

« Curieusement aucun étalage ne ressemble à cette sculpture [*Étalage* présenté à la Biennale de Paris de 1961] c'est un totem, une fusée, un titre de propriété, un vaccin, une sorte de visa. Il sert de catalyseur pour une osmose du spectateur avec le monde merveilleux de notre vie actuelle. Rituel pour une hygiène de la vision. »

Martial Raysse, 1961

« Hygiène de la vision »



Dans ses *Mémoires accumulées*¹, Arman évoque « une lettre de Martial Raysse, signée par Tinguely et Niki de Saint Phalle qui me dit : “Viens vite, il y a un type du nom de Warhol qui copie tes accumulations” ».

Arman situe cette correspondance² au moment de l'*International Exhibition of the New Realists* qui a lieu en novembre 1962 à la galerie Sidney Janis de New York, écueil historique entre le Nouveau Réalisme européen – allié via Pierre Restany au Néo-Dada américain – et le Pop Art³. S'il est difficile de trouver une affinité formelle et un tant soit peu élective entre les *Accumulations* de sabres, de robinets et de lorgnons d'Arman (1962), et les *Dance Diagram*, ou la peinture *À faire soi-même* (*Do it yourself*, 1962) de Warhol présentés au 15 East 57 Street, le constat alarmé des compagnons d'Arman trouve un écho plus pertinent dans la composition sérielle de *Campbell's Soup Cans*.

On pourrait rétrospectivement s'étonner de voir des accumulations d'objets eux-mêmes mises sur le même plan que la répétition de leur représentation graphique. Pourtant, la rencontre de Warhol et d'Arman, à l'exclusion de leur appétence stratégique pour une société en désir de consommation et de reconnaissance culturelle, ne saurait se réduire à l'opportunisme de leur fréquentation du Chelsea Hotel, à l'usage diversément iconoclaste mais semblablement envahissant du tampon encreur (les *Cachets* à partir de 1955 pour le Français, *Handle with Care-Glass-Thank You*, 1962, les *Timbres-épargne et Timbres-poste* en 1962 pour l'Américain), ou à la *Poubelle* tardive (1969) d'Arman issue de l'atelier de Warhol.

Le recours à la répétition et à l'accumulation affirme une rupture dans l'économie alternative aux conventions picturales traditionnelles telle qu'elle se déclarait tant du côté des Pop naissants que du Nouveau Réalisme bientôt en déshérence. Le « maillon » entre les deux mouvements, le néo-dada Robert Rauschenberg qualifié d'« ancêtre » du Pop Art, n'aurait-il pas déclaré, lors du vernissage de l'exposition d'Arman à la galerie Cordier-Warren (1961) – et un an avant la première exposition personnelle de Warhol à New York – que « *Automatic repetition is not creation*⁴ », par opposition à la rhétorique de l'assemblage. Et, un peu plus tard, Pierre Restany critiquera Warhol en vertu de la « sorte de maniérisme du procédé représentatif » que constituent la répétition et l'agrandissement⁵.

Le principe de l'accumulation que caractérise Arman dans le texte intitulé « Réalisme des accumulations » n'exclut pas une parenté avec le procédé warholien : « [...] il ne s'agit pas là de décontexter un objet de son substrat utilitaire, industriel ou autre pour lui donner, par un choix de présentation ou une inclinaison de son aspect, une détermination tout autre que la sienne propre ; [...] mais il est question bien au contraire de le recontexter en lui-même dans une surface sensibilisée x fois par sa présence multipliée ; rappelons la phrase historique : mille mètres carrés de bleu sont plus bleus qu'un mètre carré de bleu, je dis donc que mille compte-gouttes sont plus compte-gouttes qu'un seul compte-

► Accumulations, répétitions, séries, multiples : De la parenté transatlantique de quelques « processus quantitatifs d'expression »

NATHALIE LELEU



Vue de l'exposition *International Exhibition of the New Realists*, Sidney Janis Gallery, New York, 31 octobre-1^{er} décembre 1962, avec les œuvres d'Arman, Warhol et Oldenburg.

1. Arman, *Mémoires accumulées*, Entretien avec Otto Hahn, Paris, Belfond, 1992, p. 65.

2. Philip Pearlstein, « Portrait collectif d'Andy Warhol », in cat. exp. *Andy Warhol*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 1990, p. 432.

3. Pierre Restany, « Le Nouveau Réalisme à la conquête de New York », tapuscrit daté de novembre-décembre 1962, 5 feuillets, Dossier NR 20, Fonds Pierre Restany, Archives de la critique d'art, Châteaugiron.

4. Jan Van der Marck, « Arman, the Parisian Avant-garde in New York », *Art in America*, New York, 1963, vol. 61, n° 4, p. 90 et note 1.

5. Pierre Restany, texte cité.

gouttes⁶. » Cette « sensibilisation » démultipliée trouve son pendant dans la structure sérielle pratiquée par Warhol sur une même surface à partir de 1962, à savoir dans la répétition mécanique et indifférente à sa représentation d'une Cadillac ou d'une bouteille de Coca-Cola. Équation spatiale qui aboutit à une réalité formelle⁷, l'accumulation n'en reste pas moins, de par la volonté de son créateur⁸, une surface, comme les boîtes de Brillo de Warhol peuvent être considérées comme des surfaces développées dans les trois dimensions ; c'est dans l'aire du « tableau » que se « fait le plein de la surface », sous le verre de la boîte qui clôt les premières *Accumulations*, puis à partir de 1963, dans l'enceinte de leur écrin d'inclusion polymère, et auparavant, derrière la vitrine de la galerie Iris Clert rendue volume impénétrable (*Le Plein*, 1960). Cette démarche picturale commune de surexposition, proche de l'exaspération, cristallise la « masse critique » symbolique dont les motifs sont les vecteurs : la relique chez l'un (« J'affirme que l'expression des détritres, des objets, possède sa valeur en soi⁹ »), le *topos* iconographique chez l'autre (la représentation d'objets « tellement familiers que personne ne les remarque plus¹⁰ »). Les *Accumulations* exposées à la galerie Sidney Janis en 1964 troquent l'humanité de l'objet usagé pour l'anonymat de la pièce usinée – hélices, boulons, câbles électriques, cadrans, etc. Ce déplacement culmina dans la série conçue en 1968-1969 avec la Régie Renault¹¹ : le rebut, objet « digéré », cède la place à un élément générique en devenant d'appropriation et de transformation, dans un tropisme en phase avec l'appétit d'une société de consommation en pleine maturité.

La tentative de capture de la conscience collective dans la « contrainte par corps » d'un motif en situation de lieu commun, justifie le déplacement du processus quantitatif d'expression dans la production en série que permet l'intercession de la machine entre l'artiste et son œuvre. L'optimisation de la création individuelle devient un enjeu. Le recours à la sérigraphie et autres procédés photomécaniques concrétise cette ambition et amplifie l'entreprise de subversion du statut d'exception de l'œuvre d'art : exploiter la convention par son détournement. Alain Jacquet inaugura en 1964 sa série des *Images tramées* avec une centaine de tirages du *Déjeuner sur l'herbe*, issus de la même matrice visuelle dans une variété d'interprétations photomécaniques du motif, « l'idée étant de faire un tableau comme une voiture est produite à la chaîne : on livre l'ensemble à la sortie¹² ». Jacquet lui-même considéra le *Déjeuner* en rupture esthétique avec ses *Camouflages*, alors en dialogue critique avec l'iconographie du Pop Art américain (1963). Pourtant la mise en abyme de l'œuvre dans la prolifération de ses avatars s'inscrit dans une stratégie proche de celle que Warhol et Lichtenstein s'employaient à mettre en place. Tous ces *Déjeuners* « originaux » semblent solidaires les uns des autres dans l'animation composite et perpétuelle du « tableau », et chacun signale, dans sa singularité, le programme dont il participe et qui le dépasse. Les éléments de la série se présentent comme les résultats successifs d'un processus d'objectivisation qui entérine la valeur fragmentaire et relative de l'artefact. Ce dispositif qui rejette toute hiérarchie conventionnelle entre les objets d'art – jusqu'à l'excès de « l'anti-chef-d'œuvre » promu par Warhol et Lichtenstein¹³ – légitime tant le principe de leur démultiplication que la nécessité de leur qualité supplétive.



Arman, « Sans titre », 1961, timbres A.O., 21 x 13,5 cm, exposé en 1962 à la Dwan Gallery, Los Angeles.



Andy Warhol, *Handle with Care-Glass-Thank You*, 1962, sérigraphie sur toile, 207,7 x 169 cm.

6. Arman, « Réalisme des Accumulations », *Zéro*, Düsseldorf, n° 3, juillet 1961, cité in Denyse Duran-Ruel, catalogue raisonné *Arman*, Paris, Éd. de la Différence, 1991, vol. II, p. 26.

7. Arman : « [...] la multiplication et le blocage dans un volume correspondant à la forme, au nombre et à la dimension des objets manufacturés », *ibid.*

8. Arman : « Je dis bien surfaces car même dans mes compositions volumétriques ma volonté est toujours plus que spatiale, c'est-à-dire que je désire voir mes propositions prises dans l'optique d'une surface plus que d'une réalisation en trois dimensions », *ibid.*

9. *Ibid.*

10. John Coplans, *Andy Warhol*, New York, New York Graphic Society, 1970, p. 12.

11. Cat. *Arman : accumulations Renault*, Paris, musée des Arts décoratifs, 1969.

12. Alain Jacquet : *œuvres de 1951 à 1998*, Amiens, musée de Picardie, 1998, p. 74.

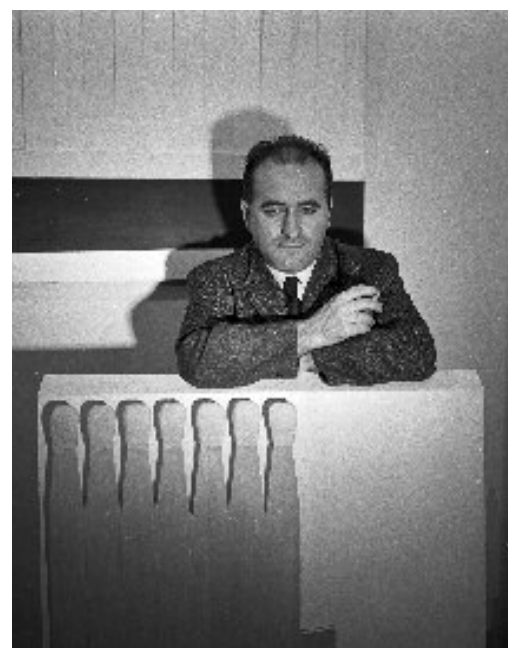
13. Andy Warhol : « De toute façon, on fait toujours le même tableau, qu'il soit différent ou non », in Barry Blinderman, « Modern Myths : An Interview with Andy Warhol », *Arts Magazine*, vol. 56, n° 2, octobre 1981, p. 145. Roy Lichtenstein : « Les artistes n'ont jamais travaillé avec le modèle, juste avec le tableau », in « Interviews with G. R. Swenson : What is Pop Art ? Answers from 8 painters », Part I, *ARTnews*, vol. 62, n° 7, novembre 1963, p. 62.

Avec Daniel Spoerri, la « quantité des possibilités¹⁴ » au sein de l'œuvre devient un critère indispensable à son appropriation par le public le plus divers. En 1963, Spoerri relança avec Karl Gerstner l'édition MAT – Multiplication d'œuvres d'art, dont la première collection avait été produite en 1959. Limitée à cent exemplaires vendus au prix unitaire de 200 francs, la livraison initiale¹⁵ résulta d'une « tentative de multiplication d'œuvres d'art, et ceci en dehors des procédés habituels (lithographies, bronzes, tapisseries, etc.). Nous avons cherché pour chaque objet le procédé de multiplication qu'il réclame. [...] Pour l'œuvre animée, qu'elle le soit par elle-même ou par l'intervention du spectateur-collaborateur, la multiplication est une justice rendue aux possibilités infinies de transformation¹⁶ ». L'œuvre originale est traitée comme un prototype dont les variations permettent à chaque collectionneur de « s'identifier différemment », en étant notamment agent de la métamorphose. Les Collections 1964 puis 1965 orientèrent le projet vers des objets plus statiques et la production d'« originaux en série ». Roy Lichtenstein, entre autres, signa *Seascape* décliné par l'édition MAT 1965, partageant de facto avec ses éditeurs la fonction de « catalyseur d'art » chère à Spoerri. Quelques décennies après Marcel Duchamp, la figure de l'artiste coexiste à nouveau avec celle de l'auteur dans une relative indépendance. Si la signature garantit la permanence du premier, la personnalité du second mute dans une dimension collective et collaborative assumée, voire revendiquée comme le corollaire d'une œuvre ouverte, perméable et disponible.

Du continent américain, Martial Raysse écrivit à Pierre Restany : « Je suis allé avec Arman chez Warhol qui fait de grosses boîtes Brillo de lessive avec Silkscreen mais sur du contreplaqué en trois dimensions grande nature c'est pas très fameux surtout pour moi il a été aimable mais au fond c'est le dur de la bande, de plus il utilise c'est très curieux à voir une équipe de jeunes frappes évaporées pour travailler à sa place.



Roy Lichtenstein, *Seascape*, 1965, multiple édition MAT 65, 34 x 63 x 5,5 cm.



Raymond Hains lors de son exposition *Saffa et Seita*, galerie Iris Clert, Paris, 1964.

14. Cat. Spoerri. 20 originaux en série, triple multiplicateur d'art, Galerie des 4 mouvements, 19 avril-5 mai 1972, Paris, s.p.
 15. Participèrent entre autres à l'édition 1959 Soto, Vasarely, Agam, Albers, Bury, Man Ray, Tinguely et Marcel Duchamp (*Rotoreliefs*).
 16. « Manifeste MAT 1959 », in *Petit Lexique sentimental autour de Daniel Spoerri*, Paris, musée national d'Art moderne, p. 60.

Ça vaut le coup d'œil... Je suis allé aussi chez Lichtenstein qui est très sympa et semble bien copain avec Arman très ouvert, pour le moment il satisfait la clientèle et a cinq à dix *crying woman* en pleurs en train¹⁷!! » Ce commentaire évoque la délégation par Warhol à ses assistants du contrôle de sa production et de sa signature. La posture warholienne de l'artiste comme médiateur d'un processus autonome suggère un jeu de chaises musicales entre les identités et les rôles¹⁸. L'autoproclamé *inaction painter* Raymond Hains en interpréta les règles d'une façon radicale en endossant la veste d'agent des artistes Seita et Saffa dans le cadre d'une exposition intitulée *Seita & Saffa copyright Raymond Hains* (galerie Il Leone de Venise, 1964 puis galerie Iris Clert, 1965). Dans le sillage de Claes Oldenburg et de ses apothéoses de la vulgarité matérialiste, Hains fait réaliser des versions monumentales de pochettes d'allumettes produites par les sociétés gérant le monopole de leur production en France (Seita) et en Italie (Saffa). Après la Biennale de Venise de 1964, l'échelle réaliste semble avoir vécu; quelques mois plus tard, César présenta à la galerie Claude Bernard l'empreinte de son pouce agrandie au pantographe d'une hauteur de 45 cm¹⁹, tandis que la barrette militaire de Gérard Deschamps (*Barrette Indochine, Corée, Algérie, Laos*) occupe plusieurs mètres des cimaises de la quatrième Biennale de Paris. Dans le cas de Saffa et Seita, Hains n'en reste pas à l'hypertrophie de l'objet commun comme synecdoque grotesque de l'idéologie de masse; en dotant deux acronymes industriels d'une personnalité créative, le « sigisbée de la critique » déclare la vacance du statut de l'artiste au sein d'un système qui l'instrumentalise au gré de sa *doxa*. Personnage « mythologique » au sens de Roland Barthes, érigé comme corps fictif où se cumulent les figures et les discours, l'artiste devient l'égal de son œuvre : un lieu commun. C'est là, dans le miroir du *topos* post-moderne, que se boucle la boucle transatlantique.



Gérard Deschamps posant devant sa *Barrette Indochine, Corée, Algérie, Laos*, IV^e Biennale de Paris, 29 septembre-3 novembre 1965.

17. Lettre manuscrite de Martial Raysse à Pierre Restany, 2 feuillets in-2, sur papier à en-tête de la Dwan Gallery, non datée, postée des États-Unis. Réponse de P. Restany à M. Raysse datée du 17 avril 1964, PREST ART 298/1/3. Fonds Pierre Restany, Archives de la critique d'art, Châteaugiron.
 18. Andy Warhol : « Je pense que ce serait fantastique si davantage de gens utilisaient les écrans de sérigraphie : personne ne pourrait savoir si mon tableau est de moi ou celui d'un autre » in « Interviews by G. R. Swenson... », art. cité, p. 26.
 19. *Le Pouce*, exposé au Salon de mai en 1966, mesurait 185 cm.