

**Arman, un entretien d'artiste (2004). Le texte et ses  
conditions de production;**

Renaud Bouchet

► **To cite this version:**

Renaud Bouchet. Arman, un entretien d'artiste (2004). Le texte et ses conditions de production;. 2014. halshs-01914162

**HAL Id: halshs-01914162**

**<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01914162>**

Preprint submitted on 11 Dec 2018

**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.

*Recherches en Histoire de l'art*, n° 10, 2014 (numéro non édité)

Renaud Bouchet

Recension (2013) :



Pierre Baracca, Geneviève Roussel, Marie-Claire Trân Vàn-Nory, *Arman, un entretien d'artiste (2004). Le texte et ses conditions de production*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques Sociales », 2010, 108 p., 15 ill. Première édition : 2008. ISBN 978-2-296-06832-2, 11,50 €

Le 11 août 2004, lors de son ultime séjour en France à l'occasion de son exposition *Arman photographe* au Théâtre de la photographie et de l'image de Nice, le sculpteur et peintre franco-américain (Nice 1928-New York 2005) a accordé dans sa villa-atelier de Vence un bref entretien au sociologue Pierre Baracca, chercheur associé au CERLIS (Université de Paris 5 et Paris 3), à la journaliste Geneviève Roussel et à la photographe, plasticienne et enseignante d'histoire et géographie Marie-Claire Trân Vàn-Nory. L'ouvrage *Arman, un entretien d'artiste (2004). Le texte et ses conditions de production* propose la transcription brute des questions adressées à l'artiste et des réponses faites par ce dernier, accompagnée de quelques-unes des photographies prises dans le contexte de la rencontre (p. 17-37). Les auteurs affichent en préliminaire une aspiration légitime autant qu'ambitieuse : apporter des éléments de réflexion sur l'échange verbal en tant que source obtenue et médiatisée du fait même de sa transcription. C'est à ces deux titres que l'ouvrage est *a priori* susceptible d'intéresser l'historien de l'art, contemporain ou non, même si sa discipline n'est pas ici rigoureusement convoquée.

L'introduction, « Intentions et fabrication du livre » (p. 11-16), rappelle brièvement l'expérience Nouveau Réaliste d'Arman vécue de 1960 à 1963, ainsi que les principales procédures expérimentées par l'artiste à partir de la fin des années 1950, des *Accumulations* aux *Inclusions* en passant par les *Coupes* ou encore les *Colères* d'objets. Elle énonce surtout un postulat de départ selon lequel la retranscription d'un entretien n'est pas en soi un texte autonome, dans la mesure où le processus d'échange dont il résulte s'inscrit dans un lieu théâtralisé et se situe au croisement d'une diversité d'intentions. Celles des auteurs sont ici clairement identifiées. Il s'agissait pour la journaliste d'obtenir les informations nécessaires à la rédaction d'un article rendant compte de l'exposition photographique d'Arman mentionnée plus haut. Il s'agissait pour le sociologue de tester sa problématique de recherche sur « la matérialité comme emblématique artistique », et pour la photographe de « capter de l'information visuelle spontanée » devant compléter une information verbale inévitablement lacunaire. Pour tous trois, il s'agissait de recueillir suffisamment de matière pour l'élaboration de l'ouvrage que nous présentons. L'intention d'Arman, quant à elle, relevait selon les auteurs d'une volonté de consolidation de son image d'artiste, de son rôle historique en tant que figure du Nouveau Réalisme et, au-delà, de l'histoire de l'art occidental.

Le premier chapitre, « Entretien » (p. 17-37), présente la transcription de l'échange du 11 août 2004. Interrogé sur la base d'une grille de questions qui lui a été préalablement soumise (reproduite en page 54), Arman y évoque sa relation avec Henri Cartier-Bresson et son intérêt pour son travail, avant de revenir sur sa propre activité photographique en tant que témoin de la vie culturelle new-yorkaise des années 1960 et 1970. Il évoque sa production ancienne et récente dont ses derniers bronzes polychromes émaillés obtenus à partir de moulages d'antiques, ses premières peintures abstraites, ses *Cachets* et *Allures* des années 1950, ses *Poubelles* et *Accumulations* des années 1960. Il revient sur son exposition du *Plein* à la galerie Iris Clert (octobre-novembre 1960), et son rapport à celle dite du « Vide » que présente Yves Klein dans le même lieu deux ans plus tôt. Il nous renseigne sur ses critères d'élection des objets et leurs modalités de présentation, en rappelant sa sensibilité au rythme de production et de consommation caractérisant les sociétés occidentales des Trente Glorieuses. Il évoque encore sa relation à l'œuvre et au personnage de Marcel Duchamp, avec lequel il pratiqua le jeu d'échecs à partir de 1961, puis fait part de quelques réflexions sur sa postérité artistique en citant le travail accumulatif de Stamback. L'artiste, enfin, répond de façon argumentée à l'accusation ponctuellement formulée – avec une vigueur particulière dans le contexte de Mai 68 – d'un art armanien principalement destiné à la « bourgeoisie ».

Le chapitre suivant, « Les conditions de l'entretien » (p. 39-54), expose brièvement la genèse de la rencontre des auteurs avec Arman, et livre un bilan des éléments obtenus lors de leur échange. Pierre Baracca, dont l'objectif était de « récolter des matériaux nouveaux », fait état de plusieurs informations identifiées ici comme inédites, à l'image du rejet des *Poubelles* par la compositrice Eliane Radigue, première épouse d'Arman, et de la vision « positive » de l'objet de rebut, communément dévalué, qui fut celle de l'artiste à partir de la toute fin des années 1950. Cette identification témoigne d'une méconnaissance historiographique et biographique du contributeur – qui, significativement, ignorait l'existence d'un atelier occupé par l'artiste et ses assistants au sein de sa maison des hauteurs

de Vence -, puisque les déclarations d'Arman recueillies dans le cadre de l'entretien du 11 août 2004 réactivent des éléments relevant d'une tradition rhétorique bien relayée, faite de continuités et de contradictions qu'il convient d'interroger.

C'est sans doute dans le troisième chapitre, « L'atelier de Vence » (p. 55-64), qui retranscrit un bref entretien accordé en janvier 2007 à Geneviève Roussel par Fred Vermorel (p. 62-64), que réside l'intérêt principal de la publication. Introduit par un compte-rendu de visite collective de l'atelier vençois de l'artiste (photographié par Marie-Claire Trân Văn-Nory), le témoignage de celui qui a exercé la fonction d'assistant en chef d'Arman à partir de 1985 permet de mieux appréhender l'organisation et le fonctionnement de ce qui est devenu « la fabrique Arman », structure productrice de plusieurs centaines d'œuvres uniques ou sérielles. On y apprend notamment qu'à Vence ou à New York, l'ancien assistant, chargé par ailleurs des opérations de restauration d'œuvres, de la gestion du fonds d'atelier et du montage de certaines expositions, pouvait exploiter une marge d'interprétation des directives données par l'artiste, parfois téléphoniquement, pour créer des *Immersions*, des *Fragmentations* ou encore des *Superpositions*. Ces données importantes pour qui veut comprendre la carrière tardive d'Arman ne font toutefois pas l'objet d'un traitement réflexif pourtant appelé par les attaques dont l'artiste a régulièrement été la cible du fait même de la délégation d'une partie de son travail de création.

Le quatrième chapitre, « Arman photographe » (p. 65-78), propose un éclairage sur l'exposition éponyme avec la transcription d'un entretien accordé par Gilbert Perlein, conservateur en chef du Musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice, et de Jean-Pierre Giusto, directeur du Théâtre de la photographie et de l'image. Ce dernier révèle qu'Arman est à l'origine du projet, qui a permis de conforter son statut d'acteur et de témoin privilégié de la scène artistique étatsunienne des années 1960 et 1970.

Le dernier chapitre, « La maison de Vence » (p. 79-83), se résume à trois photographies et quelques commentaires sur la villa-atelier d'Arman conçue par l'architecte Guy Rottier à la fin des années 1960 – le *Bidonville* -, et sur l'une des nombreuses œuvres de l'artiste implantées dans cet environnement singulier : la fontaine *Toto*. L'ouvrage, enfin, est enrichi de quelques « Jalons biographiques » (p. 87-93) et « Eléments bibliographiques » (p. 95-97), ainsi que d'un « Petit lexique des œuvres » (p. 99-101) répertoriant les principaux « gestes » identitaires armaniens relevant de la sculpture, de l'acte performatif et, dans une moindre mesure, de la peinture.

La conclusion du livre *Arman, un entretien d'artiste (2004). Le texte et ses conditions de production* présente la publication comme un « bricolage » au sens où le définissait Claude Lévi-Strauss dans *La Pensée sauvage* paru en 1962. Le terme s'applique sans doute aussi partiellement dans son acception commune, au regard du montage quelque peu disparate qui est ici offert au lecteur. Mais surtout, l'ouvrage ne fournit finalement que peu de matière à une réflexion de fond sur le mécanisme et les enjeux complexes et souvent contradictoires de l'entretien. On regrette en particulier que n'aient été identifiés ces deux obstacles à l'exercice du face-à-face avec l'artiste reconnu que sont le « réflexe d'acquiescement respectueux » et l'autocensure (stratégique ou non) du questionneur. On regrette de la même façon l'absence d'analyse sur le phénomène non moins essentiel de l'adaptabilité de la parole de l'artiste à son contexte culturel, intellectuel, critique et relationnel, question soulevée par Christine Siméone dans son ouvrage *Elianarman. Bye bye*

*ma muse*, publié par la Fondation A.R.M.A.N. (Genève, 2008), et plus indirectement par Pierre Baracca dans l'étude *Arman. Quand les objets ont remplacé la peinture (1954-1962)* qui vient de paraître aux éditions L'Harmattan.