

ARMAN, TRAVERSÉE DU TEMPS CROSSING THROUGH TIME

Catherine Millet

Vingt ans après sa mort, un « complot » s'est tramé pour rendre hommage à Arman en l'absence de commémoration plus officielle. Au Musée Picasso d'Antibes, une double exposition *Arman-Venet* confronte l'usage du hasard et de l'accident chez deux artistes qui furent liés par une étroite amitié (28 juin-28 sept. 2025), tandis qu'à quelques kilomètres de là, la fondation que Bernar Venet a ouverte au Muy en 2014 rejoue *le Plein* réalisé par Arman en 1960 dans la galerie d'Iris Clert (22 mai-30 sept. 2025). À Paris, la galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, qui nous a désormais habitués à des rentrées historiques de qualité muséographique, a réuni une quinzaine d'œuvres de premier plan (commissariat Bernard Blistène, 12 sept.-fin oct. 2025). Ainsi (re)découvre-t-on un artiste loin d'être réductible à ses accumulations et qui aura apporté au Nouveau Réalisme une complexité trop souvent ignorée.

■ Moins populaire que César et Niki de Saint-Phalle, ne donnant pas dans le gigantisme à la façon de Christo et certainement pas aussi charismatique que l'avait été Yves Klein, n'ayant pas été chouchouté par Pontus Hultén comme Jean Tinguely, et moins exposé ces derniers temps que les Affichistes, Daniel Spoerri ou Martial Raysse, surtout trop « américain » (il avait pris la nationalité et vivait à New York), Arman (1928-2005) est aujourd'hui du moins pour les plus jeunes générations l'inconnu du Nouveau Réalisme. Or, beaucoup plus diversifiée que celle de ses condisciples, son œuvre permet de nuancer et d'approfondir ce qu'a été le rapport du Nouveau Réalisme à la société qui l'a vu naître et à l'histoire de l'art.

Ajoutons que sa personnalité était moins entière que d'autres. Certes, il fut l'auteur d'actions violentes – les fameuses Colères bien sûr, mais aussi *White Orchid* (1963), action qui consista à dynamiter une voiture de sport, ou *Conscious Vandalism* (galerie Gibson, New York, 1976), destruction à la hache de l'intégralité du mobilier d'un appartement –, mais il fut aussi un collectionneur raffiné, notamment d'objets africains et d'armures japonaises, où il piocha d'ailleurs quelquefois pour réaliser des accumulations. Bien sûr, on connaît son répertoire de gestes élémentaires, tamponner, accumuler, couper, brûler, mais si l'on observe leur déclinaison, on s'aperçoit qu'ils n'étaient certainement pas le fait d'un iconoclaste, plutôt celui d'un intellectuel, grand connaisseur de l'art du passé. Un de mes souvenirs personnels est que je n'ai jamais eu de meilleur guide que lorsque je me suis trouvée visiter le musée d'Athènes en sa compagnie, et je garde le catalogue d'une exposition-parcours au Couvent des Cordeliers (2000), *Vingt siècles vus par Arman*, qui avait donné lieu à un beau dialogue entre Umberto Eco et lui.

STRUCTURE DÉDUCTIVE

Arman parlait volontiers de ses prédécesseurs : Kurt Schwitters, dans une moindre mesure Joseph Cornell, et Jackson Pollock. Les Cachets et surtout les Allures d'objets sont de brillantes réinterprétations du *dripping* et du *all over* à travers l'utilisation de l'objet post-dadaïste. L'exposition du Musée Picasso d'Antibes, principalement constituée des œuvres appartenant au Mamac de Nice, actuellement fermé pour travaux, présente une très belle *Allure aux bretelles* (1959) où se lit déjà une violence qui sera celle des Colères ; on imagine les bretelles imprégnées d'encre, fouettant la surface du papier... Plus tard, certaines Accumulations, par leur sérialité et leur frontalité, touchent à l'abstraction, cela a souvent été remarqué. De la même façon, les Accumulations Renault (réalisées à partir de 1967 dans le cadre du mécénat alors pratiqué par le fabricant automobile), dont la forme se déploie à partir de l'empilement d'un élément de carrosserie, transposent en trois dimensions le principe de ce qu'on appela la « structure déductive » à propos des peintures *shaped canvas* de Frank Stella.

Mais la curiosité de l'artiste l'avait conduit à d'autres sources, l'œuvre du graphiste néerlandais Hendrik Nicolaas Werkman (1882-1945), par exemple, dont on trouve des échos dans l'exploitation des chiffres et des lettres

des Cachets, mais aussi dans les impeccables compositions, telle la coupe de violoncelle de 1962 (*Sans titre*, Mamac), quand la découpe nette de l'objet et la maîtrise de la mise en espace des parties séparées se substituent au systématisme des accumulations ou à l'aléatoire des Poubelles, des Combustions et des Colères. L'histoire de l'art en *digest* définit le Nouveau Réalisme comme une réaction à l'abstraction et au formalisme. À y regarder de près, avec Arman, il s'en empare, les déplace, et en fait exploser (parfois au sens propre) les codes.

SENTIMENT DE L'OBSCOLESCENCE

La « rétrospective » en quinze pièces chez Vallois, accompagnée d'un catalogue qui l'élargit et l'éclaire considérablement, a ceci de particulier qu'elle est aussi une rétrospective de la galerie puisque le parti pris est de réunir des œuvres que celle-ci a exposées par le passé. Elle évite ainsi la sélection chronologique qui

ne mettrait pas forcément en valeur toutes les variations, reprises et combinaisons qu'au fil du temps Arman a réalisées de ses propres gestes, et elle fait apparaître quelques curiosités qui ne figurent pas forcément dans le répertoire idéal de l'œuvre, ainsi *Garbage New York* (1969), pur ready-made, vraie poubelle en aluminium galvanisé ramassée telle quelle dans une rue.

On a beaucoup reproché aux Nouveaux Réalistes d'avoir esthétisé Marcel Duchamp. Ces expositions devraient corriger le jugement. Oui, ils avaient le goût des objets, parfois beaux, curieux, souvent anciens. *Le Village de grand-mère* (1962), accumulation de moulins à café en bois, dit bien la nostalgie à l'époque où un appareil électrique les a déjà remplacés dans les cuisines. Et leur exaltation frise parfois le kitsch : *Tranche de vie de Jeanne d'Arc* (1962) est une pauvre petite statuette de la sainte, amputée de ses rondeurs. Mais la valeur esthétique ne naît-elle pas souvent du



De gauche à droite from left:

Accumulation Renault No. 106. 1967. Capots de Renault noirs *black Renault hoods*. 110 x 225 x 120 cm.

Frozen Civilisation. 1971. Technique mixte *mixed media*. 101 x 50 x 11,5 cm. (Court. Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois, Paris)



sentiment de l'obsolescence? Admirant la transformation du réel qu'opère l'artiste, n'est-ce pas aussi à l'âpreté de ce réel que nous sommes confrontés? Avec la distance nécessaire.

Une Poubelle, et plus encore une Poubelle organique (c'est-à-dire, dont le processus de décomposition a été suspendu) trônant dans un intérieur bourgeois, ou les Bétons qui sont comme extraits d'une archéologie à venir – le chef-d'œuvre étant la cinquantaine de voitures qui se désagrègent lentement, très lentement, dans leur gangue de 1 600 tonnes de béton à Jouy-en-Josas, *Long Term Parking* (1982) – sont de drôles de *memento mori*!

Les gestes d'Arman donnent lieu à des actions en public. C'était le souhait de Bernard Blistène de les rappeler dans l'exposition au travers de documents et de films. L'une d'entre elles sera même réactivée le soir du vernissage, *The Pile of Trade* (1965, 1974). Des objets de toutes natures, en plus ou moins bon état, sont amoncelés dans la galerie. Les visiteurs sont invités à en choisir un à condition de laisser en échange un objet qu'ils auront eux-mêmes apportés. Les actions comme les objets traversent le temps. On espère bien que Nicolas Bourriaud, qui dans les années 1990 théorisa *l'Esthétique relationnelle*, sera, ce soir-là, de la partie... ■

Twenty years after his death, a "conspiracy" has quietly taken shape to honour Arman in the absence of a more official commemoration. At the Musée Picasso in Antibes, the dual exhibition *Arman-Venet* explores the use of chance and accident in the work of two artists bound by a deep friendship (June 28th – Sept. 28th, 2025), while a few kilometres away, the foundation established by Bernar Venet in Le Muy in 2014 restages *Le Plein*, the radical intervention Arman first realised in 1960 at Iris Clerf's gallery (May 22nd – Sept. 30th, 2025). In Paris, the Georges-Philippe et Nathalie Vallois gallery – now known for its museum-quality historical exhibitions – brings together around fifteen major works (curated by Bernard Blistène, Sept. 12th – end Oct. 2025). In this way, we rediscover an artist far from reducible to his accumulations, whose contribution to New Realism reveals a complexity too often overlooked.

Not as popular as César or Niki de Saint Phalle, not as gigantic as Christo, certainly not as charismatic as Yves Klein, not as pampered by Pontus Hulten as Tinguely, Arman (1928-2005) has had less recent exposure than the poster artists, Spoerri and Raysse, and is above all too "American" (he took the nationality and lived in New York).

De haut en bas from top:

Curved Symphony. 1974. Coupe de cors de chasse dans béton *sliced horns embedded in concrete*. 145 x 105,5 x 12,4 cm. (Court. Galerie G.-Ph. & N. Vallois).

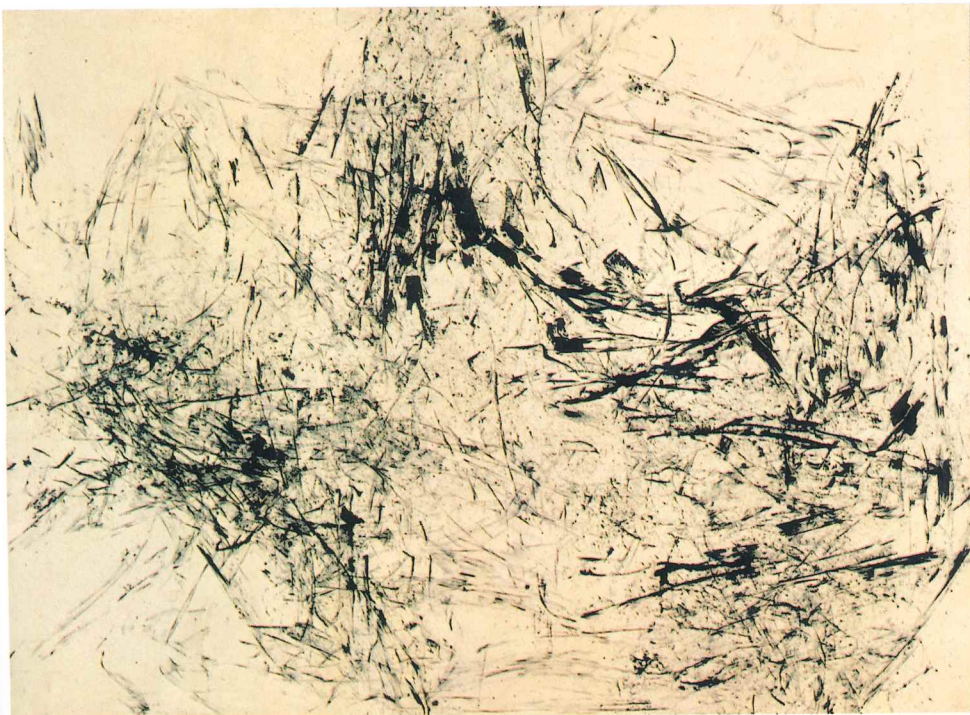
Sans titre. 1962. Coupe de violoncelle sur panneau de bois *cello section on wooden panel*. 162,5 x 130 x 16 cm. (Coll. Mamac, Nice; Ph. Muriel Anssens/Ville de Nice).

Conscious Vandalism. 1976. Action réalisée à la galerie *at the gallery* John Gibson, New York. (Court. Galerie G.-Ph. & N. Vallois)

He is today, at least for the younger generations, the forgotten figure of New Realism. Yet his work, far more diverse than that of his fellow artists, offers a way to nuance and deepen our understanding of the relationship between New Realism and the society that gave birth to it, as well as its place in art history. Let us add that his personality was less complete than others. Of course, he was the author of violent actions—the famous Colères (outbursts) series, of course, but also *White Orchid* (1963), an action that consisted in dynamiting a sports car, or *Conscious Vandalism* (Gibson Gallery, New York, 1976), the destruction with an axe of all the furniture in a flat—but he was also a refined collector, notably of African objects and Japanese armour, from which he sometimes drew to create accumulations. Of course, we're all familiar with his repertoire of basic gestures—stamping, accumulating, cutting and burning—but if we look at the way they were used, we see that they were certainly not the work of an iconoclast, but rather that of an intellectual with a deep knowledge of the art of the past. One of my personal memories is that I never had a better guide than when I found myself visiting the Athens Museum in his company, and I still have the catalogue of a touring exhibition at the Couvent des Cordeliers (2000), *Vingt siècles vus par Arman*, which gave rise to a fine dialogue between him and Umberto Eco.

DEDUCTIVE STRUCTURE

Arman liked to talk about his predecessors Kurt Schwitters, to a lesser extent Joseph Cornell, and Jackson Pollock. The Cachets and especially the Allures d'objets series are brilliant reinterpretations of dripping and all over through the use of the post-Dadaist object. The exhibition at the Musée Picasso in Antibes, mainly made up of works belonging to the Mamac in Nice, which is currently closed for renovations, presents a very fine *Allure aux bretelles* (1959), which already reveals the violence that was to be the hallmark of the Colères series; we can imagine the braces impregnated with ink, whipping up the surface of the paper... Later on, some of the Accumulations, with their seriality and frontality, verge on abstraction, as has often



been remarked. In the same way, the *Accumulations Renault* (produced from 1967 onwards as part of the car manufacturer's sponsorship programme at the time), whose form unfolds from the stacking of a bodywork component, transpose into three dimensions the principle of what has been called the "deductive structure" in relation to Frank Stella's shaped canvas paintings. But the artist's curiosity had led him to other sources, the work of the Dutch graphic artist Hendrik Nicolaas Werkman (1882-1945), for example, whose echoes can be found in the use of numbers and letters in the *Cachets*, but also in the impeccable compositions, such as the cello bowl from 1962 (*Untitled*, Mamac), where the clean cut of the object

and the mastery of the spatial arrangement of the separate parts replace the systematism of the accumulations or the randomness of the *Poubelles*, *Combustions* and *Colères*. Art history digest defines New Realism as a reaction to abstraction and formalism. On closer inspection, Arman's work seized on these, displacing them and (sometimes literally) exploding their codes.

A SENSE OF OBSOLESCENCE

The "retrospective" of fifteen works at the Vallois gallery—accompanied by a catalogue that both expands and significantly illuminates it—is distinctive in that it also serves as a retrospective of the gallery itself. The curatorial approach was to bring together

pieces previously exhibited there, rather than following a strict chronological order. In doing so, it avoids a linear selection that might not have highlighted the many variations, reprises and combinations Arman developed over time from his own gestures. It also brings to light a few rarities that don't necessarily feature in the canonical repertoire of his work—such as *Garbage New York* (1969), a pure ready-made: an actual galvanised aluminium rubbish bin, picked up just as it was from a New York street.

The New Realists have often been criticised for aestheticising Marcel Duchamp. These exhibitions should correct that. Yes, they had a taste for objects, sometimes beautiful, curious, often old. *Grandma's Village* (1962), an accumulation of wooden coffee grinders, speaks poignantly of nostalgia at a time when electric appliances had already begun to replace them in the kitchen. And their exaltation sometimes verges on kitsch: *Tranche de vie de Jeanne d'Arc* (1962) is a poor little statuette of the saint, stripped of its curves. But isn't aesthetic value often born of a sense of obsolescence? As we admire the artist's transformation of reality, aren't we also confronted with the harshness of that reality? With the necessary distance.

A *Poubelle* (bin) and even more so an organic bin (that is, one whose process of decomposition has been suspended) installed in a bourgeois interior, or the *Bétons* (concrete), like fragments extracted from a future archaeology, are strange kinds of memento mori. The masterpiece in this regard remains *Long Term Parking* (1982), a slow, very slow disintegration of around fifty cars entombed in 1,600 tonnes of concrete at Jouy-en-Josas. Arman's gestures often gave rise to public actions. It was Bernard Blistène's wish to recall these in the exhibition through documents and films. One of them will even be reactivated on the evening of the opening: *The Pile of Trade* (1965, 1974). Objects of all kinds, in varying states of repair, will be heaped up in the gallery. Visitors will be invited to choose one—on condition that they leave behind an object of their own in exchange. The actions, like the objects, travel through time. And one can only hope that Nicolas Bourriaud, who in the 1990s theorised *Relational Aesthetics*, will be there to witness it... ■



De haut en bas from top:

Allure aux bretelles. 1959. Encre de Chine sur papier maroufflé sur toile *Indian ink on paper mounted on canvas*. 150 x 204 cm.

(Coll. Mamac, Nice; Ph. M. Anssens/Ville de Nice).

Le Plein. Vue de l'exposition *exhibition view*

Venet Foundation, 2025. (Court. Venet Foundation;

© 2025 Arman; Ph. Jerome Cavaliere)