Bon à jeter, donc inestimable ? Exposer le rebut en galerie dans les années 1960

Good to throw away, and as such priceless? Exhibiting rubbish in art galleries in the sixties

Julie Verlaine

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/453>

DOI : 10.4000/marges.453

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2010

Pagination : 45-56

ISBN : 978-284292-262-7

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Julie Verlaine, « Bon à jeter, donc inestimable ? Exposer le rebut en galerie dans les années 1960 », *Marges* [En ligne], 11 | 2010, mis en ligne le 15 octobre 2010, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/453> ; DOI : 10.4000/marges.453

Bon à jeter, donc inestimable ? Exposer le rebut en galerie dans les années 1960

« Le 20^e siècle, on le sait, a pris fin en 1960. Année capitale, année tournant, ce fut l'année de la crise : crise du langage et crise des valeurs. Aujourd'hui les jeux sont faits, la page "abstraite" de l'histoire de l'art est définitivement tournée, un parti pris réaliste inspire la vision des artistes, des perspectives d'évolution se dégagent. Toute une génération a pris conscience d'un sens nouveau de la nature qui repose sur l'extension planétaire du phénomène industriel et urbain. [...] Face à ce processus de planétarisation de la conscience, les problèmes classiques de particularisme culturel ou de qualité esthétique apparaissent très vains/1. ».

Cette citation liminaire permet — outre le fait de plonger dans l'ambiance particulière des années 1960 — de poser le cadre général d'une réflexion sur les valeurs de l'art et plus particulièrement sur leur caractère fluctuant. Pierre Restany, en 1968, fait le lien entre d'une part une nouvelle génération d'artistes, sensibles à l'objet industriel et au phénomène urbain, et d'autre part un bouleversement mondial de toutes les valeurs, dont les valeurs artistiques. Il plaide ainsi pour une refondation des critères d'appréciation de l'art contemporain et insiste, pour la énième fois, sur le fait que cette reconstruction théorique est imposée par les œuvres elles-mêmes (et par ceux qui les créent) à ceux qui les regardent et qui en parlent.

Les utilisations de l'objet, neuf ou usagé, par les artistes Pop et les Nouveaux Réalistes dans les années 1960, suscitent scandales et polémiques : elles sont majoritairement vues comme des « provocations gratuites émanant de voyous farfelus en quête de publicité personnelle/2 ». Elles sont de ce fait triplement disqualifiées par la

/1 Pierre Restany,
« Le Décor quotidien
de la vie », préface au
catalogue de l'exposition
du même nom au Musée
Galliera, Paris, 1968.

/2 Pierre Restany,
« Un tour de maître »,
préface au catalogue
de l'exposition des
œuvres de César, Galerie
Mathias Fels, Paris,
1969. [CES1969PARIS].
Ce catalogue, comme
l'ensemble de ceux
cités dans cet article,
n'est pas paginé. Nous
renvoyons le lecteur aux
exemplaires conservés à
la Bibliothèque Kandinsky
(Centre Georges
Pompidou, Paris), dont

nous indiquons la cote entre crochets.

/3 François Mathey, préface au catalogue de l'exposition des œuvres de César, Paris, Centre national d'art contemporain, 1970 [CES1970PARIS].

plupart des critiques et amateurs d'art de l'époque, lesquels condamnent l'inanité de leur visée, l'absence de sérieux ou de métier de leurs auteurs, soupçonnant une volonté de gloire facile et sulfureuse. L'étude de ces polémiques pourrait suffire à montrer en quoi l'art du déchet ou du rebut met à l'épreuve les bases consensuelles d'une approche générale de la qualité artistique ou de la valeur de l'art. Parce qu'ils emploient dans leurs réalisations des objets ou des fragments d'objets déjà utilisés, dont la valeur utile est considérée comme épuisée ou détruite par la société, ces artistes prêtent le flanc à de multiples critiques ou malentendus, si l'on adopte le point de vue de ceux qui entendent les défendre/3. La perspective mérite cependant d'être inversée, de manière à centrer l'analyse sur les artistes et leurs défenseurs. Il apparaît alors que les structures d'exposition (galeries d'art principalement mais aussi des centres d'art, *Kunsthallen* et musées), de par leur engagement dans la défense de jeunes artistes dont la production rompait brutalement avec les traditions artistiques ont dû se plier, elles aussi, à un exercice de redéfinition de leurs fonctions et attributions ou plutôt à une adaptation de celles-ci à des objets qui mettaient en cause, directement ou indirectement, le système marchand.

L'objet de notre étude est, dans cette perspective, de déterminer comment les marchands et les critiques d'art, dans leurs présentations respectives (expositions sur les cimaises et explications dans les préfaces), ont composé avec la dénonciation du mercantilisme et du consumérisme contenue dans les œuvres, et ont élaboré des démonstrations *ad hoc* de la valeur de ces œuvres. Le propos s'appuie sur le dépouillement de près de deux cents catalogues d'exposition des années 1960-1970 consacrés spécifiquement aux Nouveaux Réalistes. La quantité des expositions avec publication est déjà une preuve qu'il existe, dès le début de la décennie, un réseau international (de Stockholm à Paris, de Milan à New York), composé de galeries et de critiques organisant des expositions et publiant des textes à cette occasion. Parmi les personnalités de premier plan figurent, côté critiques, Pierre Restany, Alain Jouffroy, François Mathey et Douglas Cooper ; côté marchands, le couple Sonnabend, Ileana et Michael, et Mathias Fels à Paris, Arturo Schwarz et Guido Le Noci à Milan, ou encore Sidney Janis à New York.

La diversité des cadres d'énonciation, des auteurs et des œuvres n'empêche pas qu'émergent clairement, dans le corpus ainsi constitué, des caractéristiques discursives et notionnelles communes qui fondent un propos dont l'enjeu principal est de réfléchir à ce qui constitue la valeur d'une œuvre d'art, en s'appuyant sur les œuvres évoquées. Aussi l'étude de ces discours montre-t-elle combien ceux-ci

contribuent de façon décisive à la création même de valeur autour des œuvres. Et par conséquent en quoi la valeur artistique est irréductible à la valeur d'usage ou à la valeur d'échange des œuvres, tout en étant dépendante de l'appréciation portée sur elle par une communauté, plus ou moins influente, d'amateurs ou de « regardeurs », selon le vocable duchampien, très à la mode à l'époque.

Entre dénonciation de l'art abstrait et filiation avec Dada

L'une des premières caractéristiques de ces discours de valorisation du Nouveau Réalisme est la dénonciation unanime de la sclérose de l'art abstrait. Le procédé consistant à discréditer violemment le courant pictural dominant est loin d'être nouveau. Toutes les avant-gardes y ont eu recours depuis la fin du 19^e siècle et le tableau très noir que dressent les critiques et les marchands, dans les années 1960, de l'épuisement, des impasses, de la vacuité de la tradition et des « classiques » de l'art vivant, fourmille d'échos lointains qui font penser aux textes de Zola sur les impressionnistes ou à ceux d'Apollinaire sur les cubistes/4. Lors de la première exposition organisée par la Galerie J en 1961/5 dont le titre-manifeste est « À 40° au-dessus de Dada », c'est un discours de déploration qui ouvre les hostilités : « Nous assistons aujourd'hui à un phénomène généralisé d'épuisement et de sclérose de tous les vocabulaires établis : pour quelques exceptions de plus en plus rares, que de redites stylistiques et d'académismes rédhibitoires/6 ! ». Sont visés, explicitement ou non, le post-cubisme en peinture et en sculpture — Julio Gonzalez est opposé à César, par exemple —, l'abstraction dans ses tendances géométrique et lyrique, en bref les œuvres produites par la génération dite de la « Nouvelle École de Paris », alors largement appréciée et cotée dans le monde de l'art parisien et international. L'année suivante, Guido Le Noci, le directeur de la Galerie Apollinaire de Milan, souligne combien l'époque traversée est marquée par la confusion et la crise/7. Cette notion de crise est employée de manière récurrente : négativement, pour condamner comme des apories les prétendus renouvellements des abstraits, et positivement, dans la mesure où, comme l'indique Alain Jouffroy à la Galerie Schwarz de Milan en 1963, « L'art ne peut pas exister sans crise ; l'état de crise est, par excellence, le plus favorable à la création. Le repos, la stabilité des opinions et des goûts, la bonace intellectuelle, rien de plus néfaste à l'artiste qui s'y calfeutre/8. ». Néanmoins ces violents réquisitoires contre les pantoufards de l'abstraction, somme toute de bon aloi pour qui entend singulariser un groupe de jeunes artistes, servent aussi à montrer la nécessité d'une

/4 Cf. notamment Émile Zola dans *Le Voltaire*, 19 juin 1880.

/5 La galerie J a été fondée par Pierre Restany et Janine de Goldschmidt pour pallier l'absence de lieux d'exposition jugés suffisamment accueillants pour les Nouveaux Réalistes à Paris.

/6 Pierre Restany, préface au catalogue de l'exposition « À 40° au-dessus de Dada », Paris, Galerie J, 1961, [RC4111].

/7 Guido Le Noci, « L'Altro Cesar », préface au catalogue de l'exposition des œuvres de César, Milan, Galerie Apollinaire, 1962 [CES1962MILAN].

/8 Alain Jouffroy, « Arman » préface au catalogue de l'exposition des œuvres d'Arman, Milan, Galerie Schwarz, 1962 [ARM1962MILAN].

/9 Pierre Restany, *op. cit.*

/10 Alain Jouffroy, préface au catalogue de l'exposition « Les Objecteurs » [Jean Pierre Raynaud, galerie Larcade ; Daniel Pommereulle, Galerie Jacqueline Ranson ; Arman, Spoerri, Kudo, galerie J, 1965-1966], Paris [RC3925].

/11 *ibid.*

/12 Arturo Schwarz, « Dada : hier, aujourd'hui, demain... », préface au catalogue de l'exposition du même nom, Milan, Galerie Schwarz, 1966 [1962MILAN2].

refondation totale du système de l'art et des normes d'appréciation et d'évaluation de la création artistique. C'est de l'assimilation de l'entreprise des Nouveaux Réalistes à une ambition visant à « définir les bases normatives d'une nouvelle expressivité/9 » qu'est induite la mission parallèle, tout aussi ambitieuse, incombant aux critiques : celle de mettre en mots, afin de rendre intelligibles et convaincants, les fondements d'un nouveau système de valeurs. Aussi ces textes sont-ils empreints d'une exaltation non dissimulée des auteurs, qui se disent investis d'une tâche d'autant plus risquée qu'elle les éloigne encore de la position consensuelle de la critique et du goût de l'époque : ils se situent en rupture avec les critères établis, tout en étant, comme le formule Alain Jouffroy dans sa préface à la triple exposition « Les Objecteurs » en décembre 1965, « certains de [se] tenir sur le terrain où les choses s'organisent et, brusquement, s'illuminent/10 ». Le terrain peut être mouvant et la progression périlleuse, mais un sous-bassement existe qui permet tout de même au Nouveau Réalisme de se construire une ascendance, comme il se doit lorsque l'on tente de s'imposer comme une nouvelle avant-garde. Les références à Marcel Duchamp abondent, ainsi qu'à un « esprit Dada » auquel les critiques reconnaissent une proximité dans les intentions et les réalisations avec les œuvres des années 1960. Notamment dans le refus de toute sacralisation de l'art. Lorsqu'Alain Jouffroy, dans cette même préface à l'exposition des « Objecteurs » de 1965, évoque la figure tutélaire de Duchamp, c'est pour rappeler sa fidélité, très contemporaine, à ses principes. Duchamp a en effet lancé, quelques mois auparavant, la réalisation de reproductions de ses ready-mades des années 1910, préambule à leur commercialisation. Il entend ainsi les faire échapper à la fétichisation qui s'est emparée d'eux et que véhicule le discours sur l'art. Jouffroy salue une initiative qui « saborde [l'objet] de manière à restituer une négativité, qui tendait à se convertir en positivité dans l'éclairage de l'acceptation et du dithyrambe/11 ». L'établissement des marques de filiation du Nouveau Réalisme avec Dada est également la marotte du galeriste italien Arturo Schwarz, dont la galerie expose fréquemment des œuvres dadaïstes et qui organise en 1966 une grande exposition collective intitulée « Dada : hier, aujourd'hui, demain... », à laquelle participent Arman, Martial Raysse, Daniel Spoerri, François Dufrêne, Mimmo Rotella et Jacques Villeglé. Il conclut sa préface par ces mots : « Dada est mort ? Vive Dada/12 ! », façon évidente d'inscrire les œuvres récentes qu'il expose et espère vendre dans le sillage du mouvement né de la Première Guerre mondiale, mais aussi manière d'expliquer sa conception néo-dadaïste de ce qui fait la valeur d'une œuvre d'art.

Établissement d'une nouvelle théorie générale de la valeur

/13 Alain Jouffroy, « Les Objecteurs », *op. cit.*

/14 Pierre Restany, préface au catalogue de l'exposition des œuvres d'Arman, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1964 [RC2038].

La « restitution de négativité » évoquée par Jouffroy s'applique à la définition de la valeur artistique : les discours étudiés démolissent, point par point, la conception classique ou « moderne » des critères du Beau en en soulignant les incompatibilités avec les œuvres des Nouveaux Réalistes. Ainsi s'établit, en négatif, une théorie générale de la valeur.

Celle-ci, tout d'abord, n'est pas contenue dans l'objet, dans l'élément concret, bi- ou tridimensionnel, que la société appelle « œuvre d'art ». Rappelant fort à propos l'affirmation de Duchamp selon laquelle « un artiste peut se servir de n'importe quoi pour dire ce qu'il veut dire^{/13} », les préfaces nient que le matériau utilisé puisse avoir une quelconque influence sur la valeur de l'œuvre et mettent délibérément en avant le caractère non noble, voire ignoble, des objets banals, communs, dégradés que les Nouveaux Réalistes emploient. Le point commun de ces œuvres réside justement dans le fait qu'elles sont composées à partir de matériaux dépourvus de valeur, au sens économique et social du terme. À ce titre, l'opposition que fait Restany entre Jasper Johns et Arman est intéressante : le second échappe en effet au reproche que le critique formule à l'encontre du premier qui cherche, selon lui, à donner de la qualité à l'objet banal lorsqu'il coule en bronze des boîtes de bières^{/14}. Johns ne s'est donc pas totalement libéré des normes sociales attribuant — à tort, selon Restany — un prestige augmenté en fonction du matériau utilisé, surtout lorsqu'il s'agit de matériaux généralement considérés comme nobles lorsqu'un artiste les emploie.

Outre le matériau, l'unicité ou l'originalité de la forme est également critiquée. En comparaison des formes reconnues, mémorisées et répertoriées, l'art composé à partir de déchets est souvent difforme, en raison d'une absence délibérée d'« arrangement » ou d'une déformation volontaire ou involontaire. Il porte témoignage de l'incongruité du critère purement formel dans l'appréciation d'une œuvre, tout en soulignant aussi l'inadéquation de la notion de « création » pour l'évaluer. Les œuvres sont fortement liées à l'usage social antérieur des objets ou débris qui les composent, l'artiste étant davantage recycleur qu'inventeur. Plus largement, les œuvres des Nouveaux Réalistes démontrent magistralement, selon leurs défenseurs, que la valeur artistique ne saurait s'appréhender par le recours à la loi générale de la valeur telle qu'elle s'est imposée dans une société capitaliste structurée par le triptyque production, échange, consommation, dans ces années des Trente Glorieuses — qui sont celles du « propre en

/15 Geneviève Heller,
Propre en ordre,
Lausanne, Éditions d'En-
Bas, 1979.

/16 Pierre Restany, « À
40° au-dessus de Dada »,
op. cit.

ordre », pour reprendre le titre d'un ouvrage de Geneviève Heller/15. La distinction s'impose entre la logique du reste et celle du déchet. Si le reste se définit comme potentiel réutilisable, dans une perspective de reproduction économe, de perpétuation de l'identique, ou de minimisation du gâchis par la récupération et la réutilisation, le déchet en revanche est l'inutilisable, l'invendable, l'inéchangeable : il est passé « hors système », du côté de l'improductif. Aussi l'artiste employant le déchet met-il doublement à mal la loi capitaliste de la valeur (d'usage et d'échange, indissociablement). D'abord parce qu'il trouve une utilité au déchet en l'incluant dans un projet artistique, ensuite parce qu'il témoigne de l'existence d'un principe énergétique, source de valeurs sociales, excédant et même excluant le principe économique. Cette configuration subversive d'« improductif redoublé » rappelle la nécessité et l'intérêt de l'inutile, de l'improductif, de la dilapidation. Par une accumulation d'objections à une conception sereine des catégories de l'appréciation et des hiérarchies de valeur, les écrits sur le Nouveau Réalisme provoquent un brouillage des critères et délivrent une « assignation à comparaître ». Cette mise à l'épreuve vise, selon Restany, « la réalité sociologique toute entière, le bien commun de l'activité des hommes, la grande république de nos échanges sociaux, de notre commerce en société qui est assignée à comparaître/16 ». On doit relever à ce stade la faiblesse essentielle d'une argumentation dont le point de départ est que ces œuvres ont de la valeur. Or ce présupposé qui fonde et justifie que soient remis en cause les critères consensuels du goût, est considérée comme inadmissible et balayé par les détracteurs du Nouveau Réalisme. C'est sans doute la conscience de la fragilité et de l'insuffisance de cette conception qui explique qu'à la négation de la valeur intrinsèque de l'œuvre créée s'articule, dans les textes de l'époque, la mise en avant de la démarche de l'artiste.

Primauté de la démarche de l'artiste

Les marchands et les critiques partagent la conviction que la valeur d'une œuvre est conférée par l'intervention d'un individu, dont l'action (terme que l'on préfère à création) n'est pas immédiatement perceptible, tout en étant essentielle, et dont les intentions, d'ailleurs souvent plus fantasmées que réelles, priment sur les réalisations. La plupart des préfaces substituent à l'étude des œuvres celle d'une démarche individuelle ou collective et transfèrent sur l'artiste le passage obligé de toute présentation laudative, à savoir l'énumération de « qualités ». Toutes insistent sur l'apport, ou l'*input* de l'artiste, qui est le plus souvent d'origine sensorielle. Présenté par Mathias

Fels, Raymond Hains donne ainsi à voir ce qu'il a vu « autrement » que ses contemporains : il est qualifié tout à tour d'« inventeur », de « voyeur poète », d'« alchimiste capable de transformer le plomb en or » à travers « le laboratoire mental de la vision/17 ». Non dépourvu de résurgences surréalistes, le vocabulaire emprunte à la science et à la religion pour évoquer les métamorphoses causées par un artiste visionnaire. Douglas Cooper dans une lettre-préface de 1966 évoque en des termes approchant l'intervention de César dans les décharges de voitures de la banlieue parisienne : « Soudant au chalumeau, tu as fusionné des déchets de ferraille en une sorte de substance compacte mais malléable que tu obligeais à prendre la forme de choses reconnaissables tout en lui transmettant par une touche magique la sensation d'une réalité vivante. En somme, tu forces cette matière inerte à te laisser créer à l'image de la vie/18. ». Érigé au rang de demiurge, l'artiste transforme une matière inerte en matière organique, adjectif que l'on trouve sous de nombreuses plumes pour évoquer les accumulations plastiques de Martial Raysse, les *Poubelles* d'Arman ou les *Compressions* de César/19 : l'intervention de l'artiste consiste en une purgation et une résurrection, mais elle est souvent présentée comme involontaire ou du moins aléatoire.

À l'opposé de Douglas Cooper, qui dépeint un César déterminé et dominateur des objets, la plupart des auteurs tendent à minimiser le volontarisme des démarches, plus particulièrement en ce qui concerne les affichistes (Hains, Villeglé, Rotella), dont le hasard des promenades explique les trouvailles et qui se contentent de « présenter » ce qu'ils ont vu avant et mieux que les autres. De même, l'utilisation du passif et donc l'absence de sujet agissant sont fréquentes et suggèrent que ces métamorphoses se sont pour ainsi dire produites d'elles-mêmes. L'objet est agi plus qu'il ne subit, pour Michael Sonnabend lorsqu'il évoque la série des *Colères* d'Arman : « Purgé par les flammes, l'objet disparaît pour réapparaître nu : carcasse, doublure, squelette étalés comme les reliques d'une violence. Sculptures et peintures, qui auparavant contenaient le monde, par un procédé de dépouillement et de sacralisation, sont devenues des “formes”, sans nom de famille, qui occupent un espace dans le tableau du monde/20. ».

Une belle formule, que l'on doit à Pierre Restany à propos de Daniel Spoerri, résume le tout et condense les qualités prêtées à tout artiste du Nouveau Réalisme : il est « Aladin paladin baladeur », un peu magicien, un peu chevalier, un peu flâneur, tout cela n'ayant de sens qu'en lien avec une époque particulière, celle du monde industrialisé des années 1960.

/17 Mathias Fels, avant-propos au catalogue de l'exposition « Le Nouveau Réalisme », Paris, Galerie Fels, 1970 [RC3973].

/18 Douglas Cooper, lettre-préface au catalogue de l'exposition de César, Marseille, Musée Cantini, 1966 [CES1966MARS].

/19 Pierre Restany, « Arman, Martial Raysse e il buon senso », catalogue de l'exposition Arman et Martial Raysse, Milan, Galerie Schwarz, 1961 [RC3746] ; Otto Hahn, préface au catalogue de l'exposition Arman, Paris, Galerie Sonnabend, 1967 [RC2040] ; François Mathey, préface au catalogue de l'exposition César, Marseille, Musée Cantini, 1966.

/20 Otto Hahn, *Arman*, 1967, *op. cit.*

/22 Pierre Restany, « À 40° au-dessus de Dada », *op. cit.*

/23 Arman, texte liminaire du catalogue de son exposition, Amsterdam, Stedelijk Museum, *op. cit.*

/24 Pierre Restany, « L’Affiche lacérée, élément de base de la réalité urbaine », préface au catalogue de l’exposition des œuvres de Dufrêne, Hains, Rotella et Villeglé, Milan, Galerie Schwarz, 1963 [1963MILAN1].

Valeur sociale ou sociologique

La seule valeur objective que les auteurs de préfaces reconnaissent aux œuvres est une valeur sociale ou sociologique : les collectes, les accumulations et les fixations d’objets expriment leur époque, dont elles sont, selon Otto Hahn, le « relais sociologique/21 ». Aussi les critiques célèbrent-ils la « trace », le fragment, d’autant plus volontiers que leur est reconnue une « universelle signifiante/22 ». Présentées tantôt comme des reliques ou des trésors, tantôt comme des « sécrétions de la société industrielle »/23, les œuvres sont le produit d’une « archéologie du présent » et ont une valeur documentaire d’autant plus précieuse que leur source ou leur support est éphémère et fragile. Un lien est établi entre la mauvaise qualité du papier des affiches lacérées et la forte expressivité sémantique de ce qu’elles peuvent donner à voir de la société contemporaine/24. Plus généralement, les œuvres du Nouveau Réalisme qui utilisent des débris usagés sont investies du même pouvoir de révélation que les déchets eux-mêmes : elles rendent compte de ce qui a satisfait des besoins ou assouvi des désirs, fonctionnent comme un miroir social du passé proche, à destination de la postérité. La maxime d’Arman à propos de ses poubelles-portraits — le « dis-moi ce que tu jettes, je te dirai qui tu es » — est étendue à l’ensemble des démarches réunies sous l’étiquette du Nouveau Réalisme. On trouve ainsi dans les textes des considérations somme toute très banales sur l’historicité des œuvres et leur évidente valeur de témoignage pour les générations futures. Si accord il y a sur cette valeur de témoignage, les critiques et les marchands s’opposent très nettement en revanche sur la qualification de « réalisme » : ce que les œuvres révèlent est-il le réel, un réel ou tout autre que réel ? Tel est le débat qui s’envenime (par préfaces interposées) au cours des années 1960. La position de Pierre Restany est inébranlable : le bon sens des artistes — l’une de leurs principales qualités selon lui — et la simplicité revendiquée et assumée de leurs créations attestent une démarche empreinte de réalisme — mot employé comme synonyme de matérialisme. À propos d’*Étalage de la vision* (1960) de Martial Raysse, il affirme en 1961 qu’il donne à voir la réalité objective. Évoquant cette même œuvre, ainsi que *Raysse Beach* (1962), Grégoire Muller quant à lui concède que l’artiste agit avec et sur le réel, mais compare le résultat à un réel alternatif, refaçonné, donc distinct du réel sensible. Partant du principe que l’histoire des relations entre art et objets au 20^e siècle est à interpréter comme l’incapacité continue des artistes à dominer le réel et comme leur tendance à se réfugier dans l’artificiel, Muller voit cependant dans les œuvres de Raysse, d’Arman et de Deschamps l’amorce d’une ré-

conciliation, d'une réunion entre Art du réel et réel de l'Art. Il conclut : « la prochaine étape de cette dialectique sera peut-être un Art dans lequel on pourra se mouvoir comme dans la vie ; un Art "réel" qui ne sera plus un refuge hors du monde, mais qui supplantera et rendra impossible tout réel donné/**25** ». De la même manière, Otto Hahn et François Mathey évoquent la représentation d'une réalité modifiée car dé-banalisée : les objets devenus œuvres n'en sont pas moins réels mais ils ont changé d'état, au sens où l'on parle d'état gazeux ou liquide. Se distinguent ainsi nettement l'état utile ou fonctionnel et l'état artistique.

Alain Jouffroy est quant à lui en complète opposition avec l'analyse de Restany : il réfute d'emblée l'appellation de « réalistes » pour les artistes utilisant des objets neufs ou usagés du quotidien et les baptise les « objecteurs/**26** ». Il va même plus loin en suggérant qu'une telle appellation, simple « jeu critique » selon lui/**27**, implique une incompréhension des œuvres et une erreur de perspective. Dans le cas d'Arman par exemple, Jouffroy indique que « cette œuvre que l'on pourrait interpréter comme un hommage à la vie de l'objet traduit la souveraineté du possédant sur la chose conquise et réduit les objets à une série de zéros devant lesquels le signataire lui-même constitue l'unité nécessaire à la somme des bénéfices/**28** ». Le critique invoque l'intentionnalité de l'artiste et sa psychologie, son rapport de domination aux objets pour affirmer que l'objet présent dans les œuvres, vitrines d'Arman ou tableaux-pièges de Spoerri, n'est pas le même que celui que nous pouvons avoir dans nos placards : « il vit d'une autre manière [car] la multiplicité du même devient la multiplicité du variant/**29** ».

Hormis cette importante querelle du réalisme, qui se poursuit bien après 1970, les critiques et les marchands s'accordent tout de même pour dire que les œuvres rendent visibles de l'objet des aspects ou propriétés que le spectateur-usager ne percevait pas, et même ne soupçonnait pas, dans leur contact quotidien.

La question de l'expressivité

Aussi la notion centrale est-elle, dans ces différents textes théoriques, celle d'expressivité placée par Restany au cœur de sa définition du Nouveau Réalisme. Elle renvoie autant au contenu — le réel ou une version poétique, métaphysique, de la réalité — qu'aux modalités qui rendent possible et véhiculent son expression. À ce sujet, une forte divergence apparaît entre le propos tenu par les artistes eux-mêmes et les médiateurs. Les premiers, Arman et Spoerri en tête, refusent de considérer qu'ils confèrent de l'expressivité à des détritiques ou des ob-

/25 Grégoire Muller, préface au catalogue de l'exposition « Objets », Paris, Galerie Mathias Fels, 1967 [1967PARIS10].

/26 Alain Jouffroy, *Les Objecteurs*, op. cit.

/27 Alain Jouffroy, « Arman », art. cit.

/28 Alain Jouffroy, *Les Objecteurs*, op. cit.

/29 Alain Jouffroy, « Arman », art. cit.

/30 Arman, « Le Réalisme des accumulations », *Zéro*, n°3, 1961, p. 208.

/31 Cf. Alain Jouffroy, *Les Objecteurs*, op. cit. : « en pétrifiant les objets disposés à un certain moment sur une table, de préférence à la fin d'un repas, en les collant tels quels, avec leurs cendres et leurs miettes, sur leur support, et en les retirant du même coup de la circulation quotidienne, [Spoerri] pratique une sorte de vol ».

/32 *ibid.*

/33 Otto Hahn, *Arman*, op. cit.

/34 François Mathey, *César*, op. cit.

/35 *Dynamisch Labyrinth* [Robert Rauschenberg, Martial Raysse, Niki de Saint-Phalle, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt], Amsterdam, Stedelijk Museum, 1962 [RLQ3047].

jets qui selon eux possèdent une force expressive qui leur est propre et qui préexiste donc à l'intervention de l'artiste. Arman précise dans la revue *Zéro* qu'il ne s'agit pas de « décontexter » le rebut, mais au contraire de le « recontexter en lui-même dans une surface sensibilisée x fois par sa présence duplicatée/30 ». Il distingue ce faisant ses œuvres des ready-mades duchampiens en ajoutant à la notion de déplacement du lieu d'inscription de l'objet, celle de l'accumulation ou du renversement des plans, de l'horizontal au vertical pour les restes de repas fixés aux cimaises des galeries par Spoerri.

Les critiques ne l'entendent pas ainsi et s'attachent longuement à qualifier la nature de cette « recontextuation », avec un vocabulaire psychologisant qui fait une part importante à la violence et à la subversion. L'usage des déchets relève de l'appropriation, notion récurrente dans les préfaces, qui s'apparente à une transgression, un arrachement, voire un vol/31. L'obscénité des tableaux-pièges de Spoerri est ainsi largement mise en avant : elle naît de la pétrification volontaire de restes et de leur exposition, mais surtout du malaise que créent la non disparition du déchet alimentaire, son retrait du cycle normal allant de la production à l'élimination par ingestion humaine ou par incinération en usine. Escamoté du monde, l'objet (ou le déchet) est soustrait au temps et à l'espace ordinaires, évacué dans ce que Jouffroy appelle l'espace-temps de la contemplation, qui est à la fois un vaste cimetière et le cadre d'une renaissance à la vie/32. Signe des temps, c'est sur le désir de possession que les galeries et critiques attirent le plus l'attention des visiteurs. Ils le relient à une angoisse de l'envahissement et du vide, qui serait éprouvée par les artistes dans la société contemporaine/33. Ils en font le symptôme d'une volonté de puissance refusant le gaspillage et la dilapidation, l'« hyper-accélération » que connaît une société de consommation allant droit à sa perte. Plusieurs auteurs émaillent leurs textes de critiques implicites, sociales, économiques voire politiques qu'ils prêtent aux artistes tout en les partageant : les compressions de César sont ainsi présentées par François Mathey comme une libération et une protestation face, à la fois à une consommation reine, et à un misérabilisme hypocrite/34. Aucun moralisme, en effet, n'est plaqué sur les œuvres ; les critiques opposent véhémentement l'*homo ludens* à l'*homo faber* (insistant sur l'aspect ludique de la démarche décrite), la perception à la cérébration, ou encore la proposition poétique à la démonstration éthique. Il s'agit de valoriser les aspects transgressifs des œuvres tout en les cantonnant au champ de l'expérimentation sensorielle. L'épigraphe qui ouvre le catalogue de l'exposition « Dylaby » au Stedelijk Museum en 1962 en témoigne : « vous n'êtes pas hors des objets/ Mais constamment en eux/ Comme parties d'un tout/35 ».

Maintenir la valeur dans le champ symbolique

S'il s'ébauche dans ces textes et pour ces œuvres un nouveau système de valeurs, celui-ci est étroitement corrélé à la portée sociale de l'art et prend en considération l'effet produit sur le spectateur. Il oppose d'abord la beauté à l'intérêt, la valeur esthétique qui flatte les sens à la valeur sociologique qui révèle du non-perçu. Surtout, la notion de « qualité » est considérée comme vaine dans l'absolu ; elle est ramenée à un paramètre relatif, qui peut préexister à l'intervention artistique et n'être qu'un aspect des compétences de l'artiste, « voyeur poète ». Dans d'autres cas, elle est subordonnée à la quantité, modalité moderne d'apparition de la valeur, par la répétition, l'accumulation ; le nombre introduisant un changement qualitatif, qualifié de « transcendance » par certains critiques.

Les théories esthétiques autour du Nouveau réalisme sont, comme lui, imprégnées d'un néo-dadaïsme qui relègue le Beau (amputé de toute prétention à l'universalité) au second, voire au dernier rang, et qui mesure l'intérêt aux affects individuels et collectifs suscités par l'œuvre.

Au centre se trouve la capacité de l'art à changer la vie en étant plus « vrai » que « beau » ou qu'« utile ». Lorsqu'ils expriment ce qu'apportent ces œuvres — et non directement ce qu'elles valent — les critiques redeviennent des spectateurs ou plutôt des « regardeurs » dont la sensibilité est altérée. Douglas Cooper parle d'une connaissance visuelle élargie et d'un éveil du sens tactile provoquant caresses et donc jouissance ; Alain Jouffroy évoque une invitation à une perception nouvelle des objets et au rêve, autant d'expériences sensibles qui peuvent déboucher sur une transformation de plus grande ampleur : la réinvention de l'idée même de réalité/**36**. La réception de l'œuvre et l'évolution de la sensibilité collective deviennent les attributions essentielles de l'art et ordonnent l'édiction de « nouveaux paramètres du goût », selon Restany/**37**.

Quand bien même la majorité de ces textes sont écrits pour ou par des galeries, aucune référence n'est faite au prix des œuvres, à leur « préciosité », autrement que dans le domaine symbolique : leur éventuelle valeur économique est assujettie à la valeur artistique telle qu'elle est repensée. Une seule mention est faite du statut « disponible » des œuvres, qui sont à vendre et dont le discours critique fait la promotion. Il s'agit de l'évocation par Alain Jouffroy de la contamination du désir de possession éprouvé par l'artiste envers son public : « Devenir propriétaire d'une *Accumulation* d'Arman, c'est devenir propriétaire d'une part de la réalité elle-même, sur laquelle nous ne savons que ce que nous savons, c'est-à-dire presque rien. C'est donc acheter du

/36 Alain Jouffroy, « I quadri a trappola di Daniel Spoerri », préface au catalogue de l'exposition des œuvres de Spoerri, Milan, Galerie Schwarz, 1961 [ARM1963MILAN] ; Douglas Cooper, *César*, *op. cit.*

/37 Pierre Restany, « Arman : un acte de foi dans la spiritualité de la matière », catalogue de l'exposition d'Arman, Paris, Galerie Sonnabend, 1967.

/38 Alain Jouffroy,
Arman, op. cit.

/39 Nathalie Heinich, *La Sociologie de l'art* (2001), Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2004, p. 73.

/40 *ibid.*, p. 66.

connu avec une quantité non négligeable d'inconnu et d'imprévisible : pour ainsi dire, une tranche de mystère/38. ». Quoique unique dans notre corpus, cette référence à la transmission marchande de propriété est significative d'une certitude sous-jacente à l'ensemble de ces discours critiques, qui est que le jugement positif vaut incitation à la possession et donc construit la valeur de l'œuvre.

L'étude des discours forgés autour de ces œuvres-déchets produites et exposées par les Nouveaux Réalistes dans les années soixante montre que la valeur d'une œuvre n'est pas intrinsèque mais qu'elle s'acquiert, qu'elle est inséparable d'un discours à la fois fondement et expression d'une appréciation positive, qui parvient à théoriser même le plus difficilement « valorisable », le déchet. Parce que la valeur est posée comme relative, car rapportée au regardeur, elle est également fluctuante, car fonction des goûts d'une société donnée, à un moment donné.

Or ces textes ont contribué de manière décisive à faire reconnaître ces mêmes œuvres par le marché et le musée : ils sont au cœur du processus de « montée en objectivité » évoqué par la sociologue Nathalie Heinich, par lequel un objet culturel concentre progressivement les marques de valorisation qui en font à terme une « œuvre » aux yeux d'un nombre croissant d'acteurs/39. L'intervention des critiques et des marchands d'art constitue une étape importante, parce qu'elle offre un premier signe de cette valeur en manifestant l'intérêt qui lui est porté par un professionnel de l'art et, surtout, parce qu'elle-même consiste en de multiples « procédures d'accréditation/40 » à effet cumulatif. L'organisation d'expositions collectives ou individuelles, dans les murs ou à l'étranger, la publication de catalogues ou de monographies, ou encore l'orchestration d'une bonne réception dans la presse, constituent autant de moyens à la disposition d'une galerie et, par extension, d'un artiste qui lui a délégué ce soin, permettant de donner du crédit à l'œuvre et d'attester une valeur qui n'est jamais acquise, mais toujours en construction.

Julie Verlaine