.

Cette incapacité à être original est ce qui caractérise justement notre époque, au-delà du post-moderne bavard et friand de références. Certaines œuvres de Damian Hirst ou de Jeff Koons trouvent leur résonance avec notre temps par cette capacité à suggérer un rapport aboulique au monde (si ce n'est heureux, selon le créateur du *Balloon Dog*), une expérience affirmée de la vacuité. Et Arman a l'intuition de cette nécessité actuelle (ou du moins jusqu'à ces dernières années) en art de se confronter de manière dialectique à la « vulgarisation » ; il peut dire, en 2002, à propos de ses découpes de statuettes antiques : « En passant par le crible de la création artistique on assiste peut-être à une revalorisation qui en contrebalance la vulgarisation »⁵.

5. Arman, *Africarmania*, p. 7, cité *infra* p. 94.

INTRODUCTION

« Naître et mourir... Entre-temps la vie appartient réellement aux femmes, illusoirement aux hommes... Ce sont les femmes qui ouvrent et ferment les yeux »¹. Le propos est d'Arman. En 1978, date de sa mise en écrit, le peintre et sculpteur franco-états-unien a déjà posé toutes les bases d'un système plastique fondé sur une véritable grammaire de l'objet méthodiquement éprouvée. Une grammaire unifiée - « Tous mes gestes ont un lien », affirme l'artiste -, et conditionnée par deux modalités d'intervention programmatiques clairement exposées dans les *Mémoires accumulés* de 1992 : « J'ai [...] deux directions bien délimitées : l'accumulation et la destruction. Viennent ensuite les variations et les subdivisions. Je résume : premièrement, usage de l'objet ; deuxièmement, mode opératoire pour transformer l'objet »².

En ce début des années 1990, la production d'Arman, usuellement et trop simplement ramenée aux *Accumulations* d'artefacts et à travers elles à la dimension du témoignage sociologique quantitatif, atteste la forte sensibilité de l'artiste à la thématique féminine que médiatisent les attributs formels et (ou) symboliques de la femme mère, ménagère, partenaire sexuelle, figure romanesque, poétique, historique et encore mythologique, de la femme convoitée, sollicitée, possédée, asservie, célébrée, déifiée... La présente étude vise à apporter des clefs de compréhension de cette interférence plastique et métaphorique à la lumière d'une conviction exprimée par Arman : « À travers la figure féminine, les sculpteurs de chaque culture ont toujours su et ce qui les motivait et ce qu'ils célébraient »³. Il ne s'agit pas ici d'établir un corpus exhaustif des œuvres « féminines » d'Arman repérées parmi les 18000 pièces - selon l'estimation basse - de son catalogue raisonné, corpus sur la base duquel peut être conduite une enquête statistique sans doute éclairante. Il s'agit d'opérer dans un premier temps un balayage iconographique général investissant chrono-thématiquement une grande partie des termes de son vocabulaire : *Cachets*, *Accumulations*, *Poubelles*, *Portraits*, *Colères*, *Combustions*, *Coupes*, *Coupes-Empreintes*, *Transculptures* et *Interactifs*. Un travail qui ne systématise pas l'identification des modèles sculpturaux élus par l'artiste et des liens affectifs ou encore intellectuels qu'il a pu entretenir avec chacun d'eux.

-
1. Arman, « Naître et mourir... », texte tapuscrit, vers novembre 1978, Arman New York Studio Archives, reproduit dans Jean-Michel Bouhours (dir.), *Arman*, cat. exp., Paris, Centre Pompidou, 22 septembre 2010-10 janvier 2011, p. 256.
 2. Arman, dans Otto Hahn, « Entretien avec Arman », Aude Bodet (dir.), *Arman. Consigne à vie. L'Heure de tous*, Paris, Centre national des arts plastiques, 2014, p. 17.
 3. Arman, « Naître et mourir... », *op. cit.*, p. 256.

De même que nous n'aborderons pas les estampes créées par Arman, œuvres aux formes le plus souvent héritées de sa pratique sculpturale, nous ne prendrons pas en compte le champ féminin photographié par l'artiste depuis les années 1950. Nous justifions ce choix, un peu facilement sans doute, en invoquant la distanciation opérée par le peintre et sculpteur, ici relayée par Jean-Pierre Giusto, directeur du Théâtre de la photographie et de l'image de Nice : « Je ne suis pas photographe, je ne revendique pas le terme d'artiste-photographe, mais simplement j'apporte un témoignage »⁴. Un témoignage dont l'analyse spécifique reste à faire.

Le second temps de cette étude qui cherche à répondre aux exigences méthodologiques de la recherche en histoire de l'art sera tout d'abord celui de l'évaluation des risques de la surinterprétation psychologique et iconographique des œuvres « féminines » produites par Arman. Celui, pour le dire autrement, de l'inscription de ces œuvres dans la perspective plastique ou visuelle au sein de laquelle l'artiste s'est inscrit par réflexe ou intention. Cette ré-esthétisation sera prolongée par l'analyse de l'image « post-historique » ou post-Nouveau Réaliste d'Arman déterminée pour partie par une production sérielle - financièrement (esthétiquement ?) plus accessible - largement traversée par le référent féminin. Une production génératrice d'un contentieux avec une partie du milieu de l'art national dont nous nous attacherons à identifier les causes.

L'exploration de cette dernière perspective d'investigation, qui fait émerger des réalités prosaïques faisant bien souvent figure de réalités gênantes, implique d'accorder à la source textuelle ou orale primaire et secondaire, ici très largement produite, une place plus importante qu'à la matière préférentiellement exploitée en histoire de l'art, soit l'œuvre elle-même. Elle implique aussi de recouper des problématiques et des procédures analytiques longtemps développées et éprouvées dans les limites parfois étroites des polygones disciplinaires des sciences humaines. Mais si elle convoque certaines préoccupations de l'histoire, de la psychologie et de la sociologie du goût et des valeurs, cette étude ne se présente pas pour autant comme une synthèse œcuménique aboutie dans chacune de ses composantes.

Conçue pour servir de premier socle de connaissances sur l'œuvre d'Arman au prisme du féminin, la recherche ici présentée, qui ne doit pas faire oublier que l'expression armanienne a aussi largement investi le masculin dans sa dimension formelle et symbolique, accompagne l'exposition inaugurale du Musée Arman créé à l'initiative de la Fondation A.R.M.A.N. (Arman Research Media Art Network) de Genève, *Arman et l'éternel féminin*, dont le commissariat est assuré par Marion Moreau, fille aînée de l'artiste. Une exposition pionnière dématérialisée par

4. Jean-Pierre Giusto, Pierre Baracca, Geneviève Roussel, Marie-Claire Trân Văn-Nory, *Arman, un entretien d'artiste (2004). Le texte et ses conditions de production*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques Sociales », 2010, p. 75. Parmi les femmes photographiées par Arman, citons Virginia Dwan, Marisol Escobar, Leonor Fini, Rotraut Klein, Yayoi Kusama, Éliane Radigue, Denise René, Niki de Saint Phalle, Ileana Sonnabend. Voir Arman, Tita Reut, *Il y a lieux. L'album d'Arman*, Paris, Hazan, 2000.

nécessité dans le contexte conflictuel du règlement de la succession Arman⁵, mais qui ne rompt pas pour autant avec la cohérence muséographique et historique. Il serait certes tentant de dire que cette dématérialisation est au moins partiellement compensée par une forte « présence au monde » des œuvres scénographiées, mais ce serait affirmer abusivement que la relation médiante à la production armanienne équivaut à la relation matérielle ou physique qu'il est parfois offert d'engager et d'entretenir avec elle. Aux yeux de l'historien, la double pertinence de l'entreprise expographique réside dans le choix de son thème fondateur, axiome cardinal de la démarche d'Arman, et peut-être surtout dans le respect d'une volonté profonde et ancienne de l'artiste : celle de partager le plus largement possible son travail, qui plus est dans ce lieu-autoportrait que constitue le Bidonville, sa villa de Vence conçue par l'architecte Guy Rottier à la fin des années 1960.

5. Parmi les nombreuses contributions, essentiellement journalistiques, évoquant depuis 2005 les démêlés judiciaires entre d'une part Corice Canton, la seconde épouse d'Arman, et d'autre part quatre des six enfants d'Arman (Marion Moreau, Anne Fernandez, Yves César Arman et Madison Arman pour son père Yves Fernandez) nous ne citerons que les références suivantes : Béatrice de Rochebouet, « Pas de trêve entre les héritiers d'Arman », *LeFigaro.fr*, 8 décembre 2011, Renaud Revel, « Les Arman terribles », *LExpress.fr*, 14 février 2008 (avec droit de réponse de Corice Canton), Clarisse Fabre, « Conflit autour de la succession Arman », *LeMonde.fr*, 17 juin 2006.

PREMIERE PARTIE

LA FEMME DANS « L'ŒIL DE L'ARTISTE »

1. Le féminin des *Cachets*

Arman, né en 1928, débute véritablement son activité picturale autour de sa dixième année. Jusqu'au commencement des années 1950, la chronologie des orientations esthétiques et picturales qu'il suit en autodidacte sur la base de rudiments techniques enseignés par son père, Antonio Francesco Fernandez, est difficile à établir. On sait qu'il exécute une peinture cubisante puis, parfois sur le motif, une peinture post-impressionniste effectivement marquée par l'influence de Van Gogh¹. Une production peut-être antérieure à celle décrite ici, apparemment développée après 1943 : « [...] je peins, je gribouille, je fais de petites choses : des petits tableaux commerciaux. Mon père me pousse. Comme il voit que je suis très habile, il me fait copier des tableaux anciens. [...] Quand je copiais pour mon père une scène d'intérieur hollandaise, une marine, je le faisais à l'huile »². Parallèlement sans doute, son père met en vente dans son magasin de meubles³ ses paysages balnéaires signés Ardez. Des œuvres à destination touristique, produites à la chaîne grâce à un système de rotation mécanique rudimentaire réalisé à partir d'une roue de vélo. « Mes livres d'aventure, à l'époque, c'était l'épopée picturale, rapporte l'artiste. Cela me passionnait. D'autres s'intéressaient à la science-fiction, moi, je m'intéressais aux aventuriers de l'art »⁴.

La certitude d'une vocation artistique apparaît chez Arman dans la seconde moitié des années 1940. « [...] entre dix-sept et dix-huit ans, j'ai pris ma décision : je serai comme Van Gogh »⁵, rapporte l'artiste qui cite également Picasso comme

1. « Ébloui très jeune par la révélation de l'œuvre de Van Gogh, je ne m'en suis jamais guéri [...] », rapporte l'artiste (Arman, cité par Isabelle Sobelman, « La Nuit étoilée et Arman », Collectif, *Arman. La Nuit étoilée*, cat. exp., Vence, Galerie Beaubourg, Château Notre-Dame des Fleurs, 28 décembre 1994-25 mars 1995, p. 7).

2. Arman dans T. Reut, « Souvenirs d'École », T. Reut, *Arman. La traversée des objets*, Vence, Fondation Émile-Hugues-Château de Villeneuve, 16 décembre 2000-14 mars 2001, Paris, Hazan, 2000, p. 201.

3. Le père d'Arman, Antonio Francesco Fernandez, acquiert en 1925 le magasin de décoration Les Intérieurs Rustiques des Provinces de France rebaptisé Le Fleuron en septembre 1946, situé à Nice au numéro 13 de la rue Paul Déroulède. En 1930, il ouvre à la même adresse un commerce de meubles d'occasion portant l'enseigne Au Foyer.

4. Arman, *Mémoires accumulés. Entretiens avec Otto Hahn*, Paris, Belfond, coll. « entretiens », 1992, p. 14.

5. *Ibid.*

figure référentielle dans un témoignage de 1992⁶. Un modèle van-goghien absolu appréhendé notamment à travers le filtre d'Artaud et de son *Suicidé de la société*, que le jeune peintre découvre quelques mois après sa parution en décembre 1947⁷. C'est aussi à cette époque que s'effectue chez lui un basculement surréaliste, placé notamment sous l'influence de Duchamp, Dali et Magritte⁸. Ce basculement est permis ou tout au moins alimenté par la découverte, en 1948 et grâce à son récent ami Yves Klein, du catalogue de l'exposition *Le Surréalisme en 1947*, organisée à la Galerie Maeght du 7 juillet au 30 septembre de la même année - « le fameux catalogue avec le faux sein en couverture »⁹.

En 1949, Arman quitte l'école des Arts décoratifs de Nice après trois années d'un cursus au cours duquel il a obtenu à plusieurs reprises le premier prix de dessin de nu et d'anatomie. Il juge en effet l'institution mal adaptée à son âge¹⁰, et surtout trop « retardataire, poussiéreuse » malgré ses efforts de « modernisation »¹¹. Renonçant à préparer le concours d'entrée à l'École des Beaux-Arts de Paris, qu'il juge hors de portée, il s'inscrit à l'École du Louvre, suivant notamment les enseignements de Jean Cassou et Bernard Dorival. « C'était un endroit plein de jeunes filles de bonne famille. Si j'avais été Rastignac, c'était l'endroit idéal pour

6. « [Dans] ma perspective, devenir Picasso ou Van Gogh était plus important qu'être ceinture noire », rapporte en effet Arman à propos de sa pratique du judo débutée en 1947 (Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 16). Dans la même publication (p. 22), il laisse entendre que son orientation vers cette pratique découle d'une expérience de jeunesse : « 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. » L'artiste fait ici référence au court passage qu'il fit 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 signalera, sans pour autant établir de lien direct, les *Accumulations* d'embauchoirs de 1960, 1961 et 1976 titrées *Squelette d'Achille*, *Talon d'Achille* et *Le Syndrome d'Achille*.

7. C'est en 1947 qu'Arman décide de signer ses œuvres de son seul prénom en hommage à « Vincent ». Selon l'artiste (*Mémoires...*, *op. cit.*, p. 51) et Iris Clert (*Iris-Time (l'artventure)*, Paris, Denoël, 1978, p. 161), c'est une faute typographique de l'imprimeur du carton d'invitation à l'exposition *Les Olympiens*, présentée par la galeriste à partir du 20 mai 1958, qui est à l'origine de la perte de la lettre finale du prénom de l'artiste. On notera que cette graphie est déjà employée par Arman en 1957, comme en témoignent ses lettres adressées à Eliane Radigue les 9, 16 octobre et encore 5 novembre de cette même année, documents conservés aux Archives de la Fondation A.R.M.A.N.

8. Voir T. Reut, « Souvenirs... », *op. cit.*, p. 14 et Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 14.

9. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 15.

10. Au moment où ils intègrent cette l'École des Arts décoratifs, la plupart des élèves ont 14 ou 15 ans. Arman en a déjà 18 à son arrivée.

11. Arman dans T. Reut, « Souvenirs... », *op. cit.*, p. 201. Arman nous apprend, parlant de l'École des Arts décoratifs de Nice : « [...] je l'ai sortie de là, moi tout seul. J'avais le bac, un statut d'étudiant... Je l'ai fait adhérer à l'UNEF. [...] Ce fut un conflit continu avec la direction de l'établissement. Vraiment, j'ai sorti cette école du Moyen Âge, avec quelques architectes, un peu plus âgés que moi. » (Arman dans T. Reut, « Souvenirs... », *op. cit.*, p. 201)

faire un riche mariage »¹², rapporte l'artiste, qui met à profit à son séjour parisien pour fréquenter le musée Guimet, le Louvre et de nombreux lieux festifs germanopratsins. « [...] j'ai rencontré quelques jeunes filles intéressantes qui m'ont fait découvrir des endroits où danser »¹³, se souvient-il encore.

Arman fait la connaissance d'Éliane Radigue en octobre 1950, au club Arts et Lettres de Nice. Officiellement, notamment pour son père mandataire au marché des Halles à Paris, elle exerce alors l'activité de couturière. Pianiste formée grâce à des cours particuliers qui l'ont amenée à découvrir le répertoire classique et le travail d'Erik Satie, Igor Stravinsky et Maurice Ravel, elle est officieusement musicienne. Au moment de leur rencontre, Arman vient quant à lui de réussir ses examens d'histoire générale de l'art et d'histoire de la peinture aux XIX^e et XX^e siècles à l'École du Louvre. Pour rassurer son père, il vise un temps une carrière de commissaire-priseur, perspective à ses yeux bien moins attrayante que celle de l'exercice professionnel de sa pratique artistique. Le manque de ressources financières le contraint toutefois à mettre un terme à son parcours de formation dès février 1951, pour partir enseigner le judo en Espagne aux côtés d'Yves Klein. Le 8 août de la même année naît Françoise, le premier des trois enfants du couple¹⁴. C'est à partir de cet événement que va se construire le tandem Éliane-Arman, et se renforcer chez le plasticien le socle culturel sur lequel s'appuiera son œuvre.

Chronologiquement, la convergence spirituelle est sans doute le premier facteur de rapprochement d'Éliane Radigue et du peintre. Leurs propos liminaires portent en effet sur leurs croyances respectives et leurs expériences mystiques ou ésotériques : rosicrucianisme et bouddhisme pour Arman, hindouisme et astrologie pour Éliane, par ailleurs très sensible aux théories de Georges Gurdjieff¹⁵. En dehors de la dimension affective, toujours difficile à appréhender faute de sources exploitables, le véritable moteur du couple est en fait de nature intellectuelle et culturelle. Particulièrement dans les années 1950, le binôme est en forte demande d'enrichissement axée sur la poésie, la littérature et encore le cinéma, d'avant-garde ou non. L'étude de la correspondance entre Éliane Radigue et Arman conservées par la Fondation A.R.M.A.N., soit environ un millier de lettres, montre que la question poétique et littéraire, dont nous verrons qu'elle impactera fortement la production armanienne, est originellement fédératrice. Dès sa constitution, le couple - particulièrement Arman, lecteur boulimique -, s'attache à constituer une bibliothèque éclectique, notamment grâce à la fréquentation assidue de la librairie de Jacques Matarasso d'où ressortent, grâce à un système d'échange, des ouvrages

12. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 15.

13. Arman, dans T. Reut, « Souvenirs... », *op. cit.*, p. 203.

14. Anne naîtra le 29 juin 1953, Yves le 18 septembre 1954.

15. Figure de l'ésotérisme, Georges Gurdjieff (1877-1949) a développé un ensemble de méthodes pratiques collectives et individuelles visant à l'affirmation de l'Être essentiel de l'homme, au moyen de l'harmonisation de ses forces vitales et de leur alignement sur l'ordre cosmique. Les protocoles gurdjieffiens accordaient une place importante aux exercices rythmiques accompagnés de musique.

sur l'art moderne, africain et encore antique. On peut aussi rappeler que le couple compte pour ami l'artiste Ben, qui ouvrira en 1958 son magasin de disques et de livres - préférentiellement de science-fiction -, « Le Laboratoire », 32 rue Tondutti de l'Escarène.

Le recouplement bibliographique permet de faire état d'une collection de numéros de la *Nouvelle Revue française*, du *Journal de Delacroix* (1822-1863, des essais de Gaston Bachelard sur la *Psychanalyse du feu* (1938), *L'Eau et les rêves* (1941), *L'air et les songes* (1943), ainsi que des ouvrages non identifiés de Céline, Hugo, Agrippa d'Aubigné, Chateaubriand, Stendhal, Einstein, Lautréamont, Jarry et Cros¹⁶. À titre d'hypothèse probable, il est possible de compléter cette énumération non exhaustive par la *Cosmogonie des Rose-Croix* de Max Heindel (1909), *Le Phénomène humain* de Teilhard de Chardin (1955), *Impressions d'Afrique* (1909), *Locus Solus* (1914), *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935) de Raymond Roussel, *La Métamorphose* (1915), *Le Procès* (1925) et *l'Amérique* (1927) de Kafka, *Opium* (1930), *La Difficulté d'être* (1947) de Cocteau et encore *Le Matin des Magiciens* de Jacques Bergier (1960). À ces références s'ajoute enfin toute une documentation sur les arts plastiques en France et à l'international - apportée notamment par la revue *XX^e siècle* -, constamment enrichie grâce aux amis artistes et à chaque voyage parisien d'Éliane Radigue et d'Arman.

Les lectures du peintre et de la musicienne donnent lieu à des discussions à l'intérieur du ménage comme à l'intérieur de son cercle relationnel. Au début des années 1950, le couple tient d'ailleurs salon dans le petit appartement qu'il occupe au sud-ouest de Nice, au 9 parc de la Californie. Il y accueille notamment Jacques Matarasso, le poète, guitariste et compositeur de chansons Claude Pascal, les artistes Yves Klein, Sacha Sosno et Ben, le réalisateur et musicien Jean-Pierre Mirouze, fils du compositeur Marcel Mirouze. La dimension festive de ces rencontres se mêle alors étroitement à la volonté de partage et d'enrichissement culturel.

Dans ce contexte, Arman peut aussi parler de cinéma, une passion qui l'accompagnera toute sa vie à partir de la fin des années 1940. « À Nice, rapporte-t-il, il y avait un ciné-club où je me suis familiarisé avec le vrai cinéma. Puis, quand je fréquentais l'École du Louvre, je passais toutes mes soirées à la cinémathèque. Je me mettais au premier rang pour assister aux trois séances. Maintenant, j'ai une collection de 3000 films en cassettes vidéo »¹⁷. Dans les lettres qu'il adresse à Éliane Radigue dans la période des années 1950, il fait ainsi l'analyse du montage et du découpage de films tels que *Nous sommes tous des assassins* d'André Cayatte (1952), *Les Sept samourais* d'Akira Kurosawa (1954), *Les Compagnes de la nuit* de Ralph Habib (1953) et *Le Septième sceau* d'Ingmar Bergman (1957), l'un de ses

16. Voir notamment Christine Siméone, *Élianarman. Bye Bye ma muse*, Genève, Fondation A.R.M.A.N., 2008, p. 109. Voir aussi p. 135.

17. Arman, *Mémoires...*, op. cit., p. 181.

films de référence - avec *Shangai Express* de Josef von Sternberg (1932)¹⁸ -, peut-être en partie en raison de sa passion pour le jeu d'échecs qu'il pratique occasionnellement avec sa compagne. Arman semble aussi partager avec cette dernière son intérêt pour l'anthropologie et l'archéologie. À la fin de 1958, le couple fait ainsi un périple de trois mois de Nice à Persépolis pour rejoindre une mission archéologique française¹⁹.

À partir de 1953, année du mariage d'Éliane Radigue et d'Arman, leur appartement du quartier de la Californie constitue un espace commun de création musicale et picturale. Très vite, Arman procure à son épouse un piano acheté en salle des ventes, comme il lui procurera un enregistreur audio Stellavox au début des années 1960. Il lui fait un autre cadeau : une interprétation d'une *Toccatà* de Jean-Sébastien Bach par la Garde républicaine. Christine Siméone présente le fait comme une traduction maladroite de l'inculture musicale du peintre²⁰, que sa femme contribuera largement à combler²¹. Avant même que de pouvoir s'offrir un électrophone, le couple aux moyens plus que modestes collectionne les disques. Arman s'intéresse surtout au jazz, Éliane Radigue *a priori* à tout aspect de la création et de la pratique musicale : répertoire classique occidental, ragas indiens, musique sérielle... Là encore, le duo communique ses découvertes, recherches et réflexions, comme en attestent les conférences qu'il prononce au Club des Jeunes, notamment sur les rapports ethnologiques dans le jazz (Arman) et sur la musique dodécaphonique (Éliane Radigue). En « amatrice éclairée », Éliane Radigue approfondit ses connaissances musicales en lisant des ouvrages de compositeurs et théoriciens dont Arnold Schoenberg et René Leibowitz, et en accumulant des partitions, notamment de Richard Wagner et d'Anton Webern. Elle intègre également la classe de harpe du conservatoire de Nice. Elle reconnaîtra toutefois : « Je n'ai jamais été une bonne joueuse parce que j'étais trop émotive. Mes mains transpiraient trop facilement »²². C'est à cette époque que naissent ses premières compositions, qu'elle qualifiera plus tard de « bricolages ». En 1955 ou 1956, elle découvre la musique concrète du compositeur et théoricien Pierre Schaeffer grâce à une émission de radio. L'expérience est fondatrice, puisqu'elle lui permet d'étendre sa définition de la musique pour l'appliquer aux sons du quotidien. Elle cite un exemple environnemental :

18. Selon l'artiste : « Il y a sûrement plus de 10 films à sauver. Mais cela dépend du moment, de l'envie. Je voudrais d'abord préserver *Shangai Express*, de Sternberg, avec Marlène Dietrich. C'est le premier qui me vient à l'esprit. » (Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 181)

19. Voir C. Siméone, *Élianarman...*, *op. cit.*, p. 92. Nous reviendrons plus loin sur ce voyage et sa conséquence possible sur la vision sociétale et artistique d'Arman.

20. *Ibid.*, p. 78.

21. Si elle est bien réelle, cette inculture initiale n'est pas totale, l'enfance d'Arman s'étant déroulée dans un environnement familial laissant une place à l'écoute et à la pratique musicale. Voir Arman dans T. Reut, « Souvenirs... », *op. cit.*, p. 199.

22. É. Radigue, citée dans Dan Warburton, « Éliane Radigue », *The Wire*, Londres, octobre 2006, n° 260, p. 26. Nous traduisons.

« À cette époque, nous vivions près de l'aéroport [du quartier de l'Arénas], et le son des Caravelles décollant était superbe : quel son riche avec un incroyable éventail d'harmoniques ! Je suis sûre que si j'avais eu accès à un équipement d'enregistrement à cette époque, j'aurais enregistré ce son et je l'aurais passé à travers mes filtres. La Musique de Caravelles ! »²³

« On partageait tout avec Arman. On partageait mon aventure musicale et son aventure picturale »²⁴, nous confie la compositrice. Dans ces années 1950, il est pleinement approprié de parler d'un couple en construction mutuelle, tout de même déjà plus axé sur la pratique artistique du peintre.

Dès 1951, celui-ci entre en contact avec deux des figures saillantes du milieu artistique niçois, Henri Davring et Anna Staritsky, qui l'incitent à inscrire sa production picturale dans le champ de l'abstraction lyrique. Au début de l'année suivante, il découvre grâce à Jacques Matarasso²⁵ l'œuvre de Serge Poliakov et de Nicolas de Staël - « ce qui était alors en vogue » -, dont il retient essentiellement les gouaches abstraites et la série des toits et des marines. À la lumière de cette double influence, sa peinture évolue de façon significative : les pièces qu'il réalise principalement après la fin de son service militaire, en avril 1953, se présentent désormais « comme des constructions abstraites, [...] conserva[nt] dans leur processus une logique non abstraite, celle du paysage et de la figure »²⁶. À la fin des années 1970, il décrit en ces termes le processus d'élaboration de ses œuvres, empruntant donc pour partie à une logique de la figure non identifiable dans les créations qui nous sont parvenues : « Sur une table je dessinais des courbes, des diagonales, et sur ce schéma, j'étais la pâte au couteau, puis je traçais dans cette pâte un nouveau réseau de lignes... »²⁷.

En 1954, Yves Klein, bien mieux informé sur l'avant-garde parisienne grâce à ses parents peintres Marie Raymond et Fred Klein²⁸, attire son attention sur la

23. *Ibid.*

24. É. Radigue, propos recueillis par l'auteur, janvier 2002. Sur la question de la relation entre Éliane Radigue et Arman, voir Renaud Bouchet, « Construction mutuelle, construction parallèle : la compositrice Éliane Radigue et le plasticien Arman (1950-1971) », Caroline Giron-Panel, Sylvie Granger, Raphaëlle Legrand, Bertrand Porot (dir.), *Musiciennes en duo, compagnes, filles ou sœurs d'artistes*, CREIM/CERHIO, actes du colloque éponyme, École des Beaux-Arts du Mans/Musée du Carré Plantagenêt, 2013, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 137-148.

25. D'après les propos de J. Matarasso recueillis par l'auteur, mars 2002.

26. Arman, dans « L'archéologie du futur », D. Abadie (dir.), *Arman*, cat. exp., Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 27 janvier-12 avril 1998, Paris éd. du Jeu de Paume/Rmn, 1998, p. 37.

27. Arman, dans Sylvain Lecombe, « Arman peintre et sculpteur », *Art Press*, Paris, n° 22, novembre 1978, p. 14.

28. Arman rapporte sur ce point : « Yves Klein était un Parisien. Sa mère et son père, tous deux peintres, suivaient de près les événements de la capitale. Par ses parents, il était au courant de tout, surtout des grandes manifestations, comme la première Exposition surréaliste de l'après-guerre. » (Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 15)

relative impersonnalité de cette production abstraite. Citons Arman, parlant de son ami alors déjà engagé dans la démarche monochromatique :

« Quand il est revenu du Japon, il a passé l'été chez moi ; en me regardant travailler, il m'a dit : '[...] ce que tu fais, c'est bien, mais [...] à Paris, il y en a deux mille comme ça.' [...] 'Tu feras une bonne petite carrière, tu vas rentrer dans telle ou telle galerie, mais il y aura toujours 2000 aussi bons. Il faut que tu trouves quelque chose qui soit toi, il faut que tu te tailles ton territoire toi-même. Là, tu assures la succession de choses qui existent déjà. »

« C'est peut-être grâce à cette mise à plat que j'ai cherché quelque chose qui me concerne et que j'ai trouvé les *Cachets* »²⁹, confie Arman. Parallèlement à son activité picturale qu'il jugera plus tard sévèrement, assimilant sa peinture à du « sous-de Staël »³⁰, l'artiste développe à partir de 1954 une pratique fondée sur la combinaison d'empreintes de tampons-encreurs et de timbres essentiellement administratifs et commerciaux. Comme le rappelle Pierre Restany, les premiers essais d'apposition doivent être mis en relation avec le travail qu'il effectue à temps plein dans le magasin de meubles tenu par son père :

« Sur le plan matériel les *Cachets* sont nés - si je puis dire - du contexte fonctionnel de l'existence armanienne, d'une nécessité qui s'identifie au rythme même de la vie de l'artiste : ils sont nés de la monotonie des heures de bureau, de l'attente morne du client dans un magasin vide. Comment meubler ces temps morts ? Il n'était pas question de planter le chevalet au milieu des échantillons. Les tampons humides portant l'en-tête de la société Fernandez et Fils, ou les inscriptions classiques d'émargement sur les factures (PAYÉ, REÇU, etc.) étaient à portée de la main [...]. »³¹

À travers la répétition mécanique du geste d'impression, les *Cachets* initiaux, juxtapositions de caractères tamponnés à l'encre noire sur tissus à motifs puis des supports papier de petit format, traduisent selon Arman un parti de composition typographique inspiré par les créations aux tampons de Hendrick Nikolaas Werkman, graphiste hollandais proche du mouvement De Stijl :

29. Arman, dans D. Abadie, « L'archéologie... », *op. cit.*, p. 38, 41.

30. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 24.

31. Pierre Restany, « Arman », Henry Martin, *Arman*, Paris, Pierre Horay, 1973, p. 10, texte de novembre 1967-septembre 1968. Le développement de la pratique des *Cachets* oblige rapidement Arman à trouver d'autres sources d'approvisionnement. Parlant des tampons-encreurs, il rapporte : « Les premiers venaient des bureaux où je travaillais. J'en achetais beaucoup aux puces et j'allais aussi voir les gens qui en fabriquaient pour savoir s'ils n'en avaient pas à jeter. Ils jetaient les bouts de caoutchouc avec des inscriptions dont ils ne servaient plus. Je les montais en les collant sur des bouts de bois. » (Arman, dans D. Abadie, « L'archéologie... », *op. cit.*, p. 39). Sur la pratique des *Cachets* et celle, abordée ultérieurement, des *Allures*, voit J.-M. Bouhours, « Arman avant le Plein », J.-M. Bouhours, *Arman*, *op. cit.*, p. 26-35.

« [...] me trouvant à Nice, assez loin de tout, comme tous les jeunes artistes qui se précipitent sur toute documentation possible parce qu'ils se sentent isolés, je suis tombé sur un numéro spécial d'*Art d'Aujourd'hui* consacré au graphisme, où j'ai lu un article de Sandberg sur Werkman [...]. J'ai été absolument ébloui. C'est lui qui a réalisé ces 'bois' avec 'Lénine, Lénine, Lénine', 'M, M, M' répétés, ces 'bois' qui sont comme des cachets. »³²

Rapidement, Arman introduit dans sa pratique l'usage des encres et des supports colorés. Cette recherche de la modulation doit être mise en relation avec la découverte, dans des revues d'art, des collages des années 1920 et 1930 de Kurt Schwitters, ainsi que de ses assemblages présentés entre le 23 avril et le 15 mai 1954 par la galerie parisienne Berggruen. « Arman [...] fut immédiatement sensible à la diffusion et à la répartition de la couleur à travers le collage »³³, rapporte Restany. Mais si l'on se réfère aux propos du peintre, l'influence schwittérienne, à l'origine chez lui d'une ouverture définitionnelle essentielle (« Schwitters m'a libéré de l'idée qu'il n'y avait que la peinture à l'huile »³⁴), va aussi s'exprimer à travers les modalités de composition des *Cachets* : « [...] travaillant dans un bureau, ayant des tas de cachets en caoutchouc sous la main [...] j'ai été tenté de les employer et de faire des compositions qui étaient d'ailleurs un peu basées sur celles d'une peinture abstraite [...] très influencées par Schwitters, avec des constructions lourdes vers le bas montant vers le haut, des centres d'intérêts dans la composition »³⁵. C'est ce qu'illustrent notamment les réalisations de 1957 *Chère Ania*³⁶, vraisemblablement dédiée à la peintre Anna Staritsky en partie à l'origine de sa vocation abstraite, et *Cachet carmélite*, qui rencontre la thématique féminine à travers la question de l'engagement religieux. Dépourvue de références morphologiques ou même symboliques, l'œuvre se veut en effet un hommage à la fille du médecin de famille de l'artiste, le docteur Revenusso, partie rejoindre l'ordre du Carmel³⁷.

Réalisée sur un support radiographique, *Cardiogramme I*, produite pour l'ouvrage *Cardiogramme* de Jacques Lepage (Paris, Éditions Aux Dépens d'un Amateur, 1966), semble également croiser le champ du féminin, ici à travers la réalité organique ou physiologique. C'est du moins l'hypothèse que l'on peut poser

32. Alain Jouffroy, « Arman », entretien avec l'artiste, *L'Œil*, Paris, n° 126, juin 1965, p. 25.

33. P. Restany, « Arman » *op. cit.*, p. 3.

34. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 24.

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

36. Pour ne pas surcharger la présente étude, nous ne précisons pas les dimensions, la localisation et éventuellement les données relatives à l'édition des toutes les œuvres citées. Nous renvoyons pour ces informations aux Archives Denyse Durand-Ruel de Rueil-Malmaison.

37. Voir T. Reut, « Souvenirs... », *op. cit.*, p. 207. Arman a rapporté avoir réalisé, en 1954 ou 1955, un *Cachet* à la sortie d'une messe célébrée en l'église Notre-Dame de Nice, sur une toile placée sur un chevalet. Nous ne savons pas dans quelle mesure ce contexte a influencé l'œuvre en question, non identifiée. Voir Ben (dir.), *À propos de Nice*, cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou, 2 février-11 avril 1977, p. 13.

si l'on relie la mention « Mme Lherminier », inscrite sur la face de l'image médicale, à l'identité supposée du patient radiographié en 1955. Précisons que l'absence d'indication nominative sur les supports radiographiques employés pour les autres œuvres de la série créée pour Jacques Lepage, dont l'œuvre *Cardiogramme*, empêche la spécification sexuelle.

À l'instar du *Cachet carmélite*, les deux œuvres précitées relèvent en fait d'une approche de création hybride, d'un croisement entre le procédé d'impression des *Cachets* et ceux de l'aspersion de peinture et d'application d'objets encrés. Un procédé exploité à partir de 1957-1958 avec les *Allures d'objets* d'abord « statiques », étape décisive dans le parcours d'Arman de l'objet médium vers l'objet autonome, « dénominateur commun »³⁸ de son travail.

2. Le féminin des *Accumulations*

Interrogé en 1965 sur les causes de son emploi de l'objet dégagé de tout recours pictural, Arman explique :

« C'est un phénomène très simple : par les *Allures* et en même temps par un cheminement très lent. Par la grande admiration que j'ai pour l'aventure surréaliste - dans le collage et dans l'utilisation dadaïste de l'objet chez Marcel Duchamp - un peu l'aventure des objets. Il y a eu un cheminement souterrain et, à un moment donné, quand je me suis trouvé avec des objets que j'employais pour les *Allures*, m'est venue la proposition : 'j'emploie les objets comme médium, pourquoi ne pas employer les objets eux-mêmes'. »³⁹

De manière rétrospective, Arman voit également dans l'activité professionnelle de son père une justification possible de son intérêt « objectuel » : « Comme mon père a tenu un magasin de meubles puis un magasin de brocante, tous ces objets qui sont passés par les mains, tous ces objets usés, tous ces objets que les gens collectionnent, etc., ça m'a certainement aussi marqué »⁴⁰.

La volonté d'un emploi systématique de l'artefact à l'échelle de la série ne s'affirme cependant chez l'artiste qu'au cours de l'été 1959, avec les premières applications plastiques du principe d'accumulation d'objets similaires ou identiques. En 1998, il décrit de façon détaillée les circonstances dans lesquelles est créée l'œuvre fondatrice de la série des *Accumulations* :

38. Arman, dans O. Hahn, « Entretien... », *op. cit.*, p. 17.

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

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

« Un après-midi - ce devait être au mois de juin, ou un peu avant, au printemps ; je me souviens qu'il y avait du soleil -, j'étais assis avec tous mes outils pour faire une *Allure* d'objets. Pour cela, j'avais ramassé des tas de boîtes sans couvercles pour pouvoir y prendre les objets tout de suite [...]. Parmi ces boîtes pleines, il y avait une boîte de jeux Jacquet que j'avais coupé en deux. La partie la plus profonde était pleine d'ampoules de poste de radio [...]. En regardant cela, j'ai eu une sorte d'impulsion : j'ai cherché un rhodoïd que j'ai coupé à la taille de la boîte puis cloué tout autour. Avec ce noir un peu gris que l'on utilise pour les tableaux noirs, j'ai peint les côtés et, sur à peu près un centimètre, le rhodoïd. En redressant la boîte, j'ai obtenu la première *Accumulation*. »⁴¹

En quelques mois et en partie grâce à la stratégie de spécialisation du Nouveau Réalisme et de sa méthode appropriative qu'elle est censée incarner au plus près⁴², l'*Accumulation* d'objets va devenir le premier langage identitaire d'Arman, à l'image de la surface monochrome IKB pour Klein ou de la *Compression* d'automobiles pour César. Sans doute le plus représenté en termes de corpus, cet ensemble protéiforme largement décliné dans la 2^e et 3^e dimension et sous tous les formats a investi en continu la référence féminine, convoquée à travers l'objet à dimension métaphorique et identitaire. Telle est sans ambiguïté la fonction iconographique des encriers de l'*Hommage à Mme de Sévigné* (1960), des bijoux de pacotille des *Ferrets de la reine* (1962), des bouteilles de parfum de *La Parisienne*, des bigoudis du multiple *Les Vagues d'ambre* (1988) et encore des chaussures à talon de *Madison avenue, Shoe* (1962), *Cinderella by the thousand* (1978) et *More Cinderellas* (1997), pièce rattachée au sous-ensemble des *Cascades*. Citons encore l'œuvre *Vanités* (1991) de la série *Atlantis*, reproduisant en bronze l'accessoire vestimentaire, et encore *Les Chaussures* sérigraphiées en 1964.

L'objet réel ou reproduit est pour Arman polysémique par essence. Mis en œuvre au sein d'un terme spécifique de son vocabulaire plastique ou selon une approche transversale, il peut nourrir plusieurs évocations. Il en est ainsi des peignes enchevêtrés qui servent le féminin « exotique » des *Señoritas* de 1960 autant que le féminin mythologique de la pièce de 1962 *Le Bouclier de la Gorgone* ou l'*Accumulation* d'empreintes de 1965 *Traces de la Gorgone*. Un univers mythologique investi encore par les rouages métalliques de *The Seven Muse* et *Les Neuf muses* de 1964, les *Victoires de Samothrace* de la *Victoire sans limite* de 1992 ou les mains de mannequins de la *Vénus* de 1967, incluses dans un bloc de plastique

41. Arman, dans D. Abadie, « L'archéologie... », *op. cit.*, p. 40-41. Plusieurs *Accumulations* non datées incorporant des lampes de radios ont été réalisées par Arman, rendant hasardeuse toute tentative d'identification de l'œuvre à laquelle l'artiste fait ici allusion.

42. Arman est l'un des neuf signataires de la déclaration constitutive du groupe Nouveau Réaliste rédigée au domicile parisien d'Yves Klein : « Le jeudi 27 octobre 1960, les nouveaux réalistes ont pris conscience de leur singularité collective. Nouveau Réalisme = nouvelles approches perceptives du réel ».

formant un buste à échelle humaine. À cette œuvre font directement échos la *Vénus aux ongles rouges* et *Don't Touch*, réalisées la même année sans doute à partir d'un moule identique obtenu sur la base d'un buste de vitrine, la *Vénus Grasse* de 1996 aux multiples étiquettes de parfum. Mentionnons aussi la *Vénus* de 1972, déesse mère féconde constituée d'un ensemble de poupées figurant des enfants, pour relever que le thème de la fécondité est un point central de la contribution d'Arman « Naître et mourir » de 1978. L'artiste y explique notamment :

« Depuis longtemps dans le pathos des cosmogonies, les mères et les filles des dieux ont toujours tenu leurs rôles... Il y a très peu de différences entre Kali et la Vierge à l'aube de l'humanité. Dans tous les sites paléolithiques, il y a deux thèmes majeurs rappelant les priorités, les préoccupations du groupe humain : la survie, la prospérité du groupe, la survie rattachée à l'environnement, la chasse. L'animal craint et désiré... La survie liée à la fécondité ; et l'on ne compte plus les symboles vulvaires, les triangles pubiens et globes mammaires. Le premier chef-d'œuvre de sculpture connu, la *Vénus* de Willendorf en est l'apothéose aurignacienne. »⁴³

La prospérité matérielle trouve une expression armanienne avec la *VÉNU\$* de 1970 et la *Vénus CFA* de 2000, incorporant respectivement une masse de dollars et de francs CFA en billets de banque - les derniers signés par César, Combas, Boisrond, Cane, Ben et Arman. Cette lecture au prisme de la mythologie est sans doute aussi à faire pour les œuvres de 1995 titrées *La Roublarde* (rouble russe), *La Gourde 1* et *2* (gourde haïtienne), *Albertine* (dollar canadien), *La Finnoise* (mark finlandais), *La Prolétarienne* (zlotys polonais), *La Gauloise* (franc français), *La Banquière* (franc suisse), *La Blagueuse* (franc belge), *La Hollandaise* (florin néerlandais), *La Femme markée* (mark allemand), et peut-être encore pour *Un peu de Peul* (cauris, coquillages utilisés comme monnaie dans une grande partie de l'Afrique jusqu'au 20^e siècle, également employés lors de rites de fécondités en raison de leur forme évoquant le sexe féminin). À moins qu'il ne faille ici voir moins des déesses du capital devenues peut-être pendants féminins ou supplétives de Mammon que les images d'incarnations nationales par association monétaire. Une lecture identitaire plus ou moins universelle pouvant croiser le jeu de mot - *Money Queens* (titre général de la série des bustes fiduciaires renvoyant à la prononciation anglo-saxonne du terme « mannequin »), *Roublarde*, *La Femme markée*... - et le lieu-commun - la banquière suisse, la prolétarienne polonaise... -, et dont découle peut-être le buste de 1994 titré *La Timbrée*, inclusion sous polyester de timbres de la Marianne de Briat ou Marianne du Bicentenaire. Selon cette hypothèse, l'œuvre viendrait actualiser, en affirmant la personnification, l'allégorie de la République Française incarnée par la création éponyme de 1961, constituée d'une planche de Mariannes de Cocteau.

43. Arman, « Naître et mourir... », *op. cit.*, p. 256.

Signalons à la suite que la figure de Marianne a fait l'objet de très nombreux détournements souvent circonstanciels dans le cadre épistolaire. Les enveloppes accompagnant les lettres adressées par Arman à Éliane Radigue de 1952 à 1967 la confrontent en effet à de multiples univers, situations, fonctions, statuts, aventures. On la retrouve ainsi en pilote de fusée spatiale (20 mars 1953), conductrice de bicyclette (10 décembre 1956), trompettiste (3 mars 1958), dormeuse (8 novembre 1957), cow-boy (11 mai 1959), modèle ou sujet de peintre (1^{er} juillet 1954, 31 mars 1957, 5 juin 1959), peintre (18 octobre 1956), visiteuse de musée (11 octobre 1957), *Mobile* de Calder (1957), sujet de tee-shirt (29 mars 1953), figure de proue (21 mai 1959, 20, 28, 29 et 31 octobre 1959), victime pendue (27 janvier 1954), guillotinée (26 juin 1959), noyée (23 mai 1958), 45 tours (3 juillet 1957), image de télévision (8 octobre 1957), automate d'usine (7 octobre 1957), momie égyptienne (26 février 1958), « Artémis galopante » (19 janvier 1957), pierre tombale (21 janvier 1957), pêcheuse à la ligne (4 novembre 1956), étiquette de potion calmante (4 avril 1957), étendard levé (31 octobre 1957) et encore contrebassiste (24 septembre 1961). Dans quelle mesure ces variations thématiques doivent-elles être reliées à la production artistique armanienne et dans quelle mesure, dans ce cas, l'éclairent-elles ? Un élément de réponse réside vraisemblablement dans le fait qu'elles n'ont pas été prises en compte dans les deux volumes du catalogue raisonné de l'œuvre d'Arman publiés par Denyse Durand-Ruel en 1991 et 1994, tous deux établis en collaboration étroite avec l'artiste.

Achevons le survol de la série des bustes en polyester avec l'amas de phallus en bois formant l'œuvre *Satisfaite*, créée en 1995. Un commentaire d'Arman permet de se départir ici de la lecture mythologique : « Satisfaite. Un titre macho. Elle est pleine de biroutes africaines de tailles respectables. Dans le fond, c'est l'histoire banale du type qui saute sur sa femme ou sur une autre, qui lui fait l'amour et qui lui dit après en fumant son clope : satisfaite ? Un macho de plus »⁴⁴. Une « histoire banale » que fonde peut-être pour Arman la logique masculine de l'asservissement, évoquée en ces termes dans le texte « Naître et mourir » :

« Le mystère [de la fécondité de la terre et de la femme] à moitié compris a vite effrayé la puissance réelle ; l'empire du principe féminin a subjugué l'homme, mais pour pouvoir continuer, pour être un guerrier, un protecteur, pour avoir son mystère aussi et surtout l'estime de son genre, il était nécessaire d'avoir de l'imagination. La manière directe fut donc d'inventer un ordre du monde où le fils du soleil avait moins à craindre de la fille de la lune, d'où la création des sociétés secrètes, de systèmes d'exclusion où l'on pouvait se sentir plus important, plus réel. Plus on a craint la femme, plus on a tenté de

44. Arman, *Africarmania*, Paris, La Différence/Galerie Beaubourg, 2002, p. 50.

l'asservir. Heureusement pour l'homme, la supériorité musculaire a pu lui faire croire à sa supériorité tout court. »⁴⁵

Cette nécessité ressentie de dominer est peut-être encore illustrée par Arman avec l'accumulation de cinq nus féminins constituant le piètement humain et éphémère d'une table en verre, photographiées par Harry Shunk et János Kender vers 1968 (Archives Roy Lichtenstein Foundation, New York), et encore avec l'entassement de blaireaux de *Bluebeard's wife*, réalisé en 1969. L'œuvre renvoie en effet au conte populaire *La Barbe bleue* écrit par Charles Perrault et publié en 1697 dans *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités. Les Contes de ma mère l'Oye*, fondé sur les deux thèmes centraux que sont le mariage à justification économique et l'uxoricide.

Là-encore souvent à travers le filtre de l'humour et de la caricature, le féminin de l'*Accumulation* croise bien d'autres fois la gamme du champ amoureux exploré par les *Vénus* et peut-être ses avatars. Celui de la sensualité avec les prismes de plastique incorporant des gros plans photographiques de lèvres pulpeuses - *Kiss Orgy, Box of smiles* (1964)... - et encore les jambes galbées de poupées en masselpain chaussées de talons hauts et couronnées de mini-jupes transparentes - *Candy* (1970). Celui de l'érotisme avec les articulations de clichés de playmates plus ou moins dénudées - *Op the Pop, Diffraction of Desire, Op Erotic*, (1964), *Sex maniaque* (1965), *Women* (1966) -, et de la sexualité. Une sexualité empêchée, contrôlée ou planifiée symbolisée par les entassements de clefs des œuvres *Le retour des croisés* et *Le Harem du croisé 1 et 2* (1962 et 1963), les cadenas du *Retour des croisades* (1961) et encore les poupées d'enfants contingentées dans une valise de *Birth Control* (1963). Ou à l'inverse une sexualité assumée sans apparentes entraves ou appréhensions, avec les ressorts de lit de l'œuvre *Les filles de Camaret* (1962), ou bien moins elliptiquement avec les associations à résonance cinétique de prismes photographiques dont la matière première a été prélevée dans une ou plusieurs revues ouvertement pornographiques - *Autobiographie* (1964). Cette dernière réalisation, dont le titre mobilisera plus tard notre attention et qui, à notre connaissance, constitue un unicum de crudité dans l'œuvre armanien, implique le protagoniste masculin réduit explicitement à son organe sexuel. Un organe symbolisé, selon une association usuelle, par des photographies de pistolets et revolvers brandis par des mains d'homme au sein de l'œuvre *Reflection in desire* (1964).

L'*Accumulation* d'objets monotypes explore en parallèle d'autres féminins différemment séducteurs en abordant la thématique de la fabrication ou perception iconique avec la juxtaposition de cartes postales de la *Joconde* de *Many Lisas* (1993), réactivant le souvenir de la *Monna Lisa* de Warhol et de la *Pneumonia Monna Lisa* de Rauschenberg créées 30 et 11 ans plus tôt, et avec les prismes photographiques de l'*Hommage à Elizabeth Taylor* (1965) et de *Hot Air Marilyn*

45. Arman, « Naître et mourir... », *op. cit.*, p. 256.

Monroe (1986). Avec encore, dans une moindre mesure, la bicyclette recouverte de brosses de *Mary Poppins bike* (1991) - œuvre de la série des *Brush Strokes*, fondée sur la logique accumulative -, et les superpositions de flacons de vernis à ongles rouge de *McBeth I et II* répandant leur contenu (1968, 2004). Il semble possible de citer ici l'inclusion de billes métalliques *Tiffany*, créée en 1964 peut-être en référence au roman de Truman Capote *Breakfast at Tiffany's*, publié en 1958 et adapté au cinéma par Blake Edwards en 1961, avec Audrey Hepburn dans le rôle de Holly Golightly.

L'*Accumulation*, nourrie de l'éclectisme culturel d'Arman⁴⁶, explore aussi le thème de l'érudition éclairée - également iconique - avec l'entassement de livres de l'*Hommage à Hypatia*, mathématicienne et philosophe d'Alexandrie, chef de file de l'école néoplatonicienne de la ville, écorchée vive au moyen de tessons, démembrée et brûlée en 415 par des membres de la confrérie chrétienne des Parabalanis, peut-être sur l'ordre de l'évêque Cyrille⁴⁷. Réalisée en 1998 dans le cadre d'une performance publique, cet entassement de livres destinés au pilon coupés en deux par une scie à ruban a significativement été créé au bénéfice d'Amnesty international, pour dénoncer « l'oppression intellectuelle faite aux créateurs et écrivains aux quatre coins de la planète »⁴⁸. Autre investissement d'Arman, celui de l'émancipation en révolte avec l'*Accumulation* de heurtoirs métalliques *Les Mains de Jeanne-Marie* (1972), renvoyant au texte éponyme de février 1872 par lequel Rimbaud rend hommage à une figure fictive de la Commune arrêtée et peut-être exécutée pour son refus de conformation sociale, politique et religieuse, figure peut-être inspirée par Anne-Marie Menand, Louise Michel ou plus globalement les « Pétroleuses » de la Semaine sanglante du 21 au 28 mai 1871. Citons-le partiellement :

« Jeanne-Marie a des mains fortes,
Mains sombres que l'été tanna,
Mains pâles comme des mains mortes.
Sont-ce des mains de Juana ?

[...]

Ces mains n'ont pas vendu d'oranges,

46. Comme le rappelle Corice Canton en 2011, « Arman savait aborder toutes sortes de sujet avec précision. Il se nourrissait de lectures d'histoires, d'astronomie, de biographies... Il voulait tout connaître, tout savoir, tout comprendre semblant suivre une intelligence qui l'entraînait vers un univers vaste, sans limites, sans frontières. Il répétait que l'homme était le même partout. » (Corice Canton, dans Sylvia Valensi, « Arman ou le triomphe de la lucidité », *Performarts.net*, 26 mai 2011, http://www.performarts.net/performarts/index.php?option=com_content&view=article&id=690:corice&catid=19:entretiens&Itemid=24. Consulté le 11 juin 2015.

47. Selon la thèse de Socrate le Scolastique (*Histoire Ecclésiastique* (vers 440), VII, 15). Selon Voltaire (*De la paix perpétuelle : Par le docteur Goodheart*, Paris, Théodore Desoer, 1817, p. 51), Hypathie aurait été lapidée par une foule fanatisée de moines chrétiens.

48. T. Reut, « Arman, Biographie », Gilbert Perleïn (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, p. 230.

Ni bruni sur les pieds des dieux :
Ces mains n'ont pas lavé les langes
Des lourds petits enfants sans yeux.

Ce ne sont pas mains de cousine
Ni d'ouvrières aux gros fronts
Que brûle, aux bois puant l'usine,
Un soleil ivre de goudron

Ce sont des ployeuses d'échines,
Des mains qui ne font jamais mal,
Plus fatales que des machines,
Plus fortes que tout un cheval !

Remuant comme des fournaies,
Et secouant tous ses frissons,
Leur chair chante des Marseillaises
Et jamais les Eleisons !

Ça serrerait vos cous, ô femmes
Mauvaises, ça broierait vos mains,
Femmes nobles, vos mains infâmes
Pleines de blancs et de carmins.

L'éclat de ces mains amoureuses
Tourne le crâne des brebis !
Dans leurs phalanges savoureuses
Le grand soleil met un rubis !

Une tache de populace
Les brunit comme un sein d'hier ;
Le dos de ces Mains est la place
Qu'en baisa tout Révolté fier !

Elles ont pâli, merveilleuses,
Au grand soleil d'amour chargé,
Sur le bronze des mitrailleuses
À travers Paris insurgé !

Ah ! quelquefois, ô Mains sacrées,
À vos poings, Mains où tremblent nos
Lèvres jamais déseivrées,
Crie une chaîne aux clairs anneaux !

Et c'est un soubresaut étrange
Dans nos êtres, quand, quelquefois,
On veut vous déhâler, Mains d'ange,

En vous faisant saigner les doigts ! »⁴⁹

L'*Accumulation* aborde encore la thématique de la gémellité notamment féminine avec *Multiple Twins*, qui réunit en 1989 des statuettes Ibedji du Nigéria représentant des couples de jumeaux et jumelles, manifestations sensibles d'un phénomène à la fois craint et célébré dans la tradition culturelle. Celle encore de l'intempérance avec la superposition des 120 fourchettes en bronze de l'œuvre *Les Gourmandes*, stèle de 4,60 mètres de hauteur installée le 30 septembre 1992 devant le restaurant des frères Troisgros, à Roanne, à l'occasion du Festival des arts de la table. Celle encore de « l'esprit féminin » avec *Mendéserrés*, organisant en 1993 un ensemble de masques-heaumes Mendé de Sierra Léone, casques de danse fabriqués par des hommes mais portés par les initiées de la société secrète féminine des Sandé lors d'évènements importants tels cérémonies funèbres, séances de justice, rite d'initiation et d'intégration. Un peu rapidement sans doute, l'œuvre peut être rapprochée de l'*Accumulation* de 1994 *Ogbonissima*, qui regroupe des Edan Yoruba du Nigéria représentant un individu et son double de sexe opposé reliés par une chaîne, figurines réservées aux membres de la société secrète mixte des Ogboni chargés notamment de traiter des cas de justice. Arman, dans son texte « Naître et mourir » de 1978, évoque ce principe de complémentarité du féminin et du masculin, sans toutefois faire expressément référence aux Edan Yoruba :

« Les peuples, les cultures ne cessent de témoigner de l'inquiétude et de la certitude de la vie, la prospérité du groupe dépend de deux fécondités, celle de la nature environnante et celle de la femme... Quels merveilleux mystères, l'on confie un peu de ses biens essentiels au sein de la terre, l'on investit un peu du soi essentiel dans les seins de la femme et grâce, dit-on, au soleil, on récolte la moisson d'aujourd'hui et la génération de demain. Il était donc fondamental de faire du soleil un symbole masculin. Mais comme dans l'âme humaine, le symbole masculin ne peut être vraiment puissant sans son énergie féminine, l'on a généralement uni le soleil à la lune. [...] Il est à noter [...] que les sociétés où la collaboration des sexes est la plus harmonieuse ont les résultats matériels et psychiques les meilleurs. »⁵⁰

L'énumération est à poursuivre avec les masques blancs Pounou du Gabon, pour certains féminins, constitutifs de l'œuvre de 1995 *Les Révélations*, symbolisant l'âme protectrice des défuntes. Une âme qui s'incarne également dans les masques-passeports du Gabon de l'œuvre de 1998 *Terracotta mask*, destinés à protéger leurs porteurs notamment contre la sorcellerie et encore à affirmer leur

49. Arthur Rimbaud, « Les Mains de Marie-Jeanne », 1872, Paris, Au Sans Pareil, 1919, n. p. Citons Arman au début des années 1990 : « [...] la littérature n'est pas mon pain quotidien. La poésie, oui. [...] Apollinaire, Walt Whitman. J'aime Allen Grinzberg, Gregory Corso, Jack Kerouac... En remontant dans le passé, il y a Rimbaud, Verlaine, Xavier Forneret, Lautréamont, Charles Cros et bien sûr Alfred Jarry. » (Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 180)

50. Arman, « Naître et mourir... », *op. cit.*, p. 256.

rang comme leur filiation. Achevons cette série africaine principalement réalisée à partir « d'objets de marché »⁵¹ avec *Les Témoins*, œuvre de 2000 intégrant notamment plusieurs statuettes féminines Nok du Nigéria, dont la dimension symbolique reste, à notre connaissance, à établir, comme celle des lance-pierres Baoulé de Côte d'Ivoire de l'œuvre *Relation* (1996).

L'*Accumulation* aborde encore le thème des *Promeneuses* (1987) avec les tubes de peintures écrasés - sujet qui tire peut-être son origine de la peinture de Paul Delvaux et (ou) de la poésie d'Émile Verhaeren. Celle de la maternité vêtissante avec les machines à coudre de *Mother's Day* (1970) installées au Bidonville de Vence, œuvre-monument intégrant la machine Singer employée par Éliane Radigue notamment pour confectionner les vêtements de ses jeunes enfants. Celle encore de la maternité nourrissante avec les cuillères de *Une cuillère pour papa, une cuillère pour maman 1 et 2* (1962 et 1963), avec encore les réchauds de *Stela to an unknown Housewife* (1963). Ce féminin de l'*Accumulation*, comme semble le traduire ce dernier titre, tend vers l'expression d'un universalisme prosaïque apparemment fondateur de la série des *Poubelles*, série qui émerge dans le prolongement immédiat des mises en cohabitation d'objets similaires ou analogues.

3. Le féminin des *Poubelles* et des *Portraits*

La limitation des ressources financières d'Arman à la fin des années 1950 contraint celui-ci à renoncer à l'utilisation d'objets neufs pour la réalisation des *Allures* et des *Accumulations*. « À l'époque, indique-t-il, je n'avais guère d'argent pour m'acheter ce qui m'intéressait. Je courais donc les décharges publiques, les pèlerins d'Emmaüs [sic], les marchés aux puces, afin de trouver des objets à déroulement, puis des objets à accumuler »⁵². Pour l'artiste, la prise de conscience progressive des potentialités expressives du déchet apparaît comme une

51. « En premier, explique Arman, [...] 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 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 sulphurienne, deviennent pour moi un matériau utilisable que je peux entasser, souder, couper, recoller selon mon acte créateur et selon mon désir. » (Arman, « Notes », *Africarmania*, op. cit., p. 7-8) L'artiste a employé le même argument à propos des instruments de musique brisés, coupés ou calcinés qui ponctuent son œuvre.

52. Bernard Blistène, « Arman », Agnès de la Beaumelle, Nadine Pouillon (dir.), *Collection du musée national d'art moderne, acquisitions 1986-1996*, Centre Pompidou, Paris, 1996, p. 39. Nous savons notamment que les dentiers de l'*Accumulation La vie à pleines dents*, ont été récupérés par Arman dans l'une des poubelles de l'hôpital Pasteur de Nice.

conséquence directe d'un côtoiement de l'objet usagé et du contexte particulier dans lequel il est collecté : « Cette fréquentation du rebut m'a conduit à considérer l'objet lorsqu'il a atteint la fin de son parcours, c'est-à-dire la poubelle. L'année de l'accumulation, 1959, est aussi l'année de la poubelle »⁵³.

Tenant compte d'une proposition théorique de Pierre Restany l'orientant vers l'option radicale d'une appropriation non sélective du détrit, Arman engage une réflexion sur les modalités d'une mise en œuvre des déchets ménagers qui aboutit, au mois de décembre 1959⁵⁴, à la création de l'œuvre fondatrice de la série des *Poubelles*. L'artiste nous éclaire sur la façon dont elle est réalisée au domicile parisien de ses beaux-parents, en présence de sa femme : « [...] à l'automne, j'ai carrément pris la boîte à ordures de ma belle-mère, chez qui j'habitais quand je venais à Paris, et j'ai déversé le contenu dans une cuve en verre »⁵⁵. Éliane Radigue, qui précise que cette opération est effectuée « à deux ou trois heures du matin », indique d'autre part : « Et pour clore le tout, comme il en manquait, [Arman] avait vidé le sac de l'aspirateur »⁵⁶.

Les composants de la *Poubelle* inaugurale, identifiée par Restany comme étant la pièce *Petits déchets bourgeois*, renvoie sans doute à un quotidien plutôt genré au regard de la répartition des tâches domestiques en cette fin des années 1950. Au contenu du sac d'aspirateur fait ainsi écho, peut-être caricaturalement, le paquet de lessive de *Déchets bourgeois* de 1959 et *Poubelle 1* de 1960. Pour autant, le caractère générique des déchets issus de poubelles ménagères familiales ne permet pas de relier plus spécifiquement et intimement ces scories de vie à la « ménagère ». Quelques éléments font exception, comme l'emballage d'une marque de tampons hygiéniques présent dans l'œuvre de 1960 *Grand déchets bourgeois*, peut-être encore comme les bouteilles de parfum que l'on suppose féminins de la *Poubelle de Jim Dine* de 1961.

Pour Arman, cette possibilité d'identification semble davantage offerte par la collecte de déchets dans un contexte plus spécialisé, en l'occurrence celui de la poubelle de salle de bain⁵⁷. Significativement, l'une des *Poubelles* ainsi obtenues porte un titre sans équivoque : *Condition de la femme n°1*. Réalisée en 1960 et demeurée sans suite en dépit du titre, elle présente des éléments provenant de l'univers intime de l'épouse d'Arman : miroir cassé, flacon de vernis à ongles, tampons hygiéniques et leur emballage... L'entassement de format modeste (52 x 35 x 8 cm) bénéficie d'un parti-pris de monstration sans équivalent dans la production de l'artiste, puisqu'elle repose sur un imposant piédestal de style

53. *Ibid.*

54. D'après les propos de Pierre Restany recueillis par l'auteur, mai et novembre 2001. Reproduits dans R. Bouchet, « Dialogue épistolaire avec Pierre Restany autour des *Poubelles* d'Arman. Mai 2001-décembre 2002 », *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, Paris, n° 96, 2006, p. 89.

55. Arman, dans D. Abadie, « L'archéologie... », *op. cit.*, p. 42.

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

57. Pierre Restany fait aussi référence au « sac de toilette de la femme du monde » (P. Restany, « Arman » *op. cit.*, p. 7). Nous ne pouvons relier cette information, peut-être inexacte, à l'une des œuvres connues de la série des *Poubelles*.

Napoléon III de 150 x 46 cm. L'ensemble qui, dans un temps marqué par les revendications émancipatrices, scénarise un contraste augmenté par le bas-relief allégorique du socle figurant des enfants, peut facilement être perçu comme une stèle ironique de la féminité ramenée à ses contingences biologiques et aux pressions socioculturelles s'exerçant sur son apparence. Mais cette interprétation, pour évidente qu'elle paraisse, ne peut être vérifiée sur la base d'un témoignage explicite d'Arman.

Beaucoup ont vu dans les *Poubelles* une pratique fondée sur la même logique de représentation que celle prévalant dans les *Portraits* exécutés à partir de 1960. C'est le cas de Jacques Matarasso, pour qui : « Chaque *Poubelle* est la représentation d'un personnage. C'est personnel. *La Poubelle de cendrier de Jacques Matarasso* c'est moi, puisque c'est ce qu'Arman a ramassé dans mon cendrier »⁵⁸. « La spécialisation du contexte (corbeille à papier, cendrier de quelqu'un...) entraîne une diversification morphologique correspondant. Les ordures reflètent tout autant la personnalité que le niveau social »⁵⁹, indique Pierre Restany 28 ans auparavant. Selon cette logique, la *Poubelle du coiffeur* de 1960 serait un portrait du propriétaire ou gérant du salon de coiffure où ont été collectés les cheveux qui la composent, ou un portrait collectif des anciens possesseurs des cheveux en question, sans doute pour partie féminins. *La Petite poubelle de salle de bain de Restany* de 1960 serait de la même façon un portrait du critique et de sa compagne Jeannine de Goldschmidt. *La Poubelle des enfants* de 1960 et celle de 1961 seraient quant à elles un portrait de groupe des trois enfants d'Arman dont elles incorporent jouets et encore bandes dessinées. L'artiste affirme pourtant : « Mes *Poubelles* ne sont pas des portraits. Elles n'ont pas de valeur psychologique »⁶⁰. Il convient peut-être ici de limiter cette déclaration aux *Poubelles* incorporant des déchets génériques « anonymes », et de prêter un statut hybride aux réalisations identifiant clairement un « propriétaire ». C'est le cas de *l'Hommage à France Raysse* de 1960, et plus globalement du sous-ensemble des *Poubelles* d'ateliers inauguré en 1963 avec une œuvre au titre indicateur : *Portrait d'un photographe*⁶¹.

58. J. Matarasso, propos recueillis par l'auteur, janvier 2001.

59. P. Restany, « Arman », *op. cit.*, p. 7.

60. Arman, propos recueillis par l'auteur, septembre 2001.

61. La datation généralement admise de cette œuvre, soit 1962 (voir D. Durand-Ruel, *Arman. Catalogue raisonné II*, Paris, La Différence, 1991, p. 180), nous semble erronée. Comme nous l'a confirmé en novembre 2001 son propriétaire, Sylvio Perlstein, cette *Poubelle* contient les déchets du laboratoire du photographe allemand Charles Wilp (à qui l'œuvre a été achetée vers la fin des années 1960), immobilisés dans un contenant en carton portant sur l'un de ses côtés la mention « Düsseldorf ». Nous pensons que l'œuvre a été réalisée en 1963, au moment de la collaboration d'Arman et de Charles Wilp autour du projet *White Orchid* - dynamitage près d'Essen de la voiture de sport du photographe, à la fin du mois de mai -, dans le contexte de l'exposition *Arman* à Düsseldorf (galerie Schmela, à partir du 5 juin 1963). Dans un entretien qu'il nous a accordé en septembre 2001, Arman a admis la vraisemblance de cette datation plus récente.

L'apparition de la série spécifique des *Portraits-robots* ou *Robots-portraits* amorcée de façon quasi concomitante à celle des *Poubelles* confirme qu'Arman nie ou minore la qualité de portrait moral des entassements de déchets ménagers ou génériques. Dans le cadre de cette démarche, l'artiste collecte des effets personnels de ses modèles féminins ou masculins qu'il place à l'intérieur de contenants dédiés. Partant du postulat que l'on est ce que l'on porte, utilise, lit, produit, écoute, il réalise ainsi le portrait de plusieurs des femmes de son entourage à commencer par Iris Clert au cours de l'année 1960, marchande dont la modeste galerie constitue à cette époque sa « vitrine parisienne »⁶². Suivront les portraits de Rotraut Uecker-Klein, France Raysse, Éliane Radigue en 1962, Jacqueline T. en 1964, Ursula Neuerburg en 1965. La thématique féminine ne sera pas pour autant écartée des portraits d'hommes, comme en témoignent la jambe de mannequin de vitrine chaussée d'un escarpin se démarquant à l'intérieur du *Portrait-Robot* de Paul van Hoeydonck (1966), et les portraits photographiques de partenaires féminins incorporés au *Portrait-robot de Daniel Spoerri* (1962), premier danseur de l'opéra de Berne de 1954 à 1957. Originellement, le parti-pris d'Arman est celui de « l'authenticité ». C'est ce que met en évidence une lettre non datée adressée par l'artiste à Iris Clert, exposant un protocole précis adapté au cas alors particulier d'un portrait féminin exécuté à distance et semble-t-il sans interaction amicale :

« En règle générale, je préfère pour un robot-portrait connaître le modèle et non superficiellement mais à la fois intuitivement et aussi complètement. Je ne désire pas exécuter un 'rébus' littéraire ou descriptif ; une certaine ambiance, un petit détail constitutif, l'essence même d'une personnalité me fascinent et attirent mes soins beaucoup plus que l'historique et le social que chacun aborde vis-à-vis de ses semblables. C'est donc tout à fait exceptionnellement que j'accepte de faire ce robot-portrait mais je serai particulièrement exigeant quant aux détails et mes prétentions pour le matériel nécessaire à mon rituel ne peuvent en aucun cas être diminuées ; de plus [...] je me réserve l'entière possibilité de modifier le robot-portrait selon que je le jugerai utile. Voici que je demande [...] : 1. Quelques vêtements choisis parmi ceux qui furent le plus aimés et le plus portés. Exemple : gants, une ou deux robes, je choisirai. De plus je désire avoir des bas, 1 paire. 2. Il faudra que le modèle vide son sac à main sur une table et m'en envoie le contenu en ne gardant que ce qui lui est strictement indispensable. Il faudra apporter le sac et même un autre que je puisse choisir. 3. Il me faut un assortiment de produits de beauté employés. 4. 1 bijou ou deux sans grande valeur. 5. Une lettre manuscrite. 6. Les journaux lus habituellement, les titres de spectacles préférés, un ou deux disques aimés. 7. Une liste des occupations - jeux de société -

62. Arman, *Mémoires...*, op. cit., p. 60.

jeux - sports, etc, pratiqués. 8. Des photographies de différentes époques de la vie - et de l'intérieur où cette personne vit habituellement. 9. Deux paires de chaussures. 10. Un chapeau. 11. Savoir quel hobby ? par exemple collection de peinture dans ce cas je désire aussi savoir quelles sont les pièces de la collection qui sont préférées. 12. Tout ce que je pourrais oublier et que le modèle désirerait me suggérer. »⁶³

Citons encore l'artiste en 1998, toujours à propos du protocole orthodoxe conditionnant l'exécution de ses *Portraits* :

« Faire la cueillette chez eux, c'est mon choix, c'est-à-dire ma vision de ce qu'ils sont ; et je ne peux pas le faire avec des gens que je ne connais pas. Je ne peux le faire qu'avec mes parents ou des amis très proches, sur lesquels je connais beaucoup de détails intimes. Ce doit être ma vision, car c'est quand même le portrait de l'artiste. Un portrait par Léonard de Vinci sera différent d'un autre fait par Dürer. [...] Ces portraits ne sont possibles qu'avec une vraie intimité, une connaissance de la personne. »⁶⁴

La série ultérieure des *Portrait-robots* de compositeurs tenant une place privilégiée dans le Panthéon musical d'Arman en partie sous l'influence initiale d'Éliane Radigue - Mozart (1985, 1991), Verdi, Wagner, Bartok, Ravel, Beethoven (1991)... -, s'affranchira par définition de ce protocole strict en n'incorporant que des objets de réinterprétation ou de reconstitution : instruments, partitions, photographies⁶⁵... Il en est de même avec cette pièce atypique que constitue l'œuvre de 1965 *Les Aventures de Mandy et Dracula*, mettant en scène une figurine féminine aux couleurs claires pendue au coup d'une figurine masculine capée entièrement noire. Assimilée à une *Accumulation* dans le catalogue raisonné de l'œuvre d'Arman établi sous la direction de Denyse Durand-Ruel, l'œuvre a aussi porté le titre de *Portrait de Lucas Samaras avec Mandy*. Ce dernier personnage renvoie peut-être à l'image d'un autre féminin encore non évoqué, celui de la femme (auto)destructrice, incarnée aux yeux d'Arman par une figure de son entourage prénommée Mendy. Cette ancienne vendeuse de fruits confits d'une pâtisserie de Nice et future peintre rencontrera par l'intermédiaire de l'artiste le peintre et riche collectionneur William Copley puis le peintre et sculpteur Robert

63. Arman, lettre à Iris Clert, citée dans D. Durand-Ruel, *Arman...*, *op. cit.*, p. 56.

64. Arman, dans D. Abadie, « L'archéologie... », *op. cit.*, p. 57. Arman indique également : « On m'a souvent proposé d'en faire sur commande. Iris Clert, quand les gens ont vu son portrait, m'a dit : 'Il y a une cliente américaine qui adore ça, elle t'envoie deux caisses de ses affaires pour faire un portrait'. J'ai refusé, je ne pouvais pas. » Nous ne sommes en mesure de relier cet événement à la lettre envoyée par l'artiste à la galeriste que nous citons plus haut.

65. Cela même si Arman s'est efforcé de mener une enquête détaillée sur chacun des compositeurs dont il a réalisé le portrait. Voir D. Abadie, « L'archéologie... », *op. cit.*, p. 57.

Malaval. Concernant ce dernier, Arman rapporte sous la plume de sa biographe Tita Reut :

« C'est chez moi qu'il a rencontré Mendy, l'instrument de sa perte. Dans la frénésie libertaire des années 70, elle avait rendu fou Bill Copley qui, pourtant, l'avait mise à l'abri du besoin. Hippie très détachée de l'argent et des convenances, elle a tout brûlé - appartement à Paris et à New York, maison à Saint-Tropez, collection d'œuvres surréalistes, argent... - avec Malaval et un rocker. Elle a fini clocharde et quand, sur la fin, j'ai revu Robert, entre deux crises d'éthylisme, il paraissait dix ans de plus que son âge. [...] il m'a gentiment affirmé que Mendy était complètement folle : 'Tant qu'on avait de l'argent à dépenser, on a vécu comme des fous et puis, après, chacun est parti de son côté pour essayer de survivre.' »⁶⁶

Deux jours après cette rencontre, le 8 ou le 9 août 1980, Malaval se suicidera dans son atelier parisien du 15 rue du Pont-Louis-Philippe. Toute proportion médiatique gardée et toujours à travers le regard armanien, le personnage réel de Mendy peut être rapproché de celui, fictif, incarné par Rita Heyworth dans le film *La Dame de Shanghai* réalisé par Orson Welles en 1947, Elsa « Rosalie » Bannister. Une œuvre qui donnera son titre à une *Accumulation* de radios anciennes constituée en 1993.

Revenons aux *Portraits* « orthodoxes ». Il est un fait que le *Portrait-robot d'Éliane*, pour prendre un premier exemple, offre une clef de compréhension du modèle plus fine ou opérante que la *Poubelle de salle de bain* déjà évoquée, même si les deux œuvres peuvent être profitablement appréhendées dans la complémentarité. Il est un fait en tout cas qu'il nous éclaire sinon sur « l'essence de la personnalité » de la compositrice Éliane Radigue du moins sur le regard « intuitif et complet » qu'Arman porte sur elle en 1962. Une personnalité, et (ou) bien donc un regard, qu'incarne la combinaison en une boîte de 440 x 445 x 115 cm d'un paquet de cigarettes Marigny, d'une partition complète du *Parsifal* de Wagner - la « plus belle » des deux transcriptions alors en possession de la musicienne⁶⁷ -, de mèches de cheveux blonds, d'une paire de gants, d'une bande magnétique constituée de sons référents employée lors de conférences sur la musique concrète, d'un thème astral, d'une photographie des trois enfants du couple, des pages d'*Un mythe moderne* de Carl Gustav Jung, et encore d'une planche de

66. Arman, T. Reut, *Il y a lieux...*, *op. cit.*, p. 153. Voir aussi p. 62 et 150. Concernant l'ouvrage cité ici, il convient de garder à l'esprit le parti rédactionnel adopté par Tita Reut, exposé dans l'« avis au lecteur » (p. 12-13) : « Je me suis [...] permis, en cours d'écriture de ces propos épars, d'incorporer dans la bouche d'Arman des souvenirs de situations que j'avais vécues moi-même, ou de récits tenus de lui ou de ses amis, dans le vif, des propos sur l'art et l'œuvre dont je sais qu'il les partage [...]. Je me suis efforcée de rester fidèle à la pensée d'Arman. »

67. D'après les propos d'Éliane Radigue cités par Marc Moreau, dans « Comment Arman procédait-il pour réaliser un portrait-robot ? », *Armancommunity.net*, 7 juillet 2007, <http://www.armancommunity.net/baldd/2007/07-juillet-2007-baldd/2007-07-08.html>. Consulté le 17 juillet 2007.

photographies d'identité d'Arman. En 1974, l'artiste reproduira l'expérience du portrait d'épouse en exécutant le *Robot Portrait of Corice Arman*. Citons le témoignage éclairant du modèle :

« Ce fut pour mon 27ème anniversaire. Je me souviens que je prenais des cours d'espagnol à cette époque et Arman savait que je ne serais pas à la maison pendant plusieurs heures. Je suis rentrée plus tard ce jour-là et Arman me conduisit dans la salle à manger et me présenta mon portrait qu'il avait accroché là. Je fus comblée ; c'était une surprise tellement magnifique. Mais la surprise passée, je réalisais que mes objets personnels avaient été placés de manière désordonnée dans la boîte - ce qui me fit prendre conscience de la personne très ordonnée et rangée que j'avais imaginé être. Je voulais que mon portrait ressemble à celui qu'Arman avait fait de Bernar Venet, dans lequel tout était soigneusement plié et organisé. Mais je découvris que ces portraits disaient la vérité ! Et je découvris aussi qu'ils étaient aussi voleurs que des pies. Durant plusieurs semaines qui suivirent, chaque fois que je ne trouvais pas un objet, comme mon tout nouveau sac à main Vuitton - que je n'ai jamais utilisé - ou ma bague à tête de lion avec un diamant ou encore certaines paires de chaussures, je courais et allais inspecter le portrait pour trouver les affaires 'manquantes'. Elles étaient enfermées, collées entre elles sur un panneau de bois et scellées dans une boîte en plexiglas pour l'éternité avec trois cigarettes (je fumais mais pas beaucoup), un exemplaire de la *Métamorphose* de Kafka, quelques bijoux fantaisies, mon parfum préféré (en ce temps-là 'White Line') et des disques de Jean-Pierre Rampal et de Janis Joplin. Deux de ces objets me font penser à des rituels personnels entre nous : la petite boîte de truffes noires et les poils de sa barbe. Ces matins là il y a fort longtemps [...] j'avais l'habitude de lui faire des œufs à la coque avec des truffes et, plus tard, je lui taillais la barbe. »⁶⁸

4. Le féminin des *Colères*

En 1957-1958, Arman développe, nous l'avons dit, une pratique hybride fondée sur la combinaison d'aspersions de peinture, d'impressions de tampons, de

68 . Corice Canton, « Arman 'Portrait Robots', *Armanstudio.com*, 4 juin 2007, <http://www.armanstudio.com/arman-new-46-fr.html>. Consulté le 13 juin 2015.

timbres, de cachets et d'objets encrés. Ces objets sont rapidement isolés et employés dans le cadre d'une expression autonome : les *Allures* d'objets. Dans le prolongement du geste d'apposition répétitif des *Cachets*, les objets rigides ou malléables choisis par Arman à la fin de l'année 1958 pour la réalisation des premières *Allures* sont encrés puis appliqués sur des supports bidimensionnels de toile ou de papier. « Au commencement, rapporte l'artiste, mes *Allures* d'objets étaient une perversion des *Cachets* : l'objet devenait *Cachet*. Ma première tentative a été réalisée avec un chapeau en feutre, trempé dans la peinture, puis appliqué sur une toile. Puis j'ai utilisé des chiffons froissés. Je me suis tourné ensuite vers des objets plus personnalisés »⁶⁹.

Au commencement de l'année suivante, Arman fait intervenir le mouvement aléatoire des objets encrés qui, lancés sur les différents supports, y inscrivent les traces de leur impact puis celles de leur parcours. Cette approche renouvelée du principe des *Allures* semble pouvoir être mise en relation avec l'engagement physique accompagnant l'application du principe du all-over sur des *Cachets* de petit puis de grand format - retiré de la confrontation à Paris avec les œuvres de Jackson Pollock exposées en 1954 à la Galerie Paul Facchetti et reproduites dans des revues d'art -, engagement qui sensibilise progressivement Arman à l'idée d'une écriture gestuelle. Mais si l'on se rapporte au témoignage de l'artiste, les *Allures* « dynamiques » sont également à relier aux recherches sur la Musique concrète effectuées au sein de la RTF (Radiodiffusion-télévision française) par le GRM (Groupe de recherches musicales) à partir de 1958, le terme « Allures » empruntant d'ailleurs au lexique constitué par le collectif dirigé par Pierre Schaeffer⁷⁰. Informé par l'intermédiaire de sa femme des travaux sur l'enregistrement et la transformation des sons produits par la percussion de certains objets, Arman s'intéresse au phénomène d'allongement et de ralentissement de l'onde sonore, contrôlé par l'emploi du phonogène ou du morphophone. L'artiste indique sur ce point :

« Sous la direction de Pierre Schaeffer, inventeur de la musique concrète, des étudiants enregistraient des sons. Ils prenaient par exemple un abat-jour en opaline, et le faisaient tinter. Ils enregistraient la tonalité et transformaient la vitesse des vibrations. Ils nommaient cette musique des allures d'objets. J'ai kidnappé le mot pour m'en servir. La distorsion sonore allait de pair avec la distorsion de l'impression picturale. »⁷¹

Avec *Objets animés*, film de 15 minutes produit par le Service de la recherche de la RTF au cours de l'été 1959, Jacques Brissot souligne les correspondances plastiques et musicales des *Allures* d'Arman avec les *Allures* d'objets sonores du

69. O. Hahn, *Arman*, Paris, Fernand Hazan, coll. « Ateliers d'aujourd'hui », 1972, p. 31.

70. Voir D. Abadie, « L'archéologie... », *op. cit.*, p. 40.

71. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 30.

GRM. Le cinéaste observe à juste titre que « [...] dans les deux cas, le créateur s'efforce de dominer une réalité en mouvement, sans lui imposer de déformations arbitraires, mais en assemblant les objets (sonores ou visuels) qui la composent dans une construction basée sur une connaissance aussi précise que possible de leur nature et des lois qui les régissent »⁷². Les objets, dont les caractéristiques morphologiques déterminent les modalités du geste de projection, sont alors sélectionnés selon le critère fonctionnel de leur mobilité potentielle. Dans un texte rédigé à l'occasion de la première exposition des *Allures*, en mars-avril 1960, Pierre Restany écrit à ce sujet :

« Arman choisit les objets en fonction de leur parcours possible sur le papier. Il aménage ainsi une vision fonctionnelle du monde : le ressort à boudin, la pelote d'aiguilles, le collier de perles fausses ou le galet en forme d'œuf ne sont rien en eux-mêmes. Notre auteur ne les considère pas en soi, mais très précisément et très lucidement dans le cheminement possible, dans leur virtualité d'inscription au travers d'un espace théorique. »⁷³

Bernard Lamarche-Vadel, quant à lui, note que les *Allures* « n'envisagent encore l'objet qu'au degré ustensilaire d'une fonction de transfert, dans un cadre qui situe toujours l'objet dans une dimension métaphorique du pinceau »⁷⁴. L'approche cinétique du procédé des *Allures* permet néanmoins à Arman de dépasser les limites normatives du répertoire d'effets picturaux obtenus par les moyens traditionnels de la peinture. L'artiste relève ainsi que « [...] certains effets ne pouvaient être reproduits autrement. Par exemple, cet effet d'assiettes qui peu à peu deviennent mobiles : c'est une chose qu'on ne peut pas reproduire en peinture, même avec beaucoup de soin. Certains effets de colliers ou de chaînes qui forment une sorte d'anamorphose, non plus. Un œuf cuit ou cru, ne tourne pas à la même vitesse et produit des effets différents. C'est très amusant »⁷⁵.

Avec les *Accidents*, également désignés sous le terme d'*Allures-Colères*, Arman introduit dès 1958 la notion d'éclatement dans les modalités d'élaboration des *Allures*, selon le *modus operandi* suivant : « [...] je prenais par exemple une cruche, quelque chose de cassable, une céramique, un verre ou une bouteille remplie d'une couleur, ou avec une couleur à l'intérieur et à l'extérieur enduit d'une autre couleur. Je cassais l'objet très violemment sur un papier ou sur une toile pour obtenir un 'Accident' »⁷⁶. Ce procédé amène l'artiste à considérer la virtualité

72. Jacques Brissot, *Formes, Objets, Mouvements*, 1960. Essai non publié. Reproduit dans D. Durand-Ruel, *Arman...*, *op. cit.*, p. 18. Sur la collaboration d'Arman et Brissot, voir J.-M. Bouhours, « De la petite mort à l'apocalypse », J.-M. Bouhours, *Arman, op. cit.*, p. 94-98.

73. P. Restany, « À toute allure », texte de présentation de l'exposition *Arman. Allures d'objets*, Galerie Saint-Germain, Paris, 16 mars-9 avril 1960.

74. Bernard Lamarche-Vadel, *Arman*, Paris, La Différence, coll. « Mains et Merveilles », 1987, p. 59.

75. Arman, dans D. Abadie, « L'archéologie... », *op. cit.*, p. 40.

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

expressive de l'objet représenté sous la forme de ses fragments, dans les circonstances qu'il évoque ici :

« Un jour, je me suis trouvé en face de l'Accident lui-même, les bouts de verre cassés étaient très beaux et je les ai gardés. Ça m'a poussé à faire cette chose qui s'appelait 'Tea for two'⁷⁷ : la première 'œuvre-objet' qui était une 'colère' d'objets composée d'une théière et de deux tasses brisées sur fond noir, et collées sans couleur, sans liquide, sans rien. »

La destruction volontaire de l'objet contre le support et dont les fragments épars sont en principe fixés à l'endroit de leur projection devient le programme de travail fondateur de la pratique des *Colères* d'objets, développée à partir de 1961. Ce mode opératoire qui vise à une transformation artistique de l'objet détruit rencontre également la thématique féminine à travers notamment la fonction professionnelle et narrative, avec la machine à écrire éclatée de *La Secrétaire renvoyée* de 1963. Mais comme dans l'ensemble des *Vénus-Accumulations*, cette thématique est surtout interrogée par l'objet-instrument musical et la notion de confusion ou correspondance morphologique. Citons Arman : « 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 »⁷⁸.

Plusieurs *Colères* de guitares en bois et bronze appuient la référence historique à Picasso et plus spécifiquement à son œuvre cubiste de 1911-1912 *Ma Jolie*, portrait allusif de sa compagne Marcelle Humbert dit Eva Gouel : *Hommage à ma jolie* (1962), *Pour ma jolie*, *À ma jolie* (1982)⁷⁹. Seule, la déclaration précédente d'Arman ne suffit pas à franchir le cap interprétatif de la simple analogie de forme établie par exemple avec les œuvres de 1974 *Corps de dame* et *Cul de Dame Damascène* - titre se référant à la *Chanson du mal aimé* d'Apollinaire⁸⁰ -, deux *Colères* de contrebasse incluses dans une concrétion de béton. Pour pouvoir

77. La réalisation non localisée *Five o'clock*, datée de 1961 par les Archives Denyse Durand-Ruel, pourrait être l'œuvre à laquelle l'artiste fait référence. Un même titre sera attribué à un multiple de 1996 combinant une sculpture antique féminine et un service à café.

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

79. Relevons qu'au moins au milieu des années 1980, Arman préférera à *Ma Jolie* de Picasso son œuvre de 1906-1907 *Les Demoiselles d'Avignon*, considérée généralement comme initiatrice du Cubisme. Il la désigne alors comme étant son tableau favori, peut-être en partie en raison de ses influences primitives recoupant son propre intérêt pour les arts premiers (voir Arman, « Les Demoiselles d'Avignon de Picasso. Le Musée égoïste d'Arman », *Le Nouvel Observateur*, Paris, n° 1085, 23-29 août 1985, p. 66). Rappelons encore l'acquisition par l'artiste, en 1999-2000, de la toile *Tête de femme* créée par Picasso en 1927, échangée contre une sculpture africaine en 2004. Sur Arman, Picasso et le Cubisme, voir Marcelin Pleynet, « Arman et le cubisme », J.-M. Bouhours, Arman, *op. cit.*, p. 76-81.

80. Voir Guillaume Apollinaire, « La Chanson du mal aimé », *Alcools*, Paris, NRF, 3^e édition, 1920, p. 26. Prem. éd. : 1913.

parler chez Arman d'une véritable personnification féminine des instruments détruits, il est nécessaire de se tourner vers des titres tels *Antoine et Cléopâtre* (colère de violoncelles, 1966), *Féminin* (dessin de tables coupées de violons, violoncelles ou contrebasses violoncellées superposées, 1973), *Bayadère* ou danseuse hindoue sacrée (colère de violoncelle, 1984), *Señoritas* (violons démembrés recouverts de projections de peinture, 1989), *Roméo et Juliette* (violons démembrés recouverts de projections de peinture, vers 1990), *La Dame ovale* (violon cassé recouvert de projections de peinture, 1993) - titre renvoyant peut-être au recueil de poèmes de Leonora Carrington publié en 1939⁸¹, illustré par des collages de Max Ernst. Sans bien sûr exclure la part de l'humour, il faut peut-être aussi s'intéresser à une lettre d'Arman envoyée à Éliane Radigue un dimanche de septembre 1961, dans laquelle il la renseigne sur le sort subi par la contrebasse, instrument aux proportions de l'humain, de l'œuvre *NBC Rage*, exécutée impasse Ronsin devant les caméras de la chaîne NBC et dans la perspective de conquête imminente de la scène états-unienne⁸² : « [...] j'ai acheté une énorme contrebasse au marché aux puces. Elle est grosse et bien belle, je la briserai après-demain après une lune de miel sans pareil 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 »⁸³. Et l'artiste de conclure : « Je t'aime + que la contrebasse ».

Trois ans après l'émergence des *Colères*, Arman adopte avec la *Combustion* une autre procédure de création artistique reposant sur la destruction partielle, inventée dans le contexte de sa rétrospective au Stedelijk Museum d'Amsterdam présentée du 22 septembre au 2 novembre 1964. Son contexte de découverte nous est précisé 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. »⁸⁴

81. Voir Leonora Carrington, *La Dame ovale*, Paris, GLM, 1939.

82. Voir R. Bouchet, « Arman et sa réception outre-Atlantique, 1961-1965 », *Histoire de l'art*, « Collections, collectionneurs », Paris, INHA, n° 62, avril 2008, p. 127-135.

83. Arman, lettre à Éliane Radigue, 1961, citée dans Voir C. Siméone, *Élianarman...*, *op. cit.*, p. 138-139.

84. 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.

Une combustion de chaise titrée *Souvenirs d'Amsterdam*, exécutée au retour d'Arman à Nice, fait explicitement référence à cette expérience hollandaise fondatrice. La dualité de son sous-titre, *LHOQQ*, donne également à l'œuvre la valeur d'un hommage à la Joconde duchampienne de 1919.

Le principe de la *Combustion* sera appliqué à de très nombreux instruments aux « lignes féminines », réels ou reproduits, isolés ou multipliés, confrontés ou non à d'autres procédures armaniennes. Certains titres semblent là aussi traduire une volonté de personification de ces formes instrumentales fortuitement anthropomorphes. C'est le cas de « Face » (1973), attribué à une table de violon coupée et brûlée, faisant de l'ouïe un œil humain. C'est le cas encore de « Le Dos de Valentine » (1997), attribué en 1997 à une table et manche de violoncelle brûlés, et encore de « La Mort de Justine », appliqué en 1967 et 1975 pour deux inclusions de violon dans des torsos en polyester. Cette dernière dénomination fait très certainement référence à l'ultime punition de l'héroïne vertueuse imaginée par le marquis de Sade, foudroyée à 27 ans lors de l'orage du 13 juillet 1788. « La foudre, écrit le libertin, entrée par la bouche, était ressortie par le vagin : d'affreuses plaisanteries sur les deux routes parcourues par le feu du ciel. 'Qu'on a raison de faire l'éloge de Dieu, dit Noirceuil, voyez comme il est décent : il a respecté le cul. Il est encore beau, ce sublime derrière [...] »⁸⁵.

Un autre titre à mentionner est « La Compagne de Dante », associé en 1974 à une *Colère* de violoncelle brûlée et incluse dans une gangue de béton. Il renvoie à Bice di Folco Portinari dit Béatrice, pour laquelle Dante aurait conçu un amour précoce et ardent au centre de son œuvre *Vita Nuova*. Composé entre 1292 et 1294, le prosimètre expose la passion de l'auteur pour Béatrice amené à se sublimer avec la mort de l'aimée, dont on ne sait avec certitude si elle est réelle ou allégorique. La culture littéraire d'Arman s'exprime encore ici, à moins que ce ne soit d'abord sa culture picturale, le thème du couple Dante-Béatrice ayant en effet nourri de nombreuses représentations dont celle de Gustave Doré publiée en 1892, *Dante et Béatrice au Paradis*.

85. Donatien Alphonse François de Sade, *Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*, sixième partie, 1799 (première édition : 1801), cité dans Philippe Sollers, *Sade contre l'Être Suprême*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2014, n. p. On notera, sans être en mesure de le commenter, le lien établi par Pierre Restany entre Arman et l'écrivain dans la conclusion de la préface de l'exposition *Arman. Allures d'objets* de mars-avril 1960 : « L'aventure des signifiants, de l'Informel, de Hartung à Mathieu ou à Pollock semblait circonscrite entre le miracle du hasard et la rigueur de la syntaxe. Il existait pourtant un moyen terme. Arman y a pensé. Et aujourd'hui, le marquis de Sade fait du Michaux avec tout ce qui lui passe par la main. » (P. Restany, « À toute... », *op. cit.*, n. p.)

5. Le féminin des *Coupes*, *Coupes-Empreintes*, *Transculptures*, *Interactifs*

L'année 1961 voit aussi l'apparition d'un autre procédé de traitement de l'objet dans l'optique de sa destruction matérielle-mutation artistique, procédé déjà rencontré au travers des quelques exemples de *Combustions* pris précédemment. Il s'agit de la *Coupe* d'artefacts isolés ou multipliés, pratique également confrontée au féminin. Arman cherchant à aller au bout de son exploration méthodique des possibilités d'expression de l'objet réel ou tiré en bronze, on retrouve, transposé au domaine de la césure, l'objet domestique genré avec les moulins à cafés de *Le Village de grand'mère* (1962) - œuvre autobiographique ?⁸⁶ - et l'accessoire d'habillement identitaire avec l'escarpin des multiples *Chaussure découpée* et *Chaussure* (1965). La gamme du champ amoureux physique et sentimental est ici encore largement parcourue. L'objet livre est convoqué dès 1961 avec *Satan est une femme*, fractionnement d'un exemplaire du polar éponyme de Gil Brewer paru en 1954⁸⁷, pour incarner non plus le savoir et la sagesse mais le magnétisme mortifère de la femme fatale. La notion trouve un écho avec l'ensemble des *Tranches de bonheur* de 1962, coupes de portraits photographiques de Brigitte Bardot réalisés par Sam Levin à la fin de la décennie précédente, reproduits sur cartes postales. Apparemment destinées aux vœux épistolaires d'Arman pour l'année 1963, les œuvres de la série ont les apparences d'un hommage rendu à l'actrice, dont le statut d'icône de la sensualité vient alors d'être réaffirmé avec les films *Vie privée* de Louis Malle et *Le Repos du guerrier* de Roger Vadim, et au sujet de laquelle Roger Mauge écrivait dans le *Paris Match* du 4 juin 1961 : « C'est sa gloire et sa beauté qui font d'elle un personnage fatal autour duquel les drames se nouent, les passions s'exaspèrent et le destin frappe »⁸⁸.

Avec *Strip-tease*, une accumulation de cafetières en émail devient en 1963 la représentation d'un effeuillage, tandis qu'avec *Amor*, les deux parties en vis-à-vis d'une statuette figurant un personnage féminin doté d'un bouclier devient peut-être, la même année, une évocation de l'amour narcissique. Le sujet féminin en régule et bronze⁸⁹ a mobilisé l'attention d'Arman à partir de 1962, à travers tout d'abord la pratique des *Coupes-Empreintes*, prolongement immédiat des *Allures*. L'une des premières réalisations rattachées à cette pratique est une accumulation d'empreintes d'une même tranche de statuette intitulée *Femme*. L'œuvre, dont le principe créateur est repris notamment avec *Allure d'objet* de 1962, évocation peut-

86. Les parents de la mère d'Arman, Marie-Marguerite Jacquet, possédaient une ferme à Saint-Martin-d'Estréaux, près de Roanne. « Pour moi, rapporte l'artiste, la 'patrie', c'était chez mon grand-père, à la campagne, dans le centre de la France. C'était le côté terroir. » (Arman dans T. Reut, « Souvenirs... », *op. cit.*, p. 198)

87. Voir Gil Brewer, *Satan est une femme*, Paris, Gallimard, coll. « Série noire », 1954.

88. Roger Mauge, « Une nouvelle affaire Bardot », *Paris Match*, Paris, n° 582, 4 juin 1961, p. 62.

être involontaire du *Nu descendant un escalier* de Marcel Duchamp, n'intègre pas le profil étalon. L'objet débité devient rapidement partie intégrante de l'œuvre, selon plusieurs systèmes compositionnels narratifs (inspirés par la chronophotographie ?) ou statiques : *Coupes* bipartites avec empreintes convergentes - *Promesse de Paix* (1962), *Vis-à-vis* (1963) -, *Coupes* bipartites avec empreintes divergentes - *L'Adieu* (1963) -, *Coupes* multiples avec empreintes - *Duplex* (1962) -, *Coupe* unique avec empreintes - *Vite* (1964). Le fragment unique ou multiplé gagne son autonomie dès 1962 avec *La Belle époque*, *Découpe 1900* et encore *Dimanche matin avant la messe*.

Dans tous les cas, la fréquence de fragmentation de l'objet dissocié ou non de son empreinte impacte directement la possibilité d'identification de la représentation initiale. À l'extrême, figures historiques, figures mythologiques ou sujets plus communs se diffractent pour toucher aux limites de la figuration, comme avec *Retour aux Éléments*, *Karma* (1963) et les œuvres sans titre de 1964 répertoriées sous les références 185 et 186 dans le catalogue raisonné dirigé par Denyse Durand-Ruel - œuvres pour lesquelles l'identification féminine est d'ailleurs hasardeuse. Le plus souvent toutefois, Arman préserve l'œuvre d'un total anonymat iconographique. C'est le cas avec *Hammam* (1962), mettant en scène une femme au costume orientalisant, ou du bronze *Nu accroupi* (1997) créé à partir d'une reproduction de la *Vénus accroupie* d'Antoine Coysevox encore assez aisément identifiable. C'est encore le cas avec *Tranche vie de Jeanne d'Arc* (1962), statuette presque intacte, dont le thème historique entre en résonance avec celui porté par *Suffragette héroïque* (1963) et *La Mort de Mademoiselle de Lamballe* (1963), victime emblématique de la Révolution française. Citons la version la plus violente du récit de sa mise à mort, à laquelle prête foi l'historien de Paris Jacques Hillairet :

« Un perruquier du nom de Charlat, tambour des volontaires, lui ôta son bonnet du bout de sa pique et la blessa légèrement, tandis qu'un autre égorgeur lui jetait une bûche dans les reins. La princesse tomba et fut criblée de coups. On lui ôta ses vêtements ; elle resta ainsi près de deux heures exposée, nue, à la risée lubrique de la foule. On la traîna ensuite jusqu'à la borne située à l'angle des rues du Roi-de-Sicile et des Ballets, sur laquelle on appuya sa tête qu'un nommé Grison scia avec son couteau et mit au bout de sa pique. Le perruquier Charlat lui ouvrit la poitrine, lui arracha le cœur qu'il plaça au bout de son sabre, tandis que suivirent d'autres mutilations obscènes et sanguinaires. »⁹⁰

La dimension hautement symbolique de Jeanne d'Arc vue notamment à travers le prisme du récit ou roman national appelle une autre association, cette fois

90. Jacques Hillairet, « Roi-de-Sicile (rue du) », *Dictionnaire historique des rues de Paris*, tome 2, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973, p. 359. Prem. éd. : 1960.

avec les thèmes mythologiques et religieux portés par des œuvres aux titres évocateurs : *Nike USA, Victoire et Liberté, La Niké de Salemotrice,ANGES, Les Vertus d'une jeune Cariatide* (1963), *L'Annonciation* (1975), *Diana noli me tangere* - double évocation de la figure de Marie et de la divinité chasseresse romaine à travers l'héritage du Titien -, *Athena, como una espada, Venus Labyrinth of Love, Venus, Varium et Mutabile, Demeter, Eve, Give and Take, Mother Earth, Hera désincarnée* (1986), *Fragments de Vénus* (1989), *Vénus séquentielle* (1994), *Pythie Romaine découpée, Mi-Siren* (1996), *Venus Dressed in Flesh* (1986-1997). Et l'on pensera certainement à la fidèle épouse d'Ulysse, Pénélope, avec l'œuvre de 1963 *J'attends ton retour*. Figure centrale d'une mythologie moderne, *La Liberté éclairant le monde* ou *Statue de la Liberté* est également investie par Arman à travers notamment le processus de la découpe et du multiple, avec *Statue of Liberty* (1997) et encore *Le Fantôme de la liberté* (2000).

La re-présentation du mythe, qui traverse tout le genre des *Coupes*, a fait l'objet d'un sous-ensemble au titre significatif de *Dieux et Déesses*, auquel se rattachent les œuvres de 1986 citées plus haut. Ce corpus trouve son origine dans le renoncement de César au projet de « Panthéon soudé » initié par Arman à la suite de l'exposition *Bonjour monsieur Picasso*, présentée au Musée Picasso d'Antibes en avril 1983. Citons le témoignage du créateur de *Venus Dressed in Flesh* retranscrit par Tita Reut à la première personne et sous la forme dialogique :

« [...] César était un homme enraciné. Il m'en a fourni la preuve et la confirmation. Lors de l'hommage à Picasso au musée Grimaldi d'Antibes, nous avons réalisé des œuvres illustrant ce propos. César est arrivé avec une très bonne sculpture : un petit Centaure [...] ⁹¹. À l'époque, nous avons eu, lui et moi, plusieurs conversations. Je lui ai confié tout le bien que je pensais de Centaure et combien il serait intéressant de prolonger cette œuvre par un Panthéon de dieux antiques.

- Qu'est-ce que tu veux dire par là ? a-t-il demandé.

J'ai répondu que je verrais bien une exposition 'César' qui s'intitulerait 'L'Olympe'. Je lui ai même 'crobardé' deux ou trois propositions - représentant Hercule, Poséidon et Athéna -, où sa technique du Centaure ferait merveille.

- D'accord, a-t-il répondu. Mais je ne sais pas où commencer.

Je lui ai alors proposé de venir à New York, ayant de grands ateliers et toutes les facilités techniques pour préparer cette exposition sur place, quand les œuvres seraient prêtes.

César m'a alors révélé :

- Je ne parle pas l'anglais.

91. L'œuvre en question est la version initiale du *Centaure-Hommage à Picasso*, un assemblage en plâtre et régule de 75 x 53,5 x 31 cm, créé à l'occasion de la manifestation.

- Je mettrai à ta disposition un assistant français, ai-je rétorqué. Je connais tous les ferrailleurs et on pourra bien travailler.

- Mais je ne peux pas rester à New York, parce que 'la Thèière'⁹², elle n'aime pas y aller. Elle ne voudra pas venir, et moi je ne peux pas vivre sans elle.

J'ai proposé à César de regagner Nice tous les quinze jours, le week-end, puisqu'il y avait une perspective de travail de plusieurs mois. Nous avons réfléchi tous les deux ; César a posé des questions, envisagé des possibilités : à travers ses requêtes matérielles (poste à souder...), j'ai compris qu'il envisageait sérieusement de tenter l'aventure.

Soudain, César s'est interrompu, a réfléchi et m'a annoncé :

- Arman, tu es bien gentil, mais... je vais aller là-bas, on va préparer l'endroit pour moi à l'atelier, on va aller voir les ferrailleurs, commencer à travailler. Et puis, un jour, je partirai et je ne reviendrai pas.

J'ai gardé une sorte de frustration de cette occasion manquée car je reste convaincu que cela aurait fait le plus grand bien à César de travailler et d'exposer aux États-Unis. Je me suis donc lavé de cette insatisfaction en créant moi-même, un an plus tard, une série de remplacement à 'L'Olympe' : les *Dieux et Déesses*, série de bronze travaillée dans ma ligne, sur le modèle du travail que j'avais expérimenté avec les statues en régule, en 1962 et 1963. Non une joute, mais un ping-pong amical et artistique. »⁹³

Plusieurs titres attribués à des *Coupes* incitent à d'autres lectures genrées appréhendant une condition avec *La Jeune fille pauvre* (1962) et *La Porteuse d'eau* (1969), un état mental avec *Inconstante* (1963), *Successive et langoureuse* (1966), *Souvent femme varie* (1974), une appartenance géographique ou culturelle avec le multiple *La Romaine* (1990). Beaucoup d'autres intitulés demeurent dans une imprécision contraignant à la neutralité interprétative : *Silhouettes*, *Investissement émotif*, *Regrets successifs*, *Promenade dans le parc*, le verlainien *Dans le parc solitaire et glacé*, l'apollinarien *Adieu, que le dernier venu sur mon amour ferme la porte* (1963)⁹⁴, *Nu couché* (1983). Cela d'autant plus qu'il n'est pas certain que la figure féminine représentée par la statuette se confonde toujours avec le féminin. C'est du moins ce que semble indiquer la *Coupe* de statuette féminine titrée *Les Hommes bleus* (1964) et la coupe de statuette apparemment masculine titrée *Jeanne d'Arc* (1965), en l'absence d'éléments permettant de documenter une autre

92. Il s'agit de Christine Rambaud, propriétaire du Scotch Tea House, un salon de thé situé rue de Verdun, à Nice. César donnera son nom à deux séries de bonzes soudés réalisées entre 1987 et 1989, *La Rambaud* et *Grande Rambaud*.

93. Arman, T. Reut, *Il y a lieux...*, *op. cit.*, p. 56-57.

94. Voir G. Apollinaire, « Les Sept épées », « La Chanson... », *op. cit.*, p. 34.

hypothèse. On relèvera le cas de l'œuvre de 1999 titrée *Fertility*, présentant une coupe bipartite de ventre de la fertilité Makondé de Tanzanie, pour rappeler que l'objet initiatique au ventre et aux seins proéminents est exclusivement porté par de jeunes danseurs.

L'instrument de musique est omniprésent dans l'expérimentation de la scission au travers des procédures des *Colères*, *Serious Paintings*, *Brushe Strokes*, *Shooting colors* et encore *Prisonniers*, au point d'étayer l'idée selon laquelle Arman est devenu le « luthier du Nouveau Réalisme »⁹⁵. Si elles convoquent comme les *Colères* les « lignes féminines » de l'objet musical réel ou reproduit, elles n'investissent pas massivement le champ du féminin. Ce sont encore les titres qui sont le premier indice de cet investissement : « Précieuse ridicule », attribué en 1974 à un violoncelle en tranches inclus dans un bloc de béton, « Odalisque », attribué en 1981 à une découpe d'un violon et d'un archet, « Les Amantes », attribué en 1982 à deux crosses de violon accolés, « Yasmine's Violin », attribué en 1983 à une découpe de violons en bronze sans doute réalisée en hommage à la fille d'Arman née en décembre 1982, « Colère d'Europa », donné à une découpe de violon et archet de 2004. Notons encore la dimension dédicatoire de *Fleur de Violons pour Claire*, dont le titre est attribué la même année à une autre *Coupe* de violons en bronze, et de *Luth Hommage à Oum Kalsoum*, pièce en deux éléments créée en 2004 en hommage à la chanteuse, musicienne et actrice égyptienne.

Une autre œuvre croisant le féminin retient l'attention : *Happy birthday Virginia*. Cette coupe symétrique d'une cuillère et d'une fourchette en configuration verticale a été réalisée en 1962 par Arman à l'intention de la galeriste Virginia Dwan, dont la structure marchande présentait en mai-juin de la même année l'exposition *Arman. Montages*, pour laquelle l'artiste « composa certaines de ses œuvres les plus importantes de cette période »⁹⁶. Créée à l'occasion de l'anniversaire de la naissance de la marchande, le 18 octobre 1931, ou peut-être pour marquer l'ouverture en juin 1962 de son nouvel espace d'exposition à Los Angeles, au 10846 Lindbrook Drive, sa qualification iconographique reste une énigme. Simple résultat d'une rencontre circonstancielle avec l'ustensile, référence à une discussion ou fait précis, portrait allégorique ? La question demeure ouverte en l'absence d'informations sur les motivations de son auteur. Une clef de lecture, toutefois, est peut-être à trouver dans cette réflexion d'Arman : « Prenons une

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

96. Virginia Dwan, « Ils sont tous venus », Loïc Malle, *Virginia Dwan et les Nouveaux Réalistes, Los Angeles, les années 1960. Arman, Klein, Raysse, Saint Phalle, Tinguely*, Paris, Galerie Montaigne, 1990, n. p. La galeriste fait référence à une *Colère* de radio (*O.k. Dad, let's get the TV. Now*), une *Accumulation* de béquilles (*À Lourdes*) et une *Accumulation* de machines à écrire (*Infinity of typewriter and infinity of monkeys and infinity of time = Hamlet*), l'artiste exécute non une *Colère* de contrebasse et de viole - ou, si l'on envisage une erreur de traduction, d'alto -, mais une *Colère* de Harpe (*E viva Mexico*) et de guitare (*La mort d'Arlequin*).

cuillère. Placée toute droite, elle est anthropomorphique, avec une tête et un corps. Si on la met horizontale, elle devient zoomorphique, comme un long chat »⁹⁷.

L'application du principe fondateur des *Coupes* va donner lieu à des déclinaisons et des hybridations programmatiques. Parmi elles, les *Transculptures*, associations non attendues *a priori* d'objets réels et (ou) en bronze exécutées à partir de 1987, œuvres dans lesquelles « se complètent deux ou plusieurs objets différents » dont « l'interpénétration par tranches et fragments souligne les rythmes et augmente les similitudes et les oppositions »⁹⁸. Les statuette et statues féminines, répliques issues majoritairement du fond sculptural du Louvre, constituent le plus souvent les matrices de ces associations. Elles prêtent leurs formes et leurs significations à des évocations mythologiques libres, par exemple en 1987 avec *Liberty Lighthouse* (*Statue de la Liberté* et lampes), en 1990 avec *Artémis et Actéon* (sculpture de Diane et violoncelle renvoyant à la transformation du fils d'Aristrée et d'Autooné en cerf bientôt dévoré par ses propres chiens pour avoir osé contempler la nudité d'Artémis prenant son bain), *Astartée-Tanit* (statue et *Coupe* de violon avec archet renvoyant à la déesse proche-orientale de l'amour et de la fécondité, ultérieurement assimilée à l'Aphrodite grecque, elle-même associée à partir du II^e siècle av. J.C. à la figure de la Vénus romaine, déesse de la beauté, de l'amour et de la séduction). Ajoutons pour la même année *Erato* (statuette, *Coupe* de violon et archet renvoyant à la muse de la poésie lyrique, amoureuse et érotique), *Eurydice* (association d'une statuette et d'éléments de violon, évocatrice de la dryade ou nymphe des arbres éponyme), *Sans titre* (violon, archet et statuette de Vénus au bain). En 1994 avec *La Déesse violoncelle* (Aphrodite à la pomme et éléments de violon) et *Vénus aux saxophones et trombones*. En 1995 avec *Déesse solaire* (visage féminin et lames de scie). L'année suivante avec *Venus Hairspray* (statuette et sèche-cheveux), *Vénus aux montres* (Aphrodite à la pomme et montres à gousset), en 2002 avec *Vénus aux French Horns* (Vénus au bain et cor d'harmonie).

Au sein du corpus spécifique des variations autour de l'Aphrodite dite « Vénus de Milo » prolongeant les détournements de Dali et encore de Clive Barker, il faut encore citer *Hommage à Picasso* (Aphrodite et fragments de guitares) - œuvre fondatrice des *Transculptures*, réalisée pour l'exposition *Arman/Picasso* à L'Orangerie de Genève (10 décembre 1987-30 janvier 1988) -, *Vénus au violon* (Aphrodite, violon et archet), l'une des nombreuses illustrations de cette description d'Arman : « Courbes et contre-courbes, violon objet chargé, idoles des Cyclades, Vénus de Crémone, élytres galbées la musique en plus. Déesse femme rituelle presque abstraite parce que symbolique dont les hanches appellent l'archet »⁹⁹. Poursuivons avec *Vénus au violoncelle* (Aphrodite, violoncelle et archet, c. 1990),

97. Arman, dans O. Hahn, « Entretien... », *op. cit.*, p. 18.

98. Voir Arman, texte non daté, Arman New York Studio Archives, cité dans J.-M. Bouhours (dir.), *Arman*, *op. cit.*, p. 336.

99. Arman, « La déesse Violon », tapuscrit non daté, Arman New York Studio Archives », cité dans Marie Bertran, « Chronologie », J.-M. Bouhours, *Arman*, *op. cit.*, p. 341.

Petite Vénus au bain (Aphrodite, violon et archet, 1990), *Sans titre* (Aphrodite, contrebasse et archet, 1990), *Martel en tête* (Aphrodite et marteaux, 1994), *Milo Cruise* (Aphrodite et hélices de bateaux, 1995), *Ça tourne* (Aphrodite et bobines de film, 1996), *Vénus crantée* (Aphrodite et engrenages, 1996), *La Bien gardée* (Aphrodite et serrures, 1996-1997), *Cette Fallope de Vénus* (Aphrodite et saxophones, 2000), *Vénus à cordes* (Aphrodite et silhouettes de guitares, 2001), *Sans titre* (Aphrodite et tables de violoncelles, 2002), *Naissance* (Aphrodite se dégageant d'une gangue constituée de Coupes d'Aphrodites identiques, 2002), *L'Âme de Vénus* (Aphrodite en tranches alternées de bronze et de cristal de Daum, 2005). Il faut encore citer la *Vénus des arts* (Aphrodite, bronze anthropomorphe du Bénin, fragments de contrebasse, palette de peintre et encore livres empilés), sculpture monumentale réalisée en mai 1988 et installée le 16 juin suivant rue Jacques Callot, dans le 6^e arrondissement de Paris. Créée à la demande des commerçants formant le Comité Saint-Germain-des-Prés animé par Nathalie et Georges-Philippe Vallois, elle synthétise plusieurs activités exercées dans le quartier : encadreur, antiquaire et encore galeriste.

D'autres modèles antiques ou classiques, antiquisants ou classicisants, servent l'évocation en 1988 et 1990 de *La Fiancée de Casals* et de *L'Amie de Casals* (statuettes et violoncelles), œuvres-hommage au violoncelliste, chef d'orchestre et compositeur catalan. En 1990 de *L'Amie de Ségovia* (statuette d'Aphrodite à la pomme et guitare) et de *L'Amie de Picasso-The Friend of Picasso* (statuette et guitare). En 1992 d'une *Promesse de bonheur* (statuette et violon). En 1993 de l'amour unilatéral et enfin partagé au centre du film *L'Année dernière à Marienbad*, réalisé par Alain Resnais en 1961 sur un scénario labyrinthique d'Alain Robbe-Grillet, confrontant Delphine Seyrig et Giorgio Albertazzi en modernes Ariane et Thésée, Ariane et Dionysos, Daphné et Apollon (*À Marienbad*, violon et reproduction réduite de l'*Apollon et Daphné* du Bernin commandée par le cardinal Scipion Borghèse). En 1994 du *Sex Appeal* (statue et téléphones), de *Tranches de vie* (nu féminin et lames de scies) et d'une *Mechanical Bride* ou « Mariée mécanique » (statuette et lames de scie circulaires). En 1995 d'une femme ou déesse *Lumineuse* (statue de Diane et torchères), d'une femme-violon (*Violaine*, statuette et violons), de *L'Éternel féminin* (statue et machines à coudre), vision domestique éloignée de l'idéalisation isissienne de Jules Laforgue gravée par Juliette Gréco en octobre 1954¹⁰⁰, ou bien encore de la sublimation - mariale ? - attachée aux ultimes vers du second *Faust* de Goethe prononcés par le chœur mystique¹⁰¹. Une vision mystique connue d'Arman, tout au moins à travers la

100. Deux mois après l'enregistrement de la chanson de Gréco *L'Éternel féminin*, reprenant le texte de Jules Laforgue « Notre petite compagne » (Édouard Dujardin et Félix Fénéon, *Les Derniers Vers de Jules Laforgue*, Paris, É. Dujardin et F. Fénéon, 1890, p. 154-157) sur la musique de Joseph Kosma, sort sur les écrans français un film d'Irving Rapper portant ce même titre, avec Ginger Rogers dans le rôle de Beatrice Page, actrice confrontée à la problématique du vieillissement.

101. Citons ces vers : « Toute chose périssable - Est symbole seulement, L'imparfait, l'irréalisable

médiation de Wagner (*Sieben Kompositionen zu Goetes Faust* de 1831-1832) et de Berlioz (*Huit scènes de Faust* de 1829 *La Damnation de Faust* de 1846), plus sûrement de René Clair et de son film de 1950 *La Beauté du diable*, avec Nicole Besnard dans le rôle de Marguerite et Simone Valère dans celui d'Hélène de Sparte¹⁰². Avec *Marizibill*, sous-titrée *Hommage à Apollinaire*, le sculpteur crée l'année suivante un bronze constitué d'une statue vénusienne entamée par 12 scies égoïnes évoquant pour lui la prostituée du poème éponyme d'Apollinaire initialement publié en 1912 :

« Dans la Haute-Rue à Cologne
Elle allait et venait le soir
Offerte à tous en tout mignonne
Puis buvait lasse des trottoirs
Très tard dans les brasseries borgnes

Elle se mettait sur la paille
Pour un maquereau roux et rose
C'était un juif il sentait l'ail
Et l'avait venant de Formose
Tirée d'un bordel de Changai [sic]

Je connais gens de toutes sortes
Ils n'égalent pas leurs destins
Indécis comme feuilles mortes
Leurs yeux sont des feux mal éteints
Leurs cœurs bougent comme leurs portes. »¹⁰³

Ajoutons au recensement la femme ou déesse *Bien vêtue* (statue et porte-manteaux) de 1998 et la *Femme au chat* (statuette et éclisse de violon) créée en 1999 à la demande de Monique Peyrat, première dame de Nice, pour constituer le trophée de « L'Arman de la femme » décerné annuellement à l'occasion du *Gala de la Femme*. Citons aussi l'*Ofelia* shakespearienne (statuette et éclisses de violon) de 2002, œuvre à rapprocher de la pièce unique *La Musicienne automate* de 1985, formée d'un manche d'instrument à corde pourvu d'une tête féminine sculptée, entouré d'une tige de fer formant une éclisse de violon.

Au cours de l'année 1995, poursuivant une expérimentation entreprise avec l'œuvre *Endless Variations* de 1967-1968, structure cubique en bois dont les côtés amovibles créent une multitude de combinaisons possibles, Arman introduit dans

- Ici devient événement ; - Ce que l'on ne pouvait décrire - Ici s'accomplit enfin - Et l'Éternel Féminin - Toujours plus haut nous attire. » (Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1984, p. 497. Trad. Jean Malaplate, Prem. éd. 1832). Parmi les nombreuses études sur le thème mystique de « l'éternel féminin », on consultera avec profit l'ouvrage d'Henri de Lubac, *L'Éternel féminin. Étude sur un texte du Père Teilhard de Chardin*, Paris, Aubier-Montaigne, 1968.

102. D'après les propos de Marc Moreau recueillis par l'auteur, octobre 2015.

103. G. Apollinaire, « Marizibill », *Alcools, op. cit.*, p. 58. Prem. pub. : *Les Soirées de Paris*, n° 6, juillet 1912 sous le titre Marie-Sibylle.

la *Coupe* la possibilité de l'interaction en articulant les tranches découpées montées sur charnières. Le potentiel (terme repris dans l'intitulé d'une œuvre de 1995 sous-titrée *Little Torse*) des configurations de ces multiples relevant de l'ensemble dit des *Interactifs* est ainsi illimité, comme de fait les implications gestuelles de leurs regardeurs, ou plutôt regardeurs-possesseurs, à qui pourrait s'appliquer la consigne duchampienne titre d'une inclusion de moulage de seins créée par Arman en 1973 pour son composite *Hommage à Duchamp : To and for RRose Selavy* : « Prière de toucher ». Une nouvelle fois, la statuette et la statue féminines sont objets d'élection, souvent en correspondance avec une iconographie que seuls les titres éclairent. Le sculpteur semble par exemple s'attacher encore à la représentation du désir amoureux déclinable entre tiraillement et recentrage, avec les *Vénus d'Anatomy of Desire* et *L'Envers du désir*, peut-être encore avec la *Vénus à la lascivité ingrienne* de *For You* (1995). L'inconstance, déjà rencontrée avec une *Coupe* de 1963, réapparaît avec la Diane de *La Donna Mobile*, détournement évident des paroles du Duc de Mantoue chantées dans le dernier acte du *Rigoletto* de Giuseppe Verdi :

« La femme est changeante
 Telle une plume au vent,
 Elle change de ton et d'idée.
 Toujours un aimable,
 Gracieux visage,
 En larmes ou en rire, est mensonger.
 Il est toujours malheureux
 Celui qui se fie à elle,
 Celui qui lui confie imprudemment son cœur !
 Pourtant il ne se sent jamais
 Pleinement heureux
 Celui qui sur ce sein ne boit pas l'amour !
 La femme est changeante. »¹⁰⁴

Avec *Tête à tête*, créée en 1999, Arman met en scène un duo composé d'une tête de femme et d'une tête d'homme débitées en cinq tranches horizontales montées chacune sur pivot. Les configurations possibles font de l'inconstance un trait partagé, entre dialogue et évitement. Neuf ans auparavant, l'artiste abordait encore le champ de la mythologie avec l'œuvre *Tête de Minerve*, livrant une représentation potentiellement changeante du visage de la déesse romaine de la sagesse, de l'intelligence et de la guerre.

L'association de l'instrument de musique et du volume féminin est là encore éprouvée, avec notamment un multiple sans titre de 2002 présentant un buste sur lequel peuvent être rabattus deux volets constitués d'une table de violoncelle scindée en deux parties symétriques, et encore avec le multiple de 2002 intitulé *Occultée*, buste inclus dans un corps de violon sur lequel la table d'harmonie et la

104. Francesco Maria Piave, « La donna è mobile », Giuseppe Verdi, *Rigoletto*, acte III, 1850-1851.

toucher d'un violon partagé en deux peuvent être rabattus. L'œuvre de 120 x 87 x 40 cm prolonge un projet d'édition démarré en 2001 avec *Grain de beauté*, buste féminin épousant la silhouette des éclisses d'un violoncelle et sur lequel peuvent se refermer les deux volets de la table découpée de l'instrument. Un buste réalisé semble-t-il pour la première fois à partir d'un modèle vivant¹⁰⁵.

105. Voir <http://www.artsoum.fr/projets.htm>. Consulté le 22 juin 2015.

SECONDE PARTIE

LES SOURCES DE L'ŒUVRE ET SON CONTEXTE DE PRESENTATION

1. L'analyse au risque de la surinterprétation psychologique et iconographique

Bien qu'insistant sur le caractère spontané du geste créateur de sa toute première *Accumulation*, Arman retient l'argument d'une prédisposition psychologique au traitement accumulatif de l'objet. En 1998, il confie :

« Pour ces boîtes pleines d'objets, personne ne m'a donné de conseils, cela s'est fait vraiment tout à coup. Peut-être y a-t-il eu une reminiscence. Au début des années 50, je faisais beaucoup de photographies ; en retrouvant de vieux clichés [...], je me suis aperçu que j'avais tendance à choisir des natures mortes 'accumulatives' : des cordages, des paquets de roseaux, des tonneaux entassés dans un port... J'avais déjà cet appétit pour multiplier, venu de l'enfance, qui est à la base de mon côté accumulateur. »¹

L'artiste précise la même année :

« [...] 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. »²

L'argument du déterminisme mental doit-il être également être convoqué pour une pleine compréhension de notre thème de réflexion ? La tentation est grande au regard de ce que l'on sait de la relation d'Arman aux femmes, évoquée par Pierre Restany à la fin des années 1960 : « Huit mois par an en Amérique, quatre mois en Europe, Arman est partout lui-même, avec les mêmes désirs, les mêmes

1. Arman, dans D. Abadie, « L'archéologie... », *op. cit.*, p. 41.

2. Pierre Barbancey, « Arman : 'Les artistes sont les féticheurs de la société' », *L'Humanité*, Paris, 10 septembre 1998. En 1962, Arman réalise l'*Accumulation* titrée *La fortune est aux audacieux* à partir de bouts de ficelles retrouvés chez sa grand-mère après sa disparition.

impulsions, le même besoin de dépenser l'énergie vitale qui le brûle et qui le pousse sans cesse à compliquer sa vie dans des histoires d'alcôves [...] »³. Ou encore, de façon moins allusive, par la journaliste Christine Siméone en 2009 :

« Pas d'Arman sans amour. [...] Arman amant, c'est peu de le dire. Arman collectionne les femmes [...]. Les hommes de son entourage sont les témoins de sa très grande sincérité en amour, de sa très grande fidélité à toutes les femmes qui ont compté pour lui, du très grand nombre de ses conquêtes, de sa grande habileté à gérer ses rendez-vous et ses histoires d'amour. Les hommes d'Arman sont ses alibis, l'ombre portée de sa personnalité amoureuse. Et les performances de cet oiseau-là sont telles qu'ils n'ont même pas essayé de rivaliser. Ces compagnons reconnaissent Arman en chasse quand l'œil noir du bonhomme se met à briller, et que tout son être commence à irradier. Là, il est certain qu'une proie est dans les parages. Le paon à la parade est déterminé. Arman a passé autant de temps avec les femmes qu'à son travail. Aimé et être aimé, [...] [c']est son talon d'Achille. [...] L'important est que la proie succombe. Et dans le cortège des conquêtes, les plus ou moins en vue, les plus ou moins aimées, s'organisent pour composer la cour des amantes. Les hommes d'Arman ont vu défiler les compagnes, des passades, et font le compte de celles qui ont obtenu le plus de faveurs. »⁴

Les témoignages corroboratifs abondent, pour certains issus de l'entourage amical de l'artiste. « Il a créé l'Arman de la femme. C'est une bonne idée. Ça lui va très bien. Il devrait en avoir une dizaine pour les distribuer chaque jour »⁵, écrit par exemple Ben dans son blog en juin 2000. Le cercle le plus intime est aussi émetteur, par exemple huit ans plus tard avec Marc Moreau, gendre d'Arman et « bras-droit » de l'artiste durant les 20 dernières années de sa vie :

« Certes, Arman aimait les femmes. Beaucoup. Enfin, disons qu'il aimait avant tout le 'Thrill' : le frisson, l'excitation de la conquête, de la lutte intellectuelle ; on se frotte, on se pique, ça égratigne, ça flirte avec la limite, on se reconnaît, on se connaît et après on rentre dans la sphère privée. Il se déplaçait dans la vie avec ce challenge et s'il venait à en manquer, de ce challenge, la chose tournait court. Dans la poétique armanesque, la femme était comme inaccessible à la compréhension, à la préhension et il fallait toujours plus d'expérience pour en attraper le fil. Accumuler les expériences

3. P. Restany, « Texte de Pierre Restany », Alain Bizos, *Arman. Amitié photographique*, Paris, Hermann, 2007, p. 44. Le texte de novembre 1967-septembre 1968 est la version non expurgée de P. Restany, « Arman » *op. cit.*, p. 1-16.

4. Voir C. Siméone, *Élianarman...*, *op. cit.*, p. 58, 59.

5 . Ben, « Individus », *Ben-vautier.com*, juin 2000, <http://www.ben-vautier.com/2000/individus.html>. Consulté le 11 juillet 2015.

constituait sa profession de foi ! (qui voulait-il comprendre [saisir], sa mère, ses premières amours : Éliane, Micheline, Marianne...). »⁶

Christine Siméone et Marc Moreau suggèrent une incidence du « collectionnisme féminin » d'Arman sur sa production artistique. Citons la première à propos d'une *Accumulation* d'éventails non titrée constituée en 1996 :

« Ses éventails accumulés dans une boîte de plexiglas disent autant le tourbillon de leurs couleurs, que toutes les mains qui les ont agités depuis toujours dans sa vie. Des flamencas dont les jupons s'enroulent autour des chevilles, femmes imaginaires, femmes réelles, blanches, blacks, blondes, belles, brunes ou bouleversantes. [...] En 1993, il accumule vingt cartes postales représentant Mona Lisa, femme à l'identité indélébile. [...] Arman titre : 'Many Lisas'. Son tableau de chasse ? Un seul visage pour des dizaines de femmes ? »⁷

Citons le second à propos des Vénus-Aphrodites du milieu des années 1990 :

« [...] le nombre de 'bimbos' voletant comme des papillons de nuit autour de la lanterne augmente avec la luminosité de la lampe. Plus on est connu, plus il y en a. Arman disait qu'il n'était pas chasseur en ce domaine, mais opportuniste... [...] Et y a-t-il un lien entre cette remarque et le côté [...] 'litigieusement élogieux' des titres de ces corps de femme ? Alors oui, sa vision de la femme [...] peut être vue comme marchande. Et ce qu'il y a comme moteur chez elles : le pouvoir (une forme de pouvoir est de capter l'argent des autres). Pour l'obtenir certaines sont prêtes à tout et à tous, selon la déclaration d'impôts. C'est ce qu'il lui faisait dire : 'Les femmes sont des professionnelles, nous (les hommes) des amateurs'. Ce qui est intéressant dans la chronologie de ces mannequins, c'est qu'ils apparaissent bien après la période niçoise, alors qu'Arman se plonge de plus en plus dans la culturation américaine, dont on sait qu'en général, et sauf cas particulier, le credo est : 'HOW MUCH ?' (combien ça coûte ?). »⁸

6 . Marc Moreau, « Arman et les femmes », *Armancommunity.net*, 14 décembre 2008, <http://www.armancommunity.net/baldd/2008/12-decembre-2008-baldd/2008-12-14.html>.

Consulté le 13 janvier 2009. Micheline était une proche amie d'enfance d'Arman. Ce dernier rapporte : « La meilleure amie de ma mère avait une fille qui s'appelait Micheline. On était inséparables et je lui vouais une adoration totale. Quand elle est allée à l'école ce fut le drame de la séparation. Les parents de la petite Micheline étaient des gens très riches, propriétaires de la maison où l'école était installée. Ils ont imposé mon inscription dans le Cours des Demoiselles Poizat [sic]. » (Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 23). En 1949, année où Micheline décline sa demande en mariage, l'artiste débute une relation amoureuse avec Marianne, relation à laquelle il mettra fin en 1951.

7. Voir C. Siméone, *Élianarman...*, *op. cit.*, p. 59-60.

8. Marc Moreau, « Arman... », *op. cit.* Marion Moreau aime à rappeler cette mise en garde faite par

Docteur en Psychologie clinique, Marion Moreau s'est attachée à approfondir sa réflexion sur le rapport de son père aux femmes avec qui il a pu entretenir des relations privilégiées. Selon elle, ces relations se sont développées selon des cycles de dix ans marqués par une complicité culturelle ou intellectuelle, cycles associés le plus souvent à une pratique artistique déterminée, éprouvée en résonance avec le partenaire amoureux du moment. Interrogée par la récurrence de ces phases décennales, la fille d'Arman a identifié une cellule biographique fondatrice sans doute ultérieurement idéalisée par l'artiste, à savoir celle de ses cinq premières années d'enfance vécues fusionnellement aux côtés de sa mère « Pachatte » au Grand Hôtel de Grasse. Ce n'est en effet qu'en 1932 qu'Antonio Francesco Fernandez acceptera de le reconnaître comme son fils et d'épouser sa mère, de condition plus modeste, et de réunir le noyau familial rue du Maréchal-Joffre à Nice⁹.

L'orthopraxie historique ne s'accommode d'aucun moyen méthodologique permettant de confirmer ces résultats, et plus globalement d'établir la réalité d'un dialogue systématique entre la vie sentimentale d'Arman et son travail de création, si séduisante soit cette hypothèse que l'on ne peut ignorer. Un tel dialogue est d'autant plus difficile à appréhender que l'expérience de vie de l'artiste et les influences artistiques reçues par ce dernier peuvent s'imbriquer ou se tuer. Comme le fait observer Otto Hahn, parlant des *Accumulations*, il « s'agit sans doute de fixations psychologiques, mais elles ne suffisent pas pour dicter un style. Le besoin de posséder, de collectionner, d'entasser des timbres et des soldats de plomb a certainement prédisposé Arman à l'accumulation, mais elle ne l'a pas aidé à en faire un geste artistique ». Un geste dont la source stylistique serait selon Hahn à rechercher dans le all-over de Pollock, introduit dans la troisième génération des *Cachets* : « Arman remplissant ses tableaux de cachets, son style le conduisit à rechercher l'expression de la quantité. À la toile couverte jusqu'aux extrémités correspond la boîte pleine à ras-bord »¹⁰.

L'*Accumulation* de prismes porno-photographiques de 1964 titrée *Autobiographie* donne un certain crédit à l'idée d'un œuvre armanien perméable à la vie sentimentale et (ou) sexuelle de son auteur, même si elle ne trouve pas de confirmation avec l'autoportrait-robot de 1992¹¹. Une perméabilité peut-être décelable dans la *Poubelle Odor di Femina* (1975), constituée de feuillets de l'ouvrage éponyme du poète Jacques Lepage (Paris, Éditions Aux Dépens d'un Amateur), dans la *Colère* de violon enveloppée de tubes de peinture titrée *Entre deux amours* (1990), dans la *Transculpture* de statue féminine assaillie de

la mère d'Arman durant son adolescence : « Faites attention à vos poules, je lâche mon coq ! » (D'après les propos de Marion Moreau recueillis par l'auteur, juin 2015)

9. D'après les propos de Marion Moreau recueillis par l'auteur, juin 2015.

10. O. Hahn, *Arman, op. cit.*, p. 7.

11. L'œuvre comprend deux photographies, l'une représentant les parents d'Arman sur une plage, l'autre la famille de l'artiste réunie au Bidonville à l'été 1987 (D'après les propos de Marion Moreau recueillis par l'auteur, juillet 2015).

fourchettes et de cuillères au titre ambigu de *Monsieur est servi*, pendant d'une Diane au bain traversée de couteaux intitulée *Mademoiselle est servie* (1995). Ou bien encore dans les sculptures interactives *La Porte de mon amour* (1995), réalisée sur la base d'une Diane en bronze, et *Je te porte en moi* (2001), incorporant une Vénus viscérale dans un Apollon à l'abdomen amovible. Perméabilité peut-être encore décelable dans le dessin accumulatif de mains échangeant une pomme titrée *Adam et Eve. The Never Ending Story* (2002), et encore dans la *Coupe* de chaussure à talon en bronze de la série *Atlantis* titrée *Memories* (1991) - une série à laquelle se rattachent la même année les deux vélos amalgamés de *Philémon et Baucis*, figures symboliques de l'amour conjugal et de la générosité hospitalière. L'absence d'information quant aux modalités d'attribution de ces dénominations n'offre d'autre choix que celui de la prudence interprétative, laquelle doit encore guider la lecture du violoncelle de la série *Atlantis* signalant la tombe d'Arman au cimetière du Père-Lachaise, selon les volontés de Corice Canton. Un instrument-gisant qui, pourrait-on penser, réunit en lui quatre des « passions » cardinales de l'artiste ici non hiérarchisées : la musique, la plongée, l'archéologie et les femmes. On ne manquera pas de relever, considérant le dernier point, l'ironie de l'épithète choisie par ou pour l'accumulateur : « Enfin seul ! ».

Un élément, plus globalement, doit être gardé à l'esprit : même si l'artiste déclare les subordonner à un « but » poursuivi ou aux œuvres elles-mêmes, les intitulés de ces dernières, presque toujours arrêtés *a posteriori* et dans un temps d'après-crédation réduit¹², peuvent découler d'analogies plus ou moins accidentelles et de la réaction anticipée du regardeur. Citons Arman : « Je fais souvent du choix des titres un jeu avec mes amis. J'essaie 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 »¹³. Ce qui est vrai pour l'humour l'est sans doute tout autant pour le « contenu [...] agressif ou poétique d'un certain nombre d'objets »¹⁴ qu'évoque le sculpteur en 1965. La relation titre-objet ne repose donc pas sur une logique systémique. Ceci explique que toutes les *Accumulations* d'encriers ne sont pas des « hommages à Madame de Sévigné », que toutes les *Accumulations* de bouteilles de parfum ne sont pas des « parisiennes », que toutes les *Colères* de contrebasses ne sont pas des « corps de dames ».

Il faut en outre intégrer à l'équation analytique que l'opportunité matérielle a pu, particulièrement dans les premières années, celles de la fréquentation des dépôts des Compagnons d'Emmaüs et des différents marchés aux puces de la Côte d'Azur, se substituer à l'anticipation iconographique. La collecte d'objets isolés ou

12. D'après les propos de Marion Moreau recueillis par l'auteur, juin 2015.

13. Marisa del Re, « An accumulation of conversations with Arman », *Arman's Orchestra*, cat. exp., Marisa del Re Gallery, New York, 11 mai-11 juin 1983, p. 7-10. Cité dans D. Durand-Ruel, *Arman. Catalogue raisonné III*, Paris, La Différence, 1994, p. 12.

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

par lots a souvent été le fruit d'une rencontre fortuite : celle avec les dentiers usagers de *La Vie à pleines dents* récupérés dans une poubelle de l'Hôpital Pasteur de Nice en 1960, celle encore des masques à gaz réformés d'*Home Sweet Home* découverts la même année et toujours à Nice dans une poubelle d'EDF.

Un autre élément autrement plus décisif à prendre ici en compte est la question de la primauté formelle, éclipsée le plus souvent par la lecture sociologique de l'œuvre d'Arman imposée tout d'abord par Pierre Restany. Limitons-nous au cas symptomatique des *Poubelles*, qui à la fin des années 1950 paraissent apporter une vérification immédiate et spectaculaire à la théorie socio-appropriative défendue par le critique. Pour ce dernier en effet :

« Ces entassements de déchets 'tout-venant' dans des urnes de verre ou de Plexiglas [...] témoignent de la richesse expressive la plus immédiate de la réalité sociologique [...]. Ces résidus de la consommation et de l'usage ont été produits par les hommes et utilisés par eux. L'humain les a irrémédiablement marqués de sa trace. C'est sur ces considérations sociologiques que se fondent leur signification intrinsèque et leur pouvoir évocateur. »¹⁵

Né en 1928, Arman a comme Restany fait l'expérience des profondes mutations politiques, économiques, techniques et socioculturelles de l'après-guerre. À des degrés divers, il a témoigné, à travers ses productions et interventions écrites ou orales, d'un certain intérêt pour ces aspects de la société dans laquelle il vit et fait acte de création. L'argument sociologique apparaît ainsi à partir de 1960 comme une composante ponctuelle du discours armanien. Au cours de cette même année par exemple, il est employé à au moins trois reprises, dans le texte « Réalisme des accumulations », puis à l'occasion de la présentation du principe des *Poubelles* à sa galeriste Iris Clert et de son exposition du « Plein » aux lecteurs de la revue *Jardin des arts* : « Dans notre monde, dans notre système, les biens de consommation sont produits à la chaîne, présentés et mis au rebut. Quantitativement, ce phénomène des déchets, industriels ou ménagers, des choses inutilisées, démodées, a attiré mon attention et mes soins. Je propose la vision de cet univers entassé et cellulaire »¹⁶.

À l'occasion d'un entretien, Arman nous a affirmé que les deux termes de son langage quantitatif sont bien dès cette époque en rapport avec une réflexion personnelle perméable aux considérations sociologiques¹⁷. L'artiste qui, selon la formule consacrée et aujourd'hui sans doute largement galvaudée, se définira

15. P. Restany, « Arman » *op. cit.*, p. 7.

16. Arman, cité dans Anonyme, « Arman : Accumulations », *Jardin des arts*, Paris, octobre 1960. L'exposition du *Plein*, inaugurée le 25 octobre 1960 à la Galerie Iris Clert, confronte le principe des *Poubelles* à l'échelle monumentale. Ce n'est plus cette fois une boîte vitrée de quelques dizaines de centimètres carrés qui sert de vitrine à l'entassement de déchets et d'objets de rebus, mais la quasi-totalité de l'espace de la petite galerie de la rue des Beaux-Arts.

17. D'après les propos d'Arman recueillis par l'auteur, septembre 2001.

comme « témoin de son époque »¹⁸, entend apparemment très tôt montrer de manière objective « le cycle parcouru par les objets dans notre civilisation, production, consommation, destruction »¹⁹, un souci - peut-être effectivement initié ou nourri, comme l'a indiqué Restany, par l'expédition entreprise aux côtés d'un membre de la Mission archéologique française²⁰ - que traduiront certains titres (*Déchets bourgeois, Petite civilisation, Frozen Civilisation...*) et encore l'usage récurrent de la métaphore géologique ou archéologique. À la question « la notion sociologique était-elle importante pour vous ? », Arman, d'après lequel « il est impossible de déchiffrer une civilisation sans la lecture de ses détritiques »²¹, 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 ». Il apporte toutefois cette précision : « Cela a surtout été sensible lorsque j'ai entrepris la fabrication de la deuxième série des *Poubelles* »²². Sa reprise du procédé des *Poubelles* à la fin des années 1960, qui donnera lieu à la réalisation avec Jean-Pierre Mirouze d'un documentaire couleur de 13 minutes retraçant le parcours des 60000 tonnes d'ordures générées quotidiennement à New York (*Sanitation, 1972*), lui permettra effectivement d'observer deux phénomènes spectaculaires : la très importante augmentation aux États-Unis et en France de la masse moyenne de déchets produits en contexte familial, puis « l'américanisation dans l'emballage, la couleur et la quantité »²³ du déchet ménager français. « C'était un constat qui n'était pas artistique mais sociologique. J'y ai été très sensible »²⁴, nous informe l'artiste.

L'attitude disons « neutraliste » d'Arman œuvrant dans l'optique du simple constat n'exclut pas une prise de position critique factuelle vis-à-vis notamment des problèmes de « diminution des espaces et des surfaces et de l'envahissement de nos sécrétions industrielles »²⁵, d'inondation « de notre monde avec de la camelote et de vieux objets rejetés »²⁶. Mais en tout état de cause, comme l'a bien dit Raymonde

18. Voir Ted Castle, « Accumulation by Arman », *Art in America*, n° 11, décembre 1983, p. 136-142.

19. Arman cité dans Pierre Cabanne, *Arman*, Paris, La Différence, coll. « Classique du XXI^e siècle », 1993, p. 35.

20. Restany rapporte en effet : « [...] 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. » (P. Restany « Arman », *op. cit.*, p. 10)

21. Arman, cité dans Arman dans T. Reut, « Souvenirs... », *op. cit.*, p. 183.

22. Arman, dans D. Abadie, « L'archéologie... », *op. cit.*, p. 55.

23. Arman, dans D. Rimbault, *Arman, op. cit.*

24. Arman, dans D. Abadie, « L'archéologie... », *op. cit.*, p. 55-56.

25. Arman, [Texte], Collectif, *Arman*, cat. exp., Amsterdam, Stedelijk Museum, 22 septembre-2 novembre 1964, n. p.

26. Arman, cité dans H. Martin, *Arman, op. cit.*, p. 56 (nous traduisons).

Moulin, l'objectif de l'accumulateur n'est assurément pas de viser à un travail sociologique intégrant les procédures standard d'échantillonnage et d'analyse ou d'aboutir à une théorie sociologique explicite²⁷. À la fin des années 1980, il affirme d'ailleurs : « [...] je suis fortement décidé à rester un artiste plus qu'un sociologue ou un anthropologue. Si mon intention avait été de tenter de démontrer, je crois que je me serais servi de la plume, plus que de la brosse... »²⁸. Un artiste plus qu'un sociologue ou un anthropologue, et plus particulièrement un artiste informé des précédents historiques de son art, ainsi qu'il l'explique en 1964 : « [...] les changements subtils de la réalité sont bien des changements picturaux, l'utilisation d'une grammaire objectuelle n'est vraiment possible qu'avec les connaissances d'un langage classique. Je ne pense pas apporter tout le nouveau, mais bien seulement une petite facette de la réalité à travers le prisme de tous les arts et de tous les temps »²⁹.

Les *Accumulations* et les *Poubelles* ne sont donc pas, contrairement à une idée reçue tenace, des traductions méditées du « monde concentrationnaire qui est le nôtre : humains empilés dans les H.L.M. ou serrés dans les wagons du métro [et] aussi [de] notre civilisation de consommation intensive »³⁰. Les *Accumulations* et les *Coupes* ne sont pas des expressions raisonnées des grands traumatismes de la Seconde Guerre mondiale³¹. S'il reconnaît ainsi à propos notamment d'*Home Sweet Home* que « le masque à gaz s'impose par sa présence, son symbolisme », Arman affirme dans le même temps que la lecture de l'œuvre est assortie d'un impératif : « Ce sont des pièces très fortes, car il faut lutter contre la signification »³². Son exploitation du principe quantitatif s'inscrit avant tout, nous allons le voir, dans le cadre déterminé d'une démarche artistique et même picturale, peut-être en rapport plus ou moins étroit avec un ensemble de facteurs mentaux sur lesquels bute encore la méthodologie historienne. « [J'ai] une destination, une appétence à la quantité

27. Voir Raymonde Moulin, « De l'objet à l'œuvre », D. Abadie (dir.), *Arman, op. cit.*, p. 35.

28. Arman, « Le montreur », Collectif, *Arman. Restrospektiv*, cat. exp., Lunds, Lunds Kunsthall-Malmö, Galleri GKM, 1989, cité dans P. Cabanne, *Arman, op. cit.*, p. 31.

29. Arman, [Texte], *op. cit.*, n. p.

30. François Le Targat, « Arman », *Beaux-Arts magazine*, Paris, n° 5, septembre 1983, p. 89.

31. Didier Semin a ainsi vu un lien entre les destructions d'Arman (*Combustions* et *Colères*) et les destructions de villes par l'incendie et le bombardement (voir D. Semin, « Pompéï mental », Cécile Debray (dir.), *Le Nouveau Réalisme*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 28 mars-2 juillet 2007, Paris, Rmn, 2007, p. 160). Autre exemple parmi des dizaines, Ziva Amishai-Maisels a fait remarquer que l'apparition des dentiers, chaussures et lunettes dans l'*Accumulation* coïncidait avec l'arrestation d'Adolph Eichmann (voir Ziva Amishai-Maisels *Depiction and Interpretation : The Influence of the Holocaust on the Visual Arts*, Oxford, Pergamon Press, 1993, p. 150). De telles interprétations déterministes ont été le plus souvent combattues par Arman. Réfutant l'influence de la Shoah dans son accumulation de valises installée devant la Gare Saint-Lazare, il assure ainsi : « [Ce] n'était absolument pas en corrélation avec un exode quelconque [...]. C'était déconnecté... si j'avais voulu évoquer l'exode, je ne l'aurais pas fait comme cela. » (T. Reut, « Engagé pas militant. Entretien avec Arman », Thomas Compère-Morel (dir.), *Arman armé*, cat. exp., Péronne, Historial de la Grande Guerre, 23 juin-12 décembre 2004, Milan, Cinq Continents, 2004, p. 32)

32. Arman, dans D. Abadie, « L'archéologie... », *op. cit.*, p. 53.

tout à fait particulière », confie le plasticien avant de former ce constat conjoncturel : « J'ai la chance ou la malchance que ça tombe en concordance avec certaines des préoccupations de notre époque »³³. Une adéquation bien comprise par l'artiste, sans doute très tôt conscient du fait que le recours à l'argument sociologique peut, dans le cadre d'une stratégie discursive, contribuer très fortement à justifier ou bien à adoucir la brutalité d'un fait plastique perçu généralement comme « totalement approprié », c'est-à-dire vierge de toute intervention artistique. Gardons à l'esprit cette évidence rappelée par l'auteur des *Poubelles* :

« En 1960, on pouvait faire passer n'importe quoi avec le label 'art de dérision'. Les bandes dessinées, le porte-bouteilles de Duchamp et mes 'poubelles', tout devenait 'art de dérision'. Celui qui aurait présenté des pales d'hélicoptères râpées comme du gruyère se serait attiré la considération de la critique s'il avait prétendu mettre en accusation les hélicoptères qui bombardaient le Viêt-nam. La publicité devenait acceptable lorsqu'on prétendait la dénoncer. »³⁴

Quelle que soit la profondeur des convictions d'Arman quant aux transformations morphologiques de son temps, le moteur premier de sa démarche de création est dès l'origine visuel. Concernant les *Allures*, l'artiste écrit significativement à la fin des années 1950, dans une lettre adressée à sa femme : « Je ne rêve plus que d'enduire un camion d'encre de Chine et foncer sur une feuille blanche. Salvador Dali avec ses escargots et ses oursins a frôlé la vérité mais sa démarche est entachée car il fait passer l'idée littéraire avant le résultat concret et pictural »³⁵. De façon tout aussi révélatrice, il ne fait pas de la signification du contenu écrit des *Cachets* une priorité. « J'aimais surtout la variété des lettres, dit-il. C'était plus le côté formel du cachet qui m'intéressait que le contenu. Je me suis amusé parfois avec le contenu, mais ce qui comptait d'abord, c'était l'impact visuel ». L'artiste nous donne sans doute une clef de compréhension en déclarant en 1998 : « Le point commun entre les gouaches et les *Cachets* pourrait être des relations de couleurs et d'harmonie. À la grande différence des artistes dada, je n'ai jamais refusé l'esthétique (c'est je crois, ce qui caractérise d'ailleurs des gens

33. Arman, dans A. Jouffroy, « Arman », *op. cit.*, p. 27, 48.

34. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 130. L'engagement d'Arman s'est surtout manifesté dans le domaine politique, notamment en faveur du « Defend Fund » des Black Panthers ou contre l'Apartheid.

35. Arman, lettre à Éliane Radique, vers 1959, archives de la Fondation A.R.M.A.N., Genève. Arman fait ici référence aux 12 lithographies commandées à Dali par Joseph Foret pour illustrer l'édition de 1957 du *Don Quichotte* de Cervantès, œuvres pour lesquelles l'artiste catalan utilisera la trace d'escargots, d'oursins, d'ampoules électriques et encore d'œufs trempés dans de la couleur. On rappellera le précédent de 1938, *Taxi pluvieux*, installation comprenant des escargots vivants réalisée pour l'*Exposition Internationale du Surréalisme* présentée à Paris à la Galerie des Beaux-Arts.

comme César, Niki de Saint-Phalle, Tinguely ou moi-même : une certaine recherche esthétique malgré tout) »³⁶.

À partir de 1962, Arman va affirmer périodiquement en contexte officiel son attachement aux considérations formelles, en prenant soin toutefois de souligner que « le problème n'est pas d'arriver à l'accumulation parfaite ou à la coupe la plus esthétique »³⁷. « J'ai été influencé par l'abstraction, par Van Gogh, par Pollock. C'est assez dire que la réflexion esthétique n'est pas absente »³⁸, confie-t-il par exemple en 1992. « 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 transformé par des procédés sculpturaux, car à travers des situations paraphilosophiques et sociologiques, affirmait-il trois ans auparavant, je 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 »³⁹. Une telle ambition a sous-tendu dans une large mesure les expérimentations de l'artiste menées dans le domaine de l'objet accumulé, coupé ou brûlé, et encore du déchet mis en œuvre - Arman significativement parle d'une « mise en scène »⁴⁰ - selon les modalités décrites par Pierre Cabanne :

« Ces *Poubelles* [...] comportent dans leur contenu une notion de choix : Arman choisit en effet les objets qu'il enferme dans des boîtes vitrées en fonction de leur forme, de leur volume, de leur contenu, de leur couleur, les rapports, les tensions. [...] Ces *Poubelles* sont des tableaux, leur qualité picturale qui résulte du choix des objets est incontestable ; se souvenir qu'Arman est et demeure peintre, il refait sa palette avec les couleurs, leurs valeurs, leurs reliefs, la variété des matières, des formes, du tout-venant accumulé. »⁴¹

Comme le met en évidence une photographie de Shunk et Kender montrant l'une des phases de la construction de la *Poubelle des Halles* de 1961⁴², « [...] ces entassements n'excluent pas l'idée de composition bien au contraire [...]. [Arman]

36. Arman, dans D. Abadie, « L'archéologie... », *op. cit.*, p. 39, 38.

37. Arman, dans O. Hahn, « Entretien... », *op. cit.*, p. 18.

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

39. Arman, « Le montreur », *op. cit.*, cité dans P. Restany, « Un destin de star, enfin », G. Perle (dir.), *op. cit.*, p. 22.

40. P. Baracca, G. Roussel, M.-C. Trân Vàn-Nory, *Arman, un entretien...*, *op. cit.*, p. 26.

41. P. Cabanne, *Arman*, *op. cit.*, p. 14-15. Rappelons la mention inscrite sur la stèle du monument funéraire de l'artiste au cimetière du Père-Lachaise, situé dans la 11^e division : « Pierre Armand dit ARMAN. Artiste peintre ». Une plaque posée sur la pierre tombale indique : « ARMAN. Armand Pierre ARMAN. Peintre - Sculpteur. »

42. Voir D. Durand-Ruel, *Arman...*, *op. cit.*, p. 65. Voir également Yvan Jouannet, « [Arman réalisant la *Poubelles des Halles*] », *En français dans le texte*, Office national de radiodiffusion télévision française, 4 min 48 s, 25 avril 1961

commence par disposer les détritiques les uns par rapport aux autres, forme, volume, couleur [...] »⁴³.

Précisons qu'en opposition avec le principe de baptême artistique dans son orthodoxie théorique définie par Duchamp, c'est bien de cette intervention raisonnée dans le processus d'élaboration de l'œuvre que dépend la validation d'un entassement d'objets ou de déchets en tant qu'*Accumulation* ou *Poubelle* (une intervention réservée aux macro-composants et soumise, dans un certain nombre de cas, aux effets aléatoires du processus d'« autocomposition »⁴⁴ et, lorsqu'elle n'est pas autonome, à « l'idée » fondatrice de la réalisation). Le cas de la signature des déchets accumulés devant l'une des portes du Metropolitan Opera est éclairant. Arman, à qui nous avons demandé si cet amoncellement signé en 1961 ou 1962 devait être intégré au corpus des premières *Poubelles*, a apporté cette précision capitale : « Il ne s'agit pas pour moi d'une vraie *Poubelle*. Sinon cela voudrait dire que j'ai signé un *Ready-made*. Je l'ai fait par amusement »⁴⁵. De fait, l'affirmation de l'artiste selon laquelle « l'expression des détritiques, des objets, possède sa valeur en soi, directement, sans volonté d'agencement esthétique les oblitérant et les rendant pareils aux couleurs d'une palette »⁴⁶, faite en 1960 dans le texte-manifeste « Réalisme des Accumulations », ne peut être tenue pour programmatique, et doit être reliée au phénomène de revendication stratégique évoqué plus haut.

Certes, la commercialisation aux États-Unis des résines à polymérisation rapide, rendant possible une inclusion des déchets dans une seule masse isolante, va donner à Arman le moyen de mettre en œuvre le contenu intégral de poubelles ménagères, sans donc opérer un agencement ou même une sélection des composants, si ce n'est pas anticipation. Mais la finalité première de ce mode de conservation-présentation, exploité principalement dans les années 1970 avec la seconde série des *Poubelles*, semble encore relever de la préoccupation plastique. Le peintre et sculpteur fait savoir sur ce point :

« L'inclusion est venue au-devant de moi, plus que moi au-devant d'elle, en ce sens que je l'ai d'abord employée comme une facilité pour échapper à la boîte pour la présentation. [...], l'aquarium m'embêtait, je voulais voir des choses libres, suspendues presque en l'air. Ce qui m'a amené à considérer l'inclusion comme une solution. »⁴⁷

43. P. Cabanne, « Arman : un corps-à-corps avec l'objet », *Artstudio*, Paris, n° 19, hiver 1990, p. 31.

44. « J'ai appris à domestiquer le hasard », rappelle toutefois l'inventeur des *Colères* (Arman, cité dans R. Moulin, « De l'objet à... », *op. cit.*, p. 35). Nous reviendrons plus loin sur ce point.

45. Arman, propos recueillis par l'auteur, septembre 2001.

46. Arman, « Réalisme des accumulations », *Zéro*, Düsseldorf, n° 3, juillet 1961, p. 209. Texte de 1960, p. 209.

47. Arman, dans Jacques Putman, « Les moments d'Arman », *L'Œil*, Paris, n° 206-207, février-mars 1972, p. 20-29. Extrait dans D. Durand-Ruel, *Arman...* [1994], *op. cit.*, p. 170. En 1992, l'artiste apporte cette précision concernant l'emploi des matières plastiques : « Bien qu'attiré par

Et encore :

« [...] il y a eu un ajout. 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. »⁴⁸

De façon révélatrice, Sabine Marchand, commentant les inclusions de palettes, tubes écrasés et autres pinceaux présentées avec l'exposition parisienne *Arman. Les ustensiles familiers*, organisée à la Galerie Sonnabend à partir du 13 février 1969, écrit dans son compte rendu que le « contact direct, physique, sur le réel, s'émousse au profit d'émotions plus raffinées, plus intellectuelles, c'est-à-dire plus orientées vers une recherche d'esthétisme. [...] Arman a-t-il su éviter les séductions de la mode, dans un climat propice aux provocations toujours plus poussées ? »⁴⁹. On convoquera encore cette déclaration de l'artiste à propos des œuvres de la série *Atlantis* : « Dans cette optique de 'détacher' les objets de leur fonction quotidienne et de l'usure du temps, je cherche une transposition susceptible de refléter le temps et l'espace ainsi que le rapport de ces objets créés de la main de l'homme à leur environnement, mais aussi d'apprécier la valeur esthétique de la 'patine' du temps, qui compte depuis des siècles parmi les qualités prisées dans l'œuvre d'art »⁵⁰. Une valeur qui, selon cette conception, est attachée au violoncelle de la sépulture d'Arman, et incite à compléter la liste des « passions cardinales » du sculpteur déjà établie.

En outre, la sensibilité d'Arman - et de la plupart des Nouveaux Réalistes - aux considérations esthétiques se traduit aussi dans le choix des stratégies de présentation immédiate de l'objet trouvé : la mise en boîte et l'inclusion partielle ou volumétrique, le marouflage sur toile, le soclage, l'accrochage mural, l'exposition dans le cadre de la galerie ou du musée... Sur ce point, Arman a très justement relevé : « Même si on fait une exposition d'objets trouvés, on fait des choix. La taille de l'objet, son installation par rapport à d'autres objets changent sa signification : une étagère posée à terre n'est pas la même que celle qu'on accroche au mur. L'appropriation, la présentation, l'exposition constituent une succession de décisions »⁵¹. Citons encore Olivier Mosset sur cette même question : « Au moment où on s'approprie la réalité, et si on doit le faire en mettant la réalité dans une boîte

les matériaux nouveaux, le désir de modernité m'était étranger. [...] Je ne pensais pas devenir plus moderne en utilisant des techniques nouvelles. » (Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 135)

48. Arman, dans T. Reut, « Arman », entretien avec l'artiste, Collectif, *Les matières plastiques dans l'art contemporain*, cat. exp., Oyonnax, Valexpo, 23 mai-4 juillet 1992. Extraits repris dans T. Reut, *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, p. 171-172.

49. Sabine Marchand, « Des poubelles aux objets utiles d'Arman », *Le Figaro*, Paris, 6 mars 1969.

50. Arman, « Statements by Arman on : *Allures and New Atlantis* », 24 juin 1991, Arman New York Studio Archives. Cité dans M. Bertran, « Chronologie », *op. cit.*, p. 343.

51. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 1992, p. 37.

en plastique ou dans un cadre, on peut s'interroger sur son geste. D'ailleurs, en le développant d'une manière plus générale - comme l'a fait Buren -, le cadre c'est évidemment l'institution, le musée ou la galerie. [...] Cette histoire d'appropriation du réel ou de la réalité était neutralisée par les processus qu'elle permettait de montrer »⁵².

Chez Arman, l'isolement des déchets à l'intérieur de contenants réguliers entièrement ou partiellement transparents, puis leur inclusion dans le polyester, participent significativement d'une banalisation de la proposition brute en l'inscrivant, par une mise en valeur des effets de surfaces, dans le cadre spécifique d'une problématique picturale. Dès le mois de juillet 1960, l'artiste affirme d'ailleurs : « [...] même dans mes compositions volumétriques ma volonté est toujours plus picturale que sculpturale, c'est-à-dire que je désire voir mes propositions prises dans l'optique d'une surface plus que dans une réalisation en trois dimensions »⁵³. Une surface capable d'affirmer l'identité de l'objet, comme les poupées de *Birth control*, comme encore les pipettes de *Ce n'est pas la mer à boire* (1960) auxquelles s'applique peut-être cette affirmation : « [...] mille mètres carrés de bleu sont plus bleu qu'un mètre carré de bleu, je dis donc que mille compte-gouttes sont plus compte-gouttes qu'un seul compte-gouttes »⁵⁴. Ou bien une surface qui tend au contraire à l'annulation de cette identité, comme l'illustre le rythme monochromatique formé par les bigoudis jaunes de *Les Vagues d'ambre* - bien qu'en l'espèce la forme du contenant permette un certain réinvestissement utilitaire : « [...] 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 »⁵⁵. Dans les deux cas, la procédure d'entassement ou d'accumulation modifie la qualité expressive de l'objet. Citons Arman :

« [...] j'ai tout de suite senti que la quantité changeait la qualité des objets, que cinquante pelles suspendues, c'était autre chose qu'un ready-made de Marcel Duchamp. L'impact visuel de l'Accumulation, par la vertu même de la quantité, change la qualité des choses. »

« Il est évident que quand j'ai vu ces objets exposés pour la première fois, j'ai compris que leur impact était complètement différent de celui des ready-mades. Ils possédaient effectivement une sorte de Gestalt, un mode à eux, qui les différençait beaucoup de l'objet qui, isolé, sur un socle, dans le contexte d'une exposition, a été

52. Olivier Mosset dans Collectif, « Table ronde », D. Abadie (dir.), *Le Nouveau Réalisme*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, coll. « Conférences & Colloques », 1999, p. 86.

53. Arman, « Réalisme... », *op. cit.*, p. 209. L'artiste explique : « 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. » (Arman, dans D. Rimbault, *Arman, op. cit.*)

54. Arman, « Réalisme... », *op. cit.*, p. 209.

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

élu. Mes objets ne sont pas élus ; c'est le tout qui est élu. C'est une chose différente. »⁵⁶

Arman a très tôt laissé entendre que la destruction d'objet, tout comme son entassement, était à considérer au miroir de la psychologie. « Je crois bien que dans le désir d'accumuler, dit-il dès 1964, il y a un besoin de sécurité, et dans la destruction, la coupe, se trouve la volonté d'arrêter le temps. Suspendre les éléments en les collant, en les bloquant dans le polyester, lorsque nous nous retournons, nous pouvons considérer que la conquête du monde par 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 »⁵⁷. Mais l'artiste a le plus souvent affirmé la prédominance de la motivation esthétique consciente dans toutes les phases du processus de destruction d'objet, telles qu'exposées en 1998 :

« 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. »⁵⁸

Tout d'abord, les objets choisis ne le sont pas sur la base de l'indifférence visuelle invoquée par Duchamp pour ses *Ready-mades*, mais sur la base de ce qu'Arman appelle donc son « intuition ». Il s'agit le plus souvent d'objets sélectionnés en fonction de leur potentiel expressif, qui conditionne en partie la procédure de destruction qui leur est appliquée. Comme le dit le peintre et sculpteur, « [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 »⁵⁹. Ou bien cubiste, ainsi que l'attestent les *Colères* de guitares rendant hommage à *Ma Jolie* de Picasso.

Le peintre-sculpteur fait ici spécifiquement référence à la valeur formelle. Mais il est évident que l'on peut aussi parler, singulièrement dans le cas des instruments du quatuor, d'une valeur culturelle et encore intellectuelle venant s'ajouter à la valeur sculpturale et picturale. Arman a d'ailleurs pleinement conscience de ce que la destruction de ces instruments a d'iconoclaste. À la question

56. Arman, dans D. Abadie, « L'archéologie... », *op. cit.*, p. 44. Ainsi que le fait observer l'artiste : « Si on jette 4 cuillères, l'œil voit les 4 éléments. Si on en jette 16 sur la table, on voit les cuillères, mais on n'arrive plus à les compter. C'est ce que j'appelle un seuil. Si on jette 200 cuillères, l'œil perçoit les formes, mais il y a une telle interaction qu'on ne distingue plus où chacune commence et où elle finit. Si on prend 20 000 cuillères, cela devient un mur monochrome, abstrait et métallique. On ne voit qu'un élément brillant, répétitif, pointillé. » (Arman, dans O. Hahn, « Entretien... », *op. cit.*, p. 18)

57. Arman, [Texte], *op. cit.*, n. p.

58. *Ibid.*, p. 62.

59. Voir O. Hahn, *Arman, op. cit.*, p. 47.

« Quelle serait la valeur psychologique de la *Colère* d'objet ? », il répond : « 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 »⁶⁰. Une réflexion que le transformateur d'objets pourrait aussi appliquer à certains de ses modèles féminins volumétriques, à commencer par la *Vénus de Milo* et la *Statue de la Liberté*.

Arman, ensuite, maîtrise en grande partie le processus physique de création. Ce que dit Pierre Restany à propos des *Allures* vaut notamment pour les *Allures-Colères* et les *Colères* : « Chaque objet a sa façon d'écrire, qui lui est naturelle. Et Arman 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 »⁶¹. Si l'on en croit l'artiste, sa maîtrise gestuelle est un héritage des arts martiaux et en particulier du judo, qu'il a pratiqué avec sérieux à partir de 1947. Or en établissant clairement le lien entre les arts martiaux et ses destructions d'objets, il vide celles-ci de leur substance colérique ou spontanée au profit de la préméditation. « [Je fais une *Colère*] comme une projection de judo, précise-t-il. 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 »⁶².

La prévision est chez Arman une donnée essentielle du processus de création, comme l'a rappelé Régis Bocquel à propos des bronzes : « Il 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. Quand il avait mis une pièce à un endroit, c'était terminé ». Le fondeur ajoute cette précision : « 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* »⁶³. L'aléatoire, pourrait-on penser, fonde le principe même des *Colères*. Mais dans cette pratique, l'autonomie des fragments d'objets lors de l'éclatement n'annule pas la possibilité d'un contrôle du processus de destruction. Arman a en effet été rapidement en mesure d'anticiper les principaux effets de ce qu'il appelle « l'autocomposition » des objets. Car ainsi qu'il l'observe : « Lorsqu'on a cassé

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

61. P. Restany, « À toute... », *op. cit.*, n. p.

62. Arman, dans D. Abadie, « L'archéologie... », *op. cit.*, p. 61. Sur la pratique du judo développée par Arman et ses interférences sur son œuvre, voir Emmanuelle Ollier, « Arman et l'esprit du Bushido. La quête du geste parfait », J.-M. Bouhours (dir.), *Arman, op. cit.*, p. 46-55.

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

cinq ou six violons, on sait ce que cela va produire, rien n'étant plus contrôlable que le hasard »⁶⁴. « Le hasard, il n'y a rien de plus contrôlable que le hasard [...]. Quand le hasard dépend de lois, de quantité par exemple, il n'est plus le hasard. Le hasard, c'est ma matière première, c'est mon blanc »⁶⁵.

Par ailleurs, dans la phase conclusive du travail de création, l'artiste applique une stratégie de présentation raisonnée en intervenant dans l'agencement des fragments sur la surface prédéterminée. Significativement, il admet qu'un certain nombre de *Coupes* sont « composées avec beaucoup de délicatesse : cela devient esthétique et le résultat a presque un côté dentelle »⁶⁶. De façon tout aussi révélatrice, il parle de « cubisme appliqué »⁶⁷ pour définir sa démarche que l'on pourrait qualifier d'« analytique » et de « synthétique », même s'il précise 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 »⁶⁸. Un « risque » de perfection contre lequel prémunit également la grande mutabilité de l'esprit armanien bien davantage centré sur le processus de conception que d'exécution. À la question « Quand vous faites des *Accumulations* ou des *Colères*, cherchez-vous à améliorer votre coup de main ? », l'artiste répond : « Je voudrais bien, mais le plus souvent, je passe à autre chose sans prendre le temps de perfectionner. Je suis toujours en changement »⁶⁹.

« Faut-il ou ne faut-il pas préserver le mystère de la création ? Vaste problème ! », déclarait Arman répondant à la question « Doit-on dévoiler au public comment se font les œuvres ? »⁷⁰. Dans le cas des *Coupes*, et peut-être aussi des *Colères*, la démonstration esthétique se double d'une préoccupation didactique. La disposition des éléments scindés peut aussi découler de la volonté de « dévoiler l'intérieur des choses »⁷¹ plus que le « mystère de la création ». « Il y a aussi un désir certainement un petit peu archéologique, confie le dissecteur d'objets. 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 vu »⁷². Cette volonté de (dé)monstration est directement liée aux souvenirs d'enfance du peintre et sculpteur, lequel a rapporté avoir été « impressionné », « enchanté » et encore

64. Arman, cité dans D. Widemann, « Arman... », *op. cit.*

65. François Mathey, *Arman. Accumulations Renault*, Paris, Union Centrale des Arts Décoratifs, mai-juin 1969. Reproduit dans D. Durand-Ruel, *Arman...*, *op. cit.*, p. 118.

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

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

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

69. Arman, dans O. Hahn, « Entretien... », *op. cit.*, p. 18.

70. *Ibid.*

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

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

« fasciné » par les coupes didactiques présentées dans les salons automobiles ou d'art ménager visités avec son père⁷³.

Avec les *Transculptures* notamment, Arman va assumer ces formes didactiques en contexte artistique, en valorisant leurs possibilités d'articulation. Citons 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 et 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 titre 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 à explorer et révéler des potentialités insoupçonnées, et qui pourtant, tout l'art est là, semblent désormais aller de soi. »⁷⁴

Tout au moins aux yeux d'un public jugé « autre » par l'essayiste et conservateur William Rubin. « Depuis quelque temps, écrit-il en 1998, Arman rencontre un succès considérable avec ses *Coupes* des 'monuments' célèbres dans l'histoire de la sculpture. [...] il y a chez Arman une partie de lui-même qui joue pour un nouveau public, un public au goût postmoderne, moins désireux de contempler l'art ou de le côtoyer au quotidien que d'en faire un but de sortie, un public qui veut du percutant ou du distrayant, à qui il faut un art livrable dans l'instant, à apprécier dans la foulée »⁷⁵. Un public qui, si l'on prolonge le propos de Rubin, ne tiendrait pas pour critère d'appréciation rédhibitoire le principe de plus-value émotionnelle décrit par Arman dans un texte de 1980 :

« 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

73. Voir D. Abadie, « L'archéologie... », *op. cit.*, p. 61.

74. Anonyme, « Les dieux sont tranchés », *Connaissance des arts*, Paris, n° 417, novembre 1986, p. 29. Arman vérifie les propos de Thomas Schlessler : « [...] parfois le remploi est beaucoup plus voyant. Car, remployer, c'est aussi donner un autre emploi à l'élément concerné et, par conséquent, mettre en scène les métamorphoses en tout genre qu'on lui fait subir. Remployer, c'est donc d'abord détecter une image efficace puis la refaçonner selon ses propres aspirations artistiques, la passer au filtre d'une esthétique nouvelle, sinon d'un médium nouveau, pour le meilleur et pour le pire. » (T. Schlessler, « Métamorphoser une icône », *Beaux-Arts magazine*, Paris, n° 360, juin 2014, p. 60)

75. William Rubin, « Comment situer Arman ? », D. Abadie (dir.), *Arman...*, *op. cit.*, p. 27.

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. »⁷⁶

Pierre Restany, en 1989, s'est essayé à une analyse des causes de cette acceptation sans doute plus supposée que réellement mesurée :

« Le grand succès public qui entoure les dernières œuvres est la marque de la justesse de l'approche. Dieux et déesses en tranches, pinceaux englués dans la peinture au M2, voilà des images qui frappent et des métaphores qui rassurent tous ceux qui entendent vivre en paix les derniers jours de leur modernité. Du côté d'Arman, il y a là comme la conclusion logique d'un destin. La logique de la méthode trouve son prolongement dans la redondance de la manière : sculpté sur sculpté, peint sur peint. Ce brio me fascine et me rassure, jusqu'à un certain point. Il implique, entre l'artiste et son public, la complicité d'un état de grâce [...]. Après le bonheur, l'heure de vérité : l'état de grâce continue. Jusque dans ses ultimes prolongements, la logique d'Arman apparaît sans faille : après lui le déluge. »⁷⁷

Pour Arman, les images volumétriques féminines servant de point de départ à ses démarches de transformation sont en soi « frappantes » dans la mesure où elles résultent déjà d'un regard artistique capable d'affirmer de nouvelles références influentes. C'est ce l'on peut comprendre de ce passage du texte de 1978 « Naître et mourir » :

« Nous faisons beaucoup d'efforts pour développer le superflu, mais nous restons néanmoins sensibles à l'essentiel, et c'est bien cette chaîne sur la règle du temps et que la femme forge qui est essentielle. L'artiste parallèlement a tissé une chaîne plus fragile, c'est celle de la qualification... [...] une classification sensible qui donne ou même prédonne le parfum de ce que nous sommes et serons. Après une œuvre, notre regard n'est plus le même et lorsque la cordelette de l'artiste rejoint la chaîne génétique, la femme est le sujet par excellence... Les civilisations, les modes, changent à l'intérieur et parfois à l'extérieur de chacune. Notre souvenir de créations change notre vision de la femme et les adjectifs soulignent l'influence que nous subissons. 'C'est un vrai petit tanagra' - 'Gracieuse comme une danseuse tang' - 'Un petit Renoir' - 'Belle fille bâtie comme un Maillol' - 'Une beauté grecque', etc. etc. L'œil de l'artiste devient notre œil, tant il est vrai que j'ai toujours cru que c'était le même. À côté de nos subjectives délectations, l'histoire de l'art reste notre livre

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

77. P. Restany, « La seconde parade des objets », Collectif, *Arman. Restrospektiv, op. cit.*, p. 28.

de références, [...] références vivantes avec leur vivacité, battements de cils, leur chaleur aimable. Et les images de femmes à travers certaines œuvres sont encore plus présentes et s'imposent parfois plus que des personnes réelles... Tel Pygmalion qui se désolait de n'avoir créé qu'une femme au lieu d'une sculpture. Tant le rapport entre la vie de l'esprit et la vie tout court est étroit que la légende abonde en relations de figurines inanimées qui prennent vie. »⁷⁸

En mettant en scène Vénus, la Victoire de Samothrace, Diane, Jeanne d'Arc, Astartée et encore Erato, Arman s'attacherait ainsi à ajouter une fabrication artistique à une fabrication artistique complétant la « redondance de la manière » - sculpté sur sculpté, peint sur peint - par la redondance existentielle.

2. Une production et un contentieux : l'image « post-historique » d'Arman

En 1973, Arman affirmait face à Hervé Fischer : « Je n'ai jamais repoussé les problèmes esthétiques, je m'en 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 »⁷⁹. Aux yeux de beaucoup, cette profession de foi est contredite par tout un pan de la production armanienne se développant hors du champ dit « historique » des années 1950-1960. Celui des bronzes, des multiples pour certains produits *ad nauseam*, souvent contestés pour leur « inauthenticité », « inconsistance » voire « viduité ». L'opinion est exprimée de façon plus ou moins abrupte et globalisante,

78. Arman, « Naître et mourir... », *op. cit.*, p. 256. Il est intéressant d'aborder en parallèle le texte d'Arman et celui de l'éloge rendu par Rodin à la *Vénus de Milo*, « reflétée par toutes les autres » selon le sculpteur, éloge dans lequel on peut lire notamment : « Tu entends encore nos clameurs, Venus immortelle ! Après avoir aimé tes contemporains, tu es à nous, maintenant, à nous tous, à l'univers. Il semble que les vingt-cinq siècles de ta vie aient seulement consacré ton invincible jeunesse. [...] Tu n'es pas une vaine et stérile statue, l'image de quelque irréalité déesse de l'Empyrée. Prête à l'action, tu respirez, tu es Femme, et c'est là ta gloire. Tu n'es déesse que de nom, le nectar mythologique ne coule pas dans tes veines. Ce qu'il y a de divin en toi, c'est l'amour infini de ton sculpteur pour la nature. Plus fervent, surtout plus patient que les autres hommes, il a pu soulever un coin du voile trop pesant pour leurs mains paresseuses [...] Mais toi, tu vis, tu penses, et tes pensées sont d'une femme, et non pas de je ne sais quel être 'supérieur', étranger, imaginaire, artificiel. Tu n'es faite que de vérité, et c'est de la vérité seule que provient ta toute-puissance. - Il n'y a rien de fort, il n'y a rien de beau, hors de la vérité. Ta vérité est à la portée de tous : c'est la Femme, que chacun croit connaître, la compagne familière de tous les hommes ; mais personne ne l'a vue, pas plus les savants que les simples. » (Auguste Rodin, « À la Vénus de Milo », *L'Art et les Artistes*, Paris, n° 60, 1-10, p. 242, 243)

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

y compris chez nombre de défenseurs de la contribution de l'artiste. C'est le cas par exemple de Philippe Carteron à propos des *Transculptures* présentées en 1995 à l'Espace Fortant de France, à Sète, dans le cadre de l'exposition *Arman. Hommage à Monsieur Teste* (20 juillet-20 octobre) :

« Il s'agit d'œuvres toutes nouvelles qu'il nous livre ici. Une suite de 'transculptures' où l'*Accumulation*, la tranche, l'empilement et la pénétration revitalisent, décortiquent et atomisent les tirages touristiques d'une statuaire grecque [...]. Si parfois l'artiste se laisse aller à des dérives décoratives et dorées, la dernière mouture des 'transculptures' qui se nourrit de toutes les mythologies anciennes ou modernes fait montre d'une vitalité roborative. »⁸⁰

Significativement, *Beaux-Arts magazine* consacre en février 1998 un dossier titré « Arman, pour ou contre », sollicitant tout d'abord l'avis d'Ann Hindry. Pour l'historienne de l'art et conservatrice de la collection Renault, riche d'une partie des *Accumulations Renault* réalisées par l'artiste en 1967-1968 :

« Ce qui continue à me toucher chez Arman, au-delà des grands processus prolifiques, de la systématisation du système D, des déclinaisons aussi multiples que paresseuses qui ont fait perdre leur jus à pas mal de ses rages, de ses allures d'objets ou de ses accumulations au fil des années, c'est la constance bien dosée de la dimension esthétique. [...] les percées existencialo-conceptuelles et néo-réalistes peuvent se déliter dans un fond de sauce trop rallongé (et un peu court au départ...) mais lorsque l'organisation formelle d'une pièce donnée tombe juste, c'est un bonheur. »

Le dossier à charge et à décharge offre également une tribune à Itzhak Goldberg, lequel écrit notamment :

« Engendrée par un appétit inassouvi, cette œuvre gargantuesque, où l'on trouve la matière et la manière, où l'élan démesuré, l'excès, dégagent une puissance exceptionnelle, n'est pas à l'abri d'un déchet occasionnel. [...] Tout laisse à penser que le geste déployé de l'artiste se nourrit du contact direct avec la matérialité même de l'objet. De fait, c'est quand ce dernier, coulé en bronze, s'éloigne de ses origines, que l'authenticité de l'œuvre et son impact en pâtissent. Le nouveau réalisme devient un réalisme de simulacre, l'objet devient représentation. Il suffit de comparer *Long Term Parking*, formidable et hallucinante tour de béton, emblème d'une société aux idoles à quatre roues avec *Music Power*, un agrandissement de violoncelles en bronze, un gadget colossal ou un bibelot inutile. Jamais hypocrite, Arman reconnaît sans la moindre hésitation la qualité inégale de

80. Philippe Carteron, « Arman transculpteur », *Le Nouvel observateur*, Paris, 25 août 1995.

certains de ses travaux. Pour lui, c'est le prix à payer quand l'on s'engage dans une création continue. »

Le critique et historien de l'art poursuit :

« Loi de série, liée au développement de la consommation, au culte et à la dénonciation de l'objet fabriqué à l'infini ou, plus simplement, réponse stéréotypée à une commande ? De valeur d'échange en valeur esthétique, de valeur esthétique en valeur marchande ? Tout ce qui brille n'est pas d'or, c'est ainsi qu'Arman baptise une de ses œuvres. »⁸¹

Le commentaire suggère que les considérations formelles ne fondent sans doute pas toujours à elles seules les rejets d'une partie de la production d'Arman, ce que Goldberg appelle ses « moments faibles », ou ce à quoi renvoie encore le premier élément de cette déclaration de Jean-Marie Tasset, faite à propos des pièces intégrées à la première rétrospective française d'Arman, présentée au Musée Picasso d'Antibes (lieu d'installation des 30 guitares accumulées de l'œuvre *À ma jolie*) à partir du 8 juillet 1983 : « Un pied dans le toc et l'autre dans le firmament, ces œuvres oscillent sans cesse entre la camelote et l'absolu »⁸². Un commentaire réédité en 2011, cette fois par Judith Benhamou-Huet :

« Il faut dire que, en matière de création, Arman, c'est le pire et le meilleur. Le meilleur, on en avait un excellent aperçu l'année dernière au Centre Pompidou lors de la rétrospective consacrée à l'artiste. Il a imaginé des œuvres qui partaient de rien, c'est-à-dire des objets du quotidien qu'il malaxait, maltraitait, triturait, détruisait, assemblait au point de leur donner une nouvelle forme, une forme d'art. Quant à sa pléthorique production répétitive et commerciale, Arman en parlait avec une certaine légèreté, la qualifiant de '*divertimento*'. »⁸³

D'autres facteurs de rejet sont peut-être à rechercher dans le principe même de productivité traduite à travers la prolixité créatrice d'un artiste dont le catalogue compte plus de 18000 références, et qui se rattache lui-même à la catégorie des « créateurs diarrhéiques »⁸⁴. Il est une idée bien établie que l'activité créatrice d'Arman a connu deux temps (sous-entendu deux temps « qualitatifs ») : une phase artisanale correspondant *grosso modo* à la décennie 1955-1965, et une phase industrielle s'étendant du milieu des années 1960 à la disparition de l'artiste où,

81. Itzhak Goldberg, [Texte], Collectif, « Arman. Pour ou contre », *Beaux-Arts magazine*, Paris, n° 165, février 1998, p. 80. Le critique fait ici référence à une *Accumulation* de 1975 faite de petites boîtes dorées rappelant des lingots d'or.

82. Jean-Marie Tasset, « Arman, le grand accumulateur », *Le Figaro*, Paris, 12 août 1983, p. 15. Il s'agit de l'exposition initiée par le Kunstmuseum de Hanovre en 1982.

83. Judith Benhamou-Huet, « Arman : séparer le bon grain de l'ivraie », *LesEchos.fr*, le 9 décembre 2011, http://www.lesechos.fr/09/12/2011/LesEchos/21076-189-ECH_arman-separer-le-bon-grain-de-l-ivraie.htm#VkOBsTURxMVhs1hB.99. Consulté le 10 décembre 2011.

84. I. Goldberg, [Texte], op. cit., p. 80.

particulièrement à partir du début des années 1980, se sont activés à un rythme stakhanoviste assistants, ouvriers techniciens et secrétaires. Parmi eux Alain Bizo, considéré par Arman comme étant « une partie de la mémoire de son œuvre »⁸⁵, qu'il a contribué à développer de 1967 à 1980. Évoquant un résultat de l'acception états-unienne de l'artiste à partir de sa naturalisation, le 31 janvier 1972, il rapporte :

« La conséquence sur la production de l'atelier new-yorkais fut nette : on se mit à scier des saxos, des trompettes, des trombones en masse, on éclata, on cassa, on brûla des violons, des guitares, des contrebasses, des violoncelles en pagaille. [...] On coula des centaines de kilos de résine, on souda à l'argon des masses d'outils et autres objets métalliques en tout genre et on continua à faire des 'bétons' [...]. Bref, l'atelier devint une véritable usine. »

Et à propos cette fois de l'introduction du bronze dans l'œuvre de son employeur, matériau d'abord expérimenté au Bidonville (« c'est là qu'il était le plus créatif et prolifique », nous apprend Bizo) :

« L'été 1979, à Vence, Arman commença à s'intéresser aux possibilités que lui offrait le bronze. Et moi qui pensais être un peu en vacances, c'était raté. Il fit réaliser par une fonderie italienne, des objets en bronze en très grandes quantités, des cafetières par dizaines, des chaussures de femmes par centaines, des clefs à molette, des haches, etc. »⁸⁶

Cette bascule productiviste perceptible dès le milieu des années 1960 explique pour une part les tensions survenues dans le contexte de sa participation à la XXXIV^e Biennale de Venise inaugurée le 22 juin 1968, événement qui a été « le point irradiant de toutes les protestations estudiantines et tout ce que l'Europe comportait de protestataires militants »⁸⁷. Rappelons les faits : dans un premier temps, Arman, Jean Dewasne, Piotr Kowalski et Nicolas Schöffer, qui représentent la France, décident par vote de maintenir ouvertes leurs salles en dépit de la démission, le 12 juin, du responsable de la sélection nationale, Michel Ragon - en réaction à la politique culturelle du gouvernement et l'attitude de Malraux lors des événements de Mai -, et surtout de la décision de la sélection suédoise ainsi que d'un certain nombre d'artistes et de marchands italiens de ne pas participer à l'évènement - en signe de protestation contre la violence de la répression policière de la manifestation du 18 juin⁸⁸. Après avoir été convoqués puis « séquestrés » à l'Académie par un groupe d'étudiants entendant surtout dénoncer le « mariage

85. Alain Bizo, *Arman...*, *op. cit.*, p. 19.

86. A. Bizo, *Arman...*, *op. cit.*, p. 199, 17.

87. P. Restany, *Une vie dans l'art. Entretien avec Jean-François Bory*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1983, p. 72.

88. La présence de la police avait été demandée par les organisateurs de la Biennale de Venise, alarmés par la récente occupation de la Triennale de Milan, le 30 mai.

contre-nature entre l'art et l'argent »⁸⁹, Dewasne, Kowalski et Schöffner manifestent leur solidarité en fermant leurs salles. L'option est fermement rejetée par Arman, bien déterminé à montrer sa rétrospective de 22 œuvres dans la salle centrale du pavillon français. Sur la base de ses entretiens avec Pierre Restany et l'artiste, Henry Périer rapporte les propos que ce dernier aurait alors tenus devant les manifestants : « J'ai vu votre occupation de l'Académie tellement héroïque avec maman qui vous apporte la couverture et la soupe le soir ! Du reste vous êtes vous-mêmes des fils de Bourgeois... [...] Je ne prendrai pas un seul de vous comme assistant. Vous êtes des incapables ! [...] Le système capitaliste m'a fait vivre. J'espère qu'il me fera vivre encore mieux. Je ne vois pas pourquoi je devrais le renier et fermer ma salle »⁹⁰. La position armanienne est, on le voit, dépourvue de toute ambiguïté en ce qui concerne la question du rapport à l'argent et à la « bourgeoisie ». Le créateur des *Accumulations* persiste en mars 1989, lors d'une conférence donnée à l'occasion d'un voyage en Corée. Répondant à une attaque directe, il déclare en effet :

« Je suis issu d'un pays profondément bourgeois et mon éducation a été bourgeoise car ma famille est elle-même petite-bourgeoise. Je pense que mon œuvre traduit les valeurs bourgeoises dont je suis fier, car en deux cents ans, rien ne s'est fait sans la bourgeoisie, que ce soit dans l'art, la science ou la politique. Même en Corée, ce ne sont pas les ouvriers qui deviennent étudiants, mais les fils de bourgeois. Alors, longue vie à la bourgeoisie qui nous permet de nous exprimer librement. »⁹¹

De telles sorties renforceront en France l'image « droitière » d'Arman formée dans le contexte des accrochages entre les communistes et les gaullistes niçois à partir de 1948. Deux ans plus tard, l'artiste, alors garde du corps de l'un de ses amis militants au RPF sera indirectement impliqué dans une affaire de pose d'explosifs devant les locaux du Parti Communiste de Nice⁹². Un catalogage politique ou idéologique qui n'évoluera pas significativement en dépit des actions d'Arman en faveur du fond de défense des Black Panthers (opération « Slicing » du 4 juin

89. Restany rapporte à ce sujet : « Les étudiants contestataires incapables de prendre d'assaut physiquement la Biennale se transforment en comité de boycott et tentent d'exercer une pression morale sur les artistes tout en proclamant la mort de l'art voué au capitalisme. » Le critique commente : « L'artiste peut être un révolutionnaire du langage visuel, cela ne signifie pas, a priori, qu'il est révolutionnaire tout court. On est révolutionnaire avant d'être artiste, étudiant ou ouvrier. Je me méfie des résistants en chambre ou des révolutionnaires sur toile. Je me méfie de la peinture dite 'engagée', de la peinture de bons sentiments socialistes à cent dollars le point ! » (P. Restany, « La Biennale Poids-Plume a raté son suicide », [texte non daté], p. 5, Archives de la critique d'art, Rennes, fonds Restany. Ext. dans Henry Périer, *Pierre Restany. L'alchimiste de l'art*, Paris, Cercle d'art, coll. « Biographies », 1998, p. 299)

90. Arman, cité dans H. Périer, *Pierre Restany...*, *op. cit.*, p. 296.

91. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 242.

92. Voir Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 25.

1970⁹³) et encore contre l'apartheid et l'antisémitisme (interventions contre le jumelage de Nice avec Le Cap le 6 juillet 1974⁹⁴, annulation de la rétrospective *Arman* prévue pour l'inauguration du Musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice le 21 juin 1990⁹⁵).

Henry Périer, revenant sur la Biennale de 1968, rapporte par ailleurs cette anecdote désormais bien connue : « Un artiste italien s'écrie en voyant Arman : 'Vendu !' ce à quoi l'autre répond 'Invendable !' »⁹⁶. « Arman, rappelle pour sa part César, s'est fait traiter de 'vendu'. Il a répliqué : 'Il vaut mieux être vendu qu'invendable !' »⁹⁷. L'artiste niçois, alors problématiquement vu comme figure d'un Nouveau Réalisme dépourvu de dimension critique à l'égard de la société de consommation, aura peut-être l'occasion d'éprouver à nouveau son sens de la répartie en 1969, avec la présentation de l'exposition *Arman. Accumulations Renault* (Union Centrale des Arts Décoratifs, à partir du 21 mai). Dans un compte-rendu, Christiane Duparc dénoncera : « Le nom de la marque [Renault] figure 78 fois dans le catalogue. À quand le porte-clefs Arman-Renault vendu au Pub ? »⁹⁸.

En 2008, Marc Israël-Le Pelletier rapporte, parlant d'Arman :

« [...] je me souviens d'une discussion échangée chez lui à New York, où il se présentait non sans ironie comme le directeur d'une petite PME. Je sais que jusqu'à la fin de sa vie il y a eu deux Arman, le marchand et l'artiste. Le marchand, c'était celui qui achetait et revendait ses lofts dans les années 60, achetait et revendait de l'art africain, et qui mettait sur le même pied à titre de marchandise la pléthore de bibelots signés Arman qui ont déferlé dans les salles des

93. Souhaitant matérialiser et dénoncer la logique ségrégationniste états-unienne, Arman confronte le principe de participation additive à sa pratique des *Coupes* d'objets avec l'Action *Slicing*, réalisée à New York au sein de la galerie Reese Palley, en s'engageant à couper ou à scier tous les objets apportés par le public. « Aux États-Unis, j'ai une aura d'homme de gauche, défenseur des droits civiques », rappelle l'artiste (*Arman, Mémoires...*, *op. cit.*, p. 25).

94. Ce même jour, Ernest Pignon-Ernest et un groupe d'une dizaine d'artistes dont Arman recouvrent les murs de Nice d'un millier d'œuvres éphémères dénonçant l'apartheid. Le 31 janvier 1977, en prévision du vernissage de l'exposition inaugurale du Centre Pompidou, *À propos de Nice*, l'auteur des *Accumulations* remplace au tout dernier moment les cartes postales de Nice de son installation par des vues de Soweto, où viennent de se produire des incidents entre policiers blancs et ouvriers noirs.

95. « Après la réception royale faite à Jean-Marie Le Pen et à l'ancien Waffen SS Shoenhuber et les déclarations assez antisémites de M. Médecin, je n'ai pas au cœur d'inaugurer cette exposition main dans la main, sourire dans le sourire avec le maire de Nice », indique Arman dans une déclaration à l'AFP faite le 8 mai 1990.

96. H. Périer, Pierre Restany..., *op. cit.*, p. 297.

97. César dans O. Hahn, *Les Sept vies de César*, Lausanne, Favre, 1988, p. 153. Le jury de la Biennale de Venise de 1968 n'attribuera aucun prix à Arman. Dans une lettre adressée à Niomar Bettencourt, Restany commente cette décision : « À Venise, les fonctionnaires ont fini par donner leurs prix : il n'y aura pas de trou dans les statistiques à l'indice 1968 ! La vie est mal faite. Schöffner, le contestataire, a eu le Grand Prix. Arman, l'enfant sage du système, qui avait refusé de fermer sa salle et de contester la Biennale, n'a rien eu ! » (P. Restany, lettre à Niomar Bettencourt du 29 octobre 1968. Reprod. dans H. Périer, Pierre Restany..., *op. cit.*, p. 301)

98. Christiane Duparc, « Les Jolis boutons », *Le Nouvel Observateur*, Paris, 9 juin 1969.

ventes depuis la fin des années 70. Arman l'artiste, c'est celui qui jusqu'à la fin de sa vie a inventé de nouvelles combinatoires en partant de ses accumulations [...]. »⁹⁹

L'Arman « artiste » s'est souvent appuyé sur son alter ego « marchand », sans pour autant que les deux figures soient placées dans un inconciliable artistique permanent. « Un artiste sans argent ne peut pas s'exprimer »¹⁰⁰, affirme César. En partie dans cette optique de l'expression tournée notamment et peut-être préférentiellement vers les matériaux non pauvres¹⁰¹, l'auteur des *Accumulations* a opté pour une production d'œuvres plus faiblement mais plus immédiatement rémunératrices, notamment sous la forme de multiples en bronze, réalité que Béatrice de Rochebouet traduit en des termes plus brutaux : « De son vivant, Arman [a] cédé à la tentation juteuse des éditions »¹⁰². « Elles étaient commercialement très intéressantes, puisque d'une sculpture originale, on pouvait tirer douze 'originaux' en bronze »¹⁰³, indique ainsi Alain Bizos à propos des pièces de l'ensemble des *Dieux et Déesses* produit en 1986.

Dix ans plus tard, période où son œuvre s'enrichit annuellement de 80 à 100 pièces dont environ 50 % d'éditions en bronze à 12 ou moins de 12 exemplaires, Arman justifie publiquement son recours à l'édition dans une lettre adressé au quotidien *Le Monde* : « Si je dis qu'il m'est nécessaire de vendre cinquante pièces par an - sculptures, peintures, multiples et œuvres graphiques -, ce n'est pas pour mettre de l'argent à la banque, mais pour faire fonctionner un outil de travail onéreux, fonderie, matériel, locations, transports... et rémunérer les quelques personnes qui m'aident »¹⁰⁴. Cela notamment afin de financer des œuvres au potentiel commercial moins évident. Citons une réflexion d'Arman faite la même année à propos de ses « pièces commerciales » récentes : « On en a tous fait. Personne n'a reproché à Picasso d'avoir fait 40000 poteries faciles à vendre, ni à Matisse 700 ou 800 petites odalisques. On a tous ce que l'on appelle 'le pain et le beurre' qui nous permet de réaliser les grandes mécaniques auxquelles on tient, les pièces invendables »¹⁰⁵. L'artiste a alors vraisemblablement en tête les grands

99. Marc Israël-Le Pelletier, lettre à l'auteur, mars 2008.

100. César, entretien avec Adrian Darmon, mars 1991, archives A. Darmon.

101. Arman explique en effet : « Je n'ai jamais joué à l'artiste maudit qui accumule de vieilles poupées achetées chez les chiffonniers d'Emmaüs. J'ai certes utilisé l'objet de rebut, mais dès que j'ai pu passer à autre chose, je l'ai fait. » (Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 89)

102. Béatrice de Rochebouet, « Arman, l'artiste maudit des enchères », *LeFigaro.fr*, le 28/05/2014, <http://www.lefigaro.fr/culture/encheres/2014/05/28/03016-20140528ARTFIG00277-arman-l-artiste-maudit-des-encheres.php>. Consulté le 8 juillet 2015.

103. A. Bizos, *Arman...*, *op. cit.*, p. 17.

104. Arman, lettre du 28 octobre 1996 adressée au quotidien *Le Monde*. Ext. dans Harry Bellet, « Arman, le sculpteur qui a accumulé et détruit », *Le Monde*, Paris, 25 octobre 2005, p. 24. Comme le rappelle Alain Bizos : « Dès le début des années 80, le succès et la fortune aidant, il y avait trois assistants, à New York, autant à Vence sans compter les gardiens, les domestiques, les chauffeurs et son secrétariat. » (A. Bizos, *Arman...*, *op. cit.*, p. 19)

105. Arman dans J. Benhamou-Huet, « Arman, la création et l'argent », *Art Press*, Paris, n° 219, décembre 1996, p. 15.

formats de la série *Altantis*, dont la réalisation selon une procédure longue¹⁰⁶ a nécessité une importante mise de fond qui ne sera pas directement récupérée. Mais le recours au bronze ne se réduit pas, chez Arman, à ces considérations essentielles à ses yeux. Il convient aussi de prendre en compte les potentialités techniques et formelles offertes par le matériau. Évoquant son passage de l'objet réel à l'objet reproduit en bronze, il rapporte en effet :

« C'est arrivé par hasard. Diego Strazzer et Sarenco, les copains de Beuys et de Spoerri, sont venus me voir pour faire un multiple. 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. On croit que c'est pour Maillol ou Rodin. Je me suis aperçu que je pouvais travailler le bronze comme je travaillais le bois. J'ai rapidement compris les possibilités : si je cassais un vrai violoncelle, je devais, pour le faire tenir debout, mettre les débris dans du plastique ou les fixer avec des vis. Si je le transpose en bronze, les morceaux restent libres dans l'espace et tiennent debout. Je me suis senti libre de faire des tas de choses et je n'avais plus besoin de plastique. »¹⁰⁷

Le bronze, également, permet à Arman de solutionner le problème du manque de durabilité du plastique, de l'objet métallique ou en bois, matériaux interdisant l'intervention dans l'espace naturel. Régis Bocquel observe sur ce point : « [...] un piano ou un violoncelle cassé, trop fragile, ne peut pas exister durablement. En bronze, l'œuvre une fois patinée donnait le même résultat, on y croyait vraiment. Elle était solide, transportable et pouvait entrer dans une collection sans problème ». Mais il ne s'agit semble-t-il pas, pour Arman et contrairement à César, d'« attendre le jugement de la postérité » avec des œuvres immuables. L'artiste l'affirme en 1998 :

« 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 au maximum. [...] 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

106. « Arman a pris un lot d'objets, tels des marteaux, des cafetières, des bicyclettes, qu'il a collés sur des lamelles métalliques avec de l'Epoxy ; puis il a fondu chaque objet séparément avant de les souder tous ensemble. Il a ensuite patiné les surfaces afin de donner aux couleurs l'aspect du bronze et du fer rouillé. *Philémon and Baucis*, composé de deux bicyclettes - ravagées par le temps' gisant sur le côté, a une magnifique peau grisonnante verte, toute cabossée et trouée, qui recouvre l'ensemble - les pneus comme le reste. » (Hovey Brock, « Arman. Marisa del Re, *ARTnews*, New York, vol. 91, n° 3, mars 1992, p. 126)

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

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 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. »¹⁰⁸

Effet collatéral ou réelle ambition programmatique, la notion de « démocratisation » de l'œuvre multipliée paraît également devoir être ici prise en compte. Permettant de réduire les coûts de revient du matériau et du processus de moulage par le procédé même de multiplication, l'édition de multiples répondant ou non à la commande donne à l'artiste le moyen de toucher un autre public, plus large. C'est d'ailleurs pour cette raison et ses corollaires ici inopérants (la démocratisation de l'art du fait de sa diffusion facilitée, la « mise sur la touche des galeries », la « moralisation du marché de l'art ») que le principe de reproductibilité a été au départ bien accueilli par nombre d'acteurs de la contestation de Mai 1968¹⁰⁹. « Je trouve bien de produire à plusieurs exemplaires pour nourrir une demande. C'est un moyen de vendre à des prix raisonnables »¹¹⁰, indique Arman. « C'est un pléonisme de faire des accumulations d'accumulations [...] mais ça met l'objet artistique à la portée de plus de bourses et ça permet beaucoup plus d'échanges et de fétichisme qu'avant »¹¹¹, explique encore le multiplicateur, pour qui « l'art a accompli sa fonction quand il a laissé quelque chose au capital de la mémoire »¹¹². Mais c'est aussi un moyen de s'allier davantage de défenseurs¹¹³ et surtout

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

109. Sur cette question, voir notamment Antoni Tàpies, *La pratique de l'art*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1994, p. 204.

110. Arman dans J. Benhamou-Huet 1996, p. 15.

111. Arman, dans Jean-Pierre Mirouze, *Le Temps d'Arman*, 6 min, avril 1976. Cité dans Marion Guibert, « Arman, une révolte européenne 'explosive' et 'anti-esthétique' (1959-1965) », J.-M. Bouhours, *Arman, op. cit.*, p. 92.

112. Arman, cité dans Catherine Francblin, « Arman : l'empire de l'objet », A. Bodet (dir.), *Arman...*, *op. cit.*, p. 22. « Arman voulait peupler le monde avec ses œuvres », rapporte Marc Moreau (D'après les propos de M. Moreau recueillis par l'auteur, septembre 2015).

113. Si l'on en croit Otto Hahn, Arman aurait déclaré : « Plus il y aura de collectionneurs ayant un

d'occuper le terrain artistique, ainsi que le relève Régis Bocquel : « Le bronze, c'était pour [Arman] un moyen de multiplier. Quand il faisait une pièce, elle était unique. Quand il faisait un bronze, il pouvait en faire douze. Pour qu'elle acquière de l'importance, il faut qu'une œuvre soit multipliée, qu'il y en ait un peu partout dans le monde pour la rendre plus visible [...] »¹¹⁴. La continuité dans la visibilité muséale est donc une donnée jugée importante par Arman qui, à propos des bronzes polychromes émaillés produits peu avant sa disparition, indiquait : « Il n'y a pas de difficulté, ce sera facile à exposer... Elles sont très gratifiantes »¹¹⁵. L'artiste, également attentif à la visibilité marchande de sa production, rappelait quelques années auparavant dans ses *Mémoires accumulés* : « Une évidence [...] s'impose : pour être coté, il faut une présence sur le marché international et dans les grandes ventes. Un peintre très rare, n'apparaissant jamais sur le marché, ne peut avoir de cote ».

Arman poursuit : « Mais le plus important, c'est d'être soi-même. Picasso, avec son catalogue de 38000 œuvres, Dubuffet avec 16000 œuvres exprimaient leur respiration. Miro a dû faire, lui aussi, une belle quantité de tableaux et d'aquarelles. Warhol, c'était carrément l'usine »¹¹⁶. L'inventeur de l'*Accumulation* touche sans doute là au point essentiel que constitue sa boulimie de travail encouragée par les infinies potentialités de ses différentes pratiques identitaires¹¹⁷. « Je veux avoir de l'appétit à faire ce que je fais, confie-t-il. Je travaille beaucoup, je produis beaucoup. Si j'étais plus économe, peut-être n'aurais-je pas sans arrêt ce désir de renouvellement »¹¹⁸. Douze ans plus tard, alors qu'il est déjà très affaibli par la maladie, il explique : « [...] je travaille toujours beaucoup. Ma seule manière de me reposer, c'est de travailler... et, j'ai plusieurs recherches en cours dont une qui est presque terminée. Il ne reste plus qu'une pièce à terminer. Ce sont des bronzes polychromes »¹¹⁹. Régis Bocquel sera l'un des derniers témoins de ce besoin d'investissement :

« On avait tout un projet de sculptures avec des charnières et, un mois avant de partir en vacances, il m'a dit qu'il ne pouvait plus venir en France. Je suis donc allé à New York une quinzaine de jours pour travailler avec lui. Il n'était vraiment pas bien, mais [...] il continuait de travailler [...]. »¹²⁰

Arman, plus il y aura de gens pour me défendre. » (Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 153)

114. R. Bocquel, dans A. Bodet, « Entretien... », *op. cit.*, p. 24.

115. P. Baracca, G. Roussel, M.-C. Trân Văn-Nory, *Arman, un entretien...*, *op. cit.*, p. 21.

116. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 153.

117. Arman indique sur ce point : « 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. À l'allure où j'avance, je ne laisse pas beaucoup de place à mes suiveurs. » (Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 186)

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

119. P. Baracca, G. Roussel, M.-C. Trân Văn-Nory, *Arman, un entretien...*, *op. cit.*, p. 20-21.

120. R. Bocquel, dans A. Bodet, « Entretien... », *op. cit.*, p. 24.

Le fait apporte une nouvelle vérification à un constat mis en texte à la fin des années 1960 par Pierre Restany, mais certainement formé bien antérieurement par le critique :

« 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. [...] 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. [...] 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, est 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. »¹²¹

Il est important de relever que la production en série n'a pas totalement contrarié l'assouissement de l'appétit créateur d'Arman, pour la raison exposée par Alain Bizos dans une évocation de la vie d'atelier dans le New York des années 1970 :

« [...] nous commençons à réaliser beaucoup d'éditions, une œuvre reproduite à l'identique en un grand nombre d'exemplaires (de trente à deux cents, numérotés et signés). Arman préférerait parler de multiples et même, plus tard, d'originaux-multiples. En effet, l'œuvre originale, qui servait de prototype, n'était pas reproduite mécaniquement, mais une à une, à la main. Il était impossible que chaque exemplaire fût la copie exacte du précédent : par exemple dans la série des Vénus aux dollars, la disposition des billets verts n'était jamais la même. »¹²²

Ce qu'Alain Jouffroy traduit dans cette réflexion : « Pour [Arman], comme pour de nombreux créateurs, les répétitions sont parfois nécessaires à une meilleure lecture des œuvres où, précisément, il ne se répète pas, mais se transforme »¹²³. C'est peut-être en partie pour cette raison qu'Arman a assumé apparemment sans complexe l'exposition d'œuvres, œuvres-meubles et autres œuvres-objets (chaises, tables, tapis, bougeoirs...) éditées en séries plus ou moins grandes au sein de ses espaces de vie privatifs, notamment dans son immeuble du quartier de Tribeca, dans le

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

122. A. Bizos, *Arman...*, *op. cit.*, p. 16.

123. A. Jouffroy, « Arman : un réinventeur du réel », G. Perleïn (dir.), *op. cit.*, p. 16.

Lower Manhattan¹²⁴. Ces productions y ont côtoyé certaines de ses œuvres tenues pour « historiques », à l'image de *NBC Rage*, et des pièces de collections de valeur telles des armures japonaises et sculptures africaines anciennes - une cohabitation entre multiples et originaux qui ne prouve nullement chez Arman une égalité de jugement quant à la « valeur artistique » de ces différents artefacts, d'aucuns diront un amenuisement de ses facultés critiques. Le commentaire de Pierre Baracca à propos du Bidonville, qu'il visite en 2004, apporte un éclairage à considérer :

« J'ai d'abord été impressionné par la maison et son cadre. De par ma pratique de plasticien et mon observation participante du monde des plasticiens, j'y ai vu immédiatement une maison d'artiste avec ses œuvres en exposition à l'extérieur comme à l'intérieur. Arman s'auto-exposait pour lui-même. Peut-être pour ses visiteurs ? Il vivait dans ses travaux, exposés comme chez un collectionneur et non installés comme dans l'atelier. Pour moi cela avait une allure de désir d'auto-musée. Une fondation qui lui survivrait et qui le célèbrerait ? Une auto-mise en scène de soi ? Beaucoup d'artistes ont cette idée. »¹²⁵

Notons encore que l'approche sérielle du travail de création n'a pas impliqué chez Arman une dispersion créatrice. « Comme je travaille sur des séries, indique l'artiste, il est rare que je m'arrête pour sauter dans une autre idée. Si on m'apporte des soldats de plomb quand je travaille sur des tubes de peinture, cela ne m'intéresse pas »¹²⁶ - tout comme ne l'intéresse pas nécessairement tout objet commandé par lui ne cadrant pas exactement avec ses attentes initiales¹²⁷. Si l'on en croit l'auteur des *Coupes*, cette logique de compartimentation, qui n'exclut pas le travail simultané « sur plusieurs choses à la fois »¹²⁸, s'affirme également dans la succession linéaire des grandes options de création. « 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 ». Mais ce principe, qui ne fait donc pas de l'épuisement d'un « geste » une condition préalable à l'exploration

124. En janvier 1969, Arman achète une maison située Church Street puis, l'année suivante, un loft à West Broadway. En 1976, il fait l'acquisition d'un étage d'un immeuble situé sur Canal Street et, en 1985, d'un loft situé sur Washington Street.

125. P. Baracca, G. Roussel, M.-C. Trân Văn-Nory, *Arman, un entretien...*, *op. cit.*, p. 48.

126. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 55.

127. La journaliste Geneviève Roussel, relatant une visite faite à Arman en 2004, rapporte un fait éclairant : « Au cours de notre visite, sa femme Corice [...], lui rapporte comme demandé, de la ville, une moto miniature nécessaire sans doute à l'élaboration d'une énième fulgurance. Le génie boude un peu, le jouet n'est pas à la bonne échelle. Il se promet de trouver mieux à New York. » (P. Baracca, G. Roussel, M.-C. Trân Văn-Nory, *Arman, un entretien...*, *op. cit.*, p. 44)

128. Voir Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 186.

d'un autre (« [...] je n'exploite jamais à fond »¹²⁹, indique Arman), a sans doute connu de nombreuses exceptions, comme en témoignent notamment les bustes-*Accumulations* du sous-ensemble standardisé des *Vénus* en polyester, dont la production s'est étendue de 1966 à 2000.

En 1995, Isabelle de Wavrin écrit que la « passion d'Arman pour les objets a si souvent pris le pas sur sa carrière d'artiste [...] que l'on se demande si l'homme n'est pas collectionneur avant d'être artiste et si une bonne partie de son œuvre n'a pas été créée et vendue dans le but d'assouvir cette passion »¹³⁰. C'est bien en tout cas une opinion que partagent nombre de ceux qui condamnent chez le peintre et sculpteur sa « surproduction » d'originaux et de multiples tenus pour des bibelots mineurs - ce que Daniel Abadie appelle des « choses inacceptables et absolument épouvantables », avant d'apporter cette précision non sourcée : « il en est parfaitement conscient et sait ce que j'en pense »¹³¹. Notre recensement factoriel doit nécessairement intégrer l'impératif de financement d'un train de vie élevé sur deux continents impliquant pour Arman la satisfaction d'un goût pour un certain luxe matériel affirmé bien avant son accession au rang de « créateur aisé »¹³² au tout début des années 1980 grâce notamment à la diffusion de son œuvre de bronze. Goût qui, peut-être, trouve une origine dans le phénomène visé par ce que l'artiste appelait « l'Axiome Arman » (« Tout organisme a tendance à s'habituer au confort ! »¹³³), ou bien encore dans l'histoire familiale et le mode d'existence de son père et surtout de son grand père, figure de la bourgeoisie industrielle d'Oran, jusqu'à la fin des années 1920¹³⁴. Mais sur ce dernier point particulièrement, la recherche historique bute une fois encore contre l'indéterminable.

Le créateur des *Accumulations* a surtout cherché à répondre à une obsession précoce le poussant à entretenir et développer simultanément jusqu'à 17 collections, de peintures, de pistolets à système, de couteaux, de sabres, de casques et de masques japonais, de sculptures africaines, interagissant parfois avec sa propre activité - « [...] il est profondément satisfaisant, confie-t-il, d'avoir une bonne pièce

129. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 135, 186.

130. Isabelle de Wavrin, « Arman, le collectionneur de collections », *Beaux-Arts magazine*, Paris, n° 132, mars 1995, p. 48.

131. D. Abadie, dans Fabrice Bousteau, « Galerie nationale du Jeu de Paume. Daniel Abadie fait le point », *Beaux-Arts magazine*, Paris, n° 169, juin 1998, p. 19. Abadie réaffirme en 2010 cette idée d'une distanciation critique d'Arman vis-à-vis d'une partie de sa propre production, mais toujours sans dire s'il traduit une pensée d'Arman directement reçue : « La France n'aime pas ses artistes. Surtout tant qu'ils sont vivants. [...] on lui reprochait la part mercantile de sa production (bonzes décoratifs, trophées de golf et violons en tous genres...) qu'il était le premier à juger sans importance. » (D. Abadie, « Exposition au Centre Pompidou. Pourquoi l'œuvre d'Arman est l'objet de questions », *Beaux-Arts magazine*, Paris, n° 316, octobre 2010, p. 92.

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

133. D'après les propos de Marc Moreau recueillis par l'auteur, septembre 2015.

134. À la fin du 19^e siècle, le grand-père paternel de l'artiste a bâti une fortune dans le textile et la minoterie avant de se reconvertir dans l'activité bancaire, fréquentant les palaces de Vichy et de Monte-Carlo jusqu'à la ruine des années 1930, sous l'effet combiné de la crise de 1929 et des pertes de jeu.

d'un bon artiste. On vit très bien avec une aquarelle de Cézanne, un dessin de Max Ernst. Ces pièces vous stimulent »¹³⁵.

Dans son autobiographie de 2010 sous-titrée « Confessions d'un serial-collectionneur », l'ex gestionnaire de fortune Jean Albou explique que l'on collectionne souvent comme on entre en religion, et qu'alors plus rien n'existe que le plaisir de posséder de « belles œuvres »¹³⁶. Dans le cas d'Arman, le plaisir de possession de productions satisfaisant son exigence qualitative¹³⁷ est atteint sinon dépassé par celui de leur acquisition. Et plus précisément celui de l'acquisition à la limite du point de rupture financier, nécessitant de négocier, d'échanger, de vendre, d'emprunter. Collectionner dans des conditions aventureuses a constitué pour le créateur des *Accumulations* à la fois un jeu et une perpétuelle tentative de réponse à une fixation étroitement liée à ce qu'il appelle un « esprit compétitif au-delà du raisonnable »¹³⁸. Très souvent, il a ainsi cherché à enrichir ses collections en acquérant des objets au-dessus voire très au-dessus de ses moyens. Sa recherche immédiate de fonds a donc été quasi-constante. « Étant collectionneur, je n'ai jamais d'argent »¹³⁹, avoue l'artiste, qui se définit comme un « bohémien, un prince russe exilé ». Le produit des ventes de ses œuvres, multiples ou pièces uniques, a été le véritable nerf de la guerre du collectionneur Arman au moins jusqu'au milieu des années 1990. Mais les revenus issus de cette source se révélant souvent insuffisants, d'autres démarches ont pu être entreprises par l'artiste, permettant de limiter voire d'éviter les lourdes sollicitations bancaires. « D'une certaine manière, je dis que je les ai volées parce que pour les acquérir j'ai toujours des combines invraisemblables »¹⁴⁰, confie-t-il à propos de ses collections. « N'ayant pas la fortune que je mérite, explique-t-il encore sur le ton de l'autodérision, je suis obligé de faire des acrobaties pour assouvir mes appétits »¹⁴¹.

Arman a ainsi ponctuellement dû procéder à des échanges. Certains se sont avérés judicieux, comme ce troc d'une statue Sénoufo contre une toile de Picasso de 1927, *Tête de femme*, sur la base d'une valeur de 2 millions de dollars : quatre ans plus tard, en 2004, une proposition de rachat de 5 millions lui sera faite. Mais les remplacements opérés par l'artiste se sont fréquemment faits à son désavantage. C'est ce qu'il explique au début des années 1990 :

135. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 134.

136. Voir Jean Albou, « Un fou dans l'art. Confession d'un serial-collectionneur », Paris, La Martinière, 2010, p. 85.

137. Arman indique : « Je mets de la fureur dans ce que je fais. Je suis très ambitieux. Si je collectionne, je veux les meilleurs pièces [...] ». (Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 104) Un témoignage complété par Alain Bizos, parlant de l'artiste : « On l'a beaucoup accusé d'être un homme d'argent. Mais il aimait juste la vie et les très beaux objets, produits selon lui de l'intelligence et de la créativité humaines. » (A. Bizos, « Un épicurien... », dans D. Abadie, « Exposition au Centre Pompidou... », *op. cit.*, p. 100)

138. Voir Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 72.

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

140. Arman dans J. Benhamou-Huet, « Arman... », *op. cit.*, p. 14.

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

« Il m'arrive souvent de faire des échanges, mais ce n'est pas la bonne formule. On brade et on surpaie. Lorsqu'on fait des échanges avec ses propres œuvres, on met parfois en circulation des choses qu'on ferait mieux de laisser dans l'atelier. Comme on n'engage pas de liquide, on a des largesses imprévues. [...] J'ai échangé récemment une pièce d'art nègre contre une sculpture de Chamberlain. Je me suis dit : 'Ce Chamberlain, je l'ai eu pour pas cher. Je fais une bonne affaire [...]' Si j'avais vendu le Chamberlain à son prix, j'aurais peut-être pu acheter deux sculptures africaines. Le troc ne permet pas de jouer clairement le jeu. De plus, on semble vous faire une faveur en acceptant l'échange. »¹⁴²

Parallèlement aux échanges plus ou moins précipités et avantageux, Arman a été contraint de mettre en vente des œuvres ou objets issus de ces collections, ou même des collections entières. En 1991, il se sépare ainsi d'une partie de ses montres, pistolets et voitures pour acquérir une statue Senoufo de Côte d'Ivoire adjugée à un million de dollars. Rappelons encore qu'il vendra sa collection de livres Surréalistes ainsi que deux de ses voitures à l'automne 1994, pour pouvoir s'offrir la Bugatti dont il rêvait depuis l'enfance.

Avant les années 1990, Arman a périodiquement manifesté sa volonté de freiner voire de cesser son activité de collectionneur jugée trop chronophage et ruineuse. C'est le cas en particulier au tout début des années 1980, dans le contexte d'une contraction significative de son marché. Sa résolution est toutefois balayée par l'euphorie accompagnant la reprise de 1985-1986¹⁴³. Mais en 1995, un évènement vient modifier profondément et plus durablement son rapport à la collection. Pour financer une terre cuite Nok de 2400 ans, l'artiste vend finalement deux de ses propres œuvres des années 1960 tenues pour majeures, conservées jusque-là dans l'espoir de les voir intégrer le Musée d'art moderne de New York d'où il s'estimait injustement tenu à l'écart. Or à peine cédées, le musée lui fait savoir que les fonds nécessaires à une acquisition ont enfin été débloqués, au terme de plusieurs années de tractation. Ce rendez-vous manqué avec le MoMA va l'amener à limiter sérieusement sa pratique de la collection. En 1995, il déclare à chaud : « Terminé. Je ne veux plus m'empoisonner la vie pour poursuivre ma collection. Cela ne m'amuse plus de jongler pour trouver de l'argent pour des objets tellement au-dessus de mes moyens qu'ils me font faire des bêtises »¹⁴⁴. Plusieurs de ses collections vont ainsi être dispersées au cours de la seconde moitié des années 1990, à l'image de son ensemble de 250 stylos qui obtiendra 634 000 francs en 1999.

142. *Ibid.*, p. 152.

143. Durant cet intervalle, Arman s'est consacré à la constitution d'une encyclopédie sur l'art africain pour l'éditeur californien *Time and Mirror*.

144. I. de Wavrin « Arman, le collectionneur... », *op. cit.*, p. 48.

En 1996, l'année où le grand public découvre l'appétit financier d'Arman à travers le documentaire à charge de Jean-Luc Léon *Un Marchand, des artistes et des collectionneurs* (Album Productions/Ex Nihilo/La Sept/Arte, 71 min, 1996), diffusé le vendredi 4 octobre 1996 sur la chaîne Arte dans le cadre de la série *Grand Format*¹⁴⁵, le regard de l'artiste sur sa démarche phare de collectionneur d'art africain connaît par ailleurs une évolution importante avec l'exposition *Arman et l'Art Africain*. « Quand j'ai rendu la collection publique, explique-t-il, je l'ai regardée différemment. Quand on montre une collection, on lui donne un statut. Elle est presque figée. On peut difficilement rajouter des pièces »¹⁴⁶. Arman ne se contentera pas d'un *statu quo* puisqu'il se séparera de plusieurs œuvres importantes de son corpus africain. Pour autant, ses besoins financiers vont rester très importants jusqu'à la fin de sa vie. D'abord parce qu'il va s'efforcer de maintenir un train de vie dont le confort mental implique une activité minimale de collectionneur. Ensuite parce qu'il va s'attacher à acheter certaines de ses pièces des années 1950-1960, afin de compenser la réticence accrue des collectionneurs à prêter des œuvres pour les expositions.

La quête continue de financements destinés à l'auto-investissement artistique ou à la collection d'objets relève d'autant plus de la réalité gênante qu'elle a toujours été de notoriété publique et, comme on l'a déjà constaté, assumée sans complexe par l'artiste. Dans ses *Mémoires accumulés*, ouvrage bien diffusé, il déclare ainsi : « La moralité, dans le domaine de l'art, cela me fait rire. Les Français sont constipés lorsqu'il s'agit de parler affaire. L'Américain sait que dans tous les métiers où il s'échange beaucoup d'argent, la rapacité fait partie du jeu. Le niveau de moralité en prend un coup. Pour gagner quatre sous, les gens font les pires bassesses »¹⁴⁷.

145. Dans ce film de 80 min qui obtiendra une mention du jury du Prix Italia et le Grand Prix du meilleur documentaire de création de la Société Civile des Auteurs Multimédias en 1997, Jean-Luc Léon s'attache à mettre en lumière, ou plutôt à dénoncer, l'étrécissement du rapport art contemporain/argent à travers l'exemple de l'activité commerciale de Marianne et Pierre Nahon, d'Arman et de Louis Cane, qu'il a suivie pendant près de deux ans entre Paris, New York, Beyrouth et Saint-Paul-de-Vence avec Sylvie Faguer. Réduits à l'image de l'homme d'affaires prêt à toutes les manipulations pour gagner de l'argent, les principaux protagonistes du reportage, qui n'ont découvert celui-ci qu'à l'occasion de l'avant-première publique d'octobre 1996, saisiront la justice afin d'empêcher toute rediffusion et d'obtenir un droit de réponse. Sur cette question, voir notamment Jacques Henric, « Questions (naïves) à madame la Marquise à propos du film *Un marchand, des artistes et des collectionneurs* », *Art Press*, Paris, n° 219, décembre 1996, Alain Kirili, « L'artiste et l'engagement », *Le Monde*, Paris, 29 octobre 1996, Arman, « L'art moderne : une réponse d'Arman », *Le Monde*, Paris, 27 octobre 1996, A. Kirili, « Quand M. Léon caricature les artistes », *Le Monde*, Paris, 10 octobre 1996.

146. Arman, cité dans Roxana Azimi, « Arman », *Le Journal des Arts*, Paris, n° 188, 5 mars 2004, <https://www.lejournaldesarts.fr/creation/arman-82892>. Consulté le 10/06/2016

147. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 151. S'il trouve d'innombrables vérifications, le constat d'Arman ne doit bien sûr pas faire oublier que la mentalité américaine intègre elle aussi la notion de moralité. Le cinéaste et auteur de théâtre Marc Israël-Le Pelletier, qui a vécu à New York, rappelle à ce propos : « Les Américains n'ont pas aimé le côté 'français' c'est-à-dire 'bricoleur' d'Arman. Dans les années 80, ils ne savaient pas s'il était vendeur d'art africain, expert en art africain, agent immobilier, artiste... Le côté 'magouilleur' ne passait pas, il n'y avait pas de

Aux yeux d'une partie des acteurs ou observateurs du monde artistique, la « moralité » ne s'accommode guère de la délégation par Arman de la partie technique du travail de création à ses assistants, parmi lesquels Fred Vermorel, Alain Bizos, Emmanuel Amarger, Arnaud de Bonis, Nicolas Lavarenne, Marc Butti et encore Georges Boisgontier. Le fait est bien connu grâce notamment au propre témoignage d'Arman, très tôt attentif au fonctionnement de la Factory warholienne à partir de sa création en 1964¹⁴⁸ : « [...] j'ai des ouvriers saisonniers qui retournent à leurs affaires quand je m'absente. Mes assistants sont des artistes, des bijoutiers, des étudiants qui viennent me donner un coup de main. Cela complique ma vie. Je devrais revenir au système d'assistant unique, qui voyage avec moi. Ce serait un type assez jeune, très mobile. Quand on fait de la peinture c'est possible. La sculpture et l'assemblage, en revanche, exigent de la main-d'œuvre : montage, soudure, polissage... »¹⁴⁹. Tout comme les activités liées à la valorisation muséale et marchande de la sculpture : conditionnement, déconditionnement, restauration...

Une suspicion est parfois attachée à cette pratique ancrée dans une tradition des ateliers artistiques, celle d'une délégation pouvant aller jusqu'à la signature d'œuvres « clés en main », conçues et exécutées sans directives du « Maître ». Une telle suspicion, renforcée ponctuellement par les affaires de faux¹⁵⁰, a pu être alimentée par certains témoignages, tel celui d'Alain Bizos portant sur le volet créatif de sa mise à contribution dans le cadre de la seconde série des *Poubelles* :

« À l'atelier de Vence, les trois mois d'été étaient synonymes de production intense. [...] Sa notoriété grandissant d'année en année et les projets d'expositions dans toute l'Europe se multipliant, il voyageait beaucoup et il lui arrivait de me donner des instructions par téléphone de Bruxelles, de Zurich ou de Milan, chose qu'il revendiqua, un brin provocateur, lors d'une des premières interviews de José Arthur sur France Inter, expliquant que lui aussi était un artiste conceptuel. L'été le plus épuisant pour moi fut sans conteste celui de 1975. Arman, depuis peu passionné par le jeu de go, eut la formidable idée de louer à grands frais les services d'un maître japonais. [...] Alors [...], il ne restait à Arman que très peu de temps à consacrer au travail dans l'atelier. Je pris sur moi de travailler dans l'ombre, sans compter mes heures, pour réaliser en un été la dernière série des poubelles organiques, commencées à New York en 1971 [...]. Arman, pour se faire pardonner, m'offrit dès notre retour aux États-Unis, un

lisibilité de sa carrière artistique. N'oublions pas que les Américains sont protestants : la main gauche doit ignorer ce que fait la main droite. » (M. Israël-Le Pelletier, propos recueillis par l'auteur, décembre 2006)

148. D'après les propos de Marc Moreau recueillis par l'auteur, septembre 2015.

149. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 226.

150. Voir notamment Alexandre Carini, « Un violon 'brûlé' saisi à Cannes », *Nicematin.com*, 29 octobre 2010, <http://www.nicematin.com/article/faits-divers/un-violon-brule-signe-arman-saisi-a-cannes.342159.html>. Consulté le 20 novembre 2010.

billet d'avion pour le Mexique et quelques semaines de vacances
[...]. »¹⁵¹

On tiendra toutefois compte du fait que la série des *Poubelles* organiques, fondée sur le principe de déversement brut des déchets dans leur contenant-présentoir, évacue la logique « artistique » de l'action raisonnée combinatoire et, dans une moindre mesure, élective. De ce fait, Arman n'a semble-t-il pas considéré comme condition nécessaire la systématisation de sa propre intervention dans la mise en œuvre du rebut¹⁵². Toujours à propos de l'entourage technique de l'artiste et de son implication de nature créatrice, citons maintenant le témoignage de Fred Vermorel, dont le statut a été celui d'un « assistant chef » à partir de 1985-1986, et qui a notamment travaillé sur les *Immersions*, *Fragmentations* et *Superpositions* :

« C'était un travail à temps plein, voire plus que temps plein. J'étais rémunéré en tant qu'artiste. [...] j'étais présent toute l'année à Vence même lorsqu'Arman n'était pas là. On s'appelait deux à trois fois par jour. [...] Il n'était pas trop directif et me laissait une certaine liberté car il savait que je travaillais dans son sens. [...] Nous avons un peu avec lui comme avec les grands maîtres en peinture, une relation d'élèves, de collaborateurs. Parfois avec des hésitations. Nous nous interrogeons si nous allions dans le sens où Arman le voulait [...]. S'il était à New York, nous lui envoyions également des photos par internet sur l'évolution de certaines pièces. »¹⁵³

La thèse de la délégation totale ne peut par définition être documentée, contrairement à celle d'une constante implication d'Arman dans le processus décisionnel de la création débutant par le choix des objets mis en œuvre. « Comme j'ai un système facile à définir, indique l'artiste, il arrive qu'on veuille me donner des idées : 'Tu devrais accumuler des fausses dents, tu devrais faire une colère de béquilles...' J'ai horreur qu'on me donne des conseils. [...] Souvent on m'envoie des caisses d'objets, mais il y a une chance sur vingt pour qu'ils m'intéressent. [...] Ce serait prétentieux de ma part de dire que je trouve insultant qu'on me fournisse des objets, mais je suis assez grand pour les choisir moi-même »¹⁵⁴.

Arman, également, exerce un contrôle direct du processus de mise en œuvre, tout au moins lorsqu'il est présent dans l'espace de création. Plusieurs témoignages complémentaires sont à rappeler à commencer par celui d'Alain Bizo, parlant de l'artiste : « Il m'expliquait ce à quoi aboutir, me donnait des dimensions, et je préparais tout : il arrivait, il mettait en place et puis il repartait, et moi je m'occupais

151. A. Bizo, *Arman...*, *op. cit.*, p. 15, 16. Parmi les œuvres réalisées par Alain Bizo pour l'atelier Arman de New York, citons *Fallen Angel* (1977), *Coupe-Empreinte* de statuette féminine ailée tirée à 90 exemplaires et 20 EA.

152. D'après les propos de Marc Moreau recueillis par l'auteur, septembre 2015.

153. Fred Vermorel, dans P. Baracca, G. Roussel, M.-C. Trân Vàn-Nory, *Arman, un entretien...*, *op. cit.*, p. 62, 63.

154. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 54.

du côté technique... Arman était toujours très pressé de voir l'œuvre achevée. La réalisation pratique, à la limite, était secondaire »¹⁵⁵. « Quand Arman faisait un tableau, rapporte pour sa part Fred Vermorel, il fallait le préparer. S'il voulait un violon ou un autre instrument, il fallait chercher l'instrument qu'il voulait. [...] Si c'était un tableau découpé, il marquait l'endroit où il fallait découper. Après, il faisait sa composition sur tableau, j'étais chargé de fixer l'objet, l'instrument, de le coller »¹⁵⁶. Citons Régis Bocquel à propos de sa première œuvre produite pour l'artiste :

« [...] c'était un violoncelle coupé un peu dans tous les sens. Mon épouse allait acheter des violoncelles en bois chez un marchand d'instruments de musique. On les moulait, puis on les fondait en bronze, en reproduisant tous les détails - un vrai travail d'artisan. Arman venait ensuite à l'atelier et nous indiquait où couper les violoncelles en bronze, avec une scie à ruban. Après, on remontait l'instrument, en soudant les différents morceaux, selon ses indications. »

À la question « Est-il arrivé qu'il assiste à une coulée ? », le fondeur répond :

« Ah non ! Ce n'était pas du tout son truc ! Il voulait simplement que la pièce soit finie, coupée, prête à être montée. La fonderie, pour lui, ce n'était pas important. C'est après que cela devenait intéressant. Il travaillait avec toute l'équipe. Au niveau des coupes, du montage, on jouait avec les ponts roulants, on s'amusait bien. Pour la contrebasse à Nice, près de l'Acropolis, on a dû mettre l'après-midi à la monter. Les bronzes étaient par terre, et on montait chaque morceau à son rythme à lui. »¹⁵⁷

Plusieurs témoignages permettent également de faire état d'un standard d'exigence technique élevé, comme le montre notamment la récusation qualitative, par Arman, d'une série de bronzes produits en Italie à la fin des années 1970. Régis Bocquel, à nouveau, est à citer :

« J'ai rencontré Arman par l'intermédiaire de la galerie Beaubourg, vers 1979. J'ai commencé par repatiner des pièces qu'il avait fait fabriquer en Italie. Arman n'était pas content de la patine, qui ne rendait pas ce qu'il recherchait, le côté vrai, réaliste, de l'objet. Si je patinais des chaussures pour lui, il fallait que cela ressemble à du cuir. Je me souviens d'un piano qui s'appelait *L'Accord final* - un piano à queue cassé, qui a ensuite été édité en douze exemplaires. Arman nous

155. A. Bizos, « Un épicurien... », *op. cit.*, p. 100.

156. F. Vermorel, dans P. Baracca, G. Roussel, M.-C. Trân Vàn-Nory, *Arman, un entretien...*, *op. cit.*, p. 62.

157. R. Bocquel, dans A. Bodet, « Entretien... », *op. cit.*, p. 23.

avait livré le piano qu'il avait cassé à la masse, et des photos du piano avant et pendant sa destruction. On a récupéré tous les petits morceaux de bois dans les cartons et on a tout remonté comme sur les photos. Quand il est passé à l'atelier - il était toujours très pressé, ce garçon-là -, il m'a dit : 'Alors montre-moi le bronze, parce que ça, c'est bien mais je l'ai déjà vu.' 'Mais non, c'est le bronze !', lui ai-je répondu. C'était le plus beau compliment qu'il pouvait nous faire ! »¹⁵⁸

En 1986, Arman exigera que sa signature soit retirée des exemplaires d'une *Accumulation* de crosses de violon tirés en régule par un éditeur italien et non en bronze conformément à son souhait initial, avant de détruire à la hache, chalumeau et masse - sous contrôle d'huissier - les exemplaires en sa position.

Une autre cause de hiatus entre Arman et les détracteurs de son œuvre plus ou moins tardive, de bronze particulièrement, est peut-être à identifier, qui réside dans la citation des formes et valeurs symboliques de la statuaire gréco-romaine. Socles de la pratique picturale et encore sculpturale académiques en grande partie fondées sur la logique imitative, elles nourrissent aujourd'hui un autre sentiment que celui de la déférence par conviction et (ou) calcul, en dépit de sa transformation matérielle et contextuelle. Comme le souligne Thomas Schlessler : « [...] se 'référer à' consistait non seulement à s'emparer de canons de beauté pour en exploiter le potentiel esthétique, mais aussi à réactiver les valeurs morales qui y étaient attachées : idéalisme, vertus diverses, fierté identitaire... Désormais, la référence est beaucoup plus suspecte. On la voit comme une lourdeur d'érudit destinée à cacher une incapacité à créer ou à penser par soi-même, une incapacité à être original »¹⁵⁹. À moins qu'elle ne soit sous-tendue par un positionnement théorique ou conceptuel valorisant un « mauvais goût » post-Pop que l'on pourrait dire « avant-gardistement correct », pour faire nôtre une formule de Catherine Millet employée à propos de César¹⁶⁰. Songeons à Jeff Koons et à sa série *Made in Heaven* de 1989, inspirée notamment de l'*Adam et Eve chassés du paradis* peint par Masaccio en 1424-1425 pour la Chapelle Brancacci de l'église florentine Santa Maria del Carmine, série qui renvoie semble-t-il au questionnement de l'artiste états-unien sur « l'amour » et la sexualité comme « objet principal de l'art »¹⁶¹.

158. *Ibid.*, p. 23.

159. T. Schlessler, « S'inspirer... », *op. cit.*, p. 56. Le fait n'est pas nouveau. En 1868, Émile Zola écrivait ainsi dans un propos sur la Vénus commandée à Émile Thomas par Napoléon III et plus globalement sur les envois des pensionnaires de la villa Médicis : « Les déesses nous ennuiant déjà ; elles sont blafardes et maigres, ces pauvres déesses égarées dans notre siècle de science ; il n'y a plus que les vieillards qui s'aperçoivent de leur nudité. [...] Et voilà où en sont nos sculpteurs et nos peintres. Quand ils ne s'endorment pas dans la poussière des tombeaux antiques, ils prennent nos lorettes pour modèles et les baptisent d'un nom de déesse, ce qui leur permet de les produire sans chemise dans la bonne société. Rien de viril. Un art de pacotille, des plagiat ou des images qui frisent la polissonnerie. » (Émile Zola, « Causerie », *La Tribune*, Paris, 30 août 1868)

160. C. Millet, « César à Venise », *Art Press*, Paris, n° 203, juin 1995, p. 42-43.

161. Citons l'artiste, dans une intervention ultérieure : « La sexualité, c'est l'objet principal de l'art.

Songeon également ses *Balloon Dog* de 1990-1994, œuvres « transformant un objet sans qualité et éphémère en une œuvre qui a le pouvoir de survivre »¹⁶², là encore représentatifs d'une expression kitsch comptant tout de même nombre d'adversaires au sein de la sphère dite « spécialisée »¹⁶³. À moins encore que la citation classique ne repose sur ce qui semble être une interrogation à tiroir et plus consensuelle sur le statut de l'œuvre, de l'artiste, de l'imitation, de la tradition, de la brièveté existentielle, avec la version en paraffine de l'*Enlèvement des Sabines* de Jean de Bologne réalisée et consommée par Urs Fischer à l'occasion de l'édition 2011 de la Biennale de Venise.

À moins encore que le référentiel classique ne soit le vecteur d'une réflexion sur la construction du féminin symbolique par l'homme et sur sa traduction visuelle par l'artiste, sujets centraux du texte « *Naître et mourir* » rédigé par Arman 1978. Texte qui, toutefois, n'a pas été rendu public avant septembre 2010, et dont on peut douter qu'il permette à lui seul une réhabilitation générale des œuvres « féminines » catégorisées dans les temps faibles de l'auteur par une partie du milieu de l'art. Notamment parce qu'en sa qualité initiale de préface d'exposition¹⁶⁴, il pourra être vu comme le résultat d'une double préoccupation : celle du partage didactique et celle de l'autolégitimation par l'ancrage dans l'ethnographie et l'histoire de l'art. Une même remarque peut être faite pour le texte « Notes » de l'ouvrage *Africarmania*, accompagnant l'exposition *Arman-Africarmania* (Galerie Beaubourg-Château Notre-Dame des Fleurs à Vence, juillet-octobre 2002), texte dans lequel Arman fait état d'une ambition complémentaire attachée à ses découpes notamment « transculptées » de statues et statuettes antiques, celle d'une réactivation symbolique de ces productions :

« J'ai déjà utilisé dans mon travail des représentations de la sculpture grecque, dieux et déesses, qui en plus d'être devenues des

Il s'agit de la préservation de l'espèce. La procréation est une priorité. Mais cela revêt un aspect spirituel pour moi. Cela parle de la manière dont nous pouvons avoir des enfants. » (J. Koons dans Harry Bellet, « Jeff Koons : 'La sexualité, c'est l'objet principal de l'art' », *Le Monde*, Paris, 30 août 2005, http://www.lemonde.fr/culture/article/2005/08/30/jeff-koons-la-sexualite-c-est-l-objet-principal-de-l-art_683812_3246.html. Consulté le 29 juin 2015)

162. Jeff Koons, cité dans Laurence Rimondin « Marché de l'art contemporain, les maîtres du tableau », *Le Nouvel Économiste*, Paris, 19 mars 2015, <http://www.lenouveleconomiste.fr/dossier-art-de-vivre/marche-de-lart-contemporain-les-maitres-du-tableau-26556/>. Consulté le 29 juin 2015.

163. Voir par exemple Anne de Coninck, « Jeff Koons, de la provocation au bling bling pour super riches », *Slate.fr*, 21 décembre 2014, <http://www.slate.fr/story/96051/jeff-koons-provocation-bling-bling-super-riches>. Consulté le 29 juin 2015.

164. Nous en avons confirmation dans les dernières lignes du texte : « Le panorama de cette exposition va nous faire voyager dans le temps et l'espace par l'image de la femme présentée en une trentaine de sculptures qui vont de l'aube de l'histoire au début de ce siècle ; une idole violon ou guitare des Cyclades, une Vénus hellénistique, une quasi-abstraction de mère à l'enfant de Perse, une tête de Laurens aux références presque africaines et une solide statue Gouro. Le voyage se déroule, de la volonté implacable à la douceur matricielle. » (Arman, « Naître et mourir... », *op. cit.*, p. 256)

images reconnues sont encore aujourd'hui des symboles. Les transformations n'enlèvent rien à la signification que nous y trouvons. En passant par le crible de la création artistique on assiste peut-être à une revalorisation qui en contrebalance la vulgarisation. Je n'ai rien à ôter dans le processus, les artistes de toutes les disciplines, depuis la Renaissance, ont puisé dans ce fonds commun à l'humanité. »¹⁶⁵

165. Arman, *Africarmania*, *op. cit.*, p. 7.

CONCLUSION

« Le stéréotype de l'artiste romantique reste très présent dans l'imaginaire collectif »¹, constatait la sociologue Raymonde Moulin en 1992, dans un propos sur « les Français et l'art ». Pour plusieurs soutiens d'Arman, son rejet par une partie des agents du milieu artistique national, milieu où, selon Daniel Abadie, s'applique une véritable « obsession de la critique »², doit aussi et peut-être surtout être relié à une conception culturelle de l'activité plastique s'appuyant plus ou moins largement et consciemment sur cette vision romantique de l'artiste et de son comportement. Une vision que l'on se plaît à vérifier de façon partielle ou intégrale avec les créateurs et groupes de créateurs dont les biographies individuelles ou collectives peuvent se calquer sur la trame narrative des récits hagiographiques (incompréhension, douleur née de cette incompréhension ou de la persécution puis sanctification ou reconnaissance posthume) : Van Gogh, Giacometti³, Présence Panchounette - « groupe d'authentiques perturbateurs [qui a eu] l'élégance de se saborder dès lors qu'il avait obtenu, pour ses loufoqueries, la reconnaissance artistique de la Fondation Cartier » et qui a « refusé de prostituer [son] art, en dépit

-
1. R. Moulin, dans Alain Cueff, « Les Français et l'art », *Beaux-Arts magazine*, Paris, n° 100, 1992, p. 70.
 2. À la question « Est-ce que la caractéristique du paysage français n'est pas de toute manière d'être extrêmement pessimiste et toujours en contestation avec ce qui existe ? », Abadie répond en effet : « Ce qui est plus grave, c'est l'obsession de la critique. Aux États-Unis, les gens ont une mentalité vraiment positive. J'ai toujours été frappé par le rapport des artistes entre eux. En France, au vernissage de l'exposition d'un artiste, vous êtes tranquille, vous ne voyez aucun autre artiste, sauf celui qui a exposé auparavant et qui se croit obligé d'être encore aimable, et ceux qui vont faire les deux expositions suivantes, mais tous s'arrangent pour débîner l'exposition en cours. À un vernissage aux États-Unis, vous voyez là tous les artistes de toutes les générations mélangées et avec un sentiment extrêmement positif. Les artistes français ont toujours le sentiment que si un arbre pousse sur le jardin du voisin, il fait de l'ombre à leur propre jardin... » (D. Abadie, dans F. Bousteau, « Galerie nationale... », *op. cit.*, p. 20) « [Dans le milieu artistique], explique César, la mesquinerie surgit plus vite qu'ailleurs. Pourquoi là plus que chez les cantonniers ? Parce que les professions fondées sur le succès suscitent la jalousie. [...] Dans le monde de l'art, il y a de la place pour tout le monde, mais personne n'empêchera les musées, les galeries, les collectionneurs de choisir ceux qui montent, ceux qui plaisent, ceux qui sont à la mode. » (César dans O. Hahn, *Les Sept...*, *op. cit.*, p. 157) Voir aussi R. Bouchet, « Une figure archétypale de l'artiste compromis : César (1921-1998). Manifestations et causes d'un rejet français », Éric Darragon, Bertrand Tillier (dir.), *Images de l'artiste*, actes du colloque éponyme, Université Paris I, Centre de recherche HiCSA, composante CIRHAC (INHA), juin 2010, http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/image_artiste/Renaud_Bouchet.html.
 3. Dans l'évocation de son activité professorale à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, exercée à partir de 1971, César rapporte : « Mes étudiants aimaient bien que je leur parle de Giacometti. Un halo de romantisme entoure le personnage. » (César dans O. Hahn, *Les Sept...*, *op. cit.*, p. 203)

des sollicitations des marchands »⁴ -, Bacon, Brancusi, Antonin Artaud - « mort [...] à cinquante-deux ans, au terme d'une vie d'angoisse et de génie », et pour qui le dessin était un « moyen essentiel d'exprimer le désespoir furieux de son âme torturée » -, et encore Balthus - qui « méprisa les succès faciles et les voies trop fréquentées »⁵.

Plusieurs témoignages et analyses permettent de dégager un portrait-type de « l'artiste-saint » - ou, pour reprendre la formule de Christine Sourgins, de l'artiste « christifié »⁶ incarné tout entier dans la figure van-goghienne - et de sa négation, « l'artiste corrompu ». Citons pour commencer un passage des mémoires d'Iris Clert publiés en 1978 et s'appliquant à l'année 1957 :

« Une année de vie intensive dans le monde artistique m'avait initiée à ses dogmes, son jargon, ses modes, ses tabous... Le critique qui impose un peintre, celui qui le démolit, les intérêts des marchands, les rivalités entre les artistes, l'envie des médiocres, des ratés, rien de cela ne m'échappe. Si un peintre vend bien son œuvre, il est aussitôt dénigré par ses rivaux. S'il ne vend pas, il est encensé et devient 'un grand peintre incompris'. »⁷

Poursuivons avec cette intervention d'Arman livrée en 1996 dans le contexte de la polémique suscitée par le film de Jean-Luc Léon *Un Marchand, des artistes et des collectionneurs* :

« En France, il existe une espèce de fausse pudeur vis-à-vis de l'argent. On aime l'image de l'artiste mort de faim. Ça date de la fin du siècle dernier quand la photographie est arrivée et que les artistes ont commencé à sortir des contingences de la représentation. Les artistes ont alors eu toutes les difficultés du monde à se faire comprendre du public. »

Et l'artiste de conclure sur ce postulat rassurant parce qu'invérifiable : « Si j'étais mort à l'âge de Van Gogh je serais logé à la même enseigne »⁸.

Tournons-nous maintenant vers le critique Bernard Lamarche-Vadel, à propos du cas César, comparable à bien des égards au cas Arman, dans une analyse d'octobre-novembre 1980 :

« Les figures morales tutélaires de Malevitch, Mondrian ou Brancusi et quelques autres ne cessent de hanter l'avant-garde. Les gestes les plus

4. Alain Soral, *Socrate à Saint-Tropez*, Paris, Blanche, 2003. Cité dans Régine Deforges, « Pêle-mêle. L'abécédaire de la bêtise ambiante. La chronique de Régine Deforges », *L'Humanité*, Paris, 3 décembre 2003.

5. Jean-Louis Ferrier (dir.), Yann Le Pichon (collab.), *L'Aventure de l'Art au XX^e siècle*, Paris, Chêne/Hachette, 1988, p. 460, 785.

6. La notion est notamment explicitée par Christine Sourgins dans *Les mirages de l'art contemporain*, Paris, La Table Ronde, 2005.

7. I. Clert, *Iris Time*, *op. cit.*, p. 140.

8. Arman dans J. Benhamou-Huet, « Arman... », *op. cit.*, p. 15.

radicaux [...] du XX^e siècle sont assujettis implicitement à un discours moral qui ceint l'œuvre et l'existence de l'artiste d'un devoir d'abstinence et d'élévation toute spirituelle, hors de quoi les garants du sérieux moderne, débordés par l'excentricité des œuvres ne peuvent, de surcroît, assumer l'excentricité de leurs auteurs. Hier Picasso ou Duchamp⁹, aujourd'hui Warhol ou César sont des artistes sur l'œuvre desquels plane l'ombre de leur existence particulière et intense qui obture trop souvent au regard de la critique universitaire, l'importance incontournable du travail. Dans la mesure même où les milieux d'avant-garde sont largement contaminés ces derniers temps par le moralisme des professeurs, ces mêmes artistes sont trop souvent l'objet d'une plaisante indignation vertueuse, quand bien même leur œuvre est célébrée pour ce qu'elle représente : des jalons essentiels dans la discipline qui les occupe. »¹⁰

Prêtons enfin attention au commentaire de Jacques Henric fait en septembre 1997 à propos de la prise de distance d'une partie de la critique française vis-à-vis de la rétrospective *César* alors présentée à la Galerie nationale du Jeu de Paume¹¹ :

« Rien ne change. Presse des années 60, articles sur la rétrospective Picasso du Grand et Petit Palais : une 'vedette qui alimente les chroniques de potins des journaux et magazines' ; 'les photos publiées montrent non seulement le peintre mais le pitre' ; *New York Times* : 'un génie ou un jongleur ?' ; un jeune artiste : 'un des mythes profitables à l'idéologie dominante', etc. César, aujourd'hui : 'gros poisson rusé', 'artiste à la mode', 'gloire médiatique internationale', 'maître dans la stratégie du spectacle', 'clown médiatique', etc. De l'œuvre de César est-il question ? Pas une seconde [...]. C'est un fait d'époque : une sociologie rudimentaire remplace désormais l'analyse esthétique. [...] Je rappelais les attaques contre Picasso, j'aurais pu aussi bien citer celles visant Rodin ou Maillol. Mêmes termes, même esprit. Et pour ce qui est de la 'gestion des carrières', un Titien, un Tiepolo, un Vélasquez, un Bernin, un Rubens... encourageaient les mêmes reproches. Que cachent en vérité ces attaques

9. Rappelons que Duchamp a été vivement critiqué pour avoir accepté le principe du multiple amené par son marchand Arturo Schwarz. Cabanne rapporte à ce propos : « Désormais placé sur orbite commerciale par l'astucieux marchand milanais [...], Duchamp, fort violemment attaqué, jugea vaine la colère - et la tristesse - de ses *happy few*. Lui qui avait si souvent brouillé les cartes n'hésitait pas à renier l'unicité de ses ready-mades et à renoncer à son légendaire mépris de l'argent ; pire même, il se flattait d'en gagner ! le ready-made devenu pactole, quelle chute au pied de nez ! » (P. Cabanne, *Duchamp & Cie*, Paris, Terrail, 1997, p. 168)

10. B. Lamarche-Vadel, « César, d'un bloc », *Artistes*, Paris, n° 6, octobre-novembre 1980, p. 17.

11. Daniel Abadie, commissaire de la seconde rétrospective parisienne de César (10 juin-19 octobre 1997) rappelle en 1998 : « L'exposition 'César' a été massacrée par la presse française, mais la presse des pays limitrophes a fait de grands articles très positifs. » (D. Abadie, dans F. Bousteau, « Galerie nationale... », *op. cit.*, p. 19)

à répétition menées au nom d'une certaine pureté ? Rien de bien nouveau : cette idéologie dix-neuviémiste léguée par le romantisme, le cliché selon lequel un grand artiste ne peut être qu'un solitaire introverti, un souffrant, un maudit, un qui travaille dans la rétention, qui produit peu, dont on peut sacraliser la production (ah ! Balthus...). Mais quoi ! en voilà un qui gagne de l'argent, est plutôt heureux de vivre, produit beaucoup (tout comme Picasso : 'il y en a trop', 'sa facilité est un handicap')... Décidément, trop c'est trop pour le puritanisme ambiant, il faut sévir. »¹²

Le manque de sources et l'aspect souvent multifactoriel du rejet rend ce dernier difficile à vérifier. On connaît, dans le contexte passionné de Mai 68, les réactions opposées à Arman, brocardé la même année dans un graffiti sur la façade de la galerie Sonnabend dénonçant « Arman + Sonnabend = Fric + Flics ». Pour la période ultérieure, on mentionnera le portrait de l'artiste exécuté en 1990 par Pierre Pinoncelli présentant, au-dessus d'un triptyque formé de rutilantes *Coupes* de violons en bronze, une photographie de sa tête reliée à une bulle dans laquelle on peut lire : « Et pour quelques dollars de plus ». Mais un cas plus éclairant et convaincant semble pouvoir être rapporté à la lumière du témoignage de Bertrand Lavier. Dans le cadre de la manifestation collective *Passions privées* (5 décembre-15 mars 1996), le Musée d'art moderne de la ville de Paris expose en 1995 l'installation-*Colère Conscious Vandalism*, résultat de la destruction à la masse, à la double hache, au pic et au cutter d'un intérieur d'appartement de la moyenne bourgeoisie américaine, reconstitué au sein de la Galerie John Gibson de New York en avril 1975. Pour Lavier, la réaction suscitée par l'œuvre chez une partie du public présent lors du vernissage est révélatrice du regard partial porté sur son auteur et son travail :

« Une de ses œuvres était particulièrement remarquée : il s'agissait de *Conscious Vandalism* [...], et beaucoup, le soir du vernissage, rêvaient qu'un jeune artiste fût l'auteur de cette installation. En réalité, il s'agissait d'Arman, qui, à l'époque de la création de l'œuvre, avait près de cinquante ans. Merde, tout ce qui compte d'esthétiquement correct dans ce petit monde était comme embarrassé, car il n'est pas, lui, Arman, esthétiquement correct. L'artiste n'arbore pas sa robe de bure, même doublée de cachemire. On a tellement vu Arman en commerçant, en flambeur, en fondeur... que l'on préférerait que cette œuvre fût d'un autre, un autre plus conforme justement, un autre qui permette à tous ces conformismes d'alimenter leurs petits fonds de

12. Jacques Henric, « César et la critique », *Art Press*, Paris, n° 227, septembre 1997, p. 74. Précisons que le texte est traduit en anglais sous un titre plus explicite que son équivalent français : « César Besieged by Brutuses ».

commerce. Pire, j'en vois certains préférer une œuvre moins forte, mais signée d'un artiste plus fréquentable. »¹³

Arman a été affecté par cette défiance voire hostilité franche de la critique d'art nationale et sans doute davantage par son résultat concret, à savoir le détournement vis-à-vis de son œuvre¹⁴. Il a également longtemps déploré et dénoncé ce qu'il a estimé être une conséquence institutionnelle directe de ses « compromissions productivistes, financières et esthétiques » non justifiées au moyen des concepts légitimants invoqués notamment par un Koons ou un Warhol, à savoir une sous-représentation de son travail au sein des expositions et collections publiques nationales. Un phénomène qui, dans son esprit, découle aussi d'un positionnement égalitariste dénoncé dans ses *Mémoires accumulés* : « [...] le gauchisme a déteint sur toutes les institutions. Un jour quelqu'un proposa mon nom à une commission culturelle. Un responsable est intervenu : 'Pas Arman', il a déjà eu sa commande.' Cela veut dire que chacun doit avoir son su-sucre ». Une sortie qui n'a sans doute pas facilité les rapports de l'artiste franco-états-unien avec les institutions culturelles et plus globalement le milieu de l'art de son pays d'origine, au même titre que son slogan peu consensuel « L'art, c'est comme la guerre. Il faut la gagner par tous les moyens »¹⁵.

Il a fallu attendre 2010 pour voir le Centre Pompidou, haut lieu de la consécration artistique nationale, accueillir une rétrospective - partiellement contestée¹⁶ - de l'œuvre d'Arman (*Arman*, 22 septembre 2010-10 janvier 2011), douze ans après celle présentée à la Galerie nationale du Jeu de Paume (*Arman*, 27 janvier-12 avril 1998). Mais il est à noter que les deux manifestations ont résulté d'une approche muséologique sélective, ici assumée par Daniel Abadie pour le premier des deux événements :

« Je m'attache personnellement à créer des expositions qui cherchent de nouvelles perspectives, c'est-à-dire qu'il faut regarder les œuvres et non pas l'idée qu'on en a. Un artiste comme Arman, qui a créé des choses inacceptables et absolument épouvantables (il en est parfaitement conscient et sait ce que j'en pense), a évidemment aussi fait beaucoup d'œuvres remarquables : ce sont celles qu'on a voulu

13. Bertrand Lavier, [Texte], Collectif, « Arman. Pour... », *op. cit.*, p. 78.

14. Selon Alain Bizos notamment : « [Arman] a été victime d'un ostracisme énorme. Certaines personnes, que je ne vais pas nommer, ne voulaient pas entendre parler de lui. Vers la fin de sa vie, Arman était un peu écœuré d'être écarté à ce point, alors qu'il était reconnu ailleurs comme un grand artiste. » (A. Bizos, « Un épicurien... », *op. cit.*, p. 100)

15. Arman, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 100.

16. Parmi les questions soulevées par la rétrospective, signalons celle posée par la rédaction de la revue *Beaux-Arts magazine* : « Pourquoi le Centre Pompidou accord-t-il deux fois moins de place à la rétrospective Arman qu'à celle de Pierre Soulages, qui avait pourtant déjà eu l'honneur d'une exposition à Beaubourg il y a trente ans ? Difficile de pouvoir soutenir qu'au regard de l'histoire de l'art Arman serait moins important que Soulages. » Citons Alain Bizos : « [...] Beaubourg attend qu'il soit mort pour organiser une rétrospective qui n'est d'ailleurs par une vraie rétrospective car elle a été très réduite... » (A. Bizos, « Un épicurien... », *op. cit.*, p. 100)

montrer. On voit alors au terme de ce cheminement qu'Arman fait sens par rapport à la jeune création. »¹⁷

La production d'Arman a donc été sciemment expurgée de ses « moments faibles » ou « pièces mineures » uniques ou multiples. Des œuvres qui, à l'inverse, sont surreprésentées en galeries et en salles des ventes, avec plus de 500 lots soumis chaque année aux enchères au moins entre 2008 et 2011¹⁸. Citons Francis Briest, d'Artcurial : « Compte tenu de son œuvre, aussi importante que celle de César, le niveau de la cote est très faible [...]. Sa production énorme a occulté les mauvaises pièces qui sortent aujourd'hui à de petits prix »¹⁹. Et comme « le marché n'est pas porteur, seules les œuvres moyennes sortent. Au vu des résultats médiocres, les amateurs ne sont pas incités à confier leurs pièces historiques, de peur de ne pas les vendre. Et c'est un cercle vicieux »²⁰, ainsi que le fait observer Grégoire Billault, de Sotheby's New York. « À vouloir trop produire, l'œuvre s'est tuée d'elle-même », peut ainsi conclure Béatrice de Rochebouet.

Interrogé au début des années 1990 sur la réception publique de ses bronzes monumentaux de 1985 *L'Heure de tous* et *Consigne à vie*, installés Gare Saint-Lazare, Arman rapporte :

« Quand j'ai installé 'l'Accumulation d'horloges' et 'l'Accumulation de valises', je questionnais les chauffeurs de taxi. À 80%, c'était le refus. La seconde année, ils étaient troublés. La troisième année, ils me faisaient un cours sur les sculptures : 'Les montres, cela veut dire le temps, car on est toujours pressé quand on prend le train. Les valises, c'est l'arrivée : on ne sait pas où les mettre, on les empile.' En quelques années, le public s'est habitué. Maintenant, on photographie, on fait poser sa famille. »²¹

L'historien de l'art, dans le respect de ses attributions excluant la dimension critique ou appréciative, n'a pas à espérer que l'œuvre d'Arman dans son entièreté (y compris donc les 500 modèles déclinés dans le cadre des multiples²²) bénéficie

17. D. Abadie, dans F. Bousteau, « Galerie nationale... », *op. cit.*, p. 19.

18. J. Benhamou-Huet, « Arman : séparer... », *op. cit.*

19. Francis Briest, cité dans B. de Rochebouet, « Arman, l'artiste... », *op. cit.* Georges-Philippe Vallois indique en 2011 : « Aujourd'hui ses multiples se négocient entre 4.000 et 8.000 euros, ses bronzes découpés, qui représentent un abondant marché, entre 30.000 et 250.000 euros. Le marché des œuvres d'Arman des années 1960 oscille lui entre 30 000 et 1 million d'euros. » (Georges-Philippe Vallois, cité dans J. Benhamou-Huet, « Arman : séparer... », *op. cit.*)

20. Grégoire Billault, cité dans B. de Rochebouet, « Arman, l'artiste... », *op. cit.*

21. Arman, dans O. Hahn, « Entretien... », *op. cit.*, p. 18.

22. Voir D. Durand-Ruel, Marc Moreau, *Arman. Multiples, catalogue raisonné, vol. 1*, Genève, Fondation A.R.M.A.N., 2015. Le catalogue de la vente de la collection Marion Moreau et Anne Lamb-Fernandez dispersée fin 2011 a permis cette mise au point peut-être due à l'expert Marc Ottavi : « On reproche souvent à Arman sa productivité de multiples, faisons un peu de comptabilité : Arman disait que l'entièreté de son œuvre devait compter entre 17000 et 18000 pièces (la moitié de Picasso disait-il avec un demi-sourire), dans cette quantité il faut compter à peu près 400 œuvres gravées (le catalogue raisonné, publié en 1989 en réfère 284) et près de 550

d'une même acceptation par le public que l'on dira « grand » et « spécialisé » par commodité, tant les notions sont difficiles à définir solidement dans le champ historique. Contre une prédiction exprimée notamment par Judith Benhamou-Huet en 2011 - « On peut parier que l'histoire de l'art saura à moyen terme oublier les frasques commerciales d'Arman pour en tirer le meilleur »²³ -, l'historien de l'art est en revanche fondé à attendre que toute la production de l'artiste soit prise en compte et étudiée sans jugement de valeur esthétique, moral ou éthique, plus ou moins consciemment tributaire de l'idéologie décidément persistante du créateur « authentique »²⁴ car peu prolifique, assumant seul ou plus exactement dans la solitude l'ensemble des phases de la création, détaché des contingences matérielles, au talent voire au « génie » ignoré, raillé ou même puni par ses contemporains (public, marchands, critiques, représentants de l'État...), dont la disparition, enfin, n'a pu ou ne pourra être que tragique.

Dans ce sens, il est à souhaiter l'émergence de véritables « Arman's studies » constituant à l'échelle internationale un champ d'étude interdisciplinaire, exploré par des chercheurs se donnant notamment pour objectif de resituer l'ensemble des axes d'expression spécifiques ou croisés formant la contribution armanienne dans leur « juste » perspective historique²⁵. Une démarche que faciliterait significativement la conciliation des deux entités de représentation et de valorisation que constituent la Fondation A.R.M.A.N. de Genève et le Comité Arman de New York, détentrices de sources archivistiques inédites ou sous-exploitées, susceptibles d'éclairer le cas Arman et à travers lui une part essentielle de la création de son temps.

multiples, il reste plus de 17000 pièces uniques et originales, il est difficile de dire qu'Arman s'est laissé enivrer par la facilité... » (Marc Moreau, « Classification des catégories d'œuvres selon leur tirage », Collectif, *Yann Le Mouel, Société de ventes aux enchères, Tableaux & sculptures, école de Nice et contemporains, collection Marion Moreau et Anne Fernandez, filles aînées d'Arman et à Divers*, cat. vente, Paris, Hôtel Drouot, 21 décembre 2011, p. 115)

23. J. Benhamou-Huet, « Arman : séparer... », *op. cit.*

24. Voir A. Tàpies, « Un art pour les riches ? », *La pratique...*, *op. cit.*, 186.

25. Il s'agirait notamment de vérifier cette proposition de Daniel Abadie : « [...] jusque dans ses dernières années, Arman était, pour ce qui était la réalité de son travail, resté une figure de référence : l'un des artistes qui avait provoqué cette rupture dont était née une nouvelle génération - de Bertrand Lavier à Jeff Koons, de Haim Steinbach à Subodh Gupta. » (D. Abadie, « Exposition au Centre Pompidou... », *op. cit.*, p. 100)

CATALOGUE DES ŒUVRES

D'après les données établies par Marc Moreau

AVERTISSEMENT WARNING

Les informations portées sur le présent document
sont données à titre indicatif et sont sujettes à modification. Nous vous
remercions par avance des corrections que vous pourriez y apporter en nous
écrivant pour partager vos connaissances.
fondation-arman@bluewin.ch

The information brought in this document are indicative only and are subject to
change. We thank you in advance for the corrections you might make by writing
to share your knowledge.
fondation-arman@bluewin.ch



1957
CACHET CARMÉLITE

TECHNIQUE : *Cachet*
DIMENSIONS EN MM : 1500 x 2600
TIRAGE : Unique
DESCRIPTION : Empreintes d'objet et
cachets sur papier, huile et aquarelle

TECHNIQUE: *Cachet*
DIMENSIONS IN INCHES: 59,1 x 102,4
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Imprints of object and rubber
stamps on paper, oil and aquarelle



1959
PETITS DÉCHETS BOURGEOIS

TECHNIQUE : *Poubelle*
DIMENSIONS EN MM : 600 x 400 x 100
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Déchets ménagers dans
une boîte en verre

TECHNIQUE: *Poubelle*
DIMENSIONS IN INCHES: 23,6 x 15,7 x
3,9
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Household garbage in a glass
box



1960
PARISIENNE

TECHNIQUE : *Accumulation*
DIMENSIONS EN MM : 600 x 400 x 100
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Vaporisateurs de parfum
dans une boîte en plastique

TECHNIQUE: *Accumulation*
DIMENSIONS IN INCHES: 23,6 x 15,7 x
3,9
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Perfume sprays in a plastic box



1960
CONDITION DE LA FEMME N°1

TECHNIQUE : *Poubelle*
DIMENSIONS EN MM : 2100 x 460 x 320
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Déchets de salle de bain
dans une boîte en verre sur un socle
Napoléon III

TECHNIQUE: *Poubelle*
DIMENSIONS IN INCHES: 82,7 x 18,1 x
12,6
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Bathroom trash in glass box on
a Napoleon III stand



1960
GRANDS DÉCHETS BOURGEOIS

TECHNIQUE : *Poubelle*
DIMENSIONS EN MM : 675 x 440 x 98
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Déchets ménagers dans
une boîte en verre

TECHNIQUE: *Poubelle*
DIMENSIONS IN INCHES: 26,6 x 17,3 x
3,9
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Household garbage in a glass
box



1960-1963
LE HAREM DU CROISÉ

TECHNIQUE : *Accumulation*
DIMENSIONS EN MM : 725 x 326 x 68
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Clés d'acier, polyester,
boîte en plexiglas et bois

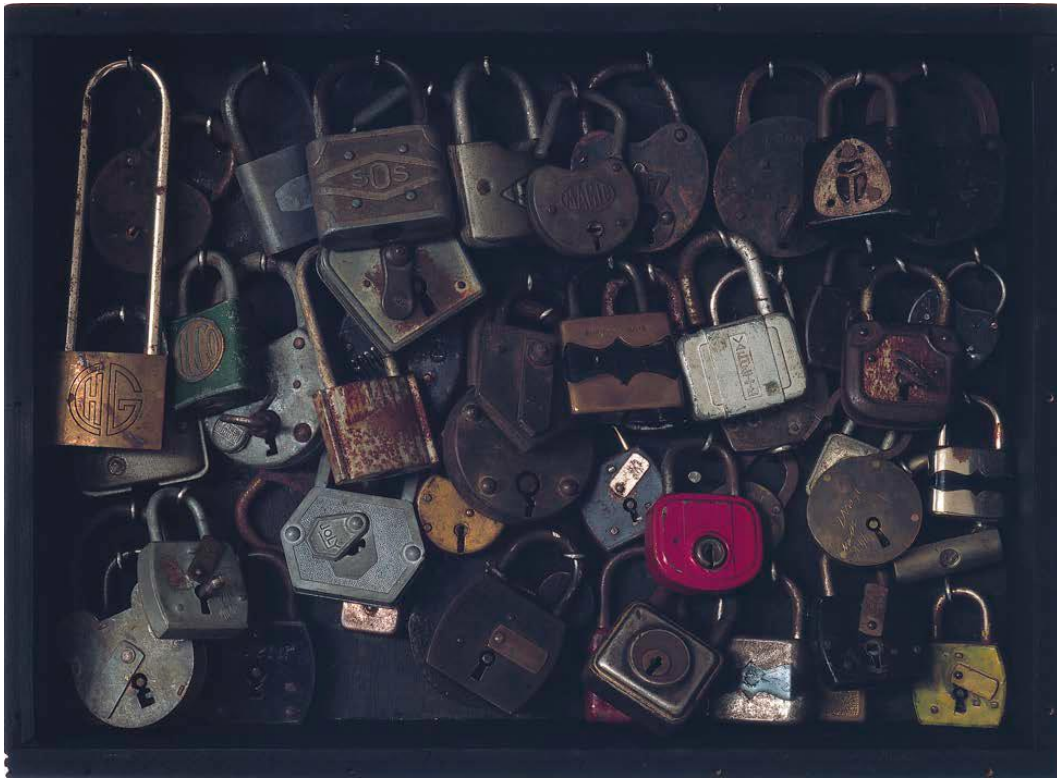
TECHNIQUE: *Accumulation*
DIMENSIONS IN INCHES: 28,5 x 12,8 x
2,7
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Steel keys, polyester, plexiglas
box and wood



1961
LE RETOUR DES CROISADES

TECHNIQUE : *Accumulation*
DIMENSIONS EN MM : 300 x 400 x 70
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Cadenas dans une boîte
en bois

TECHNIQUE: *Accumulation*
DIMENSIONS IN INCHES: 11,8 x 15,7 x
2,8
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Locks in wood box



1961
LE RETOUR DES CROISÉS

TECHNIQUE : *Accumulation*
DIMENSIONS EN MM : 760 x 180 x 60
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Vieilles clés dans une
boîte en bois

DIMENSIONS IN INCHES: 29,9 x 7,1 x
2,4
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Old keys in wood box

TECHNIQUE: *Accumulation*



1961
NBC RAGE

TECHNIQUE : *Colère*
DIMENSIONS EN MM : 2000 x 1570 x 247
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Contrebasse cassée sur un panneau de bois. Première *Colère* publique

TECHNIQUE: *Rage*
DIMENSIONS IN INCHES: 78,7 x 61,8 x 9,7
EDITION SIZE: Unique and original work of art
MEDIUM: Broken bass fiddle on wood panel. First public rage



1962
LE VILLAGE DE GRAND'MÈRE

TECHNIQUE : *Accumulation*
DIMENSIONS EN MM : 1400 x 720 x 125
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Moulins à café découpés
sur panneau de bois

TECHNIQUE: *Accumulation*
DIMENSIONS IN INCHES: 55,1 x 28,3 x
4,9
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Sliced coffee-mills on wood panel



1962
LES FERRETS DE LA REINE

TECHNIQUE : *Accumulation*
DIMENSIONS EN MM : 230 x 130 x 65
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Bimbeloterie dans du
plastique

TECHNIQUE: *Accumulation*
DIMENSIONS IN INCHES: 9,1 x 5,1 x 2,6
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Fate jewellery in plastic



1962
LES FILLES DE CAMARET

TECHNIQUE : *Accumulation*
DIMENSIONS EN MM : 2000 x 1400
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Ressorts de sommier sur
panneau de bois

TECHNIQUE: *Accumulation*
DIMENSIONS IN INCHES: 78,7 x 55,1
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Accumulation of springs on
wood panel



1962
MADISON AVENUE

TECHNIQUE : *Accumulation*
DIMENSIONS EN MM : 605 x 1000 x 150
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Escarpins dans une boîte
en bois

TECHNIQUE: *Accumulation*
DIMENSIONS IN INCHES: 23,8 x 39,4 x
5,9
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Ladies' shoes in a wood box



1962

THE GORGON'S SHIELD (LE BOUCLIER DE LA GORGONE)

TECHNIQUE : *Accumulation*

DIMENSIONS EN MM : 1350 x 940 x 125

TIRAGE : Œuvre unique et originale

DESCRIPTION : Peignes pour chien dans
une boîte en plexiglas

TECHNIQUE: *Accumulation*

DIMENSIONS IN INCHES: 53,1 x 37 x 4,9

EDITION SIZE: Unique and original work
of art

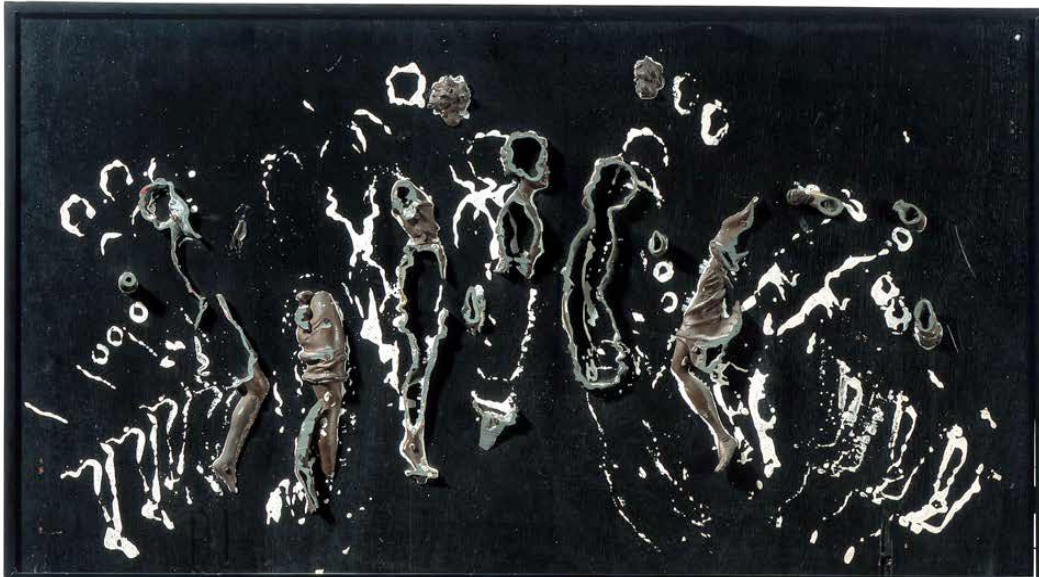
MEDIUM: Sliver dog combs in a plexiglas
box



1962
DUPLEX

TECHNIQUE : *Coupe - Empreinte*
DIMENSIONS EN MM : 530 x 1000 x 100
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Coupe et empreintes
blanches de statuette sur panneau de bois

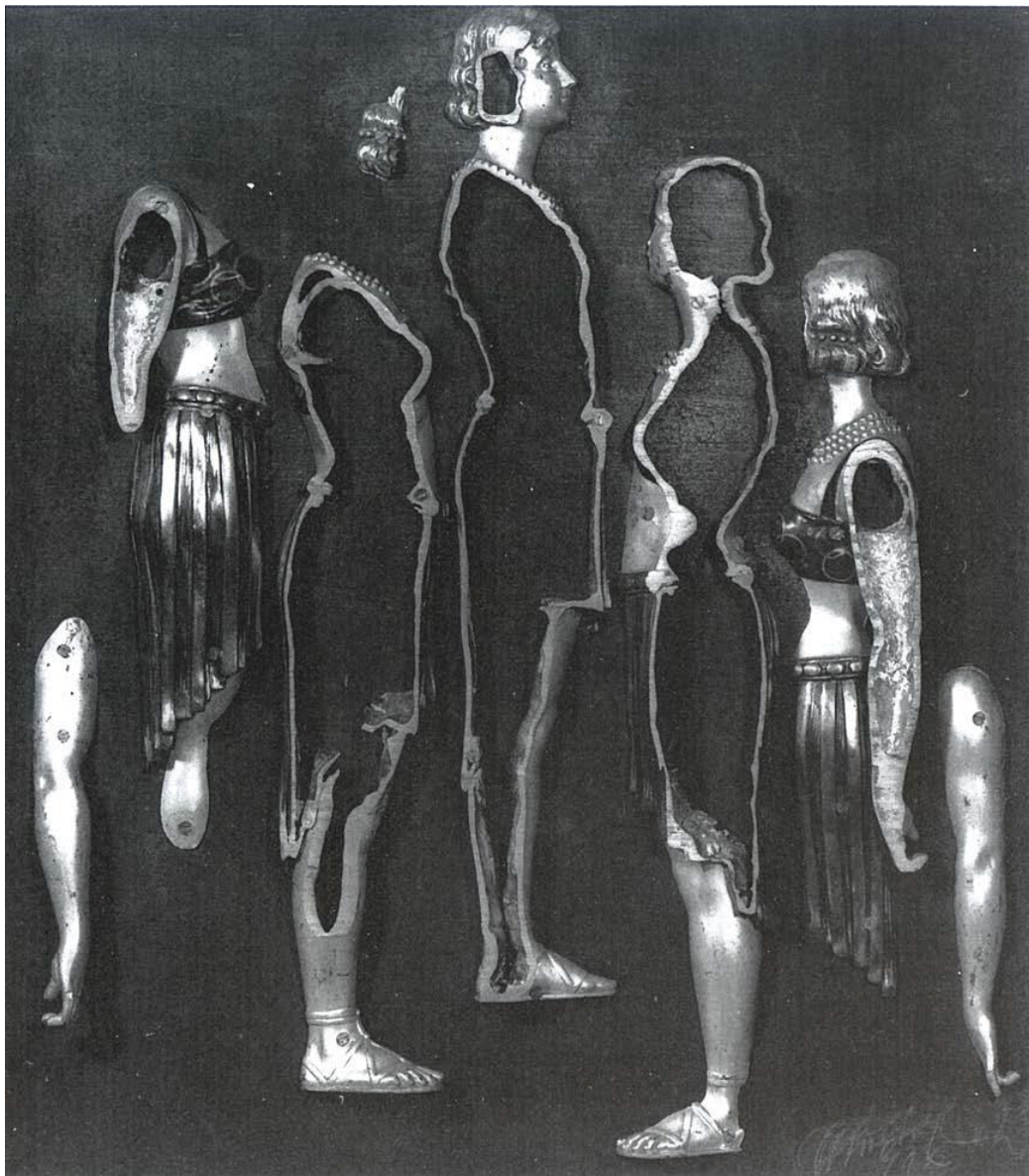
TECHNIQUE: *Cut - Imprint*
DIMENSIONS IN INCHES: 20,9 x 39,4 x
3,9
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Sliced statuette and white paint
imprints on wood panel



1962
HAMMAM

TECHNIQUE : *Coupe*
DIMENSIONS EN MM : 510 x 460 x 100
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Statue en métal
découpée sur panneau de bois

TECHNIQUE: *Cut*
DIMENSIONS IN INCHES: 20,1 x 18,1 x
3,9
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Sliced metal statue on a wood
panel



1962
LA JEUNE FILLE PAUVRE

TECHNIQUE : *Coupe*
DIMENSIONS EN MM : 810 x 1000
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Statuette découpée sur
panneau de bois

TECHNIQUE: *Cut*
DIMENSIONS IN INCHES: 31,9 x 39,4
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Sliced statuette on wood panel



1962
TRANCHE DE VIE DE JEANNE D'ARC

TECHNIQUE : *Coupe*
DIMENSIONS EN MM : 340 x 120 x 70
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Statuette découpée
représentant Jeanne d'Arc

TECHNIQUE: *Cut*
DIMENSIONS IN INCHES: 13,4 x 4,7 x
2,8
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Sliced statuette (Jeanne d'Arc)



1962
TRANCHES DE BONHEUR

TECHNIQUE : *Coupe*
DIMENSIONS EN MM : 355 x 279
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Photographies de Brigitte
Bardot découpées sur panneau

TECHNIQUE: *Cut*
DIMENSIONS IN INCHES: 14 x 11
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Sliced pictures of Brigitte Bardot
on panel



1962
PORTRAIT-ROBOT D'ÉLIANE

TECHNIQUE : *Portrait-robot*
DIMENSIONS EN MM : 440 x 445 x 115
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Effets et objets
personnels dans une boîte en plexiglas.
Premier *Portrait-Robot*

TECHNIQUE: *Portrait-robot*
DIMENSIONS IN INCHES: 17,3 x 17,5 x
4,5
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Personal belongings in a
plexiglas box. First *Portrait-Robot* created



1963
BIRTH CONTROL

TECHNIQUE : *Accumulation*
DIMENSIONS EN MM : 1530 x 1180 x
245
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Poupées dans une valise

TECHNIQUE: *Accumulation*
DIMENSIONS IN INCHES: 60,2 x 46,5 x
9,6
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Dolls in a suitcase



1963
LA SECRÉTAIRE RENVOYÉE

TECHNIQUE : *Colère*
DIMENSIONS EN MM : 890 x 1160 x 150
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Machine à écrire éclatée
sur panneau de bois

TECHNIQUE: *Rage*
DIMENSIONS IN INCHES: 35 x 45,7 x 5,9
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Smashed typewriter on wood
panel



1963
AMOR

TECHNIQUE : *Coupe*
DIMENSIONS EN MM : 600 x 730 x 100
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Statuette découpée sur
panneau de bois

TECHNIQUE: *Cut*
DIMENSIONS IN INCHES: 23,6 x 28,7 x
3,9
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Sliced statuette on wood panel



1963
KARMA

TECHNIQUE : *Coupe*
DIMENSIONS EN MM : 255 x 245 x 60
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Statuette découpée dans
du polyester sur panneau de bois

TECHNIQUE: *Cut*
DIMENSIONS IN INCHES: 10 x 9,6 x 2,4
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Sliced statuette embedded into
polyester on wood panel



1963

LA MORT DE MADEMOISELLE LAMBALLE

TECHNIQUE : *Coupe*
DIMENSIONS EN MM : 535 x 735
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Statuette découpée dans
une boîte en plexiglas

TECHNIQUE: *Cut*
DIMENSIONS IN INCHES: 21,1 x 28,9
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Sliced statuette in a plexiglas box



1963
LA NIKKE DE SALEMOTRICE

TECHNIQUE : *Coupe*
DIMENSIONS EN MM : 350
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Statuette découpée sur
base

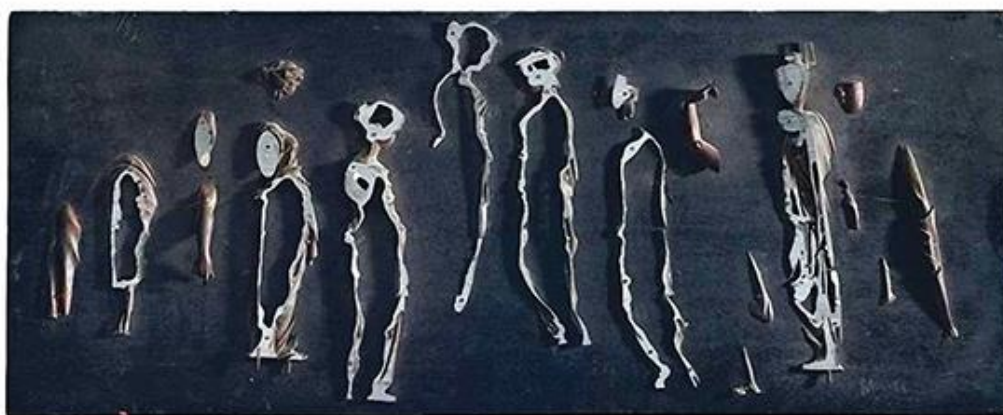
TECHNIQUE: *Cut*
DIMENSIONS IN INCHES: 13,8
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Sliced statuette on base



1963
LES VERTUS D'UNE JEUNE CARIATIDE

TECHNIQUE : *Coupe*
DIMENSIONS EN MM : 300 x 730 x 100
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Statuette découpée sur
panneau en bois

TECHNIQUE: *Cut*
DIMENSIONS IN INCHES: 11,8 x 28,7 x
3,9
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Sliced statuette on wood panel



1963
NIKE, USA

TECHNIQUE : *Coupe*
DIMENSIONS EN MM : 914 x 711
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Statuette découpée sur
panneau de bois

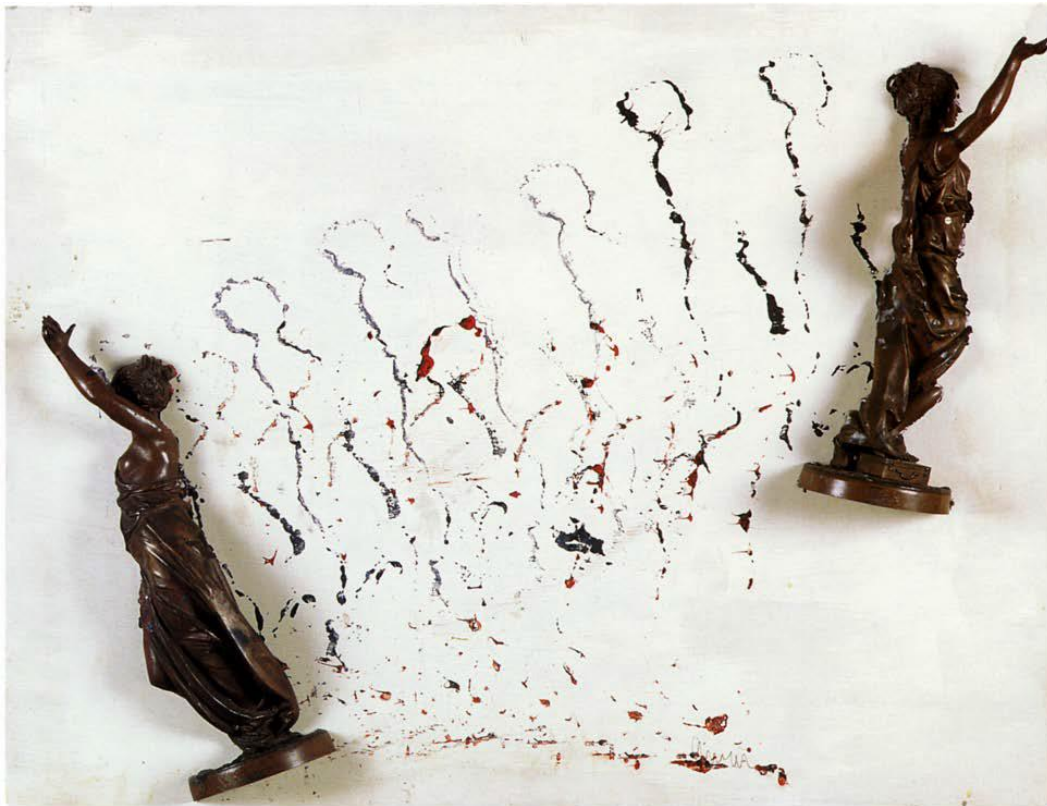
TECHNIQUE: *Cut*
DIMENSIONS IN INCHES: 36 x 28
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Sliced statuette on wood panel



1963
L'ADIEU

TECHNIQUE : *Coupe – Empreinte*
DIMENSIONS EN MM : 790 x 980 x 54
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Statuette découpée et
empreintes sur panneau

TECHNIQUE: *Cut – Imprint*
DIMENSIONS IN INCHES: 31,1 x 38,6 x
2,1
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Statuette and imprints on panel



1964
KISS ORGY

TECHNIQUE : *Accumulation*
DIMENSIONS EN MM : 406 x 406
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Prismes et photos dans
une boîte ronde sur panneau

TECHNIQUE: *Accumulation*
DIMENSIONS IN INCHES: 16 x 16
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Prisms and photographs in a
round box on a panel



1964
REFLECTION IN DESIRE

TECHNIQUE : *Accumulation*
DIMENSIONS EN MM : 406 x 457 x 50
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Collages et prismes dans
une boîte en plexiglas

TECHNIQUE: *Accumulation*
DIMENSIONS IN INCHES: 16 x 18 x 2
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Collages and prisms in a
plexiglas box



1964
REFLECTION IN DESIRE

TECHNIQUE : *Accumulation*
DIMENSIONS EN MM : 700 x 610 x 50
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Collages et prismes dans
une boîte en plexiglas

TECHNIQUE: *Accumulation*
DIMENSIONS IN INCHES: 27,6 x 24 x 2
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Collages and prisms in a
plexiglas box



1964
SOUVENIR D'AMSTERDAM L.H.O.O.Q.

TECHNIQUE : *Combustion*
DIMENSIONS EN MM : 1300 x 680 x 150
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Chaise cassée et brûlée
sur panneau bois

TECHNIQUE: *Combustion*
DIMENSIONS IN INCHES: 51,2 x 26,8 x
5,9
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Broken and burnt chair on wood
pannels



1964
VITE

TECHNIQUE : *Coupe - Empreinte*
DIMENSIONS EN MM : 560 x 1200 x 120
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Statuette découpée et
empreintes sur panneau de bois

TECHNIQUE: *Cut - Imprint*
DIMENSIONS IN INCHES: 22 x 47,2 x 4,7
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Sliced statuette and prints on
wood panel



1964
LES CHAUSSURES

TECHNIQUE : Sérigraphie
DIMENSIONS EN MM : 432 x 557
TIRAGE : 25 exemplaires de 1 à 25
DESCRIPTION : Sérigraphie sur papier
argenté
EDITEUR : Tanglewood Press, New York
(USA)
FABRIQUÉ PAR : Chiron Press, New York
(USA)

TECHNIQUE: Serigraphy
DIMENSIONS IN INCHES: 17 x 21,9
EDITION SIZE: 25 copies from 1 to 25
MEDIUM: Serigraphy on silver paper
PUBLISHER: Tanglewood Press, New
York (USA)
MADE BY: Chiron Press, New York (USA)



1965
Sans titre

TECHNIQUE : *Accumulation*
DIMENSIONS EN MM : 530 x 510 x 510
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Prismes et
photographies dans un cube de plexiglas

TECHNIQUE: *Accumulation*
DIMENSIONS IN INCHES: 20,9 x 20,1 x
20,1
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Prisms and photographs in a
plexiglas cube



1965
CONSTRUCTION OF SHOES

TECHNIQUE : *Coupe*
DIMENSIONS EN MM : 330 x 457 x 76
TIRAGE : 100 exemplaires de 1 à 100
DESCRIPTION : Escarpin sur panneau de bois avec couvercle de plexiglas, d'après un modèle de 1962
EDITEUR : Editions Mat, Galerie der Spiegel, Cologne (Allemagne)
FABRIQUÉ PAR : Arman, New York (USA)

TECHNIQUE: *Cut*
DIMENSIONS IN INCHES: 13 x 18 x 3
EDITION SIZE: 100 copies from 1 to 100
MEDIUM: High heel shoe on wooden panel with plexiglas cover, modeled after a work done in 1962.
PUBLISHER: Editions Mat, der Spiegel Gallery, Köln (Germany)
MADE BY: Arman, New York (USA)



1965
COMBS

TECHNIQUE : *Accumulation - Empreinte*
DIMENSIONS EN MM : 1156 x 889
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Empreinte de peignes
sur toile, acrylique

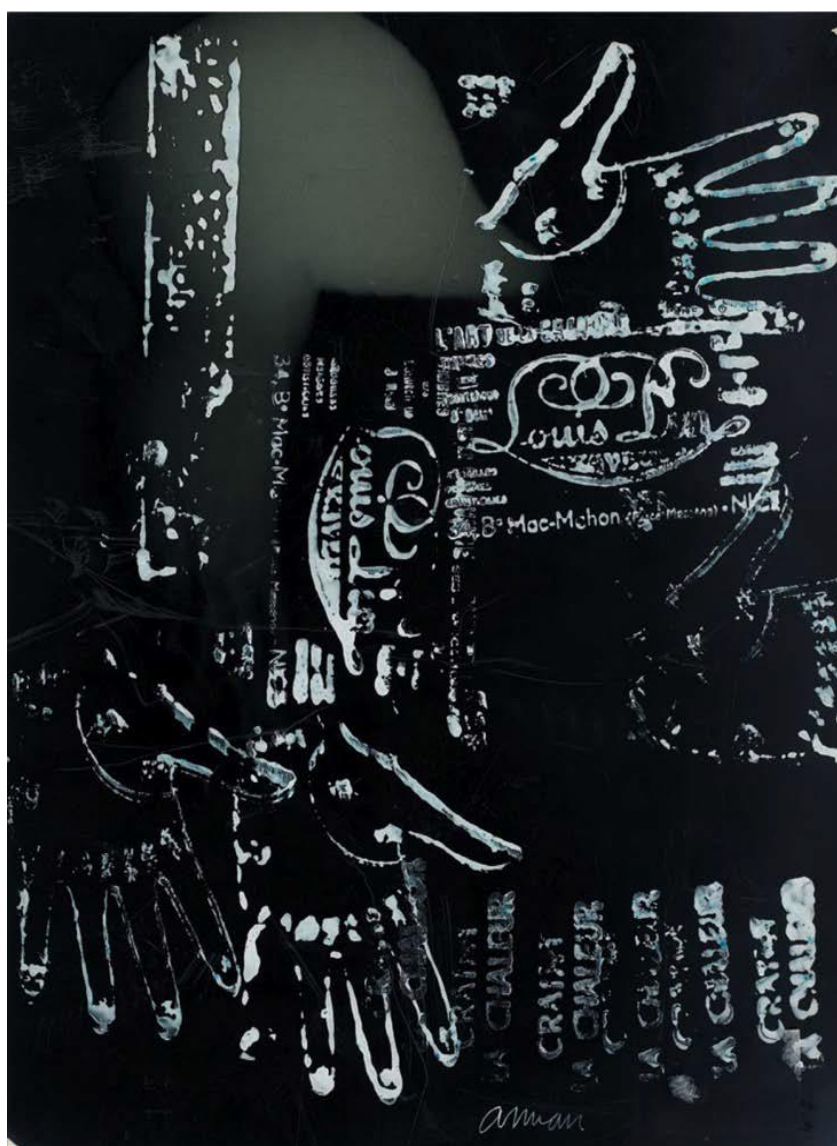
TECHNIQUE: *Accumulation - Imprint*
DIMENSIONS IN INCHES: 45,5 x 35
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Prints of combs on canvas,
acrylic



1966
CARDIOGRAMME

TECHNIQUE : *Cachet*
DIMENSIONS EN MM : 295 x 226
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Empreintes blanches sur
radiographie

TECHNIQUE: *Cachet*
DIMENSIONS IN INCHES: 11,6 x 8,9
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: White prints on radiography



1966
SUCCESSIVE ET LANGOUREUSE

TECHNIQUE : *Coupe*
DIMENSIONS EN MM : 650 x 560 x 180
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Statuette découpée sur
panneau de bois

TECHNIQUE: *Cut*
DIMENSIONS IN INCHES: 25,6 x 22 x 7,1
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Sliced statuette on wood panel



1967
DON'T TOUCH

TECHNIQUE : *Accumulation*
DIMENSIONS EN MM : 930 x 420 x 260
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Mains de mannequins
incluses dans un torse en polyester

TECHNIQUE: *Accumulation*
DIMENSIONS IN INCHES: 36,6 x 16,5 x
10,2
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Models' hands embedded in
polyester mannequin torso



1967
VÉNUS AUX ONGLES ROUGES

TECHNIQUE : *Accumulation*
DIMENSIONS EN MM : 970 x 350 x 350
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Mains de mannequins
incluses dans un torse en polyester

TECHNIQUE: *Accumulation*
DIMENSIONS IN INCHES: 38,2 x 13,8 x
13,8
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Models' hands embedded in
polyester mannequin torso



1967
LA MORT DE JUSTINE

TECHNIQUE : *Combustion*
DIMENSIONS EN MM : 880
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Violon brûlé inclus dans
un torse en Polyester

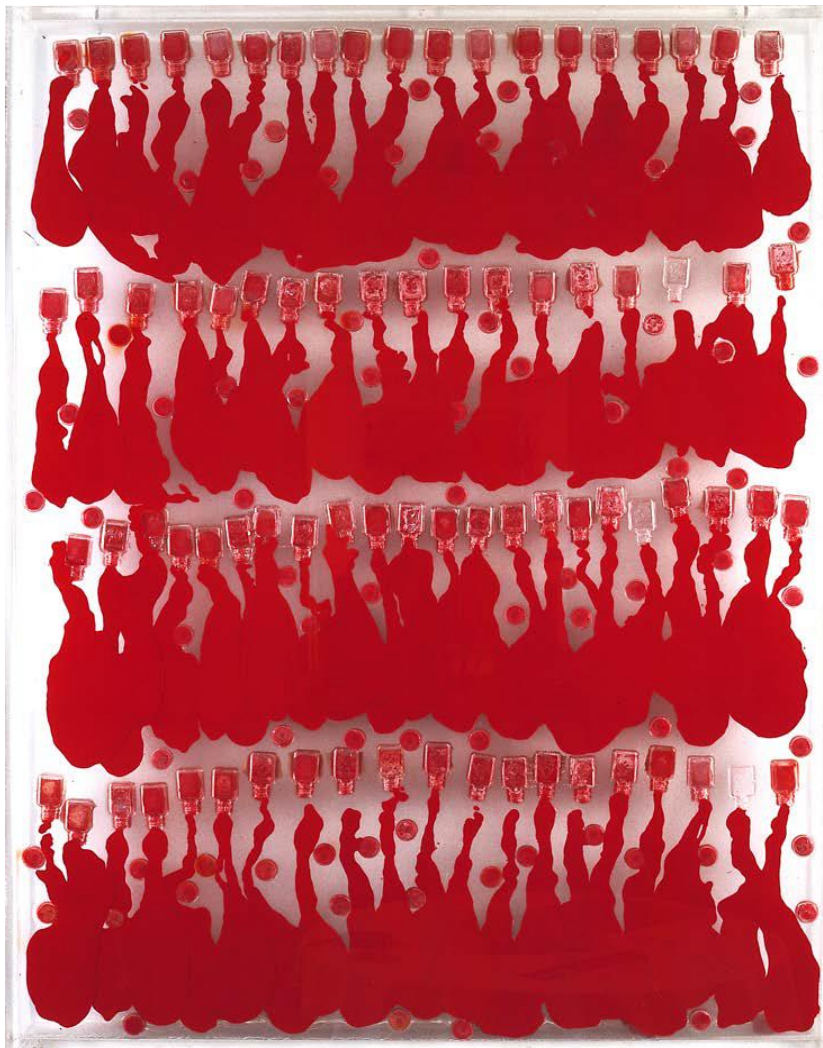
TECHNIQUE: *Combustion*
DIMENSIONS IN INCHES : 34,6
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Burned violin embedded in
polyester mannequin torso



1968
MACBETH

TECHNIQUE : *Accumulation*
DIMENSIONS EN MM : 1600 x 1200
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Bouteilles, bouchons, et
peinture émail dans une boîte en plexiglas

TECHNIQUE: *Accumulation*
DIMENSIONS IN INCHES: 63 x 47,2
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Bottles, caps and enamel paint
in a plexiglas box



1970
CANDY

TECHNIQUE : *Accumulation*
DIMENSIONS EN MM : 330 x 270 x 80
TIRAGE : 100 exemplaires de 1 à 100, 6
épreuves d'artiste de EA1 à EA6, 4
épreuves hors commerce de HC1 à HC4
DESCRIPTION : Jambes de poupées en
massepain dans une boîte en plexiglas. La
sérigraphie n°030 du catalogue *Arman*
Estampes sert de certificat d'authenticité
pour ce multiple
EDITEUR : Galerie Eat Art, Dusseldorf
(Allemagne)
FABRIQUÉ PAR : Carlo Schröter
(Schmid), Bern-Oberbottingen (Suisse)

TECHNIQUE: *Accumulation*
DIMENSIONS IN INCHES: 13 x 10,6 x 3,1
EDITION SIZE: 100 copies from 1 to 100,
6 artist proof from EA1 to EA6, 4 HC from
HC1 to HC4
MEDIUM: Legs of dolls in "massepain" into
a plexiglas box. The serigraphy n°030
reproduced into the catalog *Arman*
Estampes was used as certificat for this
multiple
PUBLISHER: Eat Art Gallery, Dusseldorf
(Germany)
MADE BY: Carlo Schröter (Schmid), Bern-
Oberbottingen (Switzerland)



1970
MOTHER'S DAY

TECHNIQUE : *Accumulation*
DIMENSIONS EN MM : 3000 x 1000 x 1000
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Machines à coudre dans du béton

TECHNIQUE: *Accumulation*
DIMENSIONS IN INCHES: 118,1 x 39,4 x 39,4
EDITION SIZE: Unique and original work of art
MEDIUM: Sewing machines in concrete



1970-1995
VÉNU\$

TECHNIQUE : *Accumulation*
DIMENSIONS EN MM : 915 x 410 x 355
TIRAGE : 20 exemplaires de 1 à 20, 4
épreuves d'artiste de EA1/4 à EA4/4, 4
épreuves hors commerce de HC1 à
HC4
DESCRIPTION : Accumulation de billets
de un dollar dans torse en polyester.
Les épreuves d'artiste de ce multiple ont
été réalisées à partir d'un moule
différent
EDITEUR : Galerie Sonnabend, Paris
(France)
FABRIQUÉ PAR : Alain Bizos pour
l'atelier Arman, New York (USA)

TECHNIQUE: *Accumulation*
DIMENSIONS IN INCHES: 36 x 16,1 x
14
EDITION SIZE: 20 copies from 1 to 20,
4 artist proof from EA1/4 to EA4/4, 4 HC
from HC1 to HC4
MEDIUM: Accumulation of one dollar
bills in polyester torso. The artist proofs
are casted with a various model
PUBLISHER: Sonnabend Gallery, Paris
(France)
MADE BY: Alain Bizos pour l'atelier
Arman, New York (USA)



1972
LES MAINS DE JEANNE-MARIE

TECHNIQUE : *Accumulation*
DIMENSIONS EN MM : 240 x 380 x 380
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Heurtoirs en fer soudés

TECHNIQUE: *Accumulation*
DIMENSIONS IN INCHES: 9,4 x 15 x 15
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Welded iron knockers



1973
**HOMMAGE A DUCHAMP : TO AND FOR RROSE SELAVY -
PRIÈRE DE TOUCHER**

TECHNIQUE : *Accumulation*
DIMENSIONS EN MM : 195 x 185 x 40
TIRAGE : 90 exemplaires de 1 à 90
DESCRIPTION : Photographies incluses
dans du polyester
EDITEUR : The Philadelphia Museum of
Art, Philadelphie (USA)
FABRIQUÉ PAR : Atelier Arman, New
York (USA)

TECHNIQUE: *Accumulation*
DIMENSIONS IN INCHES: 7,7 x 7,3 x 1,6
EDITION SIZE: 90 copies from 1 to 90
MEDIUM: Photographs included in
polyester
PUBLISHER: The Philadelphia Museum of
Art, Philadelphia (USA)
MADE BY: Arman's Studio, New York
(USA)



1973
PORTRAIT-ROBOT DE CORICE

TECHNIQUE : *Portrait-robot*
DIMENSIONS EN MM : 1220 x 965 x 190
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Diverses affaires
personnelles dans une boîte

TECHNIQUE: *Portrait-robot*
DIMENSIONS IN INCHES: 48 x 38 x 7,5
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Several personal objects in a
box



1974
CUL DE DAME DAMASCÈNE

TECHNIQUE : *Colère*
DIMENSIONS EN MM : 1640 x 1240 x
130
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Contrebasse brisée
incluse dans du béton

TECHNIQUE: *Rage*
DIMENSIONS IN INCHES: 64,6 x 48,8 x
5,1
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Smashed bass fiddle embedded
in concrete



1974
LA COMPAGNE DE DANTE

TECHNIQUE : *Combustion*
DIMENSIONS EN MM : 1400 x 1000 x
240
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Violoncelle brûlé inclus
dans du béton, cadre en bois

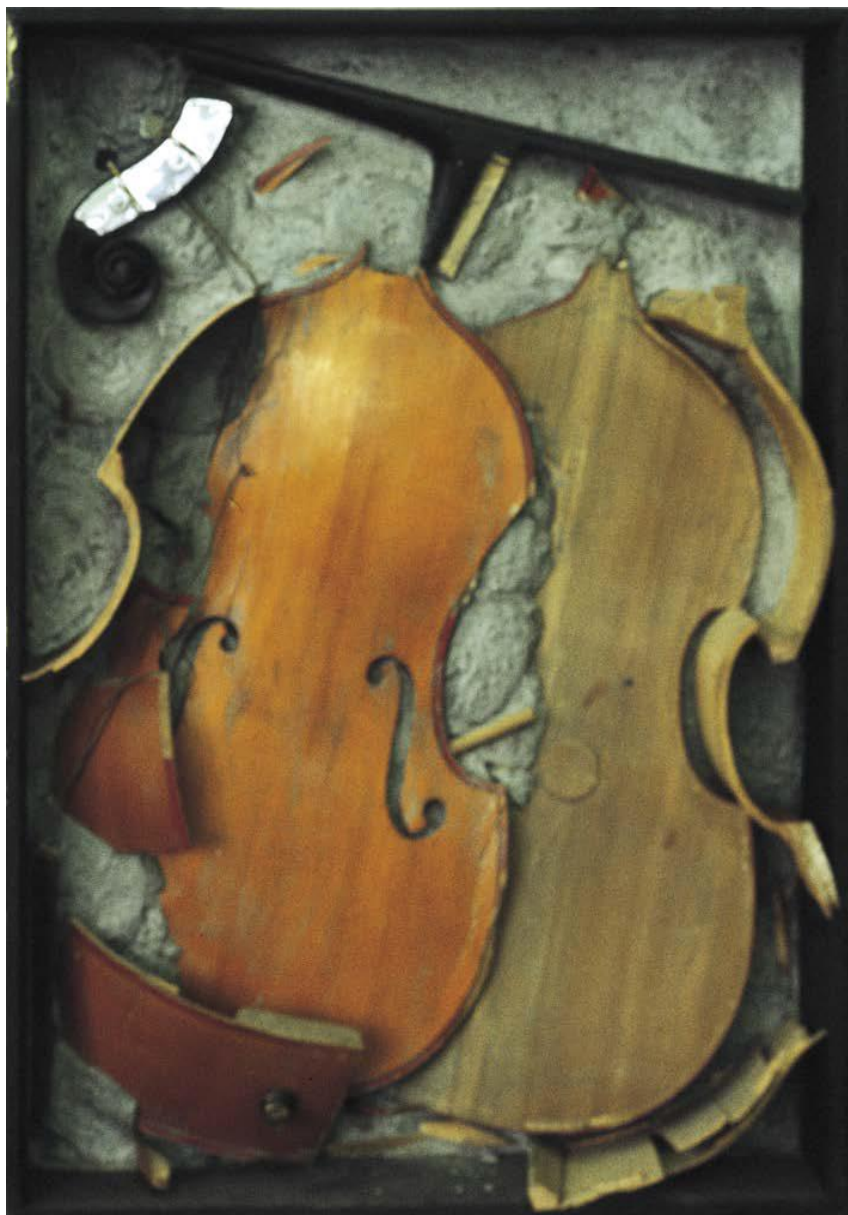
TECHNIQUE: *Combustion*
DIMENSIONS IN INCHES: 55,1 x 39,4 x
9,4
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Burned cello embedded in
concrete, wooden frame



1974
CORPS DE DAME

TECHNIQUE : *Coupe*
DIMENSIONS EN MM : 1435 x 1041 x
203
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Contrebasse découpée
incluse dans du béton

TECHNIQUE: *Cut*
DIMENSIONS IN INCHES: 56,5 x 41 x 8
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Sliced double bass embedded
in concrete



1974
PRÉCIEUSE RIDICULE

TECHNIQUE : *Coupe*
DIMENSIONS EN MM : 1001 x 1400 x
259
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Violoncelle découpé
inclus dans du béton

TECHNIQUE: *Cut*
DIMENSIONS IN INCHES: 39,4 x 55,1 x
10,2
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Sliced cello embedded in
concrete



1974
SOUVENT FEMME VARIE

TECHNIQUE : *Coupe*
DIMENSIONS EN MM : 800 x 1080 x 110
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Statuette en bronze
découpée, incluse dans du béton

TECHNIQUE: *Cut*
DIMENSIONS IN INCHES: 31,5 x 42,5 x
4,3
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Sliced statuette in bronze
embedded in concrete



1975
Sans titre

TECHNIQUE : *Colère*
DIMENSIONS EN MM : 930 x 270 x 180
TIRAGE : 12 exemplaires de 1 à 12
DESCRIPTION : Violon brisé inclus dans
un buste en polyester

TECHNIQUE: *Rage*
DIMENSIONS IN INCHES: 36,6 x 10,6 x
7,1
EDITION SIZE: 12 copies from 1 to 12
MEDIUM: Broken violin embedded into a
polyester torso



1975
L'ANNONCIATION

TECHNIQUE : *Coupe*
DIMENSIONS EN MM : 890 x 1160
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Statuette découpée
incluse dans du béton

TECHNIQUE: *Cut*
DIMENSIONS IN INCHES: 35 x 45,7
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Sliced statuette embedded in
concrete



1977 - circa
LA PORTEUSE D'EAU

TECHNIQUE : *Coupe-Empreinte*
DIMENSIONS EN MM : 750 x 1090 x 100
TIRAGE : 90 exemplaires de 1 à 90, 20
EA de I/XX à XX/XX
DESCRIPTION : Coupe de statuette sur
fond d'empreintes bleues sérigraphiées
sur papier, montée dans une boîte en
plexiglas. Série partiellement détruite
EDITEUR : Codognato, Venise (Italie)
FABRIQUÉ PAR : Alain Bizo pour l'atelier
Arman, New York (USA)

TECHNIQUE: *Cut-Imprint*
DIMENSIONS IN INCHES: 29,5 x 42,9 x
3,9
EDITION SIZE: 90 copies from 1 to 90, 20
AP from I/XX to XX/XX
MEDIUM: Cut of a statuette on a paper
background with blue serigraphied
imprints, mounted inside a plexiglas box.
Some of the edition was destroyed
PUBLISHER: Codognato, Venezia (Italy)
MADE BY: Alain Bizo pour l'atelier
Arman, New York (USA)



1979
CINDERELLA BY THE THOUSANDS

TECHNIQUE : *Accumulation*
DIMENSIONS EN MM : 550 x 470 x 870
TIRAGE : 8 exemplaires de 1/8 à 8/8, 4
épreuves d'artiste de EA1/4 à EA4/4
DESCRIPTION : Chaussures de femme
en bronze soudées entre elles

TECHNIQUE: *Accumulation*
DIMENSIONS IN INCHES: 21,7 x 18,5 x
34,3
EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8, 4
artist proof from EA1/4 to EA4/4
MEDIUM: Woman's shoes cast in bronze
welded together



1982
À MA JOLIE

TECHNIQUE : *Accumulation*
DIMENSIONS EN MM : 2250 x 1500 x
1400
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Guitares en bronze

TECHNIQUE: *Accumulation*
DIMENSIONS IN INCHES: 88,6 x 59,1 x
55,1
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Bronze guitars



1982
POUR MA JOLIE

TECHNIQUE : *Colère*
DIMENSIONS EN MM : 930 x 400 x 130
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 : Guitare brisée, bronze
patiné brun et noir
EDITEUR : Arman, New York (USA)
FABRIQUÉ PAR : Fonderie d'Art R.
Bocquel S.A., Bréauté (France)

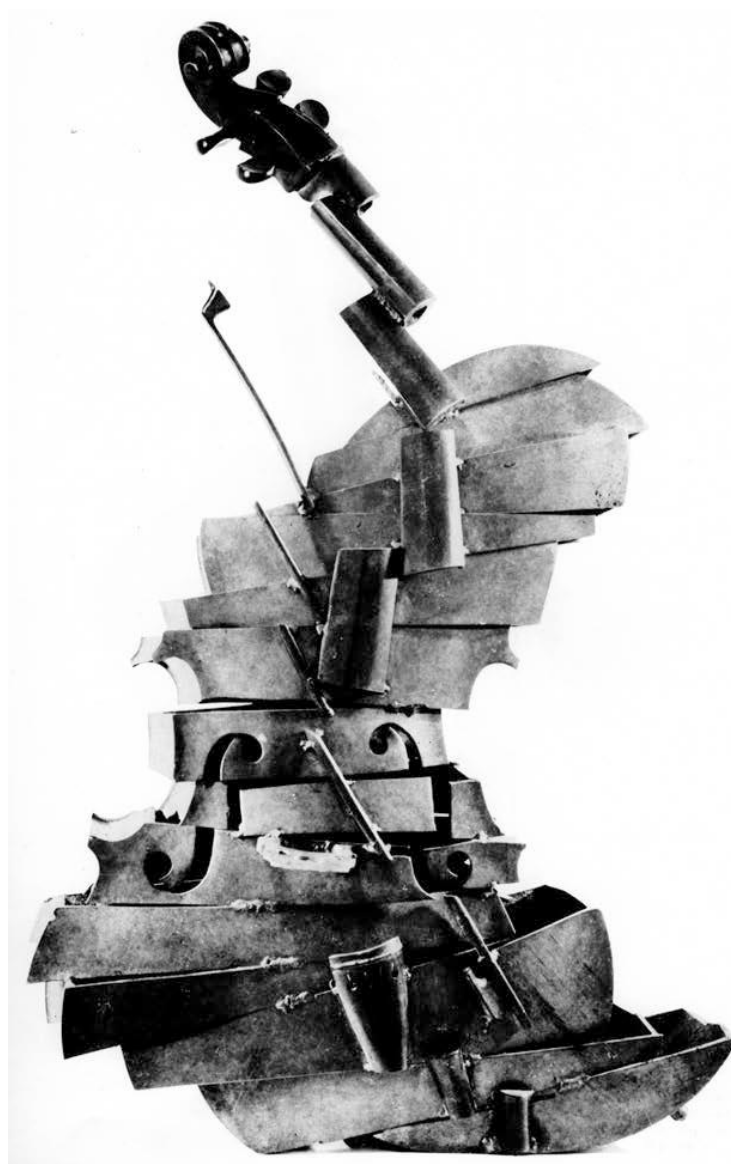
TECHNIQUE: *Rage*
DIMENSIONS IN INCHES: 36,6 x 15,7 x
5,1
EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8, 2
artist proof from EA1/2 to EA2/2, 2 HC
from HC1/2 to HC2/2
MEDIUM: Broken guitar, bronze patinated
black and brown
PUBLISHER: Arman, New York (USA)
MADE BY: Fonderie d'Art R. Bocquel S.A.,
Bréauté (France)



1982
ODALISQUE

TECHNIQUE : *Coupe*
DIMENSIONS EN MM : 1100 x 600
TIRAGE : 8 exemplaires de 1/8 à 8/8
DESCRIPTION : Violoncelle découpé,
bronze patiné noir et brun

TECHNIQUE: *Cut*
DIMENSIONS IN INCHES: 43,3 x 23,6
EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8
MEDIUM: Sliced cast in bronze cello,
patinated black and brown



1982
YASMIN'S VIOLIN

TECHNIQUE : *Coupe*
DIMENSIONS EN MM : 736 x 430 x 304
TIRAGE : 8 exemplaires de 1/8 à 8/8, 2
épreuves hors commerce de HC1/2 à
HC2/2
DESCRIPTION : Violons découpés,
bronze

TECHNIQUE: *Cut*
DIMENSIONS IN INCHES: 29 x 16,9 x 12
EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8, 2
HC from HC1/2 to HC2/2
MEDIUM: Sliced violins, bronze



1985
LA MUSICIENNE AUTOMATE

TECHNIQUE : *Assemblage*
DIMENSIONS EN MM : 585 x 155 x 170
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Manche d'instrument de
musique et forme de violon en fil de fer

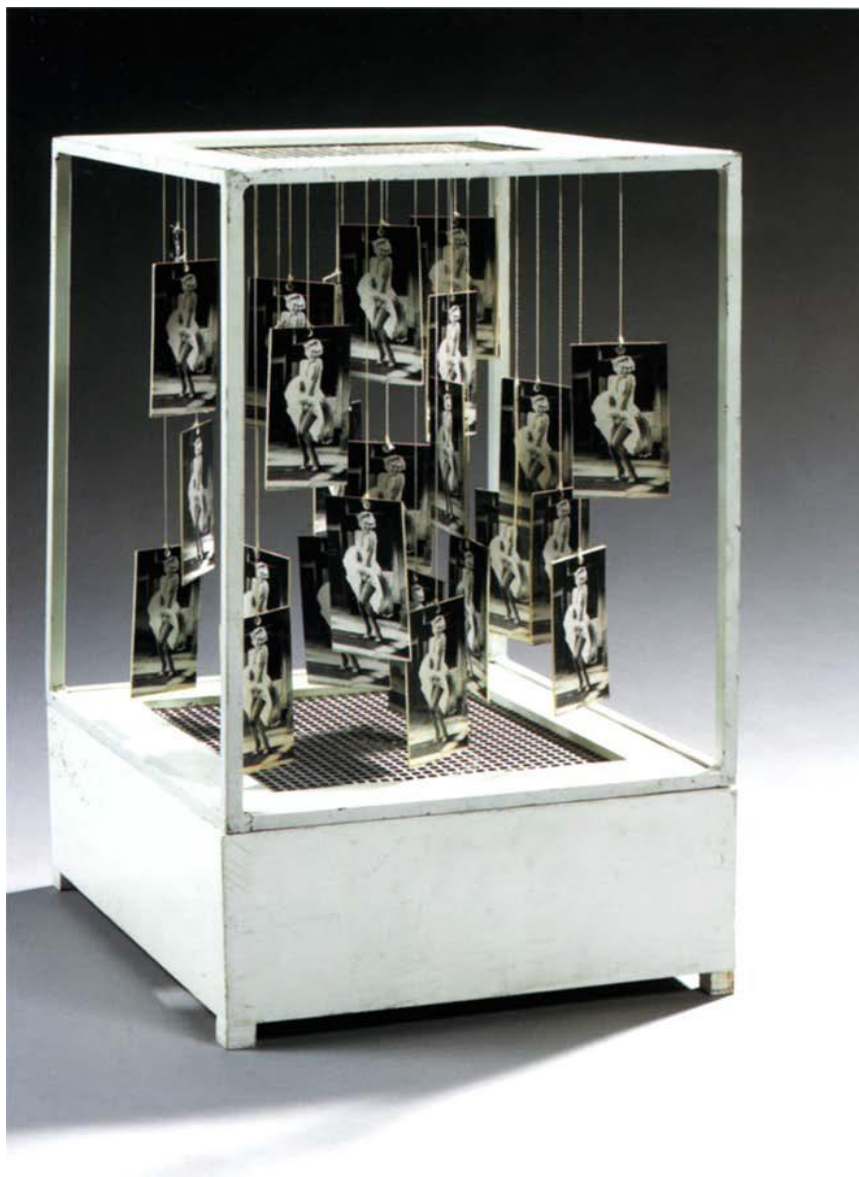
TECHNIQUE: *Assemblage*
DIMENSIONS IN INCHES: 23 x 6,1 x 6,7
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Musical instrument neck and
violin shape in iron wire



1986
HOT AIR MARILYN MONROE

TECHNIQUE : *Accumulation*
DIMENSIONS EN MM : 670 x 400 x 400
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Photographies noir et blanc, structure en métal et ventilateur

TECHNIQUE: *Accumulation*
DIMENSIONS IN INCHES: 26,4 x 15,7 x 15,7
EDITION SIZE: Unique and original work of art
MEDIUM: Black and white photographs, metal's structure and ventilator



1986
DIANA NOLI 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
EDITEUR : Arman, New York (USA)
FABRIQUÉ PAR : Fonderie d'Art R.
Bocquel S.A., Bréauté (France)

TECHNIQUE: *Cut*
DIMENSIONS IN INCHES: 68,1 x 31,5 x
19,7
EDITION SIZE: 5 copies from 1 to 5, 3
artist proof 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)



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 découpée en
bronze, patine noire, bord de coupe poli
EDITEUR : Arman, New York (USA)
FABRIQUÉ PAR : Fonderie d'Art R.
Bocquel S.A., Bréauté (France)

TECHNIQUE: *Cut*
DIMENSIONS IN INCHES: 38,6 x 20,5 x
14,2
EDITION SIZE: 5 copies from 1/5 to 5/5, 2
artist proof from EA1/2 to EA2/2, 2 HC
from HC1/2 to HC2/2
MEDIUM: Sliced 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)



1986
VENUS LABYRINTH OF LOVE

TECHNIQUE : *Coupe*
DIMENSIONS EN MM : 1800 x 750 x 750
TIRAGE : 5 exemplaires de 1 à 5
DESCRIPTION : Statue découpée,
bronze, soudé, bord de coupe poli
EDITEUR : Arman, New York (USA)
FABRIQUÉ PAR : Fonderie d'Art R.
Bocquel S.A., Bréauté (France)

TECHNIQUE: *Cut*
DIMENSIONS IN INCHES: 70,9 x 29,5 x
29,5
EDITION SIZE: 5 copies from 1 to 5
MEDIUM: Sliced statue cast in bronze,
welded, edge of cut polished
PUBLISHER: Arman, New York (USA)
MADE BY: Fonderie d'Art R. Bocquel S.A.,
Bréauté (France)



1986
ATHENA, COMO UNA ESPADA

TECHNIQUE: *Coupe - Gods and Goddesses*
DIMENSIONS EN MM : 1645 x 406 x 406
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
DESCRIPTION : Statue découpée, bronze soudé, patiné vert, bord de coupe poli
EDITEUR : Arman, New York (USA)
FABRIQUÉ PAR : Fonderie d'Art R. Bocquel S.A., Bréauté (France)

TECHNIQUE: *Cut - Gods and Goddesses*
DIMENSIONS IN INCHES: 64,8 x 16 x 16
EDITION SIZE: 5 copies from 1 to 5, 3 artist proof from EA1 to EA3, 2 HC from HC1/2 to HC2/2
MEDIUM: Sliced statuette, bronze welded, patinated green, polished edge of cut
PUBLISHER: Arman, New York (USA)
MADE BY: Fonderie d'Art R. Bocquel S.A., Bréauté (France)



1986
HÉRA DESINCARNÉE

TECHNIQUE : *Coupe - Gods and Goddesses*

DIMENSIONS EN MM : 770

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 : Statuette découpée, bronze patiné, bord de coupe poli

EDITEUR : Arman, New York (USA)

TECHNIQUE: *Cut - Gods and Goddesses*

DIMENSIONS IN INCHES: 30,3

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

MEDIUM: Sliced statuette, patinated bronze, polished edge of cut

PUBLISHER: Arman, New York (USA)



1986
VENUS DRESSED IN FLESH

TECHNIQUE : *Coupe - Gods and Goddesses*

DIMENSIONS EN MM : 762

TIRAGE : 5 exemplaires de 1 à 5, 2 épreuves d'artiste de AP1/2 à AP2/2

DESCRIPTION : Statuette découpée, bronze patiné, bord de coupe poli

EDITEUR : Arman, New York (USA)

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

TECHNIQUE: *Cut - Gods and Goddesses*

DIMENSIONS IN INCHES: 30

EDITION SIZE: 5 copies from 1 to 5, 2 artist proof from AP1/2 to AP2/2

MEDIUM: Sliced statuette, patinated bronze, polished edge of cut

PUBLISHER: Arman, New York (USA)

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



1986
VENUS DRESSED IN FLESH

TECHNIQUE : *Coupe - Gods and Goddesses*
DIMENSIONS EN MM : 762 x 300 x 430
TIRAGE : 8 exemplaires de 1/8 à 8/8, 2 épreuves d'artiste de AP1/2 à AP2/2, 2 épreuves hors commerce de HC1/2 à HC2/2
DESCRIPTION : Statuette découpée, bronze patiné, bord de coupe poli
EDITEUR : Arman, New York (USA)
FABRIQUÉ PAR: Fonderie d'Art R. Bocquel S.A., Bréauté (France)

TECHNIQUE: *Cut - Gods and Goddesses*
DIMENSIONS IN INCHES: 30 x 11,8 x 16,9
EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8, 2 artist proof from AP1/2 to AP2/2, 2 HC from HC1/2 to HC2/2
MEDIUM: Sliced statuette, patinated bronze, polished edge of cut
PUBLISHER: Arman, New York (USA)
MADE BY: Fonderie d'Art R. Bocquel S.A., Bréauté (France)



1987
LES PROMENEUSES

TECHNIQUE : *Accumulation*
DIMENSIONS EN MM : 1000 x 810
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Tubes et traces de couleur sur panneau, acrylique

TECHNIQUE: *Accumulation*
DIMENSIONS IN INCHES: 39,4 x 31,9
EDITION SIZE: Unique and original work of art
MEDIUM: Tubes and traces of color on panel, acrylic



1987
HOMMAGE À PICASSO

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : 1040 x 600 x 760
TIRAGE : 8 exemplaires de 1/8 à 8/8, 4
épreuves d'artiste de EA1/4 à EA4/4, 1
exemplaire 1/1
DESCRIPTION : Coupes de statue et
guitare entremêlées, bronze soudé patiné
brun et vert
EDITEUR : Arman, New York (USA)
FABRIQUÉ PAR : Fonderie d'Art R.
Bocquel S.A., Bréauté (France)

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: 40,9 x 23,6 x
29,9
EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8, 4
artist proof from EA1/4 to EA4/4, 1 copy
1/1
MEDIUM: Cuts of statue and guitar
intermixed, welded bronze patinated
brown and green
PUBLISHER: Arman, New York (USA)
MADE BY: Fonderie d'Art R. Bocquel S.A.,
Bréauté (France)



1988
LES VAGUES D'AMBRE

TECHNIQUE : *Accumulation*
DIMENSIONS EN MM : 390 x 400 x 80
TIRAGE : 30 exemplaires de 1 à 30, 10
épreuves d'artiste de EA1 à EA10
DESCRIPTION : Accumulation de
bigoudis dans une boîte en plexiglas en
forme de profil féminin
EDITEUR : Artcurial, Paris (France)
FABRIQUÉ PAR : Atelier Arman, Vence
(France)

TECHNIQUE: *Accumulation*
DIMENSIONS IN INCHES: 15,4 x 15,7 x
3,1
EDITION SIZE: 30 copies from 1 to 30, 10
artist proof from EA1 to EA10
MEDIUM: Accumulation of hair curler rods
in plexiglas box shaped like a feminine
profile
PUBLISHER: Artcurial, Paris (France)
MADE BY: Arman's Studio, Vence
(France)



1988
LA FIANCÉE DE CASALS

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : /
TIRAGE : 8 exemplaires de 1/8 à 8/8, 2
épreuves d'artiste de AP1/2 à AP2/2, 2
épreuves hors commerce de HC1/2 à
HC2/2
DESCRIPTION : Coupes de statuette et
violoncelle entremêlées, bronze soudé
patiné brun ou vert
EDITEUR : Arman, New York (USA)
FABRIQUÉ PAR : Fonderie d'Art R.
Bocquel S.A., Bréauté (France)

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: /
EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8, 2
artist proof from AP1/2 to AP2/2, 2 HC
from HC1/2 to HC2/2
MEDIUM: Cuts of statuette and cello
intermixed, welded bronze patinated
brown or green
PUBLISHER: Arman, New York (USA)
MADE BY: Fonderie d'Art R. Bocquel S.A.,
Bréauté (France)



1988
LIBERTY LIGHTHOUSE

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : 1870 x 1350 x
170
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Statue découpée et
spots accumulés, bronze soudé

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: 73,6 x 53,1 x
6,7
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Sliced statue and accumulated
spots, welded bronze



1988
Sans titre

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : 800 x 280 x 280
TIRAGE : 8 exemplaires de 1/8 à 8/8
DESCRIPTION : Coupes de statuette et violon entremêlées, bronze soudé patiné brun et vert, bord de coupe poli
FABRIQUÉ PAR : Fonderie d'Art R. Bocquel S.A., Bréauté (France)

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: 31,5 x 11 x 11
EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8
MEDIUM: Cuts of statuette and violin intermixed, welded bronze patinated brown and green, edge of cut polished
MADE BY: Fonderie d'Art R. Bocquel S.A., Bréauté (France)



1989
FRAGMENTS DE VÉNUS

TECHNIQUE : *Coupe - Accumulation*
DIMENSIONS EN MM : 390 x 180 x 100
TIRAGE : 100 exemplaires de 1 à 100, 20
épreuves d'artiste de EA1/20 à EA20/20
DESCRIPTION : Accumulation de coupes
de visage sculpté entremêlées, bronze
soudé, patiné poli miroir
EDITEUR : Editions de la Différence, Paris
(France)
FABRIQUÉ PAR : Fonderie d'Art R.
Bocquel S.A., Bréauté (France)

TECHNIQUE: *Cut - Accumulation*
DIMENSIONS IN INCHES: 15,4 x 7,1 x
3,9
EDITION SIZE: 100 copies from 1 to 100,
20 artist proof from EA1/20 to EA20/20
MEDIUM: Accumulation of intermixed
carved face cuts, welded bronze,
patinated mirror polish
PUBLISHER: Editions de la Différence,
Paris (France)
MADE BY: Fonderie d'Art R. Bocquel S.A.,
Bréauté (France)



1989
ERATO

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : 1040 x 430 x 290
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 : Coupes de statuette et
violon entremêlée, bronze soudé patiné
brun et poli miroir
EDITEUR : Arman, New York (USA)

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: 40,9 x 16,9 x
11,4
EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8, 4
artist proof from EA1/4 to EA4/4, 2 HC
from HC1/2 to HC2/2
MEDIUM: Cuts of statuette and violin
intermixed, welded bronze patinated
brown and mirror polish
PUBLISHER: Arman, New York (USA)



1989
LOVE SONG

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : 670 x 600 x 460
TIRAGE : 8 exemplaires de 1/8 à 8/8, 4
épreuves d'artiste de EA1/4 à EA4/4
DESCRIPTION : Coupe de statuette et de
cor entremêlées, bronze soudé patiné
brun et poli miroir
EDITEUR : Arman, New York (USA)

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: 26,4 x 23,6 x
18,1
EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8, 4
artist proof from EA1/4 to EA4/4
MEDIUM: Cut of statuette and cut of horn,
intermixed, welded bronze patinated
brown and mirror polish
PUBLISHER: Arman, New York (USA)



1989
VÉNUS AU VIOLON

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : 780 x 300 x 250
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, 2 épreuves d'artiste de AP1 à AP2
DESCRIPTION : Coupe de Vénus et de
violon entremêlées, bois et bronze soudé
patiné vert
FABRIQUÉ PAR : Fonderie d'Art R.
Bocquel S.A., Bréauté (France)

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: 30,7 x 11,8 x
9,8
EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8, 2
artist proof from EA1/2 to EA2/2, 2 HC
from HC1/2 to HC2/2, 2
artist proof from AP1 to AP2
MEDIUM: Cut of Venus and cut of violin
intermixed, wood and welded bronze
patinated green
MADE BY: Fonderie d'Art R. Bocquel S.A.,
Bréauté (France)



1990
LA ROMAINE

TECHNIQUE : *Coupe*

DIMENSIONS EN MM : 490 x 220 x 135
TIRAGE : 100 exemplaires de 1 à 100, 20
épreuves d'artiste de EA1/20 à EA20/20,
20 épreuves hors commerce de HC1/20 à
HC20/20

DESCRIPTION : Statue découpée, bronze
soudé patiné vert et bord de coupe poli

EDITEUR : Editions de la Différence, Paris
(France)

FABRIQUÉ PAR : Barelier Art, Paris
(France)

TECHNIQUE: *Cut*

DIMENSIONS IN INCHES: 19,3 x 8,7 x
5,3

EDITION SIZE: 100 copies from 1 to 100,
20 artist proof from EA1/20 to EA20/20, 20
HC from HC1/20 to HC20/20

MEDIUM: Sliced statue, welded bronze
patinated green and edge of cut polished

PUBLISHER: Editions de la Différence,
Paris (France)

MADE BY: Barelier Art, Paris (France)



1990
ARTEMIS ET ACTAEON

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : 1130 x 520 x 620
TIRAGE : 8 exemplaires de 1/8 à 8/8, 4
épreuves d'artiste de EA1/4 à EA4/4
DESCRIPTION : Coupes de statue et de
violoncelle entremêlées, bronze soudé
patiné brun et vert, bord de coupe poli
EDITEUR : Arman, New York (USA)
FABRIQUÉ PAR : Atelier Arman, Vence
(France)

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: 44,5 x 20,5 x
24,4
EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8, 4
artist proof from EA1/4 to EA4/4
MEDIUM: Cuts of statue and cut of cello,
intermixed, welded bronze patinated
brown and green, edge of cut polished
PUBLISHER: Arman, New York (USA)
MADE BY: Arman's studio, Vence
(France)



1990
ASTARTÉE (TANIT)

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : 1257 x 457 x 279
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 : Coupes de statue et de
violon entremêlées, bronze soudé patiné
brun et poli miroir

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: 49,5 x 18 x 11
EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8, 2
artist proof from EA1/2 to EA2/2, 2 HC
from HC1/2 to HC2/2
MEDIUM: Cuts of statue and violin
intermixed, welded bronze patinated
brown and mirror polish



1990
EURYDICE

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : 1270 x 760 x 500
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Coupes de statue et de violon entremêlées, bronze soudé patiné brun et poli miroir

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: 50 x 29,9 x 19,7
EDITION SIZE: Unique and original work of art
MEDIUM: Cuts of statue and violin intermixed, welded bronze patinated brown and mirror polish



1990
L'AMIE DE CASALS

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : 1500 x 800 x 450
TIRAGE : 8 exemplaires de 1/8 à 8/8, 4
épreuves d'artiste de EA1/4 à EA4/4
DESCRIPTION : Coupes de statue et de
violoncelle entremêlées, bois et bronze
soudé patiné brun
FABRIQUÉ PAR : Fonderie d'Art R.
Bocquel S.A., Bréauté (France)

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: 59,1 x 31,5 x
17,7
EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8, 4
artist proof from EA1/4 to EA4/4
MEDIUM: Cuts of statue and cello
intermixed, wood and welded bronze
patinated brown
MADE BY: Fonderie d'Art R. Bocquel S.A.,
Bréauté (France)



1990
Sans titre

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : 350 x 140 x 250
TIRAGE : 8 exemplaires de 1/8 à 8/8, 4
épreuves d'artiste de EA1/4 à EA4/4
DESCRIPTION : Coupes de statuette et
de violoncelle miniature entremêlées,
bronze soudé patiné brun
FABRIQUÉ PAR : Fonderie d'Art R.
Bocquel S.A., Bréauté (France)

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: 13,8 x 5,5 x
9,8
EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8, 4
artist proof from EA1/4 to EA4/4
MEDIUM: Cuts of statuette and miniature
cello intermixed, welded bronze patinated
brown
MADE BY: Fonderie d'Art R. Bocquel S.A.,
Bréauté (France)



1990
Sans titre

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : 355 x 115 x 145
TIRAGE : 8 exemplaires de 1/8 à 8/8, 4
épreuves d'artiste de EA1/4 à EA4/4
DESCRIPTION : Coupes de statuette, de
violon et de contrebasse (ou viole)
miniatures entremêlées, bronze soudé
patiné brun et brun clair
FABRIQUÉ PAR : Fonderie d'Art R.
Bocquel S.A., Bréauté (France)

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: 14 x 4,5 x 5,7
EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8, 4
artist proof from EA1/4 to EA4/4
MEDIUM: Cuts of statuette and miniature
bass (or viola) intermixed, welded bronze
patinated brown and green
MADE BY: Fonderie d'Art R. Bocquel S.A.,
Bréauté (France)



1990
THE FRIEND OF PICASSO (L'AMIE DE PICASSO)

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : 1600 x 500 x 335
TIRAGE : 4 exemplaires de 1 à 4
DESCRIPTION : Coupes de statue et de
guitare entremêlées, bronze soudé patiné
noir, brun et vert, bord de coupe poli

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: 63 x 19,7 x
13,2
EDITION SIZE: 4 copies from 1 to 4
MEDIUM: Cuts of statue and cut of guitar
intermixed, welded bronze patinated black,
brown and green, edge of cut polished



1990 - circa
L'AMIE DE SEGOVIA

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : /
TIRAGE : 8 exemplaires de 1/8 à 8/8, 4
épreuves d'artiste de EA1/4 à EA4/4
DESCRIPTION : Coupes de statue et de
guitare entremêlées, bronze soudé patiné
brun et brun clair, bord de coupe poli
FABRIQUÉ PAR : Fonderie d'Art R.
Bocquel S.A., Bréauté (France)

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: /
EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8, 4
artist proof from EA1/4 to EA4/4
MEDIUM: Cuts of statue and guitar
intermixed, welded bronze patinated
brown and light brown, edge of cut
polished
MADE BY: Fonderie d'Art R. Bocquel S.A.,
Bréauté (France)



1990 - circa
VÉNUS AU VIOLON

TECHNIQUE: *Coupe-Bijou*
DIMENSIONS EN MM : /60
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 : Coupes de statuette et
de violon miniature entremêlées, or soudé
EDITEUR : Argeco, Nice (France)
FABRIQUÉ PAR : Argeco, Nice (France)

TECHNIQUE: *Cut-Jewel*
DIMENSIONS IN INCHES: 2,4
EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8, 2
artist proof from EA1/2 to EA2/2, 2 HC
from HC1/2 to HC2/2
MEDIUM: Cuts of statuette and miniature
violin intermixed, welded gold
PUBLISHER: Argeco, Nice (France)
MADE BY: Argeco, Nice (France)



1990 - circa
VÉNUS AU VIOLONCELLE

TECHNIQUE : *Coupe-Bijou*
DIMENSIONS EN MM : /
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 : Coupes de statuette et
de violoncelle miniature entremêlées, or
soudé
EDITEUR : Argeco, Nice (France)
FABRIQUÉ PAR : Argeco, Nice (France)

TECHNIQUE: *Cut-Jewel*
DIMENSIONS IN INCHES: /
EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8, 2
artist proof from EA1/2 to EA2/2, 2 HC
from HC1/2 to HC2/2
MEDIUM: Cuts of statuette and miniature
cello intermixed, welded gold
PUBLISHER: Argeco, Nice (France)
MADE BY: Argeco, Nice (France)



1991
VANITÉS

TECHNIQUE : *Accumulation - Atlantis*
DIMENSIONS EN MM : 460 x 460 x 830
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 : Chaussures de femme
en bronze soudées entre elles,
patine Atlantis
FABRIQUÉ PAR : Fonderie d'Art R.
Bocquel S.A., Bréauté (France)

TECHNIQUE: *Accumulation - Atlantis*
DIMENSIONS IN INCHES: 18,1 x 18,1 x
32,7
EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8, 2
artist proof from EA1/2 to EA2/2, 2 HC
from HC1/2 to HC2/2
MEDIUM: Female bronze shoes, Atlantis
patina
MADE BY: Fonderie d'Art R. Bocquel S.A.,
Bréauté (France)



1991
MARY POPPIN'S BIKE

TECHNIQUE : *Brush Strokes*
DIMENSIONS EN MM : 2000 x 1510 x
410
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Bicyclette découpée et
brosses sur panneau, peinture acrylique
(blanc de titane, violet, gris de payne, terre
de sienne et jaune orange)

TECHNIQUE: *Brush Strokes*
DIMENSIONS IN INCHES: 78,7 x 59,4 x
16,1
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Sliced bicyclette and
accumulation of brushes on panel, acrylic
paint (titanium white, purple, payne's grey,
raw sienna, yellow orange azo)



1992
LES GOURMANDES

TECHNIQUE : *Accumulation*
DIMENSIONS EN MM : 4500
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : 120 fourchettes en
bronze

TECHNIQUE: *Accumulation*
DIMENSIONS IN INCHES: 177,2
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: 120 bronze forks



1992
LES TÉMOINS

TECHNIQUE : *Accumulation de collection*
DIMENSIONS EN MM : 600 x 780 x 130
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Masques mexicains de jaguars (Axochiapan, Morelos) dans une boîte en plexiglas

TECHNIQUE: *Accumulation of collection*
DIMENSIONS IN INCHES: 23,6 x 30,7 x 5,1
EDITION SIZE: Unique and original work of art
MEDIUM: Mexican jaguar masks (Axochiapan, Morelos) in plexiglas box



1992
VICTOIRE SANS LIMITE

TECHNIQUE : *Accumulation
fondamentale*
DIMENSIONS EN MM : 1465 x 1310 x
150
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Statuettes (*Victoires de
Samothrace*) dans une boîte
compartimentée en aluminium

TECHNIQUE: *Accumulation fondamentale*
DIMENSIONS IN INCHES: 57,7 x 51,6 x
5,9
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Statuettes (*Victories of
Samothrace*) in a compartmented
aluminium box



1992
VÉNUS DES ARTS

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : 2460 x 1200 x 1200
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, 1 pièce unique (modèle d'atelier) EA1/1
DESCRIPTION : Coupe de statue, de contrebasse de harpe et accumulation d'outils d'artiste peintre, bronze soudé patiné vert
FABRIQUÉ PAR : Fonderie d'Art R. Bocquel S.A., Bréauté (France)

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: 96,9 x 47,2 x 47,2
EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8, 2 artist proof from EA1/2 to EA2/2, 2 HC from HC1/2 to HC2/2, 1 unique piece (studio model) EA1/1
MEDIUM: Cut of statue, bass, harp and accumulation of painter's tools, welded bronze patinated green
MADE BY: Fonderie d'Art R. Bocquel S.A., Bréauté (France)



1993
LA DAME DE SHANGHAI

TECHNIQUE : *Accumulation de collection*
DIMENSIONS EN MM : 1910 x 2000 x
520
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Radios dans une boîte
en métal

TECHNIQUE: *Accumulation of collection*
DIMENSIONS IN INCHES: 75,2 x 78,7 x
20,5
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Radios in a metal box



1993
MENDESERRES

TECHNIQUE : *Accumulation de collection*
DIMENSIONS EN MM : 1800 x 1540 x
340
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Masques-heaumes
Mendé de la société Bundu de Sierra
Leone, bois

TECHNIQUE: *Accumulation of collection*
DIMENSIONS IN INCHES: 70,9 x 60,6 x
13,4
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Mendé masks-helmets of the
Bundu society of Sierra Leone, wood



1993
MANY LISAS

TECHNIQUE : *Accumulation
fondamentale*
DIMENSIONS EN MM : 590 x 480 x 45
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Cartes postales dans
une boîte en plexiglas

TECHNIQUE: *Accumulation fondamentale*
DIMENSIONS IN INCHES: 23,2 x 18,9 x
1,8
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Postal cards in a plexiglas box



1993
A MARIENBAD

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : 2235 x 939 x 660
TIRAGE : 8 exemplaires de 1/8 à 8/8, 4
épreuves d'artiste de I/IV à IV/IV, Une
variation épreuve d'atelier EA 1/2
DESCRIPTION : Coupes de statue et de
violoncelle entremêlées, bronze soudé
patiné brun et vert, bord de coupe poli
FABRIQUÉ PAR : Capporella, Rome
(Italie)

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: 88 x 37 x 26
EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8, 4
artist proof from I/IV to IV/IV, Une variation
épreuve d'atelier EA 1/2
MEDIUM: Cuts of Venus and cut of cello,
intermixed together, welded bronze
patinated brown and green, edge of cut
polished
MADE BY: Capporella, Roma (Italy)



1993
PROMESSE DE BONHEUR

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : 360 x 100 x 130
TIRAGE : 50 exemplaires de 1/50 à 50/50,
10 épreuves d'artiste de EA1/10 à
EA10/10, 1 épreuve d'artiste EA1/1
DESCRIPTION : Coupe de statuette,
patiné brune enserrant une accumulation
de coupes de violons miniatures, bronze
soudé
EDITEUR : Arman, New York (USA)
FABRIQUÉ PAR : Fonderie d'Art R.
Bocquel S.A., Bréauté (France)

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: 14,2 x 3,9 x
5,1
EDITION SIZE: 50 copies from 1/50 to
50/50, 10 artist proof from EA1/10 to
EA10/10, 1 artist proof EA1/1
MEDIUM: Cut of a statuette, brown
patinated enclosing an accumulation of
cuts of miniature violins, welded bronze
PUBLISHER: Arman, New York (USA)
MADE BY: Fonderie d'Art R. Bocquel S.A.,
Bréauté (France)



1994
OGBONISSIMA

TECHNIQUE : *Accumulation de collection*
DIMENSIONS EN MM : 690 x 500
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Accumulation de fétiches
africains en laiton soudés ensemble

TECHNIQUE: *Accumulation of collection*
DIMENSIONS IN INCHES: 27,2 x 19,7
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Accumulation of african fetishes
in brass welded together



1994
SÉQUENTIELLE

TECHNIQUE : *Coupe*
DIMENSIONS EN MM : 290 x 94 x 94
TIRAGE : 600 exemplaires de 1 à 600
DESCRIPTION : Statuette découpée,
bronze soudé patiné brun et bord de
coupe poli
EDITEUR : Galerie Louis Carré, Paris
(France)
FABRIQUÉ PAR : Barelier, Paris (France)

TECHNIQUE: *Cut*
DIMENSIONS IN INCHES: 11,4 x 3,7 x
3,7
EDITION SIZE: 600 copies from 1 to 600
MEDIUM: Sliced statuette, welded bronze
patinated brown and edge of cut polished
PUBLISHER: Louis Carré Gallery, Paris
(France)
MADE BY: Barelier, Paris (France)



1994
LA DÉESE VIOLONCELLE

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : 425 x 260
TIRAGE : 8 exemplaires de 1/8 à 8/8, 4
exemplaires de I/IV à IV/IV
DESCRIPTION : Coupes de statuette et
de violon miniature entremêlées, or massif
soudé
EDITEUR : La Monnaie de Paris, Paris
(France)
FABRIQUÉ PAR : La Monnaie de Paris,
Paris (France)

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: 16,7 x 10,2
EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8, 4
copies from I/IV to IV/IV
MEDIUM: Cuts of statuette and miniature
violin intermixed, welded plain gold
PUBLISHER: La Monnaie de Paris, Paris
(France)
MADE BY: La Monnaie de Paris, Paris
(France)



1994
MARTEL EN TETE

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : 700 x 700 x 740
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Colère de statuette et
accumulation de marteaux, bronze soudé
patiné noir, bord de cassure poli

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: 27,6 x 27,6 x
29,1
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Rage of statuette and
accumulation of hammers, intermixed
together, welded bronze patinated black,
edge of break polished



1994
SEX APPEAL

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : 1460 x 420 x 420
TIRAGE : 5 exemplaires de 1 à 5
DESCRIPTION : Coupe de statue
enserrant une accumulation de combinés
téléphoniques, céramique blanche et noir,
bord de coupe couleur naturelle
EDITEUR : Galleria d'Arte Maggiore,
Bologne (Italie)
FABRIQUÉ PAR : La Bottega d'Arte
Ceramica Gatti di Faenza, Faïence (Italie)

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: 57,5 x 16,5 x
16,5
EDITION SIZE: 5 copies from 1 to 5
MEDIUM: Cut of statue enclosing an
accumulation of phones handsets,
terracotta white and black, edge of cut
natural color
PUBLISHER: Galleria d'Arte Maggiore,
Bologna (Italy)
MADE BY: La Bottega d'Arte Ceramica
Gatti di Faenza, Faenza (Italy)

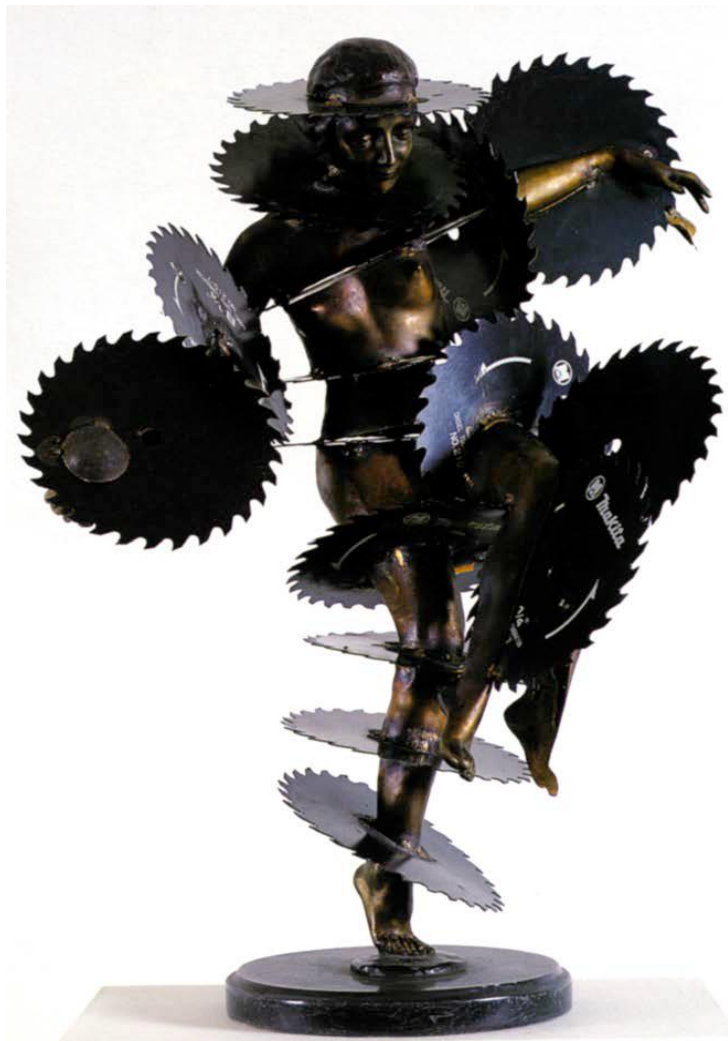


1994

THE MECHANICAL BRIDE (LA FEMME MAKITA)

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : 762 x 635 x 457
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Coupes de statue en bronze et lames de scies circulaires entremêlées, bronze soudé et acier, patiné brun

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: 30 x 25 x 18
EDITION SIZE: Unique and original work of art
MEDIUM: Cuts of statue and circular saw blades intermixed, welded bronze and steel, patinated brown



1994
TRANCHES DE VIE

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : 1300 x 380 x 380
TIRAGE : 3 exemplaires de 1 à 3, 2
épreuves d'artiste de EA1/2 à EA2/2
DESCRIPTION : Coupes de statue en
bronze et lames de scies circulaires
entremêlées, bronze soudé et acier, patiné
noir ou vert
EDITEUR : Diego Strazzer, Vérone (Italie)
FABRIQUÉ PAR : Fonderia Immart, Rome
(Italie)

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: 51,2 x 15 x 15
EDITION SIZE: 3 copies from 1 to 3, 2
artist proof from EA1/2 to EA2/2
MEDIUM: Cuts of statue and circular saw
blades intermixed, welded bronze and
steel, patinated black or green
PUBLISHER: Diego Strazzer, Verona
(Italy)
MADE BY: Fonderia Immart, Roma (Italy)



1994

VÉNUS AU SAXOPHONE ET TROMPETTE

TECHNIQUE : *Transculpture*

DIMENSIONS EN MM : 1550 x 655 x 385

TIRAGE : 8 exemplaires de 1/8 à 8/8, 4

épreuves d'artiste de EA1/4 à EA4/4

DESCRIPTION : Coupe de statue et accumulation de coupes d'instruments de musiques (trombone, saxophone, cor), entremêlées, bronze soudé, patiné, poli miroir et vert

EDITEUR : Diego Strazzer, Vérone (Italie)

FABRIQUÉ PAR : Fonderia Bonvicini, Vérone (Italie)

TECHNIQUE: *Transculpture*

DIMENSIONS IN INCHES: 61 x 25,8 x 15,2

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

MEDIUM: Cut of statue and accumulation of cuts of musical instruments (trombon, saxophon, horn) intermixed, welded bronze, patinated, mirror polish and green

PUBLISHER: Diego Strazzer, Verona (Italy)

MADE BY: Fonderia Bonvicini, Verona (Italy)



1994
VIOLAINE

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : 310 x 160 x 100
TIRAGE : 80 exemplaires de 1/80 à 80, 5
épreuves d'artiste de EA1/5 à EA5/5, 5
épreuves hors commerce de HC1/5 à HC5
DESCRIPTION : Coupes de statuette et
de violon miniature entremêlées, bronze
soudé, patiné brun, signé et marqué sur la
terrasse, monté sur une base en bronze
EDITEUR : Edition GKM Siwert
Bergström, Malmö (Suède)
FABRIQUÉ PAR : Fonderie d'Art R.
Bocquel S.A., Bréauté (France)

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: 12,2 x 6,3 x
3,9
EDITION SIZE: 80 copies from 1/80 to
80/80, 5 artist proof from EA1/5 to EA5/5,
5 HC from HC1/5 to HC5/5
MEDIUM: Cuts of statuette and miniature
violin intermixed, welded bronze, patinated
brown, signed, numbered with the seal of
foundry, mounted on bronze base
PUBLISHER: Edition GKM Siwert
Bergström, Malmö (Sweden)
MADE BY: Fonderie d'Art R. Bocquel S.A.,
Bréauté (France)



1995
SATISFAITE

TECHNIQUE : *Accumulation*
DIMENSIONS EN MM : 8700 x 350 x 280
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Phallus en bois inclus
dans un torse en polyester

TECHNIQUE: *Accumulation*
DIMENSIONS IN INCHES: 342,5 x 13,8 x
11
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Accumulation of wood phallus
included in a polyester torso



1995
UN PEU DE PEUL

TECHNIQUE : *Accumulation*
DIMENSIONS EN MM : 915 x 410 x 355
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Coquillages inclus dans
un buste en polyester

TECHNIQUE: *Accumulation*
DIMENSIONS IN INCHES: 36 x 16,1 x 14
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Shells included in a polyester
torso



1995
VÉNUS GRASSE

TECHNIQUE : *Accumulation*
DIMENSIONS EN MM : 890 x 380 x 300
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Etiquettes inclus dans un
torse en polyester

TECHNIQUE: *Accumulation*
DIMENSIONS IN INCHES: 35 x 15 x 11,8
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Stickers included in a polyester
torso



1995
ALBERTINE

TECHNIQUE : *Accumulation - Money Queens*
DIMENSIONS EN MM : 870 x 350 x 280
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Billets de banque (Canada) inclus dans un torse en polyester

TECHNIQUE: *Accumulation - Money Queens*
DIMENSIONS IN INCHES: 34,3 x 13,8 x 11
EDITION SIZE: Unique and original work of art
MEDIUM: Accumulation of bank notes (Canada) included in a polyester torso



1995
LA BANQUIÈRE

TECHNIQUE : *Accumulation - Money Queens*
DIMENSIONS EN MM : 870 x 350 x 280
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Billets de banque (Suisse) inclus dans un torse en polyester

TECHNIQUE: *Accumulation - Money Queens*
DIMENSIONS IN INCHES: 34,3 x 13,8 x 11
EDITION SIZE: Unique and original work of art
MEDIUM: Accumulation of bank notes (Switzerland) included in a polyester torso



1995
LA BLAGUEUSE

TECHNIQUE : *Accumulation - Money Queens*
DIMENSIONS EN MM : 870 x 350 x 280
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Billets de banque (Belgique) inclus dans un torse en polyester

TECHNIQUE: *Accumulation - Money Queens*
DIMENSIONS IN INCHES: 34,3 x 13,8 x 11
EDITION SIZE: Unique and original work of art
MEDIUM: Accumulation of bank notes (Belgium) included in a polyester torso



1995
LA FEMME MARKÉE

TECHNIQUE : *Accumulation - Money Queens*
DIMENSIONS EN MM : 870 x 350 x 280
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Billets de banque (Allemagne) inclus dans un torse en polyester

TECHNIQUE: *Accumulation - Money Queens*
DIMENSIONS IN INCHES: 34,3 x 13,8 x 11
EDITION SIZE: Unique and original work of art
MEDIUM: Accumulation of bank notes (Germany) included in a polyester torso



1995
LA FINNOISE

TECHNIQUE : *Accumulation - Money Queens*
DIMENSIONS EN MM : 870 x 350 x 280
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Billets de banque (Finlande) inclus dans un torse en polyester

TECHNIQUE: *Accumulation - Money Queens*
DIMENSIONS IN INCHES: 34,3 x 13,8 x 11
EDITION SIZE: Unique and original work of art
MEDIUM: Accumulation of bank notes (Finland) included in a polyester torso



1995
LA GAULOISE

TECHNIQUE : *Accumulation - Money Queens*
DIMENSIONS EN MM : 870 x 350 x 280
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Billets de banque (France) inclus dans un torse en polyester

TECHNIQUE: *Accumulation - Money Queens*
DIMENSIONS IN INCHES: 34,3 x 13,8 x 11
EDITION SIZE: Unique and original work of art
MEDIUM: Accumulation of bank notes (France) included in a polyester torso



1995
LA GOURDE

TECHNIQUE : *Accumulation - Money Queens*
DIMENSIONS EN MM : 870 x 350 x 280
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Billets de banque (Haïti) inclus dans un torse en polyester

TECHNIQUE: *Accumulation - Money Queens*
DIMENSIONS IN INCHES: 34,3 x 13,8 x 11
EDITION SIZE: Unique and original work of art
MEDIUM: Accumulation of bank notes (Haïti) included in a polyester torso



1995
LA GOURDE II

TECHNIQUE : *Accumulation - Money Queens*

DIMENSIONS EN MM : 870 x 350 x 280

TIRAGE : Œuvre unique et originale

DESCRIPTION : Billets de banque (Haïti) inclus dans un torse en polyester

TECHNIQUE : *Accumulation - Money Queens*

DIMENSIONS IN INCHES: 34,3 x 13,8 x 11

EDITION SIZE: Unique and original work of art

MEDIUM: Accumulation of bank notes (Haïti) included in a polyester torso



1995
LA HOLLANDAISE

TECHNIQUE : *Accumulation - Money Queens*
DIMENSIONS EN MM : 870 x 350 x 280
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Billets de banque (Hollande) inclus dans un torse en polyester

TECHNIQUE: *Accumulation - Money Queens*
DIMENSIONS IN INCHES: 34,3 x 13,8 x 11
EDITION SIZE: Unique and original work of art
MEDIUM: Accumulation of bank notes (Holland) included in a polyester torso



1995
LA PROLÉTARIENNE

TECHNIQUE : *Accumulation - Money Queens*

DIMENSIONS EN MM : 870 x 350 x 280

TIRAGE : Œuvre unique et originale

DESCRIPTION : Billets de banque (Pologne) [zlotys] inclus dans un torse en polyester

TECHNIQUE: *Accumulation - Money Queens*

DIMENSIONS IN INCHES: 34,3 x 13,8 x 11

EDITION SIZE: Unique and original work of art

MEDIUM: Accumulation of bank notes (Poland) included in a polyester torso



1995
ROUBLARDE

TECHNIQUE : *Accumulation - Money Queens*
DIMENSIONS EN MM : 870 x 350 x 280
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Billets de banque (Russie) inclus dans un torse en polyester

TECHNIQUE: *Accumulation - Money Queens*
DIMENSIONS IN INCHES: 34,3 x 13,8 x 11
EDITION SIZE: Unique and original work of art
MEDIUM: Accumulation of bank notes (Russia) included in a polyester torso



1995
ROUBLARDE

TECHNIQUE : *Accumulation - Money Queens*
DIMENSIONS EN MM : 813
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Billets de banque (Russie) inclus dans un torse en polyester

TECHNIQUE: *Accumulation - Money Queens*
DIMENSIONS IN INCHES: 32
EDITION SIZE: Unique and original work of art
MEDIUM: Accumulation of bank notes (Russia) included in a polyester torso



1995
LES RÉVÉLATIONS

TECHNIQUE : *Accumulation de collection*
DIMENSIONS EN MM : 1190 x 900 x 235
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Masques africains
découpés et non découpés (Pounon -
Gabon), bois peint, dans une boîte en bois

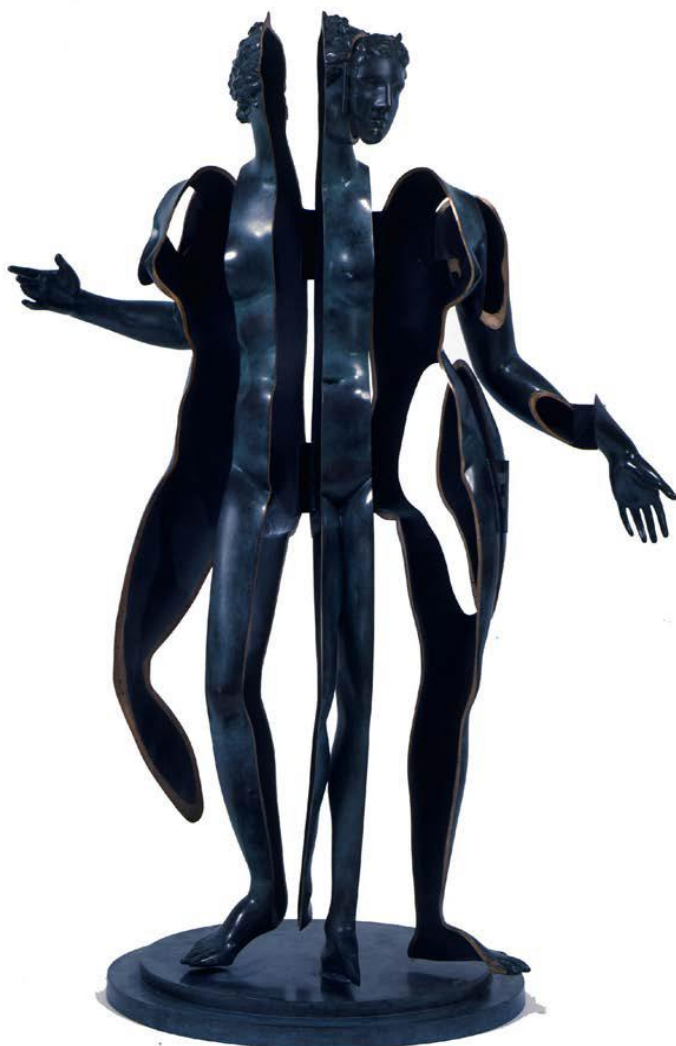
TECHNIQUE: *Accumulation of collection*
DIMENSIONS IN INCHES: 46,9 x 35,4 x
9,3
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: cut and uncut african masks
(Pounon - Gabon), wood painted, in a
wooden box



1995
ANATOMY OF DESIRE

TECHNIQUE : *Interactif*
DIMENSIONS EN MM : 1620 x 650 x 650
TIRAGE : 5 exemplaires de 1 à 5, 2
épreuves d'artiste de EA1/2 à EA2/2
DESCRIPTION : Statue découpée,
charnières, bronze, bord de coupe poli
EDITEUR : LMA SA, Diablerets (Suisse)
FABRIQUÉ PAR : Fonderie d'Art R.
Bocquel S.A., Bréauté (France)

TECHNIQUE: *Interactif*
DIMENSIONS IN INCHES: 63,8 x 25,6 x
25,6
EDITION SIZE: 5 copies from 1 to 5, 2
artist proof from EA1/2 to EA2/2
MEDIUM: Sliced sculpture with hinges,
bronze, edge of cut polished
PUBLISHER: LMA SA, Diablerets
(Switzerland)
MADE BY: Fonderie d'Art R. Bocquel S.A.,
Bréauté (France)



1995
FOR YOU

TECHNIQUE : *Interactif*
DIMENSIONS EN MM : 320 x 125 x 125
TIRAGE : 40 exemplaires de 1 à 40, 4
épreuves d'artiste de EA1/4 à EA4/4
DESCRIPTION : Statuette découpée,
charnières, bronze soudé, patiné brun,
bord de coupe poli
FABRIQUÉ PAR : Fonderie d'Art R.
Bocquel S.A., Bréauté (France)

TECHNIQUE: *Interactif*
DIMENSIONS IN INCHES: 12,6 x 4,9 x
4,9
EDITION SIZE: 40 copies from 1 to 40, 4
artist proof from EA1/4 to EA4/4
MEDIUM: Cut of statuette, hinges, welded
bronze, patinated brown, edge of cut
polished
MADE BY: Fonderie d'Art R. Bocquel S.A.,
Bréauté (France)



1995
L'ENVERS DU DÉSIR

TECHNIQUE : *Interactif*
DIMENSIONS EN MM : 1200 x 430 x 490
TIRAGE : 6 exemplaires de 1 à 6, 3
épreuves d'artiste de EA1 à EA3
DESCRIPTION : Statue découpée et
charnières, bronze, bord de coupe poli
FABRIQUÉ PAR : Fonderie d'Art R.
Bocquel S.A., Bréauté (France)

TECHNIQUE: *Interactif*
DIMENSIONS IN INCHES: 47,2 x 16,9 x
19,3
EDITION SIZE: 6 copies from 1 to 6, 3
artist proof from EA1 to EA3
MEDIUM: Sliced statue and hinges,
bronze, edge of cut polished
MADE BY: Fonderie d'Art R. Bocquel S.A.,
Bréauté (France)



1995
LA DONNA MOBILE

TECHNIQUE : *Interactif*
DIMENSIONS EN MM : 320 x 100
TIRAGE : 40 exemplaires de 1 à 40, 4
épreuves d'artiste de EA1/4 à EA4/4
DESCRIPTION : Statuette découpée,
charnières, bronze soudé, patiné brun,
bord de coupe poli
FABRIQUÉ PAR : Fonderie d'Art R.
Bocquel S.A., Bréauté (France)

TECHNIQUE: *Interactif*
DIMENSIONS IN INCHES: 12,6 x 3,9
EDITION SIZE: 40 copies from 1 to 40, 4
artist proof from EA1/4 to EA4/4
MEDIUM: Cut of statuette, hinges, welded
bronze, patinated brown, edge of cut
polished
MADE BY: Fonderie d'Art R. Bocquel S.A.,
Bréauté (France)



1995
DÉESSE SOLAIRE

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : 460 x 260 x 180
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
DESCRIPTION : Coupes de visage
sculpté et lames de scies circulaires
entremêlées, bronze soudé et acier, patiné
poli miroir
EDITEUR : LMA S.A.R.L. France, Paris
(France)
FABRIQUÉ PAR : Fonderie d'Art R.
Bocquel S.A., Bréauté (France)

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: 18,1 x 10,2 x
7,1
EDITION SIZE: 50 copies from 1/50 to
50/50, 5 artist proof from EA1 to EA5, 5
HC from HC1 to HC5
MEDIUM: Sculpted face cuts and circular
saw blades intermixed, welded bronze and
steel, patinated mirror polish
PUBLISHER: LMA S.A.R.L. France, Paris
(France)
MADE BY: Fonderie d'Art R. Bocquel S.A.,
Bréauté (France)



1995
L'ÉTERNEL FÉMININ

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : 1750 x 900 x 600
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Coupes de statue et de machine à coudre entremêlées, bronze soudé et acier, patiné vert

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: 68,9 x 35,4 x 23,6
EDITION SIZE: Unique and original work of art
MEDIUM: Cuts of statue and cut of sewing machine intermixed, welded bronze and steel patinated green



1995
MILO CRUISE

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : 2380 x 800 x 640
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Coupe de statue et accumulation d'hélices, bronze soudé, patiné vert foncé et vert clair, bord de coupe poli

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: 93,7 x 31,5 x 25,2
EDITION SIZE: Unique and original work of art
MEDIUM: Cut of a statue and accumulation of propellers, welded bronze, patinated dark green and light green, edge of cut polished



1996
MI-SIREN

TECHNIQUE : *Coupe*
DIMENSIONS EN MM : 250 x 260 x 170
TIRAGE : 80 exemplaires de 1 à 80, 10
épreuves d'artiste de EA1/10 à EA10/10,
10 épreuves Hors Commerce de I/X à X/X
DESCRIPTION : Coupe de statuette,
bronze soudé patiné marron et bord de
coupe poli
EDITEUR : Edition GKM Siwert
Bergström, Malmö (Suède)
FABRIQUÉ PAR : Fonderie d'Art R.
Bocquel S.A., Bréauté (France)

TECHNIQUE: Cut
DIMENSIONS IN INCHES: 9,8 x 10,2 x
6,7
EDITION SIZE: 80 copies from 1 to 80, 10
artist proof from EA1/10 to EA10/10, 10
HC from I/X to X/X
MEDIUM: Cut of statuette, welded bronze
patinated brown and edge of slice polished
PUBLISHER: Edition GKM Siwert
Bergström, Malmö (Sweden)
MADE BY: Fonderie d'Art R. Bocquel S.A.,
Bréauté (France)



1996
MARIZIBILL

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : 1450 x 650 x 800
TIRAGE : 8 exemplaires de 1/8 à 8/8, 4
épreuves d'artiste de EA1/4 à EA4/4
DESCRIPTION : Coupe de statue en
bronze et scies entremêlées, bronze
soudé, patiné brun ou vert, brun clair et
bronze
EDITEUR : Patrice Trigano, Paris (France)
FABRIQUÉ PAR : Fonderie d'Art R.
Bocquel S.A., Bréauté (France)

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: 57,1 x 25,6 x
31,5
EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8, 4
artist proof from EA1/4 to EA4/4
MEDIUM: Cut of statue and saws
intermixed, welded bronze, patinated
brown or green, light brown and bronze
PUBLISHER: Patrice Trigano, Paris
(France)
MADE BY: Fonderie d'Art R. Bocquel S.A.,
Bréauté (France)



1996
OFELIA (ANGE MUSICIEN)

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : 490 x 200 x 230
TIRAGE: 100 exemplaires de 1/100 à
100/100, 20 épreuves d'artiste de EA1/20
à EA20/20, 10 HC de HC1 à HC10, 30
exemplaires de I/XXX à XXX/XXX
DESCRIPTION : Coupe de statuette,
patiné vert foncé et coupe de violon,
patiné doré entremêlées, bronze soudé
monté sur une base en pierre
EDITEUR : Diego Strazzer, Vérone (Italie)
FABRIQUÉ PAR : Fonderia Buckle,
Vicence (Italie)

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: 19,3 x 7,9 x
9,1
EDITION SIZE: 100 copies from 1/100 to
100/100, 20 artist proof from EA1/20 to
EA20/20, 10 HC from HC1 to HC10, 30
copies from I/XXX to XXX/XXX
MEDIUM: Cut of statuette, patinated
green and cut of violin, patinated gold
intermixed, welded bronze mounted on
stone base
PUBLISHER: Diego Strazzer, Verona
(Italy)
MADE BY: Fonderia Buckle, Vicenza
(Italy)



1996
TEMPS SUSPENDU

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : 550 x 160 x 130
TIRAGE : 100 exemplaires de 1 à 100, 20 épreuves d'artiste de AP1 à AP20, 10 HC de HC1/10 à HC10/10, 30 exemplaires de I à XXX
DESCRIPTION : Coupe de statuette et accumulation de montres entremêlée, bronze soudé, patiné brun et bord de coupe poli, ou patiné poli miroir
EDITEUR : Diego Strazzer, Vérone (Italie)
FABRIQUÉ PAR : Fonderia Bonvicini, Vérone (Italie)

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: 21,7 x 6,3 x 5,1
EDITION SIZE: 100 copies from 1 to 100, 20 artist proof from AP1 to AP20, 10 HC from HC1/10 to HC10/10, 30 copies from I to XXX
MEDIUM: Cut of a statuette and accumulation of watches intermixed, welded bronze, patinated brown and edge of cut polished, or patinated mirror polish
PUBLISHER: Diego Strazzer, Verona (Italy)
MADE BY: Fonderia Bonvicini, Verona (Italy)



1996
VÉNUS CRANTÉE

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : 2300 x 1400 x
1200
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Coupes de statue et
accumulation de rouages d'ascenseur
entremêlées, bronze soudé, patiné vert et
bronze

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: 90,6 x 55,1 x
47,2
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Cuts of Venus of statue and
accumulation of elevator gears intermixed,
welded bronze, patinated green and
bronze



1996-1997
LA BIEN GARDÉE

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : 1940 x 670 x 570
TIRAGE : 8 exemplaires de 1/8 à 8/8
DESCRIPTION : Coupes de statue et
accumulation de serrures entremêlées,
bronze soudé patiné vert bord de coupe
poli

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: 76,4 x 26,4 x
22,4
EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8
MEDIUM: Cuts of statue and accumulation
of locks intermixed, welded bronze
patinated green



1997
MORE CINDERELLAS

TECHNIQUE : *Accumulation - Cascade*
DIMENSIONS EN MM : 640 x 420 x 320
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Accumulation de
chaussures

TECHNIQUE: *Accumulation - Cascade*
DIMENSIONS IN INCHES: 25,2 x 16,5 x
12,6
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Shoes accumulation



1997
LE DOS DE VALENTINE

TECHNIQUE : *Coupe - Combustion*

DIMENSIONS EN MM : 515 x 240 x 40

TIRAGE : 100 exemplaires de 1/100 à 100/100, 10 épreuves d'artiste de EA1 à EA10, 10 épreuves hors commerce de HC1 à HC10

DESCRIPTION : Combustion de coupe de table d'harmonie de violon en bois et coupe de table d'harmonie et de manche de violon en bronze patiné doré inclus dans de la résine polyester sur une base en plexiglas. Une partie de l'édition est fabriquée avec la partie en bronze à gauche et le manche de violon orienté vers la droite, une autre partie de l'édition est fabriquée avec la partie en bronze à droite et le manche de violon orienté à gauche. Une étiquette en cuivre incluse dans le polyester porte la signature et la numérotation du multiple

EDITEUR : Galerie Guy Pieters, Latens Sint Martin (Belgique)

FABRIQUÉ PAR : LMA SARL France, Vence (France)

TECHNIQUE: *Cut - Combustion*

DIMENSIONS IN INCHES: 20,3 x 9,4 x 1,6

EDITION SIZE: 100 copies from 1/100 to 100/100, 10

artist proof from EA1 to EA10, 10 HC from HC1 to HC10

MEDIUM: Combustion of wood violin soundboard cutting and goldtone patinated bronze violin soundboard cutting included in polyester resin on a plexiglas base. Combustion of a cut of violin soundboard, wood and cuts of violin soundboard and neck bronze patinated gold, embedded in polyester resin mounted on plexiglas base. Some of the edition have the bronze part on the left and the neck turning to the right, some have the bronze part on the right and the neck turning to the left. A copper label with the signature and the numbering is embedded in the polyester

PUBLISHER: Guy Pieters Gallery, Latens Sint Martin (Belgique)

MADE BY: LMA SARL France, Vence (France)



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
EDITEUR : Editions de la Différence, Paris
(France)
FABRIQUÉ PAR : Barelier, Paris (France)

TECHNIQUE: *Cut*
DIMENSIONS IN INCHES: 17,7 x 7,5 x
8,7
EDITION SIZE: 50 copies from 1/50 to
50/50, 5 artist proof from EA1 to EA5, 5
HC from HC1 to HC5, 10 copies from EAI
to EAX, 10 copies from HCI to HCX
MEDIUM: Sliced statuette, welded bronze
patinated green and edge of slice polished
PUBLISHER: Editions de la Différence,
Paris (France)
MADE BY: Barelier, Paris (France)



1997
HAIR SPRAY

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : 2060 x 740 x 600
TIRAGE : 8 exemplaires de 1/8 à 8/8, 4
exemplaires de I/IV à IV/IV
DESCRIPTION : Coupes de statue et
accumulation de séchoirs à cheveux
entremêlées, bronze soudé patiné bleu et
nickel
EDITEUR : Diego Strazzer, Vérone (Italie)
FABRIQUÉ PAR : Fonderia Bonvicini,
Vérone (Italie)

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: 81,1 x 29,1 x
23,6
EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8, 4
copies from I/IV to IV/IV
MEDIUM: Cuts of statue and accumulation
of hair dryers intermixed, welded bronze
patinated blue and nickel
PUBLISHER: Diego Strazzer, Verona
(Italy)
MADE BY: Fonderia Bonvicini, Verona
(Italy)



1998
HOMMAGE À HYPATIA

TECHNIQUE : *Accumulation*
DIMENSIONS EN MM : 1800 x 1000 x 500
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Livres découpés dans une boîte en plexiglas

TECHNIQUE: *Accumulation*
DIMENSIONS IN INCHES: 70,9 x 39,4 x 19,7
EDITION SIZE: Unique and original work of art
MEDIUM: Accumulation of sliced books in a plexiglas box



1998
TERRACOTTA MASK

TECHNIQUE : *Accumulation de collection*
DIMENSIONS EN MM : 630 x 370 x 315
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Petits masques du
Gabon en terre cuite dans une boîte en
plexiglas

TECHNIQUE: *Accumulation of collection*
DIMENSIONS IN INCHES: 24,8 x 14,6 x
12,4
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Small terracotta masks of
Gabon in a plexiglas box



1998
LA BIEN VÊTUE

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : 1630 x 680 x 460
TIRAGE : 30 exemplaires de 1 à 30, 20
épreuves d'artiste de PA1 à PA20
DESCRIPTION : Coupe de statue et
accumulation de porte-manteaux, bronze
soudé, patiné vert et bord de coupe poli,
porte-manteaux poli doré
EDITEUR : Diego Strazzer, Vérone (Italie)
FABRIQUÉ PAR : Fonderia Bonvicini,
Vérone (Italie)

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: 64,2 x 26,8 x
18,1
EDITION SIZE: 30 copies from 1 to 30, 20
artist proof from PA1 to PA20
MEDIUM: Cut of a statue and
accumulation of coat racks, welded
bronze, patinated green and edge of cut
polished, coat racks patinated gold
PUBLISHER: Diego Strazzer, Verona
(Italy)
MADE BY: Fonderia Bonvicini, Verona
(Italy)



1999 - circa
Sans titre

TECHNIQUE : *Interactif*
DIMENSIONS EN MM : 1320 x 420 x 520
TIRAGE : 8 exemplaires de 1/8 à 8/8, 4
épreuves d'artiste de EA1/4 à EA4/4
DESCRIPTION : Statuette découpée,
charnières, bronze, bord de coupe poli
EDITEUR : Diego Strazzer, Vérone (Italie)
FABRIQUÉ PAR : Fonderie d'Art R.
Bocquel S.A., Bréauté (France)

TECHNIQUE: *Interactif*
DIMENSIONS IN INCHES: 52 x 16,5 x
20,5
EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8, 4
artist proof from EA1/4 to EA4/4
MEDIUM: Sliced statuette, hinges, bronze,
edge of cut polished
PUBLISHER: Diego Strazzer, Verona
(Italy)
MADE BY: Fonderie d'Art R. Bocquel S.A.,
Bréauté (France)



2000
VÉNUS CFA

TECHNIQUE : *Accumulation - Money Queens*
DIMENSIONS EN MM : 860 x 360 x 230
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Billets de banques signés par César, Combas, Boisrond, Louis Cane, Ben et Arman, inclus dans torse en polyester
TECHNIQUE: *Accumulation - Money Queens*

DIMENSIONS IN INCHES: 33,9 x 14,2 x 9,1
EDITION SIZE: Unique and original work of art
MEDIUM: Bank bills signed by César, Combas, Boisrond, Louis Cane, Ben et Arman, included in a polyester torso



2000
LES TÉMOINS

TECHNIQUE : *Accumulation de collection*
DIMENSIONS EN MM : 1770 x 2930 x 30
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Statuettes Sokoto en
terre cuite dans un emboitage en métal

TECHNIQUE: *Accumulation of collection*
DIMENSIONS IN INCHES: 69,7 x 115,4 x
1,2
EDITION SIZE: Unique and original work
of art
MEDIUM: Sokoto statuettes of terra cotta
in a metal assembly



2000
CETTE FALLOPE DE VÉNUS

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : 2240
TIRAGE : Œuvre unique et originale
DESCRIPTION : Coupes de statuette et accumulation de coupes de saxophones et cors entremêlées, bronze soudé patiné vert et bronze, bord de coupe poli

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: 88,2
EDITION SIZE: Unique and original work of art
MEDIUM: Cuts of statuette and accumulation of cuts of saxophones and horns intermixed, welded bronze patinated green and bronze, edge of cut polished



2000
Sans titre

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : 610 x 190 x 280
TIRAGE : 100 exemplaires de 1/100 à 100/100, 20 épreuves d'artiste de AP1 à AP20, 10 épreuves hors commerce de HC1 à HC10, 30 exemplaires de I à XXX
DESCRIPTION : Coupes de statuette et coupe de violon entremêlées, patiné vert et doré, bronze soudé monté sur une base en pierre
EDITEUR : Diego Strazzer, Vérone (Italie)
FABRIQUÉ PAR : Fonderia Bonvicini, Vérone (Italie)

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: 24 x 7,5 x 11
EDITION SIZE: 100 copies from 1/100 to 100/100, 20 artist proof from AP1 to AP20, 10 HC from HC1 to HC10, 30 copies from I to XXX
MEDIUM: Cuts of statuette and cut of violin intermixed, patinated green and gold, welded bronze mounted on a stone base
PUBLISHER: Diego Strazzer, Verona (Italy)
MADE BY: Fonderia Bonvicini, Verona (Italy)



2001
LE FANTOME DE LA LIBERTÉ

TECHNIQUE : *Coupe*
DIMENSIONS EN MM : 1290 x 530 x 450
TIRAGE : 8 exemplaires de 1/8 à 8/8, 4
épreuves d'artiste de EA1/4 à EA4/4
DESCRIPTION : Statue découpée, acier
EDITEUR : Edition GKM Siwert
Bergström, Malmö (Suède)
TECHNIQUE: *Cut*

DIMENSIONS IN INCHES: 50,8 x 20,9 x
17,7
EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8, 4
artist proof from EA1/4 to EA4/4
MEDIUM: Sliced statue, iron
PUBLISHER: Edition GKM Siwert
Bergström, Malmö (Sweden)



2001
VÉNUS A CORDES

TECHNIQUE : *Coupe*
DIMENSIONS EN MM : 1320 x 460 x 410
TIRAGE : 8 exemplaires de 1/8 à 8/8, 4
épreuves d'artiste de EA1/4 à EA4/4
DESCRIPTION : Silhouettes de statuette
et de guitare entremêlées, acier
EDITEUR : Edition GKM Siwert
Bergström, Malmö (Suède)

TECHNIQUE: *Cut*
DIMENSIONS IN INCHES: 52 x 18,1 x
16,1
EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8, 4
artist proof
from EA1/4 to EA4/4
MEDIUM: Silhouettes of statuette and
guitar intermixed, iron
PUBLISHER: Edition GKM Siwert
Bergström, Malmö (Sweden)



2002
GRAIN DE BEAUTÉ

TECHNIQUE : *Coupe - Interactif*
DIMENSIONS EN MM : 990 x 575 x 125
TIRAGE : 8 exemplaires de 1/8 à 8/8, 4
épreuves d'artiste de EA1/4 à EA4/4
DESCRIPTION : Coupes de buste de
femme et de violoncelle articulés, bronze,
bord de coupe poli
EDITEUR : ArtSoum, Nice (France)
FABRIQUÉ PAR : Fonderie d'Art R.
Bocquel S.A., Bréauté (France)

TECHNIQUE: *Cut - Interactif*
DIMENSIONS IN INCHES: 39 x 22,6 x 4,9
EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8, 4
artist proof from EA1/4 to EA4/4
MEDIUM: Cuts of woman bust and cello
articulated, bronze, edge of cut polished
PUBLISHER: ArtSoum, Nice (France)
MADE BY: Fonderie d'Art R. Bocquel S.A.,
Bréauté (France)



2002
OCCULTÉE

TECHNIQUE : *Interactif*
DIMENSIONS EN MM : 550 x 216 x 120
TIRAGE : 90 exemplaires de 1/90 à 90/90,
20 épreuves d'artiste de EA1/20 à
EA20/20, 20 épreuves hors commerce de
HC1/20 à HC20/20
DESCRIPTION : Statuette enfermée dans
une coupe de violon articulée, charnières,
patiné brun ou vert, bronze soudé monté
sur une base en bronze
EDITEUR : ArtSoum, Nice (France)
FABRIQUÉ PAR : Multiple intervenants,
France

TECHNIQUE: *Interactif*
DIMENSIONS IN INCHES: 21,7 x 8,5 x
4,7
EDITION SIZE: 90 copies from 1/90 to
90/90, 20 artist proof from EA1/20 to
EA20/20, 20 HC from HC1/20 to HC20/20
MEDIUM: Statuette enclosed in a cut of
violin articulated, hinges, patinated brown
or green, welded bronze mounted on a
bronze base
PUBLISHER: ArtSoum, Nice (France)
MADE BY: multiple stakeholders, Italy



2002
OUM KALSOUM

TECHNIQUE : Coupe - *Prisonnier*
DIMENSIONS EN MM : 870 x 460 x 330
TIRAGE : 8 exemplaires de 1/8 à 8/8, 4
épreuves d'artiste de EA1/4 à EA4/4, 2
épreuves hors commerce de HCI/II à
HCII/II, 1 exemplaire tiré à part
DESCRIPTION : Luths découpés,
remontés, bronze argenté et bois
EDITEUR : Trewell Limited (Royaume Uni)
FABRIQUÉ PAR : Desjoberts, Paris
(France)

TECHNIQUE: Cut - *Prisoner*
DIMENSIONS IN INCHES: 34,3 x 18,1 x
13
EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8, 4
artist proof from EA1/4 to EA4/4, 2 HC
from HCI/II to HCII/II, 1 offprint copy
MEDIUM: Sliced luths, mounted, silvered
bronze and wood
PUBLISHER: Trewell Limited, (United
Kingdom)
MADE BY: Desjoberts, Paris (France)



2002
NAISSANCE

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : 700 x 380 x 450
TIRAGE : 99 exemplaires de 1 à 99, 10
EA de EA1 à EA10
DESCRIPTION : Coupes de statuette et
statuette en cristal entremêlées, bronze
soudé, patiné vert foncé, bord de coupe
poli
EDITEUR : CFC Daum, Nancy (France)
FABRIQUÉ PAR : Daum, Nancy (France)

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: 27,6 x 15 x
17,7
EDITION SIZE: 99 copies from 1 to 99, 10
AP from EA1 to EA10
MEDIUM: Cuts of statuette and crystal
statuette intermixed, welded bronze,
patinated dark green, edge of cut polished
PUBLISHER: CFC Daum, Nancy (France)
MADE BY: Daum, Nancy (France)



2002
Sans titre

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : 1250 x 500 x 740
TIRAGE : 8 exemplaires de 1/8 à 8/8, 4
exemplaires de I/IV à IV/IV
DESCRIPTION : Coupes de statuette et
de table d'harmonie de violoncelle
entremêlées, bronze soudé, patiné vert et
bronze

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: 49,2 x 19,7 x
29,1
EDITION SIZE: 8 copies from 1/8 to 8/8, 4
copies from I/IV to IV/IV
MEDIUM: Cuts of statue and sounding
board of cello intermixed, welded bronze,
patinated green and bronze



2002
Sans titre

TECHNIQUE : *Transculpture*
DIMENSIONS EN MM : 490 x 210 x 150
TIRAGE : 100 exemplaires de 1 à 100, 20
épreuves d'artiste de EA1/20 à EA20/20,
10 épreuves hors commerce de HC1 à
HC10, 30 exemplaires de I/XXX à
XXX/XXX
DESCRIPTION : Coupe de statuette et
accumulation de cors miniatures
entremêlés, bronze soudé, patiné vert
et bronze
EDITEUR : Diego Strazzer, Vérone (Italie)
FABRIQUÉ PAR : Fonderia Bonvicini,
Vérone (Italie)

TECHNIQUE: *Transculpture*
DIMENSIONS IN INCHES: 19,3 x 8,3 x
5,9
EDITION SIZE: 100 copies from 1 to 100,
20 artist proof from EA1/20 to EA20/20, 10
HC from HC1 to HC10, 30 copies from
I/XXX to XXX/XXX
MEDIUM: Cut of a statuette and
accumulation of miniature horns
intermixed, welded bronze, patinated
green and bronze
PUBLISHER: Diego Strazzer, Verona
(Italy)
MADE BY: Fonderia Bonvicini, Verona
(Italy)



2004
COLÈRE EUROPA

TECHNIQUE : *Coupe*

DIMENSIONS EN MM : 735 x 465 x 75
TIRAGE : 99 exemplaires de 1/99 à 99/99,
20 épreuves d'artiste de EA1/20 à
EA20/20, 20 épreuves hors commerce de
HC1/20 à HC20/20, 30 exemplaires de
I/XXX à XXX/XXX

DESCRIPTION : Coupe de violon, patiné
doré, bronze inclus dans de la résine
polyester, base en bronze

EDITEUR : Trewell Limited (Royaume Uni)
FABRIQUÉ PAR : Atelier Desjobert, Paris
(France)

TECHNIQUE: *Cut*

DIMENSIONS IN INCHES: 28,9 x 18,3 x 3
EDITION SIZE: 99 copies from 1/99 to
99/99, 20 artist proof from EA1/20 to
EA20/20, 20 HC from HC1/20 to HC20/20,
30 copies from I/XXX to XXX/XXX

MEDIUM: Cut of violin, patinated gold,
bronze
embedded in polyester resin, on a bronze
base

PUBLISHER: Trewell Limited (United
Kingdom)

MADE BY: Atelier Desjobert, Paris
(France)



2005
L'ÂME DE VÉNUS

TECHNIQUE : *Coupe*
DIMENSIONS EN MM : 740 x 120 x 220
TIRAGE : 125 exemplaires de 1 à 125
DESCRIPTION: Coupes de statuettes
entremêlées, bronze patiné brun et pâte
de verre bleue
EDITEUR : CFC Daum, Nancy (France)
FABRIQUÉ PAR : Daum, Nancy (France)

TECHNIQUE: *Cut*
DIMENSIONS IN INCHES: 29,1 x 4,7 x
8,7
EDITION SIZE: 125 copies from 1 to 125
MEDIUM: Cuts of statuettes intermixed,
bronze, patinated brown and blue cristal
PUBLISHER: CFC Daum, Nancy (France)
MADE BY: Daum, Nancy (France)



BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

ABADIE Daniel (dir.), *Le Nouveau Réalisme*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, coll. « Conférences & Colloques », 1999 (Olivier Mosset, Collectif, « Table ronde », p. 83-94)

ALBOU Jean, « Un fou dans l'art. Confession d'un serial-collectionneur », Paris, La Martinière, 2010

AMISHAI-MAISELS Ziva, *Depiction and Interpretation : The Influence of the Holocaust on the Visual Arts*, Oxford, Pergamon Press, 1993

APOLLINAIRE Guillaume, *Alcools*, Paris, NRF, 3^e édition, 1920. Prem. éd. : 1913 (« Marizibill », p. 58, « La Chanson du mal aimé », p. 18-34)

ARMAN, *Africarmania*, Paris, La Différence/Galerie Beaubourg, 2002

ARMAN, REUT Tita, *Il y a lieux. L'album d'Arman*, Paris, Hazan, 2000

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

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

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

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

BEAUMELLE Agnès de la, POUILLON Nadine (dir.), *Collection du musée national d'Art moderne, acquisitions 1986-1996*, Centre Pompidou, Paris, 1996 (Bernard Blistène, « Arman »)

BIZOS Alain, *Arman. Amitié photographique*, Paris, Hermann, 2007 (Restany, « Texte de Pierre Restany », p. 23-46)

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

BREWER Gil, *Satan est une femme*, Paris, Gallimard, coll. « Série noire », 1954

BRISOT Jacques, *Formes, Objets, Mouvements*, 1960. Non publié

- CABANNE Pierre, *Duchamp & Cie*, Paris, Terrail, 1997
- CABANNE Pierre, *Arman*, Paris, La Différence, coll. « Classique du XX^e siècle », 1993
- CARRINGTON Leonora, *La Dame ovale*, Paris, GLM, 1939
- CLERT Iris, *Iris Time (l'artventure)*, Paris, Denoël, 1978
- DARRAGON Éric, TILLIER Bertrand (dir.), *Images de l'artiste*, actes du colloque éponyme, Université Paris I, Centre de recherche HiCSA, composante CIRHAC (INHA), juin 2010 (Renaud Bouchet, « Une figure archétypale de l'artiste compromis : César (1921-1998). Manifestations et causes d'un rejet français », http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/image_artiste/Renaud_Bouchet.html)
- DUJARDIN Édouard, FENEON Félix, *Les Derniers Vers de Jules Laforgue*, Paris, É. Dujardin et F. Fénéon, 1890 (Jules Laforgue « Notre petite compagne », p. 154-157)
- DURAND-RUEL Denyse, MOREAU Marc, *Arman. Multiples, catalogue raisonné, vol. 1*, Genève, Fondation A.R.M.A.N., 2015
- DURAND-RUEL Denyse, *Arman. Catalogue raisonné III*, Paris, La Différence, 1994
- DURAND-RUEL Denyse, *Arman. Catalogue raisonné II*, Paris, La Différence, 1991
- FERRIER Jean-Louis (dir.), Le Pichon Yann (collab.), *L'Aventure de l'Art au XX^e siècle*, Paris, Chêne/Hachette, 1988
- GIRON-PANEL Caroline, GRANGER Sylvie, LEGRAND Raphaëlle, POROT Bertrand (dir.), *Musiciennes en duo, compagnes, filles ou sœurs d'artistes*, CREIM/CERHIO, actes du colloque éponyme, École des Beaux-Arts du Mans/Musée du Carré Plantagenêt, 2013, Presses Universitaires de Rennes, 2015 (Renaud Bouchet, « Construction mutuelle, construction parallèle : la compositrice Éliane Radigue et le plasticien Arman (1950-1971) », p. 137-148)
- GOETHE Johann Wolfgang von, *Faust*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1984. Trad. Jean Malaplate, Prem. éd. 1832
- HAHN Otto, *Les Sept vies de César*, Lausanne, Favre, 1988
- HAHN Otto, *Arman*, Paris, Fernand Hazan, coll. « Ateliers d'aujourd'hui », 1972
- HILLAIRET Jacques, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, tome 2, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973. Prem. éd. : 1960 (« Roi-de-Sicile (rue du) », p. 359)
- LAMARCHE-VADEL Bernard, *Arman*, Paris, La Différence, coll. « Mains et Merveilles », 1987
- LEPAGE Jacques, *Cardiogramme*, Paris, Éditions Aux Dépens d'un Amateur, 1966

LUBAC Henri de, *L'Éternel féminin. Étude sur un texte du Père Teilhard de Chardin*, Paris, Aubier-Montaigne, 1968

MARTIN Henry, *Arman*, Paris, Pierre Horay, 1973 (Pierre Restany, « Arman », p. 1-16)

PERIER Henry, *Pierre Restany. L'alchimiste de l'art*, Paris, Cercle d'art, coll. « Biographies », 1998

PERRAULT Charles, *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités. Les Contes de ma mère l'Oye*, La Haye, Liège, Basompierre, 1777. Prem. éd. Paris, Claude Barbin, 1697 (« *La Barbe bleue* », p. 10-18)

RESTANY Pierre, *Une vie dans l'art. Entretiens avec Jean-François Bory*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1983

RIMBAUD Arthur, « Les Mains de Marie-Jeanne », 1872, Paris, Au Sans Pareil, 1919

SADE Donatien Alphonse François de, *Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*, sixième partie, 1799. Première édition : 1801

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

SOLLERS Philippe, *Sade contre l'Être Suprême*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2014

SORAL Alain, *Socrate à Saint-Tropez*, Paris, Blanche, 2003

SOURGINS Christine, *Les Mirages de l'art contemporain*, Paris, La Table Ronde, 2005

TAPIES Antoni, *La pratique de l'art*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1994

VOLTAIRE, *De la paix perpétuelle : Par le docteur Goodheart*, Paris, Théodore Desoer, 1817

Catalogues de vente, 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 (William Rubin, « Comment situer Arman ? », p. 19-27, Raymonde Moulin, « De l'objet à l'œuvre », p. 29-35, D. Abadie, « L'archéologie du futur », p. 37-63)

BEN (dir.), *À propos de Nice*, cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou, 2 février-11 avril 1977

BOUHOURS Jean-Michel (dir.), *Arman*, cat. exp., Paris, Centre Pompidou, 22 septembre 2010-10 janvier 2011 (J.-M. Bouhours, « Arman avant le Plein », p. 26-35, Emmanuelle Ollier, « Arman et l'esprit du Bushido. La quête du geste parfait », p. 46-55, Marcelin Pleyne, « Arman et le cubisme », p. 76-81, Marion Guibert, « Arman, une révolte européenne 'explosive' et 'anti-esthétique' (1959-1965) », p. 88-93, Jean-Michel Bouhours,

« De la petite mort à l'apocalypse », p. 94-98, Arman, « Naître et mourir... », texte tapuscrit, vers novembre 1978, Arman New York Studio Archives, p. 256, Marie Bertran, « Chronologie », p. 277-347)

COLLECTIF, *Yann Le Mouel, Société de ventes aux enchères, Tableaux & sculptures, école de Nice et contemporains, collection Marion Moreau et Anne Fernandez, filles aînées d'Arman et à Divers*, cat. vente, Paris, Hôtel Drouot, 21 décembre 2011 (Marc Moreau, « Classification des catégories d'œuvres selon leur tirage », p. 115)

COLLECTIF, *Les matières plastiques dans l'art contemporain*, cat. exp., Oyonnax, Valexpo, 3 mai-4 juillet 1992

COLLECTIF, *Arman. Restrospektiv*, cat. exp., Lunds, Lunds Kunsthall-Malmö, Galleri GKM, 1989 (Arman, « Le montreur », Pierre Restany, « La seconde parade des objets », p. 20-28)

COLLECTIF, *Arman*, Amsterdam, Stedelijk Museum, cat. exp., 22 septembre-2 novembre 1964 (Arman, [Texte], n. p.)

COMPÈRE-MOREL Thomas (dir.), *Arman armé*, cat. exp., Péronne, Historial de la Grande Guerre, 23 juin-12 décembre 2004, Milan, Cinq Continents, 2004 (Tita Reut, « Engagé pas militant. Entretien avec Arman », p. 21-32)

DEBRAY Cécile (dir.), *Le Nouveau Réalisme*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 28 mars-2 juillet 2007, Paris, Rmn, 2007 (Didier Semin, « Pompéï mental », p. 158-160)

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 (Alain Jouffroy, « Arman : un réinventeur du réel », p. 13-17, Tita Reut, « Arman, Biographie », p. 226-230)

MALLE Loïc, *Virginia Dwan et les Nouveaux Réalistes, Los Angeles, les années 1960. Arman, Klein, Rauschenberg, Saint-Phalle, Tinguely*, cat. exp., Paris, Galerie Montaigne, 1990 (Virginia Dwan, « Ils sont tous venus », n. p.)

MATHEY François, *Arman. Accumulations Renault*, cat. exp., Paris, Union Centrale des Arts Décoratifs, mai- juin 1969

RE Marisa del, *Arman's Orchestra*, cat. exp., Marisa del Re Gallery, New York, 11 mai-11 juin 1983 (Marisa del Re, « An accumulation of conversations with Arman », p. 7-10)

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

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

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, Tita Reut, « Souvenirs d'École », p. 198-212)

REUT Tita, *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

COLLECTIF, *Arman. La Nuit étoilée*, cat. exp., Vence, Galerie Beaubourg, Château Notre-Dame des Fleurs, 28 décembre 1994-25 mars 1995 (Isabelle Sobelman, « La Nuit étoilée et Arman », p. 7-9)

Articles

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

ABADIE Daniel, « Exposition au Centre Pompidou. Pourquoi l'œuvre d'Arman est l'objet de questions », *Beaux-Arts magazine*, Paris, n° 316, octobre 2010, p. 90-101

ANONYME, « Arman : Accumulations », *Jardin des arts*, Paris, octobre 1960

ARMAN, « L'art moderne : une réponse d'Arman », *Le Monde*, Paris, 27 octobre 1996

ARMAN, « Statements by Arman on : *Allures and New Atlantis* », 24 juin 1991, Arman New York Studio Archives

ARMAN, « La déesse Violon », tapuscrit non daté, Arman New York Studio Archives

ARMAN, « Les Demoiselles d'Avignon de Picasso. Le Musée égoïste d'Arman », *Le Nouvel Observateur*, Paris, n° 1085, 23-29 août 1985, p. 66

ARMAN, « Réalisme des accumulations », *Zéro*, Düsseldorf, n° 3, juillet 1961, p. 208-209. (Texte de 1960)

AZIMI Roxana, « Arman », *Le Journal des Arts*, Paris, n° 188, 5 mars 2004, <https://www.lejournaldesarts.fr/creation/arman-82892>. Consulté le 10/06/2016

BOUCHET Renaud, « Arman et sa réception outre-Atlantique, 1961-1965 », *Histoire de l'art*, « Collections, collectionneurs », Paris, INHA, n° 62, avril 2008, p. 127-135

BOUCHET Renaud, « Dialogue épistolaire avec Pierre Restany autour des *Poubelles* d'Arman. Mai 2001-décembre 2002 », *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, Paris, n° 96, 2006, p. 88-100

BELLET Harry, « Arman, le sculpteur qui a accumulé et détruit », *Le Monde*, Paris, 25 octobre 2005, p. 24

BELLET Harry, « Jeff Koons : ‘La sexualité, c’est l’objet principal de l’art’ », *Le Monde*, Paris, 30 août 2005, http://www.lemonde.fr/culture/article/2005/08/30/jeff-koons-la-sexualite-c-est-l-objet-principal-de-l-art_683812_3246.html. Consulté le 29 juin 2015

BEN, « Individus », *Ben-vautier.com*, <http://www.ben-vautier.com/2000/individus.html>. Consulté le 11 juillet 2015

BENHAMOU-HUET Judith, « Arman, la création et l’argent », *Art Press*, Paris, n° 219, décembre 1996, p. 14-15

BIZOS Alain, « Un épicurien absolu », dans Daniel Abadie, « Exposition au Centre Pompidou. Pourquoi l’œuvre d’Arman est l’objet de questions », *Beaux-Arts magazine*, Paris, n° 316, octobre 2010, p. 100

BOUSTEAU Fabrice, « Galerie nationale du Jeu de Paume. Daniel Abadie fait le point », *Beaux-Arts magazine*, Paris, n° 169, juin 1998, p. 18-19

BROCK Hovey, « Arman. Marisa del Re, *ARTnews*, New York, vol. 91, n° 3, mars 1992, p. 126

CANTON Corice, « Arman ‘Portrait Robots’, *Armanstudio.com*, 4 juin 2007, <http://www.armanstudio.com/arman-new-46-fr.html>. Consulté le 13 juin 2015

CARINI Alexandre, « Un violon ‘brûlé’ saisi à Cannes », *Nicematin.com*, 29 octobre 2010, <http://www.nicematin.com/article/faits-divers/un-violon-brule-signe-arman-saisi-a-cannes.342159.html>. Consulté le 20 novembre 2010

CARTERON Philippe, « Arman transculpteur », *Le Nouvel observateur*, Paris, 25 août 1995

CASTLE Ted, « Accumulation by Arman », *Art in America*, n° 11, décembre 1983, p. 136-142

COLLECTIF, « Arman. Pour ou contre », *Beaux-Arts magazine*, Paris, n° 165, février 1998 (Ann Hindry, [Texte], Itzhak Goldberg, [Texte], Bertrand Lavier, [Texte])

CONINCK Anne de, « Jeff Koons, de la provocation au bling bling pour super riches », *Slate.fr*, 21 décembre 2014, <http://www.slate.fr/story/96051/jeff-koons-provocation-bling-bling-super-riches>. Consulté le 29 juin 2015

CUEFF Alain, « Les Français et l’art », *Beaux-Arts magazine*, Paris, n° 100, 1992, p. 50-70

DEFORGES Régine, « Pêle-mêle. L’abécédaire de la bêtise ambiante. La chronique de Régine Deforges », *L’Humanité*, Paris, 3 décembre 2003

DUPARC Christiane, « Les jolis boutons », *Le Nouvel Observateur*, Paris, 9 juin 1969

FABRE Clarisse, « Conflit autour de la succession Arman », *LeMonde.fr*, 17 juin 2006, http://www.lemonde.fr/culture/article/2006/06/17/conflit-autour-de-la-succession-arman_784833_3246.html. Consulté le 27 juillet 2015

- HENRIC Jacques, « Questions (naïves) à madame la Marquise à propos du film *Un marchand, des artistes et des collectionneurs* », *Art Press*, Paris, n° 219, décembre 1996, p. 79
- JOUFFROY Alain, « Arman », entretien avec l'artiste, *L'Œil*, Paris, n° 126, juin 1965, p. 22-29, 48-49
- KIRILI Alain, « L'artiste et l'engagement », *Le Monde*, Paris, 29 octobre 1996
- KIRILI Alain, « Quand M. Léon caricature les artistes », *Le Monde*, Paris, 10 octobre 1996
- LECOMBRE Sylvain, « Arman peintre et sculpteur », *Art Press*, Paris, n° 22, novembre 1978, p. 14-15
- LE TARGAT François, « Arman », *Beaux-Arts magazine*, Paris, n° 5, septembre 1983, p. 89
- MAUGE Roger, « Une nouvelle affaire Bardot », *Paris Match*, Paris, n° 582, 4 juin 1961, p. 62
- MILLET Catherine, « César à Venise », *Art Press*, Paris, n° 203, juin 1995, p. 42-43
- MOREAU Marion, « Arman et les femmes », *Armancommunity.net*, 14 décembre 2008, <http://www.armancommunity.net/baldd/2008/12-decembre-2008-baldd/2008-12-14.html>. Consulté le 13 janvier 2009
- PUTMAN Jacques, « Les moments d'Arman », *L'Œil*, Paris, n° 206-207, février-mars 1972, p. 20-29
- REVEL Renaud, « Les Arman terribles », *L'Express.fr*, 14 février 2008, http://www.lexpress.fr/informations/les-arman-terribles_721401.html. Consulté le 8 juin 2015
- RIMONDIN Laurène « Marché de l'art contemporain, les maîtres du tableau », *Le Nouvel Économiste*, Paris, 19 mars 2015, <http://www.lenouveleconomiste.fr/dossier-art-de-vivre/marche-de-lart-contemporain-les-maitres-du-tableau-26556/>. Consulté le 29 juin 2015
- ROCHEBOUET Béatrice de, « Arman, l'artiste maudit des enchères », *LeFigaro.fr*, le 28 mai 2014, <http://www.lefigaro.fr/culture/encheres/2014/05/28/03016-20140528ARTFIG00277-arman-l-artiste-maudit-des-encheres.php>. Consulté le 8 juillet 2015
- ROCHEBOUET Béatrice de, « Pas de trêve entre les héritiers d'Arman », *LeFigaro.fr*, 8 décembre 2011, <http://www.lefigaro.fr/culture/encheres/2011/12/08/03016-20111208ARTFIG00829-pas-de-treuve-entre-les-heritiers-d-arman.php>. Consulté le 8 juillet 2015
- RODIN Auguste, « À la Vénus de Milo », *L'Art et les Artistes*, Paris, n° 60, 1-10, p. 242, 243

SCHLESSER Thomas, « Métamorphoser une icône », *Beaux-Arts magazine*, Paris, n° 360, juin 2014, p. 60-61

TASSET Jean-Marie, « Arman, le grand accumulateur », *Le Figaro*, Paris, 12 août 1983, p. 15

VALENSI Sylvia, « Arman ou le triomphe de la lucidité », *Performarts*, 26 mai 2011, http://www.performarts.net/performarts/index.php?option=com_content&view=article&id=690:corice&catid=19:entretiens&Itemid=24

WARBURTON Dan, « Éliane Radigue », *The Wire*, Londres, octobre 2006, n° 260, p. 26-30

WAVRIN Isabelle de, « Arman, le collectionneur de collections », *Beaux-Arts magazine*, Paris, n° 132, mars 1995, p. 48-49

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

ZOLA Émile, « Causerie », *La Tribune*, Paris, 30 août 1868

Films

JOUANNET Yvan, *En français dans le texte*, Office national de radiodiffusion télévision française, 25 avril 1961 (« [Arman réalisant la *Poubelles des Halles*], 4 min 48 sec)

LEON Jean-Luc, *Un Marchand, des artistes et des collectionneurs*, Album Productions/Ex Nihilo/La Sept/Arte, 71 min, 1996

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

Index

- Abadie
Daniel, 1, 7, 18, 19, 22, 30, 33, 36,
37, 51, 57, 58, 60, 63, 64, 65, 66,
67, 77, 78, 81, 82, 91, 93, 95, 96,
97, 265, 267, 269, 270
- Agrippa d'Aubigné
Théodore, 16
- Albertazzi
Giorgio, 47
- Albou
Jean, 82, 265
- Amarger
Emmanuel, 85
- Amishai-Maisels
Ziva, 58, 265
- Apollinaire
Guillaume, 28, 38, 44, 48, 265
- Arman
Madison, 11
- Artaud
Antonin, 14, 92
- Arthur
José, 85
- Bach
Jean-Sébastien, 17
- Bachelard
Gaston, 16
- Bacon
Francis, 92
- Balthus, 92, 94
- Bannister
Elsa, 34
- Baquié
Richard, 77
- Baracca
Pierre, 10, 60, 78, 80, 86, 87, 265
- Barbancey
Pierre, 51, 265
- Bardot
Brigitte, 41, 119, 271
- Barker
Clive, 46
- Bartok
Bela, 33
- Beaumelle
Agnès de la, 29
- Beethoven
Ludwig van, 33
- Bellet
Harry, 75, 89, 269
- Ben
Vautier, dit, 16, 20, 23, 52, 251, 267,
269
- Benhamou-Huet
Judith, 71, 75, 77, 82, 92, 96, 97, 270
- Berggruen
Heinz, 20
- Bergier
Jacques, 16
- Bergman, 16
- Bernin, 93
- Bertran
Marie, 46, 62, 268
- Besnard
Nicole, 48
- Bettencourt
Niomar, 74
- Beuys
Joseph, 76
- Bickerton
Ashley, 76
- Billault
Grégoire, 96
- Bizos
Alain, 52, 72, 75, 79, 82, 85, 86, 87,
95, 147, 158, 265, 270
- Blistène
Bernard, 29, 265
- Bocquel
Régis, 65, 76, 78, 87, 161, 166, 167,
168, 169, 171, 172, 174, 176, 178,
179, 182, 187, 188, 189, 191, 194,
199, 204, 213, 230, 231, 232, 233,
234, 237, 238, 250, 257, 265
- Bodet
Aude, 9, 65, 77, 78, 87, 265
- Boisgontier
Georges, 85
- Bonis
Arnaud de, 85
- Borghèse
Scipion, 47
- Bouhours
Jean-Michel, 1, 9, 19, 37, 38, 46, 65,
68, 77, 267
- Bousteau
Fabrice, 81, 91, 93, 96, 270
- Brancusi
Constantin, 92

Braque
 Georges, 38, 66
 Brewer
 Gil, 41, 265
 Briest
 Francis, 96
 Brissot
 Jacques, 36, 37, 265
 Brock
 Hovey, 76, 270
 Buffet
 Gabrielle, 6
 Butti
 Marc, 85
 Cabanne
 Pierre, 57, 58, 60, 61, 66, 93, 266
 Calder
 Alexander, 24
 Cane
 Louis, 84
 Canton
 Corice, 11, 26, 35, 55, 270
 Capote
 Truman, 26
 Carini
 Alexandre, 85
 Carrington
 Leonora, 39, 266
 Carteron
 Philippe, 70, 270
 Casals, 47
 Cassou
 Jean, 14
 Cayate
 André, 16
 Céline
 Louis-Ferdinand, 16
 Cervantès
 Miguel de, 59
 César
 (César Baldaccini, dit), 281
 Baldaccini, dit, 1, 7, 11, 22, 23, 43,
 44, 60, 74, 75, 76, 88, 91, 92, 93,
 94, 96, 251, 266, 271, 281
 Chamberlain
 John, 83
 Chateaubriand
 François-René de, 16
 Clert
 Iris, 14, 32, 33, 56, 92, 266
 Cocteau
 Jean, 16, 23
 Coninck
 Anne de, 89, 270
 Copley
 William, 33, 34
 Corso
 Gregory, 28
 Coysevox
 Antoine, 42
 Cragg
 Tony, 76
 Cros
 Charles, 16, 28
 D'Arc
 Jeanne, 42, 44, 69, 118
 Dali
 Salvadore, 14, 46, 59
 Dante, 40
 Davring
 Henri, 18
 de Staël
 Nicolas, 18, 19
 Debray
 Cécile, 1, 5, 58, 268
 Deforges
 Régine, 92, 270
 Delacroix
 Eugène, 16
 Dewasne
 Jean, 72, 73
 Dietrich
 Marlène, 17
 Dine
 Jim, 30
 Doré, 40
 Dorival
 Bernard, 14
 Duchamp
 Marcel, 14, 21, 42, 49, 59, 61, 63, 64,
 93, 266
 Dujardin
 Edouard, 47
 Duparc
 Christiane, 74, 270
 Durand-Ruel
 Denyse, 1, 20, 24, 31, 33, 37, 38, 42,
 55, 60, 61, 66, 96, 266
 Dwan
 Virginia, 10, 45, 268
 Edwards
 Blake, 26
 Einstein
 Albert, 16
 Ernst
 Max, 39, 82
 Escobar
 Marisol, 10

Fabre
 Clarisse, 11, 270
 Facchetti
 Paul, 36
 Fénéon
 Félix, 47
 Fernandez
 Anne, 11, 96, 97, 268
 Antonio Franceso, 13
 Francesco, 13, 54
 Yves, 11
 Ferrier
 Jean-Louis, 92, 266
 Fini
 Leonor, 10
 Fischer
 Hervé, 69, 89, 268
 Folco Portinari
 Bice di, 40
 Forneret
 Xavier, 28
 Francblin
 Catherine, 77, 265
 Gibson
 John, 94
 Giron-Panel
 Caroline, 18, 266
 Giusto
 Jean-Pierre, 10
 Goethe,
 Johann Wolfgang von, 47, 48, 266
 Goldberg
 Itzhak, 70, 71, 270
 Gouel
 Eva, 38
 Granger
 Sylvie, 18, 266
 Gréco
 Juliette, 47
 Grinzberg
 Allen, 28
 Guibert
 Marion, 77, 267
 Gurdjieff
 Georges, 15
 Habib
 Ralph, 16
 Hahn
 Otto, 9, 13, 21, 36, 46, 54, 60, 64, 66,
 74, 77, 91, 96, 265, 266
 Heindel
 Max, 16
 Henric
 Jacques, 84, 93, 94, 270
 Hepburn
 Audrey, 26
 Heyworth
 Rita, 34
 Hillairet
 Jacques, 42
 Hindry
 Ann, 5, 70, 270
 Hoeydonck
 Paul van, 32
 Hugo
 Victor, 16
 Humbert
 Marcelle, 38
 Israël-Le Pelletier
 Marc, 74, 75, 84, 85
 Jacquet
 Marie-Marguerite, 41
 Jarry
 Alfred, 16, 28
 Joplin
 Janis, 35
 Jouannet
 Yvan, 60, 272
 Jouffroy
 Alain, 5, 20, 21, 37, 55, 59, 63, 65,
 66, 79, 268, 270
 Jung
 Carl Gustav, 34
 Kafka
 Franz, 16, 35
 Kalsoum
 Oum, 45
 Kender
 János, 25, 60
 Kerouac
 Jack, 28
 Kirili
 Alain, 84, 270, 271
 Klein
 Fred, 18
 Rotraut, 10, 32
 Yves, 14, 15, 16, 18, 22, 45
 Koons
 Jeff, 5, 8, 77, 88, 89, 95, 97, 269, 270
 Kosma
 Joseph, 47
 Kowalski
 Piotr, 72, 73
 Kurosawa
 Akira, 16
 Kusama
 Yayoi, 10
 Laforgue
 Jules, 47
 Lamarche-Vadel

Bernard, 37, 92, 93, 266
 Lamballe
 Marie-Thérèse-Louise de Savoie-
 Carignan, princesse, 42
 Lautréamont
 Comte de, 16, 28
 Lavarenne
 Nicolas, 85
 Lavier
 Bertrand, 77, 94, 95, 97, 270
 Le Bernin, 47
 Le Pen
 Jean-Marie, 74
 Le Pichon
 Yann, 92
 Le Targat
 François, 58
 Lecombre
 Sylvain, 18, 271
 Legrand
 Raphaëlle, 18
 Leibowitz
 René, 17
 Léon
 Jean-Luc, 7, 84, 92
 Lepage
 Jacques, 20, 54
 Levin
 Sam, 41
 Lichtenstein
 Roy, 25
 Magritte
 René, 14, 39
 Maillol
 Aristide, 68, 76, 93
 Malaplate
 Jean, 48
 Malaval
 Robert, 34
 Malle
 Loïc, 45
 Louis, 41
 Malraux
 André, 72
 Marchand
 Sabine, 62, 84, 92, 272
 Martin
 Henry, 19
 Masaccio, 88
 Matarasso
 Jacques, 1, 15, 16, 18, 31
 Mathey
 François, 66, 268
 Mauge
 Roger, 41, 271
 Médecin, 74
 Menand
 Anne-Marie, 26
 Mendy, 33, 34
 Michel
 Louise, 26
 Miro
 Joan, 78
 Mirouze
 Jean-Pierre, 16, 57
 Marcel, 16
 Mona Lisa, 53
 Monroe
 Maralyn, 26
 Moreau
 Marc, 48, 53, 77, 81, 85, 97
 Marion, 6, 10, 11, 53, 54, 96
 Mosset
 Olivier, 62, 63, 265
 Moulin
 Raymond, 58
 Raymonde, 58, 61, 91, 267
 Mozart
 Wolfgang Amadeus, 33
 Napoléon III, 88
 Neuerburg
 Ursula, 32
 Ollier
 Emmanuelle, 65, 267
 Ottavi
 Marc, 96
 Page
 Béatrice, 47
 Périer
 Henry, 73, 74, 267
 Perlstein
 Sylvio, 1, 31
 Perrault
 Charles, 25, 267
 Petersen
 Ad, 39
 Peyrat
 Monique, 48
 Piave
 Francesco Maria, 49
 Picabia
 Francis, 6
 Picasso
 Pablo, 13, 14, 38, 43, 46, 47, 64, 71,
 75, 78, 82, 93, 94, 96, 269
 Pignon-Ernest
 Ernest, 74
 Pinoncelli
 Pierre, 94
 Pleynet

Marcelin, 38
 Poliakoff
 Serge, 18
 Pollock
 Jackson, 36, 40, 54, 60
 Porot
 Bertrant, 18, 266
 Pouillon
 Nadine, 29
 Putman
 Jacques, 61, 271
 Radigue
 Eliane, 1, 6, 10, 14, 15, 16, 17, 18,
 24, 29, 30, 32, 33, 34, 39, 266, 272
 Ragon
 Michel, 72
 Rambaud
 Christine, 44
 Rampal
 Jean-Pierre, 35
 Ravel
 Maurice, 15, 33
 Raymond
 Marie, 18
 Raysse
 France, 32
 Martial, 45
 Re
 Marisa del, 55, 67, 76, 268, 270
 René
 Denise, 10
 Renoir
 Auguste, 68
 Resnais
 Alain, 47
 Restany
 Pierre, 1, 6, 19, 20, 30, 31, 37, 40,
 51, 52, 56, 57, 60, 65, 68, 69, 72,
 73, 74, 79, 265, 267, 268, 269
 Reut
 Tita, 10, 13, 14, 15, 17, 20, 26, 34,
 41, 43, 44, 57, 58, 62, 265, 268,
 269
 Revel
 Renaud, 11, 271
 Revenusso
 Dr, 20
 Rimbaud
 Arthur, 6, 26, 28, 267
 Rimbault
 Dominik, 21, 57, 63, 272
 Robbe-Grillet
 Alain, 47
 Rochebouet
 Béatrice de, 11, 75, 96, 271
 Rodin
 Auguste, 69, 76, 93, 271
 Rogers
 Ginger, 47
 Rottier
 Guy, 11
 Roussel
 Geneviève, 10, 16, 60, 78, 80, 86, 87,
 265
 Rubens
 Pierre Paul, 93
 Rubin
 William, 7, 67
 Saint Phalle
 Niki, 10, 45
 Samaras
 Lucas, 33
 Sandberg
 Willem, 20
 Sarenco, 76
 Schaeffer
 Pierre, 6, 17, 36
 Schlessler
 Thomas, 7, 67, 88, 271
 Schmela
 Alfred, 31
 Schoenberg
 Arnold, 17
 Schöffler
 Nicolas, 72, 73, 74
 Schwarz
 Arturo, 93
 Schwitters
 Kurt, 20
 Ségovia
 Andrés, 47
 Semin
 Didier, 58, 268
 Sévigné
 Madame de, 55
 Seyrig
 Delphine, 47
 Shoenhuber
 Franz, 74
 Shunk
 Harry, 25, 60
 Siméone
 Christine, 16, 17, 39, 52, 53, 267
 Sobelman
 Isabelle, 13, 269
 Sonnabend, 62, 94, 147
 Ileana, 10
 Soral
 Alain, 92, 267

Sosno
 Sacha, 16
 Soulages
 Pierre, 95
 Sourgins
 Christine, 92, 267
 Spoerri
 Daniel, 32, 76
 Staritsky
 Anna, 18, 20
 Stendhal, 16
 Sternberg
 Josef von, 17
 Strazzer
 Diego, 76, 211, 212, 239, 240, 246,
 249, 250, 254, 262
 Tàpies
 Antoni, 77, 97, 267
 Tasset
 Jean-Marie, 71, 271
 Taylor
 Elisabeth, 25
 Teilhard de Chardin
 Pierre, 16, 48, 266
 Thomas
 Emile, 88
 Tiepolo
 Giambatista, 93
 Tinguely
 Jean, 45, 60, 268
 Titien, 43, 93
 Trần Văn-Nory
 Marie-Claire, 10, 60, 78, 80, 86, 87,
 265
 Troisgros
 Jean et Pierre, 28
 Vadim
 Roger, 41
 Valère
 Simone, 48
 Vallois
 Georges-Philippe, 96
 Nathalie et Georges-Philippe, 47
 Van Gogh
 Vincent, 13, 14, 60, 91, 92
 Varèse
 Edgard, 6
 Vélasquez
 Diego, 93
 Venet
 Bernar, 35
 Verdi, 33
 Giuseppe, 49
 Verhaeren
 Emile, 29
 Verlaine
 Paul, 28
 Vermorel
 Fred, 85, 86, 87
 Wagner
 Richard, 17, 33, 34, 48
 Warburton
 Dan, 17, 272
 Warhol
 Andy, 5, 25, 78, 93, 95
 Wavrin
 Isabelle de, 81, 83, 272
 Webern
 Anton, 17
 Welles
 Orson, 34
 Werkman
 Hendrick Nikolaas, 19, 20
 Whitman
 Walt, 28
 Widemann
 Dominique, 45, 66, 272
 Wilp
 Charles, 31
 Zola
 Emile, 88, 272

LES FÉMININS D'ARMAN DES CACHETS AUX INTERACTIFS, 1957-2005

La production d'Arman, usuellement et trop simplement ramenée aux *Accumulations* d'artefacts et à travers elles à la dimension du témoignage sociologique quantitatif, témoigne de la forte sensibilité de l'artiste à la thématique féminine que médiatisent les attributs formels et (ou) symboliques de la femme mère, ménagère, partenaire sexuelle, figure romanesque, poétique, historique et encore mythologique, de la femme convoitée, sollicitée, possédée, asservie, célébrée, déifiée... La présente étude entend éclairer cette interférence plastique et métaphorique à la lumière d'une conviction exprimée par Arman : « À travers la figure féminine, les sculpteurs de chaque culture ont toujours su et ce qui les motivait et ce qu'ils célébraient ».

Face à la tentation de la surinterprétation psychologique et iconographique, cette analyse documentée s'attache à démontrer l'inscription des œuvres « féminines » dans la perspective plastique ou visuelle dans laquelle le « para-sculpteur » s'est positionné prioritairement par goût, réflexe ou intention. Cette ré-esthétisation du vocabulaire armanien appelle l'analyse de l'image « post-historique » ou post-Nouveau Réaliste d'Arman déterminée pour partie par une production sérielle - financièrement (esthétiquement ?) plus accessible - largement traversée par le référent féminin. Une production génératrice d'un contentieux avec une partie du milieu de l'art national dont les grandes causes potentielles sont ici identifiées. Conçue pour servir de premier socle de connaissances sur l'œuvre d'Arman au prisme du féminin, la recherche ici présentée accompagne l'exposition inaugurale du Musée Arman créé à l'initiative de la Fondation A.R.M.A.N. (Arman Research Media Art Network) de Genève, *Arman et l'éternel féminin*, dont le commissariat est assuré par Marion Moreau, fille aînée de l'artiste.

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, à qui il a consacré de nombreux travaux dont *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, *Je te porte en moi* (2001)
©LMA SA



ISBN : 662075-903186