

Entretien avec Corice Arman (dernière épouse de l'artiste) au Gala de la Femme à Nice à l'occasion de la remise du prix Arman

Très jeune, je m'étais forgé un univers... A 3 ans, dessiner la figure humaine me faisait pleurer ; à 17 ans, je pris ma décision, je serai Van Gogh !. Après les Arts Déco à Nice, l'école du Louvre à Paris (avec Jean Cassou comme professeur), Arman rencontre Yves Klein en 1947. Celui-ci revendique alors impérieusement une peinture radicale comme condition future de la peinture et lui révèle l'oeuvre de Duchamps, à travers le catalogue Maeght sur les surréalistes. En 1948, alors que Klein crée son premier rond bleu, Arman s'intéresse au constructiviste Tatline et au groupe Gutai (provocation d'accident, se rouler dans la toile peinte, lacérer la toile, etc.) Il poussera plus tard à l'extrême la gestualité des grands drippings de Pollock, qu'il admire.



En 1954 Sydney Janis expose à New York les œuvres de Pollock au plafond de sa galerie. L'année suivante, en France, Arman s'intéresse à l'exposition de ferrailles récupérées de Stankiewicz. Il prend alors pleinement conscience qu'être œuvre signifie installer un monde (Heidegger). Il pose radicalement comme enjeu majeur de traduire par son acte créateur, les résidus urbains, les déchets et objets manufacturés, devenus chantres de la civilisation par la grâce de la société industrielle. Il éliminait ainsi toute rhétorique fondée sur la hiérarchie des sujets, par son refus de rejeter ceux impropres à l'art, parce que laids, triviaux, ou insignifiants.

Arman assimilait l'art comme un fait social total, lié à des étapes de la société et visionnait par conséquent, avec lucidité, le constat d'une migration des signes, comme l'avait fait Balzac en littérature ou Van Gogh avec la couleur. Il renforça son idée que l'art reste sous la pression d'une époque en la contrebalançant par sa collection d'art africain (commencée au même moment) (2) qui lui révélait ce caractère sociétal universel où l'objet africain reste lui aussi, attaché à sa signification étymologique (Michel Leiris), objet lui aussi, candidat de la même manière à l'expérience esthétique. Arman exprime alors, que l'art est un travail de mémoire, proposé sous des formes communes, qui nous rendent compte du monde et nous aident à penser.

A l'instar de Clément Greenberg pour l'école de New York, le critique Pierre Restany théoriserait dans son écriture à partir de 1957, la revendication de ces Nouveaux Réalistes de piéger la réalité. Pourtant, il ne s'agissait pas de l'intégrer à un langage pictural (comme Picasso pour les cubistes) mais bien de servir de tremplin à leur réflexion dans lequel l'art est une machine à penser loin... Les Nouveaux Réalistes renversaient la fonction de l'art, en faisant dépendre l'œuvre de son aptitude à agir en tant qu'idée. Le contenu de leurs œuvres tendait vers une réorientation de la pensée, demandait à être perçu comme théorique et il importait d'en saisir la logique propre. Par leur volonté d'appréhender une autre esthétique de la réception de l'œuvre, par leur traitement artistique, ils proposaient une nouvelle approche de la Perception du Réel. Des œuvres qui devaient être pensées et non senties (1), considérant que les croyances, les sentiments et les passions troublent la perception (Descartes). Arman déclarait alors, vouloir changer la manière de voir en rapport au discours pop, fruit de la persuasion publicitaire, proche du langage religieux, en dénonçant l'autre versant théorique d'une société qui marche sur l'opulence (Adam Smith).

En 1959, il ne se limite pas à changer la signification de l'œuvre par sa taille ou son emplacement, mais à éviter la construction par la notion de vide s'agissant de Klein (en 1958, 1ère exposition du vide à la galerie Iris Clerc) de plein, de remplissage pour Arman.

Ce seront les premières Accumulations ( tiroirs pleins de lampes TSF, poubelles) ordonnées ou libres, les Destructions (la coupe, l'écrasements), les Colères qu'il n'hésite pas à faire obéir à des sentiments de violence (briser les soucoupes sur la toile). Il demeurait dans la constante de réflexion de domestiquer la technique contre la dictature de la main (Duchamps), il accordait au geste la Liberté pour nous conduire vers l'objet, nous faire pénétrer dans la logique de l'objet. En instaurant un système abouti, articulé autours de décisions fondamentales, il jettera les bases d'un mouvement, que public, galeries (3) et musées (4) rendront plus tard célèbre.

Arman était un réaliste, un libéral réaliste.

Sylvia Valensi : Comment avez-vous vécu, lors de votre union avec Arman, l'importance qu'il accordait à son travail, qui était, je crois, titanesque ?

Corice Arman : Dans la journée, Arman travaillait à son atelier, au rez-de-chaussée de notre immeuble à New York. Le soir, il y retournait immédiatement après dîner. Nous étions très proches. J'étais sa plus grande fan, enthousiaste et réactive à ses moments de création. Il lui arrivait de m'appeler pour que je lui donne mon opinion. Il savait me faire partager une chose de magnifique : sa spontanéité ! Il était si généreux pour son œuvre et pour les autres. Cela me faisait respecter d'autant plus son travail titanesque qui était le passage obligatoire à son engagement à l'art.

SV : Cet engagement à l'art a-t-il été la condition sine qua non de votre union ?

CA : Lors de notre rencontre, il vivait à New York et moi en France ! C'était un artiste émergent et les étudiants le citaient parce qu'il les étonnait. Je venais du monde de la mode et il m'a fait l'effet d'un homme direct et complexe, dévoué à sa cause, mais très attentif à une qualité de vie et de travail. Tout de suite, j'ai saisi que l'enjeu qu'il s'était fixé nécessiterait un espace immense, vital pour lui, consacré à la réflexion et à l'élaboration de son œuvre.

SV : La reconnaissance accordée à son œuvre, par le public et le marché de l'art, n'avait en rien diminué un travail qui restait acharné. Mais plus encore, il restait dans une insatiable curiosité pour toutes les autres formes d'art et de cultures. Il s'impliquait ainsi dans une volonté de les mettre toutes à un même niveau. Il demeure toujours celui qui n'a pas hésité à échanger un Roy Lichtenstein contre un masque Fang. Pratiquait-il consciemment ou non, une démocratie de l'art ? Postulat évident des nouveaux réalistes hérité de Duchamp ?

CA : 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.

Par l'échange, Arman propageait en effet une démocratie de l'art qu'il pratiquait d'une façon belle, humaniste, généreuse, affective. Ainsi ses trocs, pensés comme des défis : il pouvait échanger ses œuvres contre des maisons ou des œuvres d'autres artistes. Par exemple, il avait échangé son portrait par Yves Klein contre une Rolls et un bâton Zoulou contre une Rolls plus récente !

SV : On voit, en réalité, dans sa nature de collectionneur, une sorte d'humilité face au succès. Il ne cherchait pas, comme d'autres artistes, à s'imposer dans les musées. A ce propos, pensez-vous que ce trait de caractère ait pu porter à conséquence sur la diffusion institutionnelle plus large de son œuvre ? Lui-même regrettait-il cette dimension manquante ?

CA : C'était un collectionneur passionné. Il fascinait par sa détermination et son dévouement total pour son art. Mais, était aussi dans un perpétuel étonnement face au succès. En tant que pilier des Nouveaux Réalistes, il était viscéralement indépendant et sans illusions. C'est pourquoi il n'a jamais compté sur les institutions pour promouvoir ses œuvres. La reconnaissance du public avait devancé et entravé ses relations avec ces institutions. Il était attaché au principe que les artistes doivent répondre à une demande des musées qui donne sens à leurs fonctions. Il en en avait gardé une certaine lucidité en même temps qu'il regrettait l'absence d'une reconnaissance formelle, plus traditionnelle. Il la méritait et la mérite toujours. J'en fais ma mission depuis sa disparition.

SV : Mettez-vous en œuvre, certains projets qu'il aurait souhaité ? Comment désirez-vous faire vivre sa mémoire ? Par votre propre fondation ?



CA : Je souhaite vivement finir et compléter certains projets déjà en cours. Avec le soutien du Comité Arman, je m'attache à protéger son droit moral sur ses œuvres, dans le souci constant de garantir l'intégrité de ses créations et de veiller à leur pérennité. Notamment, nous assurons un processus d'authentification de ses œuvres et combattons, par tous moyens, toute contrefaçon. Nous poursuivons aussi l'élaboration d'un catalogue raisonné, déjà bien avancé. Actuellement, je prépare avec le Pratt Institute, université sur les métiers de l'art à Brooklyn, New York (où notre fils Philippe-Alexandre fut étudiant), la création d'une bourse ARMAN, qui permettra aux professeurs d'art du monde entier de venir enseigner, en résidence.

(1) Selon Descartes, la qualité 1<sup>ère</sup> de la matière vise à caractériser la nature ou l'essence d'un objet de la perception, elle doit être pensée et non sentie.

(2) Commencée avec la galerie Charles Ratton.

(3) Galeries Iléana Sonnabend et Léo Castelli, Sydney Janis, Lawrence, Pierre Nahon, Cordier, Iris Clerc, Scharwz, Schemla, Virginia Dwan etc.

(4)Centre Pompidou, Moma, Guggenheim.....

**Sylvia Valensi** Copyright 15 décembre 07

Citations tirées, avec l'aimable autorisation de Corice ARMAN, du livre d'Otto Hahn, paru chez Belfond.