



HAL
open science

A social identity examination of the attitudes of Muslim and Christian students towards terrorism in Kenya : a case of two public universities

Joséphine Ochiel

► **To cite this version:**

Joséphine Ochiel. A social identity examination of the attitudes of Muslim and Christian students towards terrorism in Kenya : a case of two public universities. Psychology. Université de Nanterre - Paris X, 2021. English. NNT : 2021PA100029 . tel-03381404

HAL Id: tel-03381404

<https://theses.hal.science/tel-03381404>

Submitted on 16 Oct 2021

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.

Membre de l'université Paris Lumières

Caroline CROS

**CÉSAR, un primitif moderne
*nouveaux éclairages sur les années
1960-1975***

Volume 1

Thèse présentée et soutenue publiquement le 26/01/2021

en vue de l'obtention du doctorat d'Histoire de l'art de l'Université Paris Nanterre

sous la direction de M. **Thierry Dufrière** (Université Paris Nanterre)

JURY :

Rapporteuse :	Mme DA COSTA Valérie	Maître de Conférences, HDR Université de Strasbourg
Rapporteur :	M. PIERRE Arnaud	Professeur, Université Paris IV Sorbonne
Membre du jury :	Mme EWIG Isabelle	Maître de Conférences, Université Paris IV Sorbonne
Membre du jury :	Mme GILARDET Brigitte	Docteure et chercheuse, Centre d'Histoire de Sciences Po, Paris
Membre du jury :	M. RINUUY, Paul-Louis	Professeur, Université Paris VIII
Membre du jury :	M. DUFRÊNE, Thierry	Professeur. Université Paris Nanterre

RÉSUMÉ / ABSTRACT

César, un primitif moderne, nouveaux éclairages sur les années 1960-1975

Cette étude monographique porte sur la production de l'artiste entre 1960 et 1975 et propose de nouvelles interprétations des *Compressions* et des *Expansions*. On y met l'accent sur la dimension performative de ces deux séries et leurs relations avec leurs commanditaires et le public. L'analyse détaillée des *Expansions* en polyuréthane permet de comprendre comment César redéfinit la sculpture. Ce sont à la fois des actions-spectacles que Pierre Restany nomme des « rites de communications », mais aussi des envahissements d'objets, du design de mobilier et des éditions de multiples pour le plus grand nombre. L'élargissement de la sculpture et la question du rôle du public traversent ces œuvres, qu'elles soient éphémères ou pérennes, sculpturales ou fonctionnelles. La scène artistique française est alors favorable aux croisements entre les arts appliqués, la cuisine, la mode, le cinéma, la musique, le théâtre et la photographie. Cette dynamique est en phase avec l'émergence d'une « nouvelle société » tournée vers le futur. Le mobilier, les loisirs, les transports offrent de nombreux domaines de recherches et d'applications. Les designers, les graphistes, les critiques d'art, les photographes et les stylistes s'enrichissent au contact des artistes, des galeries et des Salons. Tous collaborent dans la même direction : changer les codes de la représentation bourgeoise et se libérer du passé. César est ainsi au cœur du processus de transformation de l'art et de la société analysé par Pierre Restany.

César, a modern primitive, new insights about the years 1960 to 1975

This monographic study focuses on the artist's production between 1960 and 1975 and proposes new interpretations of *Compressions* and *Expansions*. It focuses on the performative dimension of these two series and their relationship with their patrons and the public. The detailed analysis of polyurethane *Expansions* helps to understand how César redefines sculpture. These are both performed actions (*actions-spectacles*) that Pierre Restany calls "communication rites" but also

invasions of objects, furniture design and multiple editions for the greatest number. The enhancement of the concept of sculpture and the question of the role of the public run through these works, whether ephemeral or perennial, sculptural or functional. The French art scene was then in favour of the intersections between applied arts, cuisine, fashion, cinema, music, theatre and photography. This dynamic is in line with the emergence of a "new society" looking to the future. Furniture, leisure and transport offer many areas of research and applications. Designers, graphic designers, art critics, photographers and stylists are enriched by contact with artists, galleries and salons. All collaborate in the same direction: to change the codes of bourgeois representation and to free themselves from the past. César is thus at the heart of the process of transformation of art and society analysed by Pierre Restany.

Introduction

« J’habite mes mains, de préférence ¹»,

L’année 2021, qui marque l’aboutissement de notre étude commencée en 2016 – avec une intensification entre 2019 et 2020 - est aussi celle du centenaire de la naissance de César. Issu d’une famille immigrée, installée dans le quartier populaire de la Belle de Mai à Marseille, César a fréquemment mis en avant dans ses récits et ses prises de paroles publiques son passé modeste et tumultueux, régi par une lutte acharnée pour s’imposer. Ce récit est authentique, mais il a souvent été perçu par les acteurs de la modernité comme une suite d’éléments plaqués, hors sujet, sans lien avec le formalisme et la recherche de purification qui caractérisent l’art moderne.

Dans le champ littéraire (Albert Camus), cinématographique (Serge Reggiani, Yves Montand) ou encore musical (Edith Piaf), l’expérience et le vécu sont au contraire un atout et un gage d’authenticité pour parler de la souffrance, de la pauvreté et de la survie. L’académisme et la modernité dans lesquels César évolue en tant qu’artiste ne s’embarrassent pas de ces éléments biographiques et anecdotiques. Néanmoins, César faisait peu cas de ces « interdits ». Lors de ses entretiens avec la presse, et même les médias télévisés, qui l’on beaucoup suivi dans les années 1967, la période qui nous occupe, il persiste à parler de ses doutes, de ses angoisses et à se justifier plus que de raison. De la même manière, il refuse tout discours théorique personnel et c’est le critique d’art Pierre Restany, à partir de 1960, qui jouera le rôle d’ambassadeur et en gardera le monopole.

Dans les propos préliminaires qui suivent, nous énoncerons les trois séquences majeures que nous avons choisi de traiter - le parcours biographique de l’artiste, la dimension performative de l’œuvre et enfin les productions réalisées dans le champ du mobilier et des éditions de multiples. Nous poserons, au fur et à mesure,

¹ Lévêque, Jean-Jacques, *Table d’orientation pour la sculpture*, cat. d’expo., Galerie Henri Creuzevault, 1967, Paris, p.1.

les jalons de notre recherche en identifiant des aspects peu connus ou sommairement commentés dans les écrits, pourtant nombreux sur cet artiste.

1 : Une primitivité comme antidote à l'académisme

Dans la famille modeste de César, il n'y a pas que la pauvreté qui a dû être surmontée. Il y a aussi la présence d'un père autoritaire, humiliant, qui fait travailler ses enfants très jeunes et ne croit pas en leur potentiel artistique. La colère, la critique et l'ignorance, que l'on nommerait aujourd'hui une communication violente, font partie de l'univers familial du sculpteur. César les recycle, comme Arman et Tinguely, dans des gestes de destructions et d'autodafés érigés en actes artistiques.

Dans le cas de César, c'est sa mère, qui écoute les conseils d'un tiers de passage dans le commerce familial et inscrit son fils aux cours du soir de l'école des Beaux-Arts de Marseille (1935-1938). La suite de l'histoire, maintes fois racontée par les spécialistes, on la connaît, mais elle est moins linéaire que celle de Camus, par exemple. César arrête l'école à douze ans, ne rencontre pas de professeurs, qui le forment et l'encouragent à passer les concours de la République. Il intègre d'abord les Beaux-Arts de Marseille, et ensuite, après avoir réussi une partie du concours d'entrée (la partie pratique et non la partie théorique), il rejoint les Beaux-Arts de Paris en tant « qu'élève temporaire ». Dans cet établissement parisien, il doit encore faire ses preuves. Il livré à lui-même, mais devient vite un « leader ». Selon lui, l'enseignement y est académique et plutôt médiocre :

« ... Mais qu'il s'agisse de Gimond, de Janniot ou de tel autre, l'École ne servait pas à grand-chose. L'enseignement était complètement sclérosé (...) C'est que l'École est en dehors de la vie². »

Très peu de ressources sont alors disponibles. Les élèves les plus motivés, dont il fait partie, mobilisent les ressources à l'extérieur en allant visiter les galeries de

² Cabanne, Pierre, *César par César*, Paris, Denoël, 1971, pp. 91-92.

Saint-Germain-des-Prés, en provoquant des rencontres et, peu à peu, en inventant leur mythologie et leur nouvelle identité.

C'est à partir de cette période, entre 1947 et 1955, que se dessine cette double identité : « primitive » par ses origines, sa spontanéité, ses explications parfois tautologiques et « modernes » par sa façon récurrente d'emprunter des chemins de traverse, à rebours, en allant travailler dans des usines en banlieue, en installant un « atelier éphémère » sur un bateau-mouche, en identifiant des modèles comme Brancusi, Giacometti et Richier, qu'il rencontre, en allant chercher l'appui de critiques d'art influents comme Restany qu'il rencontre en 1954-1955 chez Lucien Durand, le tout renforcé par une volonté et une vitalité hors normes. Pour trouver sa place dans cet univers parisien, celui de la Rive Gauche, avec ses cafés, ses caves, ses cinémas, ses terrasses de bistrot, où Jean-Paul Sartre lit son journal, où Juliette Greco déambule, avec ses galeries d'avant-gardes et ses nombreuses librairies, César évacue aisément l'académisme. Il cherche, regarde, tâtonne et « fouine » selon sa propre expression. Bien qu'il soit visuellement attiré par la modernité, puisqu'il s'approprie aisément, des petits paquets de lanières de cuivre ramassés dans les décharges, il soigne aussi sa rusticité de ton, un accent prononcé, un vocabulaire parfois imagé, autant de notes « folkloriques » qui l'ancre dans la réalité :

« Je suis un homme simple mais qui a beaucoup observé, beaucoup entendu, beaucoup bougé (...) les compressions sont nées du fait que je vivais avec ce matériau³. »

Il exprime cette simplicité par une spontanéité, un raisonnement souvent pragmatique, un style vestimentaire « paysan », de larges moustaches et bientôt une barbe opulente. Il incarne un mode de vie bohème, qui prend forme dans la

³ Millet, Catherine, Entretien, « César : penser à travers le matériau », Paris, 1993, *Art Press*, numéro 182, p.20.

rue, les bistrots, les lieux de vies comme les cantines, les brasseries de Montparnasse et les couloirs de l'école des Beaux-Arts, où il s'enracine. Lorsqu'il expose chez Lucien Durand en 1954, c'est le début de la reconnaissance parisienne. Picasso visite son exposition, l'État français acquiert sa première sculpture (*Le Poisson ou l'Esturgeon*). Il est lauréat du Prix des « Trois arts » décerné par l'École supérieure des Beaux-Arts.

Mais il veut exposer au Salon de Mai en 1955. Il sollicite alors l'appui de Germaine Richier pour exposer le *Nu assis Pompéi*, un personnage déchiqueté composé de rebuts de fers torsadés et assemblés comme un tricot très archaïque, le tout dialoguant avec le hiératisme des civilisations primitives. Initialement refusé par les membres du Salon, César est sommé, par un courrier, de venir récupérer son envoi :

« J'arrive angoissé. Tout le jury était là. Il y avait Lobo, Couturier, Adam, qui sont des artistes que je respecte. J'étais désespéré, mais comme je n'avais plus rien à perdre, j'ai dit : bon je vais enlever cette sculpture puisqu'elle ne vous plaît pas, mais il n'y a qu'une personne ici qui peut m'en convaincre, c'est Germaine. Ils ont tous baissé les bras parce que Germaine a dit : Mais il a raison ce petit, pourquoi ce serait plus moche que nous ? Je leur ai dit : Alors je la laisse⁴ »

Si César obtient ce qu'il veut, sa sculpture (un nu déchiqueté entièrement en ferraille qui a l'expression féroce des *Women* de Willem De Kooning en 1952) n'est pas intégrée dans le parcours officiel du Salon. Elle reste remise à l'endroit même de sa livraison. C'est lors de ce Salon, que Alberto Giacometti découvre sa production et lui témoigne son intérêt. Ils vont dîner ensemble à la Coupole et discutent des femmes. Mais César comprend vite que leurs caractères respectifs sont incompatibles. Le Suisse est réservé et solitaire. Le Marseillais a besoin de contacts humains et du regard bienveillant pour se sentir en sécurité. En revanche,

⁴ Bouchet, Renaud, *Les fers de César, 1949-1966, Le matériau et sa présence*, Rennes, Les presses universitaires de Rennes, 2016, p. 227.

César et Germaine Richier ont de vrais points communs comme la jovialité immédiate, l'accent du midi, l'amour de la matière, le verbe haut en couleurs et un appétit de la vie. C'est à la suite de cet épisode que le critique d'art Michel Tapié recommande César auprès de Jean Larcade directeur de la galerie Rive Droite depuis 1954. Il expose à deux reprises dans cette galerie sur la Rive-Droite, alors à la pointe de l'avant-garde. Lors de l'émission *En Français dans le texte*, Pierre Restany, qui en est le principal animateur, interroge Jean Larcade sur les choix artistiques de sa galerie. Lui demandant, notamment, comment il réussit à concilier son goût pour les arts de la Haute Époque et l'art moderne. Dans sa réponse, qui nous renseigne aussi sur son parcours personnel, il cite l'exemple de César, du cubisme et de Modigliani : « J'ai voulu présenter des œuvres de l'avant-garde pour une clientèle étrangère dans une galerie sophistiquée de la rive droite. Mon père m'avait laissé une collection d'objets classiques du 18e siècle et gothiques. J'ai vendu une partie de ces objets et je me suis intéressé spécialement à l'art grec et archaïque cycladique, l'art de Sumer, l'art égyptien, l'ancien empire, il n'y a pas de contradiction parce que César étant très spontané, l'archaïsme par lui-même étant déjà le fondement du cubisme, songez à Modigliani, qui se sert des arts primitifs et de l'art nègre avec un mélange de dessins italiens du XVe siècle avait déjà amené ce besoin de l'art archaïque dans l'art moderne⁵. »

À ce moment-là, César construit son récit artistique sur la question du métal, de la soudure (René de Solier parle même de « souderie » tellement le langage est abrupt). Il choisit des sujets figuratifs (nus, insectes, plaques) avec une note existentialiste (la modernité) mais en même temps très primitive par les expressions et la grosseur des seins de ses nus. Ses personnages, comme ceux de Richier, sont sombres, chargés d'une humanité venue des ténèbres. Ils dialoguent avec l'humanisme réaliste d'Alberto Giacometti, sans oublier Jean

⁵ Restany, Pierre, *En Français dans le texte*, émission produite par Louis Pauwels, 25 avril 1961, collection RTF / ORTF, 45 mn, Inathèque, Ina Médiapro consultable en ligne, Bibliothèque nationale de France.

Fautrier, Wols et Jean Dubuffet pour la peinture, mais aussi la photographie humaniste de Robert Doisneau et de Guy Bourdin. Dans ce contexte, César parvient à s'imposer en communiquant sur une mythologie trempée dans l'adversité, la solitude et l'humilité. Ainsi l'installation sommaire de son premier atelier dans les usines de la banlieue, sa chambre de bonne remplie d'objets collectés dans la rue, l'usage de rebuts trouvés chez un plombier, de déchets et d'outils artisanaux comme le poste à souder et la scie-fraiseuse pour sculpter le métal racontent son histoire, son manque de ressources, sa dextérité manuelle et sa connaissance innée des matériaux et des outils. Il est dans son élément et en même temps, cela lui permet d'évacuer l'académisme imposé par son apprentissage. Il part tous les matins en bus, puis avec son solex, pour rejoindre la banlieue nord. Il traverse des zones froides, désertes et humides, pour travailler avec des ouvriers dans le vacarme. Peu à peu, il convoque les chaînes de télévision et des photographes comme Guy Bourdin, qui immortalisent ces séquences de travail. Il porte des vêtements de travail, des chaussures épaisses pour prévenir les chutes de métal et un casque à souder. Bourdin met en valeur sa fusion avec le matériau, sa solidarité avec les ouvriers, sa table de travail avec des outils rudimentaires, la dureté de ces sites périphériques, plongés dans l'âpreté⁶.

Incontestablement, cette rudesse, que César cultive comme un style bohème, mais qui bien est réelle, participe d'une forme de primitivité, qui relève du rustique, de la spontanéité dont parle Larcade et d'une connivence immédiate avec les matériaux. Il insiste beaucoup sur son acceptation du réel. Il n'affiche pas cette volonté marquée des avant-gardes pour la transformation du réel en se tournant vers le futur. Il est dans un recommencement :

« La réalité, c'est ce qui ne peut plus être changé. Une présence.
Quand j'ai conscience de cette présence, je m'arrête. Je n'y peux rien.

⁶ Cette séquence fait l'objet d'une thèse et d'une publication : Renaud Bouchet, *Fers et Compressions, l'œuvre de fer de César, des origines aux Empreintes, 1949-1966*, thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Jean-Paul Bouillon, Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand 2, 2009.

C'est une réalité. La réalité d'aujourd'hui. Demain, il y en aura une autre. Ce sera la même, et en même temps ce ne sera pas la même. Mais il existe toujours un rapport entre ces réalités différentes⁷. »

Ce style rudimentaire et « primitif » séduit les milieux intellectuels et sophistiqués de la Rive Gauche. Son refus catégorique de l'écriture au profit de l'oralité et de l'échange direct, lui permet aussi de faire des rencontres déterminantes, lesquelles qui lui ouvrent des portes.

Comme Germaine Richier, César se rend à Pompéï en 1951 pour voir les corps figés dans la lave. Il conserve dans sa bibliothèque les albums des *Univers des Formes* sur la Mésopotamie, le tome dédié à Sumer en particulier et les Égyptiens (**Doc.17-27**). Il partage avec Giacometti ce goût pour les Étrusques et ne considère, à aucun moment, que travailler dans cette veine en 1960 puisse être anachronique :

« Si j'ai une grande passion pour Alberto, et même pour Matisse, ou même Picasso, dans les sculptures de ces trois, ce qui me passionne le plus, ce n'est pas du tout un problème d'avant-garde ou pas d'avant-garde, c'est un problème de présence. Il y a une présence qui se dégage quand je vois un Alberto, et je m'en fous s'il est fait comme les Étrusques (...) Pour moi, c'est la présence qui domine la forme. C'est cela que j'ai toujours cherché, qu'une pièce à un moment donné, se suffise à elle-même (...) Je voulais que ce soit la chose, qui elle, raconte sa propre histoire⁸ ».

À l'époque, c'est une posture à rebours comme pouvaient aussi la revendiquer, avant lui, des personnalités tels que Brancusi ou même Gaudier-Brzeska.

⁷ Restany, Pierre, *César*, Sauret, 1975, p. 90.

⁸ César, 1959, repris dans catalogue Musée Rath Genève, Casino de Knokke-Le-Zoute, Musée Boymans-van Beuningen de Rotterdam, Musée des Beaux-Arts de Grenoble, Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1976-77, p. 91.

2 : La rencontre avec les Nouveaux Réalistes et la caution de Pierre Restany

Puis arrive la décennie suivante, celle des années 1959-1967. César croise le chemin des Nouveaux Réalistes, installés rue Campagne-Première dans le 14^e arrondissement. Certains viennent de la Bretagne (Hains, Villeglé), de la Suisse (Jean Tinguely), des États-Unis (Niki de Saint-Phalle), de l'Italie (Rotella), de la Roumanie (Daniel Spoerri) et du Sud de la France (Klein, Raysse, Arman). Eux aussi, pour certains, ont un passé chargé : la guerre, l'holocauste, les pogroms, les bombardements pour les uns, le viol et la trahison pour les autres. Les affinités sont immédiates bien que leurs apprentissages soient issus de contextes très différents. César est issu de l'académisme des Beaux-Arts et se revendique sculpteur. Il a déjà acquis un succès d'estime avec ses *Fers*. Spoerri vient de l'univers de la danse, Hains est photographe, Villeglé fait des études d'architecture à Nantes, Tinguely côtoie le mouvement cinétique et l'abstraction par le biais de la galerie Denise René, Arman reçoit une double formation, les Arts Décoratifs à Nice et l'École du Louvre à Paris. Niki de Saint-Phalle commence sa carrière comme mannequin et désire être comédienne. Elle fait la couverture du magazine *Vogue* en 1952. Les uns et les autres se reconnaissent. Certains ont beaucoup de complicités, d'autres se toisent et se jalouent. Restany, qui les réunit, tempère autant qu'il le peut le tempérament sanguin de certains. Les débats théoriques sont parfois houleux et mémorables. César est totalement étranger à ces jeux d'exclusion et de règlements de comptes. Là, encore, il joue la simplicité, la neutralité, pour ne pas dire une certaine distance. Néanmoins, convaincu par Restany, il rejoint le groupe. Avec Niki de Saint-Phalle, il entretient une tendresse particulière. Ils ont en commun ce goût pour l'exubérance du Palais idéal du Facteur Cheval et l'architecture vernaculaire de Gaudi.

Pierre Restany et Arman, avec qui il devient très ami, jouent un rôle déterminant dans la définition de cette deuxième mythologie, celle qui croise le ready-made et l'esthétique industrielle, avec ce qu'elle véhicule en termes d'abondance, de puissance et de promesses de progrès. À l'époque, le discours critique et écologique sur la consommation de masse n'est pas encore à l'ordre du jour. C'est

la période des Trente Glorieuses et César invente, à nouveau, une deuxième mythologie tout en cultivant un style naturel et authentique. Adeptes du contraste, il conserve sa simplicité rustique, tandis qu'il installe trois blocs de déchets industriels métalliques au cœur de Paris en présentant *Trois tonnes* au 16e Salon de Mai. Quelques mètres plus loin, son amie Germaine Richier déploie un groupe de sculptures figuratives, *Le Grand Échiquier* (**Doc.72**).

Encouragé par Pierre Restany, qui lui donne les clés esthétiques et théoriques, il assume son geste iconoclaste, qui provoque polémiques et railleries dans la presse et au sein même du 16e Salon de Mai en 1960.

Si tout le monde connaît la genèse des *Compressions* dans les usines de Genevilliers et les décharges des ferrailleurs ou encore leur double filiation avec la tradition du métal froissé et de l'objet ready-made, notre étude, notamment les parties 1 et 2, consacra une large part, inédite, à la dimension performative de ces sculptures métalliques monumentales. Leur exécution, dans des sites industriels en périphérie (décharges, cimetières de voitures, ferrailleurs), étrangers à l'art, est méconnue. Plusieurs photographes comme Harry Shunk, Robert Doisneau et Daniel Frasnay ont photographié l'artiste dans ces sites industriels (**Doc.6 & 7**), mais peu ont documenté ces « tueries » collectives, en présence de quelques collectionneurs. En étudiant attentivement des archives (« César au travail ⁹») et recueilli des témoignages, nous avons reconstitué les étapes de ces « mises à mort de la machine » : le repérage des « proies », leur acheminement, leur préparation, leur désossement et leur exécution brutale dans les mâchoires de la presse, le tout suivi d'un banquet entre amis, qui sonne comme une célébration. Ces images sont quasiment passées sous silence dans les écrits, pourtant abondants sur les *Compressions*.

Arrivent, dans la foulée des « tueries » collectives, lors desquelles César transforme des « Cadillacs » en « bouillabaisse » les *Empreintes* qui servent de transition entre les *Compressions* (1960), d'une part et les *Expansions* (1967) d'autre part. C'est à ce titre, que nous dédions aux *Empreintes*, une séquence

⁹ Fonds Denyse Durand-Ruel, Malmaison.

importante dans la première partie de notre enquête, en les situant à la fois dans l'histoire de la sculpture de Rodin à Duchamp, mais aussi dans le contexte de la mode et de l'émancipation féminine, ce qui n'avait pas été démontré jusqu'à présent.

3 : Les *Expansions*, des « rites de communication » selon Restany

Dès le départ de notre enquête, nous avons choisi de faire de l'épisode des *Expansions* (une production étalée sur une dizaine d'années de 1967 à 1977) la colonne vertébrale de notre recherche. Selon nous, ces productions ont été peu étudiées, pour deux raisons principales. D'une part, leur internationalisation à partir de 1967, ce qui les rend difficiles à cerner, d'autre part leur « rejet » dans les années 1970 du fait de leur difficile conservation et de leur dangerosité toxique. Ceci est notamment vrai pour les prototypes du Mobilier National, détruits pour prévenir les risques inflammables de ces matières, alors mal connues.

Pourtant, il nous semble que c'est précisément durant cette décennie, 1967-1977, avec le travail multi directionnel sur les mousses de polyuréthane, que l'artiste atteint un moment d'équilibre et de maturité. Il explore des techniques et des formats. Il résout des défis techniques. Il expose à l'étranger et reçoit la double consécration, celle du grand public et des institutions prospectives comme les Kunsthallen et les Biennales, même si la polémique avec le grand Prix de la biennale de Sao Paulo, qui lui échappe, lui laisse un réel sentiment d'injustice.

Esthétiquement, avec les coulées instantanées, César réconcilie modernité et primitivité. Le dépeçage des premières *Expansions* en public en 1967 et leur distribution immédiate aux participants, qui en font des sculptures instantanées et éphémères, relèvent du rite participatif que Restany nomme des « rites de communication ». Comme avec les *Compressions* déjà, la dimension performative de cette quatrième séquence, sur laquelle nous apportons de nouveaux éclairages, est insuffisamment valorisée. À travers le double prisme - moderne et

primitif¹⁰, nous lui consacrons la majorité de notre étude (Partie 2). Ensuite, en guise de troisième partie majeure, nous montrerons le glissement opéré par César vers d'autres domaines d'applications comme le mobilier et le design d'objets, parfois édités à plusieurs exemplaires, pour répondre à des commandes privées ou publiques.

Avec ses *Coulées*, brutes, semi-vernies, laquées ou réfléchissantes, César accentue cette dimension primitive et anthropologique tout en se saisissant d'un matériau industriel et contemporain, détourné de son usage premier (chantiers de constructions, banquettes dans les transports, environnement domestique, sols de gymnase et revêtements). François Pluchart souligne le pari considérable de ce détournement : « amener à la signification esthétique, sans alibi de la figuration, un matériau industriel voué jusqu'alors aux tâches subalternes : remplissage, emballage, rembourrage... ¹¹»

Nous avons reconstitué, méthodiquement, les différentes phases de cette expérimentation et les applications que l'artiste développe à partir de ce matériau industriel, étranger à la sculpture. Avec ce nouveau matériau, César décline concomitamment des gestes de sculpteur (il ajoute et enlève de la matière) tout en mettant l'accent sur des gestes élémentaires (mélanger, verser, couper, donner) exécutés en public comme des performances.

Nous avons recensé quatre types d'expansions, chacune reliée à une production particulière :

- les performances dites « sculptures instantanées » ou les « Actions-spectacles » selon la sémantique de Pierre Restany,
- le mobilier et les prototypes souvent détruits,
- les sculptures pérennes dites « plastiques », aujourd'hui conservées dans des collections publiques et privées,
- les multiples et les éditions pour le plus grand nombre,

¹⁰ Par primitif, on entend l'autre, celui qui est différent, qui est autre par sa culture, ses mœurs et ses comportements. Cette figure apparaît surtout au XIXe siècle par le biais de l'anthropologie.

¹¹ Pluchart, François, *Plaisir de France*, 1970

Nous montrerons, tout au long de notre étude, que le point commun à ces quatre applications, reste la question d'une nouvelle relation au public, mais aussi de la démocratisation de la modernité, pleinement en jeu dans cette séquence dynamique.

Dès lors, nous développerons la genèse et le déploiement de ces quatre productions - instantanées et éphémères, semi-pérennes, fonctionnelles, pérennes et plastiques - en les organisant chronologiquement et en les problématisant en fonction de leurs contextes de diffusion et de réception par le public. Depuis les premières *Expansions* en 1967 jusqu'aux plus récentes dans les années 1990¹², ces formes molles sont perméables, à la fois à des sources qui remontent au surréalisme, au biomorphisme jusqu'à l'abstraction américaine, mais aussi au *process art*, que l'artiste ne connaît pas forcément à ce moment-là, mais que Restany connaît déjà.

Nous montrerons, dans la deuxième partie de notre étude, ce double ancrage dans l'histoire de l'art du XXe siècle et en même temps leur porosité avec le style « cool » de la décennie 1970, marquée par un élan futuriste qui se répand dans tous les domaines de la création. Restany parle, à juste titre, de « contaminations » positives et d'aller-retour d'influences.

Dans la deuxième partie de notre étude, nous évoquerons aussi la relation dynamique entre César et Pierre Restany, les deux personnages formant un tandem complémentaire pour la diffusion de ces masses informes et friables. Dès que Restany les découvre en 1967, il les met en relation avec les deux livres théoriques qu'il est en train de rédiger : *Le Livre rouge de la révolution picturale* et *Le Livre Blanc - Objet Blanc*, tous deux publiés aux éditions Appolinaire à Milan, respectivement en 1968 et en 1969. Dans ces deux corpus théoriques, le critique développe des problématiques similaires aux *Expansions* : l'optimisme du tout technologique, « l'esthétique généralisée », le dépassement de l'art et l'interaction avec le public. Fin connaisseur de la performance américaine depuis 1963,

¹² Sommairement, César accepte de les rejouer en petit comité, à la demande du Centre d'art le Consortium à Dijon en 1995.

Restany amplifie le potentiel spectaculaire de ces coulées. Il les rattache immédiatement aux actions-spectacles éphémères, que les Nouveaux Réalistes développent déjà depuis 1960, mais dont la réception en France est presque passée sous silence. Le critique d'art met en avant la modernité technologique de ce nouveau matériau, l'esthétique de la quantité chimique et l'interaction avec le public de ce nouvel « art-jeu », autant de valeurs qui valident son credo sur « l'esthétique généralisée ». Cette assise théorique ouvre à César de nouvelles opportunités. Il est invité à réaliser des coulées en public dans des lieux prospectifs, principalement des Kunsthallen en Suède et en Belgique. Dans le même temps, lors de la préparation de la Biennale de Sao Paulo en 1967, Restany mobilise son réseau international pour organiser des tournées en Amérique latine. Le protocole est bien rôdé. Le succès est croissant. Ces formes souples se fondent dans la vie quotidienne. Elles dialoguent avec les formes courbes du design de Pierre Paulin. Elles stimulent la créativité de tous, des ambitions sociales que nous étudierons dans la troisième partie de notre étude, à partir de la Triennale de Milan en 1968 et de la programmation du Musée des Arts décoratifs, sous l'impulsion de François Mathey.

Outre « l'esthétique généralisée », Restany voit aussi dans les *Expansions*, une possible revalorisation de l'usage du plastique dans l'art en remontant jusqu'aux avant-gardes. En 1972, il est l'auteur d'un livre de référence sur le sujet : *Le plastique dans l'art*¹³. Dans cet ouvrage, il retrace toute l'histoire des relations entre les artistes modernes et contemporains et les polymères depuis 1916 à nos jours. Ce livre rencontre un certain succès parce que cette matière est partout présente dans la vie quotidienne.

Parmi les artistes et les designers sélectionnés par Restany dans cet ouvrage-bilan, on trouve Roy Adzak, Arman, Lourdes Castro, John Chamberlain, Joe Colombo, Jean Dubuffet, Jean-Claude Farhi, Naum Gabo, Piero Gilardi, Duane Hanson, Eva Hesse, Moholy-Nagy, Peter Klasen, Robert Morris, Pevsner, Niki de Saint-Phalle et Tom Wesselman. Restany rédige un essai général sur le sujet et

¹³ Restany, Pierre, *Le plastique dans l'art*, Monte-Carlo, éditions André Sauret, 1975.

ensuite chaque artiste est présenté avec une sélection d'œuvres et un entretien avec un critique. César s'entretient avec Hervé Fischer.

C'est en sortant du champ de la sculpture que les *Expansions* trouvent leur place et leur légitimité, même si elles y reviendront *in fine*, ce que nous étudierons dans la troisième partie de notre étude avec l'exposition *Plastiques* au Centre national d'Art contemporain, alors installé rue Berryer.

Dans la présentation de ce dernier récit, celui des *Expansions* pérennes, que Restany qualifie de « définitives » ou de « dirigées » selon les moments, nous montrerons comment, tout au long de ce processus, César trouve les appuis et les relais pour mener à bien ses expérimentations. Plusieurs opportunités se présentent à lui : les commandes des collectionneurs privés, les sollicitations d'industriels comme la cristallerie Daum, les collaborations avec *l'Atelier A*, l'édition d'un multiple avec la galerie Givaudan, mais aussi les commandes publiques émanant du Mobilier national. À l'époque, la cellule prospective du Mobilier National - l'Atelier de Recherche et de Création - invite des artistes à produire. Avec l'appui de François Mathey, César reçoit deux commandes dont une production monumentale pour la sélection française à la Triennale de Milan en 1968.

Avec sa technique de la coulée, il réalise de nombreuses éditions de multiples (boîtes de conserve, cendriers, porte-cigarettes, presses livres, luminaires, chenets de cheminées, envahissement d'objets en pâtes de verre ...) dans cet esprit « d'esthétique généralisée » selon l'expression consacrée de Pierre Restany.

À chacune de ces étapes, François Mathey et Pierre Restany trouvent les moyens de diffuser ses productions dans des expositions collectives au Musée des Arts décoratifs et au Palais Galliera à Paris, où la programmation est particulièrement prospective. Les mousses permettent alors à César et à son entourage (François Arnal, Marc de Rosny, Roger Tallon) d'inventer des « formes démocratiques » qui se fondent dans le décor quotidien et peuvent, dès lors, enrichir les modes de vies du plus grand nombre.

Cette pluridisciplinarité est aussi appuyée par le Président Georges Pompidou et le couple qu'il forme avec sa femme, Claude Pompidou. Dans leurs modes de vie, le couple présidentiel affiche cette recherche de bonheur et d'épanouissement à travers le concept de « société nouvelle » que l'art, la littérature, les loisirs, les transports et le confort véhiculent. Le Président favorise la modernisation des transports, appuie des projets d'architecture plus contemporains avec l'apparition des premiers gratte-ciel. Il facilite l'accès à la culture moderne tout en affichant une volonté d'internationalisation de la culture française. En modifiant le décor présidentiel du Palais de l'Élysée, il rend possible un nouveau style de vie dans un lieu de pouvoir autrefois figé dans un *décorum* obsolète. Il fait appel au designer Pierre Paulin, plus connu à l'étranger, pour modifier les salons de réception du palais présidentiel. Puis, il confie à François Mathey l'organisation d'une exposition-bilan sur l'art contemporain français au Grand Palais en 1972. Il a déjà en tête le projet de fonder un nouveau forum culturel transdisciplinaire au coeur de Paris : le Centre Pompidou ouvre ses portes en 1977 avec un hommage à Marcel Duchamp. Le bâtiment, qui s'apparente à une raffinerie culturelle, attire plus de dix millions de visiteurs. Il est pensé comme un « supermarché » de la culture, facilitant l'accès au savoir par un système de « libre-service » pour toucher le plus grand nombre. L'ouverture du Centre Pompidou est la conclusion attendue de ce processus de modernisation, auquel César s'identifie. Il y participe depuis 1965 avec ses premières empreintes en résine et ses coulées ainsi que ses collaborations, parfois informelles, avec des photographes (Guy Bourdin, Michel Delluc), des graphistes (Peter Knapp), des artistes (François Arnal) et des designers (Roger Tallon). Nul doute, les *Expansions* sont l'expression même de cette nouvelle modernité française, qui passe par le cinéma, le design, la publicité (la campagne de Guy Bourdin pour le chasseur Charles Jourdan) et la mode. La recherche du beau pour tous à travers les loisirs, l'automobile, l'éducation et l'émancipation féminine est à l'image de toute son histoire, de ses choix, de ses luttes, de ses actions et de ses rencontres. Nous étudierons ces croisements de disciplines et de pratiques dans la troisième partie de notre étude pour montrer, qu'à l'époque, elles s'inscrivent véritablement dans un esprit de liberté et d'utopie.

Des critiques comme Restany et Michel Ragon, qui défend cette notion dans le champ architectural, le comprennent tout de suite. Ces collisions des pratiques élargissent la recherche artistique et replacent l'artiste au cœur de la société. Ce souci du public est central dans la démarche de César. Quand il réalise des *Expansions* en public, c'est pour montrer la beauté d'un processus, la rendre accessible à tous et partager son enthousiasme pour impulser une envie. Quand il propose une *Expansion* à faire soi-même, sous forme d'édition, c'est aussi dans un esprit pédagogique. A ses heures de liberté, il réalise des moulages avec ses proches ou ses amis comme Gunther Sachs pour expliquer le processus de l'empreinte. Dans la troisième partie, que nous avons nommée « la créativité et le beau pour tous », nous mettrons en perspective cette dynamique. Les productions avec la maison Daum, les expositions au Palais Galliera et au Musée de Grenoble (*S'asseoir*), la réalisation de mobiliers et de prototypes avec le Mobilier National, la conception d'un projet de crèche pour l'aéroport d'Orly avec Roger Tallon, les éditions de multiples en sont l'expression. Ils sont rendus possibles par l'émergence de nouveaux besoins dans la société. Ces besoins passent par la naissance du design, la démocratisation du décor, le développement du prêt-à-porter, l'ouverture de nouvelles galeries intéressées par la production de mobiliers d'artistes. Nous mettrons tout cela en perspective, en montrant, pour la première fois, que ces collaborations avec la mode, le design, le cinéma, les médias, les métiers d'art et les industriels, que Restany nomme des « esthéticiens industriels », sont le fruit de vraies rencontres, d'amitiés solides et de réels partages esthétiques et philosophiques, soutenus par une économie encore modeste.

Dans ce contexte, François Mathey joue un rôle crucial pour les Nouveaux Réalistes et en particulier pour César. Il prépare la fondation du Centre de Création industriel avec la complicité de François Barré et même si César n'est pas un designer, il s'efforce de lui offrir des opportunités de productions. Dans ses archives conservées au MAD, nous avons pu reconstituer son engagement et comprendre les synergies parisiennes, qu'il repère, fédère et soutient. Il les diffuse en 1968 à Milan dans le cadre de la Triennale. À ce moment-là, les coopératives

d'artistes comme *l'Atelier A*, les enseignes comme Prisunic qui recrute, pour la première fois, deux directrices artistiques, Maïmé Arnodin et Denyse Fayolle, deux « chasseuses de tendances », très proches de César, les industriels comme Daum et même certains décorateurs pourtant classiques comme Henri Samuel, convergent dans le même sens et transforment les audaces de ces artistes en « utopies réalisées » pour rendre l'art contemporain plus accessible et le mettre au service de la société.

Parallèlement, à ces initiatives pour le plus grand nombre, dont la Triennale de Milan marque le sommet en Italie, César peut aussi compter sur le compagnonnage de collectionneurs fidèles et prescripteurs. Parmi eux, le couple Denyse et Philippe Durand-Ruel, qui l'accompagnent sans réserve. Leur rôle est étudié dans les parties 2 et 3 de notre étude. À partir de leur rencontre avec César vers 1965, ils vont acquérir une soixantaine de pièces unique de l'artiste, sans compter les nombreux multiples et éditions qu'ils conservent ou que d'autres comme Arman figent dans des « poubelles-portraits ». Ils vont aussi accepter de s'associer à César sur des productions hors normes comme la compression d'une moto neuve en 1971 à Nice, que nous étudions longuement dans la deuxième partie. Ils vont l'accompagner dans des voyages à New York et organiser des fêtes sans discontinuité. Ils vont le suivre à Milan, Venise et ailleurs. La famille Durand-Ruel devient, pour ces artistes, une seconde famille. Et pour la famille Durand-Ruel, ces artistes deviennent « leurs amours », pour reprendre leurs propres mots des intéressés. Dans la troisième partie de notre étude, nous raconterons, en détail, cette histoire de compagnonnage, la constitution de leur collection, sa genèse, l'histoire familiale du couple et notamment le passé de miliaire de Philippe Durand-Ruel, doué du même esprit de désobéissance que cette bande d'artistes, qui vont donner un nouveau sens à sa vie et lui permettre de s'inscrire définitivement dans l'atavisme familial artistique, qui remonte à l'École de Barbizon. En outre, nous retracerons, au sein du couple, le rôle d'archiviste et d'historienne de Denyse Durand-Ruel, devenue l'archiviste de deux artistes, membres du Nouveau Réalisme - Arman et César - et de deux autres, plus jeunes,

- Raynaud et Lavier - qui incarnent la génération suivante, mais dont les destins sont liés à toute cette histoire, mise en musique par Pierre Restany.

À partir de mars 2018, nous avons eu accès à l'ensemble de ses archives. Dès lors, nous avons essentiellement nourri nos recherches au sein de ce fonds, avec l'opportunité unique de le mettre en relation avec la collection, installée au même endroit. Ces allers-retours entre les archives et la collection, nous ont permis de nous immerger dans cette histoire en dialoguant constamment avec Mme Durand-Ruel et de consulter, minutieusement, des documents très variés, parfois jamais consultés : toute la presse quotidienne et spécialisée depuis 1960, des couvertures photographiques quasiment exhaustives avec des tirages, mais aussi des diapositives, des ektachromes et beaucoup de miniaturisations de tirages (**Doc.360 & 361**), des albums avec des thématiques comme « César au travail », « vernissages », « déjeuners », l'intégralité des catalogues d'expositions monographiques et collectifs et des catalogues de ventes, les cartons d'invitations pour les expositions, la totalité des fiches individuelles par œuvre sur chacun de ces quatre artistes (images-vignettes, descriptions techniques, bibliographies et mouvements des œuvres, histoire des expositions). Les archives réunies par Mme Durand-Ruel sont exhaustives et toujours vivantes. Elles s'enrichissent tous les jours au contact des maisons de vente et des musées qui la sollicitent pour l'authentification des œuvres ou l'enrichissement des données pour la rédaction d'un article, d'une chronologie... Essentiellement articulées sur l'iconographie à la manière des atlas de Aby Warburg et une documentation historique exhaustive, elles sont neutres, systématiques, sans apport théorique et idéologique. Elles permettent aux chercheurs de véritablement naviguer dans l'œuvre de chacun de ces quatre artistes mais aussi de croiser leurs parcours, ce que nous avons aussi établi. Ainsi, nous consacrons dans la partie 1 de notre étude, un parallèle, Arman-César, qui n'avait pas non plus été établi jusqu'ici.

Dans la troisième partie de notre étude, nous explicitons la méthodologie d'indexation des œuvres et les perspectives de protection de ces archives. Nous montrerons, dans notre étude, la valeur patrimoniale de ces archives ainsi que leur valeur d'exposition. Voyant le risque de dispersions de ce patrimoine intellectuel

et iconographique, nous avons entrepris un inventaire sommaire et sollicité plusieurs professionnels aux archives nationales, à l'INHA et à la Bibliothèque Kandinsky. Même si peu de chercheurs viennent sur place, nous avons parfois été confrontés à des « disparitions » de documents. Dans la mesure de nos possibilités, nous les avons retrouvées dans d'autres fonds et nous nous sommes attachés à les reproduire pour les verser au fonds initial dans un esprit de protection du fonds.

Dans les années 1970, alors que Denyse Durand-Ruel collecte toutes les publications dans un souci de mémoire, ce qu'aucun des artistes concernés ne considère comme une priorité, elle peut s'appuyer sur les premières monographies publiées sur César. Nous les avons aussi beaucoup exploitées. Elles constituent aussi le socle de notre recherche.

La première paraît en 1971 sous forme d'entretiens avec Pierre Cabanne¹⁴, puis la seconde, est publiée en 1975 aux éditions Sauret. Elle est entièrement rédigée par Pierre Restany avec une maquette de Peter Knapp. Cet essai est la première somme historique et théorique sur tout le parcours de l'artiste depuis 1947 environ. Dans son texte, Restany privilégie une approche chronologique et thématique. Il dialectise les deux pratiques sculpturales de César en convoquant la double notion de l'homo faber (créature humaine ayant comme caractéristique la possession et la maîtrise de l'outil) et de l'homo ludens (le joueur¹⁵, le poète des temps moderne, l'artiste qui émerge à la fin du Moyen Âge). On retrouve cette dialectique quelques années plus tôt, dans son *Livre Blanc* en 1969, en cours de rédaction depuis 1967. Son exposition *Superlund* en Suède en septembre 1967, est un appel au « triomphe de l'homo ludens ».

¹⁴ Paris, éditions Denoël, 170 pages avec quelques reproductions et une chronologie détaillée.

¹⁵ Hahn, Otto, « Il y a déjà longtemps que César a interrompu son œuvre de sculpture traditionnelle pour s'adonner à de véritables expériences. Avec lui, le mot créateur s'enrichit de la signification d'inventeur et aussi de joueur (...) La notion de risque intervient, alors la vie jaillit. », communiqué de presse, *Plastiques*, Cnac, juin 1970, non paginé, Archives Durand-Ruel, Malmaison. (**Doc 381**)

Selon lui, César est l'archétype même de ces deux pratiques opposées, que la modernité considère comme antinomiques. Pour Restany, l'avenir appartient davantage à l'homo ludens puisqu'il dédie, dans son *Livre Blanc*, le chapitre huit de son *opus* « au triomphe de l'homo ludens ». Ainsi, Restany écrit dans ce chapitre que « l'art-jeu » conduit inévitablement à l'environnement et au happening, « à la musique concrète et aux formes modernes du spectacle » jusqu'à « l'environnement spatial ». C'est notamment dans ce chapitre, qu'il cite les références proches de César, Paco Rabanne, Fernando Arrabal que nous étudions en relation avec les *Frozen Structures* de Lynda Benglis dans la deuxième partie, Roger Tallon, Maurice Béjart, le « total look » des yéyés de Saint-Tropez, « la Mecque estivale du rock ». À juste titre, il parle de « contamination », de « va-et-vient d'influences » et de « recharge affective des individus¹⁶ ». César s'y retrouve et force est de constater que les correspondances qui se jouent entre les coulées performatives, le mobilier, les multiples et les écrits de Restany sont criantes, même si les deux hommes vont ensuite diverger.

Pour Restany, César est bien un « artisan », un forgeron, un « ouvrier génial » pour reprendre l'expression de Francois Mathey¹⁷, qui devient en 1960, par la force de son travail et sa détermination, un artiste « moderne » qui invente des gestes limites (comprimer, agrandir, verser, donner). Là, où les deux hommes divergent, c'est que César n'abandonne jamais « l'artisan » ou le « forgeron » des débuts, alors que pour Restany, la progression ne permet pas un retour en arrière. En revenant constamment à des formes anachroniques, que ce soit avec les *Empreintes* de son visage en 1973 que nous étudions dans la première partie de notre enquête et ses bronzes soudés dans les années 1980 pour ses monuments publics comme *l'Hommage à Picasso* en 1987, César refuse de ranger sa « primitivité » dans la case du passé. Elle l'habite constamment car elle est fondatrice de sa personnalité. Elle lui permet, au contraire, de développer sa modernité. C'est bien, parce qu'il vivait dans le métal et les vracs de rebuts à La Courneuve, qu'il trouve les premières compressions, des petits paquets de

¹⁶ Restany, Pierre, *Le Livre Blanc, Objet Blanc*, 1969, Milan, p. 55-56.

¹⁷ *Plastiques*, Cnac, juin 1970, Paris. L'exposition est itinérante.

lanières en cuivre, entassés dans les décharges. Il n'établit donc aucune hiérarchie entre le faber et le ludens. Il entend les explorer comme il traverse tous les domaines de la création - la mode, la photographie, le design, la décoration, la musique, le théâtre et la cuisine - et là, sur ce deuxième point, il est bien en phase avec Restany.

À la différence de Restany, c'est par cette porosité permanente que César construit une authentique distance vis-à-vis de la modernité. Dans ses prises de paroles, il ira même jusqu'à affirmer que l'homo faber est plus sérieux, plus solide et donc plus respectable aux yeux du public. Cette appréciation, aujourd'hui obsolète, est sans doute le résultat de sa formation académique et de croyances limitantes issues de son enfance modeste et aussi de son souci constant d'être compris du grand nombre.

Cette dualité, « anti-moderne », n'a pas toujours facilité le travail théorique de Pierre Restany, qui dans ses écrits et ses discours sur le sculpteur, ménage constamment la « chèvre et le chou », au risque de perdre toute crédibilité. Il préserve l'image du sculpteur, en usant parfois de qualificatifs excessifs (génie, « puissant démiurge du décor visuel de notre vie », « colosse de l'empreinte », « prestidigitateur du plastique », « artisan raffiné », « chercheur éperdu¹⁸ »), mais dans le même temps, il replace avec justesse et finesse, ses gestes iconoclastes (*Compressions, Coulées, Empreintes*), mettant l'accent sur leur modernité absolue et fracassante. Depuis 1998, date du décès de César, l'œuvre et l'homme plongent dans l'oubli pendant environ dix ans. En 2007, le Centre Pompidou organise une exposition sur le Nouveau Réalisme au Grand Palais¹⁹. Le projet est conçu rapidement dans un espace patrimonial, qui empêche la reconstitution et le prêt d'œuvres monumentales et performatives. Les membres du groupe sont comparés à leurs « homologues » américains. César et John Chamberlain, par exemple, sont exposés côte à côte. En 2008, la Fondation Cartier pour l'art contemporain confie à Jean Nouvel le soin d'organiser une exposition César pour

¹⁸ Restany, Pierre, *César*, éditions Sauret, Monte-Carlo, 1975, p. 15.

¹⁹ Debray, Cécile, *Le Nouveau Réalisme*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2007, Sprengel Museum, Hanovre, 2008.

le dixième anniversaire de sa mort. Intitulée *César Anthologie* par Jean Nouvel, cette exposition est conçue comme un « dialogue » entre les deux hommes. Jean Nouvel fait une sélection très personnelle, mettant l'accent sur le « compresseur, l'agrandisseur et l'expasseur »²⁰. Huit ans plus tard, le travail universitaire de Renaud Bouchet sur les *Fers* de César, maintes fois consulté, offre une approche scientifique et documentée de l'homme et de l'œuvre, avec un focus sur la sculpture métallique, à la fois les sujets figuratifs et les *Compressions*²¹.

Le colloque sur Pierre Restany en 2006 à l'Inha, apporte un éclairage pertinent sur le rôle incontournable du critique sur plus d'un demi-siècle, ses combats, ses engagements et son soutien indéfectible auprès des artistes. Les actes de ce colloque, publiés en 2009, ont aussi largement nourri nos recherches²². D'autres travaux universitaires publiés dans les années 2010²³ apportent un regard renouvelé sur l'œuvre et son contexte. *Réinventer le musée* de Brigitte Gilardet²⁴ et *Des déchets pour mémoire, l'utilisation de matériaux de récupération par les nouveaux réalistes*²⁵ de Deborah Laks. Ces deux ouvrages de référence ouvrent de nouvelles approches et restituent cette histoire dans une historiographie indiscutable et élargie. Dans les deux cas, ces ouvrages consacrent plusieurs pages à l'œuvre de César. Ils apportent de la neutralité et dépassionnent les débats en s'appuyant sur des faits.

²⁰ Nouvel, Jean, *César, une anthologie*, Paris, éditions Xavier Barak, Fondation Cartier pour l'art contemporain, textes de Bernard Blistène, Catherine Mille et Jean Nouvel, juillet - novembre 2008.

²¹ Bouchet, Renaud, *Les fers de César, 1949-1966, Le matériau et sa présence*, Rennes, Les presses universitaires de Rennes, 2016, p. 227.

²² Leeman, Richard (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, éditions des Cendres, 2009.

Leeman, Richard, *Le critique, l'art et l'histoire. De Michel Ragon à Jean Clair*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

²³ Gilardet, Brigitte, « L'action de François Mathey au prisme de trois critiques d'art », *Critique d'art* (en ligne), 42, 2014, mis en ligne le 1er mai 2015.

²⁴ Brigitte, Gilardet, *Réinventer le musée – François Mathey, un précurseur méconnu (1953-1985)*, Dijon, Les Presses du réel, 2014.

²⁵ Laks, Deborah, *Des déchets pour mémoire, l'utilisation de matériaux de récupération par les nouveaux réalistes 1955-1975*, Dijon, Les Presses du Réel, 2017

En outre, nous nous sommes constamment appuyés sur les paroles de l'artiste dans la presse (écrite et médias télévisés) et les entretiens avec Pierre Cabanne en 1971 et en 1988 avec Otto Hahn²⁶. Puis, en 1997, le dernier entretien avec Daniel Abadie²⁷, intitulé « Sur la sculpture » constitue aussi une ressource précieuse.

Nous avons également consulté des fonds photographiques comme ceux de Guy Bourdin (par l'intermédiaire de ses ayants droit), Michel Delluc et André Morain, qui ont nourri nos recherches. Grâce à l'Estate de Guy Bourdin, nous avons eu accès à un film muet, inédit, daté de 1957, tourné à l'usine Material Malma à Villetaneuse (**Doc. 10**). La rencontre avec Michel Delluc a été particulièrement précieuse et féconde, notamment pour comprendre la fabrication des *Expansions* verticales semi-pérennes exposées au Brésil, ainsi que les performances à Londres à la Tate Gallery, auxquelles il a assisté et dont il conserve une mémoire intacte.

Sachant que César suscitait beaucoup l'intérêt des médias, nous avons aussi consulté la plupart des « reportages » produits par les chaînes de télévisions dans les années 1960-1970. Nous avons trouvé deux petits films inédits à l'Institut national de l'audiovisuel. Le premier donne à voir la première coulée réalisée sur les quais en mai 1967 et son intronisation au 23e Salon de Mai (**Doc. 117-123**, captures écran). Certaines images montrent aussi que César avait installé un atelier dédié sur un bateau-mouche (**Doc. 117**), sans doute à cause de la toxicité du matériau. Le deuxième film documente une performance avec Fernando Arrabal dans l'atelier de la rue Lhomond (**Doc. 230**, film).

Ensuite, tout au long de notre enquête, notre méthode consiste à reconstituer une histoire fragmentée et parfois mal documentée. Par exemple, dans les archives Denyse Durand-Ruel, la dimension performative des expansions en public est sommairement documentée, mais en croisant ces sources avec les récits de Michel Delluc, par exemple, en consultant les archives de Claude Govaerts, le

²⁶ Hahn, Otto, *César, Sept vies*, Paris, Belfond, 1988.

²⁷ Abadie, Daniel, « « Sur la sculpture, entretien avec César », cat.d'expo. *César*, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1997, pp. 11-25.

maquettiste de César, qui a versé ses archives à la bibliothèque Kandinsky en 2019, nous avons pu les reconstituer petit à petit.

Nous avons gardé à l'esprit l'exigence d'apporter quelque chose de différent à la dialectique restanienne. Si Restany²⁸ reste une référence absolue, nous n'avons pas pu consulter la totalité de ses archives conservées aux Archives de la critique d'Art à Rennes, tout en ayant accès à tous ces textes sur César, les copies de ses discours sur les *Expansions* au moment des performances et un nombre important de documents photographiques, notamment dans l'atelier de la rue Lhomond, où il est présent et influent.

Dans le choix de ce titre oxymore, « primitif moderne », nous ambitionnons de sortir de la dialectique restannienne pour réconcilier les « noeuds » de l'artiste par le prisme de la primitivité, qui nous semble plus prégnante aujourd'hui dans les pratiques des nouvelles générations, qui opèrent un travail critique sur la technologie numérique. Avec la notion de « primitivité », nous nous référons davantage à la préhistoire qu'aux arts premiers, que César ne collectionnait pas. En revanche, son ami Arman, était unanimement reconnu comme un expert international sur le sujet et possédait une collection de premier plan. Tandis que César collectionnait des objets et du mobilier insolites. Notre intention est donc bien de démontrer que César invente sa propre modernité en lui injectant des aspects bruts, sauvages et populaires, qui lui correspondent pleinement. Parmi ces aspects, citons, à nouveau, pour mémoire, son refus des explications conceptuelles, son goût du folklore, son sens des rituels collectifs de destruction, ses références nombreuses à la sexualité dont le *Pouce* monumental est un des nombreux exemples. Cette notion de primitivité, ne contredit d'ailleurs pas l'option restannienne de l'homo faber, mais elle nous conduit davantage vers un comportement, un mode de vie, une vitalité, plutôt que vers un savoir-faire et une maîtrise techniques.

²⁸ Richard Leeman (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, éditions des Cendres, 2009
Périer, Henry, *Pierre Restany, l'Alchimiste de l'art*, Paris, éditions du Cercle d'art, 2014

Avec les *Coulées*, « primitives » pour les premières et « modernes » pour les dernières, dites « plastiques » lors de leur exposition au Cnac en juin 1970, César réussit à inventer sa modernité, sans idéologie, sans projection et sans exigence de progrès et de purification de l'art. Les *Expansions* monumentales et verticales, semi-pérennes réalisées pour la Biennale de Sao Paulo en 1967, incarnent, à elles seules, ce double langage. Elles sont *pop* par les couleurs employées (orange, jaune et rouge) et en même temps, elles affichent un langage archaïque par leurs surfaces rugueuses, poreuses et expressives. Leurs analogies avec les parois humides d'une grotte ou des organes vivants suintants font leur ambivalence et leur force, pour les premières en 1967.

En étudiant cette décennie, durant laquelle les *Expansions* constituent le fil rouge du travail, nous avons cherché à apaiser le « conflit » restanien, entre homo faber et homo ludens, en faisant un pas de côté.

Après une première partie « biographique » sur fond de primitivité à travers l'enfance, le parcours académique, le mode de vie de l'artiste, son lien avec les éléments, la nature, les matières, y compris les matières comestibles, nous montrons le devenir de cette primitivité dans certains milieux parisiens, qui incarnent la modernité, y compris celle des avant-gardes avec les Noailles, qui sont parmi ses premiers mécènes. Dans cette séquence, nous montrerons aussi comment cette primitivité sauve l'artiste de l'académisme des Beaux-Arts, faisant dire à l'un de ses professeurs : « Ah, les Fauves, là bas dans le coin, moi je ne corrige pas ça !²⁹ »

Dans la partie centrale de notre étude, nous aborderons vraiment le cœur de notre sujet en reconstituant une histoire méconnue, celle des coulées et des dépeçages des mousses coagulées en public, des performances déjà en germe dans les *Compressions* en 1960, mais qui atteindront, à ce moment-là, une intensité collective.

²⁹ Témoignage de Michel Guino, entretien avec V. Da Costa, 7 mars 1997 pour « Chronologie », cat. d'expo, Jeu de Paume, Paris, cité dans Bouchet, Renaud, *Les Fers de César*, 2016, p. 90.

Enfin, la troisième partie, revient sur le contexte français dans lequel ces formes molles, d'abord informes et visqueuses, s'épanouissent. Leur réception, leur évolution vers le mobilier, le design, les multiples, les prototypes, autant d'expérimentations, que Restany voit comme l'opportunité de valider cette « abolition de l'art » ou ce « dépassement de la problématique de l'art » ou encore ce concept « d'art-jeu », seront détaillées dans la dernière partie. Selon nous, la notion « d'art-jeu » est sans doute celle qui est la plus en phase avec la production de César sur cette décennie 1967-1977. Là encore, l'artiste nuance les injonctions restaniennes, en revenant en 1970, à des formes plastiquement maîtrisées pour son exposition au Cnac. Le fait-il par conviction personnelle ou pour que ces formes molles jusqu'ici externalisées dans la rue et l'espace public, trouvent enfin refuge sur les cimaises blanches de l'hôtel Rothschild, rue Berryer ?

Si la modernité du sculpteur n'est ni constante, ni facile à classer, autrement dit si son « projet moderne » est difficile à décrypter, est-ce le résultat d'un tiraillement, qui lui est intrinsèque ou le souci constant de s'adapter, à un contexte français qui hésite entre patrimoine et modernisation, entre passé et futur, entre « art-jeu » et académisme ? En posant tous ces paradoxes, nous montrerons comment l'artiste les traverse et les détourne et les résout sur cette période charnière, entre 1967 et 1975 environ, période qui constitue le point central de notre analyse.

PARTIE 1 / EMPRUNTS ET EMPREINTES SUR UN FOND DE PRIMITIVITÉ

A / Une primitivité comme antidote à l'académisme :

« Moi, j'étais plutôt de la famille du passé, en remontant jusqu'à l'Égypte, et avant aux primitifs, et à tout ce qui a à voir avec le religieux, où il y a un transfert, une angoisse, une présence³⁰. »

I / A - 1. Une intelligence technique (enfance, formation, académie, premiers succès parisiens)

Rien ne destine le jeune César, jumeau de sa sœur Armandine, né le 1er janvier 1921 dans une famille d'immigrés Italiens, à une carrière de sculpteur. Enfant, il préfère dessiner qu'apprendre à lire et à écrire. Il couvre ses manuels d'histoire en recopiant les portraits des hommes célèbres, Louis XIV et sa perruque, puis c'est à partir de 1933, qu'il réalise le portrait de son oncle, qui porte le même prénom que lui et travaille comme retoucheur chez un photographe marseillais avec une certaine renommée locale. Mon oncle travaillait :

« chez Félix Giuglard, un photographe de Marseille, très connu, qui faisait des photos ovales avec la signature (...) Il était considéré comme un génie parce qu'il travaillait chez ce photographe à faire des retouches, et que son patron l'envoyait dessiner à l'École des Beaux-Arts. C'est pourquoi il avait le costume de velours, le grand chapeau et le nœud lavallière. J'ai des photos de lui dans cette tenue à Marseille. (...) Je l'admirais parce qu'il y

³⁰ *César*, cat. expo, Paris, 1997, Galerie nationale du Jeu de Paume, p. 19

avait à la maison des médaillons en plâtre de lui : l'un représentait une oreille et l'autre le profil de mon grand-père³¹.

Considéré comme le seul artiste de la famille, César s'identifie immédiatement à lui et compose son portrait de profil, très réaliste, à la manière d'un buste italien en ronde-bosse³². Élevé dans une famille modeste, César est très proche de sa sœur jumelle, Armandine, prénommée Nine, avec qui il dort « tête bêche » dans une chambre dortoir. Le matin, les deux jumeaux se bagarrent pour aller acheter le pain à la boulangerie, espérant dérober un croissant ou une autre douceur, que la famille ne s'autorise pas. Son frère Joseph, né dix ans plus tard, en 1931, l'épaulera pendant l'Occupation et la Libération pour survivre avec des métiers de fortune comme le marché noir. Sa mère, Lelia Magnani, originaire de la région de Lucques (Lucca) en Toscane, lui transmet cette sensualité par le biais de la cuisine, qu'il transmettra perpétuellement comme un langage à part entière. Enfant, la sensibilité exacerbée de César est satisfaite par les odeurs de cuisine et les préparations culinaires de sa mère, qui lui demande de participer aux travaux ménagers de la maison :

« Ce que je retiens d'elle, en premier lieu, c'est l'amour qu'elle avait de l'Italie, son pays natal. Et sa nostalgie de Pietrabona, son village, près de Lucques, en Toscane, où elle avait travaillé comme ouvrière dans une usine à papier avant d'épouser mon père, italien comme elle (...) elle, qui pourtant n'avait pas de culture, pas de lecture et qui n'avait probablement jamais visité un seul musée, elle se mettait à me parler de Michelangelo. Et de Carrare, qui n'est pas loin de chez elle, où il y a des carrières de marbre (...) Mon père lui reprochait alors d'être insouciant, de trop aimer vivre. Le fond de sa nature était la gaieté. Peu lui importait si nous vivions dans un immeuble misérable, à moitié en ruines. Elle considérait qu'elle avait de la

³¹ Cabanne, Pierre, *César par César*, Paris, Denoël, 1971, p. 35.

³² *La tête de mon oncle*, 1933, reproduite dans *César*, cat.expo., Paris, Jeu de Paume, Réunion des Musées nationaux, 1997, p. 189.

chance : elle n'était pas obligée de se lever à six heures du matin pour aller à l'usine (...) Qu'elle ait tant aimé rire (je revois sa dentition admirable !), bavarder, profiter de la vie et qu'elle ne soit plus là provoque en moi une espèce d'angoisse³³. »

Elle rassurait César qui se souvient avoir fait l'objet de moqueries sur son nom de famille dans un quartier rempli d'immigrés italiens :

« Ayant fui le régime Mussolinien (...) des Italiens qui étaient aussi mal vus que peuvent l'être les Arabes aujourd'hui. Des « métèques » aux yeux des « vrais Français ». Les gamins faisaient exprès d'écorcher mon nom de famille. Ils prononçaient, pour se moquer, quelque chose comme « Baldassini » ou « Baldaquini ». Ma mère alors me consolait : « Ne t'en fais pas, le plus beau pays c'est l'Italie !³⁴ »

Tandis que l'autorité colérique et verbale de son père était difficile à supporter :

« C'était une espèce de dictature parce que je craignais mon père, à la maison, tout le monde en avait peur, je ne me serais jamais attardé³⁵. »

M. Baldaccini, père, Omer de son prénom, est propriétaire d'un commerce de vins, *Aux vins renommés*³⁶, dans le quartier de la Belle-de-Mai, où les clients viennent acheter le vin à la bouteille avec quatre tables pour les clients en quête d'échanges et de commérages. Le chai paternel mobilise toute la famille pour les étiquetages des bouteilles et les livraisons. César est habitué à vivre dans la rue, à côtoyer les commerçants et les voisins. Le langage oral aux intonations contrastées fonde la

³³ Projet de texte rédigé par César sur le thème de la mère pour la maison d'édition Hachette, correspondance avec Sébastien Chardin, le 23 janvier 1979, fonds Claude Govaerts, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris. Propos jamais publiés. Le projet éditorial a été abandonné.

³⁴ *Ibid.*, cité., non paginé.

³⁵ Cabanne, Pierre, *César par César*, Denoël, 1971, pp. 61-62.

³⁶ On notera sur la photographie de la devanture du commerce, reproduite dans le catalogue du Jeu de Paume, dans la rubrique « chronologie », p. 188, l'erreur orthographique à l'adjectif « renommés », écrit avec un seul « m » à l'époque.

plupart de ses relations. Il n'apprend pas à écrire : son père le retire de l'école communale à douze ans pour qu'il le seconde dans les tâches quotidiennes du commerce familial comme les livraisons de tonneaux de vins au sein de son commerce familial. César en garde un souvenir très pénible. Selon certains témoignages, il en aurait conservé des stigmates sur le plan physique comme une croissance ralentie et surtout une déformation de la colonne vertébrale. Pour son père, Omer, les métiers artistiques et intellectuels sont considérés comme des « métiers de fainéants³⁷ ». Bien que César ait réussi à devenir un sculpteur important, il ne s'est jamais autorisé à nourrir sa pratique de références intellectuelles. Il a entièrement délégué ce rôle à Pierre Restany. Il était toutefois attiré par la connaissance et les écrits théoriques d'un de ses professeurs aux Beaux-Arts, Marcel Gimond, qu'il admire :

« La seule personne qui m'ait intéressé, c'était Gimond, il parlait de la sculpture avec une telle passion. J'allais l'écouter dans son atelier que je trouvais supérieur aux autres. J'étais très attiré par Gimond sur le plan intellectuel (...) c'était le meilleur sculpteur pédagogue de l'École (...) et puis il me faisait impression parce qu'il avait des connaissances, c'était un érudit qui parlait remarquablement des Égyptiens, des Grecs, des sculpteurs romans, et qui a écrit des choses très justes³⁸. »

César fait ici allusion à deux écrits : *Menus propos sur le portrait sculpté, différence entre la nature et la sculpture*, qui est une préface pour une exposition de jeunes sculpteurs Français à la galerie d'orfèvrerie Christofle en 1945, puis un ouvrage intitulé *Quelques réflexions sur l'art d'aujourd'hui*, édité en 1950 aux éditions du Dauphin. Voici quelques extraits de ces textes théoriques à l'époque, pour la plupart, réédités dans un recueil en 1969, sous le titre, *Ce que je comprends de*

³⁷ *Op., cité*, p. 100.

³⁸ Cabanne, Pierre, *César par César*, Paris, Denoël, 1971, p. 91.

*la sculpture*³⁹. Dans les titres des chapitres, on trouve des préceptes que César a intégrés :

« L'art consiste à œuvrer la matière plastique pour lui permettre d'émouvoir à son tour d'autres hommes et pour cela elle lui donne sa qualité essentielle : la beauté. L'œil perçoit ce que l'esprit ne peut définir (...) Il y a autant d'aspects d'un artiste qu'il y a de minutes dans sa vie⁴⁰. »

Dans un autre chapitre intitulé, *Sensibilité et intelligence dans l'élaboration de l'œuvre d'art*, ses analyses sur « l'instinct » font directement aux revendications « instinctuelles » maintes fois revendiquées par César :

« Il est évident que l'instinct doit précéder le raisonnement et que le raisonnement, pour être fécond, doit se confondre avec l'instinct. Le fait de mettre l'inconscient en état de travail créateur ne signifie pas se laisser aller à la sensation non contrôlée⁴¹. »

Enfin, Gimond dédie un chapitre à la question de la technique :

« L'imagination de l'artiste se consacre tout entière sur les moyens d'expression puisque l'art est par définition : fabrication (...) C'est pour qu'il ne nous asservisse pas qu'il faut apprendre son métier (...) Mais pour tout oublier de la technique, il faut d'abord l'apprendre (...) La sculpture est conditionnée par la matière à œuvrer. ⁴² »

Cette dernière phrase sur la relation matière/sculpture est fondamentale pour César, même s'il va constamment chercher à s'en libérer. La séquence sur les

³⁹ Arted, Paris, Editions d'Art, 1969.

⁴⁰ *Op., cité*, p. 27.

⁴¹ *Op., cité*, p. 35.

⁴² *Op., cité*, p. 49.

Expansions « jetables » est une des séquences parmi les plus libératrices dans cet affranchissement de la technique et de la pérennité.

Dans ses deux biographies, César précise qu'il ne s'est finalement pas inscrit dans l'atelier de Gimond, prétextant que l'homme ne lui plaisait pas « physiquement », mais qu'il y passait du temps en « auditeur libre » pour combler sa soif de connaissances. Indéniablement, si César a toujours revendiqué une posture anti-intellectuelle au profit de celle de l'ouvrier, de l'artisan, du « forgeron génial », ce que Pierre Restany théorise avec la notion de *l'homo faber*, cela vient des limites transmises par sa mythologie familiale. Si Pierre Restany a su habilement poétiser ces deux facettes en dialectisant *l'homo faber* et *l'homo ludens*, force est de constater que cette croyance a été limitante pour l'artiste et a aussi participé de la distance, pour ne pas dire de la méfiance, vis-à-vis des démarches conceptuelles. De son père, Omer, il a aussi gardé le goût du proverbe, du verbe haut en couleurs, très répandu dans ces milieux populaires et surtout le sens du dialogue et une authenticité quasi rustique, extrêmement directe. Il va droit au but dans ses discussions. Ce langage imagé, qui fait parler la rue, comme le dit Michel de Certeau avec sa formule, « le quartier parle⁴³ », ou plus récemment Arman qualifiant la Belle-de-Mai de « quartier-village⁴⁴ » ne quittera jamais l'artiste, qui s'installe à Montparnasse et Saint-Germain-des-Prés, où il retrouve cette proximité et ce sentiment d'appartenance à un lieu familier, où l'on rencontre toujours une connaissance dans la rue.

Ce langage visuel et gestuel lui permettra de séduire son entourage parisien. L'usage de symboles permet une « dimension universelle pour que le plus grand nombre participe à l'émoi et à l'information⁴⁵ » qui se propagent à toute vitesse dans ces quartiers populaires. Cette vigilance permanente à être compris du plus grand nombre est centrale dans la démarche de César et dans ses craintes d'être

⁴³ De Certeau, Michel, *L'invention du Quotidien, Habiter, cuisiner*, Tome 2, Paris, Folio Essais, 1990, p. 118, première édition 1980.

⁴⁴ Reut, Tita, *Arman, La traversée des objets*, Paris, Hazan, Réunion des Musées nationaux, 2000, p. 198.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 118.

jugé au moment de la révélation publique de ses gestes iconoclastes que sont les trois compressions brutes intitulées *Trois tonnes* (16e Salon de Mai, 1960) et *l'Expansion* éphémère, la *Grande Expansion orange* (23e Salon de Mai, 1967), coulée en public sur les quais de Seine. Dans ces milieux modestes, le commerce est une sorte de « salon de rue, un lieu public, où il est toujours possible de perdre un peu de temps⁴⁶ » pour oublier sa condition et sa solitude. Cette vérité reste tenace dans la vie de César, qui travaille plus facilement dans des lieux de vie (bistrot, usines, ferrailleur, imprimerie) que dans un atelier en solitaire. C'est justement un voyageur de commerce de passage au négoce familial qui observe le jeune enfant César en train de dessiner sur un coin de table et alerte ses parents sur ses réelles potentialités :

« j'étais toujours en train de découper des bouts de papier, de modeler un guignol avec de la terre trouvée dans le caniveau, de dessiner, de copier des portraits dans mon manuel d'Histoire de France⁴⁷. »

Le représentant de commerce ne se trompe pas. La mère de César l'inscrit aux cours du soir en 1936 et malgré le peu d'encouragement familial, l'enfant obtient très vite les premiers prix de dessin, gravure et architecture en 1937. Il est alors âgé de seize ans. Son apprentissage à l'École des beaux-arts de Marseille est exclusivement académique, technique et tourné vers le passé⁴⁸. Avec ses deux amis sculpteurs, originaires de Montpellier, Albert Féraud et Georges Nadal, ils ont d'autres ambitions. Ils gagnent Paris. César passe le concours d'admission à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris en juin 1943. Il passe l'épreuve pratique qu'il réussit facilement mais doit revenir à l'automne pour l'épreuve théorique, qui le terrorise. Il n'a pas encore accès à l'histoire de l'art. Il découvre les codes des milieux artistiques :

⁴⁶ *Ibid.*, p. 120.

⁴⁷ Projet de texte rédigé par César sur le thème de la mère pour la maison d'édition Hachette, courrier avec Sébastien Chardin, le 23 janvier 1979, fonds Claude Govaerts, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris.

⁴⁸ A partir de 1940, César est inscrit aux cours de dessin d'après modèle vivant, de sculpture et de modelage. Il suit l'enseignement de Louis Cornu, ancien metteur au point et praticien de Rodin.

« Là, j'ai découvert un autre monde : celui des fils de famille qui avaient la vie facile. Ce fut un choc pour moi le jour où un de mes camarades m'a invité dans la maison de ses parents à Aix. Il y avait un salon, avec des fauteuils. Chez moi, il n'y avait jamais eu que des chaises bancales et je ne m'étais jamais assis dans un siège aussi somptueux⁴⁹. »

Ses deux amis, plus cultivés, l'encouragent malgré tout. Il sera finalement admis comme « élève temporaire », puis ensuite intégré définitivement. César choisit l'atelier du sculpteur Marcel Gaumont (1880-1962) nommé professeur de sculpture en 1939 à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts, alors dirigée par Paul Landowski. Il s'agit d'un sculpteur classique, grand prix de Rome connu pour ses monuments aux morts de 1914-1918 de Laon (Aisne) et dans l'Indre, sa région natale ainsi que quatre bas-reliefs sur la façade latérale du Palais de Tokyo, une commande pour l'exposition Universelle de 1937. Ce sont des figures allégoriques : *Triton, Trois nymphes, Centaure, Éros*. La figure du *Centaure*, un sujet que César ré-interprète dans les années 1980 pour une commande publique en hommage à Picasso est peut-être une réminiscence lointaine de cette visite sur le site du Palais de Tokyo :

« Est-ce que Gaumont avait du talent ? Je ne sais pas. L'art, pour moi, à cette époque, c'était quelque chose de bien fait. Je suis allé un jour sur les quais, au Musée d'Art moderne, voir des reliefs qu'il avait sculptés sur la façade, j'ai trouvé que c'était bien fait. Ce n'était pas un message à base philosophique ou politique, c'était quelque chose qui restait au niveau artisanal⁵⁰. »

Comme on le sait, le chef d'atelier qui a du talent à ce moment-là aux Beaux-Arts, c'est Alfred Janniot (1889-1969), auteur des reliefs monumentaux des façades

⁴⁹Projet de texte rédigé par César sur le thème de la mère pour la maison d'édition Hachette, courrier avec Sébastien Chardin, le 23 janvier 1979, fonds Claude Govaerts, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris.

⁵⁰ *César par César*, Cabanne, Pierre, Paris, Denoël, 1971, pp. 71-72.

respectives du Palais de Tokyo⁵¹ et du Palais de la Porte Dorée⁵². Il est aussi l'auteur d'un monument aux morts d'esprit décoratif, celui de la corniche à Nice (1924) et de la fontaine de la place Masséna⁵³. Des réalisations que César aura sous les yeux au quotidien à partir des années 1970. Curieusement, César ne s'inscrit pas auprès de ce professeur, alors que son ami Albert Feraud, Prix de Rome en sculpture en 1951 (**Doc.13**), suit ses enseignements. César reconnaît sa valeur sur le plan humain :

« Par contre, je n'étais attiré par un autre patron, Janniot dont je n'étais pas non plus l'élève d'ailleurs (...) Avec lui, je pouvais boire un verre, je pouvais accepter sa générosité. Si on avait besoin de cinq mille francs, il les donnait. Qu'il s'agisse de Gimond, de Janniot ou de tel autre, l'École ne servait pas à grand-chose. L'enseignement était complètement sclérosé (...) C'est que l'École est en dehors de la vie⁵⁴. »

César séjourne aux Beaux-Arts près de treize ans⁵⁵ avant de devenir lui-même Grand massier des sculpteurs de l'école et Chef d'atelier Sculpture de 1970 à 1989, assisté par Jean-François Duffau. Etienne-Martin, lui, est nommé Chef d'atelier Sculpture de 1967 à 1982. Olivier Debré est nommé Chef d'atelier de peinture murale de 1980 à 1985.

En tant qu'étudiant, César s'implique beaucoup dans la vie sociale et culturelle de l'École. Il organise des fêtes, des séances de déguisements et se sert de l'institution comme d'un « club, une cantine, un lieu d'études et de rencontres », comprenant très vite que les enjeux artistiques de son temps se situent ailleurs. Dans les galeries du quartier, les bistrotts, les cabarets et dans les ateliers de

⁵¹ *La légende de la Terre, La légende de la mer*, 1937. Il réalise aussi la fontaine, mais César n'en parle pas lors de sa visite du site. Il ne parle pas non plus des bas-reliefs.

⁵² *Les richesses des colonies*, 1931, Musée des colonies, Exposition coloniale, 1931.

⁵³ *Fontaine du Soleil*, 1956, Ville de Nice.

⁵⁴ Cabanne, Pierre, *César par César*, Paris, Denoël, 1971, pp. 91-92.

⁵⁵ Officiellement, César achève son séjour à l'École des Beaux-Arts en 1953-1954 et il est enregistré dans les ateliers de Gaumont et Janniot. Verger, Émilie, *Les Beaux-Arts, une fabrique d'artistes ?*, Université Paris Sorbonne, 2011, p. 225.

quelques sculpteurs majeurs (Brancusi, Giacometti et Richier), auxquels il a très vite accès, soit par ses camarades (Nadal et Féraud habitent dans la même cour que le sculpteur roumain et encouragent leur ami à lui rendre visite), soit par simple voisinage (Alberto Giacometti). J'ai toujours regardé Brancusi parce que c'est un praticien et son langage c'est la pratique (...) Il est certain que Brancusi, à ses débuts, était meilleur praticien que sculpteur (...) Quand je suis arrivé à Paris, Féraud et Nadal⁵⁶ avaient un atelier dans la même cour que Brancusi. Ils m'ont dit : « c'est Brancusi (...) J'ai eu un choc, un choc visuel, et avec du retard, j'ai eu un choc dans le cerveau. Tout cela est resté (...) Je suis allé à son enterrement à l'église orthodoxe⁵⁷ », dit-il à Daniel Abadie lors d'un entretien en 1997. À propos de sa rencontre avec Brancusi, voilà ce qu'il dit Pierre Cabanne en 1971 :

« Brancusi ne m'a rien apporté mais il m'a fait comprendre qu'on pouvait simplifier un oiseau ou un personnage, que la forme la plus simple, la plus pure, en dit plus que toutes les complications. Il y a cette phrase de lui que j'aime beaucoup : l'art n'est pas une crise de nerfs⁵⁸. »

Cette quête d'étirement de la matière, qui tend vers une forme organique, quasiment abstraite, ressurgit dans les *Expansions* dirigées. Cette formation académique aux Beaux-Arts est malgré tout structurante pour César :

« Il y a quelque chose d'important qui reste ancré en moi, c'est le manuel, la technique; c'est de là que je suis parti. J'ai le respect du travail, je suis un classique d'esprit et de formation, ce n'est pas pour rien, que je suis resté treize ans à l'École⁵⁹. » **(Doc. 11 & 12)**

⁵⁶ Il s'agit de ses deux camarades sculpteurs, aux Beaux-Arts de Paris, qui jouent un rôle déterminant à un moment où César songe à abandonner Paris et son apprentissage : « Je peux dire que chaque fois que j'ai trouvé Nadal et Féraud, chaque fois qu'ils sont venus me voir, ils ont toujours été bénéfiques pour moi ... » , *César par César*, Cabanne, Pierre, Paris, Denoël, 1971, p. 69.

⁵⁷ César, Entretien avec Daniel Abadie, « Sur la sculpture », cat.expo., Paris, Jeu de Paume, Réunion des Musées nationaux, 1997, p. 12-13.

⁵⁸ *César par César*, Cabanne, Pierre, Paris, Denoël, 1971, p. 80.

⁵⁹ *Op.*, cité, p. 64.

Néanmoins, l'étudiant reste critique sur la qualité des enseignements et se démarque de ce carcan académique grâce à sa curiosité et ses rencontres : « je faisais mes exercices et je m'imprégnais de l'air du temps », tout en s'inspirant de l'histoire de la sculpture funéraire et de la sculpture italienne du Quattrocento⁶⁰. Avec le médaillon-portrait de son oncle, les premiers travaux de César en fer et en plâtre, datent de 1933-1943⁶¹. A cette période, il est reparti à Marseille. Il ne parvient pas à se loger et à se nourrir dans la capitale. Durant cette période de tâtonnement, il est contraint d'exercer différentes missions alimentaires, avec l'aide de son frère. Il exerce plusieurs métiers : livreur de bois avec une charrette et un cheval, chauffeur de taxi-camionnette et pilote de camion à Perpignan pour l'armée de l'Air. Il fabrique aussi du pastis. Il tente à plusieurs reprises le concours Prix de Rome, mais ne passe pas le stade des premières épreuves. Il entreprend ensuite une formation de céramiste à Montpellier en 1947, envisageant avec un camarade sculpteur, de réaliser des poteries et des bijoux avec l'achat d'un four. De retour à Paris, il accepte toutes les propositions qui lui permettent de survivre. Il fabrique des mannequins pour les grands magasins et confectionne déjà des objets d'usages comme « une sorte de cendrier représentant Charlot avec le melon et les godillots⁶². »

Le déclic a lieu rue Bonaparte, quand le regard de César croise une photographie en noir et blanc représentant le *Berger* de Pablo Gargallo dans la vitrine d'une galerie. C'est une autre perspective que celle que lui enseignent ses pairs au sein de l'école. Il comprend alors qu'il peut éviter les matériaux traditionnels comme le plâtre, la taille du bois et le bronze, préconisés dans les ateliers des Beaux-Arts. Immédiatement, il récupère des tuyaux de plomb et de cuivre chez un ami plombier, qui lui permet d'utiliser son poste à souder et réalise ses premiers

⁶⁰ « Je regardais surtout les images sur le Quattrocento, la Renaissance à la bibliothèque de l'École (...) Ce que je regardais, c'était toujours des images du passé. Je ne suis jamais tombé sur une image de Picasso ou de Braque, ou de Léger, pour la simple raison qu'à l'École il n'y en avait pas. », *César par César*, Cabanne, Pierre, Paris, Denoël, 1971, p. 46.

⁶¹ *Homme nu debout*

1943, plâtre sur âme de fils de fer, base en bois

signé et daté sur la base « César 1943 » (sic)

H. 27 cm L. 13 cm P. 8 cm (avec la base), collection particulière.

⁶² *Ibid.*, p. 78.

personnages. Des « bonhommes », selon sa terminologie, en rebuts de métal, saisis sur le vif, qui dialoguent avec la sculpture de Germaine Richier et de Ettore Colla (1896-1968), mais aussi celle d'Antoine Bourdelle ou plus proche de lui encore Robert Couturier, membre, comme César, du comité de direction du Salon de Mai. Les surfaces irrégulières sont modelées avec les doigts. Les proportions sont allongées et maladroites : « Il faisait à l'époque de petites figurines en plâtre; pauvre, il ne pouvait les faire fondre en bronze⁶³ », selon Jean-Yves Mock.

Il y a dans ses premiers essais, un style légèrement misérabiliste, une esthétique fragile et précaire, que César écarte ensuite avec la série des *Fers* commencée entre 1947 et 1949. Des premiers fers réalisés à la périphérie de Draguignan dans la scierie⁶⁴ des frères Collomp (**Doc. 1-2**) aux plaques monumentales anthropomorphiques (*Aile*, 1957, collection privée), César se positionne comme un sculpteur classique, dans la filiation d'une pratique séculaire qui se transmet de siècle en siècle et de territoire en territoire à travers la technique. Il convoque les techniques, les matières et les outils ancestraux et il innove en les adaptant à ses besoins et à son temps. Il ne les utilise jamais passivement. Il les détourne et cherche à les transformer et les adapter à ses besoins spécifiques, ce qui le pousse à dire à propos du *Pouce* et plus tard des *Expansions*, qu'il a su mettre au point de nouvelles techniques. Le pantographe pour les *Empreintes* et le malaxeur (**Doc.161**) pour les mousses. On touche là à un aspect central de son projet artistique : inventer des outils et maîtriser des techniques pour explorer, voire épuiser, les potentialités d'un matériau, jusqu'à un point de non-retour. En effet, on peut considérer que toute l'œuvre de César traduit un être techniquement polyvalent, qui déploie sans cesse des hypothèses techniques, pour les saisir, les maîtriser, les mélanger, les hybrider, les épuiser et les réactiver. Dans chacun de ses scénarios techniques, il y a un immense savoir que César accumule de manière empirique et expérimentale. N'ayant pas de logement et d'atelier,

⁶³ Mock, Jean-Yves, *Sans masques, Hommage à César, Masques 1968-1973*, Paris, éditions Colette Creuzevault, 2005, p 28.

⁶⁴ Nous nous sommes rapprochés des enfants qui conservent des archives du site. Nous avons retrouvé deux photographies d'époque : une montrant le site avec la scierie entourée de vignes et une deuxième avec César et des ouvriers déplaçant un tronc d'arbre.

jusqu'en 1957, il s'installe quasiment jour et nuit pour travailler dans des usines en périphérie. Toute cette connaissance technique se développe par mimétisme et par acharnement :

« A trente ans, j'étais encore à l'École, les types se moquaient de moi, ils m'appelaient le plus vieil étudiant de France, je vivais comme je pouvais. Je dormais chez les uns, chez les autres (...) Un copain m'avait prêté une chambre rue du Chemin-Vert, à la Bastille, c'était une période assez dure. Une chambre de bonne dans un quartier sordide. J'ai eu l'obsession des chambres de bonne pendant toute ma vie (...) Alors j'allais aux Beaux-Arts, je faisais ces figures. Je ne copiais plus, j'essayais de travailler avec une certaine forme d'esprit, une certaine forme d'intelligence⁶⁵. »

Selon certains historiens comme Carola Giedion-Welcker, Brancusi savait mieux que personne « épier constamment le matériau, lui céder docilement, pour soudain le tromper⁶⁶. » Cette jolie métaphore du matériau comme matière vivante avec laquelle l'artiste entretient une relation fraternelle, sensuelle, quasi amoureuse, pourrait parfaitement être appliquée à l'entière démarche de César, qui revendique constamment cette intimité avec la matière, vante ses morphologies illimitées et les possibilités qu'elle offre pour la connaissance de soi et de son environnement.

A la différence de Brancusi, César, ainsi que Arman et Tinguely, affectionnent la ferraille, les rebuts, les déchets en grande quantité et en vrac. Ces ruines modernes charrient un passé, fait de transactions humaines, qu'ils vont constamment revisiter non pas en cherchant à les représenter, mais plus vraisemblablement à les symboliser par la quantité, la destruction, l'assemblage et l'agencement. D'où leur rapport animiste avec la matière, qu'ils vont personnifier, élever au rang « d'êtres techniques » pour reprendre une terminologie utilisée par Gilbert Simondon. Avec César, la matière comme la

⁶⁵ *César par César*, Cabanne, Pierre, Paris, Denoël, 1971, p. 71-72.

⁶⁶ *Constantin Brancusi, 1876-1957*, cat. expo. Paris, Centre Georges Pompidou, Gallimard, 1995, p. 26.

machine sont constamment humanisées. Cette matérialité humaniste, issue de l'Existentialisme, de Germaine Richier et de Giacometti, de la noirceur des années d'après-guerre trouve alors un nouveau destin, qui passe par la civilisation industrielle. A cet ancrage artisanal et technique, qui n'appartient pas tout à fait au projet moderne et relève d'une tradition artisanale et vernaculaire, César a l'audace et l'intuition d'annexer, cette esthétique industrielle et sérielle, qui incarne la rupture dans les années 1950-1960. La soudure de matériaux industriels usagés, maculés de griffures, d'accidents et d'empreintes du temps (on peut considérer que *Le Déjeuner sur l'herbe* (1957) et *Hommage* (1960) sont déjà des *empreintes*⁶⁷) le rend tout d'un coup très populaire dans le Paris des années 1950. Son premier style misérabiliste et sage se transforme en un langage hybride, impur, primitif, en phase avec son époque. Pour atteindre la reconnaissance, il travaille d'arrache pied se saisissant à la fois de techniques comme la serrurerie et la ferronnerie qui sont produites dans les usines qu'il fréquente, mais aussi dans l'histoire des civilisations, et de signes issus de son époque. Il rappelle qu'il fallait alors les voir, ces signes, s'en saisir au bon moment. C'est ce qu'il fait avec ses premières sculptures obtenues par soudure :

« On ne peut pas dire que la ferraille était utilisée. Il y a eu Gonzalez, Gargallo (...) Mais enfin, le fer ça existe, il y a les armures que tu vois au musée des Invalides, non ? Les serrures que tu vois au musée d'Avignon (...) ça ne date pas d'hier le travail du fer⁶⁸, mais il est certain qu'il n'était pas utilisé dans ce qu'on appelle la sculpture⁶⁹. »

⁶⁷ Pierre Restany les qualifie « d'objets-plus », peut-être en opposition aux « objets en moins » de Pistoletto, pour se distinguer des approches sérielles du pop art et de l'art minimal. Notre approche, plus anthropologique et anachronique, les appréhende comme la genèse des formes « empruntées » (une boîte de sardines trouvée dans les tas de rebuts et détournée) et des formes « empreintées ». En les écrasant sur une surface plane, César leur donne une autre forme, un autre sens, comme une empreinte.

⁶⁸ On peut rappeler qu'en 1967, Marcel Duchamp et Émile Gilioli conçoivent un socle tournant et mécanique en fer, pour la version monumentale du *Cheval Majeur* de Raymond Duchamp-Villon, Centre National des Arts Plastiques, déposé à la Préfecture de la Seine-Maritime, Rouen. Pour son bas-relief, *Les Amants*, daté de 1913, le sculpteur avait souhaité une fonte en plomb (Alexis Rudier, fondeur), Musée des Beaux-Arts de Rouen. *Raymond Duchamp-Villon*, cat. expo. Centre Pompidou, Musée des Beaux-Arts de Rouen, hors les murs, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998.

⁶⁹ « Conversation autour d'un pouce avec César par George Boudaille », *Les Lettres françaises*, 30 décembre 1965 - 5 janvier 1966, pp. 25-28.

C'est exactement, dans cette optique de détournement, qu'il développe aussi bien la soudure rudimentaire (dans sa chambre d'étudiant) que la soudure à l'arc (dans les usines de la périphérie parisienne) pour produire ses *Fers* entre 1949 et 1965. La *Victoire de Villetaneuse* (**Doc. 15 & 16**) venant clore cette séquence en 1965 après le scandale des *Compressions* du 16e Salon du Mai (**Doc.72**).

Comme le soudeur, l'artisan, le paysan, le berger, César est un « expert au sens étymologique du terme ». Pour Gilbert Simondon, les experts « ont part avec la nature vivante de la chose qu'ils connaissent et leur savoir est un savoir de participation profonde, directe, qui nécessite une symbiose originelle, comportant une espèce de fraternité avec un aspect du monde⁷⁰. » Cette fraternité avec le vivant est innée chez César. Il possède une intelligence technique, qu'il maîtrise au fil du temps et de ses expériences. Il fait de la sculpture comme un berger, un paysan, un mineur, un marin et il ne saurait modifier son approche instinctive par un « système intellectuel oral ou écrit⁷¹. » Il développe et acquiert un savoir-faire hors du commun : celui de la soudure à l'arc, apprise auprès des ouvriers de l'usine de menuiserie à Draguignan, une technique qu'il va ensuite maîtriser, durant une douzaine d'années, dans les usines de Villetaneuse, dans la banlieue parisienne, hébergé par un industriel M. Léon Jacques, propriétaire de l'usine « Matériel Malma », à qui il rend hommage dans une sculpture figurative⁷². Dans cette usine de mobilier industriel, César s'installe dans le hall, qui lui est réservé pour travailler quotidiennement. Il accueille les médias et les photographes (**Doc. 3 & 4**) sur place et cherche à inclure le contexte dans sa production. Les ouvriers sont interrogés par les journalistes, considérant que le choix d'un tel site pour travailler est inédit, voire insolite. Il a un comportement inclusif et très respectueux vis-à-vis des ouvriers car la production manuelle et artisanale qui se dégage de cette usine représente une immense valeur pour lui :

⁷⁰ Simondon, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, 1958, Philosophie Aubier, p. 89.

⁷¹ Gilbert Simondon, *Ibid.*, p. 90.

⁷² *Hommage à Léon*, 1964, fer soudé, 89 x 27 x 38 cm, collection particulière, Paris.

« Je pense que les gens sont peut-être étonnés de me voir travailler dans une usine, un sculpteur qui veut travailler du fer, la première chose à laquelle j'ai pensé, c'est une usine où il y a des machines et du fer en quantité, en haut et en bas et des machines, c'est une sculpture qui est née en fonction des machines, mon aventure se poursuit depuis cinq ans, je suis très lié aux ouvriers, je leur apporte un litre de vin. Le fils du patron de l'usine s'est mis à faire de la sculpture depuis trois ans, il fait une sculpture primitive et naïve, que je trouve très belle⁷³ .»

Étant invité à participer à la Biennale de Venise en 1956, les médias se rendent dans ces lieux boueux et sombres pour le faire connaître du grand public. Il joue sa mythologie personnelle bien sûr, mais il devient instinctivement «l'anthropologue» de lui-même. On peut lire la mise en scène de sa posture à travers ce que Tim Ingold énonce au sujet de la démarche immersive de l'anthropologue : « Il s'agit de replacer l'objet dans un contexte social et culturel, puis de relier le monde de l'art aux valeurs du milieu social et culturel de leurs producteurs. (...) Il s'agit d'une anthropologie avec l'art et non de l'art (...) l'art devrait être comme une discipline qui partage avec l'anthropologie le souci de réveiller nos sens et de permettre à la connaissance de croître de l'intérieur, en s'inscrivant dans le déploiement de la vie⁷⁴. »

Le photographe Guy Bourdin (**Doc. 5**), qui vient sur place en 1957 pour un reportage, met l'accent sur cette dimension contextuelle alors totalement inédite à l'époque. Il filme César déguisé avec une armure métallique et un bâton, comme un cosmonaute de la ferraille. Il le fait poser derrière une tôle ondulée, prend des images des tas de copeaux métalliques frisés, qui ont une indéniable valeur esthétique et filme aussi les panneaux de pointage des ouvriers. Ce film muet, totalement inédit⁷⁵ (**Doc. 8 à 10**) montre César dans son contexte de travail, utilisant les mêmes uniformes que les ouvriers, posant avec le patron de l'usine,

⁷³ *Plaisir des Arts*, émission diffusée le 15 février 1959, INAthèque, Bibliothèque nationale de France, Paris.

⁷⁴ Ingold, Tim, *Faire Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*, éditions Dehors, 2012, pp. 33-34.

⁷⁵ Fonds Guy Bourdin, 2,06 mn, 1957, film muet en noir et blanc, courtesy Frédéric Arnal.

portant des chaussures épaisses pour prévenir les chutes de métal, complètement immergé dans les modes de travail et de vie de ces récupérateurs de la ferraille. En effet, nous le verrons, à chaque « révolution artistique » correspond une relation immersive avec le contexte. Les outils, les sons et les dialogues ouvriers font partie du processus. Les *Fers* et bientôt les *Compressions* émergent dans la périphérie parisienne, où César trouve refuge dans les années 1950.

Les *Empreintes*, qui suivent, sont confiées à un atelier de moulages parisien, l'Atelier Alligon, tandis que les *Expansions*, naissent dans la ville, sur les Quais de Seine, puis se développent dans les institutions publiques, pour enfin se transformer dans deux ateliers dédiés, le premier rue Lhomond en 1967 dans le 5^e arrondissement, le deuxième, rue Roger près du cimetière Montparnasse, à partir de 1970, qui ressemble davantage à l'esthétique du musée moderne avec ses murs blancs, sa verrière et son sol en béton. L'outil des *Empreintes* est le pantographe, tandis que les *Expansions*, le poussent à mettre au point un nouvel engin : un malaxeur géant. Enfin, pour les *Compressions*, l'outil (la presse hydraulique) existe et l'artiste va juste le détourner pour un usage artistique.

En 1955-57, l'esthétique sombre et matiériste de César dialogue parfaitement avec celle du sculpteur belge, Roël d'Haese, mais aussi avec celle de certains peintres contemporains comme Jean Fautrier, Karel Appel, Jean Dubuffet, Nicolas de Staël ou encore Bernard Buffet⁷⁶, qui incarnent, excepté Dubuffet, ce que ses futurs compagnons de route remettent en cause. C'est le César *Homo Faber*, selon la terminologie de Pierre Restany, qui maîtrise un savoir-faire, une technique, des outils et transforme tout ce qu'il touche. C'est le César soudeur, en lutte avec la matière, celle des déchets industriels, des fragments de ferrailles soudés, assemblés, des boulons, des pistons, des joints rouillés, des morceaux de poutres métalliques, des clous, des douilles d'ampoules en porcelaine, qu'il va ramasser sur des montagnes de déchets métalliques, qui sont d'ores et déjà des

⁷⁶ Cf. La salle du Pavillon français à la Biennale de Venise en 1956 avec les *Fers* de César et les peintures de Bernard Buffet. Reproduite dans le catalogue du Jeu de Paume, 1997, Paris, Gallimard, p. 198.

sculptures, des expansions « frisées », des accumulations informes et métalliques en vrac. Mais César, est encore au stade de l'assemblage et les soude dans l'espace pour composer des sculptures animalières, figuratives, des portraits et des autoportraits perchés sur des poutres de ferrailles assemblées en trépied.

Si César soudeur, *l'homo faber*, pour parler comme Pierre Restany, parvient peu à peu à s'imposer dans le Paris des années 1950 grâce à des sujets encore figuratifs, des personnages, des insectes et de grandes plaques abstraites et frontales, qui font écho à l'abstraction de Nicolas De Staël, il en sera tout autrement pour le César, *homo ludens* (la presse écrite joue même sur l'opposition César / Jules). C'est celui-ci que nous privilégions dans notre étude, même si nous le verrons, les deux sont de fait inséparables. *L'homo ludens* (initialement l'expression est de Johan Huizinga et Restany l'a repris dans ses écrits), c'est celui des *Compressions*, des *Empreintes* et des *Expansions* éphémères, c'est-à-dire des formes obtenues sans contact avec la matière. Ces formes obtenues sans l'intervention manuelle de l'artiste feront scandale car le métier est apparemment balayé, altéré, voire ridiculisé pour les plus frileux qui crient à l'imposture. En lisant les nombreux papiers dans la presse de l'époque, et notamment la presse quotidienne, qui diffuse largement son travail, on perçoit à quel point César résiste à l'interprétation et à l'explication de ses gestes. Il insiste toujours sur la description technique et se refuse catégoriquement à toute interprétation intellectuelle considérant que son extrême agilité dans la matière suffit.

Le sculpteur des *Compressions* s'est toujours tourmenté, voire reproché, d'avoir choisi des formes toutes faites, qui ne lui demandaient, en apparence, aucun effort, aucun travail manuel, juste un choix visuel, un travail de sélection visuelle. Dans son cas, on pourrait parler d'une porosité immédiate. Dans un autre contexte, Gilbert Simondon parle de « conaturalité avec son environnement », tandis que Georges Didi-Huberman parle, à juste titre, d'une « hyperesthésie au monde ». Les termes, qui ne s'adressent pas directement à César, sont

complètement adaptés à sa manière de travailler la matière et d'inventer de nouveaux langages.

Cependant, pour César, cette posture d'appropriation et de détournement de formes ready-made lui résiste. Il a l'impression d'occuper la place de l'imposteur. Il craint que le public ne comprenne pas son geste nominatif, qui cherche et trouve la beauté et la modernité dans chaque expérience quotidienne : le rituel du marché, les dons et les contre-dons, les rites de dépenses ... Sans doute, reste-t-il conditionné par sa formation académique, imprégnée du dogme vasarien (« L'art doit imiter la nature »), qui prône savoir-faire technique, maîtrise de la matière et recherche d'équilibre des proportions et des volumes et aucune création personnelle. Marcel Gaumont, son professeur, lui avait assez dit :

« Moi, je ne veux pas d'artistes à l'atelier. Je suis ici pour vous apprendre le métier, après vous ferez ce que vous voudrez⁷⁷. » Cette injonction autoritaire reste tenace dans l'esprit de César :

"Tu comprends, faire un geste, c'est bien, mais construire une cheville ou monter un cou, ça, c'est du travail⁷⁸. »

En effet, c'est la posture de l'ouvrier (connaître par le faire), familier de la matière, expert de l'objet, des outils et de la technique qui ont toujours déclenché les inventions de César. Son intimité avec la matière, ce que Gilbert Simondon nomme le « subconscient technique », l'univers bruyant des usines, les cris des machines, la proximité avec les ouvriers, les fabricants industriels et la production des objets en série (moteurs, voitures, motocyclettes) le conduiront constamment à se saisir de nouveaux matériaux et de nouveaux formats pour bousculer le destin l'histoire de la sculpture moderne. C'est par la maîtrise technique et une relation fusionnelle avec la matière qu'il y parviendra à quatre reprises : « Une tonne de fer n'est pas une feuille de papier ou une toile blanche. C'est une tonne de matière qu'il faut s'approprier, et ce n'est pas facile, car elle vit de sa propre vie : pour la

⁷⁷ *César par César*, Cabanne, Pierre, Paris, Denoël, 1971, p. 65.

⁷⁸ Arman, *Mémoires accumulés : entretiens avec Otto Hahn*, Paris, Paris, 1992, Belfond, p. 47.

dominer, il faut la comprendre, la sentir⁷⁹.» Refusant la posture dogmatique et théorique, César fait sienne la posture technique, matérielle, et surtout empirique, sans se soucier d'une trajectoire linéaire et progressiste, comme l'exige le projet moderne. Le parcours artistique de César est circulaire. Il pose un geste, revient en arrière pour le défaire et le refaire et ajouter d'autres connaissances, des connaissances acquises auprès de la matière et son expérimentation permanente. Son œuvre est une sédimentation de ces expériences matérielles, acquises au fil des années. Cette connaissance par le faire guide sa pratique et les séquences qui en découlent.

Ainsi, s'assimile-t-il volontiers à la posture de l'ouvrier, de l'artisan et du sculpteur praticien, habillé en bleu de travail comme son ami Jean Tinguely (**Doc. 6 & 7**) ou avec ses grands tabliers de cuir noir et le masque qui le protègent des étincelles dans l'usine de Villetaneuse. C'est dans cette posture de l'ouvrier, parfaitement à son aise au milieu des tas de ferraille et des machines, que les plus grands photographes contemporains comme Guy Bourdin, Robert Doisneau (**Doc. 7**), Claude Azoulay, Roger Picherie, Paul Slade, André Sas, Harry Shunk viennent le photographier dans les années 1950-1960 entre deux portes industrielles coulissantes en laque blanche, assis à côté d'une montagne de détritiques en ferraille ou assis sur son tréteau de travail où cohabitent ses outils de ferrailleur et sa *Chauve-souris* (1954) au premier plan. Il porte son tablier d'ouvrier, un masque de protection pour la soudure et un casque métallique : « Il porte habit de cuir, lève son masque de soudeur : sa moustache saute au visage⁸⁰.» Il travaille tantôt sur une échelle, tantôt sur un tréteau avec les ouvriers autour de lui. La posture duchampienne, plus distanciée, qu'il fait sienne par intermittence, le fascine mais il s'en méfie, craignant le rejet⁸¹ et l'incompréhension du public : « J'ai assumé les *Compressions*, mais en connaissant des moments de lutte, de rétractation, je me suis heurté au public. Alors il m'est arrivé petit à petit de céder, de terminer et de

⁷⁹ César, *L'Express*, 2 juin 1960.

⁸⁰ Frasnay, Daniel, *Peintres et Sculpteurs*, « Leur monde », cité dans César, *Œuvres 1960-1970*, 21 janvier - 21 mars 1971, Galerie Municipale Marie-Thérèse Douet, Montreuil, non paginé.

⁸¹ sans doute, cela s'explique par ses origines modestes et provençales.

remettre à mon marchand des pièces commencées depuis longtemps⁸². » La pièce commencée il y a longtemps, à laquelle César fait allusion est un de ses chefs- d'oeuvre. Une vénus de la ferraille commencée en 1959 (*La victoire de Villetaneuse*), qu'il termine en 1965 (**Doc. 15 et 16**), en même temps qu'il entame les *Empreintes*. Il tente alors de lui adjoindre une tête : le portrait de sa jumelle (*Armandine*) qui date de 1957. Il y renonce et laisse le corps sans tête, « décapité » selon les propos de Restany. La surface de cette sculpture en fer, et notamment le ventre et les seins protubérants, sont tellement lisses par endroits, qu'on dirait un moulage, ce qui déconcerte la presse :

« Les partisans de mes compressions ne comprirent pas qu'ayant montré mes blocs de matériau brut en 1960, je revienne à une technique de statuaire classique. Pour eux, je trahissais mon geste dada (...) En fait, je ne revenais pas en arrière. J'achevais ma période d'assemblage. Après 1965, je n'ai plus touché à la soudure à l'arc⁸³. »

Cette liberté dans les techniques et les approches témoigne d'une facilité hors du commun. Il était difficile pour lui d'admettre complètement qu'il pouvait exposer et donc proposer au public des sculptures (en l'occurrence les *Compressions* et les *Expansions* éphémères) qu'il n'avait pas fabriquées lui-même, pour lesquelles il n'avait pas lutté avec la matière comme pour le ventre bombé de sa Vénus monumentale sans tête : « César est un personnage assez curieux, il se voit comme un prolétaire marseillais et pour ce prolétaire marseillais, les *Expansions* et les *Compressions* ne sont pas de l'art. Donc, dans sa production, il y a ce groupe plus ou moins académique, et un autre, plus en marge - même si emblématique - qui est une véritable production avant-gardiste et perçue comme telle⁸⁴. »

⁸² César, Entretien avec Catherine Millet, *Les Lettres françaises*, 1er octobre 1969, cité dans cat. d'expo. Jeu de Paume, 1997, p. 208.

⁸³ Hahn, Otto, *César, Sept vies*, p. 117.

⁸⁴ Gautherot, Frank, Conversation avec Eric Troncy, *César Expansions*, Écuries de Saint-Hugues, Cluny, 1996, p. 30.

Et pourtant, les *Compressions*, ces masses brutes et industrielles sont devenues mythiques, incontournables et familières. Leur compréhension ou leur incompréhension par le grand public n'est plus un sujet aujourd'hui. Elles sont entrées dans notre mythologie collective et sont, dans un sens, devenues aussi connues, voire plus célèbres, que leur auteur⁸⁵. Elles racontent une histoire humaine plutôt sombre, que les *Fers* incarnent, tandis que les *Compressions* et les *Expansions* font directement écho à une mutation économique et sociétale impulsée par la période des Trente Glorieuses.

I / A – 2 « Le pays des figes » et l'éloge du vernaculaire

Cette posture arc-boutée sur la matière et la technique, « je suis un tripoteur », qui de fait induit une transversalité permanente dans les formats et les sujets et remet en cause les critères axiomatiques qui structurent la modernité a véritablement posé problème à César à partir de la fin des années 1970. Elle l'a progressivement isolé et marginalisé sur la scène parisienne et notamment par rapport à la direction artistique du Centre Pompidou, qui ne comprend pas son projet artistique, à la fois primitif et moderne. C'est à ce moment-là, qu'il décide de s'installer à Roquefort-les-Pins dans sa maison acquise dans les années 1970 (**Doc. 17**) sur les conseils de la famille Roux, les propriétaires de la Colombe d'Or, eux-mêmes collectionneurs depuis deux générations. C'est aussi à ce moment-là que Denyse Durand-Ruel entame un travail d'archivage et d'historienne, sur sa production, mais aussi celle de Arman, Farhi, Raynaud et Lavier. Ce travail de mémoire s'impose comme une référence incontournable.

Dans cet ancien moulin provençal, de type maison de maçon, avec un hara pour clore un paysage en cercle avec une vue illimitée, César se met en scène à la manière de Joseph Ferdinand Cheval, qui entame son *Palais idéal* à Hauterives

⁸⁵ Notamment par le biais des *César* du Cinéma. Dans les années 1990, la revue *Wall Paper* réalise la une de sa couverture avec des corps nu assemblés en forme de *Compression*. Dans le domaine du design, on ne saurait non plus ignorer la postérité du format *Compression/Accumulation* auprès de designers comme les Frères Campana au Brésil, Martino Camper et surtout Ron Arad, qui réalise une compression de charriot de supermarché en 1989 pour la rédactrice en chef de la revue *Intramuros*. Songeons aussi à la série de meubles brûlés en 2002, *Smoke*, du designer hollandais, Maarten Baas, qui fait directement écho aux mobilier détruit et cassé réalisé par Arman dans les années 1970.

en 1879. La maison est modeste, mais remarquablement authentique, nichée dans un paysage à la Jean Giono, habité par le bruit lancinant des cigales. La perspective donne sur le hara avec son moulin à vent métallique et quelques chevaux paresseux. Cette *Campagne* (dite la *Carpenée*) est un refuge, où les collectionneurs Denyse et Philippe Durand-Ruel et leurs deux fils, François et Christophe, le rejoignent chaque été au mois d'août. César modèle l'endroit avec une esthétique vernaculaire, qui fait partie de son univers personnel depuis les années 1950 (**Doc.17 à 30**). Il déploie ses collections de sculptures en marbre d'Alexandre Falguière (1831-1900), ses nombreuses barbotines à décors de roses émaillées, ses vases monumentaux monochromes et ornés de putti, signés Jérôme et Clément Massier (1845-1917), ses tables et ses chaises de bistrot, recyclées, ses pieds de tables signés par le sculpteur américain passé à l'Académie de la Grande Chaumière, Joseph Erhardy (1928-2012), chinés aux puces. Il bricole, sans relâche, à l'intérieur de la maison et dans cet immense jardin-paysage : « Il y a tout ce que j'aime ! Une superbe fontaine en cristal de Bohême qui vient de l'Exposition de 1937, un paravent en soie brodée, une colonne femme fleur et un tableau de Tinguely. J'ai meublé le salon qui donne sur la terrasse dans des styles très différents avec tous mes objets⁸⁶ .» Il assemble des coquillages, des chutes de marbre, des vierges votives et des morceaux de faïence dans les méandres de son jardin, sa cuisine et ses salles de bains. Les terrasses carrelées de marbre blanc et noir sont ponctuées de silhouettes polychromes style 1900 (*Flore portant une coupe fleurie*) avec ce style végétal dont Dali a vanté la dimension érotique et sensuelle depuis les années 1930. En 1983, César fait visiter sa maison- jardin à des journalistes. Ses commentaires sont très explicites sur ces intentions : « Pour créer mes sculptures, j'ai collé, compressé tous les matériaux possibles : du fer, du plastique, du bois, du verre ... Mais l'œuvre d'art que je préfère c'est ma maison. Elle est très simple et sans prétention... Son grand avantage est d'être située dans une zone boisée très protégée. Elle était abandonnée. J'y ai fait beaucoup de travaux. J'aime à la

⁸⁶ Françoise Duhamel, « César nous ouvre sa maison », *Mon Jardin, Ma Maison*, photographies Adam Inczedy-Gombof, juin 1983, pp. 104-112.

fois son côté simple et complètement baroque. Tout le terrain est en terrasses. Nous vivons toute l'année dans l'air embaumé de mimosa, chèvrefeuille, glycine. Pour le reste, il y a des centaines d'oliviers centenaires, des palmiers, des figuiers ... Ma terrasse donnant sur le salon, je l'ai entièrement dallée avec du marbre récupéré lors de la démolition du Ruhl. J'ai acheté le sol et toute ma cuisine et ma terrasse sont entièrement dallées en marbre ...⁸⁷» Il habille les têtes de lit des chambres à coucher, les encadrements de portes, les volets selon la technique de la casse : des carreaux de faïence, d'assiettes et de miroirs usagés sont détruits par le maçon et ensuite assemblés dans la pierre ou dans la maçonnerie entre des joints de ciment blanc comme le faisaient Gaudi à Barcelone ou Niki de Saint-Phalle sur ses *Nanas* ou sur la tête du *Cyclop* à Milly-la-Forêt. La chambre du maître de maison est la plus travaillée (**Doc. 21 -24**) :

« Ma chambre avec sa tête de lit est faite en mosaïque d'assiettes et de carreaux cassés. Dans le même style, mais en noir, j'ai construit et décoré les deux tables de nuit avec, à l'intérieur, les enceintes hi-fi recouvertes de petits morceaux de miroir ! C'est à Gaudi, au Facteur Cheval et aux maçons italiens que j'ai emprunté cette technique particulière d'incrustation. Je l'ai utilisée pour décorer toute ma maison ... il y a partout de véritables mosaïques faites avec des morceaux d'assiettes, des carreaux de faïence ou de porcelaine cassés, des éclats de miroirs. Avec tous ces éclats multicolores, je crée des frises, des motifs de petites fresques. J'ai également une passion pour les coquillages blancs. Dans le jardin, les contremarches sont soulignées avec des coquilles d'huîtres, et voyez, au-dessus de la porte d'entrée, j'ai fait une frise avec des coquilles Saint-Jacques. Une passion qui m'a pris des heures de travail mais aussi de plaisir⁸⁸. »

⁸⁷ Françoise Duhamel, « César nous ouvre sa maison », *Mon Jardin, Ma Maison*, photographies Adam Inczedy-Gombof, juin 1983, pp. 104-112.

⁸⁸ Françoise Duhamel, « César nous ouvre sa maison », *Mon Jardin, Ma Maison*, photographies Adam Inczedy-Gombof, juin 1983, pp. 104-112.

Cette esthétique vernaculaire et hétérogène offre une harmonie apaisante et féerique. Chaque recoin est investi. Elle est l'exact antidote du damier régulier des carrelages blancs sertis de joints noirs, que Jean-Pierre Raynaud humanise et esthétise dans sa maison, qui fonctionne aussi comme un lieu-refuge et protecteur.

Dans cette maison, César reçoit collectionneurs, journalistes et amis parisiens avec sa femme Rosine. On les voit, à l'époque, se promener dans le hara tandis que César présente son chien tout en imitant un sketch de Raymond Devos, qu'il admire. César tient sa femme par le bras et de l'autre main, une canne, tel un berger (**Doc. 17 & 20**). Ils sont entourés de moutons et portent des tenus de campagne :

« On a souvent dit que César jouait à faire le paysan. César ne jouait pas. Il était tout droit sorti d'un roman de Pagnol (...) le choix de certains vêtements (gilets, velours) renforçait l'allure d'une bohème qu'il avait vraiment vécue. Il disait de lui-même : « je m'habille en paysan chic » (...) Il était simplement fidèle à lui-même, physiquement et moralement⁸⁹. »

La nature est bucolique, parsemée d'objets collectés au fil des années. Dotée d'un charme inouï, « c'est un endroit qui a une âme », selon l'artiste et tous les invités qui y séjournent, y compris la famille Durand-Ruel qui s'y rend une semaine au mois d'août en revenant de leur maison à Saint-Tropez. Cette maison est une œuvre d'art totale qui rejoue la fantasmagorie de la Belle Époque. Les baignoires, lavabos, évier et lavoirs pour l'extérieur sont des objets de récupération, déjà usagés, récupérés au marché aux Puces, à la casse ou auprès de palaces niçois comme le Ruhl (pour le sol de la terrasse) et le Negresco. César compose de nombreux ex-voto, subrepticement amoncelés, ici ou là, dans le paysage avec des collections de coquillages (il utilise beaucoup de coquilles Saint-Jacques pour décorer ses fenêtres extérieures) et de brocs achetés au marché aux Puces de

⁸⁹ Reut, Tita, *Arman, La traversée des objets*, Paris, Hazan, Réunion des Musées nationaux, 2000, p. 56.

Nice⁹⁰. Il collectionne des motifs récurrents, comme les statuettes en forme de Vierges votives, les couronnes funéraires en formes de fleurs, qu'il accumule en monticules sur des petits rochers humides, dans des lavoirs ou dans les assises des fauteuils en osier ou en métal, qui ponctuent la terrasse. Le flux léger de l'eau ajoute une dimension sonore et poétique à ces compositions végétalisées d'extérieur, qui le ressourcent et émerveillent la plupart des visiteurs.

Dans cette maison, isolée, loin des bruits de la ville et reliée aux éléments, César se met en scène. Il renoue avec son goût pour le mime, les jeux de rôles avec des déguisements, comme il le faisait avec ses camarades Beaux-Arts de Paris. La cuisine et l'hospitalité, sont des valeurs avec lesquelles il renoue. Il reçoit tout le gotha artistique, littéraire et cinématographique de passage sur la Côte d'Azur. La presse aime à filmer ces repas dominicaux en présence de Yves Montand, Lino Ventura, Simone Signoret ou encore Alexandra Stewart et Faye Dunaway de passage à Cannes pour le Festival du Cinéma. Au moment du dessert, du cigare et du café, César se prête au jeu de l'interview plus sérieusement, en aparté avec un journaliste, n'hésitant pas à parler de la statuaire, des matériaux, de la solitude et de la mort⁹¹ :

« La sculpture, on ne la connaît jamais. C'est une chose qui a une présence, et qui est interne, j'ai une conception ancienne de la sculpture, j'ai une conception de statuaire, je n'ai pas une conception d'idées (...). La nuit au moment où je me couche, je me pose des questions. Tout ce que je fais, c'est un voyage. D'un seul coup, je découvre un beau paysage et je m'y arrête et je le visite. Je suis perfectionniste dans un certain désordre. Pour certains, je suis un broc⁹², et pour d'autres, je suis méticuleux⁹³ .»

⁹⁰ Des collectionneurs privés lui demandent de réaliser une fontaine avec des matériaux similaires pour une maison au Maroc en 1969. Archives Denyse Durand-Ruel.

⁹¹ *César et Peppino*, l'artiste cite le sketch de Raymond Devos avec son chien, 30 millions d'amis, réalisation Pierre Leherle, Télévision Française 1, 19 février 1977. *César, un portrait*, 1978, Télévision Française 1, 13 octobre 1978, 4,30 mn, ina.fr.

⁹² Expression populaire du sud qui signifie être déstructuré et instinctif.

⁹³ Entretien avec Nicole Brisse, *ibid.cité*.

Le déploiement de ses collections d'objets vernaculaires, loin de Paris et de ses obligations sociales, est une autre manière d'occuper le terrain. Dans cette maison, César n'expose pas ses propres sculptures, excepté un *Pouce* en marbre rose, mais plutôt celles de ses amis qu'il collectionne par l'échange comme une petite toile rouge fendue de Lucio Fontana⁹⁴, qu'il rencontre en 1961 (**Doc. 33**), un dessin de Jean Tinguely et principalement de nombreuses collections de céramiques, barbotines, objets funéraires anonymes et autres fauteuils insolites en rotin ou à cornes avec leurs capitonnages en cuir clouté : « Je n'ai donc pas de Picasso, ni de Giacometti, ni de Germaine Richier. Ma collection se limite aux objets 1900 que j'achète au marché aux Puces⁹⁵. » Il regarde les compétitions de patinage artistique sur glace⁹⁶ toute la nuit devant son poste de télévision dessiné par son ami Roger Tallon. Le cinéma muet, Charlie Chaplin et les films de Claude Sautet, de Claude Chabrol et de Alain Resnais ainsi que les émissions de Frédéric Mitterrand (*Le Cinéma de minuit*) font aussi partie de ses « hobbies » favoris, autant que le tripotage des matériaux, le bricolage et l'assemblage des matières comestibles.

Durant cette décennie, César s'éloigne du cercle artistique parisien et trouve dans le milieu du cinéma, de la mode, de la photographie, du design, des arts culinaires et des médias une liberté de ton qui lui convient mieux. Il côtoie en particulier le milieu du cinéma et de l'édition. La plupart des protagonistes vivent à Saint-Germain-des-près. Le producteur Raoul Lévy lui présente de nombreuses personnalités du cinéma : « Nous nous sommes liés car il s'intéressait au milieu artistique. Avant moi, il fréquentait Soulages et Giacometti et par leur canal, il est arrivé jusqu'à moi. Il m'a introduit auprès des acteurs et des metteurs en scène⁹⁷. » César côtoie alors Serge Gainsbourg, Yves Montand, Simone Signoret, qu'il

⁹⁴ Reproduit dans *Jardin des Arts*, « Chez le sculpteur César » par Bertrand Desclaux, pp. 64-69, numéro 192, novembre 1970. La toile rouge de Fontana est accrochée dans le salon au-dessus du canapé, p. 67.

⁹⁵ Hahn, Otto, *Les sept vies de César*, Paris, Favre, 1988, p. 2-3.

⁹⁶ Il partage cette passion pour les compétitions de patinage avec Maïmé Arnodin, sa voisine rue Boulard dans le XIV^e arrondissement, qui pratiquait ce sport de haut niveau dans sa jeunesse avant de devenir la « papesse » de la mode parisienne et la plus grande prescriptrice de tendances à Paris dans les années 1960. On évoquera son rôle dans la troisième partie de notre étude.

⁹⁷ Hahn, Otto, *Les sept vies de César*, Paris, Belfond, 1987, p. 92.

identifie à sa mère, Leila, Michel Piccoli, Juliette Greco, Jean Genet, Fernando Arrabal et Eugène Ionesco. Certains critiques d'art ont vu dans son mode de vie la marque d'une crise, que César commente ainsi dans ses entretiens avec Bernard Blistène en 1993 :

« L'art est un langage et le langage c'est fait pour communiquer. Or, à ce moment-là, j'ai senti que l'on se détournait de ce que je faisais, que la situation en France devenait difficile. J'avais la très nette sensation que les choses se jouaient ailleurs en Europe et bien sûr aux États-Unis (...) Je n'arrivais pas à assumer ce que j'avais fait (...) j'avais presque le sentiment d'être un vieux sculpteur (...) J'ai vu beaucoup d'artistes faire à ce moment-là des choses fantastiques⁹⁸ et qui n'avaient pas ma formation (...) Je me suis dit, le problème aujourd'hui n'est plus celui de la sculpture, c'est autre chose, d'autres moyens, d'autres buts⁹⁹.»

Sans formation intellectuelle, César se tourne alors vers d'autres expériences, ancrées dans le vivant et l'improvisation. Il a besoin d'échanges spontanés. Il prône et martèle le décloisonnement des disciplines, qui permet une plus grande liberté et une curiosité renouvelée. Traverser les pratiques, les styles, les matériaux, les formats sans se limiter à un style, une tendance, un concept, une discipline, est son objectif. César regrette l'absence de porosité entre les disciplines qui autrefois se croisaient spontanément. Cette distance avec la doxa parisienne se creuse durant la décennie 1980. L'institution ne regarde plus son travail, ou alors uniquement son travail historique. Son discours essentiellement technique et instinctif, sur la maîtrise des outils et des matériaux, qui traverse sa sculpture, sa quête de transversalité, ne sont pas bien perçus. La dimension physique et sensuelle de la matière et de la sculpture comme présence ne colle pas avec cette décennie, qui se joue de ces critères ontologiques et opte pour des

⁹⁸ César pense notamment à Jean-Pierre Raynaud et Joseph Beuys, dont il ira voir la première rétrospective à Berlin en 1986.

⁹⁹ *César - Oeuvres de 1947 à 1993*, cat. expo. « Entretien avec Bernard Blistène », Marseille, Réunion des Musées nationaux, Musées de Marseille, Centre de la Vieille Charité, Marseille, 1993, p. 184.

formes usinées, technologiquement distancées, avec un mépris affiché pour les métiers, les savoir-faire, les traditions et l'éclectisme. L'approche théorique et dogmatique est alors dominante et César ne s'y retrouve pas du tout. Il se tourne vers des mécènes privés comme la Maison de joaillerie Cartier et influence énormément son président-directeur-général, Alain-Dominique Perrin, qui met en place, sous l'impulsion et les conseils du sculpteur, la première fondation pour l'art. Initialement installée à Jouy-en-Josas, dans un parc appartenant à un promoteur privé, Jean Hamon, César réalise un *Hommage à Eiffel*¹⁰⁰, avec des poutres récupérées sur le chantier de la Tour Eiffel en restauration. Ce monument dialogue, avec *l'Hommage à Picasso*, sur lequel il travaille à la même période pour répondre à une campagne de commandes publiques nationales en hommage aux grands hommes¹⁰¹ lancée par Jack Lang et François Mitterrand.

Il est aussi très sollicité par les institutions asiatiques, qui depuis les années 1960 ont accueilli régulièrement son travail. La première *Expansion Orange* de cinq mètres de long est exposée au Hakone Air Museum en 1969. Puis, dans les années 1990, les Asiatiques reconnaissent la monumentalité de son travail sculptural¹⁰² et lui attribuent le *Praemium Impérial* en 1996.

Aujourd'hui, sa posture « instinctuelle », selon l'expression de François Pluchart, ou « heuristique et anachronique » selon Georges Didi-Huberman, qui le réhabilite dans l'exposition collective et thématique *L'Empreinte* en 1997¹⁰³ au Centre Pompidou, sa revendication du « faire manuel » et son discours sur la matière qui se forme et se déforme à l'image des affects et des désirs trouvent un autre écho. Un écho en phase avec le retour des pratiques manuelles et sculpturales relevant de l'esthétique du chantier, de l'inachevé, de l'abandonné, du plâtre mélangé à de la résine abîmée et salie, de l'argile et du kaolin, du feu de camp collectif et primitif,

¹⁰⁰ 1984-1989, fer, 18 mètres de haut, Parc de la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas.

¹⁰¹ Caroline Cros et Laurent Le Bon (s.l.dir), *L'art à ciel ouvert*, Paris, Flammarion, 2008, voir l'article de Valérie Bussmann, « À Paris, la commande publique rend hommage aux grands hommes », pp. 158-173.

¹⁰² En 1989, à l'occasion des Jeux Olympiques, la ville de Séoul lui commande un *Pouce* de six mètres pour le Parc de sculptures.

¹⁰³ César expose la série des masques en pain et en plastique thermoformés réalisés dans les années 1970 pour la galerie Creuzevault et en collaboration avec le maître-boulangier Lionel Poilâne.

des communautés, des outils rudimentaires, des gestes de survie, tout un retour à la ruralité, associés à des univers urbains, désaffectés et périphériques.

Le regain d'intérêt pour l'artisanat par le biais de la céramique et de la tapisserie contribue, depuis dix ans déjà, à ce retour aux fondamentaux.

La bienveillance actuelle vis-à-vis d'une multiplicité de postures artistiques, qu'elles soient conceptuelles, artisanales, matérielles ou primitives, est la marque d'une période post-moderne, qui refuse le tri et les hiérarchies. Nous sommes passés d'un monde bipolaire, avec deux blocs opposés, l'Est et l'Ouest, que Pierre Restany avait traduit par la dialectique *homo faber / homo ludens*, à un monde multipolaire et globalisé, qui ingurgite et digère, avec plus d'ouverture, la quasi-totalité des pratiques et des protocoles opératoires pour une diversité de styles. Le critère d'appréciation se fonde notamment, aujourd'hui, sur l'intentionnalité de l'artiste et son approche ontologique. La tyrannie progressiste de la modernité est regardée comme un leurre, une illusion, dont plus personne, ni l'artiste, ni l'institution, et pas plus les écoles d'art ne considèrent aujourd'hui le bien-fondé. Ce qui est conservé du projet moderne c'est la nécessaire pluridisciplinarité des pratiques et le croisement des savoir-faire les plus traditionnels. Avec la prolifération des technologies numériques et la dématérialisation des données, de nombreux artistes trentenaires reviennent à des pratiques manuelles, qui de fait réhabilitent la matérialité de l'art. L'usage de matériaux labiles comme l'argile, la boue, la terre et même des matériaux comestibles en lien avec l'Esthétique relationnelle, que les Nouveaux Réalistes ont inventée se répand. Les artistes n'hésitent pas à endosser plusieurs rôles : sculpteur, *performer*, écrivain, photographe, poète, astrologue, commissaire, *instagrameur* ... La matérialité, comme outil d'ancrage dans un réel de plus en plus imperceptible, est réhabilitée. Elle redevient une nécessité absolue, tandis que les années 1980-1990 nous en avaient éloignés au profit de pratiques essentiellement immatérielles¹⁰⁴, protocolaires et sérielles.

À l'époque, César en avait parfaitement conscience. Il avait une vision de l'histoire en spirale et ses intuitions fulgurantes, qui caractérisent les personnalités hyper-

¹⁰⁴ Jean-François Lyotard, *Les Immatériaux*, Paris, Centre Pompidou, 1977.

sensibles, anticipaient ce *revival*. Selon lui, « les artistes reviendraient à l'usage de la terre¹⁰⁵ », non pas dans un esprit académique, mais avec la nécessité de désapprendre certains conditionnements.

César n'est pas le seul à être concerné par cette mise au ban. Plusieurs figures du Nouveau Réalisme sont invisibles dans les années 1990. Martial Raysse, Arman, Jacques Mahé de la Villeglé, qui lui aussi dialogue avec les arts modestes et notamment le *street art* bien avant qu'il ne soit à la mode, Niki de Saint-Phalle sont marginalisés pour leur retour à la peinture figurative, nourrie de mythes, leur proximité avec le marché de l'art et une production souvent jugée prolifique et pas assez linéaire. « Leur obsession de la substance matérielle de l'œuvre d'art, passée de mode dans les chapelles avant-gardistes des années 70, mit peut-être les nouveaux réalistes sur la touche pendant cette période (...) Il faut dire que, Arman excepté, ils ont été très peu montrés au Royaume-Uni, et que l'on a rarement vu en eux, sinon pas du tout, une influence ni même un point de référence¹⁰⁶ », s'étonne le critique Marco Livingstone. En effet, l'avènement de l'art conceptuel, de la performance, du *process art*, du récit et de l'art vidéo marginalise l'objet, considéré comme « redondant » dans un monde qui produit en masse.

Depuis dix ans, des pratiques comme la tapisserie, le modelage, l'assemblage de matières hétérogènes sont à nouveau investies par une nouvelle génération. Le duo Daniel Dewar et Grégory Gicquel s'est particulièrement positionné sur ce retour à la sculpture comme pratique monumentale, avec des matériaux traditionnels (marbre, pierre volcanique, chêne, fer forgé, laine, argile) et un détournement de l'artisanat (tapisserie). Leur famille *d'Hippopotames (Sans titre)* écrasée dans leur mare de boue, présentée au musée des Abattoirs de Toulouse en 2007 dans le cadre du *Printemps de septembre* a marqué les esprits. Tous les ingrédients de la sculpture académique sont exacerbés et donc pleinement assumés : monumentalité, sujet animalier, argile friable, « hand made ». Dans un

¹⁰⁵ Propos inédit, discussions avec l'auteur.

¹⁰⁶ Livingstone, Marco, « La sculpture britannique et américaine depuis le Nouveau Réalisme : dialogue bilingue à propos de l'objet », Colloque *Le nouveau réalisme*, Paris, Jeu de Paume, 1999, p. 71.

autre genre, Oscar Tuazon cultive aussi cette posture du bon sauvage, anti-urbaine, qui tente la réconciliation avec la nature. Il remet le feu de camp à l'honneur et revendique un mode de vie primitive, nomade, en harmonie avec le paysage américain.

Plus récemment, le collectif Atelier Le Marquis¹⁰⁷, installé sur l'île-Saint-Denis, soutenu par des personnalités comme Olivier Mosset ou Guillaume Leblon, revendiquent une pratique matiériste, qui ne se soucie pas d'idéologie, de dogme et de théorie. Habillés comme des banquiers au col blanc, ils cultivent pourtant une posture à rebours. Les ateliers Wonder/Liebert à Bagnolet et les travaux de Nelson Pernisco sont aussi dans cette veine d'assemblages de matériaux recyclés, détournés, articulés comme un territoire. Le ciment, le marbre, le sable, le feu, les sangles industrielles, des fragments de stores en tissus, des morceaux de placoplâtre fendus et des câbles dialoguent avec un vocabulaire performatif et réaliste poussé à son paroxysme. Dans toutes ces postures, c'est une liberté de tons et d'actions que les créateurs revendiquent et conquièrent. La menace que représente aujourd'hui l'intelligence artificielle est comparable au mélange d'angoisse et de curiosité que généraient, dans les années 1950-1960, la démocratisation planétaire de la machine et l'accès au confort bourgeois. La période que nous vivons aujourd'hui en 2019, que Bernard Stiegler qualifie « d'hyperindustrielle » présente plusieurs similarités amplifiées avec celles des nouveaux réalistes. Certes, les progrès techniques et les nouveaux outils de communication promettent beaucoup, le consommateur devient producteur, la co-créativité et le participatif imprègnent les nouveaux modes de travail (co-working), la modernisation des institutions (démocratie participative, multi-propriété, financement participatif...) et les transports (géolocalisation), mais pour autant, la période est ambivalente et anxiogène. Elle pointe ici et là des incertitudes et des menaces. La famille éclate, le travail manuel disparaît, la sécurité est révolue, le contrôle est omniprésent, l'information est massive, voire agressive, la

¹⁰⁷ Composé de Camille Besson (1990), Théo Demans (1992), Julian Mayron (1990), Raphaël Rossi (1988), Ewan Sene (1991), Maxime Testy (1990), Victor Vaysse (1989). Quatre d'entre eux sont nommés pour le vingtième Prix de la Fondation d'entreprise Ricard en octobre 2018 sous le label *Has been, hélas*.

préservation du patrimoine naturel ou culturel est en danger, la question de la transmission des valeurs aussi. On est passé de l'être-technique tel que le décrivait Gilbert Simondon en 1958 à l'être-produit. Ces ambivalences génèrent les mêmes doutes qu'à l'époque des avant-gardes des années 1960 et c'est pour cela que l'on observe déjà depuis dix ans déjà, dans le domaine des formes, un retour aux fondamentaux : le bricolage, l'artisanat, une esthétique du quotidien, qui éradiquent la notion de progrès comme fil rouge de la modernité. On revient à des pratiques ancestrales, manuelles, matiéristes, artisanales car le fruit du travail n'est plus à proximité immédiate, comme ce fut le cas pour César et les ouvriers des usines qui lui ont ouvert leurs portes. Ces pratiques manuelles, qui reviennent, nous reconnectent à un savoir universel, primitif au sens originel, un savoir-faire que Gilbert Simondon nomme « la fraternité avec la matière », le « subconscient technique », le « pacte ancestral » ou encore « la primitivité ». Par « primitivité », il entend justement le bon sens et une sagesse des situations : « La primitivité ne saurait être confondue avec la bêtise, pas plus que la conceptualisation avec la science. Mais il importe de noter que cette connaissance technique est effectivement rigide, puisque l'homme ne peut redevenir enfant afin d'acquérir de nouvelles intuitions de base. Cette forme de technique a de plus un second caractère : elle est initiatique et exclusive¹⁰⁸. » De jeunes philosophes, comme Baptiste Morizot, ne parlent plus aujourd'hui de « primitivité » mais de « vivant ». Se réclamant de la pensée de Simondon notamment sur la question de la valeur animiste des objets avec lesquels nous interagissons, il nous invite, dans ses écrits, à déconstruire la « dualité moderniste » pour nous reconnecter au vivant en inventant d'autres formes de relations avec la nature, les animaux et toutes formes d'altérité. Il préconise de nouvelles formes de dialogues, qui passent par une réappropriation de notre sensibilité.

¹⁰⁸ Simondon, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, 1958, Philosophie Aubier, p. 90.

I / A - 3. La cuisine, son premier geste performatif :

César entretient un lien indéfectible et affectif avec les matières. Le sculpteur affirme la priorité de « l'élan affectif » pour un matériau sur sa valeur esthétique¹⁰⁹. Nous l'avons dit, les matières culinaires et organiques font partie de cet univers familial transmis par sa mère italienne. Finalement, la technique de l'empreinte, l'expansion de la mousse polyuréthane et sa découpe sont des modes opératoires et des formats qui ont beaucoup à voir avec la pratique culinaire, accessible à tous et aussi simple qu'un jeu d'enfant. D'ailleurs, en 1981, César n'hésite pas à exercer ses talents de pédagogue auprès des enfants de ses amis, réalisant plusieurs moulages de leurs mains posées à plat sur une table d'atelier. Les mains sont ensuite coulées en bronze, à l'échelle réelle, et César les signe et les date sur la tranche au niveau du poignet. La production de formes par empreinte est donc bel et bien l'affaire de tous. Georges Didi-Huberman, qui est un des rares historiens de l'art dans les années 1990, à s'accommoder du parcours anachronique du sculpteur, revient dans le catalogue de *L'Empreinte* sur le sens étymologique du mot « forme » : « Pour ne pas trop frémir devant la gravité philosophique de cette question trop subitement posée, répondons avec le jeu étymologique que nous permet la langue française : c'est une *fourme*. C'est-à-dire un fromage - un fromage...¹¹⁰. » Indéniablement, pour César les maîtres-fromagers, les maîtres-chocolatiers¹¹¹, les maîtres-boulangers, les imprimeurs, les soudeurs, les menuisiers, les cuisiniers (Paul Bocuse, Roger Vergé, Jacques Maximin) et les couturiers (Paco Rabanne, Sonia Rykiel et Azzedine Alaïa) font le même métier que lui. Ces artisans travaillent la forme à partir d'un patron, d'un moule, d'une matrice et la déclinent en plusieurs formats, couleurs, textures, matériaux. César s'y retrouve complètement : « Et l'esprit ne se limite pas aux carrières intellectuelles. Il y a des quincaillers, des jardiniers, des dentistes qui ont du génie. Ils inventent un moyen astucieux de faire tenir deux boulons, de

¹⁰⁹ « Je choisis le matériau qui me frappe. Le jugement esthétique vient s'ajouter à l'élan affectif », James Baldwin, Françoise Giroud, *Compressions d'or*, Monte-Carlo, éditions André Sauret-Abrams, 1973, p. 44.

¹¹⁰ *L'Empreinte*, cat. d'expo, 1997, Paris, Éditions du Centre Pompidou, p. 38.

¹¹¹ Le confiseur Christian Constant réalise une *Compression* en chocolat dans les années 1980 pour une œuvre de charité.

reboucher une dent, de faire pousser des tomates...¹¹² » Pour lui, le fameux *Fontainebleau*, ce dessert traditionnel, apparu au XVIIIe siècle dans la ville éponyme en Ile-de-France, est plus qu'une préparation culinaire. C'est un chef-d'œuvre et il l'affirme à l'époque. De nos jours, ce sont des appréciations (provocations) admises, mais dans les années 1980-90, il y avait encore des étapes à franchir. Ce dessert est un « fromage » sucré, humide, frais, surmonté d'une coagulation. Sa base est composée d'une faisselle moulée, surmontée d'une mousse blanche fouettée et aérée, retenue par une lanière de mousseline, autant d'ingrédients et de matériaux qui ne peuvent que fasciner le sculpteur, inventeur de formes coagulées. Quand César aperçoit un Fontainebleau dans une vitrine de maître-fromager, il s'arrête pour le contempler, comme il s'arrête dans la rue pour voir un insecte rampant. Dans son esprit, pas de hiérarchie entre ce dessert, devenu patrimoine culinaire et la sculpture. C'est le contexte, comme l'a bien montré Marcel Duchamp avec les ready-mades, qui fait la différence. Comme le dit Daniel Spoerri, les Nouveaux Réalistes, dans les années 1950, sont très marqués par l'histoire culturelle, c'est-à-dire une histoire vue par le prisme de la vie quotidienne, autrement dit, « une histoire par la porte de service¹¹³ » : « On voulait voir le monde dans son côté banal et quotidien », dit encore l'inventeur du *Eat Art*. Ce qui retient leur attention c'est une histoire culturelle du quotidien, qui prend pour objet d'études des savoir-faire comme l'artisanat, la broderie, la vannerie, les proverbes et la cuisine ... Daniel Spoerri collectionne les dictons brodés sur des torchons de cuisine dans plusieurs langues. Il a accumulé environ sept cents livres de cuisine¹¹⁴. Arman collectionne les moulins à café, les anciens fers à repasser, les costumes de Samouraï, les montres et les couteaux tandis que César entasse les cuvettes et brocs de toilettes anciens en porcelaine ou en émail utilisés pour se laver avant l'eau courante, les services d'assiettes de restaurants qu'il fréquente La Coupole, Lipp et Chez Benoît, les présentoirs à

¹¹² Hahn, Otto, *César, Sept vies*, Paris, 1988, Favre, p.199.

¹¹³ Daniel Spoerri, Entretien avec Déborah Laks, non publié, non paginé. Courtesy Galerie Anne Barrault.

¹¹⁴ *Quand tous les arts périssent, le noble art culinaire persiste*, 1969, assemblage sur un torchon brodé, 120 x 63 x 10 cm, Collection Viviana et Gino di Maggio, Milan, reproduit p. 20, *Daniel Spoerri, Restaurant, Jeu de Paume*, Paris, 2002.

pains en métal, les miroirs en fer forgé sans oublier les nombreuses chaises de bistrot et les lavoirs, qui parsèment les jardins en terrasses de sa maison.

Tous ces artefacts ont une valeur biographique, à laquelle il s'identifie, mais qui incarnent, aussi indéniablement, une mémoire collective en péril du fait de la modernisation sociétale dont ils sont les témoins. Ce n'est pas par hasard si Arman rappelle, à juste titre, qu'au moment de l'exposition *New Realists* en 1962 à New York, les artistes américains les perçoivent comme des « antiquaires », autrement dit des brocanteurs. Ces objets « second hand » comme disent les Anglais, leur plaisent car ils racontent des coutumes et des traditions anonymes, régionales, locales, qui sont en même temps universelles. En les collectionnant, les Nouveaux Réalistes font acte d'anthropologues du réel, d'ethnographes du temps présent. Ils font « parler les choses plus haut que les mots¹¹⁵ » pour reprendre la célèbre expression de l'inventeur des collections ethnographiques, Georges Henri Rivière. De fait, ils entretiennent des affinités avec les arts et traditions populaires.

Les manières de table (Lévi-Strauss), les marchés aux puces, les musées ethnographiques, les musées d'art et de tradition populaire, la photographie vernaculaire, les ustensiles de cuisine, les savoir-faire reliés au quotidien les passionnent, mieux ils les intègrent dans leur pratique artistique. Plus qu'à l'histoire, les Nouveaux Réalistes s'intéressent au folklore, à l'anthropologie et à l'ethnographie par leur approche éminemment ontologique des matériaux et des objets, qu'ils collectent, transforment, agencent et mettent en scène : « Dans les années 1950 et 1960, on a commencé à beaucoup parler de la vie quotidienne au Moyen Âge, du baroque, du XVIIIe siècle. Avant l'histoire ne s'intéressait qu'aux grandes dates, aux batailles, aux faits et gestes de la noblesse, des rois, des généraux. On faisait partie de cette tendance de l'époque qui consistait à s'intéresser plus à la vie quotidienne qu'aux dates des grandes batailles par exemple. Aujourd'hui on sait que Louis XIV puait. À l'école il fallait toujours apprendre les dates importantes, c'était ça dans le temps, l'Histoire¹¹⁶. »

¹¹⁵ Cette formule est de Georges Henri Rivière, cité dans *Georges Henri Rivière, Voir, c'est comprendre*, Marseille, 2018, Réunion des Musées nationaux, Museum, p. 44.

¹¹⁶ Daniel Spoerri, *L'instinct de conservation, Entretiens avec Alexandre Delvaux*, Buchet-Chastel, Paris, 2018, p. 107.

Daniel Spoerri fait ici allusion aux écrits de Johan Huizinga, notamment son livre sur le *Déclin du Moyen-Âge*, traduit en français en 1961¹¹⁷. C'est aussi chez cet auteur que Pierre Restany puise, habilement, la formule « homo ludens » pour dialectiser l'œuvre de César dans les différents écrits qu'il lui dédie tout au long de sa vie. *L'homo ludens*, chez César, c'est bien entendu, l'artiste « dilettante », celui des *Empreintes*, des *Compressions* et des *Expansions*, qui se distancie du travail manuel. C'est celui qui délègue la forme à la machine (le pantographe, d'une part et la presse hydraulique, d'autre part) et ensuite à la matière (la mousse polyuréthane, la farine pour le pain). C'est celui qui se passionne pour les objets et les meubles insolites et les collectionne. C'est exactement, pour reprendre la méthode structurale de Lévi-Strauss, la posture du cru, celle du ready-made, en opposition à celle du cuit, qui fait allusion à l'homo faber. Mais justement, César met toute son énergie pour faire admettre aux experts que les deux postures, le cru et le cuit, le primitif et le moderne, sont compatibles comme en cuisine, justement. Mieux que tout autre, Marcel Duchamp, nous a montré, après sa mort, avec *Étant Donnés*, que ces deux postures ne sont finalement pas opposées, mais parfaitement humaines et nécessaires.

Quand César dialogue avec Pierre Cabanne en 1971 pour raconter son parcours avant sa reconnaissance institutionnelle, il n'hésite pas à mettre l'accent sur le folklore qui infuse toute sa vie et son histoire. Il insiste auprès de son interlocuteur pour lui faire comprendre qu'il appartient « à la grande masse des gens », qu'il vient d'un « endroit dont on ne sort jamais », autrement dit qu'il connaît mieux que personne ces questions de classes sociales, autant de moyens pour lui de scénariser ses origines, espérant les réconcilier avec les exigences de la modernité. Dans les années 1950, cela relève de l'utopie. Les amis étudiants de César ont tous un toit, un parent qui appartient à la classe bourgeoise et une scolarité. Cela ne signifie pas que leur production est plus valable que la sienne (**Doc.13**), mais César le dit, il n'a pas d'endroit où aller et c'est ainsi qu'il revient à ses racines : les usines de Villeteuse et Gennevilliers. À nouveau, quand les

¹¹⁷ Publié chez Payot. Version hollandaise en 1919.

journalistes ou les photographes réalistes lui rendent visite, il n'hésite pas à leur montrer le contexte, ses racines, ses valeurs, qu'il a considéré comme un patrimoine populaire, que l'on peut nommer « folklore ».

Ar man, qui est élève à l'École du Louvre a probablement accès aux recherches de Georges Henri Rivière, qui donne des cours depuis 1938 sur ces questions sociales, vues par le prisme des objets et de la culture matérielle. Dans son allocution en hommage à ce savant créatif en 1975, Claude Lévi-Strauss énonce un certain nombre de vérités, que les Nouveaux Réalistes pratiquent depuis déjà quinze ans : « nous constatons que des laboureurs, des chasseurs et des bergers peuvent être à leur façon poètes, musiciens, peintres et même orfèvres, et qu'entre l'art prétendu savant et l'art dit populaire se sont toujours produits des chassés-croisés¹¹⁸. » Plus loin, il rend un hommage au travail manuel en général, qui pourrait faire écho à la posture primitive de César : « S'il m'est permis en terminant d'émettre un vœu, ce sera qu'animés par un mouvement inverse, nos poètes, nos orfèvres, nos peintres, nos musiciens, et avec eux nos dessinateurs industriels et nos architectes, en interrogeant les vitrines de ce musée, trouvent un renouveau d'inspiration dans ce sens profond de la matière, cette convenance de la forme à la fonction, cette élégance discrète et raffinée que sont la marque impossible à méconnaître du travail des mains¹¹⁹. » Le décroisement des disciplines, la mise à mal d'une hiérarchie entre l'art savant et l'art populaire, entre les productions locales et internationales martelés par le fondateur du musée national des arts et traditions populaires, ne peuvent que les intéresser.

Quand Spoerri décide d'arrêter la production de ses *Tableaux-Pièges*, craignant que sa « recette » devienne un « système », il se raccroche à la vie. Il part en Grèce sur l'île de Symi, faire une retraite avec quelques ouvrages dans sa valise dont un livre de recettes de cuisine : « J'ai pris quatre ou cinq livres avec moi : le Larousse Gastronomique, que j'ai lu complètement. J'ai même écrit une lettre après à la direction Larousse avec toutes les fautes que j'avais trouvées.

¹¹⁸ Claude Lévi-Strauss, *Georges Henri Rivière, Voir, c'est comprendre*, Marseille, 2018, Réunion des Musées nationaux, Museum, p. 13.

¹¹⁹ *Op.*, cité, p. 13.

Par exemple « Tchorbe » en roumain veut dire soupe, dans le Larousse il n'y avait que « Orbe ». Lors de cette retraite méditerranéenne, il rédige un texte important : *J'aime les keftédès, le vrai titre était Dissertation sur le ou la keftédès*, qu'il fait paraître dans *Le Petit Colosse de Symi*, une revue qu'il auto-édite sur place. Sur cette île sans touristes, il apprend à faire du pain selon les traditions des autochtones : « Là-bas, j'ai donc continué à m'intéresser à la cuisine, notamment à certains aliments en particulier, comme le pain, qui m'intéresse parce qu'il peut durcir, sans être rongé par les bêtes (...) C'est le seul aliment que j'utilise dans les *Tableaux-pièges*. Enfin, parfois aussi des pâtes, mais c'est la même chose : c'est de la farine, et la farine, c'est du bois, c'est à dire que ça a la même consistance. Le pain se conserve en principe très bien, s'il n'y a pas de mites qui le mangent. Il y a des musées du pain qui ont des pains vieux de quelques siècles. On a aussi trouvé du pain dans les caves égyptiennes¹²⁰. »

À propos du pain, Daniel Spoerri rappelle que cet aliment a une valeur sacrée du fait de sa conservation. C'est le seul aliment qu'il ne supprime pas au moment de la fixation des restes de banquets entre artistes et critiques d'art, qu'il orchestre depuis 1963, sous le nom de *Tableaux-Pièges*. Daniel Spoerri ouvre sa galerie-restaurant en 1968 à Düsseldorf et l'anime jusqu'en 1971. Il ouvre le lieu avec la présentation de ses objets en pâte de pain, qui sont suivis par la présentation d'une grande dame en pain d'épices réalisée par Richard Lindner et les sculptures en chocolat de Bernard Luginbühl. En 1971, il invite César à réaliser une sculpture comestible. César lui propose un *Pouce* en caramel (**Doc. 40 & 41**). Les autres artistes invités réalisent des performances (Beuys, Ben¹²¹), des banquets (Claude et François-Xavier Lalanne proposent le dîner cannibale). Par exemple, Richard Hamilton propose un sexe masculin en pâte d'amande. François Morellet intitule son intervention avec un jeu de mots « François Morellet, Mords-les ! ». Il s'agit d'une toile peinte à l'acrylique sur laquelle il déploie des chewing-gums. En 1969,

¹²⁰ Daniel Spoerri, « Entretien avec Deborah Laks », 2012-2017, Courtesy Galerie Anne Barrault.

¹²¹ *Ben jeûne 24 heures dans une caisse*, Eat-art gallery, 10 novembre 1970, Daniel Spoerri Restaurant, p. 80, Jeu de Paume, 2002.

Daniel Spoerri coule de la mie de pain dans des chaussures écrasées par la matière qu'il fixe ensuite sur un plateau métallique. Il intitule cette nature-morte : *Mettre les pieds dans le plat (Les Souliers d'Ingeborg)*¹²². Les multiples sont accompagnés d'un certificat et d'une affiche signée par chaque artiste invité.

Quand César et Lionel Poilâne confectionnent des miches de pain dans un moule en forme de masque à l'effigie de l'artiste en 1973, ils activent la posture de *l'homo ludens*, du décloisonnement des disciplines et une forme d'esthétique relationnelle, puisque César met ensuite en scène la distribution des tranches de pain. En même temps, ils renouent avec la tradition des pains surprises confectionnés pour les Banquets parisiens de la Belle Époque et notamment les œuvres éphémères en mie de pain, les sculptures en gruyère, les pains d'épices et autres petits pois comprimés par un liant en gélatine, autant de formes comestibles conçues pour le plaisir des yeux et des sens, élevées au rang d'art éphémère par le groupe des artistes dits les *Incohérents* : « Aux *Incohérents* la liberté la plus totale préside au choix des supports et des techniques, car il serait trop conventionnel de se limiter à l'usage de l'huile, de la gouache ou du marbre (...) Ainsi dénombre t-on de multiples compositions à base de denrées périssables et comestibles : *L'Affamé* (1884) fabriqué en mie de pain dans un cadre en croûte avec pour mention « ne pas confondre avec celle du Salon », les *dix fils de la Madeleine* (1883), bonhommes en pain d'épices et madeleine de Commercy cloués, *Fantasia*, une sculpture faite avec de la purée de pomme de terre, de haricots rouges et de petits pois verts (« Sculpture non brevetée du gouvernement »); sans compter plusieurs réalisations à base de fromage dont *Ce que l'on suit et ce que l'on sent* (1882), pieds en « marbre de gruyère » par Gray, de la même pâte que la main de femme placée sous une cloche de verre à l'exposition de 1882, ainsi que *L'Aveugle et le paralytique* (1884), librement adapté de la parabole biblique avec un morceau d'emmental et un morceau de brie¹²³. » A l'époque, leurs gestes, sans auteur identifié, se veulent critiques, cherchant à

¹²² 40 x 30 x 10 cm, Collection privée, Milan, reproduit dans Spoerri, *Jeu de Paume*, 2002, p. 73.

¹²³ Catherine Charpin, *Les Arts Incohérents, 1882-1893*, éditions Syros Alternatives, 1990, p. 76.

faire descendre l'art de son piédestal et à déstabiliser la rigidité de la culture bourgeoise de l'époque, une rigidité qui est notamment visible dans les modes vestimentaires que Johan Huizinga relève comme un tournant : « Si jamais un siècle s'est pris au sérieux ainsi que toute l'existence, c'est bien le XIXe siècle (...) Il n'est guère de symptôme plus remarquable de l'abandon du ludique que la décroissance de l'élément de fantaisie dans le vêtement masculin (...) Avec le haut-de-forme, il porte le symbole de la couronne de gravité de son existence¹²⁴. » Si les productions des « Incohérents » ont un caractère indéniablement prémonitoire pour les avant-gardes comme le Nouveau Réalisme, *Fluxus* et le *Eat Art*, les réunions mondaines de la Belle Époque relèvent d'une autre fantasmagorie, celle de l'apparat : « Le banquet était devenu le rite suprême. Arbitre de la mode, des arts et de tous les plaisirs, la capitale intellectuelle du monde entier célébrait sa vitalité autour d'une table chargée de victuailles et de vins (...) La bohème organisée mais authentique du Chat noir, le plus célèbre de ces cabarets (...) le banquet inaugural et les festivités des personnalités politiques et littéraires (...) le banquet invitait à la gaité et au mépris des conventions, mais aussi à adopter des formes d'art populaire et à prendre pleinement conscience du moment présent. Il préparait la voie à un grand rajeunissement dans les arts (...) Dans leur enthousiasme, ces années de banquets péchèrent souvent par excès. Parce qu'ils voulaient choquer le public par des innovations dans la vie, comme en art, ces personnalités de créateurs s'égarèrent souvent et perdaient tout contact avec les valeurs humaines (...) Leur festin n'était pas la dernière célébration d'une aristocratie mourante mais un vigoureux banquet des arts¹²⁵. » La filiation avec les *Arts Incohérents* est signifiante car elle réconcilie, déjà, avant-garde et anthropologie : « L'œuvre incohérente est éminemment destructible, considérée sans valeur aucune en dehors du laps de temps durant lequel elle vit, fait rire. L'éphémère, fruit du dérisoire, va également de pair avec le sens de la fête. Les incohérents aimaient danser jusqu'à l'aube et courir la campagne (...) De ce point de vue, l'essence de l'Incohérence résidait autant dans ses bals que dans ses

¹²⁴ Huizinga, Johan, *Homo Ludens, Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, 1951, Gallimard, p. 264.

¹²⁵ Roger Shattuck, *Les primitifs de l'avant garde*, Champs Flammarion, 1974, pp. 12-38.

œuvres, au même titre que les représentations dada ou les banquets des nouveaux réalistes font partie intégrante de la philosophie de ces mouvements (...) En 1884, les incohérents déambulaient avec des échelles munies de pancartes « je vernis » aux abords immédiats de leur exposition (...) L'éphémère est aussi d'ailleurs la condition *sine qua non* de la valeur du trait d'esprit (les blagues les plus courtes)¹²⁶. » Si Daniel Spoerri active le repas collectif comme une action-spectacle pour déconstruire la notion même d'exposition et le système de l'art demandant tout d'un coup aux critiques d'art de jouer les maîtres d'hôtel ou les serveurs, Raymond Hains aborde la question de la cuisine par le biais de l'histoire culturelle, les associations sémantiques avec une fonction critique. Pour le premier festival des Nouveaux Réalistes à Nice en 1961, il propose une dégustation collective de son gâteau géant : *l'Entremets de la Palissade*. Il avait déjà servi ce dessert (un magma de chantilly et de framboises retenu par des biscuits cigarettes) chez le poète Bernard Heidsieck voulant mettre fin à un conflit éditorial, *Flagrant-Dali ?*, qui l'opposait à S. Dali, qu'il voyait comme le « roi de la beauté comestible ». Cet article est publié, sous la forme d'une lettre ouverte à Dali, le 20 mai 1955 dans un *Combat*¹²⁷, signé « votre secret collaborateur, Raymond HAINS¹²⁸ ». L'entremet n'est pas seulement un dessert, comme le *Fontainebleau*, que César affectionne. C'est un format culinaire en usage à la cour de Bourgogne, qui fait écho à la palissade que Hains présente à la Biennale de Paris en 1959. C'est donc un « mot-valise » dans lequel, Hains greffe différentes significations et ramifications, qui traverse les époque et les styles : une barrière de chantier, une tarte à la crème, un écho au maréchal de Lapalisse, qui donne son nom à une ville, mais plus communément un aphorisme, les vérités de Lapalisse, dont un confiseur fait une marque de bonbons. Toujours est-il que Raymond Hains s'affirme ici, avant Spoerri et César, comme le leader des dîners-spectacles au sein du groupe des Nouveaux Réalistes. François Dufrêne en fait le récit :

¹²⁶ Catherine Charpin, p. 99.

¹²⁷ Reproduit dans cat. d'expo, *Raymond Hains, J'ai la mémoire qui planche*, Paris, Centre Pompidou, 2001, p. 30.

¹²⁸ *Op.*, cité, p. 30.

« En passant devant une vitrine du boulevard Saint-Germain, Hains tombe sur une « palissade » d'un autre genre qui était une tarte à la crème dont la planche en couleur était reproduite dans l'Encyclopédie Clartès. Il en exposera la reproduction à *Comparaisons 1960*. Hains conçut alors le projet d'un dîner-spectacle (...) reprenant ainsi, mais en l'amplifiant, l'idée de banquet envisagé pour clore l'affaire Flagrant-Dali ¹²⁹. »

Hains décline à deux reprises ce projet de banquet : chez M. et Mme Heidsieck à Paris et à l'Abbaye de Roseland à Nice, puis c'est Daniel Spoerri qui réactive l'idée en 1963 à la *Galerie J* à Paris (**Doc. 247 & 248**), transformée en restaurant, avec un *Menu-Hommage* à Hains, composé d'un « potage lettriste » et des « vérités de la palisse », à savoir des bonbons, une spécialité touristique, fabriquée par un confiseur éclairé. François Dufrêne y revient : « C'était là encore pour Hains une façon de se faire la valise. Celles de Marcel Duchamp, de l'Édouard des *Faux-Monnayeurs* et de R. Sauvadet, confiseur à la Palisse, cette dernière pleine de Vérités (bonbons fourrés), le Sigisbée de la Critique les compte dans ses bagages¹³⁰. » De là, découle cette idée commune de personnifier la cuisine à l'image des gestes de chacun des protagonistes du groupe et de réactiver ces personnifications comestibles au festival de Milan en 1970, sur lequel nous reviendrons dans la deuxième partie de notre étude, consacrée à la dimension performative et anthropologique des *Expansions* spectacles. Ce que César réactive pour le *Pouce* en caramel (1968) pour la galerie de Daniel Spoerri à Düsseldorf et en 1973 avec Lionel Poilâne pour l'empreinte et la cuisson de son autoportrait (**Doc. 42 & 43**). Il entretient un rapport très personnel et singulier avec la cuisine, fondé sur l'art de composer avec les restes, le don et le partage, ce qui n'échappe pas à l'écrivain James Baldwin, fasciné par son savoir-faire dans ce domaine : « Le 7 octobre 1971, eut lieu un déjeuner à Saint-Paul (...) César décida de me confectionner une salade. Je surveillais ses doigts puissants, mêlant les

¹²⁹ Ce titre serait une idée de François Dufrêne.

¹³⁰ François Dufrêne, *Les Entremets de la Palissade*, publié dans *Raymond Hains*, Paris, Cnac, 1976 et dans cat. d'expo, *Raymond Hains, J'ai la mémoire qui planche*, Paris, Centre Pompidou, 2001, p. 91.

ingrédients, je surveillais ses yeux. Il était absorbé par sa tâche comme un enfant. Quand il en fut satisfait, il leva vers les miens ses yeux railleurs, vulnérables, et pleins d'expérience¹³¹.»

I / A - 4 . Des *Empreintes* comestibles pour une exposition sur le narcissisme

Après l'exposition thématique et collective sur le thème de la main chez Claude Bernard en 1965, César propose à son marchand de réaliser une exposition personnelle autour des empreintes :

« après le *Pouce*, je voulais faire une exposition d'empreintes humaines. J'avais eu l'idée de mouler des morceaux de corps humain et de les faire agrandir (...) Ce que je cherchais, c'était d'arriver à développer une empreinte humaine dans l'espace¹³²."

Claude Bernard ne veut pas organiser cette exposition dédiée aux empreintes : "il était de plus en plus persuadé que je me trompais¹³³."

Dès lors, c'est le début de la rupture définitive entre les deux hommes, qui se solde par un départ en 1967. Il rejoint la galerie Henri Creuzevault César réalise son projet cinq ans plus tard en 1973 avec la complicité de la galerie Henri Creuzevault, célèbre relieur de la Rive-Droite, qu'il rencontre par l'intermédiaire de son ami le peintre Antoni Clavé :

« c'est lui qui m'a présenté Creuzevault et qui m'a prêté de l'argent pour louer mon premier atelier, rue Campagne-Première¹³⁴. »

¹³¹ James Baldwin, Françoise Giroud, *Compressions : l'homme et la machine*, mise en page par Peter Knapp, Paris, 1973, ouvrage bilingue, Rencontres éditeur, p. 16.

¹³² *César par César*, présenté par Pierre Cabanne, éditions Denoël, Paris, 1971, p. 132.

¹³³ *Op.*, cité, p. 133.

¹³⁴ *Op.*, cité, p. 95.

César cherche alors à faire réaliser une empreinte de son visage pour l'exposition *Tête à têtes*¹³⁵ à la galerie Henri Creuzevault en 1972-73, son nouveau marchand. La femme de son ami Roger Tallon lui offre ses services (**Doc. 44**). Active dans le milieu médical et disposant de matériaux utilisés en chirurgie, elle propose à César de procéder au moulage de son visage et de sa moustache après s'être essayée à l'exercice sur le corps de son mari :

"elle a commencé par mouler le sexe de son mari. La méthode médicale ne doit pas encore être tout à fait au point car je l'ai entendu hurler lorsqu'elle a enlevé le produit durci de son bas-ventre. Tiens, me dit-elle, je vais faire ta tête ! Ayant amoindri les ornements du mari, elle a pris quelques précautions avec moi. Elle m'a graissé les moustaches avant de me tartiner son produit. Cela n'a servi à rien. Avec des ciseaux, elle a tailladé mes bacchantes pour dégager le moule. Lorsqu'elle tirait sur le masque, elle m'arrachait des cris. L'opération a duré une matinée¹³⁶", se souvient César.

Pour l'exposition intitulée *César, Tête à têtes*¹³⁷ en 1972-73 (**Doc. 52 & 53**), César travaille à partir de ce moule-empreinte. Il présente une quarantaine de masques en plastique thermoformé blanc. Ces panneaux muraux sont une version moderne du masque funéraire. Il joue sur des compositions hybrides, introduisant parfois des zones de mousse expansée au niveau du menton ou du front (à la manière d'un ruban). Il introduit des serpillières et des toiles de jute, déformés par la matière, donnant l'effet d'un drapé mouillé et surtout d'un linceul. Mme Creuzevault, avec qui César reste très lié, témoigne avec nostalgie des circonstances de cette collaboration : "Tu étais arrivé le jour du vernissage chargé des masques en plastique thermoformé de ton visage. Ils étaient emboîtés telle une pile d'assiettes. Puis, une douzaine de masques que tu avais déformés, lesquels ont été accrochés au mur (...) En travaillant tes masques de 1968, avec

¹³⁵ Edition d'un catalogue avec une réplique en relief du masque pour la couverture, ce qui rappelle le catalogue de Marcel Duchamp, *Prière de toucher*, avec le sein en relief pour les tirages de tête (999 exemplaires), édité par la galerie Maeght en 1947.

¹³⁶ Hahn, Otto, *Sept vies de César*, Paris, Favre éditeur, 1988, pp. 143-144.

¹³⁷ Edition d'un catalogue avec une réplique en relief pour la couverture d'un des masques, ce qui rappelle le catalogue de Marcel Duchamp, *Prière de toucher*, avec le sein en relief pour les tirages de tête (999 exemplaires), édité par la galerie Maeght en 1947.

cette fois de nouveaux matériaux, tu nous offrais les faces les plus secrètes, miroir de tes émotions¹³⁸."

Ces masques funéraires sont des autoportraits blancs et abstraits¹³⁹, à l'échelle un (**Doc. 52 & 53**), sans aucun détail réaliste, contrairement aux empreintes anatomiques agrandies du *Pouce* et du *Sein*. Les yeux de l'artiste sont fermés et la déformation de certaines zones du visage accentuent ce dialogue avec la tradition du masque mortuaire. Selon son premier galeriste Lucien Durand, cette suite de masques sonne comme une « mise en scène de sa propre mort¹⁴⁰ .» Avant de les accrocher au mur, César procède à leur déformation au moyen d'un séchoir à cheveux : "un grand mur de la galerie restait vide en attente d'un grand tableau d'Adami, qui était coincé en douane. César s'est alors emparé du séchoir à cheveux de Colette, et a commencé à détruire, remodeler, comme il savait si bien le faire, une série de masques qui ont été présentés les uns à côté des autres¹⁴¹. Selon César, cette exposition "correspond à une période de doute". Les masques sont bien sûr "la suite logique des *Empreintes* agrandies du pouce, du sein et du poing. C'est encore une tentative de revenir au modelage, à la figure...¹⁴²" En utilisant la technique de la combustion sur certains d'entre eux, César opère un cadrage comme un photographe.

En 2005, Colette Creuzevault, dans sa dernière galerie parisienne, située rue Mazarine, dans le 6^e arrondissement, réunit cette série de reliefs quasi inédite et publie un catalogue. Son témoignage est émouvant, puisqu'elle les assimile à des empreintes chargées de présences toujours vivantes : "J'ai gardé les masques près de trente années dans une pièce fermée. Je leur rendais souvent visite, toujours seule. Aujourd'hui, je les libère pour un temps afin que tes amis et

¹³⁸ Colette Creuzevault, *Hommage à César, Masques 1968-1973*, éditions Colette Creuzevault, Paris, 2005, p.5.

¹³⁹ César réalise aussi une variante dans le même format et la même matière mais avec une forme qui s'apparente à un sein, 1966, 35 x 28 cm, PVC, collection Robert et Lisa Sainsbury, Université of East Anglia, Angleterre. Répertoire dans les Archives Durand-Ruel, numéro 4653. Document 44 dans les annexes.

¹⁴⁰ Lucien Durand, *Hommage à César, Masques 1968-1973*, éditions Colette Creuzevault, Paris, 2005, p. 12.

¹⁴¹ Marcel Lefranc, *ibid.* cité, p. 18.

¹⁴² Catalogue *César*, exposition à la Vieille Charité, 1993, Marseille, RMN, p. 200.

collectionneurs les voient. Et pourquoi pas toi ? ¹⁴³ Sur la dimension ambivalente du masque, objet funéraire à l'effigie du défunt, mais aussi vaine tentative de surmonter l'absence, César dialogue avec la tradition du rite funéraire, qui excelle en Toscane à la Renaissance avec les ex-voto. À l'époque, les historiens parlent « d'empreinter sur nature ». Ce qui est recherché, c'est une duplication réaliste du défunt ou, à défaut, des fragments de son corps, comme ses mains. On l'a déjà dit, César admire la sculpture funéraire, qu'elle soit vernaculaire et anonyme ou dans la tradition gothique jusqu'au Quattrocento florentin. Avec cette série de masques thermoformés, il traite du rôle mélancolique et anachronique de l'empreinte, du fétiche à la relique quasi-religieuse. Le plastique blanc et lisse imite la carnation des sculptures anatomiques en cire tandis qu'il déforme la ressemblance avec son processus de combustion, tirant la série vers la disparition, l'évanescence, voire l'enfouissement du motif. Là, encore, le basculement vers la production de volumes informes est déjà en marche. En 1973, César engloutit quelques-uns de ces masques sous des coulées de polyuréthane nacrées et laiteuses. Mme Denyse Durand-Ruel répertorie trois *Expansions* de ce type sous les numéros d'inventaire « A1606 à A1608 ». Ces trois objets hybrides donnent véritablement le sentiment d'un naufrage, sans doute une réminiscence du voyage à Pompéï en 1951.

C'est notamment lors de l'exposition *Tête à Tête* chez Henri Creuzevault, sur la Rive Droite, que César offre au public, le soir du vernissage, le fruit de sa collaboration avec le maître-boulangier Lionel Poilâne (**Doc.47, 51 et Doc. 54-55**). Ce dernier lui propose une collaboration dans le prolongement de ses réalisations en pain pour Dalí. C'est en 1932, que Pierre Poilâne, d'origine normande, s'installe à Paris et fait le choix d'un quartier bohème et artistique pour installer sa première boulangerie avec des fours à bois. Il mise sur des miches généreuses et arrondies à la farine de seigle et au sel de mer de Guérande, alors que les parisiens des années 1950 veulent de la mie blanche. C'est un immense succès commercial. Les miches aux allures paysannes et rustiques, en opposition à la baguette

¹⁴³ Colette Creuzevault, 30 avril 2005, p. 5.

traditionnelle, blonde et dorée, que le Français porte sous le bras avec son journal et son béret, s'imposent dans les bistrotts alentours et les tables familiales. La fameuse tartine Poilâne est née. La rue du Cherche-midi devient une enseigne parisienne incontournable. Son fils, Lionel reprend l'entreprise familiale avec cet esprit d'invention. Sa curiosité le conduit, parallèlement, vers tous les objets qui documentent les origines en lien avec l'histoire des civilisations. Il recense les pains régionaux encore fabriqués en France, les sortant de l'oubli et mettant en valeur leurs caractéristiques. Lors de ses voyages, il rapporte des pains de toutes les traditions. Il collectionne les planches à pains, les paniers, les corbeilles, les affiches publicitaires, les premiers grille-pains traditionnels en fer (grille-pain rotatif, suspendu ou fourchette télescopique) et réunit une bibliothèque de plus deux mille ouvrages sur l'histoire du pain.

En 1968, il rencontre Salvador Dali et comprend immédiatement l'opportunité d'une collaboration : « Celui qui se proclame lui-même « le plus grand peintre vivant » avait décidé de confectionner un « pain éternel » aussi solide que l'agate¹⁴⁴. »

Très vite, le maître-boulangier et l'artiste discutent d'une collaboration. Dali lui passe commande d'objets à réaliser en pain : des encadrements pour ses tableaux, une cage à oiseaux, un lustre (**Doc. 59-60**), une crèche, une télévision et surtout une chambre à coucher, entièrement en pain en 1971, destinée à sa suite située à l'hôtel Meurice pour célébrer la venue de Gala. Le maître-boulangier, très honoré, cède à tous les caprices du peintre : « Puis, il y eut une sorte d'escalade dans la dimension des objets : chaque matin, à 11 heures, il m'appelait pour me passer commande d'une nouvelle sculpture (...) je finis par lui réaliser tout un ameublement en pain, chaises comprises (...) le lit, lui, était de type à baldaquin avec des colonnes décorées de motifs ancestraux : épis de blé, grappes de raisin. Le lustre était un lustre du XVIIIe hollandais, électrifié par des fils tendus à l'intérieur sous tube (...) à l'intérieur du buffet, il y avait des couverts en pain ¹⁴⁵. » La presse assiste à ses excentricités. Lionel Poilâne fait livrer un des meubles

¹⁴⁴ Lionel Poilâne, *Guide de l'amateur de Pain*, Robert Laffont, p. 124.

¹⁴⁵ *Op.*, cité, p. 126.

dans la suite de l'hôtel Meurice le 18 décembre 1971¹⁴⁶ en présence des caméras de télévision pour le JT de 20 Heures¹⁴⁷. Ironiquement, Dali répond à un journaliste que cela lui sert à "savoir s'il y a des souris chez lui". Puis, il s'adresse à la caméra avec ces mots : « Nous vivons un moment historique, autant pour vous, que pour moi, c'est le début de tout un mobilier dans le matériel le plus noble et le plus obsessionnel dans ma vie, le pain, depuis ma tendre enfance, c'est un réalisme hyper-esthétique, et que maintenant les psychanalystes disent que c'est le tableau le plus symptomatique et le plus plein de mie, de mie¹⁴⁸ dans le sens que l'on peut en extraire des trésors d'informations cybernétiques. Je vous remercie de la part de Gala, qui est dans son château, et qui, j'espère, aura tout un appartement meublé en pain. » Depuis cette collaboration, la famille Poilâne a pris l'habitude de reconstituer cet ensemble mobilier tous les ans, à la date anniversaire, car le matériau ne se conserve pas au-delà d'une année. Le lustre en pain accueille les visiteurs dans la salle de consultation des archives, entouré d'un ensemble de peintures sur l'histoire du pain.

Fort de cette collaboration, Poilâne reste attentif aux demandes d'expérimentations, formulées par des artistes fascinés par ce matériau. Il accueille le couple Lalanne. Mais, indéniablement, la rencontre avec César le marque durablement. Ils sont voisins, se croisent dans le quartier du Cherche-midi : « quelques années plus tard, je rencontrais César. Je ne connaissais son œuvre que très sommairement. Je savais qu'il comprimait des bijoux anciens, des morceaux de tôle ou des motos neuves, avec une facilité déconcertante. Je n'imaginais pas que le pain rentrerait en plein dans le domaine de ses préoccupations¹⁴⁹. » De son enfance très modeste, César avait gardé le goût et le respect du pain partagé lors de repas familiaux très sommaires, qu'il rejoue adulte les soirs de solitude : un café au lait avec des tartines de pain beurré, des tranches de pain grattées avec une gousse d'ail et trempés dans une huile d'olive d'exception ou un bouillon blanc. Michel de Certeau, dans son livre sur *L'Invention*

¹⁴⁶ Dali, Centre Pompidou et Reina Sofia, p. 57, non reproduit.

¹⁴⁷ Salvador Dali *reçoit son buffet espagnol fait en pain*, 18 décembre 1971, JT 20 h, 2,25 mn, INA.fr.

¹⁴⁸ Par « mie », il faut entendre « me » en anglais et donc « moi » en français.

¹⁴⁹ *Op.*, cité, p. 129.

du quotidien, rappelle très justement la dimension symbolique du pain dans les milieux modestes : « Le pain est le symbole des duretés de la vie et du travail. Il est la mémoire d'un mieux-être durement acquis au cours des générations antérieures (...) il reste le témoin ineffaçable d'une gastronomie de pauvreté, il est moins une nourriture de base qu'un symbole culturel (...) le pain suscite le respect le plus archaïque, proche du sacré (...) il est mémorial¹⁵⁰. » Indéniablement, César se reconnaît dans cette sanctuarisation du pain, qui sera enrichie par l'historien américain Steven Kaplan, venant souvent faire des recherches au sein de la maison Poilâne. La complicité avec Lionel Poilâne est donc immédiate et authentique. Les deux hommes se retrouvent sur la question du matériau. Dans ses mémoires, le maître-boulangier fait habilement la comparaison entre la cuisson du pain et le processus chimique des *Expansions*, commencées en 1967 et que nous étudierons dans la deuxième partie de cette enquête : « La relation qui existe entre ce travail d'expansion et le pain est évidente, car le pain est aussi un matériau expansé qui gonfle de plusieurs fois son volume initial. Cette caractéristique du pain a enthousiasmé César et engendré une collaboration intéressante entre nous¹⁵¹. » César lui propose de réaliser l'empreinte de sa tête en pain, précisément à partir du moulage, réalisé par la femme de Roger Tallon, qui avait servi de matrice pour la série de masques thermoformés. Avec le pain, il espère renouer avec un matériau vivant :

« En variant la cuisson et en utilisant de la pâte de blé, de seigle, nous avons obtenu de nombreuses variantes allant du gravelé au calciné. César choisit certaines têtes et en élimina d'autres. Les plus réussies furent immergées dans des liquides plastiques durcisseurs. Le reste fut mangé lors du cocktail de l'exposition¹⁵² »,

¹⁵⁰ Michel de Certeau, Luce Giard, Pierre Mayol, *L'invention du quotidien*, tome 2, 1990, Folio Essais, p. 124-125. Première édition 1980.

¹⁵¹ *Op., cité*, p. 130.

¹⁵²

se souvient le maître-boulangier, qui fut ensuite étonné d'apprendre que certains collectionneurs présents firent l'acquisition de cette « œuvre » éphémère pour des montants honorables. Le critique d'art, Otto Hahn couvre l'événement pour *l'Express* : « la différence entre Dali et moi, c'est qu'il commande à distance. Moi, mes idées me viennent près du four, je vois monter la pâte, je regarde cuire, puis je fais bouger les choses¹⁵³ », lui dit César. Toujours selon l'article de Otto Hahn, le processus de conservation de cette matière éphémère préoccupe immédiatement César. Poilâne parle de liquide durcisseur, mais selon le critique d'art, le processus se rapprocherait davantage de celui que César explore, depuis 1970, pour le laquage de ses *Expansions* dirigées, exposées au Centre national d'art contemporain, et que nous étudierons dans la troisième partie de cette enquête : « Il cherche maintenant à faire durer ce matériau éphémère. Une fois vidé de la mie, le pain est consolidé avec de la laine de verre, puis recuit¹⁵⁴. »

Le photographe de reportage Jean-Claude Sauer couvre la collaboration pour *Paris-Match*¹⁵⁵ (**Doc. 49-50**). Ces images dans lesquelles César se met en scène, on perçoit aussi le dialogue avec les arts appliqués : une bibliothèque en bois de François Ruper Carabin de 1890, conservée au Musée d'Orsay. D'autres photographies d'archives montrent les miches de pain en vrac dans des grands paniers à pain, que César fait livrer à la galerie sur le lieu de l'exposition. Les images montrent aussi César s'activant devant le four à pain, torse nu, barbe longue, avec l'assistance de Lionel Poilâne.

Une photographie historique, trouvée dans les archives de Denyse Durand-Ruel, montre César à table, vraisemblablement dans le midi de la France, en train de découper la miche de pain (**Doc. 57 et 58**) et servir à ses convives des tranches de sa sculpture¹⁵⁶ : « Je me souviens bien du geste singulier et de l'atmosphère christique qu'il faisait régner en débitant sa tête en tranches et en la distribuant

¹⁵³ *L'Express*, *César au fournil*, 19 - 15 mars 1973, numéro 1132, p. 87.

¹⁵⁴ *Op.*, cité, p. 87.

¹⁵⁵ 1er mars 1973, Archives *Paris-Match*.

¹⁵⁶ Non destinées à être conservées, ces miches ont été mangées dans un cadre privé. Très peu d'exemplaires ont été sauvegardés. Colette Creuzevault conserve néanmoins un exemplaire monté sur une tige de bois fixée avec du plâtre sur une base en bois et conservé sous une cloche de Plexiglas. Cet exemplaire a été présenté à l'exposition *l'Empreinte* en 1997, reproduit dans le catalogue p. 243. *La Tête de pain*, 1973, 55,5 x 28 x 26 cm, collection Colette Creuzevault, Paris. Voir Document 43 dans Annexes.

aux invités, tel un préambule à une communion artistique¹⁵⁷. » Dans le *Dauphiné libéré*, le journaliste Paul Vincent dédie un article à cette collaboration avec le boulanger¹⁵⁸. Il range cet art éphémère dans la catégorie « art comestible » ou « body art » : « l'empereur a même bien voulu devenir un Dieu : après la multiplication des têtes, la multiplication des pains ! César a découpé sa tête en tranches et les a distribuées pendant le cocktail du vernissage. C'est à une véritable cène que nous sommes conviés, nous dit le critique d'art Pierre Restany. Mais quoi, avec le *body art* d'Arman, Christo et Spoerri, l'ère est venue des néo-cannibales occidentaux fervents d'art contemporain¹⁵⁹. »

Ce rituel comestible fait évidemment écho au sacrifice en public des premières *Expansions* en 1967, trois ans plus tôt, avec cette notion de don et de contre-don. Comme avec les *Expansions* jetables, certains convives ont scrupuleusement conservé ces fragments comme des fétiches. C'est ainsi qu'une *Tête en pain*¹⁶⁰, datée en 1973, issue de cette collaboration, est présentée en 1997 dans l'exposition *L'Empreinte* organisée par Georges-Didi Huberman au Centre Pompidou. Elle appartient à la fille de Henri Creuzevault, Colette. À l'époque, l'historien, en dehors de la garde rapprochée du sculpteur, comme Pierre Restany, Daniel Abadie et Michel Ragon, est un des rares à accorder du crédit à l'œuvre de César, qui est coupé du milieu institutionnel. Cette collaboration avec le maître-boulangier Lionel Poilâne refait donc surface à ce moment-là. Poilâne en est informé et rend visite à César, qui habite rue de Grenelle, à quelques mètres de la rue du Cherche-midi, pour lui proposer une nouvelle collaboration : réaliser des ballons de foot en pain. César, dans la dernière année de sa vie - il décède en décembre 1998 - décline sa participation à cette nouvelle aventure, mais le maître-boulangier lui témoigne sa fidélité et le sculpteur est alors étonné, que sa réhabilitation dans l'institution, se fasse par le biais d'une œuvre éphémère, fétichisée par certains, puisqu'il avait offert les miches et les tranches de pains lors du vernissage chez Henri Creuzevault (**Doc.54 & 55**). En effet, ce portrait en pain

¹⁵⁷ *Op., cité*, p. 130.

¹⁵⁸ Vincent, Paul, *Dauphiné libéré*, 21 mars 1973, Archives Famille Poilâne, Paris.

¹⁵⁹ *Op., cité*, non paginé.

¹⁶⁰ *L'Empreinte*, cat. d'expo, 1997, Paris, Centre Pompidou, p. 243.

possède quelque chose de rustique et de modeste (**Doc. 48**), qui, si l'on ignore sa provenance, pourrait être tout droit sorti d'une tombe, d'un atelier de moulage amateur ou d'un chantier de fouille. C'est un masque funéraire réalisé en 1970-1973 avec des matériaux et une cuisson rudimentaire dans un contexte moderne. Pour Huberman, qui le ressort en 1997, c'est en refusant l'imitation au sens classique que l'empreinte, choisie ici par César, « s'exclut aussi de la notion d'histoire (...) qui introduit une temporalité anachronique parce qu'elle s'exclut de toute histoire de style. La forme issue d'une empreinte est une forme sans style : elle échoue à représenter, à « historier » et à laisser identifier le moment de l'histoire où elle a été produite (...) Il y a donc une double dimension, une double distance temporelle dans chaque objet issu d'une empreinte (...) Or, tous ces paradoxes ont précisément agité la modernité en sculpture, qui a su manier ensemble un supposé « avant l'histoire » et une supposée « fin de l'histoire¹⁶¹ ». Si cette analyse ne s'adresse pas directement à l'œuvre de César, elle nous semble particulièrement bien résumer son projet artistique. Les *Empreintes* (autoportrait, sein, mains et pouce) appartiendraient à la catégorie dite « avant l'histoire », c'est-à-dire primitive, tandis que les *Compressions* annoncent la « supposée fin de l'histoire », d'où le rejet qu'elles induisent à l'époque. Les *Expansions*, que nous étudions dans les parties deux et trois de notre enquête, correspondent, selon nous, à la séquence durant laquelle César parvient à un équilibre, une maturité, une résolution plastique mais pas seulement. Il réussit à réconcilier l'avant et la fin de l'histoire. Ces formes obtenues sans contact avec la chair et sans moule, à la différence de l'empreinte, sont à la fois archéologiques et modernes, primitives et contemporaines, individuelles et collectives, démocratiques et sophistiquées. Elles parviennent à pacifier, un court instant, les paradoxes de la modernité.

¹⁶¹ Didi-Huberman, Georges, cat. d'expo, *L'Empreinte*, Paris, Centre Pompidou, 1997, p. 77.

B / Percuté par la modernité :

I / B - 1. Des compagnons de route convergent vers Paris :

Défendu par Michel Tapié, Michel Ragon, et bientôt Otto Hahn et Pierre Cabanne, historien, spécialiste de Marcel Duchamp et de Pablo Picasso, exposé par des galeries traditionnelles comme Lucien Durand, Henri Creuzevault, Jean Larcade (galerie Rive Droite) et Claude Bernard (il signe un contrat en 1958) et, en même temps, à la Hanover gallery à Londres, qui expose Jean Fautrier et Francis Bacon¹⁶², édite et diffuse les objets érotiques de Marcel Duchamp, César va bientôt croiser, dans son ascension parisienne¹⁶³, Pierre Restany et les Nouveaux Réalistes. À partir de 1957, il habite rue Campagne-Première et Pierre Restany vient souvent dîner chez lui en voisin. C'est grâce à l'aide financière de Creuzevault et de son ami le peintre Antoni Clavé¹⁶⁴, avec qui il fait des échanges, que César fait l'acquisition d'un appartement situé au numéro 31 bis de cette célèbre rue, non loin du cimetière Montparnasse.

Restany et César se connaissent depuis sa première exposition personnelle en 1954 chez Lucien Durand. L'année suivante, en 1955, Jean Larcade, que César appelle "patron", lui offre un contrat non exclusif, ce qui lui permet de collaborer avec d'autres marchands. César abandonne alors son nom de famille italien, Baldaccini. C'est une étape importante dans son processus d'individuation en tant qu'artiste moderne.

Il est mis sur orbite. Il fréquente les mêmes lieux que ses compagnons de route et ses futurs mécènes : la galerie Europe de Michel Couturier, située au 22, rue de Seine, où Arman soumet une de ses premières *Poubelles* pour avis. Il connaît aussi la galerie Iris Clert, située rue des Beaux-Ars, à cinquante mètres de la galerie Claude Bernard :

¹⁶² César entretient des relations cordiales avec Francis Bacon. Ils sont tous deux soutenus par Erica Brausen. Ils se croisent souvent sur la Côte d'Azur (Cours Saleya à Nice, Colombe d'Or à Saint-Paul-de-Vence) et déjeunent ensemble. César assiste au vernissage de Francis Bacon au Musée Cantini à Marseille.

¹⁶³ La galerie Rive Droite, artistiquement dirigée par Michel Tapié, lui consacre deux expositions : une en dialogue avec Karel Appel en 1955, la seconde avec Alberto Burri en 1956.

¹⁶⁴ « J'ai eu, autour de moi, des gens extraordinaires : Clavé, par exemple, je peux dire qu'il a été mon père et ma mère ... », Cabanne, Pierre, *César par César*, Paris, 1971, p. 101.

« Chaque jour, je passais devant la vitrine. Je ne pouvais pas rester insensible à leurs travaux (...) Je ne me suis jamais dit ils font des trucs avec les objets, je dois me mettre à la page (...) j'étais un artiste arrivé, ayant une réputation qui dépassait les frontières. Ils avaient besoin de moi comme locomotive (...) Une aubaine pour les jeunes. Je me suis laissé faire¹⁶⁵. »

Pierre Restany sait le convaincre, mais malgré tout la greffe ne prend pas avec tous. En effet, César est absent le jour de la signature du *Manifeste* au domicile d'Yves Klein. Il se trouve à Londres. Il ne signera le monochrome bleu que quelques jours plus tard. Au moment de la signature du *Manifeste* chez Yves Klein, et comme le confirme Arman, c'est lui qui "servira de caution" et de locomotive au groupe et notamment sur la scène parisienne, avant que d'autres rivalités ne viennent troubler les relations des uns et des autres. Devenu la « vedette » de Montparnasse et de Saint-Germain-des-Prés, il se méfie de la dynamique de groupe :

"Après un long apprentissage aux Beaux-Arts, et des débuts matériellement fort pénibles, il débouche d'un seul coup sur la consécration et la gloire. Toutes les portes s'ouvrent devant lui, celles des Rothschild en tête. Son nom est sur toutes les bouches, Paris l'a adopté comme un nouveau prodige¹⁶⁶", César ne les prend pas tout à fait au sérieux. Ses modèles sont davantage Picasso, Brancusi, Man Ray et Giacometti. César est d'abord et avant tout dans le faire. Tandis que le groupe et leur leader théorique sont, dans un premier temps, dans l'observation et la sélection : « La part d'élaboration est réduite au minimum, au profit du seul choix et de la responsabilité du choix¹⁶⁷. »

¹⁶⁵ Hahn, Otto, *César, Sept vies*, Paris, Favre, 1988, p. 116.

¹⁶⁶ Henry Perrier, *Pierre Restany, L'alchimiste de l'art*, Paris, 1998, Cercle d'art, p. 121.

¹⁶⁷ Pierre Restany, préface du catalogue pour la Galerie Rive Droite, *La réalité dépasse la fiction*, galerie Rive Droite, 1960. Non paginé.

S'il partage leur culte de l'objet et cette connivence avec leur époque, il est plus sceptique sur la notion travail et de progrès. Pour lui, la posture dilettante des affichistes, qui préfèrent « ravir » que fabriquer, celle de Klein qui délègue la peinture à des corps vivants, ou encore Spoerri, qui use du hasard, pour composer des natures-mortes, ne correspondent pas tout à fait à sa conception de l'art, fondé sur le faire, la fusion avec le matériau et le culte du métier. Pour les Nouveaux Réalistes, il s'agit au contraire de prendre leurs distances avec le métier, la matière, la peinture, la sculpture, dont ils font le procès et surtout la notion d'auteur, qu'ils délèguent aux autres, et d'abord à l'objet lui-même. En revanche, César et ses compagnons de route partagent le sens de la mise en scène, une porosité à leur époque, une recherche de poésie dans le quotidien, le sens de l'appropriation et une volonté, parfois provocatrice, de casser les codes de la bourgeoisie. Après la signature du *Manifeste*, Restany cherche à exporter ses poulains sur la scène internationale. Disposant d'un réseau déjà important, il recommande leur présence dans plusieurs expositions internationales comme *The Art of Assemblage*, qui se tient au Museum of Modern Art à New York.

À travers leur histoire singulière en lien avec la Méditerranée¹⁶⁸, l'Italie, le sud de la France (Nice, Marseille), la Suisse, la Bulgarie et Bretagne, l'épaisseur de leurs langages respectifs, ils dynamitent la création française dans une France encore gaullienne, mais qui s'ouvre timidement à la modernité de Pompidou, à la libération des mœurs dans les caves de Saint-Germain-des-Près, où la jeunesse s'émancipe. Une photographie d'archive montre César, vêtu d'une veste de velours noir, celle que son oncle portait à Marseille pour travailler chez un photographe de renom local, dansant avec la célèbre actrice Jean Dorothy Seberg dans une cave de la rive-gauche, probablement le Vieux-Colombier, dit le « Vieux-Co ». Sa moustache flirte avec les joues de l'actrice tandis qu'autour d'eux des couples dansent sur des airs de jazz. César évoque ces années d'insouciance :

¹⁶⁸ Sur ce point, voir les analyses de Marco Livingstone, qui examine la sculpture britannique et américaine à partir du prisme nouveau réaliste et non l'inverse.

« La guerre avait chahuté nos vies (...) Nous avons tous arrêté nos études. On n'avait pas l'idée de mépriser le système. Au contraire, nous étions éblouis par Sartre ou Picasso qui remplissaient les journaux. L'existentialisme, les caves de la rue Dauphine, c'était notre tremplin pour conquérir le succès¹⁶⁹. » **(Doc. 60)**

Au même moment, Charles Aznavour est Charlie Kohler dans le film de François Truffaut : *Tirez sur le pianiste*¹⁷⁰. Il interprète un pianiste raté, après le suicide de sa femme, animant des bistrotts de quartier transformés en cabarets de fortune. Il incarne cette contre-culture alors en pleine effervescence. La France vit des heures formidablement créatives et libératrices. Le cinéma de la Nouvelle Vague et le Nouveau Roman sont bientôt rejoints par le lyrisme d'un André Malraux, les albums de son musée imaginaire¹⁷¹, que les Nouveaux Réalistes compilent.

Si la société bouge, au tournant des années 1955-1960, la scène artistique reste dominée par l'École de Paris, l'art informel défendu par Michel Tapié¹⁷², qui soutient aussi César, mais plutôt celui du bestiaire des *Fers soudés*. L'abstraction reste dominante. Elle prône encore des valeurs traditionnelles et un lyrisme qui justement se heurte à une réalité plus forte, imprévisible. Pierre Restany doit batailler pour imposer la fougue de ses poulains, qui ont un point commun : le rejet de l'art informel. César est véritablement à la jonction de ces deux périodes charnières. Il veut plaire aux tenants de la tradition et en même temps, il saisit les mutations de son époque. Ses *Fers* le rattachent à la tradition de la sculpture figurative et expressionniste des années 1940-1950, tandis que la brutalité de ses *Compressions* le fait basculer dans la modernité réaliste et la posture artistique qui va avec : celle du « moderne », détaché du métier, du travail manuel,

¹⁶⁹ Hahn, Otto, *Les sept vies de César*, Paris, Favre éditeur, 1988, p. 187.

¹⁷⁰ Film policier en noir et blanc, réalisé en 1959 et diffusé en 1960 avec Charles Aznavour, Marie Dubois, Nicole Berger et Michèle Mercier.

¹⁷¹ La version de poche, plus accessible aux étudiants, est éditée en 1965, Gallimard, collection Idées/Art, Paris.

¹⁷² Tapié, Michel, *Un art autre, où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Paris, Gabriel-Giraud et fils, 1952.

faussement dilettante et qui devrait être dénué de toute notion de doute. C'est justement là que le bât blesse. Le doute fait intrinsèquement partie du personnage : il ne se sent jamais complètement moderne et optimiste, mais cette esthétique et cette liberté de ton le percutent durablement.

Les Nouveaux Réalistes, eux, par leurs singularités, cristallisent complètement cette nouvelle modernité. C'est une modernité foncièrement réaliste, en prise directe avec la réalité matérielle et tangible. Connectés au quotidien, qu'ils absorbent sans à priori et avec une poésie optimiste, ils ne s'interdisent rien. Ils puisent leurs langages dans ce réel effervescent et mutant. Leur vision de l'art et de la vie, leur relation animiste avec l'objet et leur posture anti-conformiste sont en phase avec les promesses de la société de consommation. Ils incarnent un art ancré dans leur époque dans le sens où leurs expressions plastiques sont articulées sur les nouveaux modes de vie de la France de l'après-guerre, en pleine modernisation, en pleine expansion et américanisation, une France faisant difficilement le deuil de ses colonies. La ménagère fait l'expérience de nouveaux modes de vie domestique avec sa cuisine aménagée, sa machine à laver, son frigo, sa télévision et sa voiture, qui incarne la vitesse et donc une forme de « pouvoir ». De nouveaux moyens de mobilités succèdent au vélo et au solex. La voiture n'est plus un signe extérieur de richesse, mais un bien de consommation répandu. La France des années 1950-1960 compte plus de deux millions de voitures. Le cinéma de la Nouvelle Vague et le Nouveau Roman en offrent les témoignages les plus convaincants comme les œuvres des Nouveaux Réalistes et notamment la *Compression*, qui incarne ce culte de la mobilité, de la vitesse, que l'on retrouve dans les romans de Françoise Sagan, l'accident très médiatisé de Roger Nimier, la disparition foudroyante de Camus qui se tue en voiture. Le collectif fait place à l'individualisme. L'homme s'émancipe en même temps que les nouveaux outils techniques produits en série par des machines, qui promettent plus de confort et rentabilisent le travail. Instinctivement, les Nouveaux Réalistes s'intéressent à la fois aux déchets produits par l'industrie et aux nouveaux produits de consommation, dont ils comprennent très vite le destin tragique. Ils les collectent et les transforment par des actions symboliques : les colères, les

explosions, les stands de tirs à la carabine, les découpages, les arrachages, les défilés de machines bancales et bruyantes, les banquets et les offrandes à l'adresse du public sont autant d'actes d'humanisation de ces ruines modernes et abondantes. Ils humanisent la machine et l'objet en série. Leurs gestes nous réconcilient avec les prémisses d'une industrialisation bientôt galopante et irréversible. Selon eux, la seule réponse possible face à ce changement de paradigme est l'acceptation pleine et entière du réel, la créativité tout azimut, l'hédonisme, l'optimisme et la vitalité. Ils sont doués pour le bonheur et la résilience, bien qu'ils portent en eux le poids de la guerre et celui de leurs histoires personnelles. Leur devise est d'infuser cette joie de vivre dans leurs actions et leurs productions (ils ne parlent plus d'art mais de langages personnifiés et bientôt d'actions-spectacles) et leurs lieux de vie, qu'ils refusent de dissocier de leurs pratiques. L'émancipation de la femme (Niki de Saint-Phalle, Martial Raysse), l'autonomie de l'artiste, la mode, le design, le cinéma et la modernité sont des signes du quotidien qui les habitent. Ancrés dans le réel, ils collectent et détournent des objets neufs ou usagés, des produits consommables, qui peuplent nos bazars et nos étalages de rue. Dans un documentaire sur le groupe, réalisé en 1975 par Adrian Maben, avec la complicité d'Otto Hahn, Martial Raysse est filmé se promenant sur la promenade des Anglais à Nice. Il est bronzé et porte une chemise blanche légère qui met en valeur sa peau brunie par le soleil. Durant cette promenade nonchalante, on l'entend commenter l'allure de chaque passant. On comprend qu'il regarde chaque être, chaque objet, chaque détail comme un esthète. Ses commentaires sur les passantes et les passants sont à l'image de cette passion pour les situations du réel dont lui et ses compagnons de route se saisissent. Sur ce plan, César est en phase avec eux : « Les grosses taches de rouge sur sa robe sont comme de la confiture. Je n'aime pas les gens gris, les gens doivent être très colorés. Ils doivent porter des couleurs vives pour retrouver leur identité. » Puis Raysse descend dans les sous-sols d'un supermarché pour parler de cette « jungle, de ce paradis, de cette forêt vierge », immense source d'inspiration, dont il vante les mérites : « J'ai commencé à travailler et je me suis aperçu rapidement que dans tout endroit avec une intensité de commerce, se

trouvaient des milliers de couleurs, une authenticité et une fraîcheur qui m'ont spontanément touché (...) j'ai préféré travailler avec des matériaux neufs, vivants », dit-il dans ce documentaire¹⁷³.

Leur ambition est d'annexer et de poétiser tout ce qui incarne la modernité immédiate. Les Nouveaux Réalistes changent de paradigme et révolutionnent la pratique artistique en introduisant aussi de nouveaux modes opératoires comme la collaboration, la fête, la convivialité, le partage, la performance, la mise à mort de l'objet en public, la collecte de signes, la conservation de l'objet et la prise de risque¹⁷⁴. Ils sont en phase avec la sociologie de l'époque, celle des mythologies (Roland Barthes), des signes (Jean Baudrillard) mais aussi celle de la machine et de la technique. En personnifiant l'objet, neuf ou usé, ils l'humanisent et le sauvent de son obsolescence programmée. L'objet, porteur de « l'arrière du monde » (François Dagognet), d'une dimension « biographique » comme le dirait Thierry Bonnot à propos des collections ethnographiques, s'applique parfaitement à leurs démarches. C'est cette épaisseur ontologique qui les intéressent, qu'il cherchent, qu'ils transforment et qu'ils conservent par le recours à des matériaux modernes (résine, ciment, béton, Plexiglas, mousse). Ils perçoivent la dimension biographique de l'objet. Pour eux, celui-ci emmagasine des récits, des occurrences, un passé, des vies, des transactions, des histoires humaines. Les nouveaux réalistes traquent et érigent ces traces en œuvre d'art. Ces empreintes du temps et ces indices, aussi infimes soient-ils, sont érigés en valeurs artistiques. Avec leurs gestes (construire/détruire), les rebuts, les objets, les machines chantent, parlent et vivent à nouveau. Ce souci ontologique est spécifique à leur mouvement et n'a pas d'équivalent chez les artistes de la scène américaine, excepté Claes Oldenburg. Si cette supériorité française n'a pas suffisamment été portée par les institutions françaises à l'époque, elle n'a pas échappé à William C. Seitz, commissaire de l'exposition, *The Art of Assemblage* :

¹⁷³ Maben, Adrian, *Mode d'emploi, Les Nouveaux Réalistes*, commentaire de Otto Hahn, éditions Montparnasse, 71 minutes, 1975.

¹⁷⁴ Quand Raymond Hains et Villeglé déchirent des affiches politiques dans la rue, ils doivent toujours agir très vite car leurs gestes sont à priori interdits.

« En contraste avec la pure esthétique des éléments métalliques colorés de Chamberlain, les « compressions » de César témoignent dramatiquement de l'importance de l'automobile dans la vie moderne (...) le résultat est un monument jaune, rouge, gris et chromé à ceux qui ont vécu - ou peut-être un cénotaphe pour ceux qui sont morts - sur la route¹⁷⁵. » (**Doc. 73 & 74**)

Le *Pop art* outre-atlantique questionne davantage l'objet en tant que produit de consommation et de production massives. Philosophe et historien de l'objet et des techniques, François Dagognet, proche de Arman, pour lequel il a rédigé plusieurs essais, est quasiment le seul à percevoir ces enjeux singulièrement français et à les valoriser à l'époque : « Celle d'un art qui, avec le dégradé et le sali, instaure un monde sacralisé. L'objet meurtri ou maculé appelle la compassion (...) L'apollinien - celui qui brille - s'efface devant le dionysiaque qui inclut la meurtrissure et même la mort. Pour des raisons esthétiques, historiques, religieuses, ontologiques, nous pouvons le dire : l'objet est détraqué; il est mort, alors vive l'objet ¹⁷⁶. »

I / B - 2. Le dialogue Arman / César : *Modern Pompéi*

Dans la galaxie des Nouveaux Réalistes, il y a des "couples" : Raymond Hains et Jacques Villeglé, Jean Tinguely et Niki de Saint-Phalle, Yves Klein et Martial Raysse et parfois des trios comme Tinguely, Niki et Spoerri et bien sûr Arman et César (**Doc. 61**). Complices et rivaux, voisins dans l'arrière pays niçois, méfiants l'un vis-à-vis de l'autre, refusant l'image de l'artiste « rangé » tout en cultivant une vie de bohème chic et marginale. Profondément méditerranéens et hédonistes, ils dévorent la vie à pleines dents et elle le leur rend bien. Arman et César sont profondément conviviaux et hospitaliers et considèrent la vie comme un combat passionnant et permanent. Chaque minute de leur vie est dédiée à la recherche

¹⁷⁵ Seitz, William, « Assemblage: Problems and Issues », *Art International*, vol. VI, numéro 1, 1962, p.35.

¹⁷⁶ *Le Nouveau Réalisme*, conférences & colloques, galerie nationale du Jeu de Paume, La Documentation française, Paris, 1997, p. 61.

de l'esthétique, à la quête d'une intensité pour le plaisir des sens, le partage et une communication ouverte avec les autres.

Arman pratique les arts martiaux à un niveau quasi professionnel. Il fait la connaissance de Yves Klein à Nice à l'âge de dix-neuf ans et réalise des happenings en 1953 en présence de Claude Pascal. A eux trois, ils forment le trio niçois, adepte de judo et de pensée ésotérique. Une photographie des années 1970, montre Arman et sa femme Corice jouant au judo au bord de leur piscine, tandis que César, le sculpteur, scrute leurs mouvements, assis sur une chaise de jardin, les bras et les jambes croisées, la barbe longue, portant sabots et guêtres. Le contraste est frappant dans cette image : César est statique et observe avec passion l'interaction de ces deux corps. Il est déjà en train d'enregistrer, dans son réservoir d'images, ces membres en équilibre, alors que Arman s'affiche comme un homme d'action, qui endosse déjà d'autres rôles. C'est un joueur d'échecs de haut niveau et un ardent lecteur depuis son enfance à Nice : « Mon père avait un côté encyclopédique. Il accumulait tomes et volumes de gros dictionnaires et encyclopédies (...) je dévorais tout cela¹⁷⁷. » Il connaît bien l'histoire de l'art, son père l'encourage à devenir commissaire-priseur, tandis que César, qui la connaît aussi, l'appréhende davantage à travers la photographie et notamment la collection dite des *Univers des Formes*, célèbre collection éditoriale, fondée par André Malraux (**Doc. 21**). Présents dans la bibliothèque de César, notamment les volumes dédiés à l'Égypte, à Sumer, à l'Antiquité Grecque et à la Renaissance italienne, il consulte souvent ces ouvrages, qu'il achète sur les Quais de Seine, en se rendant au Musée du Louvre de temps à autre :

« je regardais la sculpture chaldéenne ou égyptienne au Louvre, la sculpture romane, je découvrais aussi la sculpture des peintres, Degas, Renoir, Picasso (...) J'ai toujours été très fouilleur, très curieux¹⁷⁸. »

¹⁷⁷ Arman, Reut, Tita, *La traversée des objets*, Paris, Hazan, Réunion des Musées nationaux, Paris, 2000, p. 199.

¹⁷⁸ Cabanne, Pierre, *César par César*, Paris, Denoël, 1971, p. 79.

Plus tard, quand il devient connu, César achète beaucoup la presse grand public : des revues modernes hebdomadaires comme *l'Express*, *Lui*, *Playboy* ou encore *Paris-Match*, sans oublier le magazine *Elle*. Arman et César aiment profondément les femmes et sont des séducteurs avertis et intarissables. Ce qui est sûr, c'est qu'ils regardent les hommes et les femmes comme des œuvres d'art vivantes. Ils observent ces corps en mouvement à travers le filtre des canons esthétique de leur époque : une cambrure bien dessinée et valorisée par un vêtement moulant, une tête redressée, un joli mollet, une main élégante donnent lieu à d'innombrables métaphores. Rien ne leur échappe. Et alors, ils transforment ces morceaux de chair en poésie et en symboles faisant rire aux éclats leur auditoire et témoignant d'une infinie tendresse pour leurs cibles. Ils se comprennent très vite, sans avoir besoin de se parler.

Dans les années 1950, Arman est alors marié avec Éliane Radigue, compositrice de musique concrète et électronique, proche de Pierre Schaeffer et de la plasticienne Tania Mouraud, avec qui elle collabore sur les *Chambres de méditation*. Elle réalise aussi, pour son plaisir, des thèmes astrologiques. Voici un extrait de celui qu'elle rédige pour son mari publié en 1963 pour une exposition à Milan, chez Arturo Schwarz, le marchand de Marcel Duchamp, à l'origine des répliques des ready-mades : "ARMAN. 17 novembre 1928. Nice. 15 heures. Scorpion, ascendant Belier. Le polygone pentacle situé en Taureau, à la cuspide de la première maison, est évidemment un gage de réussite et de bonne fortune, éclairé par un Jupiter bien aspecté et puissant¹⁷⁹". Tandis que César est un homme de terre : Capricorne, ascendant vierge, avec un attachement viscéral au matériel et un raffinement sans pareil. Tous deux possèdent une collection de voitures d'exception (ils ont le même garagiste à Vence, Jean-Jacques Bailly, propriétaire de l'hôtel Diana, qui prend soin de leurs voitures de luxe à l'année en attendant leur arrivée sur la Côte). Certaines finissent à la casse, sont découpées, brûlées ou compressées, tandis que d'autres leur servent de faire-valoir pour arriver solennellement au Bal de la Rose à Monaco, au Festival de Cannes ou plus

¹⁷⁹ El'Hyane [Elaine Radigue], 1963, *Arman*, Schwarz, Milan, cité dans le catalogue *Arman*, Centre Georges Pompidou, p. 266, 2010-2011, Paris.

simplement chez un riche collectionneur. Pour César, la Rolls Bentley est aussi précieuse que sa voiture favorite : la Fiat 500 vintage dessinée en 1957 par l'ingénieur Dante Giacosa¹⁸⁰ pour la firme italienne avec qui il travaillera à la fin de sa vie (on est là au cœur de l'esthétique nouveau réaliste : regarder les objets et le monde en les personnifiant), entièrement restaurée par l'ami Jean-Jacques. Cette mini-Rolls, dite aussi « pot à yaourt » dans le langage populaire, symbole de l'Italie moderne, avec laquelle César aime faire son marché, lui rappelle aussi largement le parfum de son Italie natale, en pleine émancipation dans les années 1950 et, davantage encore, cette période profondément optimiste, où les jeunes couples et les familles pouvaient traverser l'Italie entassés dans un volume aussi restreint. César aime ce temps d'insouciance et d'élan collectif.

Dans ses *Mémoires accumulés*, sous forme d'entretiens avec Otto Hahn, Arman raconte que c'est justement César qui lui aurait appris, très jeune, un positionnement social imparable. Alors que Arman l'invite à déjeuner dans le meilleur restaurant de poissons à Paris, Leduc, boulevard Raspail, à la fin du repas, il s'apprête à régler la note, mais César s'y oppose fortement : "Mais tu es un artiste ! Il faut que tu apprennes quelque chose d'important : ce sont les bourgeois qui paient. Moi, je ne paie aucun restaurant. Toi, tu dois faire payer le restaurant pour avoir le droit de servir un artiste de ta valeur. Tu lui fais l'honneur de manger chez lui. Tu dois faire payer les commerçants, les collectionneurs, les marchands, mais tu dois jamais sortir un sou !"¹⁸¹ César avait exactement le même point de vue sur les marques. Il s'habillait avec des vêtements d'ouvriers et des fripes, souvent revisités par ses amis couturiers (Paco Rabanne, Azzedine Alaïa, Kenzo et Michel Schreiber) et refusait de porter des sigles, disant qu'il ne voulait pas leur faire de publicité. César est prescripteur en matière de mode et de « dress code ». Le magazine *Elle*, mais aussi *Vogue*, dirigée par sa protectrice Edmonde

¹⁸⁰ Il s'agit de la première carrosserie auto portante. Les concepteurs ont voulu concevoir un modèle très simple et économique, réduisant le design à l'essentiel, supprimant le décoratif et le confort pour permettre aux ouvriers de Fiat d'en faire aussi l'acquisition. César a collectionné de nombreux modèles de cette voiture, dite aussi la *Topolino*, qui signifie la petite souris. Il les conservait dans ses entrepôts. C'est un modèle qu'il n'a jamais voulu compressé. Il la considérait comme un pur chef d'œuvre de l'industrie automobile aussi bien conceptuellement que esthétiquement.

¹⁸¹ Arman, *Mémoires accumulés*, Belfond, Paris, 1992, p. 56.

Charles-Roux, écrivaine, journaliste, agent de André Derain et épouse de Gaston Defferre, qui collabore plus de vingt ans avec le photographe Guy Bourdin sans oublier l'émission télévisée féminine *Dim Dam Dom*, lui ouvrent les pages du magazine et les plateaux de chacune de ses nouvelles productions.

Sur le plan des formes et des idées, les deux artistes fonctionnent par séries et vont là aussi faire en sorte que celles-ci se fassent écho ou s'opposent pour mieux rebondir. Les affinités sont parlantes, même si leur environnement familial et leurs apprentissages respectifs sont très différents à leur début. L'union de leur force, de leur énergie, de leur savoir-faire, de leur pratique est imbattable. Arman est doué pour les titres, pleins d'humour¹⁸², son passé d'historien de l'art ressurgit ici ou là, tandis que César a l'instinct de la matière, une culture visuelle et une détermination hors du commun.

Si Arman évolue dans un environnement bourgeois et plus stimulant que César, il est totalement autodidacte. Il étudie à l'Ecole Nationale d'Arts Décoratif à Nice¹⁸³ en 1946 en prétendant devenir décorateur pour rassurer sa famille, mais c'est son père qui l'initie à la pratique de la peinture à l'huile : « Je peins, je gribouille, je fais de petites choses : des petits tableaux commerciaux. Mon père me pousse. Comme il voit que je suis très habile, il me fait copier des tableaux anciens (...) une scène d'intérieur hollandaise, une marine, je le faisais à l'huile¹⁸⁴. » Cela lui donne une certaine assurance et commence par faire de la peinture, qu'il vend : des paysages souvenirs, comme la Promenade des Anglais avec ses palmiers, la jetée et ses palaces (le Negresco notamment), dans un esprit fauve avec des échos à Francis Picabia et Bernard Buffet. Il réalise aussi quelques autoportraits. Il rejoint l'Ecole du Louvre à Paris en 1949, où il étudie l'archéologie et l'histoire de l'art, notamment les arts asiatiques. En 1951, il quitte Paris pour rejoindre Yves

¹⁸² A titre d'exemples, *Mauve administratif*, 1957, *Œil de tigre*, 1959, *Madison Avenue*, 1962, *I lost my childhood - Chris Scratch*, 1967, *Slow Motion - Cascade*, 1995, *Du producteur au consommateur - Combo*, 1997 ...

¹⁸³ « Une institution, à l'époque, retardataire et poussiéreuse, mais je l'ai sortie de là, moi tout seul. J'avais le Bac, un statut d'étudiant, je l'ai fait adhérer à l'UNEF. Ce fut un conflit continu avec la direction de l'établissement. Vraiment, j'ai sorti cette école du Moyen Âge, avec quelques architectes, un peu plus âgés que moi (...) je quitte très vite les Arts déco, je ne reste même pas deux ans. », *Arman*, Reut, Tita, *La traversée des objets*, Paris, Hazan, Réunion des Musées nationaux, 2000, p. 201.

¹⁸⁴ *Op.*, cité, p. 201.

Klein à Madrid et y enseigner le judo. Il devient père de trois enfants (son premier fils s'appelle Yves et son dernier fils, né en 1989 d'une union parallèle, se nomme Yves César¹⁸⁵), puis Arman revient à Nice vers 1953. L'année suivante, il rejoint la capitale, où il découvre à la galerie Berggruen en 1954 les collages abstraits et dadaïstes de Kurt Schwitters. Il admire aussi l'œuvre de Marcel Duchamp, avec qui il entretient une relation amicale à New York dans les années 1960.

César, lui, grandit dans un milieu modeste et populaire à Marseille et se nourrit d'abord des canons de la tradition : son idéal c'est la statuaire funéraire et monumentale, celle de Michel-Ange¹⁸⁶, de Benvenuto Cellini (1500-1571), puis sa rencontre avec Picasso par l'intermédiaire de l'historien d'art Douglas Cooper et avec Giacometti, qui habite la même rue que lui, rue Hyppolite-Maindron, dans les années 1940-50. Mais c'est aussi Brancusi, qui le marque profondément. Picasso vient voir sa première exposition chez Lucien Durand en 1954 et le félicite pour le *Poisson*. Dès lors, César est régulièrement convié à la table du maître espagnol. Ils vont ensemble assister à une Corrida à Nîmes en compagnie de Jean Cocteau, Lucien Clergue et Oscar Dominguez. Lors d'une soirée dans le Gard, il accueille César au Château de Castille lui disant à nouveau qu'il connaît son travail, favorisant un climat « humain, d'égal à égal¹⁸⁷ », ce que César raconte ensuite à Pierre Cabanne dans leurs échanges publiés en 1971.

Comme le rappelle Arman, César est un personnage picassien et la complicité avec l'artiste démiurge est réelle comme en attestent certaines photographies de l'époque et de nombreux témoignages : "Picasso aimait César (...) je me demande parfois s'il ne l'a pas représenté dans certaines gravures sous les traits du petit sculpteur barbu¹⁸⁸." Arman ne s'y trompe pas (**Doc. 64-66**). Dans le catalogue raisonné, *Picasso Peintre-Graveur*, édité en plusieurs volumes, dans les années 1992 et 1996, on trouve en effet, plusieurs eaux-fortes, réalisées à Cannes (1961) et Mougins, dans les années 1970, figurant des scènes avec un sculpteur barbu

¹⁸⁵ Le nom de famille de la mère de l'enfant, né hors mariage.

¹⁸⁶ « Le premier sculpteur dont j'ai entendu parler, c'était Michel-Ange, mes parents le connaissaient parce qu'il était toscan comme nous (...) L'art à la maison, enfin ce qu'on appelait l'art, c'étaient des ténors italiens. (...) Mes parents savaient ce que c'était qu'un Prix de Rome », pp. 34 et 36.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 90.

¹⁸⁸ Arman, *Mémoires accumulés*, Paris, Belfond, 1992, p. 201.

et son modèle. Tantôt assimilable à Degas ou à un homme primitif, la figure du barbu est récurrente. Le sculpteur barbu joue de la guitare à sa muse, fantasma devant des corps de femmes, porte un chapeau, rencontre un centaure et un homme au bâton, un berger et puis un faune¹⁸⁹.

En 1958, César se saisit de prototypes de tiroirs métalliques fabriqués par l'usine où il travaille et les remplit de rebuts en vrac :

« Les *Tiroirs* sont venus après la *Villetaneuse*, on fabriquait du mobilier métallique de bureau, j'ai mis de côté les tiroirs et je les ai remplis de toutes sortes de déchets. C'était de l'accumulation comme chez Arman, mais au lieu d'employer des objets, je me servais de pièces de rebuts, des morceaux de carrosserie plus ou moins gros et toutes sortes d'autres déchets qui me tombaient sous la main...¹⁹⁰. » (**Doc. 67 et 68**)

L'âme sœur de César au sein du mouvement est sans conteste Arman (**Doc. 62 & 63**), bien que officiellement César ait toujours affirmé son admiration, sans bornes, pour son ami Jean Tinguely. Selon lui, ce dernier, qui possédait un vrai tempérament de sculpteur, avait su, mieux que lui, inclure dans sa sculpture le son, le mouvement, bref cette théâtralité dramatique et cette vitalité qui fascinaient César, qui allait voir toutes ses expositions. La rue Campagne-Première à Paris, près du Cimetière Montparnasse, est leur point de repère :

« Je connaissais d'ailleurs très bien Yves Klein, qui habitait rue Campagne-Première comme moi, Arman, et d'autres qui étaient du midi ...¹⁹¹ »

Au milieu des années 1950, les œuvres de César et Arman sont aux antipodes, et pourtant elles vont peu à peu se répondre au point de se confondre. Le parallèle

¹⁸⁹ Brigitte Baer, *Picasso Peintre-Graveur*, Berne, Editions Kornfeld, tome II à IV, 1985, 1992-96.

¹⁹⁰ *César par César*, Cabanne, Pierre, Paris, Denoël, 1971, p. 105.

¹⁹¹ *César par César*, Cabanne, Pierre, Paris, Denoël, 197, p. 105.

est indéniable. Leurs gestes et leur intimité avec les objets ou les matériaux se font sans cesse écho.

Arman abandonne définitivement les paysages traditionnels pour les cachets en caoutchouc et les tampons encres, qui traînent sur le bureau du magasin de meubles de son père. Il les transforme en outil pour recouvrir de grandes feuilles de papier blanc ou des bouts de tissus à motifs fleuris répétitifs. Tel un *all-over* pollockien avec des affinités contemporaines françaises (Georges Mathieu, Nicolas de Staël et Serge Poliakoff ainsi que l'écriture automatique), allemandes (Schwitters et Hans Hartung dans les années 1950) japonaises (Arman n'ignore rien des recherches du groupe Gutai, qui cultive les vertus du combat et l'*action painting*), ces premières *Empreintes* sur papier sont une étape déterminante. Plutôt que de se référer à l'abstraction lyrique, Arman traduit des émotions à travers des gestes étrangers à l'art (casser, remplir, saturer), qui relèvent de la production industrielle et les transforme en séries (*Colères, Allures, Poubelles*). Progressivement, Arman trempe les tampons dans la peinture. La matière polychrome et épaisse donne du relief à ses *all-over* et peu à peu on passe de la deuxième à la troisième dimension. Il expose ses premiers travaux à la galerie du Haut Pavé à Paris puis à la galerie Iris Clert, que son ami Yves Klein lui présente. Restany lui conseille alors de travailler à plus grande échelle. C'est la prochaine étape vers la monumentalité et le passage à la sculpture.

Pour César, les sources sont différentes : les sculpteurs espagnols Pablo Gargallo, Julio González et le Picasso de la *Tête de taureau* (1942), génie de l'assemblage dans cette fulgurante capacité de synthèse et de détournement. Il puise dans la tradition figurative et matiériste caractéristique de l'après-guerre, incarnée par Alberto Giacometti et Germaine Richier (méditerranéenne comme César et son aînée de dix-sept ans). Giacometti et Richier, qu'il appelait par son prénom, sont deux personnalités que César admire particulièrement. Comme Germaine Richier avant lui, César effectue le pèlerinage à Pompéi en 1951 et le contact avec le site, un paysage dominé par la matière (qui resurgira de manière symptomatique dans les *Expansions*) qui recouvre tout, neutralise et fossilise les corps, les masses et

les objets qui ont survécu, le fascine. César est marqué par ce voyage : il réalise le *Nu assis Pompéi*, trois ans plus tard, en 1954, que le Salon de Mai expose :

"J'exposais au Salon de Mai une bonne femme assise que j'ai appelée : *Pompéi*. J'étais allé à Pompéi en 1949 (sic). J'avais visité le musée où l'on exposait les moulages des victimes de l'éruption (...) les moulages ressemblaient aux personnages de Segal, ça ne faisait pas cadavre, ça faisait sculpture. Ces empreintes prises sur le vif m'avaient frappé (...) ¹⁹²."

A partir de ce voyage initiatique, deux attitudes communes structurent leurs pratiques : empreinte et appropriation. Là, se dessine doucement la connivence avec Arman, qui réalise déjà des empreintes au rythme de la musique comme l'incarnation de ses émotions : la colère, le combat, la rébellion. "Une sorte d'agressivité, de violence me soulevait. Je prenais la matière, je l'écrasais, je la pliais, je la tordais. Elle me résistait, je me débattais¹⁹³..."

Le tournant 1957-60 marque une étape pour les deux artistes. César ramasse des rebuts en métal, qu'il va légèrement cabosser, et non écraser, comme une étape préalable au geste iconoclaste des *Compressions*. *Le déjeuner sur l'herbe, Hommage (Doc. 67)* en sont les archétypes : sur une plaque métallique abstraite, César écrase une boîte de sardine et un gobelet. Il est encore dans la typologie connue et rassurante, de la nature morte et du bas-relief, mais toutefois le geste abrupt est en marche. Restany le qualifie « d'objet-plus », tandis que Spoerri et Tinguely ramassent, à la même époque, des rebuts identiques, sans se concerter. Jean Tinguely propose alors à son ami de les lui souder une fois rentrés à l'atelier. C'est un avant-goût des *Tableaux-Pièges*. Pierre Restany perçoit ces synchronicités, qu'il sait fédérer en rédigeant le *Manifeste des Nouveaux Réalistes* :

¹⁹² César 1947-1964, cat. raisonné, tome 1, Durand-Ruel, Denyse, Paris, Éditions de la Différence, 1994, p. 60.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 68

« Lorsqu'en 1957, pour réaliser le superbe *objet-plus* qui est le *Petit déjeuner sur l'herbe*, il soude sur une plaque de tôle une boîte de sardines au couvercle à demi ouvert et une boîte de conserve écrasée, il préfigure le langage appropriatif des compressions de 1960. César les considère comme des attentats à l'ordre du « grand art » (...) Il faudra attendre plus de quarante ans, et la seconde moitié des années 1950, pour que soit repris le message transgressif de Marcel Duchamp, pour qu'apparaisse une seconde génération d'objets-plus (...) Et ce qui est déterminant en fin de compte, c'est la mise à la disposition du consommateur aussi bien que du producteur, de ce fragment du réel qui ne relève plus désormais du projet technique (...) Grand demiurge des *objets-plus*, il renvoie art et production dos à dos, et il s'affirme comme le mainteneur de la beauté dans le folklore mécaniste. L'œuvre de César dans la maille serrée de ses références, découvertes et reprises, exprime toute la poésie de la société industrielle : la légende de notre siècle¹⁹⁴. » (Doc. 69-70)

A partir de 1959-1960, César et Arman commencent à regarder dans la même direction : comment traduire leur époque à travers la manipulation et la transformation des déchets domestiques ou urbains pour Arman et les rebuts industriels pour César ?

L'année 1959 est une année charnière, durant laquelle beaucoup d'étapes sont franchies. D'un point de vue plus contextuel, c'est aussi l'année de la mort de Germaine Richier, l'année de la création du Ministère de la Culture par De Gaulle et Malraux, l'année des objets-érotiques de Marcel Duchamp et de l'exposition internationale du Surréalisme que ce dernier organise avec André Breton chez Daniel Cordier. C'est justement, cette année-là, que César découvre les potentialités des premières presses à ferraille à commande électrique au sein de la Fédération française de la société des ferrailleurs. Il est parfaitement dans son élément, où la matière industrielle est abondante et de nombreux outils techniques

¹⁹⁴ Pierre Restany, in *César*, Paris, 1998, éditions de La Différence, pp. 25-27.

sont à sa portée. Il est justement fasciné par la délégation du geste artistique à la machine.

Avec son passé de peintre de paysages, Arman cherche à s'imposer à Paris avec ses *Allures d'objets* et ses *Cachets*¹⁹⁵, des jets d'empreintes qui dansent sur le support dans une course folle entremêlant gestes, émotions et motifs dans un chaos faussement lyrique¹⁹⁶.

Son geste est à la fois l'expression d'une énergie maîtrisée et le début d'actions qui deviendront sa signature comme pouvaient le faire Lucio Fontana avec ses lacérations, Jackson Pollock avec son *dripping* pictural ou encore Yves Klein avec ses *Anthropométries*. Arman connaît, lui aussi, des débuts matériels pénibles, mais sans équivalent avec ceux de César. Son père reste un soutien permanent, tandis que César ne peut compter que sur lui. A Nice, il vit de petits boulots : son père lui donne un salaire fixe pour aider au magasin familial d'antiquités. Il a déjà trois enfants et doit multiplier les ressources : la pêche pour quelques restaurants niçois, l'encadrement de personnalités politiques des milieux gaullistes et les cours de judo. A Paris, il a le soutien de Restany et de Klein, mais les galeries parisiennes ne se précipitent pas sur son travail. Même Iris Clert, qui avait montré les premières *Colères* d'objets, refuse d'exposer les poubelles en janvier 1960, refus qu'elle justifie par la crainte du "mauvais œil". On sait à quel point Iris Clert était superstitieuse et croyait aux sciences occultes comme le spiritisme et l'astrologie. Il expose finalement chez Jean Larcade (Galerie Rive Droite) en 1965, alors que César y est présenté dix ans plus tôt aux côtés de Appel, d'une part, et Burri, d'autre part. Comme le rappelle Restany, les "lieux alternatifs" et les "lieux de recherche" manquent cruellement à Paris, encore dominée par l'Ecole de Paris. Les grands marchands d'après guerre comme Maeght, Leiris, Cordier, René Drouin et Charpentier font encore autorité avant d'être rejoints par une nouvelle génération comme Iris Clert et Michel Couturier. Arman fait alors figure de "marginal" et la situation est "irrespirable" pour lui. Malgré cette adversité, il entame

¹⁹⁵ Exposés en mai 1958 chez Iris Clert dans une exposition de groupe *Les Olympiens*.

¹⁹⁶ En 1959, Arman est en discussion avec le marchand Jean Fournier pour organiser alors une exposition de son œuvre peint. Ce dialogue n'aboutira pas.

les premières *Accumulations*, qui consiste à entasser dans du Plexiglas des matériaux et des matières usagés, dont la beauté ne lui échappe évidemment pas. Les *Accumulations*, comme les *Poubelles*, tardent à se faire accepter dans les milieux parisiens : "Personne ne veut prendre le risque de les montrer, quelques unes sont en dépôt, dans une arrière-salle, chez Aghion, mais elles ne sont pas montrées au public¹⁹⁷". Pourtant, les entassements d'Arman, en apparence non-composés, sont à l'image de l'époque industrielle. Ce sont des assemblages d'objets monotypes dont les racines viennent à la fois du cubisme et du dadaïsme. Ces objets archéologiques modernes, ou pour employer une image plus proche de nous, ces blocs de composts industriels fossilisés dans de la matière plastique, qui s'apparente à une boîte ou à une vitrine, sont bel et bien en phase avec l'époque. Il importe à Arman que le regardeur perçoive les strates de moisissures et la lente transformation des matières et des objets comprimés et que cette observation provoque un discours critique sur la consommation et notre relation au temps. Là encore, Pierre Restany joue le rôle du catalyseur. Il conforte Arman dans sa démarche. Finalement, devant la timidité des galeries françaises, c'est la galerie Alfred Schmela à Düsseldorf¹⁹⁸, qui organise la première exposition autour des *Poubelles* et des *Accumulations*. Certes, la presse n'est pas enthousiaste, mais la plupart des pièces sont vendues et rejoignent des collections publiques¹⁹⁹ et privées prestigieuses. Dans la foulée, Iris Clert revient sur son premier refus et organise le *Plein* en octobre 1960 (**Doc. 71**). C'est un succès d'estime pour Arman, mais un échec commercial. Iris Clert ne vend que deux *Poubelles*, notamment à des artistes désireux d'exposer dans sa galerie.

César, lui, déjà connu pour ses formes soudées figuratives, travaille encore avec les outils du sculpteur traditionnel, mais continue de chercher. Il aiguise son regard. Il s'intéresse alors, en toute confidentialité, à des petits paquets métalliques abandonnés dans les amoncellements de rebuts dans les décharges de la banlieue parisienne. Aussi, ramasse t-il dans les décharges de Genevilliers

¹⁹⁷ Propos recueillis par Renaud Bouchet, catalogue *Arman*, Centre Pompidou, 2010-2011, p. 67.

¹⁹⁸ *Arman. Poubelles et Accumulations*. Juin-août 1960. Restany rédige le texte de présentation sous le titre, *Les balayures d'Arman : un aspect du Nouveau Réalisme*.

¹⁹⁹ Museen Haus Lange de Krefeld.

et de Villetanneuse plusieurs mottes de métal d'une trentaine de centimètres de haut (lanières en laiton ou tuyaux de cuivre) comprimées par la machine et les ramène discrètement chez lui. Il les dispose, l'une à plat, l'autre verticale, côte à côte et les abandonne sur un tronc d'arbre dans son atelier de la rue de Campagne Première. Entre une poutre de bois, quelques chapeaux et autres objets insolites avec lesquels il aime s'entourer, ces sculptures involontaires attendent un regard avisé comme les ready-made de Marcel Duchamp ponctuaient son atelier new yorkais en 1917.

César envisage peut-être d'en faire des socles pour un de ses fers animaliers. Il hésite. Il laisse faire le temps. Là encore, Pierre Restany joue le rôle du catalyseur. Comme nul autre pareil, il vient immédiatement conforter César et théoriser un geste encore impensable quelques mois plus tôt. César vient de gagner péniblement sa notoriété avec les nus et les sculptures animalières, alors la révélation de ces petits blocs bruts risque de perturber le public et les experts. Toutefois, la symétrie des gestes entre Arman et César est indéniable et même si les témoignages se contredisent parfois, on est frappé de cette synchronicité : "C'est en partie en voyant l'enthousiasme de Restany pour les *Poubelles* d'Arman, que César, impressionné par le courage d'Arman, parle une nouvelle fois de ses compressions [...] Il les aime, mais ne sait pas encore s'il veut les utiliser comme socle pour une sculpture ou tout simplement s'il doit les montrer telles quelles. Le sculpteur pense que ses compressions et les accumulations d'Arman relèvent du même esprit. César est tourmenté par les compressions d'automobiles qu'il voyait chez le ferrailleur depuis la fin 1958. Dès le début 1959, il amène plusieurs fois le critique voir les balles de carrosserie compressées d'une tonne. Pierre Restany acquiesce et enfourche là un nouveau cheval de bataille²⁰⁰." Arman, lui, raconte une version différente sur la genèse des *Compressions* en 1959 : "J'ai connu l'existence des compressions en 1959. Lors d'une rencontre, César m'a dit : Petit²⁰¹, j'ai des choses à te montrer (...) J'ai ramassé des trucs sur les chantiers

²⁰⁰ Henry Périer, *Pierre Restany, l'Alchimiste de l'art*, Paris, Cercle d'Art, 1998, p. 141.

²⁰¹ César est né en 1921 et Arman en 1928, il y a donc sept ans d'écart entre eux. Ce qui est peu finalement. Cette dénomination employée par César est typique de son éducation dans un milieu familial patriarcal populaire, où l'aîné est le chef. C'est quelque chose qu'il a toujours conservé : appeler les

et je ne sais pas trop quoi en faire. Il savait que c'était bien, intéressant, mais n'arrivait pas à mettre l'objet dans une perspective mentale. Il m'a emmené rue Campagne-Première, dans son atelier et, sur la cheminée, j'ai vu deux petites compressions en cuivre, une de décolletage et une de tubes (...) Tu comprends, me dit-il, il y a la solution de s'en servir comme socle, comme le ferait Brancusi. Puis il avança une autre idée : "Est-ce qu'on peut les montrer telles quelles ?" Arman lui rétorque, sans hésitation : "C'est beau tel quel²⁰²". Les premières *Compressions* sont donc des petits paquets de rebuts industriels (lanières, tambours de machines à laver, radiateurs) que César ramène de la périphérie. Il les glisse dans les poches de son manteau ou les sacs de son Solex (**Doc. 70**). Il les dispose indifféremment à plat ou verticalement dans son salon. On trouve déjà cette dialectique entre l'horizontalité et la verticalité.

Puis, la discussion se poursuit longuement entre Restany et César, et toujours selon Arman, de ces "confirmations sont sorties les trois voitures compressées du 16e Salon de Mai de 1960." Dans les années 1990, César revient sur cet épisode historique et nous apporte des précisions complémentaires sur la genèse de ces ready-mades de la ferraille, qui allaient irrémédiablement modifier le destin de la sculpture métallique. La première précision, César, en fait le récit à Catherine Millet dans un entretien bilan réalisé en 1993 : «Quand Restany et Yves Klein ont vu chez moi les premières petites compressions que j'avais ramassées et qu'ils ont dit que c'était nouveau réaliste, j'ai rigolé. Moi, je n'ai jamais su ce qu'était le Nouveau Réalisme (...) Eux, savaient qui était Marcel Duchamp. De ma part, il n'y avait rien de calculé. Pas de théorie (...) Je suis un homme simple mais qui a beaucoup observé, beaucoup entendu, beaucoup bougé (...) les compressions sont nées du fait que je vivais avec ce matériau²⁰³. »

La seconde, César la raconte à Daniel Abadie en 1997, un an avant sa disparition : « Un jour, je suis allé à une *Conférence du Monde* de Marcel Isy-Schwartz²⁰⁴ où il

autres par des surnoms en relation avec leur métier et surtout hiérarchiser les rôles et les prérogatives en fonction de l'âge et de l'ancienneté. Sur ce point, il est resté fidèle à son milieu d'origine.

²⁰² Arman, *Mémoires accumulés*, Hahn, Otto, Paris, Belfond, 1992, pp. 46-47.

²⁰³ César, entretien, Millet, Catherine, Paris, 1993, *Art Press*, numéro 183, p. 20.

²⁰⁴ Ecrivain, conférencier, explorateur et réalisateur, il est connu pour ses documentaires sur les fonds sous-marins.

projetait son film *Incroyable Amérique*. On voyait une montagne de bagnoles et une grue avec des aimants qui mettait une quantité de ferraille dans une presse. Ils pouvaient plier les voitures, ce qui donne une polychromie (...) une palette. Après la conférence, je demande à Isy où ça se passe. Il me dit : dans le Bronx²⁰⁵.» Cette seconde version est corroborée par un article paru dans le *Monde* en 1973 et dédié au réalisateur-explorateur : « Avec *Incroyable Amérique*, en 1958, il change un peu sa caméra d'épaule, " pour se délasser ", braque son objectif sur des sujets plus " accessibles " au commun des mortels, comme cette scène de l'usine à compresser les vieilles voitures que verra son ami César, qui, dès le lendemain, se mettra en quête d'une presse semblable, d'où sortiront, séance tenante, les sculptures que l'on sait²⁰⁶. »

Le documentaire date de 1958, mais on ignore à quelle date César se rend à la projection. Toujours est-il, qu'il ne perd pas une seconde. Il contacte immédiatement son ami François Arnal, alors résidant à New York et lui demande de se rendre dans le quartier du Bronx et de ramasser, n'importe quel bloc ou paquet, comme George Braque ramassait un galet, Hans Arp un bout de bois, Kurt Schwitters un ticket de métro usagé et de lui envoyer. Quelques jours plus tard, comme à son habitude, César retourne travailler sur la commune de Gennevilliers et découvre que les maçons sont déjà en train d'installer une presse hydraulique similaire : « Deux jours après la presse était montée et il y avait déjà une montagne de compressions²⁰⁷ ».

A l'époque, César aurait pu aussi tomber sur la revue américaine, *Fortune*, dans laquelle le photographe Walker Evans, publiait des dossiers thématiques. L'esthétique vernaculaire, couplée à celle de la ruine ainsi que son goût pour le déchet urbain sont documentées dans ses images en couleurs sur le thème des cimetières de voitures, qu'il publie sous le titre : *The Auto Junkyard* en 1962²⁰⁸. Ses photographies mettent l'accent sur la production en série : une accumulation

²⁰⁵ César, cat.expo. Jeu de Paume, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1997, p. 18.

²⁰⁶ J-M Durand-Souffland, « Deux portraits pour rêver un explorateur : « Zizi » à deux cents ans », 10 mars 1973, *Le Monde*, version numérique.

²⁰⁷ César, cat.expo. Jeu de Paume, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1997, p. 19.

²⁰⁸ Bertrand, Anne, « I am a writer too », *Walker Evans*, Centre Pompidou, p. 42, et reproduction p. 178.

de portières rangées côte à côte avec la nature qui reprend ses droits et des jantes automobiles rouillées. Souvent, le photographe, qui se dit aussi écrivain, et qui a traduit certains textes de Baudelaire, accompagne ses images de légendes : « une boîte à ordures peut parfois être belle, tout du moins pour moi²⁰⁹. » Dans la pratique de Walker Evans, il y a évidemment un réalisme humaniste que l'on retrouve au même moment, en France, chez René Jacques, Robert Doisneau, Robert Bresson et Guy Bourdin, autant d'auteurs qui connaissent César, dialoguent et collaborent avec lui sous forme de reportages ou d'échanges. L'idée de la récupération est dans l'air. César la percute et à l'idée de l'infiltrer dans la sculpture. C'est une étape importante pour lui et une revanche sur ses années de vache maigre aux Beaux-Arts.

En 1961, Restany organise une exposition chez Sydney Janis : *The New Realists*. Il soumet une liste d'artistes au marchand américain et rédige la préface. Restany croit à un vrai dialogue artistes français/artistes américains. Hélas, c'est là que se joue, à son insu, une solidarité américaine, soucieuse de donner la priorité à une nouvelle génération montante. L'exposition est un échec pour Pierre Restany, qui voit ses poulains relégués au rang de suiveurs alors que l'approche des objets chez les Français est beaucoup plus anthropologique. Pour Arman, c'est le début d'une nouvelle vie. L'horizon s'éclaircit enfin. Il ne s'agit plus de "crier dans le désert" et de convaincre des galeries françaises, hésitantes et timides, plus à l'aise avec l'abstraction de l'Ecole de Paris. C'est ainsi qu'à partir de 1962, le travail d'Arman prend une nouvelle direction. Il s'approprie désormais des objets neufs, industriels, métalliques et propres, qu'il démultiplie. Comme le font alors les artistes américains de sa génération, Arman s'approprie des masques à gaz, des claviers de machines à écrire, des ampoules, des petites poupées en plastique, des talons aiguilles aperçus dans les vitrines de Madison Avenue à New York (*Madison Avenue*, 1962, collection particulière) en grande quantité. Sa stratégie, c'est la saturation du motif identique. Certes il est dans la filiation des ready-made de Marcel Duchamp : l'œuvre d'art est un rendez-vous, entre l'auteur et un objet

²⁰⁹ *Ibid.* Cité, p. 176.

choisi à un moment précis, mais à la différence de l'artiste normand, Arman insiste sur le fait qu'il a besoin d'aimer l'objet pour se l'approprier. Alors que Duchamp préconise une totale indifférence. Le rendez-vous, comme l'a voulu Duchamp, est une co-création.

Pour César, l'approche de l'objet est différente par rapport à Arman et Duchamp, même si les affinités en faveur de l'objet sont indéniablement perceptibles : "Il (César) a besoin de rassembler du matériel autour de lui, il a besoin d'appivoiser les objets. Les idées lui viennent lorsqu'il a été immergé dans son matériel. Les décharges d'usine lui convenaient parfaitement : tout était par terre, en attente de destination²¹⁰."

Arman est déjà un Américain, il use de la répétition pour noyer et engourdir le regard de son public quand César opte pour une approche plus frontale et française : "J'ai toujours été attiré par ce qui est multiplié. J'adore les vitrines des magasins d'outillage ou de jouets²¹¹" (**Doc.62**).

Le fait marquant a lieu en 1963, quand Arman rejoint la galerie Sidney Janis. Ouverte en 1948, par un ancien fabricant de vêtements, devenu collectionneur et donateur, cette galerie située sur la 57e rue à Manhattan, est incontournable. Janis incarne, après Pierre Matisse et Peggy Guggenheim, la figure du marchand américain européenisé, opérant la jonction entre l'Europe et les Etats-Unis. Il introduit d'abord à New York les peintres modernes européens comme Léger, Kandinsky, avant de devenir le découvreur de la nouvelle génération américaine incarnée par Pollock, Franz Kline, Gorky, Baziotès et De Kooning, jusqu'à à Georges Segal.

L'arrivée de Arman dans cette galerie prestigieuse se traduit par un contrat, qui lui octroie un salaire mensuel de 1000 dollars. Sidney Janis est un des galeristes les plus influents de New York, avant que Léo Castelli ne lui vole la vedette. C'est aussi Janis, bel homme aux allures de Fred Astaire, qui demande à Marcel Duchamp d'organiser en 1955 une rétrospective sur le mouvement *Dada*. Duchamp y présente une anthologie du mouvement, dont ses ready-mades qui

²¹⁰ Arman, *Mémoires accumulés*, Paris, Belfond, 1992, p. 52.

²¹¹ Raymonde Moulin, cat. d'expo. *Arman*, Paris, Jeu de Paume, 1998, p.30.

passent presque inaperçus, plus de trente ans plus tard. Grâce au soutien financier et régulier de Janis, Arman s'installe dans une villa avenue de la Lanterne à Nice dans le quartier de Fabron. Il dispose désormais de matériel adéquat pour souder et de lieux de stockage pour entreposer ses collections d'objets, qui vont bientôt s'enrichir d'arts premiers avec beaucoup de statuaire africaine et d'armures traditionnelles japonaises.

Arman et César continuent de dialoguer, à distance, autour de la notion de *Compression*. Elle est plate cette fois-ci.

La Dauphine (1959-1970, Mamac, Nice) est la première compression plate de César, dont il a l'idée initiale en 1959, et qu'il dévoile finalement, de manière théâtrale en 1970 à l'occasion du 10^e anniversaire du Nouveau Réalisme à Milan : "j'ai également réalisé une idée que j'avais eue il y a quelques années d'écraser une voiture de profil²¹²." La *Dauphine* rouge carmin, pas totalement cabossée et dont on devine parfaitement le processus de déformation dirigé par César, et la *White Orchid* de Arman, de 1963 (**Doc.74 & 75**) qui est ainsi assimilée à une forme organique et sensuelle se font écho. En 1963, le marchand d'Arman, Schmela à Düsseldorf, l'invite à nouveau pour une deuxième exposition, *Colères et Coupures*. Douze œuvres sont produites sur place dans l'atelier de Günther Uecker, un des membres du Groupe Zéro, que Klein côtoie. Arman commande du matériel de menuiserie et notamment des instruments de musique, qu'il entend détruire. La technique n'est plus celle de l'appropriation et de l'accumulation, mais de la déstructuration de l'objet. Il a alors recours à l'explosion avec de la dynamite. Ses cibles sont des banjos (*Banjo solo*), une voiture, une télévision, un piano à queue ou encore un coffre-fort. En bordure de forêt, près de la ville de Essen, Arman dynamite la voiture de course décapotable²¹³ du photographe et publicitaire allemand, Charles Wilp, très proche de Yves Klein. C'est lui que Klein sollicite lors

²¹² *César par César*, Cabanne, Pierre, Paris, Denoël, 1971, p. 148.

²¹³ Dans son mémoire de maîtrise, Jean-Philippe Lemée récence cette action dans l'inventaire des actions-spectacles des Nouveaux Réalistes, p. 49 et 52 et parle d'une M-G blanche pour qualifier la voiture en question.

de la présentation du *Vide* au Musée de Krefeld²¹⁴ pour réaliser plusieurs portraits de l'artiste dans l'espace.

La destruction de *White Orchid* (*Die Wise Orchid*, Musée de Düsseldorf, **Doc.75**) en 1963 donne lieu à une performance confidentielle que Arman fait filmer par Charles Wilp, en présence de nombreux assistants et de son marchand Schmela. Cette action-spectacle est en réalité une colère à la dynamite, une technique que Arman utilise rarement²¹⁵. Bien évidemment, cette voiture aplatie et présentée à l'horizontal sur un panneau de bois, qui lui confère un aspect de bas-relief plus que de ronde-bosse, appelle le dialogue avec la *Dauphine* de César. La différence réside dans le fait que Arman adjoint à son dynamitage un piano, un réfrigérateur et deux postes de télévision.

Tous les deux, dans cette demie-décennie vont solliciter, chacun à leur manière, de riches mécènes pour leur proposer de détruire à la dynamite ou sous la presse leur voiture, objet fétiche qu'ils chérissent. César et Arman sont en accord sur la destruction du symbole et il existe de vraies affinités entre les *Poubelles*, les *Compressions* et les *Accumulations*.

Chez Arman, la notion d'explosion est plus agressive et dangereuse et implique une prise de risque comme les machines autodestructrices de Tinguely ou les sculptures monumentales de Richard Serra, qui ont pu parfois provoquer des accidents involontaires. Arman expose donc *White Orchid* en Allemagne tandis que César met en scène sa *Dauphine* à l'occasion du Festival des Nouveaux Réalistes à Milan, qui a lieu dans l'ancien hôpital milanais du XVIIIème, la Rotonda della Besana, du 25 au 28 novembre 1970. Il l'expose, à même le sol. A l'époque, la *Dauphine*, est un modèle extrêmement répandu sur le territoire national, le symbole d'une certaine ascension sociale. Fabriquée en très grande série, accessible au budget de nombreuses familles françaises, elle représente un modèle standard, facile à conduire et le moyen d'une évasion hors du quotidien. C'est à la fois un objet symbole et un objet de consommation de masse. Présentée

²¹⁴ Alexandra Müller, « Yves Klein et la photographie », cat. expo. *Yves Klein, Corps, couleur, immatériel*, Paris, Centre Pompidou, 2007, pp. 253-255.

²¹⁵ En 1974, Arman dynamite une Austin et une Dune Buggy aux Etats-Unis.

telle quelle, à même le sol, sa signification devient tout autre. Elle conserve les stigmates de l'écrasement et de la violence subie tout en conservant une immense valeur esthétique : « Les compressions intégrales de motocyclettes et la voiture aplatie sont à l'histoire de la sculpture ce que le film *Week-end* de Godard est à l'histoire du cinéma », écrit Pierre Restany en 1975. Ainsi, lors de la présentation de la *Dauphine* à la Rotonda della Besana, la compression plate a été injustement perçue comme une critique violente de la société de consommation.

En effet, César sacrifie un symbole fort de la société de consommation et de la démocratisation du confort matériel pour des milliers de familles françaises.

En 1968, Arman est invité par les usines Renault, au sein du département « recherches, art et industrie », à travailler directement en usine sur des pièces détachées (câbles, moteurs, boulons, hélices de ventilateurs) et des morceaux de carrosserie de voitures neuves produites à la chaîne (une porte, un capot, un pare-chocs), avec lesquels il réalise une centaine de sculptures de tout premier plan durant une année. Il sélectionne des fragments de carrosseries neufs et identiques, qui ne sont pas déformés, ni entassés, mais au contraire mis côte à côte, avec quelques centimètres d'intervalle et qui sont alors légèrement "torsadés", comme en éventail²¹⁶.

Arman évoque, à juste titre, une comparaison inattendue avec la sculpture constructiviste : "Un artiste qui a eu beaucoup d'influence sur moi, c'est Tatline : *Monument à la IIIème Internationale* est sublime. C'est une fausse spirale, ou une spirale contrariée fausse, qui fait penser aux objets du mathématicien Bonali²¹⁷ (**Doc.76 & 138**)."

L'appropriation d'objets neufs viendra beaucoup plus tard chez César avec la *Suite Milanaise* (1998, **Doc. 400**), qui clôt l'histoire des *Compressions* et renoue avec la

²¹⁶ La polychromie de cette série présente aussi des affinités avec les *Expansions*, qui datent de 1967. Plus récemment, on peut rapprocher cette série des productions de Martino Gamper, présentées dans les jardins du Victoria & Albert Museum à Londres. En 2012, le designer travaille avec des chaises neuves qu'il assemble dans l'espace comme des arcs-en-ciel (*Chair Arches*, The London Design Festival), qui font directement écho à la série des *Cascades* d'objets neufs que Arman réalise en 1997 et que la galerie Sonnabend expose à New York.

²¹⁷ Arman, *Mémoires accumulés*, entretiens avec Otto Hahn, Paris, Pierre Belfond, 1992, p. 90.

sculpture baroque et polychrome²¹⁸. Cette séquence sera abordée dans la troisième partie de notre étude.

I / B - 3. Le Plein chez Iris Clert & Trois tonnes au 16^e Salon de Mai :

En mai 1960, César présente *Trois tonnes*²¹⁹ (**Doc. 72**) : un trio de trois *Compressions* 1,5 m de hauteur chacune. Elles sont brutes (non nettoyées, directement sorties de la presse hydraulique utilisée pour compacter les voitures à la casse). Elles présentées à même le sol sans socle :

« J'ai voulu exposer le moulon²²⁰. J'aurais mis une *Compression* et un moulon. Je n'ai pas obtenu l'autorisation de la Préfecture de Police de mettre le moulon, mais l'idée c'était de mettre une quantité de *Compressions*, comme je l'ai fait à Venise (...) Comme on m'a refusé de mettre la quantité, j'en ai pris trois. Parce que j'aime les chiffres impairs. Une que j'ai choisie dans le tas et deux fabriquées par moi ²²¹.» César ajoute : « j'ai voulu faire une variation ».

C'est l'événement du 16^e Salon de Mai. Leur présence brutale et anti esthétique fait scandale : "Un jour de 1960, il fait pénétrer une vieille automobile dans une gigantesque presse à ferraille; il en sort le bloc que l'on sait. Il l'expose au Salon de Mai. La critique se met alors à tirer sur lui à boulets rouges, et cette désapprobation est partagée par bon nombre de "spécialistes²²²". Restany, à son habitude, force le trait avec des métaphores parlantes à propos des trois parallélépipèdes : « Trois cheveux dans le potage, trois verrues sur le nez de Cicéron²²³ ».

²¹⁸ L'œuvre ultime de César, *La Suite Milanaise* en 1998, aborde la question picturale puisque la couleur est uniformément appliquée après diverses percussions latérales des véhicules neufs cette fois-ci. Cette série sera plus précisément abordée dans la troisième partie de notre étude.

²¹⁹ L'œuvre n'est pas reproduite dans le catalogue du Salon de Mai.

²²⁰ Il s'agit d'un tas en forme de meule de foin.

²²¹ *Ibid*, p. 19.

²²² Antoine Lazare, *Adam*, 1964, cité dans le cat. raisonné, tome 1, Durand-Ruel, Denyse, Paris, Éditions de la Différence, 1994, p. 320.

²²³ Pierre Restany, *Cesar Compressions*, galerie Mathias Fels & Cie, septembre 1969, non paginé Archives Durand-Ruel, Rueil-Malmaison.

Mais que veut dire César, quand il dit, au sujet des *Compressions*, que « deux » d'entre elles sont « fabriquées » par lui ? Ce qu'il veut dire par « fabriquer », c'est qu'il a rempli la presse avec des carcasses de voitures choisies pour leurs couleurs, leurs formes, leurs corpulences et bien entendu leur provenance. En effet, César demande au mécanicien de les placer d'une certaine façon, une horizontalement, l'autre verticalement, parfois l'une sur l'autre comme « un couple qui fait l'amour ». La dimension animiste, chère au sculpteur, mais aussi à ses amis Nouveaux Réalistes, est clairement exprimée dans ses propos.

Son marchand, Claude Bernard, est furieux. Il veut que César se remette au plus vite à la soudure. Il ne parvient pas à défendre ce travail auprès des collectionneurs qui fréquentent sa galerie de la rue des Beaux-Arts. César est furieux. Il le vit comme une trahison. Il quitte la galerie. C'est finalement Mathias Fels, qui présentera les *Compressions*. A partir de ce moment-là, l'immense complicité entre Restany et César se soude à jamais. Les deux hommes ont une relation d'estime réciproque et la fidélité de l'un vis-à-vis de l'autre ne se démentira jamais.

De son côté, Arman qui accumule depuis son enfance des collections d'objets (stylos Bic, soldats de plomb, ampoules, radios, montres, moulins à café) et des outils de quincaillerie, se dit, à juste titre, pourquoi ne pas les utiliser en tant que tels plutôt que de m'en servir comme "outils" d'empreintes. Jusqu'à présent, ils lui servaient de « pinceaux » comme les corps féminins servaient de pinceaux vivants à son ami Yves Klein pour ses *Anthropométries*. C'est ainsi que s'opère le passage des empreintes d'objets sur papier et tissus aux *Inclusions* et aux *Accumulations*, qui rendront Arman célèbre et resteront durablement attachées à son histoire comme le ready-made est associé à Marcel Duchamp. Yves Klein, qui vient de réaliser une exposition manifeste, intitulée le *Vide*, chez son amie Iris Clert, lui offre l'occasion rêvée : proposer, en écho au vide, le *Plein*. C'est là que Arman et quelques uns de ses amis niçois, dont Martial Raysse, remplissent une camionnette de déchets et autres rebuts urbains pour les entasser bientôt dans la vitrine de la galerie de Iris Clert. *Le Plein* est inauguré le 25 octobre 1960. C'est un succès mitigé pour la presse alors que c'est une exposition manifeste. Les

collectionneurs chérissent aujourd'hui le carton d'invitation : une boîte de sardines intitulée *Full-up*. Comme Arman répond au *Vide* de Klein par le *Plein*, César répond à cette accumulation monumentale par toute une série de *Compressions*, non plus brutes, sombres et sans motifs, mais polychromes, remplies de motifs industriels, qui vont devenir de plus en plus esthétiques comparées à *Trois tonnes*, le geste manifeste, iconoclaste et anti-esthétique du XVIe Salon de Mai.

Le *Plein* est une sorte de poubelle sans contours, sans limites, *in situ*, à l'échelle de la galerie et bientôt Arman va décliner le principe du remplissage aléatoire dans des boîtes de Plexiglas dans lesquelles il déverse le contenu de la poubelle d'un individu précis, en guise de portraits : Iris Clert, Pierre Restany, Yves Klein, Corice (sa seconde femme). Plutôt que représenter ces individus, ces déchets stimulent l'imagination du regardeur qui devient comme un « archéologue », un enquêteur. Dans les fameuses boîtes-tiroirs, Arman déverse des objets appartenant respectivement à Denyse et Philippe Durand-Ruel et les fossilise dans un format tableau. La question du lien affectif à ces objets ainsi que leur dimension biographique sont parfaitement synthétisés, ce que Alain Jouffroy théorise en 1965, sous le titre les *Objecteurs*²²⁴, associant aussi les démarches de T. Kudo et D. Spoerri, qui utilisent les objets et leur destin, dans le même esprit qu'Arman.

I / B - 4. Des couples de mécènes :

C'est dans un esprit similaire, durant cette décennie, que César propose à de grandes figures de l'aristocratie (Marie-Laure de Noailles) et de la bourgeoisie parisiennes (Alice Bellony-Rewald), de lui confier leur voiture, leurs bijoux et parfois leur argenterie de famille pour en faire des compressions personnifiées. Comme les *Poubelles* d'Arman, ces *Compressions* sont des portraits en creux de Restany, Iris Clert, Philippe et Denyse Durand-Ruel, pour n'en citer que quelques uns. César réussit à convaincre la Vicomtesse Marie-Laure de Noailles, qu'il a rencontrée par l'intermédiaire de Oscar Dominguez : « Tous les jours, je jouais aux boules avec Oscar Dominguez et une équipe de peintres abstraits dont Pierre

²²⁴ Alain Jouffroy, *Les objecteurs*, édité par la Galerie Rive Droite (Jean-Pierre Raynaud), la galerie J (Arman/Kudo/Spoerri), galerie Jacqueline Ranson (Daniel Pommeurelle), décembre 1965 - janvier 1966.

Dmitrienko. Un jour, il me dit : tu viens boire un verre chez la Vicomtesse, tu verras ce que c'est que la grande vie (...) C'était un personnage ! Elle occupait une place à part dans le gratin (...) elle aimait les gitans et les gauchistes (...) parfaitement à l'aise sur un terrain de pétanque comme dans un bal costumé (...) à sa table, j'ai rencontré le Tout-Paris de la mode, de la coiffure, de la danse et du théâtre et notamment Coco Chanel, Greta Garbo et Elsa Schiaparelli²²⁵. »

César devient un habitué de son hôtel particulier à Paris lors des dîners qui suivent les vernissages du Salon de Mai. Il n'hésite alors pas à lui demander de lui confier sa vieille Zim²²⁶, « une Cadillac soviétique qui fait un bruit de tracteur et dévore quarante litres d'essence aux cent²²⁷ », pour la transformer en œuvre d'art. C'est une voiture soviétique, en voie de disparition, dont le destin mortifère n'échappe pas au sculpteur, celui qui « mord » les matériaux. Sa propriétaire est célèbre et peintre à ses heures. Dali (1932) et Balthus (1936) font son portrait et elle possède des sculptures de Brancusi. Elle incarne, dans le Paris les années 1950-1960, à la fois l'avant-garde (Mallet-Stevens, Man Ray, Luis Bunuel, Mondrian, Théo van Doesburg) mais aussi l'aristocratie excentrique, snobe et créative, qui se frotte aussi bien à la mode, au cinéma expérimental de la Nouvelle Vague, la littérature (Jean Cocteau, Paul Morand et Julien Gracq) ainsi que la presse *people* (elle réalise de nombreux collages en découpant des portraits de stars dans *Paris-Match*). Elle aime bien lire les petites annonces publiées dans la revue d'Iris Clert, *Iris Time*, à laquelle elle est une des rares abonnées. Entre la Vicomtesse et le sculpteur d'origine modeste, la relation n'est pas que mondaine. C'est une vraie complicité qui soude leur collaboration : « César a de César l'ancien les plus beaux yeux du monde, mélancoliques à faire sangloter les ferrailles, sa moustache cache comme le faisait Nietzsche une formidable volonté de puissance. Il a une

²²⁵ Hahn, Otto, *Les sept vies de César*, Paris, Favre, pp. 144-146.

²²⁶ Zavod signifie usine en Russe. Les fabricants nommés produisent aussi des séries comme : ZIL, une limousine soviétique de luxe, inspirée de la Cadillac américaine, modèle préféré de Staline, auparavant nommée ZIS (Zavod Imeni Stalina), produite à très peu d'exemplaires. La *Zim* est fabriquée par le constructeur automobile russe Zavod Imeni Molatova entre 1950 à 1959 à environ 21 000 exemplaires. Certaines sont utilisées comme ambulances pour la ville de Moscou. En Russie, c'est une voiture réservée aux hauts dignitaires, d'une valeur de 42 000 roubles, soit 3 millions de francs. En 1954, un modèle est présenté à la foire de Lyon en vue d'une éventuelle commercialisation en France.

²²⁷ *Jours de France*, cité dans Laurence Benaïm, *Marie Laure de Noailles, la Vicomtesse du bizarre*, Paris, Grasset, 2001, p. 380.

peau soyeuse comme sa statue qui, elle, est en fer²²⁸ », écrit-elle dans ses *Mémoires*. Elle accepte donc sa proposition comme une provocation supplémentaire, qui ajoute une note d'avant-garde à sa réputation.

C'est ainsi, qu'un petit matin, son chauffeur traverse Paris et conduit la Zim à « l'abattoir », une usine de placards métalliques à Villetaneuse, où César l'attend avec appétit et où sa donatrice ne mettra jamais les pieds ! Le lieu est plein de boue, de métaux toxiques et d'humidité.

C'est en décembre 1961, que les prestigieux convives de la Vicomtesse découvrent, avec stupéfaction, dans le salon parisien, un « étrange cube de métal froissé, la dernière sculpture de César, le « Michel-Ange de la ferraille ». La presse écrite ne s'y trompe pas tout en ironisant déjà : « si la voiture a perdu les neuf dixièmes de son volume, elle vaut aujourd'hui trente fois plus cher²²⁹. »

Cette première métamorphose est une victoire savoureuse et malicieuse pour César, qui ne s'arrête pas là. Il réitère le geste iconoclaste avec six autres voitures dont celle du couple John et Alice Rewald (*Yellow Buick*, 1961, Moma, New York), celle du collectionneur Bertie Urvater (*Sun Beam*) et celle du célèbre chasseur Roger Vivier.

Mme Rewald raconte sa collaboration avec César pour la réalisation de *Alice's Car*. Ce projet de compression pris du temps et de nombreux échanges, fondés sur une confiance réciproque, ont été nécessaires en amont. Ce qui a déclenché le don de sa voiture à César, qui insistait depuis plusieurs mois, est le processus de transformation auquel elle allait être associée : « En automne 1960, je reçus un appel de William C. Seitz, conservateur au MoMA, qui me demanda de lui confirmer que César désirait bien compresser ma voiture. Je n'avais rien fait pour concrétiser le désir exprimé par le sculpteur quelques mois auparavant, mais il m'y encouragea. La compression serait exposée au MoMA dans *The Art of Assemblage*²³⁰. Cette perspective plut à César qui se montra anxieux de procéder à l'exécution au plus vite. C'est ainsi que par une belle matinée de la fin septembre

²²⁸ Laurence Benaïm, *Marie Laure de Noailles, la Vicomtesse du bizarre*, Paris, Grasset, 2001, p. 381

²²⁹ Benaïm, Laurence, *Marie Laure de Noailles, la Vicomtesse du bizarre*, Paris, Grasset, 2001, p. 381

²³⁰ Cette exposition historique en 1961 comportait des oeuvres de Arman, César, Hains, Raysse, Rotella, Niki de Saint-Phalle, Spoerri, Tinguely et Villeglé.

1961, je conduisis ma Buick jaune dans la banlieue parisienne, vers la presse hydraulique où travaillait l'artiste qui l'attendait avec appétit (**Doc. 77-80**). César m'avait avoué éprouver un plaisir sensuel à écraser comme une pâte ces pièces métalliques nommées voitures²³¹». Elle poursuit son récit : « je la remis à César qui arborait déjà son costume de bourreau, salopette bleu foncé et casque à visière sur le front. Il ne me proposa pas d'assister à l'exécution (...) je ne revis la Buick jaune, *Alice's car*, qu'au MoMA²³². »

Comme les *Poubelles* organiques, les *Tiroirs* d'Arman, les *Tableaux-pièges* de Spoerri, ces compositions sont en quelque sorte des photographies de l'histoire d'un individu et d'un contexte industriel en plein bouleversement. Le récit personnel et le contexte collectif s'entremêlent. De ce fait, ces objets fixés dans le Plexiglas ou avec de la colle sur un support en bois pour Spoerri, ont une épaisseur sociologique, ontologique et historique. Ce sont des portraits en creux, des tranches de vies, des fragments biographiques, sauvés de l'oubli, de l'indifférence dans une époque, entre ruine et renouveau. Leur mise à mort dans la presse hydraulique pour César, ou leur empreinte sur un support détourné les sauvent de la casse, leur inévitable destin. Ce qui est accompli ici, avec ces objets (chargés d'affects), qui charrient des récits, des souvenirs, des transactions, relève à la fois de la destruction et de la résurrection.

En 1962, les compressions *Ricard* (Mnam, Centre Pompidou) et *Facel Vega* (Musée d'Art moderne de la ville de Paris) viennent clore la série des voitures compressées, appartenant à des particuliers, qui acceptent leur transformation en sculpture. Le modèle Ricard, appartenant à Pierre Restany, qui l'avait lui-même reçu de César, entre dans les collections du Musée national d'art moderne en 1968 par un don du critique, avec la complicité de l'artiste, qui ne savait pas où les conserver à ce moment-là. En 1964, Denyse et Philippe Durand-Ruel, ses plus fidèles collectionneurs, acquièrent le *Compression* monumentale dite *Helsinki*, qui n'est pas issue d'une seule voiture, mais de plusieurs éléments de différentes voitures usagées, assemblés dans le moule avant la percussion (**Doc. 348**). Cette

²³¹ Bellony Rewald, Alice, *César, La Buick jaune*, Paris, édition des Lions, 2017, pp. 18-19.

²³² *Ibid.*, pp. 19-20.

sculpture monumentale, d'un mètre cinquante-cinq de haut, joue sur la polychromie et l'abstraction. Elle trône toujours dans leur salon blanc du couple, aux côtés des œuvres de Christo, Klein, Jean Pierre Raynaud, Bertrand Lavier, Haim Steinbach, Eva Aeppli, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Carl Andre, Donald Judd et Haim Steinbach.

I / B - 5 . Une autre facette de la modernité, la presse féminine française

L'émancipation des femmes, à partir des années 1950, passe par la presse féminine qui accompagne l'émergence de modes nouvelles. À sa manière, César le comprend très vite et s'intéresse à cette image renouvelée de la femme française.

Peu d'entre elles travaillent, mais elles commencent à s'affirmer grâce à la démocratisation des journaux féminins comme *Marie-France*, fondé en 1944, avec une tendance encore conservatrice, bientôt suivi par *Femmes d'aujourd'hui* en 1950 et *Marie-Claire* lancé en 1954. Tandis que l'hebdomadaire *Elle* fondé en 1945 affiche une liberté de ton en phase avec son époque. Co-fondée par Hélène Gordon-Lazareff, d'origine russe, qui avait travaillé cinq ans aux États-Unis pour *Harper's Bazaar* et le supplément féminin du *New York Times* et Françoise Giroud, qui allait ensuite diriger *l'Express*, un autre support plus masculin inspiré par le modèle du magazine *Time*, la revue *Elle* s'impose dans le paysage français. Le premier numéro paraît en novembre 1945. Il est tiré à 700 000 exemplaires. C'est un succès immédiat. Il est vite épuisé. Selon Françoise Giroud, le succès de la revue coïncide avec des bouleversements dans les habitudes comme « l'appétit de frivolité, de parure, de changement né de la guerre²³³. » Assurément, le modèle américain et notamment l'aplomb de la femme américaine, cheveux propres, dents blanches, sourire forcé, avec un air neuf et dynamique, est habilement importé par les deux directrices artistiques.

Le pari des deux fondatrices est de féminiser les membres de la rédaction afin d'élargir leur cible de lectrices et de lecteurs. Qui sont-ils ? La femme française de la classe moyenne mais aussi des femmes plus sophistiquées et bourgeoises ainsi

²³³ Giroud, Françoise, *Si je mens ...*, p. 123.

que des intellectuels (Henri Lefebvre parle de « sublime domestiqué », Roland Barthes et Edgar Morin se penchent sur le succès de l'hebdomadaire), des artistes, des écrivains et des cinéastes. Selon Kristin Ross, la plupart des romanciers de l'époque comme « Boris Vian se rendent au Salon de l'automobile et lui consacrent des chroniques dans *Elle* ou *Arts*²³⁴. » Tandis que Roland Barthes consacrent plusieurs articles sur les fiches-cuisine illustrées du magazine *Elle*. Tous achètent le magazine, qui incarne une forme « d'optimisme glamour » dans le paysage français. L'esprit du magazine symbolise le dynamisme, l'épanouissement, une nouvelle modernité du quotidien, incarnés par des femmes mises en situation dans la rue, au volant d'une automobile décapotable, la chevelure au vent, jamais en ménagère ou en mère de famille. Françoise Giroud tente même de secouer la bourgeoise française en rédigeant des éditoriaux provocateurs comme « Apprenez la politique; La femme française est-elle propre ?; Le désir féminin; L'indépendance ... ». Des romans sont même publiés dans la revue comme celui de Colette. Parmi les éditorialistes, le magazine peut aussi compter sur Clara Malraux, Françoise Sagan et Simone de Beauvoir. Des figures comme Sonia Rykiel, amie de César, jouent un rôle central dans cette émancipation. Sa mode quotidienne chic introduit la notion de « casual », revisitant le vêtement confortable d'intérieur, mais désormais porté en ville. Ce détournement audacieux permet la modernisation du tricot et de la maille, qui retrouve leur actualité. La couture, autrefois cachée, est désormais valorisée comme faisant partie d'un style.

Dans les pages de *Elle*, les rédactrices optent pour des photographies en quadrichromie, une nouveauté que Lazareff ramène des États-Unis tandis que Peter Knapp, photographe et graphiste, directeur artistique du magazine, met davantage en valeur la « citoyenne » que la « consommatrice ». Il fait alors le pari de mettre en scène cette libération féminine par une audace esthétique et la valorisation d'un nouveau comportement féminin, mis en scène dans l'espace public et non plus dans l'espace domestique. Dans un esprit pop, la ville, la voiture,

²³⁴ Ross, Kristin, *Rouler plus vite, laver plus blanc, modernisation de la France et décolonisation au tournant des années 60*, Paris, Flammarion, 2006, p. 44.

l'enseigne publicitaire font partie des lieux qu'il choisit pour photographier les modèles. Il se trouve que César entretient une relation amicale et solide avec le graphiste, arrivé à Paris dans les années 1950 pour devenir peintre. César l'aide à intégrer l'École des Beaux-Arts. C'est par ailleurs à Knapp, que César fait appel pour la conception graphique de ces premiers ouvrages dans les années 1970 : les deux premières monographies éditées par les éditions André Sauret-Abrams. Knapp conçoit la mise en page et réalise toute la campagne photographique des bijoux de César, avec un texte de Françoise Giroud justement²³⁵.

Parallèlement, la mode évolue. Le dévoilement du corps et en même temps son questionnement en tant que mythe traverse aussi la haute-couture. Yves-Saint-Laurent dessine de grandes blouses en mousseline transparente sous lesquelles les femmes les plus audacieuses ne portent plus de soutien-gorge. Pour sa collaboration avec Claude Lalanne, Saint-Laurent installe les mousselines transparentes au niveau des jambes de la femme tandis que les seins et la chute de hanches sont sublimés par des *Empreintes* dorées, comparables à des cuirasses. Véritables sculptures, les moulages de Claude Lalanne font écho aux *Empreintes* anatomiques de César. Yves Saint-Laurent, grand collectionneur, commente les gestes de son amie Claude dans *Vogue* en 1994 : « Ce qui me touche en elle, c'est d'avoir su réunir dans la même exigence l'artisanat et la poésie. Ses belles mains de sculpteur semblent écarter les brumes du mystère pour atteindre les rivages de l'art²³⁶. » (**Doc. 83**)

Yves Saint-Laurent donne, par sa mode, confiance aux femmes de cette génération et de nombreuses amies de César s'habillent chez lui. C'est alors la période des chemises largement déboutonnées sur la poitrine avec leurs longs cols, leurs manches retroussées, les pantalons pattes d'éléphants et les sabots compensés. Qu'elles soient intellectuelles (Françoise Giroud possédait des bijoux de César), ou plus dilettantes, ces femmes modernes façonnent leur identité à

²³⁵ James Baldwin, Françoise Giroud, *Compressions : l'homme et la machine*, Paris, 1973, ouvrage bilingue, Rencontres éditeur.

²³⁶ Yves Saint-Laurent, « Mon amie Claude », numéro 747, juin-juillet 1994, page 162. Cité dans *Les Lalanne*, Dominique Forest et Béatrice Salmon, Musée des Arts Décoratifs, 2010.

travers leurs vêtements, leur voiture et bientôt les bijoux-cultes de César. Dans ce contexte, le *Sein*-bijou de César devient vite un des emblèmes de choix pour incarner cette liberté et cette audace créatives. Françoise Sagan est peut-être celle qui incarne le mieux cette émancipation par ses romans et ses mœurs libérées. Sa relation avec la voiture et la vitesse, normalement réservée aux hommes, changent la donne et affranchissent les femmes.

L'image de la femme libérée atteint son paroxysme avec le mythe vivant de Bardot. Parmi les Nouveaux Réalistes, le jeune Christo, installé à Paris depuis 1958, accepte de peindre un portrait de la star pour un ami, qui garde l'anonymat. Contrairement à Denyse Durand-Ruel, qui se fait aussi faire le portrait par le jeune peintre bulgare, le commanditaire secret, en l'occurrence Gunther Sachs, refuse « l'emballage » du portrait. À cette époque, Christo remet à ses commanditaires un portrait, pour eux-même ou leur femme, il prenait toujours le soin de leur demander s'il le préférerait tel quel ou « emballé » ?

A partir du moulage-matrice conçu pour le siège de l'usine Rochas, César réalise toute une série de bijoux²³⁷ : le sein est réduit à la dimension d'un galet. C'est une micro-sculpture portable (3,5 cm d'épaisseur et 4 centimètres de diamètre), transposée dans des matériaux nobles comme l'or, l'argent, quelques fois avec le mamelon en diamant, pour certains commanditaires exigeants. Les plus belles femmes de Paris, de Nice, de Saint-Tropez et de Monaco le portent, accroché à une lanière en cuir, entre leurs deux seins, sur une chemise décolletée et légèrement transparente, au col long comme le veut la mode de l'époque.

Les bijoux de César sont tous des pièces uniques. Ils sont à l'histoire des multiples et des bijoux d'artistes ce que le couple éphémère et adultère Serge Gainsbourg/Brigitte Bardot est à la chanson. C'est d'ailleurs en 1967, que Gainsbourg, qui entretient une histoire secrète avec Bardot, écrit les paroles de *Je*

²³⁷ Les premières compressions de bijoux en or et en argent datent de 1971. Elles sont réalisées à Nice dans l'atelier Gérard Blandin et de Morabito Junior. Le *Sein* bijou date de 1979. C'est un multiple. Il existe 100 exemplaires en or, 100 exemplaires en or avec un brillant, deux exemplaires entièrement en diamants, sous le numéro A1059 des Archives Denyse Durand-Ruel.

t'aime moi non plus, une chanson censurée jusqu'en 1986 environ, devant la jalousie et les menaces de son mari, Gunter Sachs, connu aussi comme collectionneur.

Par son audace et sa provocation esthétique, ce sein-bijou est publié dans plusieurs magazines de mode de l'époque, dont *Elle* et *Vogue*, mais aussi dans la revue *Lui*. Grâce à sa femme Rosine, qui entretient des relations avec le magazine *Elle*, et grâce à Peter Knapp, ancien compagnon des Beaux-Arts, César est très à l'aise dans ce milieu de la mode et de la presse. Son goût du déguisement, qui lui sert de signe de distinction aux Beaux-Arts, sa façon d'inventer des modes plutôt que les suivre et ses amitiés de la Rive-Gauche, participent de cette complicité. Dans certains cercles, il est déjà admis que Sonia Rykiel est une artiste, Yves Saint-Laurent, un créateur complet et son ami Azzedine Alaïa, un sculpteur de la couture.

Denyse Durand-Ruel se souvient de César arrivant, en 1971, dans la maison du couple à Saint-Tropez avec une douzaine de bijoux fraîchement sortis de la presse miniature mise au point par son maître-joaillier, M. Blandin, en présence de Pascal Morabito, chargé de les diffuser. Toutes les dames présentes, plutôt bourgeoises et aristocratiques, notamment la cousine germaine de Denyse, Nicole Salinger, alors mariée avec l'écrivain américain Salinger, supplient César de leur céder un sein ou une mini compression en pendentif. Auteur d'un texte sur les bijoux de César, Françoise Giroud raconte comment ces petits objets magiques partent comme des petits pains : « Il n'en existe jamais deux semblables. Le hasard ne bégaie jamais. Aussi faut-il se hâter de le prendre au mot. Quand passe à votre portée un bijou de César, si vous ne pouvez pas l'acheter, volez-le²³⁸. »

Dix ans plus tôt, le Victoria & Albert Museum à Londres expose des bijoux d'artistes dans son exposition annuelle *The International Exhibition of Modern*

²³⁸ James Baldwin, Françoise Giroud, *Compressions : l'homme et la machine*, mise en page par Peter Knapp, Paris, 1973, ouvrage bilingue, Rencontres éditeur, p. 35.

*Jewellery - 1890 à 1961*²³⁹. Aujourd'hui, ces bijoux d'artistes font l'objet d'expositions et de collections très convoitées. Des marchands²⁴⁰ et des collectionneurs²⁴¹ se sont spécialisés dans ce domaine et continuent de solliciter les artistes d'aujourd'hui pour renouveler cette tradition du bijou d'artiste, qui est une manière de démocratiser la sculpture et de rendre possible l'expression de la créativité dans quotidien. Le bijou d'artiste se situe entre la sculpture et le multiple. Bientôt, l'esthétisation de l'espace domestique va devenir un enjeu, pris en charge par des coopératives d'artistes comme *l'Atelier A* et les médias. César participe pleinement à ce nouvel art de vivre, certes encore très parisien, annonciateur cette modernisation de la France d'après-guerre.

C / Primitives et modernes à la fois, les *Empreintes*

Avec les Nouveaux Réalistes, César ouvre une nouvelle séquence, celle d'une nouvelle modernité (« 40° au-dessus de dada ») dont les *Compressions* sont l'incarnation, mais il ne veut clairement pas abandonner la voie précédente et choisit de réconcilier deux approches cognitives : l'une est « culturelle » (c'est l'appropriation de l'objet ready-made inaugurée par Duchamp, ce que Claude Lévi-Strauss nomme le *cru*), l'autre est « sauvage » (pour Lévi-Strauss à nouveau, c'est le bricolage, la recherche empirique et erratique, le vernaculaire et le *cuit*). Ces deux approches, celle qui revisite l'histoire, plus anachronique, et celle qui tend vers le futur, sont en tension. L'histoire de l'art nous montre que ces phases alternent notamment en relation avec le climat économique, social et politique des périodes concernées. Des figures inclassables comme Dubuffet, Wols, Fautrier ou encore Etienne-Martin s'affranchissent de cette porosité à leur époque tandis que César est constamment réceptif à l'air du temps et aux productions de la modernité. Cette porosité, source de créativité, mais en même temps

²³⁹ 26 octobre - 2 décembre 1961.

²⁴⁰ Elisabetta Cipriani, *Wearable art*, Londres et la galerie MiniMasterpiece, bijoux d'artistes contemporains, située rue des Saints-Pères à Paris. La galerie londonienne a notamment passé commande à l'artiste chinois Ai Wei Wei pour des bracelets.

²⁴¹ *De Calder à Jeff Koons, bijoux d'artistes, la collection idéale Diane Venet*, Musée des Arts décoratifs, Paris, 7 mars - 9 septembre 2018.

d'intranquillité, qui l'habite et qui de fait donne un sentiment de décalage, fait écho à la recherche d'Antoine Compagnon sur la figure de *l'antimoderne*. Pour ériger le concept *d'antimoderne*, Compagnon analyse principalement le travail de figures littéraires, comme Baudelaire, Bataille, Blanchot, Barthes, et parvient au postulat suivant : « les *antimodernes* sont des modernes en liberté (...) qui entretiennent une relation particulière avec la mort, la mélancolie et le dandysme, nous tendons à les voir comme des « ultramodernes » (...) des modernes en liberté. Ils ont l'énergie du désespoir (...) *l'antimoderne* est animé par un pessimisme actif, ou par un optimisme sans progressisme²⁴². » Nul doute, cette définition colle parfaitement à l'esprit de César, créateur en recherche permanente, évitant de s'enfermer dans une direction préalablement définie, préférant fonctionner sur le mode de l'improvisation et de l'empirisme. À ce sujet, Didi-Huberman parle de pratique « heuristique ».

Les *Empreintes* traversent quasiment toutes les périodes du travail de César. À juste titre, Georges Didi-Huberman annexe à cette histoire d'empreintes la série des objets légèrement écrasés sur un support : les brocs émaillés (1970). Dans ces exercices des brocs émaillés, c'est notamment l'émiettement dispersé de l'émail au moment de la percussion qui dessine une empreinte (comme un négatif ou un halo) autour de l'objet percuté. Dans le même ordre d'idée, on peut aussi songer à la *Dauphine* (1959-1970), la série des *Championnes* en 1985 et jusqu'à la *Suite Milanaise* en 1998. Dans ces séries, les voitures, usagées ou neuves, jamais sorties de l'usine pour la *Suite Milanaise*, sont aplaties ou percutées par la presse et non pas compactées comme les premières compressions. Ce qui est visible c'est l'empreinte de la presse dans la carrosserie (**Doc. 398**).

Avec les moulages anatomiques, qui précèdent immédiatement les coulées, car c'est en les réalisant que César découvre la mousse polyuréthane, le retour à une technique première, le moulage, est assumée. L'empreinte est un dispositif technique à la fois primitif et ancestral, qui s'est transmis à travers les siècles et que chacun d'entre nous (spécialiste ou amateur) a exploré (châteaux de sable,

²⁴² Antoine Compagnon, *Les antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Folio Essais, 2005 et 2016, p. 559.

empreintes de pieds et de mains sur une surface plane ou verticale) sur le mode du jeu et de la curiosité. Cette technique universellement connue requiert des matériaux pauvres (plâtre, argile, élastomère, pâte de dentifrice) et des gestes élémentaires. Le praticien procède à la réplique du modèle (vivant ou inanimé) pour le reproduire à l'identique (échelle un) ou à une autre échelle (réduite ou agrandie).

Initialement, le moulage est sollicité pour une multitude d'usages et d'applications étrangères à l'objet artistique : les moules des pièces de monnaie, les empreintes sur les cachets de cire²⁴³, les empreintes digitales juridiques, les empreintes de mains sur les parois des grottes préhistoriques, le portrait funéraire, l'étude anatomique en chirurgie plastique et médicale. Ce sont là des techniques séculaires avec des usages multiples (médecine, monuments funéraires, économie), que certains artistes peuvent s'approprier.

Conscients que la technique est ancienne et soucieux d'inscrire leurs gestes dans une histoire millénaire, les artistes du XXème et du XXIème siècles y reviennent par intermittence. Sans à priori, ils explorent toutes les facettes du moulage. Picasso, Giacometti, Brancusi, Miro, Manzoni, Marcel Duchamp, Yves Klein, Arman, Georges Segal, Giuseppe Penone et Mac Collum en usent à certains moments de leurs recherches. Dans tous les cas de figure, le recours à cette technique, qui déjoue, par principe, la notion de progrès et d'invention, est liée, de près ou de loin, à la question de la réplique et de la pérennité du modèle, qu'il s'agisse d'une figure ou d'un objet, d'une partie ou d'un tout.

I / C - 1. La genèse des formes empreintées 1965 - 1973²⁴⁴

À nouveau, c'est un outil - le pantographe - ainsi qu'une exposition chez Claude Bernard qui déclenchent cette nouvelle série. Les *Empreintes* ouvrent une autre séquence dans la production de César, avec, d'une part, les moulages endogènes

²⁴³ César collectionne les boîtes et emballages cachetés à la cire pour les recycler dans des petits assemblages en plâtre réalisés dans les années 1980-1990.

²⁴⁴ Il reviendra à nouveau sur la technique du moulage à l'échelle un, pour mouler les mains de ses proches en 1981 et à la fin de sa vie, en 1997, pour sa dernière exposition chez Claude Bernard en hommage à Francis Bacon. Cette exposition est une variation sur les moulages de son visage, mêlé à celui de Bacon portant son fameux pull over anglais et différentes parties anatomiques.

(sa main sous forme de poing, son pouce dirigé vers le ciel et légèrement cambré, son visage), d'autre part, les moulages exogènes (le sein, les fesses, le pénis en érection) de modèles volontaires (une danseuse de la troupe du Crazy Horse (**Doc. 81 & 82**) et le collectionneur allemand Gunther Sachs (**Doc.101**).

C'est justement en développant cette série, que César découvre la mousse de polyuréthane et en exploite ensuite toutes les propriétés. Les liens entre ces deux séquences sont nombreux, notamment du point de vue de la sérialité, de l'horizontalité, du traitement des surfaces. Parfois, nous le verrons, le sculpteur confond les deux séries, engoutissant des *Empreintes* (le moulage de son visage) sous une coulée de polyuréthane.

Dans l'imaginaire collectif, les *Empreintes* dites anatomiques, sont rattachées à la production du *Pouce* monumental, en plâtre, en bronze ou en marbre que nous avons vu fleurir dans plusieurs villes : le site de La Défense avec une version de 12 mètres, l'Île Seguin, Marseille près du Musée d'art contemporain (Mac) avec une version de 6 mètres, Saint-Paul-de-Vence à l'entrée de l'auberge de la Colombe d'Or décorée par Jacques Couelle comme monument emblématique. Ce qui fait la singularité de cette série c'est encore une ambivalence : un sujet anthropomorphique est traité comme un objet (variations, productions, matériaux). Autrement dit, César applique ici un mode opératoire de type appropriatif - Nouveau Réaliste et Pop - en sélectionnant une forme à mouler, en l'isolant et en la restituant dans des matériaux contemporains (résine, métal, plastique) ou plus traditionnels (plâtre, le marbre, le verre). Il affirme, là encore, une volonté de traverser les approches ou les séquences sans se soucier d'une logique progressiste et type binaire.

Tout commence en 1965, quand Claude Bernard, son marchand, avec qui les relations sont mitigées depuis l'affaire du 16e Salon de Mai, lui demande de participer à une exposition de groupe dans sa galerie sur le thème de la main d'après Rodin²⁴⁵. Regroupant 80 artistes (**Doc.85**), dont Carpeaux, Rodin

²⁴⁵ *La main, de Rodin à Picasso*, novembre 1965, Galerie Claude Bernard, Paris. L'exposition réunit des personnalités comme Armitage, Chadwick, Delahaye, Etienne-Martin, Pomodoro, Picasso, Giacometti,

évidemment et, entre autres, Arman, Henri Laurens, Picasso, Giacometti, Beaudin, Ipousteguy et le designer Roger Tallon (**Doc. 87**), cette exposition est l'occasion de minimiser le choc produit par *Trois tonnes*, cinq ans plus tôt au 16e Salon de Mai. Elle permet à César d'ouvrir une nouvelle séquence, celle des *Empreintes*, qui fait date dans son parcours. Il saisit l'opportunité de cette exposition mais cherche aussi à contourner le banal cahier des charges de son marchand. Ce faisant, il recherche une idée, un geste, espérant regagner la confiance de Claude Bernard, en colère depuis l'affaire des *Compressions* :

"Bon, je vais essayer de faire une main (...) et c'est en voulant faire une main que l'idée m'est venue de faire le *Pouce*²⁴⁶."

La séquence du *Pouce* (**Doc.84**), puis du *Sein* (**Doc.81**), est d'abord impulsée par une commande et ensuite le sculpteur cherche les outils. C'est certainement une des rares fois, où le sculpteur assume, sans crainte du rejet, cette approche plus conceptuelle. Jean Nouvel précise, à juste titre, que sa définition de ce que l'on nomme « conceptuel » ne relève pas, dans son cas, d'un travail sur le langage, mais d'une approche fondée sur une idée, comme le ferait un architecte ou un designer : « Bien sûr, il n'était pas conceptuel au sens où Joseph Kosuth l'était, mais il savait travailler à partir d'une idée (...) pour les *Empreintes*, il ne s'agissait pas de s'en remettre uniquement aux pantographes, les appareils d'agrandissement (...) Avant cela, son regard avait décidé si tel moyen technique pouvait donner lieu à un processus émotionnel et artistique, ce qui est à l'opposé du travail traditionnel du sculpteur qui procède progressivement par assemblage et équilibrage²⁴⁷. »

Membre du comité de sélection du Salon de Mai, César rend visite à un jeune artiste qui présente sa candidature. Il aperçoit dans la cour de l'atelier, un praticien

mais aussi des designers comme Roger Tallon, Xavier-François et Claude Lalanne. Carton de vernissage, voir **Doc. 85**.

²⁴⁶ *César par César*, Cabanne, Pierre, Paris, éditions Denoël, 1971, p. 128.

²⁴⁷ Jean Nouvel, *Une anthologie*, cat. expo. Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, éditions Xavier Barral, 2008, p. 29.

en train de travailler à des agrandissements de sculptures académiques dans la lignée de Degas, Laurens, Richier ou Giacometti, et ceci au moyen d'un pantographe à trois dimensions. Il s'agit du pantographe, mis au point par les ingénieurs Achille Collas et Frédéric Sauvage, employé depuis 1880 par la famille Haligon pour l'agrandissement des œuvres de Maillol, Bourdelle, Bartholdi, Rodin, Janniot et Zadkine. Ce praticien travaille alors avec Robert et Arlette Haligon, la troisième génération « d'agrandisseurs ». La génération actuelle, Gérald et son épouse, travaillent pour Jean-Pierre Raynaud et assure la restauration des œuvres de Niki de Saint-Phalle.

Immédiatement, César saisit la potentialité de l'outil, comme il l'avait fait en 1959-60 avec la presse hydraulique. Il s'adresse sans détour au praticien : "Pouvez-vous réaliser un agrandissement d'autre chose qu'une sculpture ? Celui-ci confirme avec enthousiasme : "tout ce que vous voulez, même une mouche", lui rétorque t-il.

Littéralement emballé, César répond du tac au tac : "Mon pouce, alors !" . Il se fait mouler le pouce immédiatement mais de nombreuses mises au point s'avèrent ensuite nécessaires.

César et son ouvrier s'y prennent à plusieurs fois car la machine use le doigt et la peau du *Pouce* et cela nécessite des réglages aussi précis que, par exemple, l'écorce d'un arbre. Le praticien lui propose alors une seconde technique de moulage, la fonte sous cloche, qui garantit une plus forte solidité et une fidélité infaillible au modèle.

Comme l'explique César, « il a fallu trouver le moyen d'améliorer la technique. Il y avait aussi une question de temps. Cela va beaucoup plus vite d'agrandir un objet que d'agrandir une sculpture dont on veut une reproduction absolument parfaite. Quand j'ai vu le premier agrandissement du pouce, j'ai tout de suite senti que c'était à moi, que c'était ma chose autant que les sculptures en modelage ou en plâtre que je faisais quand j'étais plus jeune, autant que celles que je taillais dans le marbre ou le bois ²⁴⁸.»

²⁴⁸ *César par César*, Cabanne, Pierre, Paris, éditions Denoël, 1971, pp. 129-130

À nouveau, sur un mode heuristique, qui ne se fonde pas sur un postulat préalable mais sur l'exploration empirique sans à priori, déclenchée par la rencontre fortuite avec une technique, César invente un langage et le décline ensuite à différentes échelles et dans divers matériaux : « Il n'y a pas un orfèvre au monde, pas même les gens qui font du trompe-l'œil, qui peuvent faire cela. Il n'y a pas que cette machine. La technique a ainsi été inventée par moi et par lui. C'est-à-dire que l'agrandissement devient comme un outil²⁴⁹. »

C'est d'abord au format de quarante centimètres, qu'il fait agrandir le moulage de son pouce. César crée à nouveau la surprise dans la rue des Beaux-Arts, à quelques mètres de son ancienne École, où il avait lutté pour s'affirmer pendant une quinzaine d'années. Il expose trois pouces identiques dont deux en résine de polyester, un rose²⁵⁰ et un fluorescent et le troisième en nickel²⁵¹ ce qui évidemment déconcerte la critique.

Le *Pouce* de César est un nouveau sujet de scandale (**Doc.89**). Certains critiques trouvent que le sculpteur n'a plus l'âge de faire des choses "sans sérieux²⁵²", autrement dit sans avoir « mis la main à la patte », selon l'expression populaire. D'autres, comme Pierre Restany, sont parfaitement enthousiastes devant cette nouvelle proposition : « César a créé l'événement de l'année en présentant à cette occasion le moulage de son propre pouce, agrandi à 40 cm de hauteur, en plastique rose transparent (...) Ainsi, un peu plus de cinq ans après ses fameuses voitures compressées, César affronte-t-il à nouveau les feux croisés de l'actualité et de la controverse (...) Il cède une seconde fois par instinct profond à la troublante fascination du langage quantitatif mécanique (...) Aujourd'hui, en décembre 1965, il inaugure superbement un second chapitre de la sculpture mécanique²⁵³. »

La presse écrite est déconcertée par ces allers-retours qui déjouent le temps linéaire, par cette liberté dans l'usage des techniques et des matériaux.

²⁴⁹ César, cat. expo., Jeu de Paume, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1997, p. 20.

²⁵⁰ Cette version du *Pouce* (1965, résine de polyester) est donnée par l'artiste à la Tate Modern à Londres en 1966.

²⁵¹ Collection Denyse et Philippe Durand-Ruel.

²⁵² Jean-François Chabrun dans *Candide*, information citée par *César par César*, Cabanne, Pierre, Paris, Denoël, p. 130.

²⁵³ Pierre Restany, *Domus* n°435, février 1996, Milan, non paginé.

Néanmoins, depuis le départ, c'est évidemment cette audace que vise César, cherchant à se défaire des carcans académiques. Son modèle, Picasso, lui a involontairement montré la voie :

« Je suis devenu moi-même et pas un autre le jour où j'ai osé faire certaines choses que je croyais interdites. Et Picasso, c'était pour moi d'abord ça : cette formidable liberté avec tout ce qu'il avait sous la main, ce goût de l'expérience ...²⁵⁴ »

Vingt ans plus tôt, Picasso avait réalisé le moulage de son propre poing (1937, plâtre, bois, métal, Musée national Picasso, Paris²⁵⁵).

Sur la défensive, César répond aux critiques de manière un peu abrupte :

« Je fais ce que j'ai envie de faire, et j'estime que l'idée de réaliser ma propre empreinte était aussi valable qu'une autre²⁵⁶. »

Quelques décennies plus tard, César reviendra d'ailleurs sur cet épisode dans un entretien avec Daniel Abadie en insistant sur le fait que tous les matériaux sont potentiellement ceux du sculpteur. En défendant, dans une période encore très dogmatique, des critères, non pas formels, mais émotionnels et universels, comme « la liberté, la sensibilité et la passion²⁵⁷ ». Là encore, il est en décalage.

La proposition de Roger Tallon pour l'exposition est un écho direct à l'agrandissement du *Pouce* : le designer industriel envoie un *Poing* géant en mousse noire, bas-relief mural d'un mètre cinquante de haut, qui sert d'écran de projection à des formes géométriques et cinétiques, s'enchaînant selon une programmation en boucle (**Doc. 87**). Selon Françoise Jollant Kneebone, épouse et collaboratrice de Tallon, l'idée de l'agrandissement reviendrait à son mari : « La galerie Claude Bernard réunit des œuvres autour du thème de la main. César y

²⁵⁴ César, entretien avec Bernard Blistène, 1993, Marseille, cat. expo, Réunion des musées nationaux, p. 168.

²⁵⁵ Cette pièce porte le numéro d'inventaire M. P. 322, reproduite dans le *Catalogue sommaire des collections*, Musée Picasso, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1985, p. 179.

²⁵⁶ *César par César*, présenté par Pierre Cabanne, éditions Denoël, Paris, 1971, p. 131.

²⁵⁷ *César*, cat. d'expo., Jeu de Paume, 1997, p. 20.

expose son premier pouce agrandi (sur une idée de Tallon) et Tallon expose un *Poing* en mousse (...) sur lequel sont projetées des images graphiques²⁵⁸. »

En réalité, un artiste utilise déjà l'agrandissement comme procédé spectaculaire : Claes Oldenburg. En 1964, ce dernier réside une année à Paris avant de rejoindre Venise pour participer à la 32e Biennale en juin. Cette parenthèse en Europe lui permet de préparer son exposition à la galerie Sonnabend en octobre²⁵⁹. Pour ce faire, la galerie lui loue une petite chambre de bonne de la Rive Gauche, qu'il transforme en échoppe : une boutique avec des étagères remplies d'objets mous, qui donnent l'illusion d'être comestibles. En réalité, il s'agit de répliques d'aliments comestibles, qu'il vend modestement à ses visiteurs. Elles sont déployées dans des assiettes ou des petits contenants de dînettes comme sur un étalage de marché : une tranche de pizza, un part de gâteau, une saucisse, un cornet à glaces, un morceau de gruyère et une tartine de Nutella. André Morain est le photographe désigné par la galerie pour photographier cette installation dans l'atelier. Par la suite, Oldenburg travaille la question de l'agrandissement d'objets industriels : un tube de dentifrice, un marteau, un couteau, un fameux rouge à lèvres posé sur un char, qui fera date aux Etats-Unis. Oldenburg s'approprie la recette du ready-made en l'agrandissant à l'échelle du monumental, mais, à la différence de César, il fait table rase de la question du moulage et donc de la fidélité au modèle par le procédé de l'empreinte. Ses agrandissements d'objets comestibles - qui sont également des reproductions - sont mous et approximatifs. La question de la ressemblance et du réalisme n'est pas un enjeu essentiel pour lui. C'est l'objet en tant que signe qui l'intéresse et surtout sa souplesse qui, comme nous le verrons, est assimilable à la figure humaine (**Doc.88**).

Justement, Roger Tallon visite en 1964 l'exposition Oldenburg à la galerie Sonnabend, successivement installée Rive-gauche, 37 quai des Grands-Augustins, puis au 12 rue Mazarine, tout près de l'École des Beaux-Arts. Selon un

²⁵⁸ Dominique Forest, cat. d'expo. *Roger Tallon, Le design en mouvement*, Paris, Musée des Arts décoratifs, 2917, p. 125.

²⁵⁹ *Claes Oldenburg*, cat. expo, Paris, Galerie Ileana Sonnabend, octobre 1964. Préface de Hahn, Otto « La démarche de Claes Oldenburg », photographies André Morain, 12 pages, non paginé.

témoignage d'Otto Hahn, cité par Catherine Millet²⁶⁰, Tallon est particulièrement frappé par une citation de l'artiste américain dans le catalogue préfacé par Otto Hahn. Cette citation bouleverse considérablement sa conception du design et ceci ne peut que réjouir César : « Les matières rigides excluent l'approche, refusent le contact : leur dureté dresse un mur d'indifférence. Mais si j'appuie sur un ballon, il cède, m'accueille et me répond en reprenant sa forme. Un dialogue amical s'établit²⁶¹ », dit-il. Cette notion de formes amicales resurgit immédiatement dans le *Poing* en mousse que Roger Tallon présente chez Claude Bernard en 1965 et deux ans plus tard dans les mousses de César. Dès lors, le design des objets de Tallon comme *Téléavia*, mais aussi ses bidons pour *Elf* en 1973 excluent les angles droits et les coupes saillantes²⁶². De son côté, César ne cache pas cette source possible en disant qu'il est averti des pratiques de Claes Oldenburg, mais aussi d'un Wesselman et d'un Lichtenstein, présents dans la collection des Durand-Ruel : "La notion de moulage venait d'être utilisée par George Segal. Peut-être ai-je été touché par les New-Yorkais. Lichtenstein ou Oldenburg, qui font des bandes dessinées agrandies ou des saucisses géantes. J'étais au courant de leur démarche : j'allais à la galerie Sonnabend, quai des Grands-Augustins, qui les exposait²⁶³. »

Si la technique du moulage, est vieille comme le monde, le matériau choisi par César est en revanche contemporain et la couleur est Pop, assimilable à une carrosserie de voiture ou à un objet du quotidien :

"Mon Pouce était en matière plastique rouge, qui est une matière contemporaine comme le celluloïd à l'époque de Moholy-Nagy, de Pevsner, de Gabo, etc. Il était

²⁶⁰ Roger Tallon, cat. d'expo, Paris, Centre de création industrielle, Centre Pompidou, 1994, p. 44.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 44.

²⁶² Nous le verrons dans la deuxième partie de cette étude, en 1970, trois ans après l'invention des *Expansions* par César, Tallon propose pour le Pavillon français de Osaka, un igloo recouvert de mousse de polyuréthane projetée de couleur noire, directement inspiré des premières *Expansions* mates et brutes de César. Le matériau est aussi dans l'air, on le trouve partout, dans le mobilier, les parois pour l'isolation phonique et thermique et Tallon l'utilise de manière brute, comme assise molle, pour la série de mobilier en fonte de fer qu'il réalise en 1964 pour le stand du CIFOM, diffusé par la galerie Lacloche à Paris en 1966 et mis en scène par le réalisateur Jacques Deray dans le film-culte, *La Piscine*, avec Jane Birkin, Alain Delon et Romy Schneider en 1968.

²⁶³ Hahn, Otto, *Les sept vies de César*, Paris, 1988, Favre éditeur, p. 137.

conçu de telle sorte que j'avais l'impression, si je le coulais en bronze, de me détourner de la matière dont j'avais pensé le faire. Le plastique était davantage en accord avec l'idée²⁶⁴.

César se sent « tout à fait physiquement responsable de ce pouce²⁶⁵. » Il en assume la pleine « paternité²⁶⁶ ». Il envisage d'emblée un agrandissement jusqu'à deux mètres de haut. Faute de moyens de production, cette ambition monumentale sera possible qu'un an plus tard en 1966 et sera exposée au 22e Salon de Mai²⁶⁷. César imagine aussi des projets d'agrandissements d'autres détails anatomiques et même un format aussi haut que la Tour Eiffel avec des restaurants à l'intérieur. Cette projection aux allures tatliniennes, qui fait aussi penser au *Hon* de Nikki de Saint-Phalle, restera sans suite, fort heureusement peut-être !

I / C- 2. Le 22e Salon de Mai en 1966

Dans ses entretiens avec Pierre Cabanne, César est satisfait de ce qu'il qualifie « d'anti-sculpture » :

"L'année suivante au Salon de Mai, j'ai exposé le *Pouce* de deux mètres de haut en plâtre. Là, je le voyais avec un œil absolument neuf au milieu des sculptures de Calder, de Arp, de Giacometti et je trouvais qu'il tenait²⁶⁸. »

Tous les attendus classiques de la pratique sculpturale sont réunis : la matière, la justesse des proportions, le traitement poli et réfléchissant des surfaces, la fidélité exacerbée au modèle. Néanmoins, le *Pouce* est à la fois primitif et moderne. Il propose une approche différente du sujet initial (illustrer le thème de la main), qui

²⁶⁴ *César par César*, Cabanne, Pierre, Paris, éditions Denoël, 1971, p. 130. Toutefois, César produira plusieurs versions en bronze.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 130.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 131.

²⁶⁷ En 1966, César présente une version du *Pouce* en plâtre d'un format de deux mètres.

²⁶⁸ Cabanne, Pierre, *César par César*, éditions Denoël, Paris, 1971, p. 131.

passé par un processus de fragmentation, d'abstractisation et d'objectalisation du sujet (le corps, la main, l'autoportrait) et donc de tentative réussie de dépassement de la question de la représentation et de la ressemblance. À juste titre, Michel Ragon parle d'un « menhir » : « Il agrandit son *Pouce* à de telles dimensions que le *Pouce* devient autre chose. Un *Pouce* grand comme un homme, c'est un menhir²⁶⁹ », tandis que Picasso, qui visite le Salon de Mai pense, dans un premier temps, qu'il s'agit d'un modelage : « Picasso a cru que je l'avais modelé. Mais si je l'avais touché, il n'aurait pas existé²⁷⁰. »

Avec le *Pouce*, et les autres *Empreintes* qui suivront, César applique la méthode de ses compagnons de route, les Nouveaux Réalistes, à une commande qui relève de la tradition (la question de la main). Il choisit une technique (le pantographe), une matière (au départ la résine, puis suivent le plâtre, le marbre, le bronze, le cristal, le nickel, le bronze poli, la fonte de fer et le sucre²⁷¹) et un sujet (son pouce). Il le décline, jouant sur les échelles et les matériaux. Il réduit, agrandit, répète le même motif, tantôt posé au sol, tantôt présenté sur un guéridon, parfois, installé dans une barbotine au pied d'un fauteuil insolite, comme c'est le cas dans sa maison de la rue Boulard (**Doc. 92 & 93**). Les photographies de Denise Colomb, la sœur du marchand Pierre Loeb, en témoignent : César installe son *Pouce* (première version) à côté d'une jambe de mannequin en plastique moulé, qu'il a acheté dans le commerce, qu'il a aussi appris à confectionner quand il était étudiant pour gagner sa vie : « J'ai aussi travaillé à fabriquer des mannequins pour les magasins, celui de Maurice Chevalier, ou d'autres vedettes ... ²⁷²» La jambe du mannequin est lisse, anonyme, standardisée, tandis que le *Pouce*, et bientôt le *Sein*, jouent sur une personnalisation exacerbée de la matière. Cette personnalisation est fondée sur un double objectif : personnifier la matière et signer son geste par l'empreinte.

²⁶⁹ Ragon, Michel, *25 ans d'art vivant*, Casterman, 1969, p. 192.

²⁷⁰ Millet, Catherine, « César : penser à travers le matériau », entretien, Paris, 1993, *Art Press*, numéro 182, pp. 16-22.

²⁷¹ A l'occasion de vernissages, César fait réaliser des versions en sucre alimentaire. Ils se conservent sous cloche, montrant néanmoins quelques traces de moisissures, mais restant entiers. Ce sont des objets résiduels sans valeur marchande.

²⁷² *César par César*, Cabanne, Pierre, Paris, Denoël, 1971, p. 77.

En somme, il décline un sujet anthropomorphique (le corps) en imaginant une constellation de variantes comme l'industrie le fait la fabrication des objets (rouge, mat, brillant, transparent, petit, moyen et monumental). Ainsi, entame t-il un processus de personnification de la matière, qui dialogue avec le ready-made et donc, à nouveau, l'objet. Jean Nouvel, commissaire de la première rétrospective de l'artiste après sa mort, parle lui, d'un processus qui "absentéise" le sujet initial, c'est-à-dire le corps, et rapproche ainsi cette série de l'art conceptuel et processuel, puisque précisément, c'est au regardeur de reconstituer les morceaux d'un tout, absent, mais potentiellement présent par la visualisation de l'esprit²⁷³.

I / C - 3 . Les Empreintes exogènes :

Le moulage du pouce et de la main de l'artiste (ouverte²⁷⁴ ou fermée en forme de poing-socle²⁷⁵) va bientôt glisser vers le moulage d'autres parties anatomiques et générer des formes exogènes, notamment féminines dans une démarche plus *Pop* que réaliste : "J'ai aussi fait des genoux, des ventres, des épaules, des fesses (...) je voulais même aller plus loin, agrandir mon pouce, et puis, en partant de ce moulage, agrandir un détail, c'est-à-dire que d'une forme à trois dimensions, j'arrivais à une sorte d'épuration monumentale (...) Quand on isole le fragment d'un agrandissement, on arrive à quelque chose de tout à fait abstrait²⁷⁶. "

C'est à ce moment là que Héléne Rochas (**Doc. 91 et 102 à 107**) lui commande une sculpture monumentale pour son usine de parfums à Poissy. L'idée du motif du sein s'impose, même si quelque temps plus tôt Héléne Rochas avait visité l'atelier de César et avait été séduite par la version monumentale du *Pouce* en plâtre blanc, présenté au Salon de Mai. Là encore, Mme Rochas ne peut être que sensible à ce langage métonymique et anthropomorphique, mobilisé dans la

²⁷³ César. *Anthologie par Jean Nouvel*, Paris, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Paris, Éditions Xavier Barral, 2008.

²⁷⁴ Main agrandie en résine rouge ouverte vers le ciel, collection Jean-Marie Rossi.

²⁷⁵ Commande pour l'école de Saint-Cyr en 1967.

²⁷⁶ Cabanne, Pierre, *César par César*, Paris, Denoël, 1971, p. 133.

conception même des flacons de parfums, qui imitent le buste féminin. Le design du flacon doit à la fois symboliser le féminin par le choix d'un motif magnifié et incarner une promesse de bonheur et de sensualité.

A propos du choix de la technique de l'empreinte plutôt que du modelage pour la réplique du sein, César s'en explique habilement : "je l'ai moulé sur une fille exactement de la même manière que j'avais moulé mon propre pouce. Je ne l'ai pas modelé parce que je ne pouvais pas accepter cette attitude, et puis il est impossible de copier un sein. Ce sein était une commande pour le jardin des usines Rochas à Poissy, où il est posé sur un bassin (**Doc. 110-112**). Une fois le moulage en plâtre fait, on l'a agrandi à cinq mètres de diamètre et coulé au Creusot²⁷⁷ où on en a fait une fonte en inox²⁷⁸."

En effet, César décide de mouler le sein de Victoria von Krupp, une danseuse de la troupe du Crazy Horse²⁷⁹ (**Doc.82**), à défaut de celui de vedettes de l'époque comme Brigitte Bardot et Jane Fonda. Alain Bernardin, propriétaire et directeur du Crazy Horse, facilite cette aventure. A l'époque son ami Azzedine Alaïa, ancien élève comme lui aux Beaux-Arts de Paris, qui n'est pas encore connu comme César, dessine les costumes des danseuses de la troupe²⁸⁰. Le futur musée Alaïa, situé dans le Marais, accueille d'ailleurs, aujourd'hui, ses visiteurs avec un *Sein* en bronze, une fonte posthume, commandée par le couturier (ILL.7).

L'empreinte agrandie de ce sein devient très vite le nouvel emblème de la sculpture de César. Cette fois-ci, dans ce nouveau défi à la sculpture traditionnelle, il opte pour le format horizontal, sans socle, qui nous rappelle celui de sa *Dauphine*, la seule compression couchée, datant de la fin des années 1950. Le *Sein* agrandi à 5,60 mètres de longueur est fondu en acier inoxydable à la fonderie Henri-Paul à Montchanin en 1966 et posé dans un bassin devant le siège des usines de parfumerie Rochas à Poissy en 1967. Cette contre-forme sensuelle et érotique est tellement agrandie qu'elle devient organique et abstraite. Elle nous

²⁷⁷ Société des Forges et Ateliers du Creusot, Usine Schneider. Répertoire sous le numéro A618, Archives Durand-Ruel. 2 mètres de haut.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 151.

²⁷⁹ Dans les archives de Denyse Durand-Ruel, la fiche technique de l'œuvre indique qu'il s'agit du moulage du sein de Karine, mannequin.

²⁸⁰ Témoignage de Peter Knapp, entretien avec l'auteur en octobre 2018, Paris.

fait songer aux sculptures flottantes et réfléchissantes de sa contemporaine hongroise, Marta Pan (1923-2008). Plus tard, la fondation Gianadda à Martigny en Suisse enrichit son jardin de sculptures d'un *Sein* en bronze de 236 cm par 200 cm, cette fois-ci posé sur la pelouse, sans socle. La végétation environnante se confond avec cette forme organique parfaitement intégrée, dont les courbes dialoguent avec les montagnes de la vallée.

Si les premières *Empreintes* anatomiques dialoguent avec l'histoire de la sculpture, le *Sein*, notamment dans sa version miniature (bijoux) se répand dans le design, le paysage et bientôt la mode et donc le quotidien, à nouveau. Là aussi, c'est dans l'air du temps. À cette période, en 1969 précisément, son amie et voisine Claude Lalanne met au point sa technique de moulage par galvanoplastie²⁸¹, que de grandes maisons françaises comme Christofle, Dior et Yves Saint-Laurent veulent s'approprier pour leurs collections.

Le couple Lalanne, se forme en 1952, et habite Impasse Ronsin. François-Xavier veut d'abord être peintre. Son atelier est mitoyen de celui de Brancusi. Ils se côtoient quotidiennement, tandis que le jeune Lalanne obtient un emploi de gardien au musée du Louvre. Plutôt que la peinture, c'est la sculpture qui va bientôt le rattraper. Marcel Duchamp et Teeny Matisse rendent souvent visite à leur ami Brancusi, qui vit comme un ermite. Ils font alors la connaissance des Lalanne, et achètent, quelques années plus tard, la baignoire géante en forme de rhinocéros. Tandis, que l'impasse, située entre l'hôpital Necker et la rue de Vaugirard, devient bientôt le fief des nouveaux réalistes. Le couple Jean Tinguely et Eva Aeppli²⁸² s'y installe, Yves Klein aussi, Daniel Spoerri arrive en 1952 et bientôt Niki de Saint-Phalle, qui devient la seconde femme de Jean Tinguely, y installera son stand de tirs à la carabine.

Claude commence par réaliser des empreintes par électrolyse. Elle moule tout ce qui lui tombe sous la main : verdure, marmotte, fleurs, choux, mais aussi, comme

²⁸¹ Cette technique se développe surtout au XIXe siècle. Elle consiste à plonger des objets dans une solution de chlorure d'or pour la reproduction de pièces destinées à l'orfèvrerie. Elle est ensuite commercialisée par la maison Christofle à Paris.

²⁸² Ils sont en couple de 1951 à 1960.

César, des parties anatomiques, la jambe de son mari, le ventre de sa fille Caroline, les lèvres de Kim, ses phalanges. Ses propres filles ou son amie Anna Metcalf sont ses modèles. Le marchand grec, Alexandre Iolas, en raffole. Les édite en or massif tandis que Yves Saint-Laurent les accessoirise pour ses collections. Le couturier Yves Saint-Laurent demande alors à son mannequin vedette Veroushka de se dénuder afin que Claude puisse mouler sa poitrine et sa taille. Les *Empreintes* dorées, de ses seins et de sa taille, donnent lieu à deux robes de la collection haute couture du couturier²⁸³ pour l'année 1969. Ces moulages, réalisés avec la technique de la galvanoplastie²⁸⁴, mise au point par Claude, ressemblent à de véritables cuirasses et font le succès de la collection haute couture de l'automne 1969 du grand couturier français.

I / C - 4. L'antériorité de la *Main* de Auguste Rodin aux objets érotiques de Marcel Duchamp (Doc.94-98) :

Auguste Rodin était opposé à la technique du moulage, qu'il considérait inférieure au modelage. Pour Rodin, que César tient pourtant pour modèle, le moulage sur nature est rarement pratiqué. S'il le fait parfois pratiquer, c'est essentiellement à des fins pédagogiques. Dans son atelier, il conserve des moulages de fragments de ses propres œuvres et de statues antiques, comme répertoire de formes potentiellement utilisables. Le moulage a donc pour lui un statut d'études, de réservoir de formes (ses *abattis*) et d'outils de conservation de ses propres formes, qu'il va par la suite assembler. Dans ses études de mains ou de pieds, il valorise davantage le modelage avec tous les accidents et les défis que cela engendre pour le praticien : « Le moulage ne reproduit que l'extérieur : moi je reproduis en outre l'esprit, qui certes fait bien aussi partie de la Nature. Je vois toute la vérité et pas seulement celle de la surface²⁸⁵», dit-il.

²⁸³ Il s'agit du moulage du buste du mannequin fétiche de Saint-Laurent Veroushka.

²⁸⁴ La pièce à galvaniser est plongée dans un bain d'acide sulfurique et de sulfate de cuivre. Selon les courants de l'électrolyse, elle disparaît, remplacée par une couche de cuivre. Cette nouvelle peau conserve la forme de la matrice. Claude Lalanne peut alors affiner sa forme par la ciselure.

²⁸⁵ Auguste Rodin, *Entretiens* avec Paul Gsell, 1911, pp. 30-31.

Quelques jours avant sa mort, en 1917, il accepte pourtant qu'un mouleur, Paul Cruet, procède au moulage de sa main sur ordre du conservateur M. Léonce Bénédite. Rodin ne présente pas sa main toute seule (ce qui en aurait fait un proto ready-made) mais tenant un torse féminin (*Moulage de la main de Rodin tenant un torse féminin*, 1917, plâtre, Musée Rodin). Selon le spécialiste de Rodin, l'historien Albert E. Elsen, le renouveau de la sculpture française est freiné par la figure tentaculaire du maître de Meudon : "Pour la plupart des jeunes artistes qui cherchaient leur développement et leur identité, le problème c'était Rodin²⁸⁶". La génération 1900-1914 est en effet concernée par la forte personnalité de Rodin. Brancusi, qui travaille un temps, auprès de Rodin, le comprend très vite disant que « rien ne pousse sous les grands arbres ». Les figures d'alors, de premier plan, comme Alexandre Archipenko, Raymond Duchamp-Villon, Umberto Boccioni et Henri Gaudier-Brzeska se débattent entre deux chemins possibles : s'affranchir de la forme, de la technique, de la matière, ou alors, rechercher des proportions parfaites et silencieuses qui contiennent l'énergie vitale, ce que choisissent Wilhelm Lehmbruck²⁸⁷, Archipenko, Brancusi et bientôt Arp par l'usage de formes analogiques. Archipenko insiste sur la quête spirituelle de cette seconde option : « Très tôt dans ma carrière, dans les premières décennies du siècle, j'en suis venu à la conclusion que la force spirituelle des œuvres d'art vient surtout de la sphère métaphysique : que la plus grande difficulté réside dans la juste correspondance entre notion abstraite et matérialité²⁸⁸. » Gaudier-Brzeska revendique au contraire une approche instinctive et expressionniste, proche de celle de César : « Le sculpteur moderne est inspiré par l'instinct. Son œuvre est émotionnelle²⁸⁹. » Il ajoute : « le sculpteur moderne est un homme qui travaille sous l'inspiration de son instinct. Son œuvre naît de l'émotion (...) Ce qu'il ressent, il le ressent

²⁸⁶ Catherine Chevillot, cat. expo. *Oublier Rodin*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2009, p. 71.

²⁸⁷ Une des premières rétrospectives dédiées à César est présentée au musée Wilhelm Lehmbruck à Duisbourg en juillet 1966.

²⁸⁸ Cité dans Catherine Chevillot, *La sculpture à Paris, 1904-1914, le moment de tous les possibles*, Paris, Hazan, 2007, p. 239.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 239.

intensément et son œuvre n'est ni plus ni moins que l'expression abstraite de ce sentiment²⁹⁰.»

Marcel Duchamp, lui, ne choisit ni l'un ni l'autre de ces deux chemins et invente justement les ready-mades en 1914. Ainsi, contourne-t-il ces deux héritages possibles et inaugure un nouveau langage pour la sculpture moderne, qui permet à César de ne pas rester un suiveur de Germaine Richier, un contemporain de Ipoustéguy et de Roël d'Haese. Duchamp écrit une nouvelle page de l'histoire de la sculpture moderne, fondée sur l'appropriation de l'objet, qu'il va habilement mettre en dialogue avec l'histoire de la photographie (rôle de Alfred Stieglitz et de Man Ray pour diffuser les ready-mades rapidement disparus) et la pratique solitaire de Brancusi, dont il est un des principaux défenseurs et diffuseurs aux États-Unis. Duchamp organise plusieurs expositions dédiées à son ami Brancusi aux États-Unis dans les années 1920-1930. Tout comme, il organise une exposition collective en 1938 sur la sculpture contemporaine à Londres chez *Guggenheim Jeune*²⁹¹ dans laquelle il réunit toute cette génération de sculpteurs modernes²⁹², qui a su aller « au-delà de la synthèse de Rodin ».

En revanche, Marcel Duchamp comprend immédiatement que la France, le pays de Rodin, n'est pas prête à accepter ces objets industriels choisis par l'artiste et non plus fabriqués par lui. Il sait que l'artiste, même moderne, dont il est le parfait archétype, à la différence de son frère sculpteur, n'a pas encore acquis cette posture socialement respectable, ou alors à condition de démontrer des compétences techniques, manuelles et pourquoi pas magiques (la notion de génie), qui lui permettrait de ne pas faire (inaction que les Nouveaux Réalistes revendiquent) plutôt que de fabriquer, modeler ou imiter la nature. Il décide alors d'abandonner "symboliquement" le *Porte-Bouteilles* et la *Roue de bicyclette* à Paris en 1916 auprès de sa sœur Suzanne et de les théâtraliser autrement à New York en 1917 (l'année de la mort de Rodin), où ses peintures méta-cubistes l'ont

²⁹⁰ Rubin, William, *Le Primitivisme dans l'art du XXe siècle, l'artiste moderne devant l'art tribal*, « Paris et Londres, Modigliani, Lipchitz, Epstein et Gaudier-Brzeska, Alan G. Wilkinson, p. 443, Paris, Flammarion, 1987.

²⁹¹ Exhibition of *Contemporary Sculpture*, Arp, Brancusi, Calder, Laurens, Raymond Duchamp-Villon, Moore, Pevsner, Sophie Taeuber-Arp, 22 mars - 22 avril 1938, Guggenheim Jeune, Londres.

²⁹² Constantin Brancusi, Raymond Duchamp-Villon, Sophie Taeuber-Arp, Hans Arp.

précédé et l'ont déjà rendu célèbre. Duchamp, qui a su prendre les devants en quittant Paris pour le Nouveau monde, abandonnant les ready-mades à Paris, laissant ainsi croire à ses détracteurs qu'ils n'ont aucune valeur. En les révélant autrement à New-York sous une fausse identité : celle de Richard Mutt, il met ses amis à l'épreuve. Pourtant, même à New York, dans le cercle privilégié et dadaïste du Salon des Indépendants de 1917 et de ses collectionneurs et mécènes Lou et Walter Arensberg, qu'il côtoie, les ready-mades sont taxés de supercherie. Ils provoquent colère et incompréhension car ils annoncent cette « supposée fin » dont parle Huberman. Ils sont immédiatement remisés et exclus de toute visibilité jusque dans le milieu des années 1950²⁹³, au moment où une nouvelle génération d'artistes américains vient les sauver de l'oubli tandis que les Nouveaux Réalistes et notamment Arman ainsi que la galerie Givaudan s'en chargent du côté parisien à la même période.

Avec les ready-mades, les éditions comme les *Boîtes en valise*, les jeux d'échecs portatifs et les *roto-reliefs*, Marcel Duchamp sort l'objet de son mutisme. L'objet raconte des récits. Il est intersubjectif. Ainsi, il introduit, dès les années 1915, cette notion de récits et d'agentivité (au sens d'intentions) faisant de l'objet d'art l'incarnation de temporalités disséminées, qui élargissent considérablement sa définition, son impact et son devenir. A l'image de la vie d'un individu, l'objet ne cesse de s'amplifier à chacune de ses occurrences et acquiert dès lors un statut biographique. Cette transformation de l'objet en autant de récits possibles, l'érige en objet individualisé et de là, il n'y a qu'un pas, pour en faire un objet personnifié et donc un artefact assimilable à une personne. Duchamp montre par là, que le vivant ne se situe pas seulement au niveau biologique, mais bien davantage dans cette capacité à générer des échanges, des subjectivités et de ce fait des polycréations au sens d'agentivités (agencies), prises en charge par les récepteurs de l'œuvre, des *agents*. Ainsi le public devient passeur, médiateur, et même auteur, incarnant diverses identités et incarnations possibles. Qu'ils soient fictifs ou réels, ces récits deviennent alors des éléments inséparables de l'œuvre d'art,

²⁹³ Les Surréalistes les réhabilitent à Paris dans les années 1930, mais leur présentation chez Charles Ratton en 1934 reste très confidentielle.

qui ne cesse de s'individualiser, ce qui est en jeu dans les *Compressions* de César et la plupart des œuvres des Nouveaux Réalistes.

Il faut certainement la synthèse visuelle et l'audace technique d'un César, il a alors quarante deux ans, qui a déjà assimilé plusieurs héritages, pour rebondir après les *Compressions*, qui sont perçues comme la fin de la sculpture et revenir à une technique anachronique et primitive comme le moulage tout en dialoguant avec cette nouvelle catégorie de sculpture : le ready-made. En effet, ses formes *empreintées* sont tellement objectivées, qu'elles en deviennent des ready-made anatomiques, des fragments de corps détachés de leur contexte, comme les objets choisis par Duchamp, qui ne sont ensuite que symboliquement reliés à leur forme originelle par leurs titres (*Fontaine, In Advance of the Broken Arm, Trébuchet*). Le regardeur devant compléter l'équation.

Le moulage du sein réalisé par César nous ramène du côté de Marcel Duchamp, non pas celui du ready-made, mais celui des années quarante et cinquante, isolé à New York, travaillant à son chef-d'œuvre secrètement gardé : *Étant Donnés* ... Dans les années 1940, Duchamp entame une relation érotique, secrète et passionnée durant une dizaine d'années avec une femme sculpteur brésilienne, Maria Martins, disciple de Antoine Bourdelle, proche de Fernand Léger et collectionneuse avertie. Femme d'ambassadeur, elle est une des premières femmes, comme Camille Claudel ou Germaine Richier en leur temps, à développer une œuvre sculptée autonome, de tout premier plan, qui ouvre aussi la voie aux femmes dans ce métier encore très masculin. Sa sculpture est primitive et surréaliste. Elle traite du couple et de la difficulté des relations amoureuses en convoquant des références mythologiques et archaïques, qui lui donnent une dimension magique, que les Surréalistes, et notamment André Breton, annexent à leur territoire imaginaire et conceptuel. C'est justement avec les empreintes du corps de Maria et sa complicité, que Duchamp réalise les objets érotiques (*Feuille de Vigne Femelle*, 1950, New York, plâtre galvanisé, collection Jasper Johns) et plus encore, son oeuvre ultime, *Étant-Donnés*, qu'il entame en 1942. Le corps de la femme gisant de cette installation est bien celui de Maria. Les objets érotiques

de Duchamp sont des moulages réalisés à partir de détails anatomiques de l'effigie de *Étant Donnés*, dont certains fragments sont des contre-moulages, tenus secrets pendant des décennies²⁹⁴. Marcel Duchamp réalise deux plâtres originaux et en offre un à son ami Man Ray au moment où celui-ci quitte les États-Unis pour Paris en 1951. Le second, en plâtre peint, reste dans la collection de l'artiste comme épreuve d'artiste.

Il est peu probable que César connaisse d'ores et déjà, en 1965, toute cette histoire dans le détail, néanmoins son marchand, Jean Larcade, directeur de la galerie Rive Droite, où il expose dès 1955, édite et diffuse, avec la complicité de Man Ray, la version en plâtre peint en 1951²⁹⁵, puis la version en bronze en 1961²⁹⁶.

A ce moment-là, personne ne sait qu'il s'agit du corps de Maria. Seuls, quelques intimes comme Man Ray et Enrico Donati sont dans le secret. Duchamp se consacre pendant des années à la fabrication du corps, en plâtre, de sa muse. Ensuite, il recouvre le moulage avec du cuir cousu à la main et retouche chaque détail au trompe l'œil pour imiter le grain et la transparence de la peau blanche, de cette femme brésilienne brune et sensuelle, à la carnation très pâle. Dans cette optique réaliste, Duchamp et Maria Martins prennent même des cours de moulage du corps humain auprès d'un sculpteur italien installé à New-York, Ettore Salvatore, qui enseigne à Columbia University. Duchamp associe complètement Maria Martins à la fabrication du torse et des parties plus intimes comme la gorge, les épaules, les seins et le nombril jusqu'aux cuisses écartées. Il est certain qu'en 1966-67, au moment où César réalise ses moulages anatomiques, il ne peut ignorer les objets érotiques de Duchamp, ni les photographies érotiques de Man Ray ainsi que les éditions des surréalistes. Dès 1948, son ami Arman possède un exemplaire de luxe du catalogue de l'Exposition Internationale du Surréalisme, organisée par Marcel Duchamp et André Breton, avec la complicité de Frederick

²⁹⁴ *Marcel Duchamp: Étant Donnés*, Philadelphia Museum of Art, 2009.

²⁹⁵ Edition de 10 exemplaires en plâtre peint portant l'étiquette au dos : *Feuille de Vigne Femelle / Marcel Duchamp* 1950, numéroté de 1 à 10.

²⁹⁶ Edition de 10 exemplaires, Galerie Rive Droite, Paris.

Kiesler, à la galerie Maeght à Paris en 1947²⁹⁷ : *Prière de toucher*. Ce catalogue, aujourd'hui très recherché par les collectionneurs, présente en couverture, une reproduction du sein de Maria, soit sous forme de photographie noir et blanc réalisée par Rémy Duval, soit sous forme de ready-made modifié pour la version de luxe (**Doc.98**). C'est justement Yves Klein, qui offre ce catalogue à Arman, qui vit alors à Nice et se désespère d'avoir un accès si limité à l'art de son temps. Quelques décennies plus tard, l'historienne de l'art et éditrice, Tita Reut lui demande, dans un entretien en 2000, s'il est influencé dans les années 1950 par la scène parisienne et notamment l'abstraction lyrique, le lettrisme ou encore le surréalisme. Arman est clair : « Non. Mais souviens-toi que, en 1948, Yves m'a fait cadeau du catalogue *Prière de toucher*. Le fameux catalogue de l'exposition consacrée au surréalisme, en 1947, par la galerie Maeght, à la couverture ornée, par Marcel Duchamp, d'un sein en mousse de polyuréthane (...)»²⁹⁸. C'est avec l'aide et la complicité de l'artiste Enrico Donati, que Duchamp a ramené de New York plusieurs dizaines de faux seins en plastique mou, achetés dans les bazars de Canal street, en bas de la ville. Une fois à Paris, les deux amis vont les retoucher un à un avec du crayon rose et les assembler sur les cinquante tirages de tête du catalogue, dont Duchamp est l'auteur²⁹⁹ avec Breton. A l'époque, personne ne sait qu'il s'agit d'une allusion directe au sein de son amante, qui participe d'ailleurs à l'exposition chez Maeght avec une sculpture énigmatique, intitulée *Impossible*³⁰⁰, que Duchamp installe sur un billard.

C'est à la lumière de ces éléments que l'on voit que le *Sein* de César est une sculpture charnière, qui opère le lien entre le Surréalisme et le Nouveau Réalisme, entre les objets érotiques de Marcel Duchamp et le Nouveau Réalisme, entre la sculpture et la photographie. Allons même plus loin, en affirmant que le fameux sein en mousse acheté par Duchamp à New York et ramené secrètement à Paris

²⁹⁷ Le Surréalisme en 1947, Juillet - Août 1947, 146 pages, Pierre à Feu et Maeght éditeur, Paris. 999 copies dont 49 signées par Duchamp et Breton.

²⁹⁸ Entretien avec Tita Reut, Paris, Hazan, 2000, p. 208. Selon Arman, Yves Klein aurait acheté le catalogue chez Jacques Matarosso à Nice, une librairie, située rue de France, qui vendait des livres rares.

²⁹⁹ Marcel Duchamp, *Prière de toucher*, 1947, sein en caoutchouc mousse sur fond de velours noir, 24 x 22 cm, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.

³⁰⁰ Maria Martins, *Impossible*, bronze, 1946.

pour être maquillé et assemblé trouve son prolongement dans les futures coulées de polyuréthane que César entame à partir de 1967. En 1967, alors que César vient de terminer le moulage de son *Poing* fermé pour un monument public commandé par l'architecte Max Sainsaulieu, ancien élève des beaux-arts, pour le 1% de l'École militaire de Saint-Cyr³⁰¹ et qu'il entame la série des *Expansions* (en mai), il est invité à l'hôtel Byblos à Saint-Tropez pour célébrer la nuit de noces de son ami collectionneur Gunther Sachs et Brigitte Bardot, couple mythique, marié en juillet 1966, un an plus tôt à Las Vegas. Avec d'autres invités, non moins prestigieux comme Françoise Sagan, Jacques Chazot, Juliette Greco, Michel Piccoli, Eddie Barclay et Bernard Buffet, César participe à cette fête grandiose dans le célèbre petit village de pêcheurs, où vécurent, en leur temps Paul Signac et André Derain. Le *dress code* est strict : le blanc bien sûr avec veste de smoking, cravate et nœud papillon. Malgré ses origines prolétaires, César sait mieux que personne détourner les codes en arborant des vêtements et des accessoires vernaculaires : une paire de sabots blancs, un pantalon d'ouvrier acheté au marché aux puces et un gilet sans manche boutonné, comme celui que Marcel Duchamp édite en 1958 en hommage à Benjamin Péret avec cinq boutons contenant chacun une lettre de son nom³⁰².

C'est dans ce cercle, que César commence à côtoyer Juliette Greco et Michel Piccoli, qui assisteront en 1969 au vernissage de son exposition à Paris chez Mathias Fels. Le danseur étoile très mondain, Jacques Chazot, proche du couple Piccoli/Greco, mais aussi de Annabelle Buffet et Françoise Sagan, assiste à cette noce tropézienne, et joue alors un rôle important. Il l'introduit bientôt auprès de Georges Craven, qui lui confiera la réalisation du trophée pour l'académie du cinéma.

Gunther Sachs et César, pourtant deux profils à l'opposé, l'un est issu d'un milieu modeste, au physique ingrat à la Serge Gainsbourg, l'autre "né avec une cuillère en argent dans la bouche" est un playboy séducteur, photographe, milliardaire,

³⁰¹ Monument de l'École militaire, 1967. César propose quatre maquettes, le projet retenu est une main fermée tenant une épée formant le mât, reproduit, cat. d'expo., Paris, Jeu de Paume, 1997, p. 211

³⁰² *Waistcoat*, Novembre 1958, New York, Galerie Arturo Schwarz, Milan, reproduit dans *The Almost complete works of Marcel Duchamp*, cat. d'expo, Hamilton, Richard, 1966, Tate Modern, Londres, p. 76.

héritier du constructeur automobile Opel, collectionneur averti du *Pop Art* et des Nouveaux Réalistes. Pourtant, les deux hommes s'estiment et se côtoient spontanément. Une partie de la collection de Gunther Sachs est d'ailleurs présentée à Paris dans les années 1990 dans l'exposition historique, *Passions Privées*³⁰³, initiée par Suzanne Pagé au Musée d'art moderne de la ville de Paris (**Doc.99**). Dans le catalogue, Gunther Sachs accepte de répondre à un questionnaire sur l'art de collectionner et retrace la genèse de sa démarche de collectionneur : « Pour ma part, je suis devenu collectionneur au début des années 1960. J'avais à l'époque pour amis de jeunes amis appartenant au milieu d'avant-garde français, que Pierre Restany devait appeler plus tard Nouveaux Réalistes. Ces derniers comptaient dans leurs rangs, César, Arman, Yves Klein, Farhi ou encore les Suisses Tinguely et Spoerri. Je rencontrais régulièrement bon nombre d'entre eux à La Coupole et c'est ainsi qu'il m'arrivait d'acheter, de temps à autre, l'une de leurs dernières créations. Le marchandage au cours du repas faisait partie du plaisir. C'était la même chose au « Village » avec mes amis Warhol, Lichtenstein et Wesselman³⁰⁴. » Ami de Dali, Fautrier et de Warhol, à qui il commande en 1974, le portrait de son ex-épouse Brigitte Bardot, il possède une collection d'art contemporain allant de l'art informel aux années 1980 avec plusieurs Combustions de Yves Klein, Fontana, Victor Brauner, ainsi que des pièces de mobilier comme les célèbres sièges érotiques d'Allen Jones et plusieurs sculptures de César, dont un *Sein* mural en résine blanche (**Doc. 99**) et *L'Expansion jaune* réalisée en 1967³⁰⁵ au Musée d'Art moderne de Munich, dont Gunther Sachs prend la présidence à cette période. Lors de cette soirée tropézienne, le playboy mondain n'hésite pas à demander au sculpteur, dans un premier temps, de lui mouler sa main, puis de mouler ses "parties intimes en érection" dont les restes de moulages font désormais partie de la collection de la Fondation Gianadda en Suisse. Avec ce moulage, César réalise un objet circulaire

³⁰³ Suzanne Pagé (s. l.dir.), *Passions Privées, Collections particulières d'art moderne et contemporain en France*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris Musées, décembre 1995 - mars 1996, pp. 440-449.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 440.

³⁰⁵ La collection de M. Sachs est mise en vente en 2012 par la maison Sothebys à Londres . *L'Expansion jaune*, initialement estimée 80 000 euros, sera finalement adjugée 182 000 euros lors de la vente.

ressemblant à un surtout de table ou une corbeille à fruits : il s'agit d'une coupe ornée du motif identique répété pour dessiner le pourtour. Cet objet très primitif ressemble à de la sculpture africaine et serait daté autour de 1976.

Tous ces enchaînements ne sont pas forcément consciemment identifiés par César à l'époque, mais les associations se sont probablement faites dans sa mémoire toujours en alerte et en connexion.

César collectionnait beaucoup de photographies érotiques, chinées au marché aux puces, des images en noir et blanc montrant des scènes de fellation, de cunnilingus, des détails anatomiques très réalistes, dont il aimait s'entourer dans son quotidien, près de son téléphone dans son atelier parisien, dans sa maison à Roquefort-les-Pins. Il conservait ses photographies vernaculaires et anonymes, au format carte postale, dans des boîtes à chaussures et les disposait sur les étagères de sa bibliothèque parmi les livres. Il est aussi fort probable qu'il ait vu et acheté un exemplaire de la revue surréaliste mise en page par Marcel Duchamp en 1956 : *Le Surréalisme, même n°1*. La couverture montre une photographie en noir et blanc de Man Ray : il s'agit d'une fente sans pilosité, qui est l'exacte réplique imagée de *Feuille de Vigne Femelle*. César a certainement vu cette image et l'a immédiatement stockée dans son réservoir visuel pour la ressortir quelques années plus tard sous la forme du sein et des autres empreintes anatomiques, qu'il réalise dans les années 1960. Il a aussi emmagasiné, dans sa mémoire, les photographies surréalistes des années 1930 de Man Ray (*Anatomies* et *La Prière*, 1930), Jacques-André Boiffard (*Gros orteil*, 1929) et Jean Painlevé (*Crustacés humides*) montrant des morceaux anatomiques, grossis par l'objectif et le cadrage et l'absence de contexte. César est au fait des recherches de Man Ray, qu'il connaît depuis son premier atelier rue Campagne-Première.

Sa réponse à la commande de son marchand, Claude Bernard, est donc une parfaite synthèse (Jean Nouvel et Catherine Millet parlent d'un « œil intérieur³⁰⁶ »), d'une technique anachronique et mémorielle (l'empreinte) et de la photographie

³⁰⁶ César. *Anthologie par Jean Nouvel*, cat. expo. Paris, Éditions Xavier Barral, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 2008, p. 29.

érotique et subversive des Surréalistes. Georges Didi-Huberman, au sujet de la célèbre photographie de Jacques-André Boiffard, amplifiant un fragment du corps, le gros orteil (*Sans titre*, 1929, Mnam) évoque une « forme disproportionnante » du motif : le « très gros plan³⁰⁷ ». Ce cadrage rapproché du motif permet de dépasser le sujet. C'est bien ce que César cherche à faire face à la commande de son marchand.

Il est clair qu'avec cet agrandissement du *Pouce*, puis du *Sein*, il ouvre un dialogue avec le surréalisme par le biais de l'histoire de la photographie érotique. Il parvient à transposer en volume la valeur poétique et subversive des images surréalistes, qu'il a dans sa mémoire. Cette dimension subversive est induite par l'anthropomorphisme de l'objet, son gigantisme, son autonomie, sa valeur érotique. Ses cadrages très resserrés sur le cou, les fesses de son modèle Lee Miller dans *Prière* sont l'équivalent exact, en image, de ce que César réalise, trente ans plus tard, avec ses *Empreintes* et notamment le *Sein*. L'approche de César est double. Il relève à la fois de l'empreinte (son pouce, sa main, le sein d'une performeuse du Crazy Horse) et ensuite de l'agrandissement de cette réplique par moulage avec un outil mécanique, mais, à la différence des Américains comme Oldenburg, il ne choisit pas des objets du quotidien, mais des motifs anatomiques, anthropomorphiques, historiquement reliés à l'histoire de la sculpture et ses occurrences figuratives (pieds, mains, bustes, masques funéraires) ainsi qu'à l'histoire de la photographie.

À propos du fonctionnement cognitif de César, qui est horizontal et arborescent, Pierre Restany parle d'un tempérament « hypersensible », François Pluchart parle d'une posture « instinctuelle », Catherine Millet se penche sur la question dans les années 1990, encouragée par César, qui cherche à comprendre ce processus, qui passe par la mémoire visuelle et se débloque comme une évidence par le biais d'un déclencheur : «Ce qui caractérisait sa démarche, c'est qu'il travaillait dans plusieurs directions à la fois, sur des choses parfois très contradictoires (...) Chez César, coexistaient deux ou trois modes de productions qui n'avaient pas grand

³⁰⁷ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Éditions Macula, 1995, p. 89.

chose à voir (...) mais il possédait cet œil intérieur qui lui permettait d'imaginer le résultat que donneraient tous ces composants mis ensemble³⁰⁸. »

Aucun doute aussi que dans le vocabulaire très trivial et populaire qui a nourri la jeunesse de César, le moule du sein fasse évidemment écho au substantif « moule », employé au féminin pour désigner le sexe de la femme. Ce que Marcel Duchamp n'hésite pas à prendre au « pied de la lettre » avec ses jeux de mots triviaux : *Feuille de Vigne Femelle*, *Objet dard*, *Torture-morte* (...) sans parler du moulage-collage sur papier de sa joue, *With my tongue in my check* (1959, **Doc. 94**), qui sonne comme un autoportrait ironique et énigmatique à l'époque. Sa sculpture en plâtre peint, *Torture-morte*, est une empreinte de son pied, ponctuée de mouches collées. Le moulage, daté de 1959, rend compte, avec précision, des empreintes plantaires de l'artiste. Cette sculpture opère une parfaite transition entre les objets surréalistes (Meret Oppenheim, René Magritte) de l'époque et les Nouveaux Réalistes. César avait l'habitude de porter des chaussures à lacets en forme de pieds nus, directement issues de la toile de René Magritte (*Le Modèle rouge*, 1935, Centre Georges Pompidou), dessinées par Cardin pour des clients particuliers. En 1978, Claude Lalanne³⁰⁹ joue aussi avec ces chaussures et les interprète, faisant elles-même écho à une sculpture de Meret Oppenheim, que quelques années plus tard, le couturier Martin Margiela reprend pour la conception des bottines et ballerines de la collection *Tabi*, en forme d'orteils, qui ont fait le tour du monde.

I / C - 5. : L'Empreinte chez Yves Klein :

La question de l'empreinte est centrale chez le peintre du monochrome qui en use pour réaliser ses *Anthropométries* vivantes en public. A juste titre, Restany parle d'*Empreintes dynamiques et organiques*³¹⁰. Une action-spectacle qui lui permet de prendre ses distances avec la matière, la peinture et le geste. Klein est habillé

³⁰⁸ Catherine Millet et Jean Nouvel, « César : la main et la tête », entretien, cat. expo. *Une Anthologie*, Fondation Cartier, Paris, éditions Xavier Barral, 2008, p. 29.

³⁰⁹ *Hommage à Magritte*, 1978, cuivre galvanique, 4 x 14 x 14 cm, localisation inconnue.

³¹⁰ « ... obtenues à la suite d'une série de déplacements somatiques », Restany, Pierre, *Un manifeste de la nouvelle peinture, les Nouveaux Réalistes*, Paris, Planète, 1968, p. 32.

en costume cravate et ne se salit pas les mains. Mais l'on songe ici, plus particulièrement, au fameux épisode des *portraits-reliefs* réalisés à Nice et resté inachevé du fait du décès de l'artiste. En 1962, Klein demande à ses trois amis niçois : Arman, Martial Raysse et Claude Pascal de se prêter au jeu du moulage et immortalise cette séance par une série de photographies. Les trois hommes acceptent et Klein charge un spécialiste en moulage de mouler leur tronc et leur visage entièrement nus. Les trois plâtres sont entièrement recouverts du bleu Klein et fixés sur un monochrome doré (**Doc. 108**). Selon Martial Raysse, « au décès de Yves Klein, le moule de plâtre me représentant se trouvait toujours en l'état dans la cave et ce que l'on voit aujourd'hui est donc un faux³¹¹ ». C'est aussi ce que confirme Arman dans ses entretiens avec Otto Hahn : « J'ai accepté de servir de cobaye pour son premier moulage, celui que l'on connaît sous le nom d'*Arman bleu* (...) c'est la dernière œuvre, qu'il n'a pas tout à fait eu le temps d'achever. A ma connaissance, Yves Klein n'avait pas l'intention d'appliquer mon moulage sur un fond or (...) il voulait qu'il ait l'air de flotter. » Arman nous donne une information supplémentaire sur la fabrication du moulage en tant que tel. : « Yves, très pudique, avait moulé le torse et les hanches. Pour les attributs masculins, il s'est servi du moulage d'une sculpture antique³¹². »

En effet, pour Klein aucun défi à l'histoire de la sculpture, dans cette séquence, mais plutôt la volonté de fixer la mémoire de trois amis, assimilables à des effigies de Saints (Klein meurt la même année) et de les immortaliser dans son bleu abyssal, qui efface les détails réalistes contrairement aux *Empreintes* réalistes de César. Le point commun entre les *Portraits-reliefs* de Klein et les *Empreintes* anatomiques de César, c'est ce tournant anthropomorphique à l'œuvre chez les Nouveaux Réalistes entre 1962 et 1965.

César appartient à une génération d'artistes d'après-guerre qui ne se revendique pas directement des arts primitifs, bien que son ami Arman soit un collectionneur averti et reconnu d'arts premiers. Néanmoins, comme le caractérise William Rubin

³¹¹ Entretien avec Martial Raysse en janvier 2019.

³¹² Arman, *Mémoires accumulés ...*, Hahn, Otto, Paris, Belfond, 1992, p. 44-45.

dans son ouvrage le *Primitivisme dans l'art moderne*, l'influence persiste malgré tout pour cette génération, tournée vers le futur. Elle se diffuse autrement. Moins par une influence formelle et citationnelle que par une attitude, une conception du monde et une ouverture à l'altérité : « Les artistes n'ont pas complètement cessé de collectionner la sculpture tribale ni d'y puiser des idées. Mais cette relation étroite d'une œuvre à une autre à dans une large mesure cédé la place, singulièrement au cours de ces quinze dernières années, à un primitivisme plus subtil, plus elliptique et surtout plus intellectualisé. Lequel s'inspire avant tout d'idées sur la façon dont fonctionnaient les objets tribaux et sur les sociétés dont ils sont issus. Préparé jusqu'à un certain point par les attitudes des surréalistes à l'égard du primitivisme, ce « primitivisme conceptuel », qui s'étend à certains objets hybrides, aux environnements, aux happenings (variante du théâtre chamaniste) et d'autres activités, tire son inspiration de textes plutôt que d'œuvres, notamment des écrits de Bataille et Leiris, entre autres, et plus particulièrement du structuralisme de Lévi-Strauss³¹³.» C'est précisément cette filiation que nous avons reconstitué dans la deuxième partie de notre étude en analysant les performances et les rituels à l'œuvre au moment des *Compressions* en public et des coulées de polyuréthane brut sous forme d'actions-spectacles, aussitôt suivies de leur découpage et de leur distribution aux participants, qui les conservent comme des fétiches.

³¹³ Rubin, William (dir.), *Le Primitivisme dans l'art du XXe siècle, les artistes modernes devant l'art tribal*, p. 10, Paris, Flammarion, 1987, téléchargeable en *open source* sur le site du MoMA.

II - DEUXIÈME PARTIE : LES ACTIONS-SPECTACLES DE MAI 1967³¹⁴ À NOVEMBRE 1970 : MÉLANGER, VERSER, DÉTRUIRE ET PARTAGER

« ...J'ai pensé que les *Expansions* seraient de véritables outils de communication et que ce serait bien de dialoguer avec les gens à travers elles (...) Les *Expansions*, c'était un langage nouveau qu'il fallait apprivoiser et puis j'aimais le fait que cela devienne un *acte collectif*, que tout le monde y prenne part, que tout le monde assiste à la naissance d'une forme nouvelle et que tout de suite après on s'évertue à la détruire.³¹⁵ »

II - A / Un protocole collectif et spectaculaire :

II / A - 1. Du lait sur le feu :

La mise au point technique des *Expansions*, sculptures plates, molles, polychromes et éphémères, découle directement de la phase précédente, celle des *Empreintes* humaines. C'est en cherchant des solutions techniques pour couler le premier *Pouce* en résine rouge et obtenir une matière translucide comme de l'albâtre, mais aussi plus légère. César découvre une matière industrielle, souple, flexible, malléable, vivante, comme de l'argile, mais éminemment contemporaine, dont il va saisir immédiatement le potentiel. Il s'agit de la mousse polyuréthane :

« J'ai dû rechercher de nouveaux matériaux me permettant d'augmenter le volume sans augmenter le poids (...) je me suis penché sur ce plastique miracle que je venais de découvrir. Peu à peu, j'ai appris que la réaction dépendait de la quantité de fréon mélangé, qui joue le rôle d'accélérateur (...) les gens se servent du polyuréthane pour remplir des cavités. Jamais, ils n'en utilisent plus de quelques kilos (...)

³¹⁴ Le Clézio dans son texte sur *L'extase matérielle* parle « d'un geste de parturition » pour décrire les phénomènes naturels dans notre environnement. En biologie, c'est l'équivalent d'un accouchement, notamment pour la naissance des animaux. C'est une métaphore qui pourrait être parfaitement appliquée au mouvement expansif de la mousse au moment de son mélange.

³¹⁵ César - *Oeuvres de 1947 à 1993*, cat. expo. « Entretien avec Bernard Blistène », Marseille, Réunion des Musées nationaux, Musées de Marseille, Centre de la Vieille Charité, Marseille, 1993, p. 182.

J'ai commencé à faire des expériences, avec dix, puis vingt kilos. Arrivé à cinquante kilos, je fus pris de vertige³¹⁶. »

Produite par l'industrie depuis les années 1950 pour l'isolation dans le secteur du bâtiment, le polyuréthane appartient à la catégorie des polymères :

« les polyuréthanes sont des produits à base de pétrole, tout le monde connaît les mousses, les mousses que les gens utilisent dans leur maison³¹⁷, sur leurs sièges, il y en a partout dans la vie moderne, ce sont des matériaux qui datent d'une quinzaine d'années, ce sont deux produits liquides et visqueux, deux composants³¹⁸, que vous réunissez l'un à l'autre³¹⁹. »

C'est un liquide souple et malléable, qui se transforme en solide comme le plastique, qui envahit alors le quotidien des Français (intérieur des voitures, mobilier, cuisine, frigidaire). Sa polyvalence est en phase avec les besoins de l'époque et dispose d'une capacité d'adaptation très efficace : « Facilité à se polymériser. Liquide d'abord à faible température, les mousses peuvent être triturées et étendues, servir d'enduit ou de couche de revêtement, puis dès que le solvant s'est évaporé ou que tombe la chaleur, elles deviennent dures et se réticulent³²⁰. »

Comme pour le pantographe, César fait le récit de sa rencontre fortuite avec cette matière malléable :

³¹⁶ Hahn, Otto, *César, les sept vies ...*, Paris, éditions Favre, 1988, p. 139.

³¹⁷ Les mousses rigides de polyuréthane sont utilisées pour calorifuger les réfrigérateurs, les camions frigorifiques. L'application la plus importante concerne le mobilier et le siège automobile. On comprend alors aisément la facilité avec laquelle l'auteur des *Compressions* détourne et s'approprie cette matière.

³¹⁸ Mélange composé de polyester et d'isocyanates utilisé dans l'industrie pour l'isolation. Roger Tallon, le designer industriel, est le premier, en 1964, à l'utiliser, sans camouflage, pour les assises de son mobilier, *Module 400*.

³¹⁹ César et Jean Dubuffet au Centre national d'art contemporain, *24 heures sur la deux*, 4 juin 1970, INAthèque, Bibliothèque Nationale de France, Paris.

³²⁰ François Dagognet, *Rematérialiser, Matières et Matérialismes*, collection Problèmes et controverses, Librairie philosophique, Vrin, 1985, Paris, p. 219.

"Au moment, où je cherchais à couler mon pouce en plastique, en 1965, il s'est passé un événement extraordinaire, qui devait avoir une très grosse importance pour moi, c'est la découverte du polyuréthane. A cette époque, j'ai rencontré un homme très astucieux, le patron des bateaux-mouches, M. Jean Bruel. Il faisait fabriquer d'énormes toits en Plexiglas, qu'il mettait au-dessus de ses bateaux pour que les gens puissent voir le paysage sans être exposés aux courants d'air, à la pluie. On a parlé longuement et je lui ai expliqué mon problème. Je suis en train de faire un pouce avec un matériau contemporain³²¹."

Le patron des bateaux-mouches le dirige vers un nouveau matériau industriel : "Pourquoi n'injecterais-tu pas de la mousse dedans (...) du polyuréthane. Viens, j'ai une machine à injecter, tu vas l'essayer³²²", lui dit-il.

César accepte immédiatement sa proposition et apporte alors le moule du pouce chez cet entrepreneur, qui coule la fameuse mousse dans le *Pouce* en creux :

« On met une certaine quantité dans un moule en forme qui s'élargit à l'intérieur et puis on démoule. Mon *Pouce* a été fait comme cela (...) En fait, c'est le pouce qui a amené les mousses, les polyuréthanes, les formes molles³²³. »

Cette déclaration de César en 1997, un an avant sa mort, est à nuancer, car en réalité le *Pouce* n'a finalement pas été réalisé en polyuréthane mais en résine, - « Finalement, je ne m'en suis pas servi pour le *Pouce* ...³²⁴ » - selon ses termes en 1971, lors de ses entretiens avec Pierre Cabanne. César est émerveillé par l'immédiateté du processus :

³²¹ On notera deux orthographes différentes. Dans le catalogue du Centre Pompidou, 2017, le nom du propriétaire des Bateaux-Mouches est orthographié comme suit : « Bruel ».

³²² Cabanne, Pierre, *César par César*, Paris, Denoël, 1971, p. 134.

³²³ César, cat. expo. Paris, Réunion des Musées nationaux, Gallimard, Galeries nationales du Jeu de Paume, 1997, p. 20.

³²⁴ César, cat.expo., Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2017, p. 214. Le catalogue ne source pas la citation.

"C'est exactement le phénomène du lait qui bout, il y a une expansion du produit qui se fait, ça devient très volumineux et quand la matière a terminé sa réaction, elle s'arrête net et se solidifie. Le degré d'expansion est fonction de la quantité de fréon qui joue le rôle d'accélérateur³²⁵." Il visualise tout le potentiel plastique de cette réaction chimique : "Cette forme molle me plaisait énormément³²⁶."

Ce qui lui parle spontanément c'est "le langage quantitatif chimique » de cette matière vivante, qui se dilate sous ses yeux (**Doc. 117-119**). La notion de vitesse est déterminante dans la fascination que provoque cette matière, qui se gonfle et s'aplatit instantanément. Lors des essais en atelier, César et ses assistants sont confrontés à un double phénomène : l'appréciation du temps de réaction du mélange et la toxicité du matériau dont ils se protègent plus ou moins bien à l'époque avec des masques de fortune.

Dans le documentaire de A. Maben sur les Nouveaux Réalistes, commenté par la voix du narrateur, celle du critique Otto Hahn, on voit César et ses assistants travailler dans l'atelier de la rue Roger (Paris 14e), portant des masques, des lunettes et des combinaisons jetables de protection. La synchronicité de leurs gestes est importante car la matière est souvent plus rapide que leurs réactions humaines. Ils doivent recommencer humblement le processus. L'artiste s'en amuse comme un enfant, faisant preuve d'une totale humilité devant le matériau :

« Ça y est, il y avait tout, on est couillons, tu es à la bonne vitesse, attends, elle nous a échappé, arrête là, oh coquin de sort, elle nous a échappé, c'est une chose purement organique, j'ai été pris par cette matière, parce qu'elle était vivante, je ne me suis pas posé de question, c'est tout à fait comme quand on tombe amoureux, j'ai tout de suite été

³²⁵ *Ibid.*, p. 134.

³²⁶ *Ibid.*, p. 134.

séduit comme je l'ai été par la ferraille, le papier, le carton (...) Disons que j'ai une certaine passion pour la matière³²⁷.»

Pour transformer ce matériau brut et visqueux en œuvre d'art, le premier apport de César est d'ajouter de la couleur dans le mélange. Au départ, il choisit principalement des couleurs primaires comme le rouge, le jaune, le bleu. Il s'empare avec enthousiasme de cette matière vivante, qui vient parfaitement dialoguer avec les *Empreintes* : on retrouve l'horizontalité, les analogies avec des formes organiques et un langage abstraction, qui est alors dans l'air du temps.

Dans ces années là, la mousse est un symbole fort de l'industrie. César se fournit auprès de la maison Adan. A la différence des carrosseries de voitures endommagées et des rebuts de l'industrie, la matière actuelle est neuve. Elle est chimique et vivante. Tandis que les *Compressions* dialoguaient avec la ruine, le passé et le déchet, les *Expansions* sont tournées vers le présent et le futur. En prenant conscience « d'une sorte de pouvoir nouveau » de cette matière, il est immédiatement convaincu que le détournement de cette matière contemporaine, peut engendrer la production de sculptures abstraites et analogiques, élaborées sans contact comme une prise de vue photographique. Brutes et primitives, ces masses abstraites sont des anti-sculptures. Elles sont source d'étrangeté et d'ambivalence et c'est justement ce mariage de deux langages antinomiques qui va cristalliser leur succès populaire et critique au niveau international et leur rejet en France. D'emblée, César veut s'approprier de « grosses quantités de mousse ». Ce n'est pas le format du *Pouce* d'environ quarante-cinq centimètres de haut, qui le préoccupe désormais, mais des quantités chimiques conséquentes, à l'échelle des lieux à investir. Pour mélanger d'importantes quantités de liquide, il raisonne par déduction :

"Comme on en remue cent grammes avec un petit morceau de bois, on peut sans doute en remuer davantage avec un malaxeur (...) Pourquoi, par exemple, ne pas utiliser un malaxeur qui en remuerait cinquante kilos ?", se dit alors César, qui va

³²⁷ Maben, Adrian, *Mode d'emploi Les nouveaux réalistes*, commentaire de Otto Hahn, 1975, éditions Montparnasse, 71 minutes.

se donner les moyens de trouver la solution mécanique le plus rapidement possible. Selon le récit d'un ouvrier sur place, il décide de faire fabriquer un moteur très rapide et très puissant, qui puisse battre de grosses quantités de liquide en moins de vingt-cinq secondes. Il sait où trouver ce moteur performant, qui sera spécialement mis au point pour son projet. Il se procure « un mélangeur avec des pales spéciales, qui tourne à trois mille tours par minute³²⁸» auprès d'un fabricant situé en banlieue parisienne :

"Alors je suis allé chez Rayneri, le spécialiste des malaxeurs à Montreuil, et je lui ai dit que je voulais pouvoir remuer cinquante à soixante kilos de mousse (...) J'ai commencé comme ça, j'ai mis vingt kilos, puis trente, puis cinquante, et j'ai remué le tout avec un appareil spécial. Quand j'ai versé les cinquante kilos de mousse que je venais de malaxer, j'étais complètement possédé, complètement obsédé (...) J'ai pensé que je pourrais calculer mon coup, que je pourrais contrôler tout cela, et petit à petit je suis arrivé à faire ce que je voulais (...) ³²⁹."

Dans un article publié par Pierre Restany dans la revue *Domus* en 1968³³⁰, on aperçoit une photographie du stockage de l'artiste avec cet engin, qui est expédié en caisse à chacune de ses interventions à l'étranger entre 1967 et 1970 (**Doc. 160, en bas à gauche**). Sa nouvelle « révolution formelle³³¹ » peut alors démarrer. A l'époque, tout s'enchaîne très vite. La préparation des liquides et le processus chimique sont rodés. César intervient en amont pour la préparation des fluides, le choix des couleurs et, en bout de chaîne, il vérifie le séchage (en réalité il s'agit d'une cuisson par séchage) avant d'entamer la découpe (la dépense) et la

³²⁸ César. *Rétrospective des sculptures*, cat. expo., Musée d'art et d'histoire/Musée Rath, Genève, 26 février - 11 avril, Musée de peinture et de sculpture, Grenoble, 30 avril - 15 juin, Casino, Knokke-Le-Zoute, 26 juin - 5 septembre, Musée Boymans van Beuningen, Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 25 novembre - 23 janvier, 1976-1977, p. 83.

³²⁹ Cabanne, Pierre, *César par César*, Paris, Denoël, 1971, p. 136.

³³⁰ Restany, Pierre, *Domus*, numéro 462, août 1968, reproduit dans cat. d'expo, *César rétrospective*, Paris, Centre Pompidou, 13 décembre 2017-26 mars 2018, p. 219.

³³¹ Pluchart, François, *L'Art : un acte de participation au monde*, recueil de textes publiés entre 1962 et 1984, Nîmes, collection critiques d'art, éditions Jacqueline Chambon, 2002, p. 113-121. L'auteur parle de « révolutions ».

distribution au public (le don). Comme avec la presse hydraulique en 1959, il contrôle le débit de versement de la matière au sol. Il délègue la forme définitive à la matière, qui vient littéralement s'épancher sur le sol, sans limite et trouver ses contours et sa stabilité de manière autonome, sans que l'artiste n'intervienne et sans aucun contact direct avec la matière, pendant son écoulement. Contrairement aux petits paquets compressés en 1958-59, qu'il collecte dans les décharges, puis ramène chez lui et s'approprie avec la complicité d'Arman et de Pierre Restany, dans le cas présent, César ne sollicite pas d'avis extérieur. Il protège sa découverte et recherche :

"Quand j'ai commencé à verser, je ne pensais pas du tout le faire en public, je ne pensais pas non plus que je pourrais exposer mes « *Expansions* » et puis j'ai décidé d'assumer complètement les conséquences de mon geste³³². »

II / A - 2. « Une goutte de sang frais³³³ », quarante litres de mousse de polyuréthane au 23e Salon de Mai en 1967

Entre la découverte fortuite de la matière en 1965 et les premières performances en public, deux années - 1965-1967 - vont s'écouler. Les premiers essais se font dans l'atelier en 1966-1967, avec trois petites sculptures - des natures-mortes - , réalisées avec des objets domestiques. César s'approprie une cafetière en étain et une théière³³⁴ en métal (**Doc.113**). Il utilise le bec verseur de la cafetière pour observer le débit du liquide, qui s'apparente à du plomb selon les archives. Le liquide n'est pas encore du polyuréthane, mais du métal fondu. César observe son écoulement qui provoque la même tâche informe qui se fixe sur le support posé à plat. Simplement, la matière ne gonfle pas et l'objet reste arrimé à la matière inerte sur le support. Ce qui n'est pas encore satisfaisant. Denyse Durand-Ruel recense

³³² *Op., cité*, p. 136.

³³³ L'expression est de Pierre Restany. *Domus*, numéro 475, juin 1967.

³³⁴ Ces deux objets portent le numéro d'inventaire 7618 et 7623 dans les archives de Denyse Durand-Ruel.

ces deux objets dans ses archives et note à la main sur un « post-it » jaune : « premières en 1966, déjà maîtrisées circa 1966-67 ». Avec ces deux premiers essais³³⁵, des « proto-expansions » en quelque sorte, on saisit l'analogie de cette aventure formelle avec des gestes (verser) du quotidien et des objets usuels de la vie domestique en lien avec l'hospitalité et l'offrande. À propos de ces deux années de mise au point, César explique la nécessité d'un temps de maturation assez lent pour lui, une fois que le matériau et le geste sont identifiés et choisis :

« Chez moi, c'est toujours comme ça, il y a l'idée qui jaillit tout à coup à partir de la découverte d'un matériau, d'un procédé, mais je mets longtemps à l'assimiler, je tourne autour, je cherche à tirer toutes les conclusions de ce langage nouveau, j'en expérimente les possibilités, les ressources, je corrige une forme, j'en reprends une autre. Avec les mousses, c'était pareil je faisais des essais, ces formes molles me fascinaient (...) Et puis un jour, j'ai pensé que je pourrais en présenter une au Salon de Mai (...) je voulais la réaliser sur place mais j'ai compris que ça ne serait pas possible, qu'il y aurait des protestations, qu'on m'accuserait de faire du scandale...³³⁶ ."

Le Salon de Mai, dont le sculpteur est familier depuis le milieu des années 1950, accepte qu'il expose le fruit de sa nouvelle expression plastique dans la catégorie « sculptures », mais lui intime de la réaliser à l'extérieur et de la faire ensuite transporter au Palais de Tokyo, où se tient alors la manifestation annuelle. César, qui dialogue d'ores et déjà avec son entrepreneur privé, M. Bruel, se tourne vers ce dernier et lui demande de transformer une des péniches touristiques à quai en atelier éphémère. Les étapes de cette négociation ne sont pas officielles. Plusieurs récits, selon les périodes, se contredisent. Toutefois, en 1975, lors d'un entretien avec Hervé Fischer pour la publication d'un ouvrage thématique sur le plastique

21 Répertoriés sous les numéros d'inventaire 7618 et 7623 par Denyse Durand-Ruel dans les Archives Denyse Durand-Ruel. Non publiés.

³³⁶ Cabanne, Pierre, *César par César*, Paris, Denoël, 1971, p. 136.

dans l'art, dirigé par Pierre Restany, le récit de César est en cohérence avec ce récit :

« Je crois que j'ai fait cela pour la première fois en 1967, sur les quais. Je travaillais sur un bateau-mouche qu'on m'avait prêté, et comme il faisait chaud, je travaillais dehors, je faisais des essais (...) Il y avait des gosses qui me regardaient et qui me demandaient des morceaux, parce que mes essais échouaient³³⁷. » **Doc. 117 à 121**

La révélation publique de cette nouvelle « révolution » plastique va s'avérer tout aussi délicate que la présentation des trois blocs de voitures compressées, *Trois tonnes*, exposés au 16e Salon de Mai en 1960, sept ans plus tôt. Cette fois-ci, César est plus aguerri et armé. Il « a conquis le public et prévenu le scandale³³⁸ », selon Pierre Restany. La méthode restanienne est intégrée. Il anticipe les critiques et choisit de contextualiser son geste en convoquant la télévision, qui vient filmer la fabrication de la première *Expansion* monumentale sur les quais de Seine, au pied de l'embarcadère du bateau-mouche atelier. Grâce à un film muet en noir et blanc et en accéléré, on assiste à toutes les étapes de ce processus. Dans ce film en accéléré ³³⁹, produit pour l'émission de télévision populaire, *Le Nouveau Dimanche*³⁴⁰, César révèle les coulisses de sa nouvelle production (**Doc.118-123**). Il est face à la caméra, en tenue de ville dans la cabine du bateau-mouche, en train de discuter avec le propriétaire, M. Bruel, et tandis que les deux hommes sont assis côte à côte sur une banquette face à la Seine, les assistants du sculpteur viennent les interrompre. César se lève, attrape sa veste de velours, sort de la péniche et retrouve son équipe³⁴¹ qui l'attend sur les quais. Le spectacle

³³⁷ César, « Entretien avec Hervé Fischer », Restany, Pierre, *Le plastique dans l'art*, Monaco, éditions André Sauret, 1975, p. 27. Lors d'un entretien en septembre 2020 avec Tania Mouraud, nous apprenons que cette dernière a assisté à ces premiers essais car « elle était copine » avec le sculpteur.

³³⁸ Restany, Pierre, *César*, Monaco, éditions André Sauret-Abrams, 1975, p. 159.

³³⁹ La diffusion de la télévision couleurs arrive en octobre 1967, quelques mois plus tard.

³⁴⁰ « Qu'est-ce qui fait courir César », *Le Nouveau Dimanche*, une émission de Sylvie Marion, le 2 juillet 1967, 2e chaîne, 15 mn, INAthèque, Bibliothèque Nationale de France. Le film est diffusé, deux mois plus tard. A notre connaissance, c'est le seul film qui montre la réalisation historique de la première *Expansion*, dite *Grande Expansion orange*, en public.

³⁴¹ Selon Michel Delluc, l'équipe est composée de J.Roualdes, Marc de Rosny, César et lui-même.

commence. Devant l'embarcadère des bateaux-mouches, entre le Grand-Palais et le Palais de Tokyo, comme il l'avait déjà fait de 1955 à 1959 dans les usines de la banlieue nord, le rituel se met en place devant les caméras et les passants. César attrape des bidons métalliques et des bidons d'essence en plastique, puis il coule directement la matière sur les pavés, sans bêche. La mousse s'épanche à toute vitesse et recouvre même ses chaussures. Un passant lui demande alors s'il est satisfait de son action. Il répond brutalement : « Non, ça ne va pas, ça marche jamais comme on veut, je ne voulais pas la cassure. » En effet, le sol n'est pas régulier comme au musée ou à l'atelier. Puis, il répond aux questions du journaliste, qui s'inquiète du sort de ce premier essai, finalement réussi :

« C'est fragile, on l'emmène d'abord rue Lhomond³⁴², on prend les mesures (...) puis nous partons ensuite livrer la pièce emballée dans une bâche (**Doc.125**). »

Le film montre ensuite, en accéléré, la forme plate remorquée à travers les rues de Paris. L'équipe arrive à l'atelier. La sculpture est déposée dans l'entrée de l'atelier. Le contour de la forme est corrigé, taillé à la scie. Puis, la troupe la remet sur le remorqueur, devant les regards ahuris de la gardienne de l'immeuble de l'atelier, qui découvre le vacarme. César manœuvre sa voiture et retourne livrer sa sculpture au Salon de Mai. Comme la sculpture ne passe pas la grande porte d'entrée du musée, à peine entrouverte, les cinq assistants qui la portent sous le bras la retournent à la verticale, sans état d'âme, tandis que César dialogue avec un patineur, un monsieur d'un certain âge, qui patine tous les jours sur le parvis du musée pour son plaisir. Pendant que l'équipe installe la sculpture à l'intérieur, au rez-de-chaussée, César prépare ses arguments. son emballage sommaire par ses assistants et ensuite son intronisation dans le musée. Le film le montre en train de déambuler parmi la foule du vernissage. Il salue les visiteurs, les journalistes, quelques artistes qui, surpris, lui demandent spontanément des explications : « Ça s'appelle 40 litres d'expansion, il y a eu les *Compressions*, puis maintenant c'est l' *Expansion*, 40 litres et tu as cela en volume, la forme peut varier,

³⁴² Il s'agit de son premier atelier situé dans le 5e arrondissement.

40 litres, ça fait 40 kilos, je l'ai coulée par terre, sur les quai, par terre (...)»³⁴³. » César est très direct et assertif. Il affiche même un ton amusé, un brin ironique. Il parvient à donner la réplique et ne se laisse pas impressionner par les réactions, qui vont bientôt friser la polémique dans la presse écrite.

Ce 23e Salon de Mai en 1967³⁴⁴ est donc un tournant pour César. Une nouvelle étape. Un quatrième langage plastique³⁴⁵ prend forme, associé à une quatrième articulation matière/technique, qui sera mise à l'épreuve, jusqu'à épuisement, sur une dizaine d'années. Le Salon réunit des peintres comme Camille Bryen, Pierre Soulages, Zao Wou-Ki et Arman avec une accumulation de bouilloires (4 *puissance* 3³⁴⁶). Mais aussi de plus jeunes talents comme Jean-Pierre Raynaud, qui n'a alors que vingt-sept ans et présente une cabane de la série des *Psycho-objets*³⁴⁷ dans la section « Peintures et Objets » (**Doc.129**) C'est en 1963, quatre ans plus tôt, que Raynaud pousse la porte d'une boutique à Saint-Germain-des-Prés : la Galerie J. Restany et sa femme sont allés boire un café au bistrot du coin. L'artiste Eva Aeppli, la première femme de Tinguely, l'accueille. Un dialogue s'instaure immédiatement entre eux. Ils se reconnaissent : « Je me suis trouvé avec les œuvres que je faisais à l'époque qui étaient sous mon bras pour les montrer, pour essayer de les montrer à quelqu'un. Je suis descendu à la station Mabillon, j'ai pris une petite rue, comme ça, guidé vraiment par le hasard, et il y avait une boutique qui était sur la droite, qui s'appelait la Galerie J. Dans sa vitrine il y avait, je me souviens (...) un monochrome de Klein, une accumulation d'Arman, une compression de César, peut-être un Christo (...) ce que j'avais dans mes bras, comme ça, embarrassé, ressemblait étrangement à ce qu'il y avait dans cette

³⁴³ « Qu'est-ce qui fait courir César », *Le Nouveau Dimanche*, une émission de Sylvie Marion, le 2 juillet 1967, 2e chaîne, 15 mn, INAthèque, Bibliothèque Nationale de France.

³⁴⁴ L'exposition se tient du 29 avril au 21 mai 1967 avec l'édition d'un catalogue dans lequel *l'Expansion* n'est pas reproduite. Elle est renseignée dans la rubrique « Sculptures », sous le numéro 240 et porte le titre « Sculpture » tandis qu'une courte notice biographique situe l'artiste : César, né en 1921 à Marseille, Galerie Claude Bernard », p. 15. Archives Denyse Durand-Ruel.

³⁴⁵ *Fers, Empreintes, Compressions*. Les deux premiers langages ont été diffusés en galeries, Lucien-Durand et Claude Bernard, tandis que les deux derniers sont révélés dans un Salon dédié à la jeune création. Les quatre langages en question sont tous nés en-dehors de l'atelier. À l'usine et dans les décharges pour les *Fers* et les *Compressions*, dans la ville pour les *Empreintes* et les *Expansions*.

³⁴⁶ Le catalogue précise que le titre doit être écrit : 4 3. Selon Denyse Durand-Ruel, il s'agit d'une *Accumulation* de bouilloires qui porte le numéro d'inventaire A756.

³⁴⁷ La formule est de Yvon Taillandier.

vitrine (...) je lui ai dit, voila ce que je fais, elle m'a dit toute de suite, tu fais partie de notre équipe ! C'est super, je vais te faire rencontrer quelqu'un de très important³⁴⁸! C'est ensuite la rencontre avec les Durand-Ruel en 1964 et la première présentation de ses productions au Salon de Mai en même temps que la *Grande Expansion orange*.

Dans la section « sculptures » du Salon, sont réunies des œuvres de François Arnal (*Castor et Pollux*), Arp (*Torse de Muse*), Miguel Berrocal (*Palmiro*), Pol Bury (*Trente lattes à la verticale*), Alexander Calder (*Frisco, Totem*), Augustin Cardenas (*Colonne de feu 2 bois*), Robert Couturier (*Nu concave*), Roël d'Haese (*Le footballeur*), Eugène Dodeigne (*Bronze*), Joseph Erhardy³⁴⁹ (*Soldat au drapeau II*), Albert Féraud³⁵⁰ (*Sculpture*), Marcel Gilli (*Femme lisant Henry Miller*) puis la *Grande Expansion rouge* de César, qui ne porte pas encore ce titre. Dans le catalogue, elle porte le numéro 240 et s'intitule tout simplement « sculpture ». Elle est installée sur un socle noir de 5 centimètres d'épaisseur, cernée par plusieurs toiles abstraites, d'esprit post-surréaliste, dont celle de l'Américain Saul Steinberg (**Doc.130 & 131**). Quelques jours après l'ouverture du salon, c'est la « sculpture » qui suscite le plus de commentaires dans la presse écrite, qui parle d'un « invraisemblable envoi », que les journalistes comparent à "une énorme crème renversée, orange et boursoufflée, épandue sur une dizaine de mètres carrés (...) À la couleur près, on jurerait qu'un géant à pressé inconsidérément son tube de savon à barbe et négligé de faire disparaître les traces du cataclysme³⁵¹." Pierre Restany réagit comme à son habitude. Son rôle se révèle crucial aussi bien en France qu'à l'étranger, où il va impulser leur diffusion internationale : « César est une sorte de Janus, l'artisan bon élève de l'École des Beaux-Arts, le poète, en 1960, c'est les *Compressions*, après une grande crise, le *Pouce*, l'an dernier, et cette année, ce sont ces espèces de grandes tâches, de grandes flaques en

³⁴⁸ Leeman, Richard (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, Les Éditions des Cendres, 2009. Jean-Pierre Raynaud, « Témoignage sur Pierre Restany », pp. 135-139.

³⁴⁹ César collectionne des meubles de cet artiste américain.

³⁵⁰ Il s'agit de son ami depuis l'âge de 20 ans et qui a joué un rôle déterminant au moment de son inscription sur concours à l'École Nationale supérieure des Beaux-Arts à Paris en 1943.

³⁵¹ Michel Conil-Lacoste, *Le Monde*, 5 mai 1967, cité dans *César*, cat.d'expo. Galeries nationales du Jeu de Paume, Gallimard, Réunion des Musées nationaux, 1997, p. 211-12.

expansion, qui sont tout simplement tant de litres de polystyrène expansé dans l'espace, c'est un geste manifeste³⁵²», commente Pierre Restany assis à une table de la brasserie *La Coupole* dans le 14e, filmé pour le même film réalisé, à l'époque, par la 2e chaîne de télévision.

La comparaison avec des phénomènes naturels et des scènes réalistes comme le déversement de la mousse à raser, énoncés par la presse, anticipe déjà la stratégie de Restany pour faire admettre cette nouvelle production. La rattacher à sa nouvelle théorie sur « l'esthétique populaire généralisée ». Les *Expansions* vont peu à peu devenir une des expressions phares de la décennie dite des « années Pompidou », les années 1970, en se fondant dans l'esthétique « cool » du décor quotidien.

En plus d'être une masse molle, orange et plate, la *Grande Expansion orange* est une forme dialectique (sculpture/anti-sculpture, forme/informe, moderne/primitive), en capacité de décroquer et d'élargir la définition de la sculpture :

« Bien sûr, ces « expansions » n'étaient plus de la sculpture, mais je ne les faisais pas avec l'idée que c'était de la sculpture, je trouvais cela formidable (...) c'était un langage nouveau, cela me passionnait (...) ce qui m'intéressait, c'était la métamorphose, le changement de situation à partir d'un phénomène simple³⁵³. »

Tout d'un coup, cette matière souple et malléable libérait la pratique sculpturale de ses contraintes. Elle balayait plusieurs décennies de recherches. Incontestablement, c'est ce qui dérangerait la presse non spécialisée et les institutions. Ces enjeux n'échappent évidemment pas à Pierre Restany, qui prend sa plume véhémement et aiguisée pour défendre ce nouveau geste artistique et

³⁵² « Qu'est-ce qui fait courir César », *Le Nouveau Dimanche*, une émission de Sylvie Marion, le 2 juillet 1967, 2e chaîne, 15 mn, INAthèque, Bibliothèque Nationale de France.

³⁵³ *César par César*, Cabanne, Pierre, Paris, 1971, Denoël, p. 148.

« ringardiser » un peu plus l'École de Paris : « Ce 23e Salon de Mai était ennuyeux à mourir : le tout-à-l'égout de l'École de Paris dans le déballage de son conformisme satisfait. Parmi tout ce fatras une goutte de sang frais ! Mais quelle goutte ! Elle a les dimensions d'une baleine échouée sur la plage. La *Grande Expansion Orange* de César est une énorme coulée de polyuréthane de cinq mètres de long (...) Cette forme épanchée a infiniment plus de présence que les formes préconçues et coulées dans le polyester, cette panacée de la jeune sculpture anglaise³⁵⁴ .»

Combien de fois, dans ses discours et ses écrits, Restany compare les *Expansions* à des « panettone chimiques », à des crèmes renversées, à des cataclysmes, à des montagnes, à des baleines échouées, à des débordements de marmite et de mousses de bière dégoulinantes, sans jamais, considérer, à aucun moment, que cela ne relève pas de l'art.

Proche des Nouveaux Réalistes et notamment d'Arman, François Dagognet a aussi recours à des métaphores culinaires, apparemment étrangères à l'art, ici la mayonnaise pour décrire une époque de replis et de cloisonnements verrouillés : « Partout nous assistons à un recroquevillement, un certain repliement. Pour empêcher cette agrégation, on doit agiter le mélange, on brise les coalescences (...) de même pour la sauce mayonnaise, l'huile s'éparpille au sein du vinaigre parce que le cholestérol ou le jaune d'œuf l'y stabilise et l'oblige à cette ultra-division³⁵⁵. »

Pour les Nouveaux Réalistes et César en particulier, ces analogies avec le quotidien sont une évidence, une manière de regarder le monde, une philosophie du quotidien, un comportement permanent :

³⁵⁴ Restany, Pierre, *César*, dossier d'œuvre *Expansion*, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, revue *Domus*, juin, Milan, 1967.

³⁵⁵ *Rematéraliser, Matières et Matérialismes*, collection Problèmes et controverses, Librairie philosophique, Vrin, 1985, Paris. p. 218.

« Si je fais ce geste, c'est un geste, les paroles sont inutiles, c'est une action, on le prend pour ce qu'il est, et ceux qui ne le prennent pas ils le laissent, je vous montre comment ça se fait, avec qui je le fais, vous pouvez le faire aussi, lui peut le faire, tout le monde peut le faire, j'ai pas dit que c'était une sculpture, je m'en fous que ce soit une sculpture, ou pas une sculpture³⁵⁶. »

Ces analogies avec le quotidien, perçues par la presse écrite comme une défaillance, font pourtant écho aux *mythologies* décrites par Roland Barthes et au système des objets théorisé par Jean Baudrillard, à l'époque. Si César ne se préoccupe pas de ces débats théoriques, sa porosité à l'époque et aux idées émergentes ne fait aucun doute. Ce que César ne saisit pas toujours, c'est que la réception critique de son œuvre est systématiquement assimilée à la personnalité clivante et provocatrice de Restany. Le tandem est scellé à la vie à la mort ! Les attaques visent aussi bien le sculpteur que le critique. Ses adversaires³⁵⁷ lui reprochent de défendre un art tautologique, autrement dit un art qui ne fait que le constat du réel. Dans un essai théorique intitulé *L'artiste et la société, Refus ou intégration, Art et contestation*, Michel Ragon s'en inquiète, à sa manière, craignant que les débordements humains de Mai 1968 ne viennent ridiculiser les gestes accumulatifs et les actions-spectales des Nouveaux Réalistes : « Comment Arman ou César pourront-ils refaire des *Colères* ou des *Expansions* après les incendies au quartier Latin, où l'expansion spontanée de milliers d'étudiants contestataires dans les rues de Saint-Germain sonne comme une giclée monstrueuse de tube de dentifrice ?³⁵⁸ », se demande-t-il. À l'époque les représentants de *l'International Situationniste* sont bien plus virulents que Ragon, parlant d'un « art poubelle », d'une « esthétique tautologique » qui flirte avec le

³⁵⁶ *Un Nouveau Dimanche*, 2 juillet 1967, 15 minutes, INAthèque, Bibliothèque Nationale de France, Paris

³⁵⁷ Sur ce sujet, voir Carrick, Jill, « Vers un art de l'intégration », Leeman, Richard (dir.), 2009, *Le demi-siècle de Pierre Restany*, INHA, Les Éditions des Cendres, pp. 77-88. Le colloque international a lieu à l'Inha du 30 novembre au 1er décembre 2006.

³⁵⁸ Bruxelles, *La Connaissance SA*, 1968, p. 27.

capitalisme, la bourgeoisie, la consommation, la marchandisation et le gâchis. Ils parlent d'un « spectacle planétaire, aussi burlesque que sanglant³⁵⁹ ».

Pour les Nouveaux Réalistes, aucune crainte d'être rattrapés par le réel. Au contraire, ils sont plongés dans la réalité. Ils s'en saisissent et la poétisent. C'est bien un de leurs objectifs permanents afin de provoquer l'élargissement de la définition de l'art, son infiltration dans la société, d'impulser de nouveaux modes de vie, plus créatifs, que Restany nomme « l'esthétique généralisée » ou « l'intégration des arts ».

Au fond, il s'agit de sortir de l'art par une manifestation esthétique dans un continuum, sans frontière entre l'art et la vie.

C'est exactement ce que dit Jean Pierre Raynaud : « Je voudrais inventer un langage qui ait plus de liberté que l'œuvre d'art, peut-être trop figée pour moi ³⁶⁰. »

Quand César travaille dans les usines et associe les ouvriers à sa production ou quand il coule sa sculpture plate, monochrome et horizontale sur les quais de Seine devant l'embarcadère du bateau-mouche, il choisit un contexte différent de l'atelier, un contexte connecté à la ville, à la culture et aux loisirs populaires. Il incarne, instinctivement, cette quête de décloisonnement, cette liberté d'action et surtout cette volonté de faire admettre une posture créative dans un continuum permanent. C'est précisément cette exigence qui constitue son engagement et une mobilisation sans relâche, une énergie de tous les instants. « Il y a autant d'aspects d'un artiste, qu'il y a de minutes de sa vie », lui disait, certes dans un contexte académique, son professeur M. Gimond aux Beaux-Arts, mais il en fait quelque chose quelques années plus tard.

Pour toutes ces raisons, cette histoire de formes et de gestes qualifiés de « nouvelles approches du réel » par Pierre Restany doit être regardée par un filtre plus large que l'histoire de l'art. Ces artistes traversent les sciences sociales, la géographie, l'économie, le religieux, l'anthropologie, le cinéma, la photographie, sans oublier les arts et traditions populaires. Comme dans les sociétés primitives, ils attribuent aux objets des pouvoirs, des émotions, bref une vitalité. Les

³⁵⁹ « Vers la décomposition », *l'International Situationniste*, août 1961, numéro 6, pp. 12-13.

³⁶⁰ Entretiens avec l'auteur, 30 août et 2 octobre 2019, Paris.

objets sont perçus comme le prolongement de leur personnalité. Ils les élèvent au rang d'individus. C'est pour cela qu'ils les personnalisent, les collectionnent, les offrent, les conservent, en prennent soin comme des objets vivants. Ils les placent au centre de leurs transactions avec les autres. Ce qu'ils veulent c'est un art qui s'infiltrer dans toutes les sphères de la société pour dépasser nos conditionnements et nos limites. Ils veulent que leurs productions et leurs actions ne se limitent pas à la seule production d'œuvres d'art. Ils visent une approche beaucoup plus inclusive du réel et de l'existence tout entière. Les anthropologues comme Marcel Mauss et Claude Lévi-Strauss prennent non seulement en compte les productions matérielles qu'ils étudient, mais aussi les « prestations » (Mauss) et les « représentations » (Lévi-Strauss) des cultures archaïques, pour les appréhender dans une globalité ontologique. La philosophie concrète défendue par Gilles Deleuze est une manière similaire d'appréhender le monde, à travers un prolongement identique, qui vise la créativité généralisée. Lors de ses entretiens avec Claire Parnet pour *l'Abécédaire*³⁶¹, publiés post-mortem, il explique très bien que c'est par la vie que l'on sort de la philosophie. Auteur d'un livre sur la question du pli (le concept de la monade³⁶²) chez Leibniz, que nous solliciterons pour étudier les *Expansions* pérennes, plus baroques, dans la troisième partie de notre étude, il se félicite quand une association nautique le contacte : « Sortir de la philosophie, cela ne veut pas dire faire autre chose, il faut sortir en restant dedans, je veux sortir de la philosophie par la philosophie. C'est cela qui m'intéresse. Je viens de faire un livre sur un grand philosophe, qui s'appelle Leibniz, en insistant sur la notion de pli, un livre de philosophie, et je reçois une lettre, et notamment des gens qui me disent, votre histoire de plis, c'est nous, c'est l'association des plieurs de papier, ils ont une revue, ce que vous faites, c'est aussi ce que l'on fait nous aussi, et je me dis que j'ai gagné, et je reçois une deuxième lettre, où ils parlent de la même manière, ils disent, le pli, c'est nous et

³⁶¹ *L'abécédaire de Gilles Deleuze, entretien* avec Claire Parnet, Paris, éditions Montparnasse, 2004.

³⁶² « Il vit le monde comme quelque chose de plié, tout dans le monde n'existe que plié, tout est plis de plis. On arrive jamais à quelque chose de déplié complètement. La matière est faite de replis sur elle-même et les choses de l'esprit, les perceptions, les sentiments sont pliées dans l'âme, il construit ce concept d'une âme qui exprime le monde entier, dans lequel le monde entier se trouve plié. », Gilles Deleuze, *Abécédaire*, 2004, disque 2, 50e minute.

c'est une merveille. Ce sont des surfeurs, qui disent, on est complètement d'accord avec vous, car on ne cesse pas de s'insinuer dans les plis de la nature, on habite le pli de la vague, c'est cela notre tâche. Sortir de la philosophie par la philosophie, c'est une rencontre avec le surf, les plieurs de papiers, c'est cela une rencontre³⁶³." C'est semblable à ce Pierre Restany préconise dans sa recherche permanente d'une « esthétique généralisée », qui débouche sur son *Manifeste d'un art total* en 1968. C'est aussi ce que fait Raymond Hains en permanence, qui établit des connexions entre ses rencontres fortuites et ses recherches artistiques, ses jeux de mots fondés sur les associations dans un esprit freudien.

Finalement, c'est exactement ce que préconise Jean Tinguely avec cette formule, « autodépiédestalification³⁶⁴ », qu'il demande à la fille de Niki de Saint Phalle, Laura Duke, de broder sur les coussins (encore des formes molles et amicales), qui ornent les bancs de la cuisine, installée au sommet du *Cyclop* à Milly-la-Forêt commencé en 1969, deux ans après l'aventure des *Expansions*. Pour Laurence Bertrand Dorléac, qui défend une approche anthropologique de l'art, il faut garder en mémoire les racines dada du mouvement des Nouveaux Réalistes et la question de la révolte dadaïste, qui disait que l'expérience de la vie est plus intéressante que l'art.

Malgré un climat hostile en France, - « rien ne m'aurait détourné de mon besoin d'aventures³⁶⁵ », et avec des outils rudimentaires (quelques bidons métalliques, des poubelles, un moteur mélangeur, des bâches en plastique, des pigments et une scie), César entame un tour du monde à partir de juillet 1967, avec l'appui de Pierre Restany, nouvel ambassadeur des actions-spectacles. Juste avant la tournée, César se rend d'abord à La Havane, où il participe à un projet collectif produit par une centaine d'artistes internationaux (peintres, sculpteurs, écrivains) réunis à l'initiative du peintre Wilfredo Lam à Cuba, sous l'égide du Salon de Mai,

³⁶³ *Ibid.*, disque 2, 44e minute.

³⁶⁴ Laura Duke décore l'appartement du couple en 1970 avec des tentures, des tapis, des broderies comme une caravane de gitans. *Le Cyclop*, 1969-1987, Centre National d'Art contemporain, Ministère de la Culture et de la Communication.

³⁶⁵ *Op.*, cité, p. 141.

co-organisateur de l'événement. Le casting d'artistes et d'écrivains est prestigieux : Michel Leiris, Augustin Cardenas, Robert Couturier, Valerio Adami, Gilles Aillaud, Erro, Alain Jouffroy, Jacques Monory, Roland Penrose, Michel Ragon, Paul Reyberolle, Jean-Jacques Lebel et Philippe Hiquily participent à l'élaboration collective d'un mural géant. Un enfant cubain est aussi invité à participer au projet. Membre du comité d'organisation du Salon de Mai, César entraîne avec lui des personnalités comme Michel Delluc (son photographe à l'époque), mais aussi son assistant Marc de Rosny et le critique Alain Jouffroy, qui incarne une posture plus à gauche que Pierre Restany. À Cuba, chaque artiste dispose d'une surface réduite, de la taille du drapeau cubain pour proposer son intervention. La dimension festive et performative est importante. L'improvisation fait partie du programme. César propose un portrait de Fidel Castro avec la technique du réseau ligné, qui lui permet de donner une illusion de relief du portrait du leader politique, découpé en lamelles. La peinture collective en forme de spirale, comme un jeu de l'oie, est peinte en public. Filmée par les caméras de télévisions internationales et plusieurs médias locaux, animée par un orchestre et des danseurs, la fresque monumentale est réalisée durant la nuit. Les artistes montent sur un échafaudage géant et peignent à tour de rôle tandis que le public les regarde. Cette peinture collective incarne une tentative de « contre-pouvoir » artistique, qui résonne comme une riposte à l'hégémonie américaine³⁶⁶ et à ses programmes d'échanges culturels structurés et influents. En 1988, César fait un récit mitigé de ce voyage à Otto Hahn :

« Arrivés à Cuba, nous sommes reçus comme des camarades. Je retrouvais le soleil, la chaleur humaine. J'étais heureux. Fidel Castro nous a rendu visite puis nous a invités. C'est un homme d'envergure. Il dégage un magnétisme (...) tout marchait à merveille, le soir nous étions reçus par des intellectuels dans leur villa, l'égalité était moins sensible (...) au retour, dans l'avion, nous avons voyagé avec deux Cubains, qui

³⁶⁶ Dina Scoppetone, *The Salon de Mai in Cuba and the Mural Collectiva, 1967*, thèse de doctorat, Courtauld Institute, Londres, 1998.

avaient demandé l'exil depuis deux ans (...) je n'étais pas au bout de mes étonnements. A l'atterrissage, à Madrid, les deux Cubains se précipitent au sol et embrassent la terre, Viva la libertad³⁶⁷! »

Dans ce contexte de guérilla nationale, marquée par les grèves et la montée du Poujadisme, César, qui avait acquis une légitimité incontestable est pris à parti par les étudiants qui lui demandent de prendre position en faveur du mouvement ouvrier : « Les artistes se sentent proches des contestataires. D'abord, ils se contestent eux-mêmes. Puis, il critiquent la société qui ne leur accorde pas un statut aussi stable que celui du médecin ou de l'industriel (...) Dès que je me montrais dans un vernissage, il y avait toujours un groupe qui criait vers moi : « Récupéré » (...), « Pompidou » (...) « tu soutiens la clique au pouvoir » (...), pour eux, nous étions du côté du pouvoir, de la société bloquée³⁶⁸. » Depuis 1965, César n'était plus revenu travailler dans les usines de la Seine Saint-Denis. Il avait acquis un hôtel particulier construit par Mallet-Stevens dans le XVI^e arrondissement, que Roberto Matta lui avait proposé, puis avec la revente de ce patrimoine prestigieux, situé dans un quartier trop sage pour lui, il avait acheté un appartement rue du Dragon et un atelier rue Lhomond, près du quartier Mouffetard. Il passait régulièrement à la télévision. Il fréquentait la table des Rothschild, des Noailles, des Durand-Ruel, La Coupole, le Dôme, la brasserie Lipp. Son principal soutien, Pierre Restany, incarnait des réseaux de droite, proche de Jacques Chaban-Delmas et du ministre des Travaux publics, des Transports et du Tourisme de l'époque, le général Corniglion-Molinier.

Dans sa mythologie personnelle, il ne considérait pas sa réussite comme une forme de mépris du monde ouvrier, ayant tellement lutté pour gagner sa liberté et son autonomie. Au contraire, il pensait que sa réussite pouvait avoir une valeur d'exemplarité pour des milieux modestes comme le sien. Dans ce contexte explosif, il préférait se focaliser sur la mise au point de son nouveau projet artistique et ne pas prendre parti. Avec la complicité logistique du propriétaire des

³⁶⁷ Hahn Otto, *César, Sept vies ...*, Paris, Favre, 1998, p. 157.

³⁶⁸ Hahn, Otto, *César Sept vies ...*, Paris, Favre, 1989, p. 155.

bateaux-mouches, M. Bruel, qui incarnait lui aussi la réussite bourgeoisie et une forme de droitisation, il met en scène ses coulées. Pour César, cet entrepreneur était avant tout un passionné de technologie, d'inventions et de défis, comme il l'était lui-même dans le domaine de la sculpture. Et surtout, un homme qui incarnait une version positive du commerce, ce qui était un antidote par rapport à son père, qui avait connu des revers. Pour lui, la réussite, relevait des inventions, de l'audace d'entreprendre, du courage d'être précurseur, d'être dans l'action et le combat. Le 10 août 1962, Jean Bruel, en compagnie de Tony Andal, acteur qui interprètera en 1967 le rôle du chasseur dans *Playtime*, fait la une de la revue *Paris-Match*. César, qui avait joué dans un film de Jacques Tati, *Les vacances de M. Hulot*, dans les années 1950, comme figurant³⁶⁹, ne peut que s'amuser de voir ces deux hommes traverser la Manche (**Doc.116**), à bord de l'Amphicar, une voiture-bateau, qui est propulsée par un moteur Triumph Herald, d'une puissance de 38 chevaux, avec deux hélices qui assurent une vitesse de dix kilomètres heure. Pour l'artiste proche de Restany, il est évident que ce genre d'aventure et la manière de le mettre en scène dans les médias est aussi attractif que les petites figurines que Giacometti lui montre lors de leurs rencontres discrètes à Montparnasse.

II / A -3. Un protocole spectaculaire, mélanger, verser, détruire et partager :

Lors de la fabrication de la *Grande Expansion orange*, en mai 1967, sur les quais de Seine, c'est l'audace d'une passante qui demande un morceau de la sculpture, qui fait prendre conscience à César que son geste est performatif. Il y voit "une possibilité de dialogue, une communication" avec le public. En 1971, César en parle avec enthousiaste à Pierre Cabanne lors de leurs entretiens :

"Alors j'ai fait cette expansion que l'on a appelé la *Grande Expansion orange* du Salon de Mai, sur les quais devant le bateau-atelier de Jean

³⁶⁹ Pour survivre, César joue aussi dans *Atoll K*, un film de John Berry et Léo Joannon avec Suzy Délair (portrait par Francis Picabia) et Laurel et Hardy.

Bruel³⁷⁰ (...) J'ai raté la première, la deuxième et, naturellement, les gens qui passaient s'arrêtaient pour me regarder (...) J'ai vu qu'ils étaient intéressés, ils riaient, ils posaient des questions, ils me demandaient pourquoi je sciais des parties qui étaient en trop (...) A un moment, quelqu'un m'a dit : Voudriez-vous m'en donner un morceau ? Je lui ai donc donné une tranche et j'ai vu la possibilité de dialogue, une communication, si je faisais quelque chose en public³⁷¹."

En 1988, il énonce un récit sensiblement différent avec Otto Hahn, donnant des précisions, qui confirment son appétence pour une interaction avec le public :

« À l'usine³⁷², la naissance spectaculaire de la sculpture attirait toujours des spectateurs, et cela me donna l'idée de faire mes *Expansions* en public. Je voulais réaliser ma coulée le jour du vernissage du Salon de Mai, mais comme il me fallait de la place, je devais en discuter avec les organisateurs. Je n'ai pas été long à comprendre qu'ils ne me pardonnaient pas mes compressions faites sept ans auparavant (...) Au lieu de poursuivre mes tractations, j'ai préféré me tourner vers Jean Bruel (...) il fut enchanté de m'accueillir sur les quais de la Seine, devant l'embarcadère des bateaux-mouches (...) J'ai raté mon premier essai, le deuxième aussi, mais tout marcha bien à la troisième tentative. Il fallait seulement enlever quelques bavures avec une tronçonneuse. De l'attroupement, une jeune fille se détacha pour me demander une chute. Je lui ai donnée³⁷³. »

³⁷⁰ Selon le photographe Michel Delluc, qui a accompagné César sur le processus des *Expansions* à Paris, Londres et Bruxelles, cet entrepreneur était affilié à des mouvements politiques d'extrême droite. Entretien avec l'auteur le 14 février 2019. Le patron des bateaux-mouches décède en 2003. Il se disait « anarcho-monarchiste », proche du Front National, alors qu'il avait été résistant et proche de l'OAS. *Le Parisien*, 24 juillet 2003, Hubert Lizé, Julie Cloris et Isabelle Martin.

³⁷¹ Cabanne, Pierre, *César par César*, Paris, Denoël, 1971, p. 137.

³⁷² César fait allusion aux usines de Villetaneuse et à la société française de ferraille de Genevilliers.

³⁷³ Hahn, Otto, *Sept vies*, Paris, Favre éditeur, 1988, p. 140.

Ces trois termes, - sculpture, spectaculaire, don - qualifient, à eux-seuls, la procédure opératoire des *Expansions*, que Restany capte immédiatement et que César va commencer à ritualiser avec son appui à la fois théorique, relationnel et institutionnel.

Depuis ses années d'étudiant aux Beaux-Arts, puis ses séjours prolongés dans les usines de la périphérie, César sait parfaitement se mettre en scène et attirer les plus grands photographes de l'époque ainsi que les télévisions pour communiquer sur sa mythologie personnelle. En septembre 1967, le moment est venu pour César et Restany, qui jouent un nouvel acte en commun, mais à l'échelle mondiale. Certes, le Nouveau Réalisme³⁷⁴ est d'ores et déjà une page tournée, mais dans le même temps, Restany aigüise de nouvelles positions théoriques, dans la filiation dadaïste et performative. La question de l'objet et du ready-made est remise au second plan. Les artistes la remettront en avant à partir de 1971 après l'anniversaire du mouvement à Milan.

Depuis, le milieu des années 1960, Pierre Restany tente d'élargir son territoire de jeu en misant sur la performance, l'art éphémère, la participation du public, en insistant davantage sur la filiation avec Fluxus. En 1962, il est à Philadelphie et assiste, selon Michel Ragon, au « Chicken Happening » de Allan Kaprow, qui débouche ensuite sur son essai, désormais historique, paru dans la revue *Domus* en août 1963³⁷⁵. Dans cet essai, il met l'accent sur ce qu'il nomme l'autre face de l'art, qui dessine un axe Duchamp/Schwitters/Picabia : « Je me souviens d'être rentré de Philadelphie à New York dans la nuit du 7 novembre 1962, après avoir vu le *Chicken Happening* de Kaprow. Nous étions plusieurs dans le snack de l'autoroute, les Segal, Pat et Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, Billy Klüver. L'un d'entre nous dit, « c'était vraiment un monde ». « Tout notre monde » répondit Lichtenstein³⁷⁶. » Allan Kaprow accumule des déchets et des détritiques et développe cette esthétique qu'il appelle, dans ses écrits, un art total, une

³⁷⁴ Le groupe est dispersé depuis 1963.

³⁷⁵ Restany, Pierre, « Une tentative américaine de synthèse de l'information artistique : les Happenings », *Domus* n° 405, août 1963.

³⁷⁶ Pierre Restany, *Avec le Nouveau Réalisme, sur l'autre face de l'art*, Nîmes, 2000, Éditions Jacqueline Chambon, collection critiques d'art, p. 183.

« extension architectonique du collage³⁷⁷ ». En proposant au public des environnements immersifs, à l'intérieur desquels le spectateur est confronté au réel sans échappatoire, ces expériences sont transformatrices. Ces assemblages de débris et d'objets usagés sont anthropologiques et ontologiques. Comme le fut à l'époque le *Merzbau* de Kurt Schwitters et, en 1960, le *Plein* de Arman, ces dispositifs *in situ* proposent des « corps à corps » avec les débris, les objets et assemblages construits ou en vrac. À la fois rassurants et familiers, ces espaces fonctionnent comme des lieux refuges, qui suppriment la frontière entre l'art et le réel. Tel une caverne, un stand de fête foraine, un magasin, un grenier, un étalage de marché aux Puces, ces environnements plongent le public dans la réalité. La boutique de Ben à Nice, celle de Robert Filliou, la *Cédille qui sourit* à Villefranche-sur-mer sont des lieux similaires, où la fonction d'échanges et de trocs rend la perception plus ludique. Averti des performances américaines, Restany trouve là une filiation idéale et cohérente pour relancer son mouvement artistique. Cet art éphémère, qu'est le happening, est réaliste et vivant. Ces expérimentations lui permettent d'élargir son territoire avec deux nouvelles perspectives : la possibilité d'appeler à une « esthétique généralisée » et la participation du public. Les premières *Expansions* de César reposent sur ces deux principes. Ces sculptures instantanées incarnent à la fois une nouvelle grammaire sculpturale en rupture avec la tradition et une procédure opératoire ritualisée, qui débouche sur le partage et l'échange avec les participants. Restany peut alors annexer ce nouveau geste quantitatif à son corpus théorique, qui milite alors pour imposer une autre posture artistique, plus sociale, plus optimiste et plus intégrée dans la société contemporaine. Il lui assigne deux missions fondamentales, qu'il martèle, dans ses discours, durant ces trois années de tournée. L'anniversaire des dix ans du Nouveau Réalisme à Milan lors du festival constitue l'aboutissement, qui provoquera, de la part des artistes, un effet « boomerang » :

³⁷⁷ Allan Kaprow, *Notes on the Creation of a Total Art*, 1958, Hansa Gallery, New York. Repris dans Jeff Kelley, *Essays on the Blurring of Art and Life: Allan Kaprow*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1993, pp. 11-12.

- aider à la cohésion sociale par le jeu et les loisirs (c'est la posture de *l'homo ludens*, qu'il dialectise, pour définir César, avec l'homo faber, celui des *Fers*)
- réconcilier l'homme moderne avec le progrès technologique de son époque, une philosophie que l'on retrouve dans le film de Jacques Tati, *Playtime*, daté de 1967 et que César affectionne particulièrement.

Ainsi, tout naturellement, Restany devient le meilleur ambassadeur du nouveau geste de César. Sa genèse, ses multiples développements et son potentiel en termes de communication avec le public enthousiasment le critique. Ces nouvelles sculptures éphémères et performatives sont à l'unisson avec ses recherches sociologiques. *L'Expansion* est à la fois une sculpture instantanée et une procédure, au sens performatif, qui répond aux préoccupations du moment. En outre, le détournement de ce matériau contemporain, symbolise le tout technologique dans lequel Restany a pleinement confiance. Il souhaite réconcilier l'artiste avec la nature moderne et défend alors un « éden technologique ». *L'Expansion* éphémère cristallise toutes ces attentes. C'est un art de la participation, l'expression d'une appropriation positive du matériau contemporain et enfin un des meilleurs outils pour favoriser l'émergence du jeu dans la société par la participation du public. Dans un article publié dans la revue *Planète*³⁷⁸, en 1965, « Après l'art abstrait, quoi ? », Pierre Restany écrit : « L'avant-garde est optimiste (...) son optimisme est fondé sur les immenses ouvertures de la science et l'avènement de l'ère industrielle (...) L'art d'avant-garde n'est plus un art de la révolte, mais un art de la participation³⁷⁹ » deux ans plus tard, il enfonce le clou dans la revue *Progrès*, en septembre 1967 et vante cette nouvelle justification sociale de l'art : « L'art d'avant-garde aujourd'hui est un art d'intégration au réel, de participation et non d'évasion ou de révolte (...) ³⁸⁰»

³⁷⁸ Numéro 21, mars-avril 1965, pp. 104-119.

³⁷⁹ *Op., cité*, pp. 104-119.

³⁸⁰ *Progrès*, « Vers une nouvelle justification sociale de l'art », numéro 11, septembre 1967, p. 57.

Les rituels de César sonnent comme un écho idéal à cet « art de la participation » : « En plus, il y avait l'acte collectif auquel le public participait pour détruire la pièce et qui constituait une sorte de happening extraordinaire³⁸¹. »

César trouve donc un appui indéfectible dans la personne de Restany, qui va jouer un rôle déterminant dans la diffusion internationale, dès septembre 1967, de sa nouvelle morphologie sculpturale :

"J'en ai parlé à Restany qui m'a dit : je trouve cela très intéressant (...) Et c'est comme ça que j'ai commencé à faire des expansions en public à Sao Paulo, Montevideo, puis à la Tate Gallery à Londres, à Rome, à Bruxelles, à la Fondation Maeght, etc³⁸²", se souvient César.

Au final, seulement deux *Expansions*-spectacle sont réalisées en France, un an après la tournée internationale : l'une à la galerie Mathias Fels à Paris, à l'invitation de François Pluchart, dont on a déjà dit la complicité avec le sculpteur et, la seconde, à la Fondation Maeght à Saint-Paul, dans le cadre d'une exposition sur l'art vivant en 1968³⁸³. Ce n'est qu'en juin 1970 que le Centre national d'art contemporain (Cnac) lui propose une exposition dédiée à son travail récent avec le plastique, à l'initiative de Germain Viatte, qui fait alors partie de l'équipe de préfiguration du Centre Pompidou, qui ouvrira ses portes au public sept ans plus tard, dans cet esprit pluridisciplinaire et participatif.

³⁸¹ Cabanne, Pierre, *César par César*, Paris, Denoël, 1971, p. 148.

³⁸² *Ibid.*, cité, p. 147.

³⁸³ *L'art vivant 1965-1968*, Fondation Maeght, Saint-Paul, 13 avril - 13 juin, 1968.

B / L'internationalisation des *Actions-spectacles* : de 1967 à 1970

Autour du mois de juin 1967, César mobilise des compétences techniques autour de lui pour réaliser ses *Expansions* éphémères en public et les produire au niveau européen et international. Il s'entoure d'une équipe d'assistants dont la plupart sont des artistes travaillant les matériaux nouveaux comme le plastique pour le design et la production d'objets : Roy Adzak (1927-1987), Marc De Rosny (1938), Louis Durot (1939), François Arnal (1924-2012), Jean-Claude Farhi (1940-2012) et même Erik Dietman (1937-2002). Le photographe Michel Delluc, qui rejoindra ensuite l'agence *Viva* par la suite, est sollicité pour réaliser des images documentaires de ce nouvel art éphémère. Dans cette équipe, la plupart se sont connus à l'École Nationale des Arts décoratifs à Nice, où Arman incarne déjà la figure du « leader » et de l'avant-garde. A l'époque, il se positionne comme un chef essayant de faire évoluer l'enseignement de l'école, qui se limite alors à des cours encore très scolaires : « Comme j'étais doué, on a décidé de m'inscrire dans la section peinture de l'école des Arts décoratifs de Nice. Je me sentais très mal à l'aise dans cette école. Les jeunes de la région niçoise venaient s'y inscrire après le certificat d'études primaires. Il y avait de nombreux élèves de quatorze quinze ans (...) On mettait les gosses au coin (...) En un mot, c'était très pion³⁸⁴. » Parmi, la bande de « gamins » étudiants niçois, se trouve aussi une historienne de l'art, Daniel Giraudy, future conservatrice du musée Cantini à Marseille et du musée Picasso de Antibes, qui permet à César de bénéficier de deux expositions personnelles à Nice et Marseille en 1972. Jean-Claude Farhi (1940-1972) fait partie de l'École de Nice, bien que cette appellation soit contestée. Il peut bientôt compter sur l'appui de Pierre Restany et de Iris Clert. Cette dernière expose ses *Chromplexes* en février 1968 à Paris et dédie un numéro de sa revue à ce jeune sculpteur niçois : « Je suis sculpteur, je suis passé vous voir il y a trois ans. Vous m'avez dit que c'était pas mal, mais qu'il fallait travailler et revenir trois ans plus tard. Me voilà », lui-dit arrivant de Nice avec une Land Rover. La galeriste est émerveillée par ses nouveaux objets, les *Chromplexes*, à la fois Chrome et Plexiglas, qu'elle lui demande de lui laisser en dépôt : « Son camion était bourré

³⁸⁴ Arman, *Mémoires accumulés*, Paris, Pierre Belfond, 1992, p. 13.

de *Chromplexes*. C'était tellement beau, je lui ai dit : laissez m'en un, mais le choix a été si difficile que j'ai tout gardé. Le lendemain, René de Montaigu m'en achetait un et le surlendemain Monique Bely un autre (...) Après cela, je fis faire son horoscope, qui est aussi extraordinaire que sa voiture³⁸⁵. » Le Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne conserve un ensemble d'œuvres de Farhi, qui font partie de la donation Vicky Rémy en 1992, notamment un miroir fumé réfléchissant avec incrustation de métacrylate, daté de 1973³⁸⁶.

Septembre 1967 marque donc le début de la tournée européenne des *Expansions-spectacles*, supervisées par Restany. La tournée démarre à Munich et Knokke le Zoute, en présence de Brigitte Bardot et Gunther Sachs, où César introduit une variante dans son protocole bien rôdé : « A Knokke-Le-Zoute, le sculpteur déverse le liquide du haut de l'escalier du casino, devant les clients³⁸⁷. » Un journaliste du *Figaro* nous en donne une description détaillée quelques années plus tard en 1976 : « En 1961 (sic), au casino de Knokke-le-Zoute³⁸⁸, le sculpteur marseillais officiait devant un parterre de smokings et de robes du soir. Au sommet de l'escalier, il débouchait des bidons de polyuréthane et nous vîmes des nappes de liquide couler, déferler sur les marches³⁸⁹, se solidifier. Le marbre était emprisonné dans cette énorme coulée couleur citrouille. Les joueurs avaient abandonné les délices de la roulette pour contempler la chose d'abord gluante, puis compacte. C'était une des premières *Expansions* de César. Silence. Mais l'auteur n'avait pas dit son dernier mot. Il disparut, revint, armé d'une longue scie, et se mit à découper des morceaux de polyuréthane. Mille mains se tendirent pour recueillir la manne dans

³⁸⁵ Iris Clert, *Iris Time*, numéro 32, février 1968, non paginé, Archives Denyse Durand-Ruel, Malmaison.

³⁸⁶ Jean-Claude Farhi, *Miroir*, 1973, 113 x 121 cm, donation Vicky Rémy, 1992, inv. 92.9.567, Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Etienne Métropole. Base nationale Navigart, Videomuseum. Le musée conserve aussi la série des *Anthropocolor*, des sérigraphies originales, datées de 1973, qui dialoguent avec certaines coulées laquées de César. Ces sérigraphies monochromes, vertes, rouges, jaunes, roses, bleu Klein, violettes, montrent des focus sur des bustes féminins nus (hanches, nombrils, seins), mettant l'accent sur les courbes, les creux et les pleins, qui font écho à la sensualité suave des *Expansions* tout en intégrant la vision monochrome de Yves Klein, puisque les images sont fondues dans un bain rouge, jaune, bleu ou vert.

³⁸⁷ Lemée, Jean-Philippe, *Les actions-spectacles des Nouveaux Réalistes*, Mémoire de Maîtrise, 1982, Université de Rennes 2, p. 61

³⁸⁸ en réalité c'est en 1967 pour l'exposition *Pop Art*.

³⁸⁹ dont s'inspire le designer Mathieu Lehanneur pour une scénographie commandée par le MUDAM en 2000 au Luxembourg.

un geste d'imploration. Il n'y en avait pas assez pour tout le monde. La cérémonie terminée, l'officiant rangea sa longue scie. Les bidons ont dû servir pour l'autre type de création de sa spécialité : la *Compression* de carrosserie.³⁹⁰» Nous n'avons pas retrouvé de documentation sur cette performance très peu documentée à l'époque. Puis arrive l'étape suédoise, qui marque vraiment un temps fort pour Restany et César.

II / B - 1. La Suède entame les festivités en 1967 avec *Superlund*, « un panorama du présent, une philosophie du futur »

Le 14 septembre 1967, trois mois après le Salon de Mai à Paris et deux mois après la performance collective à La Havane, César est invité par Pierre Restany à intervenir, dans l'espace public, dans le cadre de l'exposition *Superlund*, une exposition collective que le critique organise à la Konsthallen de Lund (Suède). Il s'agit d'un centre d'art contemporain, particulièrement novateur et prospectif, fondé en 1957, en marge de la capitale suédoise.

Auparavant, le lieu avait déjà programmé deux expositions sur l'art contemporain français :

- en 1965, le *Merveilleux Moderne* organisé par le critique Jean-Claude Lévêque, fondateur d'*Opus International*, qui consacre un article important à César, « Le Rodin de la ferraille »
- en mars 1967, une exposition dédiée à la *Cédille qui rit*, de Robert Filliou et Georges Brecht, actifs à Villefranche-sur-Mer dans les Alpes-Maritimes³⁹¹

Pour le dixième anniversaire, le directeur Eje Högstätt (1921-1986) sollicite Pierre Restany pour un projet ambitieux. À force de discussions quotidiennes à Paris sur les enjeux de la scène suédoise et scandinave, Pierre Restany et Eje Högstätt décident finalement d'organiser une exposition internationale. Restany lance le

³⁹⁰ Mazars, Pierre, *Le Figaro*, 30 novembre 1976, « César, de la tôle à la mie de pain », non paginé, fonds Claude Gevaerts, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris

³⁹¹ *Poésie, Action, Fluxus / La Cédille qui sourit Art Total*, 10-12 mars 1967, Lunds Konsthall.

concept de *Superlund*. Il joue sur les mots et associe, dans son titre, deux idées : « Super » pour montrer l'audace artistique d'une petite ville de région, qui va se distinguer par une programmation pertinente, que les historiens ont pourtant ignoré³⁹² et le nom même de la ville qui lui permet de faire un jeu de mot et un clin d'œil au concept de « ludens », qu'il emprunte à Johan Huizinga. Restany y revient, très précisément en 1969, dans son *Livre Blanc - Objet Blanc* : « *Superlund*, c'était Lund (une ville) + la vision créatrice d'un certain nombre de chercheurs européens dans le domaine de l'image, de l'objet, des formes utiles, de l'architecture (...) *Superlund* peut apparaître comme la conclusion rationnelle et orientée de toute une série de manifestations-spectacles qui virent le jour vers 1960³⁹³. »

Superlund est sans aucun doute l'exposition manifeste de Pierre Restany : « (...) une démonstration, l'illustration de ma propre pensée³⁹⁴ », déployée dans l'espace public. Le commissaire pose vraiment la question de la place de l'art contemporain dans la ville de demain : « Ce panorama démonstratif posait la question de la place de l'art dans la cité de demain, lorsque les 9/10èmes de l'humanité seront concentrés en milieu urbain et que la France sera contenue dans 10 méga-villes, l'Europe dans 100, le monde dans 1000 ?³⁹⁵ »

Pour cette exposition, Restany est totalement libre de ses choix (**Doc. 132-139**). Le centre d'art lui donne carte blanche. C'est une proposition pluridisciplinaire, un véritable bilan sur l'art contemporain européen à l'époque, avec un focus important sur la scène française, même si Restany élargit considérablement son cercle d'artistes. Pierre Restany conçoit cette exposition comme son testament artistique : « Plus qu'une préface, c'est la réelle bible de mon message, mon Talmud et mon livre de Prophète », écrit-il sur la couverture du catalogue, dont le graphisme³⁹⁶ et le format sont déjà visionnaires.

³⁹² Katarina Wadstein Macleod, « Superlund : Lunds Kunsthalle Och Det Centrala I Det Perifera », *Periskop*, numéro 20, 2018, pp. 91-105

³⁹³ Restany, Pierre, *Le Livre blanc - L'objet Blanc*, Milan, éditions Apollinaire, 1969, p. 75.

³⁹⁴ Restany, Pierre, *Le Livre blanc - L'objet Blanc*, Milan, éditions Apollinaire, 1969, p. 74.

³⁹⁵ *Op., cité*, p. 74.

³⁹⁶ Melin & Österlin.

Superlund offre « un panorama du présent et une philosophie du futur », selon son commissaire et s'organise autour de quatre sections, qui sont pensées comme des paliers : *l'image de l'homme, les espaces privilégiés* dans lequel figurent Adzak, Arman, François Arnal, Christo, Erik Dietman, Paul-Armand Gette, Jean-Pierre Raynaud, Jean-Michel Sanejouand et Constantin Xenaxis, *la recherche opérationnelle et le décor quotidien de la vie*, qui réunit les membres du Grav, Julio Le Parc, François Morellet, Sobrino et Yvaral, Piotr Kowalski, César et ses *Expansions*, puis sa garde rapprochée, Marc de Rosny et Roger Tallon et enfin, la quatrième section, la section architecturale, dite *L'Architecture prospective et les villes du futur*, avec Yona Friedman, Georges Patix et Nicolas Schöffer. Pierre Restany opère un panorama époustouflant et synthétique pour l'époque. Il structure une filiation à partir du ready-made, écartant fermement « le lyrisme » de l'abstraction pour rebondir sur les Nouveaux Réalistes, le Pop art, jusqu'aux groupes radicaux italiens qui opèrent dans le champ du design et de l'architecture. Il sélectionne des artistes, des designers, des musiciens, des graphistes et des architectes qui fondent leurs pratiques sur l'engagement du spectateur : « Le spectateur dont la participation active est de plus en plus directement requise, devient l'élément-clé d'une expressivité de synthèse basée sur la notion de comportement³⁹⁷ .» Bien sûr, il inclue les recherches de ses poulains dans les années 1950-60, mais il cherche à élargir son spectre de recherche et notamment en mettant l'accent sur les *Environnements et les Happenings*, évoquant « l'assemblage (Kaprow) et le spectacle de synthèse (John Cage et Merce Cunningham) pour ensuite étayer son propos avec la notion « d'esthétique du groupe », avec les membres du Groupe de Recherche d'Art Visuel, le Groupe Zéro et les groupes italiens, pour conclure sur cette notion d'esthétique populaire généralisée : « Délaisant le vieux concept d'œuvre unique, du « produit de beauté » à usage individuel, l'artiste est en train d'imposer un langage nouveau de la communication entre les hommes. Abandonnant son rôle ambigu d'aventurier marginal et de « producteur » indépendant, l'artiste se sera ainsi préparé à sa fonction suprême dans la société de demain : l'organisation de loisirs. Conçu par

³⁹⁷ *Superlund*, cat. d'expo, Kunsthalle, Lunds, 1967, p. 28.

des poètes du temps libre et des spécialistes de la sensibilité urbaine, l'art de demain correspondra à une esthétique populaire généralisée³⁹⁸. »

Ainsi, la troisième partie, intitulée « la recherche opérationnelle et le décor quotidien de la vie », la section dans laquelle est présentée l'*Expansion*-spectacle de César, est introduite en ces termes : « L'esthétique de l'objet et le réalisme folklorique industriel sont transcendés par la vision cosmique de l'espace. C'est sur cette intuition primaire que se fonde la mystique actuelle de la communication absolue. Ce spatialisme de la communication inspire des recherches d'art visuel collectives et programmées, des créations de synthèse au sein desquelles le spectateur assume la pleine responsabilité de sa participation par son action directe sur le fonctionnement de la machine et du cerveau du programmeur. Cette exigence synthétique de la communication inspire le décor quotidien de la vie, l'évolution des formes utiles, le sens de l'habitat individuel et la notion de confort, la programmation des spectacles métamorphiques³⁹⁹. » Incontestablement, les *Expansions* éphémères de César appartiennent à cette catégorie, ce sont à la fois des sculptures instantanées et des « spectacles métamorphiques » selon Pierre Restany, qui reprend souvent ce terme dans ses discours et ses écrits pour diffuser les *Expansions*.

Pierre Restany lui propose de réaliser deux coulées en collaboration de Erik Dietman, qui incarne alors les nouvelles « recrues » que Restany effectue pour élargir son leadership. Dietman est présent dans la deuxième section de l'exposition, celle dite « les espaces privilégiés » aux côtés de Arnal, Arman, Peter Brüning, Mark Brusse, Christo, Piero Gilardi, Jean-Pierre Raynaud, Jean-Michel Sanejouand et P.O Ultvedt.

Une photographie d'archives, publiée dans un catalogue dédié à Erik Dietman⁴⁰⁰, montre César et Dietman en train de réaliser une *Expansion* sur une bâche plastique, à l'intérieur du Centre d'art de Lund, mais aucune reproduction de leur réalisation in situ n'est hélas reproduite dans le catalogue (**Doc. 134**). On aperçoit

³⁹⁸ *Op., cité*, p. 38.

³⁹⁹ *Op., cité*, p. 28.

⁴⁰⁰ Erik Dietman, *Éloge de l'envie*, cat. d'expo, Nice, Mamac, 3 mars - 20 mai 2001, p. 47.

aussi Marc de Rosny sur la photographie en noir et blanc. La double *Expansion* réalisée à Lund n'est pas documentée dans le catalogue de Lund. En revanche, Restany l'évoque dans son *Livre Blanc* : « (...) deux *Expansions* géantes de César, des spécimens d'esthétique industrielle⁴⁰¹ ». Restany reproduit dans le catalogue de l'exposition, majoritairement imprimé en noir et blanc, une images couleurs de la première *Expansion* orange au 23e Salon de Mai.

Depuis le début des années 1960, Dietman et Spoerri résident dans le même hôtel parisien de la Rive Gauche, l'hôtel Carcassonne, rue Mouffetard dans le 5e arrondissement, dans des chambres de bonnes mitoyennes et encombrées. A l'époque, Rosa Faure, la collaboratrice de Mathias Fels, lui achète des œuvres pour le soutenir avant qu'il ne parte s'installer dans les Alpes-Maritimes. Très proche de Fluxus, Dietman réside par intermittence à Nice et à Villefranche-sur-Mer à partir de 1966. Il côtoie Ben, Robert Filliou et Georges Brecht, alors actifs à la *Cédille qui sourit*. Ses objets ready-made (réveil, étagères, radios, chapeaux, valises, tabourets) recouverts de sparadraps Albuplast⁴⁰², dès 1963, appartiennent à cette « autre face de l'art » que Restany défend. Comme les psycho-objets de Raynaud et les objets blancs de Malaval, à la même époque, ces objets rendus muets par le sparadrap incarnent cette notion de maladie et de « blessure », que les Nouveaux Réalistes ne mettent pas en avant, mais qui est aussi sous-jacente dans leurs œuvres. Cette matière, couleur chair à la texture mate, qui engloutit l'objet, le rend atone : « Avec Dietman, l'objet de série prend une valeur inverse par rapport au Nouveau Réalisme : entièrement recouvert par le sparadrap qui unifie les différents éléments de la composition, il devient un matériau signifiant, pris dans une lecture poétique du monde, et non plus un facteur expressif⁴⁰³. » Dans le catalogue de *Superlund*, Restany met en valeur le travail collectif de Dietman avec Biras, Tisserand et Parré pour la Biennale de Paris en 1965, intitulé *l'abri anti-atomique* : un projet de maison d'environ 10 mètres de

⁴⁰¹ Restany, Pierre, *Le Livre blanc - L'objet Blanc*, Milan, éditions Apollinaire, 1969, p. 74.

⁴⁰² *Quelques m et cm de sparadrap : 34 m 91 3 mm de plastod*, 1963, Frac Champagne Ardenne, Reims.

⁴⁰³ Bourriaud, Nicolas, cat. expo., *Jean-Pierre Raynaud*, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 1998-1999, Réunion des Musées nationaux, p. 12.

longueur, collée avec du sparadrap à l'extérieur et à l'intérieur, avec des peintures et des objets aussi en sparadrap⁴⁰⁴. »

Pour nourrir sa théorie d'esthétique généralisée, Restany sollicite aussi Eugenio Carmi, qui est un peintre néo-constructiviste, membre de l'Alliance Graphique Internationale. Ce dernier fonde une de coopérative artistique (Boccadasse) en 1963. Il édite des livres pour enfants, travaille avec la firme Olivetti pour le design de ses œuvres. Avec Carmi et Tallon, Restany place le design graphique au même niveau que les arts plastiques et l'architecture. Roger Tallon, qui avait déjà exposé avec César chez Claude Bernard, est ici présent en tant que designer industriel et non plasticien comme à Paris. Pierre Restany lui dédie une notice biographique, qui vient étayer son propos sur l'esthétisation du quotidien : « passionné de synthèses audio-visuelles, il approfondit méthodiquement les rapports entre IMAGE RELIEF et SON dans le but de contrôler la composition d'univers synthétiques⁴⁰⁵. » Restany présente le poste de télévision portable, *Téléavia P111*, qui incarne la nouvelle mobilité domestique et urbaine, qu'il défend aussi en architecture (Nicolas Schöffer) et en urbanisme (Yona Friedman). Plusieurs maquettes d'architecture mobile et d'urbanisme spatial sont présentées. Au final, l'exposition, pensée comme une « analyse morphologique » de l'évolution de l'art, est un succès public selon Restany lui-même :

« le succès de la manifestation (près de 30 000 visiteurs) a prouvé l'efficacité de la méthode et l'acuité du problème auprès d'un public composé en majorité d'étudiants et de jeunes. *Superlund* inaugure un style nouveau de manifestations axées sur le thème Art et Technologie et dont le but est d'offrir au public l'occasion de pratiquer les termes nouveaux d'une communication et d'un échange dans un contexte technologique conçu en fonction de la participation affective, du jeu, de la métamorphose et de la fête⁴⁰⁶. »

⁴⁰⁴ Restany, Pierre, cat. d'expo, Lund, *Superlund*, 1967, p. 67.

⁴⁰⁵ *Op.*, cité, p. 107.

⁴⁰⁶ Restany, Pierre, *Le Livre blanc - L'objet Blanc*, Milan, éditions Apollinaire, 1969, p. 74-75

II / B - 2. L'Amérique latine, un triomphe en « País Tropical » :

Puis, dans la deuxième quinzaine de septembre, c'est le début de la tournée en Amérique latine, où les *Expansions* éphémères rencontrent indiscutablement leur plus grand succès.

Pour la IXe Biennale de São Paulo en septembre 1967⁴⁰⁷, dont le commissaire est l'écrivain et critique d'art Michel Ragon, spécialiste de l'art abstrait, issu comme le sculpteur d'un milieu modeste, très proche de Pierre Restany, il se prépare à un moment important de sa carrière. Ragon sélectionne quatre artistes français de générations différentes : César, Alain Jacquet⁴⁰⁸, Jean Pierre Raynaud et James Guitet, aujourd'hui oublié, mais alors considéré comme le deuxième artiste confirmé de la sélection française⁴⁰⁹. César présente une vingtaine de sculptures monumentales et historiques (*L'homme de Draguignan*, *Le Pouce*, *Ginette*, *La Victoire de Villetaneuse*) ainsi que ses travaux récents, les *Expansions* :

« L'ensemble que j'ai présenté à Sao Paulo était un peu rétrospectif. Il y avait les ferrailles, les empreintes humaines, les compressions et les expansions qui n'étaient pas encore stratifiées⁴¹⁰. »

Pour le commissaire, Michel Ragon, la stratégie est la bonne : « cette fois-ci, c'était une véritable rétrospective César qui était présentée au Brésil⁴¹¹ (...) Avant lui, les vedettes furent Chagall, Vieira Da Silva, Vasarely et Soulages (...) César fait le pont entre le sensualisme expressif de Rodin et le ready-made de Duchamp (...)

⁴⁰⁷ César avait déjà exposé en 1957 et en 1965 à la Biennale d'art contemporain.

⁴⁰⁸ Le français Alain Jacquet avait déjà participé à une exposition collective au Brésil, notamment à Rio, en 1965, avec des personnalités comme Hélio Oiticica, Antonio Dias, Rubens Gerchman, Carlos Vergara (*Opinio 65*, Musée d'art moderne).

⁴⁰⁹ En février 1967, la France adressait une lettre au président de la Biennale, par le consulat, et proposait une sélection plus large, avec des représentants du Cinétisme autour de Joël Stein et Jean-Pierre Yvaral et de l'art Pop avec Jacques Monory et Alain Jacquet. « Par la suite, la France et son commissaire ont réduit la sélection pour permettre à chacun une représentation plus importante. », Ana Gonçalves Magalhaes, *La participation française à la IXe Biennale de Sao Paulo et la question César*, revues.org, Archives de la critique d'art, avril 2013, pp. 1-6.

⁴¹⁰ Cabanne, Pierre, *César par César*, Paris, 1971, Denoël, p. 139.

⁴¹¹ Une vingtaine de sculptures historiques dont le *Pouce*.

Les *Expansions* de matière plastique le situent alors dans l'extrême avant-garde⁴¹². »

César ajoute que c'était un « choix dynamique, intransigeant, incisif, qui rompait avec la tradition éclectique des précédentes biennales (...) En ce qui concerne la France, c'était la première fois que la sélection reflétait les recherches actuelles, donnait la vraie dimension à l'avant-garde⁴¹³. »

Sur place, il devient vite la vedette de la Biennale, ce qui enracine sa notoriété en Amérique latine. Depuis déjà six ans, Restany préparait le terrain en se rendant pour la première fois en Amérique Latine en 1961, puis en 1964, et enfin en 1967 pour accompagner César dans sa tournée brésilienne. Il est invité par le critique Mario Pedrosa. Habilement, il cherche à dessiner un nouvel axe culturel : Nord-Sud. Il espère contrecarrer la « colonisation » américaine⁴¹⁴. Son intention est de favoriser une forte globalisation du langage pop, qu'il nomme le *global pop*, pour élargir l'axe France/Amérique et ébaucher un autre axe Nord/Sud, qu'il ouvrira ensuite sur une ligne horizontale Ouest/Est, avec ses actions et ses « recrues » en Tchécoslovaquie. Il parvient habilement à tisser des liens entre le Nouveau Réalisme et la *Nova Objetividade Brasileira* : « Si la Biennale de 1967 reste, par son surnom de « Biennale du Pop » du fait de la présence massive de la salle nord-américaine, les rapports entre les milieux artistiques brésiliens et français semblent avoir surmonté la propagande nord-américaine⁴¹⁵. »

L'intérêt pour l'art moderne européen au Brésil remonte aux années 1930-1940 sous l'impulsion des élites. Le Musée d'art moderne de Sao Paulo est fondé en 1948 en même temps que la Biennale. À l'époque, Maria Martins, qui a été formée en France auprès de Jacques Lipchitz, facilite ce soutien envers l'art moderne européen. La venue de Le Corbusier en 1936, une importante exposition Max Bill à la Biennale en 1951 avec l'obtention du Grand Prix et l'achat, par le musée,

⁴¹² Ragon, Michel, *25 ans d'art vivant*, Casterman, 1969, pp. 187-1993.

⁴¹³ *Op., cité*, p. 139.

⁴¹⁴ Plante, Isabel, « Pierre Restany et l'Amérique latine, Un détournement de l'axe Paris-New York », pp. 287-309, open source, academia-edu.

⁴¹⁵ Ana Gonçalves Magalhaes, *La participation française à la IXe Biennale de Sao Paulo et la question César*, revues.org, Archives de la critique d'art, avril 2013.

d'une œuvre importante, fondent le socle de relations privilégiées entre la France et le Brésil.

Au moment de la IXe Biennale, en 1967, le nouveau musée d'art de Sao Paulo est encore en chantier. Il est confié à une femme architecte et designer, Lina Bo Bardi, qui dirige le chantier et définit une nouvelle muséographie ouverte et décloisonnée pour le musée. Justement, à l'époque, cette femme incarne le renouveau et « une utopie réalisée » : « Les nouveaux musées doivent ouvrir leurs portes et laisser entrer l'air pur et la lumière. C'est dans cet esprit social que le Musée d'art de Sao Paulo ne fait aucune distinction entre l'ancien et le moderne. Dans cet objectif, la collection n'est pas présentée chronologiquement mais par des confrontations produisant un choc, pour encourager des réactions de curiosités et d'investigation (...) Le temps est une spirale. La beauté en soi n'existe pas. Elle existe durant une période donnée et les modes changent.⁴¹⁶» Même si elle se réclame de l'esprit moderniste des pionniers (béton, pilotis, toits plats et usage des couleurs primaires), Lina Bo Bardi veut avant tout redonner la parole aux visiteurs, aux enfants, en proposant, dix ans avant le Centre Pompidou, un forum à ciel ouvert avec des sculptures en plein air, des aires de jeux pour enfants, des bancs, des plantes, des bassins, des animations et des concerts. Sa pratique architecturale annonce une nouvelle utopie concrète utilisant le langage moderniste dans un esprit vernaculaire et très accessible au public. Les salles du musée sont entièrement ouvertes sans cimaise : « Je n'ai pas cherché la beauté, mais la liberté. Les intellectuels n'ont jamais aimé, mais les visiteurs ont demandé : savez-vous qui a fait cela ?»

Malgré tous ces maillages encourageants, la censure politique opère toujours un rôle sous-jacent et cette neuvième biennale en 1967 n'y échappe pas. C'est une édition dite « nouvelle formule », qui est gérée par une « fondation culturelle sous le contrôle de l'État⁴¹⁷ », selon César. Elle reste marquée par des polémiques et

⁴¹⁶ Lina Bo Bardi, *Sao Paulo Art Museum, 1957-1968*, Institut Lina Bo e P.M. Bardi, Editorial Blau, 1997.

⁴¹⁷ *Op.*, cité, p. 139.

des protestations étudiantes. Les expositions de la Biennale se déploient dans un hangar temporaire sur plusieurs étages :

« La Biennale de Sao Paulo, c'est un immense hangar dans un parc avec une espèce d'énorme loggia qui en fait le tour comme au palais du Cnit à La Défense; il y a des expositions au rez-de-chaussée, au premier étage, partout. Nous avons pour notre sélection quatre cents ou cinq cents mètres carrés coupés avec des épis, et une frontière commune avec les Américains⁴¹⁸. »

Sur vingt-cinq mille mètres carrés, la Biennale accueille soixante et un pays (**Doc. 142-145 et 154-157**). Qualifiée de « biennale pop », cette édition révèle une nouvelle génération d'artistes brésiliens (Antonio Dias, Lourdes Castro, Felicia Leirne ...) et de critiques d'art (Mario Pedrosa, qui défend le Nouveau Réalisme et le physicien Mário Schenberg). Le pavillon américain s'affirme très vite comme la proposition *leader* de cette édition. Les États-Unis proposent une sélection d'artistes *Pop* sous le titre *Ambiente USA : 1957-1967*, mise en confrontation avec une rétrospective Edward Hopper, le tout déployé sur plus de neuf cents mètres carrés :

« Le rapprochement Hopper- Pop art était significatif (...) c'était un ensemble remarquable, présenté de manière formidable, avec une installation électrique extraordinaire ; le sol, les murs, le plafond, tout était occupé⁴¹⁹ », se souvient César en 1971 dans ses entretiens avec Pierre Cabanne.

C'est donc la première rencontre entre l'esthétique pop américaine et la scène artistique brésilienne, qui est représentée par deux courants : le réalisme critique incarné par Helio Oiticica et Antonio Dias et la nouvelle objectivité brésilienne.

⁴¹⁸ *Op., cité*, p. 139.

⁴¹⁹ *Op., cité*, p. 140.

Dans les deux cas, les artistes favorisent la production d'objets, la pluridisciplinarité en allant exposer dans l'espace public (la rue), entretenant des liens avec le théâtre et surtout en favorisant la participation du public. Du côté français, la stratégie est claire. Le rituel des *Expansions* est adapté à la situation. C'est aussi un travail collectif sous l'appellation « Cirque Fanny⁴²⁰ », selon le témoignage de Marcel Lefranc, qui rejoint la troupe un an plus tard en 1968. Les cent vingt kilos de mousse de polyuréthane sont expédiés par bateau, indépendamment des protagonistes : « De Paris, il faut organiser avec la Shell, l'arrivée dans le pays, car il est évidemment impossible d'emporter le produit par avion. La joyeuse petite bande débarque donc deux jours à l'avance pour tout préparer. Les réglementations sur l'utilisation de ces produits toxiques en public entraînent souvent des discussions interminables entre les techniciens et les autorités. L'assistant de César doit aussi trouver du vinyle pour protéger le sol des musées⁴²¹. » Les liquides sont ensuite mélangés dans des poubelles industrielles, une poubelle par expansion et par couleur. Le sol de l'institution, qui accueille la manifestation, est préalablement protégé par une bâche épaisse et le public est tenu à distance du fait de la toxicité de la mousse.

Préalablement à la performance, Restany, qui « vit avec passion ces moments où l'artiste crée en public⁴²² », introduit la performance, en déclamant, avec son talent d'orateur qu'on lui connaît, une introduction théorique et historique sur le sujet : "le happening apparaît d'abord comme un mécanisme de communication, un langage spécialisé à cet effet, une technique de la participation collective dont la justification pratique constitue la fin en soi : susciter parmi les assistants une sympathie active, les faire passer de la réceptivité à l'action, créer en eux et autour d'eux les conditions d'une participation possible⁴²³. "

Il n'est pas étonnant que le César, version *homo-ludens*, amoureux du soleil, des formes organiques, pouvant parler le français avec les élites, soit très

⁴²⁰ Périé, Henry, *Pierre Restany, L'alchimiste de l'art*, Paris, Cercle d'Art, 1998, p. 276.

⁴²¹ *Op.*, cité, p. 276.

⁴²² *Ibid.*, p. 276.

⁴²³ Archives de la critique d'art, Restany, Pierre, « Où va le happening ? », Milan, *Domus*, 1963.

favorablement accueilli durant cette tournée brésilienne. Selon le témoignage de Jean Pierre Raynaud⁴²⁴, qui fait partie de la délégation française, mais reste prudent et discret, « Restany et César se mettent en tête de gagner le Prix ». Finalement, la bagarre est rude, même si César bénéficie d'une presse favorable et d'un engouement populaire. Restany perçoit immédiatement des signaux faibles sur les risques de se faire voler la vedette par les américains. Voyant l'hégémonie américaine prendre le dessus, il comprend qu'il y a danger. Son intuition ne le dément pas, malgré l'enthousiasme général :

« La presse s'est occupée de moi, de la personnalité que je représentais à travers l'envoi fait par les Français. Je me rendais compte que j'étais connu au Brésil (...) les journaux ont créé un certain climat et finalement, j'ai commencé, presque malgré moi, à y croire⁴²⁵. »

Pour Michel Ragon, le diagnostic est le même. César est l'artiste le plus populaire de la Biennale. Il fait la une de plusieurs journaux nationaux : « César : premier menor é bom para artista novo », le 21 septembre, dans le quotidien *Folha de S. Paulo*, ou encore, « Público vibra com Expansao » dans le *Courrier de Manha*, le 7 octobre 1967⁴²⁶, qui le compare à une vedette d'Hollywood.

Pierre Restany mobilise ses réseaux. À Rio, la performance a lieu, au pied du musée d'art moderne, dans la rue, le 29 septembre 1967, « où César s'est rendu en compagnie de Pierre Restany et de M. Pedrosa⁴²⁷. » Michel Ragon tient les autorités françaises au courant, dans une lettre à Gaston Diehl, membre de l'Association Française d'Action Artistique, en charge de la participation française : « Enfin, le grand succès de César à Sao Paulo s'est continué à Montevideo et au Musée d'Art Moderne de Rio, où César fut invité pour réaliser une « expansion ». Ceci démontre le succès des œuvres en matières plastiques de César⁴²⁸.»

⁴²⁴ Entretien avec l'auteur, 30 août 2019.

⁴²⁵ *Op., cité*, p. 141.

⁴²⁶ Fonds Michel Ragon, dossier Amérique Latine, Archives de la critique d'Art, Rennes, INHA, Paris.

⁴²⁷ Gonçalves Magalhaes, Ana, *La participation française à la IXe Biennale de Sao Paulo et la question César*, revues.org, Archives de la critique d'art, avril 2013.

⁴²⁸ *Op., cité*, p. 4.

Restany emboîte le pas, avec un verbe plus emporté, dans une lettre au fondateur du musée de l'université de Sao Paulo, Moniz Sodr  Bittencourt : « L'expansion brésilienne marque la seconde jeunesse de César. Depuis, il ne s'arrête plus. Il fera une magistrale et gigantesque démonstration à la Tate Gallery de Londres dans le courant du mois de mars et il envisage ensuite une autre expansion au Salon de Mai, encore une autre à la Triennale de Milan et enfin à Marseille, sa ville natale⁴²⁹. »

En Argentine, Restany est en lien avec l'Institut di Tella, en Uruguay, à l'institut de la General Electric. Cela débouche sur une tournée satellite à Montevideo :

"Après, j'ai fait des expansions publiques un peu partout au Paraguay, en Uruguay au milieu des étudiants. J'en ai fait une à Rio au Musée d'Art moderne, à Montevideo ...⁴³⁰. »

Malgré ce succès populaire, César n'obtient finalement pas le Prix de la sculpture de la Biennale :

« Quand le jury s'est réuni, il a commencé à discuter entre un Anglais, Turnbull, et moi (...) mais il n'y avait aucun Français, ni Italien, ni Espagnol dans le jury (...) Mais malgré qu'il n'y ait pas de Français, dans ce jury, il y a eu, à cause de moi, une discussion très vive pour le prix; à un moment donné, tout le monde croyait que je l'avais et des gens venaient me féliciter (...) Les membres du jury n'arrivaient pas à se

⁴²⁹ Gonçalves Magalhaes, Ana , *La participation française à la IXe Biennale de Sao Paulo et la question César*, revues.org, Archives de la critique d'art, avril 2013. La lettre de Restany date du 19 décembre 1967 et est conservée dans les Archives de la critique d'Art, fonds Pierre Restany. Les *Expansions* en public ne se feront pas en France, ni au Salon de Mai, ni à Marseille. Il y aura deux exceptions, Saint-Paul en 1968 et la galerie Mathias Fels & Cie le 12 décembre 1968.

⁴³⁰ Cabanne, Pierre, *César par César*, Paris, 1971, Denoël, p. 142.

départager et ils ont pris un jeune qui s'appelle Smith⁴³¹, un Anglais qui vit à New York et fait partie de cette école que l'on appelle le Op'art⁴³². »

Le jury décide alors de donner un des dix prix d'honneur à César, ex æquo avec plusieurs autres artistes de sa génération «Jasper Johns et Michelangelo Pistoletto ». César le refuse et demande au jury de donner ce prix, qu'il considère comme un prix d'encouragement, à Jean Pierre Raynaud, qui exposait alors une douzaine d'œuvres dont *Psycho-Objet Coin A*, la première fois où apparaît le symbole de la radioactivité⁴³³. Les membres du jury font savoir à César, qu'il ne peut pas se permettre de modifier les choix du jury, qui est, par principe, souverain. Michel Ragon et Pierre Restany sont agacés. Ils subissent des pressions pour faire taire la polémique :

« Bien sûr, le jury a refusé. La presse brésilienne n'était pas contre moi, au contraire tout le monde parlait de cette histoire, et ça m'a procuré beaucoup de succès au Brésil pendant cette période (...) J'ai envoyé une lettre officielle au président de la Biennale et une autre à la presse pour expliquer mon refus. Elle a été publiée en première page (...) je mettais l'autorité du jury au défi. Je rompais les règles et je ne parle pas des pressions que l'on a exercées sur Ragon ou sur d'autres, pour que je revienne sur ma décision⁴³⁴. »

Michel Ragon s'en fait l'écho dans la presse française avec un article dans *Combat* qui paraît le 2 octobre 1967. Il titre : « Sao-Paulo : une Biennale de la révélation, Richard Smith l'emporte sur César⁴³⁵ », regrettant que les Biennales et les expositions internationales comme Venise ne soient plus que des lieux de

⁴³¹ Il s'agit de Richard Smith, alors âgé de 36 ans.

⁴³² *Op., cité*, p. 141.

⁴³³ *Jean-Pierre Raynaud*, cat. d'expo, Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1998-1999, Réunion des musées nationaux, p. 138.

⁴³⁴ Cabanne, Pierre, *César par César*, Paris, 1971, Denoël, p. 142.

⁴³⁵ Ragon, Michel, *Combat*, p. 11.

prospection, au détriment des talents confirmés. On comprend, là aussi, un malentendu. Car, pour César et Restany, celui qui incarne le renouveau avec les *Expansions*, c'est justement César. Aurait-il fallu éviter le caractère rétrospectif de sa présentation dans une Biennale que Ragon qualifie de « musée Pop », en mettant essentiellement l'accent sur les pièces contemporaines, récentes, justement d'esprit Pop ? Certainement. Le choix de Michel Ragon, plus sage que celui de Restany, en a été différent.

II / B - 3. Londres, Saint-Paul et Rome dans le climat de mai 1968 :

Deux autres *Expansions*-spectacles réalisées respectivement en Europe en mars et en avril 1968 font à nouveau date dans cette tournée internationale, compte tenu du contexte social et politique, particulièrement sensible. On est à l'aube des contestations du printemps de 1968 qui se répandent un peu partout en Europe. Une *Expansion-double*⁴³⁶ est réalisée à Londres le 5 mars 1968 à la Tate Gallery et une *Expansion-triple*⁴³⁷ à la Galleria d'Arte moderna (Galerie nationale d'art moderne) à Rome le 24 avril de la même année (**Doc. 185**).

Le musée londonien organise l'évènement dans le cadre d'une soirée confidentielle, réservée à ses membres bienfaiteurs. Le département des relations publiques envoie l'invitation suivante : *César, an expanding sculpture event* (**Doc. 163**). L'évènement est programmé à 22 heures en présence de l'Ambassadeur de France et de la Baronne de Courcelles. Le *dress code* est strict : « black tie ». Un buffet avec champagne est servi. Le décor est réalisé par Anthony Denney⁴³⁸, célèbre photographe pour *Vogue*, collectionneur d'art informel et de Germaine Richier, membre actif du comité de la Tate Gallery et célèbre décorateur d'intérieur pour une clientèle prestigieuse allant de Liz Taylor à Jacky Kennedy. L'évènement est payant : 2 Livres sterling pour la performance et 5,50 Livres pour le dîner qui précède l'évènement.

⁴³⁶ Répertoriée dans les CR de Denyse Durand-Ruel sous le numéro d'archives 4460.

⁴³⁷ Répertoriée dans le CR de Denyse Durand-Ruel sous le numéro d'archives 4458, œuvres détruites.

⁴³⁸ « Denney fut sans doute sollicité par son ami Roland Penrose pour déposer une partie des œuvres dans l'établissement où il conçut à plusieurs reprises les décors des dîners de vernissages, notamment pour l'exposition de sculptures, dessin et céramique de Picasso en 1967, et pour celle de César en 1968. », *Collection Anthony Denney*, Musée des Abattoirs, Toulouse, Skira, Le Seuil, 2000, p. 36.

L'intervention à Londres est particulièrement bien documentée par le photographe Michel Delluc, à qui César demande de couvrir l'événement, relayé par la presse locale de l'époque. Le journal *Christian Science Monitor* rend compte, avec précision, du happening : « César a versé dans un récipient une résine à l'aspect d'huile visqueuse à laquelle il a ajouté un catalyseur et des colorants jaune et rouge. Puis il y a plongé un batteur électrique. Des bulles se sont formées à la surface du mélange qui s'est mis à gonfler (...) Ce type de plastique se répand à une vitesse étonnante. Une petite cinquantaine de litres suffisent à créer une forme de 4,5 mètres de long sur près de 3 mètres de large, s'élevant à plus de 50 cm, voire 1 mètre. L'effet produit est on ne peut plus étrange et les spectateurs se sont reculés devant la coulée aux apparences de lave⁴³⁹.»

Les photographies d'archives de Michel Delluc constituent un témoignage précieux, dont nous ne trouvons pas hélas l'équivalent pour les performances réalisées à Sao Paulo, Rio de Janeiro et Montevideo, ni même pour la Fondation Maeght⁴⁴⁰. Elles montrent les coulisses du rituel, l'avant et l'après du spectacle avec beaucoup de précision (**Doc. 164-184**). La nuit est tombée sur Londres. Les invités arrivent. Le décor est sommaire. Des spots puissants éclairent la scène : une bâche noire comme le *dress code* recouvre le sol et les trois poubelles noires remplies de liquide sont alignées contre le mur. Le public se range en demi-cercle autour de la bâche. Les photographies de Michel Delluc montrent Marcel Lefranc, Pierre Restany en costume cravate, Roy Adzak et le célèbre couturier Azzedine Alaïa, ami de longue date du sculpteur, habillé d'un costume traditionnel en soie blanche. César se tient debout, adossé à une cimaise blanche, très concentré, entouré des poubelles tandis que Restany déclame son discours sur le geste « quantitatif chimique » du sculpteur. César et ses assistants (Marc de Rosny et Jean-Claude Farhi) viennent ensuite empoigner les poubelles, malaxer la matière et le sculpteur déverse le contenu de chaque poubelle individuellement sur le sol. Il agence ces trois formes les unes à côté des autres. Une fois les trois coulées exécutées, jaunes, rouge et bleu, César les regarde « amoureuxment », décide

⁴³⁹ Marjorie Bruce-Milne, citée dans *César*, cat. d'expo, Paris, Jeu de Paume, 1997, p. 213.

⁴⁴⁰ Fonds Michel Delluc, Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, Paris.

d'en déplacer une plus à droite ou plus à gauche pour harmoniser l'ensemble. L'une d'elle, la rouge, se termine avec un retour plus géométrique que les deux autres, au contour organique. Puis, l'artiste surveille le séchage et donne le signal pour débiter le dépeçage des formes molles. La foule, même très chic, espère obtenir sa part du butin. Les photographies montrent les mêmes scènes de liesse collective, avec un sol piétiné qui ressemble à un paysage après le déluge. Les morceaux de mousse qui gisent sur le sol, tels des déchets après une inondation ou un cataclysme, cohabitent avec de nombreuses traces de piétinements, d'empreintes de talons aiguille sur la sculpture et la bâche plastique réfléchissante. Désordre, vacarme, salissures contrastent avec le visage épuisé, introverti et solitaire de l'artiste, assis sur un reste de mousse, qui ressemble à un fragment de banquise et qui deviendra un an plus tard un prototype de mobilier édité avec la section prospective du Mobilier national ou la maison ZOL. On observe en effet un réel décalage entre l'euphorie du public et l'épuisement physique de l'artiste introverti, silencieux et vidé, qui atteste, de cette « dépense » de matière et d'énergie, décrite par Marcel Mauss et Georges Bataille dans leurs essais respectifs sur les rites archaïques : « L'artiste recherche ainsi la réalisation d'expériences esthétiques toujours singulières dans la mesure où celles-ci permettent la projection de l'inattendu qui soutient toute attente, et qui, par essence, donne du *nouveau* toujours renaissant, aussi enfoui qu'il puisse être pourtant dans l'archaïque, dans *le plus ancien* : dans le « pulsionnel »⁴⁴¹.

En effet, ce rituel est semblable à une dépense cathartique et archaïque, qui oscille entre la fête, la procession et qui soude les membres du groupe assistant à cette « tuerie » festive, quelle que soit leur origine sociale : « Ce rituel de la fête correspondait bien évidemment à une dimension d'extroversion caractéristique chez César. Il y avait à la base de cette action-spectacle, de ce happening, la volonté de rendre public un certain processus de langage.⁴⁴² », nous dit Restany.

⁴⁴¹ Bernard Sitegler, *De la misère symbolique, 1. L'époque hyperindustrielle*, Paris, Galilée, pp. 179-180.

⁴⁴² Pierre Restany, *César*, Monte-Carlo, éditions Sauret, 1975, p. 159.

Sur les images⁴⁴³, on voit César, le lendemain, réaliser une *Expansion* dans les réserves du célèbre musée londonien. Celle-ci est réalisée à la demande du musée pour être conservée. La presse est convoquée. Le contraste entre le geste de César, qui verse sa matière au sol et les journalistes présents, très concentrés, tenant leurs crayons et prenant des notes, est digne d'un film de Jacques Tati. Les journalistes sont fascinés par l'étrangeté du procédé tandis que l'on voit César exclusivement attentif à vérifier l'exactitude de son geste et le temps de séchage. Il avance, recule, se met à genoux devant la matière, examine les porosités de la matière coagulée, marche sur la forme pour vérifier son degré de séchage. La photographie montre aussi des restes du dépeçage de la veille suspendus à un pilier, que le musée souhaite conserver. On sait, aujourd'hui, avec le recul, que ces morceaux ont été ensuite détruits pour des questions de sécurité.

Après cette performance à Londres, la petite troupe se rend en Italie, la terre natale de César. L'action-spectacle du sculpteur s'opère alors dans un cadre beaucoup plus sensible et polémique que ce ne fut le cas à Londres. À juste titre, Pierre Restany met justement l'accent, dans sa conférence préliminaire intitulée *Technologie et langage*, sur le climat particulièrement contestataire en lien avec les revendications militantes de la période, que la magie de la mousse réussit à sublimer pour un temps : « Le 24 avril 1968 à six heures de l'après-midi, la galerie nationale d'art moderne a été le cadre d'un événement hors-série : une triple expansion. Trois fois 30 litres de résine liquide se sont transformés en trois montagnes de mousse solide, jaune, rouge et blanche, telle est la magie du polyuréthane et son étrange pouvoir « métamorphique ». Dans l'assistance nombreuse, plus de 500 personnes, on comptait des artistes et des critiques, des universitaires et des touristes, des industriels et des ingénieurs, des étudiants aussi (**Doc. 185**). Délaissant l'Académie des Beaux-Arts qu'ils étaient las d'occuper, ils sont venus brandir des écriteaux hégéliano-marxistes sur lesquels on lisait « Non au mythe de l'artiste ⁴⁴⁴.» La démonstration de César basée sur

⁴⁴³ Fonds Michel Delluc à la Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou et Archives Denyse Durand-Ruel, section « César au travail », Ruel-Malmaison.

⁴⁴⁴ Pierre Restany, *César*, 1975, Monte-Carlo, éditions Sauret, p. 157.

l'usage exclusif d'un processus chimique industrialisé à dû combler leurs vœux. En tout cas, au moment de la curée finale, lorsque la foule s'est précipitée sur les *Expansions* gisant à terre, les étudiants protestataires ont été les premiers à faire autographier leur butin. Happening ou rituel néo-païen, on peut bien penser ce que l'on veut de ce festin de l'esprit et des sens. Mais l'assistance n'a pas été dupe. La communication s'est produite. Le souffle de la vie et la joie de la fête ont transformé l'atmosphère. César, ce jour-là, a conquis Rome ... ⁴⁴⁵»

Puis, vient l'étape française, à Saint-Paul, ce village historique et touristique, encore préservé, qui est un lieu familier pour César (**Doc. 186**). Il y joue à la pétanque sur la place du village et fréquente assidûment la Colombe d'Or, célèbre auberge, tenue par une famille de collectionneurs. La Fondation Maeght, connue pour ses soirées musicales dédiées à la musique contemporaine et son parc de sculptures habité par les cigales, a été inaugurée quatre ans plus tôt par André Malraux. Elle abrite une collection d'art moderne dans un bâtiment dessiné par Jean-Louis Sert, entouré de sculptures monumentales de Arp, Calder, Miro, des *Hommes qui marchent* de Alberto Giacometti, une fontaine de Pol Bury. Même si César connaît bien la famille, la Fondation ne présente aucune de ses sculptures dans le parc⁴⁴⁶. Néanmoins, elle accueille une performance avec les mousses de polyuréthane au printemps 1968 dans le cadre d'une exposition collective intitulée *L'art vivant 1965-1968*⁴⁴⁷, qui retrace trois ans de création en France. Le 13 avril, le jour du vernissage, en présence de personnalités officielles, César réalise son *Expansion* en public. La presse française est à nouveau déboussolée : « À la Fondation Maeght, il a réédité l'expérience, devant le directeur de la création artistique aux affaires culturelles, M. Bernard Anthonioz. Le cérémonial est à présent bien au point : aidé du jeune artiste Jean-Claude Farhi, César verse dans une grande bassine le contenu d'un bidon de polyuréthane auquel il ajoute un

⁴⁴⁵ Pierre Restany, texte manuscrit pour la revue *Domus*, numéro 462, Milan, mai 1968. Archives Denyse Durand-Ruel, Ruel Malmaison.

⁴⁴⁶ Le *Centaure*, en hommage à Picasso, est exposé dans les années 1980 dans le cadre d'une exposition temporaire avec le Frac Paca et le Musée Picasso à Antibes.

⁴⁴⁷ 13 avril - 30 juin 1968.

catalyseur et de la couleur jaune et mauve. Le sculpteur des « voitures compressées » s'affaire autour du récipient comme une pâtissière qui fait monter en neige la crème à l'aide d'un batteur électrique : le liquide est devenu de la mousse, il gonfle; César en contrôle l'expansion jusqu'à la forme qu'il jugera satisfaisante. Pendant ce temps, le public, qui entoure l'œuvre et l'artiste, tousse, se frotte les yeux, irrité par les émanations chimiques. Mais tout n'est pas terminé lorsque l'œuvre est faite. Le happening commence. Bientôt César s'acharnera sur ce grand corps solidifié, qui ressemble au dos d'une baleine. Excité par le public, il la met en pièces à l'aide d'une scie à bois, comme un pêcheur d'Islande découpe une belle prise. La foule arrache les morceaux (...) on retrouvera des miettes de polyuréthane dans tous les coins de la Fondation, comme après une fête populaire ...⁴⁴⁸ » Le public, qui emporte des morceaux, demande une signature à la criée. Le folklore est à son comble. Restany est heureux : « Oubliés les Soulages, les Hartung, les Messagier, qui proposent leur profonde rêverie : nous sommes, avec César, sur un autre navire, celui de l'art vivant, qui cherche un peu dans tous les sens le matériau et le procédé nouveaux, sinon idéaux, pour renouveler le langage plastique ⁴⁴⁹.»

Vient ensuite une intervention à Bruxelles, où César réalise le 3 décembre 1968, une triple *Expansion* en public au Palais des Beaux-Arts. Il est à nouveau accompagné par Jean-Claude Farhi. Dans la foulée, il intervient aussi au Musée d'art contemporain de Gand, sur l'invitation de son fondateur : « J'ai reçu une lettre de Karel Gerilandt me demandant des précisions au sujet de l'expansion de César et émettant le souhait de pouvoir réaliser une soirée Restany-César à Gand à la suite de Bruxelles⁴⁵⁰», écrit Restany à un de ses amis le 30 août. Cette appellation « soirée Restany-César », montre à quel point la diffusion de ces sculptures-performances est perçue comme une collaboration entre César et Restany . Son

⁴⁴⁸ Michel, Jacques, *Le Monde*, 18 avril 1968, cité dans cat.d'expo. *César*, Galerie nationale du Jeu de Paume, Gallimard, 1997, p. 214.

⁴⁴⁹ Jacques Michel, *Le Monde*, 18 avril 1968, cité partiellement dans le catalogue *César*, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1997, Gallimard, p. 214. Article complet archivé dans les Archives Denyse Durand-Ruel, section presse, 1968.

⁴⁵⁰ Pierre Restany, *L'alchimiste de l'art*, Périer, Henry, Paris, 1998, éditions du Cercle d'Art, p. 300.

rôle s'avère crucial dans cette internationalisation des sculptures instantanées entre septembre 1967 et novembre 1970, au moment de l'anniversaire milanais, qui marque un point de non-retour pour les actions-spectacles des Nouveaux Réalistes.

II / B- 4. Un spectacle confidentiel à la Galerie Mathias Fels & Cie :

Vient ensuite le tour de Paris. La période est marquée par la publication du *Livre rouge* de Restany, le livre de la Révolution picturale, que tout le monde veut se procurer. Il faut se souvenir que depuis son action d'occupation du Musée d'art moderne de la ville de Paris, quelques mois plus tôt, le critique se fait discret dans la capitale. Restany remet clairement en question la politique culturelle en France : les Maisons de la Culture et la lenteur des institutions à repérer l'avant-garde. Il prône des modèles institutionnels plus souples et réactifs comme les Kunsthallen en Hollande, en Allemagne et en Suède. Les professionnels français se méfient de sa verve et de son pouvoir de nuisance, qui est réel compte tenu de ses réseaux dans les médias et la presse internationale. Aussi, dans cette année 1968, il organise sa guérilla chez Alexandre Iolas. Il en fera de même deux ans plus tard, en 1970, chez Mathias Fels⁴⁵¹, qui accueille une préfiguration de l'anniversaire milanais des Nouveaux Réalistes, qui s'achèvera ensuite à Milan en novembre. Ainsi, François Pluchart prend temporairement le relais et invite César à réaliser une coulée en public. Il saisit l'occasion de la signature de son livre *Du cubisme à l'abstraction réaliste*⁴⁵², qui a lieu à la galerie Mathias Fels & Cie⁴⁵³. Dans le même temps, la galerie inaugure une exposition collective *Poésie Graphie*, qui réunit des artistes de plusieurs générations : Alexander Calder, Juan Gris, Wassily Kandinsky, Marcel Duchamp, Giorgio de Chirico, Jean Fautrier, Pierre Vasarely mais aussi des artistes Pop comme Claes Oldenburg, Peter Klasen, Christo, Klein, Martial Raysse, Hains et Villeglé. Pluchart annonce l'intervention de César à la

⁴⁵¹ *Nouveau Réalisme 1960-1970*, avec la publication d'un catalogue, qui est une version réduite de l'édition milanaise.

⁴⁵² Paris, collection « Les Documents français », Presses continentales, 1967.

⁴⁵³ Une photographie d'archive montre un bidon et on peut lire le nom du fournisseur des mousses, la maison Adan.

radio lors d'un entretien à *Europe Midi*. Pluchart et César se connaissent depuis 1965. Dans sa rubrique, « Le musée en devenir » qui paraît dans *Combat*, le critique place César au rang des meilleurs sculpteurs de sa génération⁴⁵⁴. Il valorise surtout sa carrière de sculpteur, plutôt que celle de protagoniste du Nouveau Réalisme, le voyant comme « le plus grand sculpteur de l'époque », un sculpteur « anti-conceptualiste », dans la mesure où il « commence là où les conceptualistes s'arrêtent⁴⁵⁵ ». Selon Sylvie Mokhtari, qui réunit et annote les écrits de Pluchart en 2002, le critique du *Body Art* « voue une réelle admiration à son œuvre qu'il cite à maintes reprises dans ses articles et publications⁴⁵⁶ », à tel point qu'il le sollicite pour cette performance parisienne, la seule occurrence française et, que deux ans plus tard, « il lui demande en 1970 un multiple (en forme d'expansion-objet⁴⁵⁷) pour les tirages de tête de son deuxième ouvrage, *Pop art & Cie*⁴⁵⁸.» *Pop art & Cie 1960-1970*⁴⁵⁹ est un des premiers bilans sur le Pop art, à partir du point de vue français, qui bénéficie alors d'un vrai retentissement et affirme très stratégiquement la dimension pionnière et internationale du pop art parisien, défendu par son complice Pierre Restany. Dans cet ouvrage, Pluchart dédie un chapitre aux *Expansions* de César et reproduit le multiple qu'il édite en 1969 avec Raysse pour la galerie Givaudan.

Le 12 décembre 1968, le public est nombreux (**Doc. 187-192**). César prépare ses matières pour réaliser sa performance dans la petite galerie d'avant-garde située sur la Rive Droite. Initialement, il devait réaliser une triple *Expansion*, mais l'espace étant tellement restreint, il ne réalise finalement qu'une coulée unique de couleur

⁴⁵⁴ Pluchart, François, « César ou la ferraille disciplinée », *Combat*, 27 septembre 1965.

⁴⁵⁵ Pluchart, François, « César C.Q.F.D », *Combat*, 25 mai 1970, p. 8

⁴⁵⁶ « César se met en boîte », 31 mars 1969, « César C.Q.F.D », 25 mai 1970, « Dans les fers de César perçait déjà le Nouveau réalisme », 8 novembre 1971, « Les Paradoxes créateurs de César », 17 janvier 1972, « César se donne en pâture », 2 avril 1973, *Combat*, Paris.

⁴⁵⁷ Cet objet, qui fonctionne comme une couverture, porte le numéro 7772 dans les Archives Denyse Durand-Ruel. C'est un multiple édité à 20 exemplaires.

⁴⁵⁸ Sylvie Mokhtari dans François Pluchart, François Pluchart, *L'Art : un acte de participation au monde*, collection critiques d'art, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 2002, p. 113.

⁴⁵⁹ François Pluchart *Pop art & Cie 1960-1970*, Paris, éditions Martin-Malburet, 1971 p. 45.

blanche⁴⁶⁰. Etant donné l'étroitesse du lieu et le nombre important de convives, réunis pour cette soirée du douze décembre, l'écoulement libre de la matière est quasiment vécu comme une intrusion qui produit une triple communion entre l'artiste, le public et la matière. Au moment de déverser la matière, César s'en inquiète et demande au public de se reculer pour libérer le maximum d'espace, certains finissent par se retrouver sur le trottoir du boulevard Haussmann : « Non, ce n'est pas possible, je n'ai pas la place », dit-il à la foule. L'assistante de Mathias Fels, Rosa Faure, pousse énergiquement le public contre les murs. Le vide s'installe et l'agitation cesse. Le silence et le suspens créent un moment de communion entre les participants. L'artiste mélange ses matériaux et verse le bidon sur le sol. Le public est immédiatement séduit par cette matière qui vient lentement s'épancher et se dilater à ses pieds⁴⁶¹ malgré les fortes effusions de chaleurs et d'odeurs chimiques. Pour François Pluchart, il s'agit d'une « gigantesque fête de la technique⁴⁶² ». Sitôt éclos, César détruit la sculpture instantanée et en distribue des fragments aux participants impatients :

« Une façon comme une autre de faire participer les spectateurs tout en ne laissant à l'œuvre que le temps de s'accomplir. A peine née, elle disparaît⁴⁶³ », dit-il à Otto Hahn dans ses mémoires en 1988.

Jean Pierre Raynaud, qui avait participé aux actions-spectacles à Sao Paulo, assiste aussi à la performance. Une photographie d'archives le montre de profil assistant à la coulée au premier rang. Michel Journiac est également présent ainsi que Camille Bryen et un représentant de l'État, Michel Troche⁴⁶⁴.

Tandis que César accueille des personnalités du cinéma, présentes dans l'assemblée, comme le couple Michel Piccoli et Juliette Greco, mais aussi

⁴⁶⁰ Cette *Expansion* blanche, détruite, est répertoriée sous le numéro A4459 dans les archives de Denyse Durand-Ruel, Rueil-Malmaison.

⁴⁶¹ Détruite, cette *Expansion* éphémère est répertoriée sous le numéro A4459 dans les Archives Durand-Ruel, Rueil-Malmaison.

⁴⁶² Pluchart, François, *Du cubisme à l'abstraction réaliste*, p. 46.

⁴⁶³ *César*, Otto Hahn, 1988, p. 140.

⁴⁶⁴ Critique d'art, inspecteur général des Beaux-arts, conseiller artistique du Ministre de la Culture.

Françoise Hardy, le public se presse pour emporter d'énormes morceaux de la sculpture, qu'il vient de scier. Certains sortent par la fenêtre tellement l'espace est rempli par l'envahissement du plastique :

« S'emparant d'une scie et découpant lui-même des fragments de son œuvre, César donne le signal de la curée. Les réactions du public sont chaque fois différentes selon le lieu (...) Il se jette comme une meute sur la proie, il brise, casse, déchire des parcelles de sculpture qu'il donne à signer, témoignant ainsi d'un fétichisme techniquement en voie de disparition. Les interprétations possibles de cette attitude collective seraient nombreuses pour qui voudrait l'étudier minutieusement. Il trouverait certainement (...) une sorte de délégation des pouvoirs à un demiurge, comme dans une course de taureaux⁴⁶⁵. »

Incontestablement, cette performance à la galerie Mathias Fels & Cie bien que confidentielle, est l'événement parisien de la saison comme le relate cette chronique dans la presse parisienne de l'époque :

«Après Londres, Bruxelles et l'Italie, César a créé, le 12 décembre dernier, sa première expansion éphémère à Paris, au cours d'une manifestation à la galerie Mathias Fels. L'événement a été filmé par les Actualités Gaumont, a donné lieu à des débats radiophoniques, mais il a déconcerté. Il semble, au demeurant, que ce soit le destin du plus turbulent sculpteur de l'époque de toujours déconcerter, de toujours aller là où on ne l'attendait pas (...) *l'Expansion* exhale la technologie contemporaine, ce que l'univers quotidien a de plus neuf au niveau de la communicabilité immédiate. La création d'une *Expansion* publique de César est d'abord une fête de l'esprit moderne, de l'esprit de progrès (...) Il s'agit en effet pour César de faire participer à un instant de la création artistique, de plonger

⁴⁶⁵ François Pluchart, *L'Art : un acte de participation au monde*, collection critiques d'art, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 2002, pp. 118-119.

l'homme au cœur des problématiques de l'artiste, de l'amener à serrer de plus près la notion contemporaine du beau⁴⁶⁶.»

De son côté, Pluchart, à l'origine de l'événement, évoque la dimension performative de la soirée : "La création publique d'une *Expansion* est une fête collective de l'esprit. Réduisant à rien l'écart entre l'art, la technique et la vie, elle donne d'appréhender le phénomène créateur à son état de naissance, elle fait participer à un événement émouvant et inoubliable, qui marque durablement l'individu à plusieurs niveaux de la sensibilité, depuis l'émotion immédiate jusqu'à l'exaltation célébrante (...) Sorte de ballet à deux acteurs qui se complètent et s'affrontent : le sculpteur qui lutte avec son matériau et le matériau lui-même (...)
L'expansion ne procède qu'accessoirement d'un rituel chorégraphique, d'une gestuelle rythmique qui n'est pas sans rappeler les meilleurs moments de la chorégraphie contemporaine, celle de Maurice Béjart en particulier⁴⁶⁷."

Le dispositif scénique même s'il est rudimentaire s'apparente bel et bien à une scène, matérialisée par une bâche fixée sur la moquette de la galerie, autour de laquelle les participants se regroupent en cercle. Au moment de la coulée de la matière, l'artiste se place à une extrémité de l'espace et commence à verser la matière tout en reculant au fur et à mesure que celle-ci s'avance pour s'arrêter à l'extrémité opposée. A la fin du processus, César ramène le contenant vers l'avant pour accumuler des plis en cascade, qui terminent son ouvrage comme une couturière qui ferait plusieurs noeuds à son fil pour en stopper la course. Ces derniers gestes, plus lents, sont maîtrisés, lui permettent de composer une suite de plis répétés, qui se rétrécissent en largeur, comme le poignet d'une main aplatie au sol. L'analogie avec l'anthropomorphisme des *Empreintes* humaines n'est pas loin. Le geste de César est confiant et ferme. Ses pieds et jambes opèrent des demi-pas très contrôlés et répétitifs qui peuvent s'apparenter à une chorégraphie.

⁴⁶⁶ Pluchart, François, *ABC Décor*, le guide des antiquités, février 1969, « Un César éphémère », numéro 52, p. 68.

⁴⁶⁷ François Pluchart dans *L'Art : un acte de participation au monde*, collection critiques d'art, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 2002, p. 117.

On parlerait plus volontiers d'une habileté rythmique, tandis que les yeux de la foule sont rivés vers le sol.

A la fin du rituel, César est entouré d'une foule compacte, émerveillée par la magie de l'éclosion immédiate de cette forme instantanée, qui n'aura quelques minutes de vie. La célébration est une réussite collective. Le public, aussi enchanté qu'un enfant devant un jouet qu'il peut posséder, s'empare, à la volée, des morceaux « résiduels » de la performance qui vient d'avoir lieu. Les parts du gâteau partent à toute vitesse tandis qu'un des participants dépose un autocollant contestataire sur la coulée ainsi que sur la plaque de la galerie : « attention l'art corrompt », ce qui montre le contexte social de la période et, à nouveau, le fait que César est souvent perçu comme un artiste officiel, proche du pouvoir. Les convives se précipitent, piétinent la forme, sortent dans la rue avec leur butin blanc dans les bras, dont les contours ressemblent à des fragments d'iceberg ou de chantilly réfrigérée. Certains visiteurs trébuchent, d'autres sont hilares de joie sur le trottoir devant la galerie et tout ce beau monde euphorisé se disperse dans les rues de Paris tandis qu'un dîner de vernissage est organisé en petit comité. A bien décrypter les photographies d'archives du photographe André Morain, et notamment l'empressement des convives, pour ne pas dire la cohue, on se rend compte que l'on est en présence d'un rite, d'une procession, d'une fête, dont le caractère éphémère provoque l'empressement pour subtiliser quelques « résidus » de la « baleine échouée », que certains câlinent comme des objets fétiches⁴⁶⁸. Dès lors, le public, qui a assisté à la performance, acquiert un autre statut. Comme le préfigurait déjà Restany, les participants sont dans la même position que César quand il découvre, en 1950, la masse de rebuts industriels à La Courneuve. Lui, à l'époque, les ramasse, en fait quelque chose. En découpant cette matière industrielle et en la distribuant sans limite, il place les participant dans un choix identique à celui qui a été le sien dans les décharges.

⁴⁶⁸ Dans le fonds Pierre Restany aux Archives de la critique d'art, on peut consulter un morceau de mousse polychrome conservé dans du papier de soie. Ce morceau est présenté comme un résidu de la performance chez Mathias Fels & Cie. Cette provenance est contestable : Restany n'a pas assisté à cette performance et le morceau est coloré, alors que la couleur de la mousse choisi ce jour là est blanche.

Les actions-spectacles de César, mais aussi celles de ses compagnons de route, sont des actions très physiques et éprouvantes. Dans cette célébration collective, ce rituel, il y a bien l'orchestration d'une danse rudimentaire, d'une dépense d'énergie, qui évoquent le « potlatch » archaïque et la notion de dépense, une histoire primitive qui fascine Georges Bataille dans les années 1940-1950, qui en prend lui-même connaissance dans les écrits de Marcel Mauss.

Dans les sociétés archaïques, étudiées par Marcel Mauss, le sacrifice a une valeur à la fois rituelle et sociale. Il permet de s'approprier, symboliquement, un territoire et donc une légitimation. Repris par les avant-gardes comme Gutaï, à partir des années 1950, puis par Beuys, ces rites sont détournés de leur contexte archaïque pour trouver des applications dans les avant-gardes et la modernité. Ils possèdent une dimension festive, exutoire et contagieuse. Pour Johan Huizinga, dans son essai sur la fonction sociale du jeu, auquel Restany emprunte le concept *d'homo ludens*, pour qualifier les gestes performatifs de César et des autres artistes du Nouveau Réalisme⁴⁶⁹, le « potlatch » ne relève pas seulement du sacrifice et de la magie. Il relève davantage du jeu : « Dans tout le complexe intitulé *potlatch*, l'instinct agonal me paraît primordial, tout aussi primordial est le jeu de la communauté, qui vise à l'élévation de la personnalité collective ou individuelle. Ce jeu est sérieux, funeste, parfois sanglant, sacré, mais il n'en est pas moins un jeu. Déjà Marcel Mauss a considéré le *potlatch* comme tel, en disant que le *potlatch* est en effet un jeu et une épreuve (...) Aussi bien serait-il plus juste et plus simple à mon sens de considérer le *potlatch* même comme la forme la plus représentative et la plus expressive d'une aspiration fondamentale du genre humain, que je nommerais le Jeu pour la gloire de l'honneur⁴⁷⁰. »

⁴⁶⁹ Selon Nicolas Bourriaud, qui participe au colloque sur Pierre Restany à l'Inha en 2006, Restany aurait aussi consulté une autre référence, plus philosophique, pour forger son concept d'homo ludens. Il s'agit d'Eugen Fink, auteur d'un livre, peu connu, *Le jeu comme symbole du monde*, paru aux éditions de Minuit en 1960. Dans cet ouvrage, l'auteur cherche à faire du jeu un objet digne de philosophie et pas seulement une activité qui relève de l'enfance et des rites archaïques.

⁴⁷⁰ Huizinga, Johan, *Homo Ludens*, Paris, Gallimard, 1951, p. 94-95.

Restany avance le concept « d'action conjoncturelle ». Il entend par là favoriser plusieurs niveaux de participation du public : passifs, ludiques, actifs et co-créateurs⁴⁷¹. » Arman, et nous le verrons un peu plus loin, évoque la tradition du « potlatch » en parlant de certaines de ces actions fondées sur l'échange⁴⁷², sur la question du don et du contre-don, que nous allons étudier.

Pour conclure cette tournée internationale, César réalise une nouvelle performance au Konstmuseum de Göteborg en Suède, où il bénéficie d'une exposition personnelle en 1969 (**Doc. 162**). Puis, la suite de l'année est marquée par la commande du chorégraphe Dirk Sanders pour le décor du spectacle *Hopop* à la Maison de la Culture d'Amiens⁴⁷³. Le 16 novembre, César rompt avec l'horizontalité de ses coulées urbaines pour les inscrire à la verticale, occupant l'intégralité du mur du fond de scène. Il dessine aussi l'affiche du spectacle, qui reproduit cette triple *Expansion* murale aux allures très pop.

II / B - 5. « Un festin de l'esprit et des sens⁴⁷⁴ », le dixième anniversaire des Nouveaux Réalistes à Milan :

Le climat du festival de Milan, pour le dixième anniversaire du Nouveau Réalisme marque un tournant, la fin d'un cycle. Restany parle d'une deuxième révolution industrielle. Alain Touraine, qui se penche alors sur l'histoire sociale des ouvriers de l'usine Renault, critique la modernité et développe l'idée d'une ère post-industrielle. Il est moins optimiste que le critique d'art, qui se place essentiellement dans une confiance totale dans la technologie, la modernité des matières, une sorte « humanisme technologique », loin des considérations prosaïques des travailleurs. La créativité tout azimuts, qu'il prône pour tout le monde est louable, mais elle reste une utopie « non réalisée ». Son optimisme se fonde sur sa

⁴⁷¹ *Le Nouveau Réalisme*, Centre Pompidou, Galeries nationales du Grand-Palais, cat. expo, sous la dir. de Cécile Debray, 2007, « L'art participatif », p. 254.

⁴⁷² Abadie, Daniel, « Entretien avec Arman », cat. d'expo, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1998, p. 57.

⁴⁷³ Costumes de Guy Pellaert, Ballet-Theâtre d'Amiens, présentation au Théâtre de la Ville de Paris et à Amiens.

⁴⁷⁴ Pierre Restany.

croyance une « esthétique généralisée » que le croisement des disciplines peut provoquer. Tandis que Touraine analyse ce moment charnière comme la fin du travail manuel au profit de l'organisation du travail par la machine et un management, qui dépersonnalise l'individu, le rendant interchangeable, l'ouvrier voit son savoir-faire manuel standardisé et dévalorisé. Politiquement, on passe d'un monde bipolaire à un monde multipolaire et l'Europe, qui avait connu une période d'enchantement, s'enfoncé dans une période de crises et de doutes. En France, la décolonisation fait émerger des clivages, des questionnements identitaires profonds, que la démocratisation de la voiture et de la cuisine électrique pour chaque foyer avait donné l'illusion de gommer. Le réel refait cruellement surface. Si les *Compressions* incarnaient les promesses d'une modernisation glorieuse et d'une américanisation vécue comme une recette de bonheur pour tous, la période des *Expansions*, de 1967 à 1970, est beaucoup moins consensuelle. En Italie, où Restany décide d'organiser son festival, le climat est très tendu : c'est le début des années de plomb avec une modernisation difficile du fait du rôle et de l'influence de l'Église. En même temps, l'Italie tente de démocratiser la culture en élaborant le concept de tourisme culturel. Et justement, Restany saisit l'opportunité voulant mettre à l'épreuve, à l'échelle d'une ville historique, ses idées sur la participation du public et les potentielles émancipations qui en découleraient. Une manière ludique de distribuer de la créativité à tous. Le pari est réussi, mais il sera entaché de quelques incidents mémorables.

A Milan, les 27, 28 et 29 novembre 1970, il conçoit un festival urbain pour célébrer les dix ans de la constitution du mouvement qu'il a fédéré à Paris en 1960. Il met l'accent sur la dimension performative du mouvement. Ce qui constitue alors son leitmotiv, prônant un art de la participation, l'esthétique collective et populaire et l'organisation d'une société de loisirs. Restany invite douze artistes. Seul Gérard Deschamps décline l'invitation.

L'événement intitulé *1960/1970* à Milan est organisé avec l'aide et la complicité de son ami Guido Le Noci⁴⁷⁵, directeur de la galerie Apollinaire, qui expose Yves Klein

⁴⁷⁵ Les archives sont conservées à Milan en main privée auprès de sa famille.

en 1957 et Arman en 1959. Restany réside par intermittence entre Milan et Paris. Paolo Pillitteri, trentenaire avec une formation de philosophe et de cinéma, attaché aux affaires culturelles de la Ville de Milan, président de la Triennale de Milan, et futur maire de Milan en 1980, lui apporte son aide logistique. Il lui octroie un budget de vingt-deux millions de liras pour son projet, que Restany présente comme une célébration populaire.

Ce festival « à ciel ouvert », se déroule dans quatre lieux différents de la ville⁴⁷⁶ entre 16 heures et 22 heures, sur trois journées désormais historiques. C'est une véritable fête urbaine de la créativité. Une réussite absolue, malgré les protestations, et les débordements que les autorités locales parviennent à encadrer. L'Italie connaît les premiers signes de protestations des « années de plomb » que les actions-spectacles de ses poulains vont exacerber, notamment les actions de Christo, Tinguely et Niki de Saint-Phalle.

Plusieurs œuvres spectacles déroulent l'histoire du mouvement dans un esprit rétrospectif. Parallèlement aux œuvres spectacles, les artistes veulent exposer leurs productions pérennes, qui sont principalement exposées au centre de Milan dans une exposition collective, dans une ancienne église désaffectée de la ville : la Rotonda della Besana. César y présente sa *Dauphine*⁴⁷⁷, une galette rouge, aplatie par de légères percussions et pour laquelle l'artiste n'a pas vidé l'engin de ses banquettes et autres accessoires. Marcel Lefranc, nouvel agent de César et, ponctuellement, secrétaire de Niki de Saint-Phalle, lui apporte à nouveau son aide logistique et discrète dans la sélection des pièces. Chaque artiste étant invité à envoyer cinq œuvres à caractère rétrospectif.

Restany orchestre ce festival d'une main de maître. Il active ses réseaux italiens, intervient dans la presse et à la radio avec la complicité de Umberto Eco, rassure les artistes, qui ne sont pas toujours contents des conditions d'exposition et surtout il calme les autorités et autres associations catholiques, qui menacent de protester devant certaines actions-spectacles. Les festivités se déploient sur trois jours et le

⁴⁷⁶ Les quatre lieux dédiés se situent dans des sites stratégiques de la ville dont la Place du Dôme, le Monument et la galerie à Victor-Emmanuel II, la Rotonde della Besana et enfin la rue Marco Formentini.

⁴⁷⁷ *Dauphine*, 1959-1970, tôle, automobile et matériaux divers, 410 x 190 x 60 cm, Mamac, Nice.

public peut ainsi assister à toutes les cérémonies. Le programme, sous le titre ironique, *l'Ultima Cena*, qui fait écho à Leonard de Vinci, est mis en pages et édité par Daniel Spoerri, qui dessine les symboles personnifiés des artistes ainsi que de Restany. Dans cet esprit participatif, une page blanche est réservée pour le public, incité à coller sa photographie ou un symbole de sa présence à cette fête. Denyse et Philippe Durand-Ruel ont collé leur photographie en indiquant la date et le lieu de leur participation.

Restany organise des tandems selon les lieux et les affinités entre les artistes. Le premier jour, dès 18 heures, Christo emballe le monument à Victor-Emmanuel II⁴⁷⁸, mais devant les protestations des néo-fascistes, on lui propose la statue de Leonard de Vinci. Tandis qu'une sculpture de feu de Klein est activée dans la Rotonde. Le lendemain, Arman distribue au public des mini-*Accumulations* de poussière ramassée sans le métro dès 18 heures dans la galerie Victor-Emmanuel II, tandis que César réalise une triple *Expansion* en public le samedi 28 à 21 heures sur la place du Dôme. Le public (environ 10 000 personnes) est tenu à distance derrière des barrières de protection. La police est présente du fait de la dangerosité du gaz fréon que l'artiste utilise pour ses mélanges et que la municipalité a interdit par précaution. Avec l'aide de son assistant Jean-Claude Farhi, César déverse trois fois quarante litres de liquide et distribue ensuite les morceaux découpés à la scie. Le public est tellement enthousiaste que les barrières volent en éclat. La découpe et la distribution volent en éclat.

À nouveau, la triple *Expansion, in situ* est un succès collectif, une fête et une célébration (**Doc. 193-195**). Elle prend sa place et occupe son territoire. César montre sa capacité de partage et d'interactivité :

"En plus, il y avait l'acte collectif auquel le public participait pour détruire la pièce et qui constituait une sorte de happening extraordinaire⁴⁷⁹."

⁴⁷⁸ Christo sera chahuté par des anciens combattants et devra terminer son projet à quelques rues de distance de la sculpture monumentale.

⁴⁷⁹ Pierre Restany, *César*, Monte-Carlo, éditions André Sauret, 1975, p. 158.

A l'unisson avec le public, César ne ménage pas ses efforts :
« Mais il y avait à la base de cette action-spectacle, de ce happening, la volonté de rendre public un certain processus de langage. L'artiste entendait par là donner la priorité au langage de la matière dans la plus grande orthodoxie appropriative du Nouveau Réalisme (...) Les spectateurs un peu partout dans le monde, ont eu l'impression de participer à la fête, mais aussi de mieux comprendre les motivations profondes de l'artiste. César rejoint directement la sensibilité collective de son temps (...) il agit simultanément comme un révélateur de modernité. Les spectateurs ont eu la sensation de participer à un rituel de l'expressivité moderne, de se trouver au seuil d'une possibilité illimitée de langage. Cet accord de communication sur le fond est capital ⁴⁸⁰ », surenchérit Restany.

La soirée se termine avec l'anti-monument de Jean Tinguely. Il s'agit en réalité d'une explosion, d'une durée de vingt-neuf minutes, élané dans le ciel nocturne de la Place du Dôme à 22 heures. Sa *Vittoria*, qu'il nomme ma « machine milanaise », est en réalité un phallus doré de onze mètres de haut, qui se dresse devant la cathédrale, composé avec l'aide de Niki, qui s'auto-détruit et vacille dans un vacarme complet avec en arrière fond des « hauts- parleurs qui entonnent *O sole Mio*, interprété par un ivrogne ⁴⁸¹», Au niveau des testicules, les deux artistes ont fixé des grappes de fruits (raisin, bananes et pommes de pin en plastiques), qui symbolisent le kitsch tout en tournant en dérision les débats alors sensibles en Italie sur la laïcité, le droit à l'avortement et l'émancipation : « huit mille personnes environ assistent à l'événement. Beaucoup de jeunes gauchistes, essentiellement maoïstes, s'apprêtent à manifester contre n'importe quel événement culturel⁴⁸². » Le dernier jour du festival commence par des tirs à la carabine de Niki à partir de 16 heures sur des retables installés dans l'espace public, puis se conclut à 21 heures par un banquet funèbre, l'*Ultima Cena*, organisé par Daniel Spoerri au célèbre restaurant Biffi, situé dans la galerie Victor-Emmanuel II (**Doc. 196-200**).

⁴⁸⁰ Restany, Pierre, *César*, Monte-Carlo, éditions André Sauret, 1975, p. 159.

⁴⁸¹ *Jean Tinguely*, Hulten, Pontus, cat. d'expo, Paris, 1989, Centre Pompidou, p. 196.

⁴⁸² *Op.*, cité, p. 196.

Le repas, autour de tous les membres du mouvement, est composé de spécialités culinaires, personnifiées à l'adresse de chacun des artistes et de leur leader. La soupe lettriste en hommage à François Dufrêne, les coquilles Saint-Jacques en l'honneur de Jacques Villeglé, les *Compressions* de bonbons colorés et emballés avec des liqueurs pour César, des *Accumulations* d'anguilles, de cuisses de grenouilles et de poissons en gelée pour Arman, une reconstitution de boîte à couleurs pour Martial Raysse, puis un gâteau en forme de *Nana* pour Niki, qui le découpera et le distribuera aux convives. Le moment est festif. Une tiare géante pour le chef du mouvement, qui y verra un signe ironique. Chaque artiste préside une table qui lui est dédiée. Le troisième jour, c'est au tour de Mimmo Rotella d'entreprendre une séance de lacération d'affiches en pleine rue. Les événements vont mal tourner : la veille de son intervention, des inscriptions protestataires sont inscrites et l'artiste est pris à partie pour annuler son action. Le contenu des inscriptions s'adresse à la municipalité qui favorise une industrialisation importante au détriment du logement des populations en centre ville. Rotella est interrogé par la radio et les télévisions. Politiquement, il n'a pas d'autre choix que d'approuver ces signes contestataires.

Du 23e Salon de Mai à Paris en mai 1967 à la soirée de la Tate Gallery le 5 mars 1968, pour se clore le 28 novembre 1970 à Milan lors du festival des Nouveaux Réalistes, César dédie environ trois années à la réalisation *des Expansions* éphémères en public, avec l'appui indéfectible de Pierre Restany, qui y voit l'opportunité de promouvoir son nouveau discours sur l'art de la participation et de « l'esthétique généralisée ». Avec l'appui du critique, César voyage avec sa « troupe » d'assistants et de photographes qui documentent ses performances : « J'ai parcouru le monde avec César, qui s'était transformé en apôtre et pionnier de cette métamorphose technologique, et partout l'opération s'est terminée dans l'euphorie de la fête collective. Les ladies de Londres, les invités bavares de Gunther Sachs et les habitués des vernissages parisiens ont réagi de façon aussi

spontanée et frénétique que les étudiants belges, suédois et italiens, ou que les jeunes artistes brésiliens du musée de Rio⁴⁸³. »

De la monumentale *Expansion* orange, qui mesure cinq mètres de long et provoque une véritable surprise au Salon de Mai en 1967, teintée d'une certaine défiance, à la triple-*Expansion*, faite à Milan en 1970, César met l'accent sur la dimension performative et festive de sa sculpture instantanée, en écho au discours théorique de son exégète. Durant toute cette période expérimentale, il peut compter sur le soutien de Restany, qui se charge de la communication en mobilisant la presse et introduit ses actions-spectacles par des introductions lyriques et théoriques, comme il en a le secret. De son côté, César sait mobiliser les partenaires industriels comme la maison de Édouard Adam⁴⁸⁴ et les mousses Nobel Bozel, qui lui fournissent la matière première.

II / B - 6. Un « remake » à Cluny en 1995 :

Trois ans avant sa disparition, César est invité par l'équipe artistique du Centre d'art le Consortium à Dijon, considérée comme un des lieux les plus prescripteurs en matière d'art contemporain en France. Les commissaires lui proposent de réaliser à nouveau des *Expansions* performatives. La programmation du lieu reste indépendante avec un focus sur la scène française : Bertrand Lavier, Jacques Vieille, Daniel Buren... Le principe est de proposer à l'artiste des moyens de production importants. César investit les écuries de Cluny en Bourgogne. Dans un premier temps, il propose de prêter des *Expansions*, déjà réalisées en 1993, en fonte de fer, appartenant aux Musées de Marseille, mais l'équipe insiste pour qu'il accepte de refaire un geste historique, d'autant qu'une génération d'artistes et de professionnels n'a pas eu la chance dans les années 1960 d'y participer. Le sculpteur sollicite les compétences techniques de son fondeur en Normandie, Denis Bocquel, qui met au point un dispositif pour alléger le poids des bidons. César étant alors âgé de soixante-quinze ans⁴⁸⁵. Il ne peut prendre en charge le

⁴⁸³ Restany, Pierre, *César*, Monte-Carlo, édition Sauret, 1975, p. 159.

⁴⁸⁴ Hahn, Otto, « César rédacteur en chef », *l'Express magazine*, Hors-série, février - mars 1991, p. 24.

⁴⁸⁵ Il décède deux ans plus tard en 1998.

pois des litres de mousse comme en 1967-1970 (**Doc. 200. & 201**). Les poubelles sont arrimées sur de longues tiges latérales tenues par des assistants positionnés à plusieurs mètres du débit de la matière tandis que César donne le tempo tout en restant à proximité immédiate de la coulée. Ce dispositif est certes moins spectaculaire que les performances réalisées entre 1967 et 1969, mais beaucoup plus confortable pour le sculpteur. Si ces dernières *Expansions* relèvent d'un rituel théâtralisé en présence de photographes locaux⁴⁸⁶ et d'une caméra de télévision, elles ne seront pas détruites, ni distribuées au public. La dimension performative est réduite compte tenu de l'âge de César. Le public est restreint à l'équipe de production. Les masses boursouflées sont ensuite déplacées à l'intérieur du lieu pour soigner un accrochage très muséal. Une d'entre elles, de couleur grise, est double⁴⁸⁷, comme cela arrive parfois pour les matières organiques (champignons, cerises, figues). Au total, César produit un ensemble de sept *Expansions*⁴⁸⁸ monumentales monochromes, non vernies comme celle qui est acquise par le musée de l'université de Sao Paulo en 1967. Les couleurs vont du blanc au gris-argent, du rose au bleu et au jaune pétillant. Elles présentent des finitions sensiblement différentes mais ont toutes en commun un format circulaire et bombé, qui les fait dialoguer avec les *Seins* horizontaux des années 1966.

II / C : La primitivité à l'œuvre : la modernité percutée et revisitée

II / C-1. Don et contre-don, entre dépense et destruction

Dans cette partie, nous souhaitons étudier les *Expansions* instantanées à travers les concepts batailliens et anthropologiques comme la dépense, la souveraineté d'une groupe d'humains sur un autre, l'échange et la célébration collective, qui animent aussi bien Restany, qui lui-même s'inspire des *Happenings* américains et

⁴⁸⁶ André Morin, photographe à Dijon, travaillant pour une autre génération d'artistes comme Felice Varini, Michel Verjux ...

⁴⁸⁷ César a une sœur jumelle et une des soixante-dix *Expansions* plastiques, dirigées et pérennes, réalisées dans les années 1970, que nous étudierons dans la troisième partie, s'intitule *Jumelle*. Elle porte le numéro 8 dans le catalogue raisonné de Denyse Durand-Ruel.

⁴⁸⁸ Elles sont inventoriées et portent le numéro d'inventaire 5303 à 5309 dans les Archives de Denyse Durand-Ruel.

parle de « rites de communications », que Arman, qui ne nie pas ces références : « C'est en même temps aussi un retour au Potlatch ? », lui demande Daniel Abadie en 1998 à propos de certaines actions fondées sur l'échange, lors d'un entretien pour son exposition au Jeu de Paume. Arman répond : « Exactement (...) Je m'y suis bien sûr intéressé. Depuis des années maintenant, je ne lis plus beaucoup de romans (...) C'est le principal de mes lectures, de l'ethnologie surtout et de l'anthropologie, j'ai de ce fait beaucoup lu sur les comportements et les coutumes des différents groupes humains⁴⁸⁹. »

Dans la vie et l'œuvre de César, la question du don est essentielle, tout comme dans celle d'Arman, qui échafaude plusieurs actions, entre 1965 et 1970, à cette problématique. César est viscéralement attaché à la pratique du troc. Il fait des échanges (don et contre-don) avec ses amis artistes, ses assistants et la plupart des commerçants. Il favorise systématiquement l'échange, le cadeau, le troc. Il accorde une valeur primordiale à la qualité de ces transactions quotidiennes. Échanger permet ainsi d'activer la relation avec l'autre, tandis que le règlement par une somme d'argent la ferme par un échange anonyme et standard. Il y a donc une forte valeur d'attachement dans cette pratique du don et du contre-don.

Quand il se rend au marché aux Puces pour chiner des objets, dont il n'a nullement besoin, si ce n'est celui de l'accumulation comme ses amis Arman et Philippe Durand-Ruel, grands collectionneurs d'objets hétéroclites comme les minis voitures⁴⁹⁰, les cornes d'éléphant, les revues scientifiques, il est toujours à la recherche d'un objet « personnifié » qu'il offre ensuite à un de ses camarades de route. Pour son collectionneur Philippe Durand-Ruel, c'est un fauteuil de dentiste, qu'ils affectionnent tous les deux et que ce dernier installe dans son salon, entre deux canapés capitonnés. Pour son ami Arman, en l'occurrence, c'est le moulin à café, qu'il recherche qu'il lui offre lors d'une rencontre. Si cette tradition du don et du contre-don est à l'œuvre dans les sociétés archaïques, les Nouveaux Réalistes la modernisent à leur manière : « L'objectivation de la personnalité dans des

⁴⁸⁹ Arman, « Entretien avec Daniel Abadie », Jeu de Paume, Paris, 1998, p. 58.

⁴⁹⁰ Après son décès, la famille retrouve un millier de voitures de collection achetées par correspondance, certaines sont exposées dans des vitrines, d'autres n'ont jamais été déballées de leur boîte d'origine.

artefacts et dans des objets d'échanges est un sujet bien connu en anthropologie (...) Cependant l'anthropologie doit encore conceptualiser la nature de l'attachement entre les personnes et les objets médiatisés par l'ornement⁴⁹¹.» Pour eux, comme pour Duchamp à l'époque, l'attachement passe plus facilement par l'objet, qui véhicule une provenance biographique et identitaire. La question de l'ornement ou de la personnalisation de l'objet se formalise par des actions plutôt que des signes : une percussion, une signature, un récit, un emballage, une blague, un détournement, un arrachage, une combustion ... Ainsi, très souvent, César emprunte les gestes de ses compagnons de route et les réplique dans des actions quotidiennes, à la manière d'un clin d'œil, comme une marque d'affection et de respect : « tiens, on va faire un Christo, un Arman ou un Spoerri ... » Pour la célébration des anniversaires de ses proches, César a l'habitude d'offrir autant d'objets que l'âge de la personne. Vous avez quarante ans, vous recevez quarante paires de chaussures dans la même journée. Vous devenez vous-même un accumulateur. Vous ne savez comment ranger toutes ces boîtes, c'est l'occasion de faire un Arman ! Le geste de l'emballage de son ami Christo est recyclé dans son univers domestique pour emballer les cadeaux. Il procède à des emballages « à la manière de Christo » avec des bâches transparentes, du papier aluminium ou alimentaire et du Plexiglas, pour des objets collectés, qui vont ensuite être offerts à des occasions bien particulières. Et ainsi de suite, le jeu est sans limite.

César pratique aussi l'échange de savoirs, des savoirs manuels notamment : le moulage et la cuisine. Parmi ses savoir-faire favoris, la pratique culinaire, l'agencement de produits comestibles tiennent une place importante dans son quotidien. Faire la cuisine avec des amis ou pour des proches relève bien entendu du don. César est un maître en organisation de festins culinaires avec la complicité de chefs cuisiniers professionnels (Paul Bocuse, Roger Vergé et Jacques Maximin) devenus des amis, voir des collaborateurs. Les improvisations culinaires se traitent d'égal à égal. Les chefs respectent ses méthodes (improvisation), ses mélanges, ses temps de cuisson et de déglaçages. La cuisine, comme la

⁴⁹¹ Alfred Gell, *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*, Fabula, Presses du réel, 2009. p. 93.

sculpture, est un patrimoine vivant. Elle se transmet. L'arrosage des aliments à l'huile d'olive est visuelle et sensuelle, la quantité de gros sel est à la louche : « J'aurais pu, dit-il, être cordonnier, cuisinier ou boucher⁴⁹² ».

A chaque occasion de festins ou de célébrations avec ses amis chefs-cuisiniers, César se charge du marché. Le rituel du marché alimentaire compte tout autant que le marché aux Puces. Il aime l'esthétique de ce lieu d'échanges, de « repère sociologique important pour l'intelligence des relations humaines (...), ce lieu de fête (...) qui offre une profusion de biens à consommer (...), des échanges à « la criée » et des « interpellations familières », qu'il n'aura de cesse d'appliquer dans les milieux parisiens les plus sophistiqués. Autrefois, « la tâche du marché était confiée aux hommes, qui vont ensuite au café, se retrouver entre hommes⁴⁹³ ». Pour César, le rituel du vin blanc sur le zinc, lui rappellerait trop son enfance douloureuse à la Belle de Mai. Il préfère, en revanche, chiner des aliments pour leur qualité esthétique et pas uniquement gustative - « je viens du pays des figues » - qu'il va ensuite agencer avec ses amis cuisiniers, arrivant eux-mêmes avec des kilos de légumes produits par un maraîcher d'exception, tous partagent ce goût de l'échange, comme outil de transmission de cultures locales d'exception. Dans ces échanges, il y a aussi cette tentation de se surpasser les uns par rapport aux autres comme le font les enfants, qui ramène dans la cour de récréation leur plus beau jeu, leurs cartes à jouer, leurs trophées, leurs collections de billes.

Dans son essai sur le don, *Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*⁴⁹⁴,

Marcel Mauss, a parfaitement montré la corrélation, dans les sociétés anciennes, entre le don et la dépense. Il explique comment la pratique du don implique, par déduction, directe ou indirecte, la question de la destruction, qu'il nomme le *potlach*, quand Georges Bataille parle, lui, de la notion de *dépense*⁴⁹⁵. Dès lors,

⁴⁹² « César et le plastique, À l'école de la matière » par François Pluchart, *Plaisir de France*, juin 1970, p.29.

⁴⁹³ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, Habiter, Cuisiner*, Tome 2, Folio Essais, pp. 153-154.

⁴⁹⁴ Mauss, Marcel, édité par Florence Weber en 1925, Paris, Quadrige et Puf, 2007 et 2012.

⁴⁹⁵ Georges Bataille, « La notion de dépense », revue *La Critique sociale*, numéro 7, janvier 1933, pp. 7 - 15.

dit-il, qu'il y a don, il y a forcément destruction. Cette destruction n'est pas seulement matérielle. Elle relève du symbolique, de la fête, de la cérémonie, du rite. C'est une forme de « commerce noble ». Dans son introduction à cet essai historique, qui a influencé Georges Bataille, Florence Weber, précisément, insiste sur ces dimensions spirituelles : « Loin de chercher un gain matériel, les protagonistes du *potlatch* se doivent de manifester tout le mépris qu'ils éprouvent envers la richesse pour elle-même, et tout le prix qu'ils attachent à leur honneur, à leur prestige, en se montrant chacun le plus généreux et le plus dépensier de tous⁴⁹⁶. »

Dans sa pratique artistique, César a sans cesse insisté sur l'importance, à ses yeux, de la notion de destruction, en disant qu'elle comptait tout autant que la notion de construction. « D'un côté, se fait jour la possibilité d'une exsudation, de l'autre, d'une croissance⁴⁹⁷ », cette phrase de Bataille, qui s'adresse au système économique fait écho aux deux pôles qui régissent la trajectoire, le travail (construction/destruction) et les échanges de César. D'un point de vue plus large, Georges Bataille, y voit l'essence même de l'économie, qui n'est pas bien différente, de la « dépense improductive », qui régit les pratiques d'échanges dans les sociétés primitives, où la notion de sacrifice est admise : « Dès l'abord, il apparaît que les choses sacrées sont constituées par une opération de perte. » Bataille enchaîne sur la question de l'art : « Dans le cas de la sculpture et de la peinture, la dépense est symbolique. C'est une création au moyen de la perte. Son sens est donc voisin de celui du sacrifice⁴⁹⁸. »

Nos modes de consommation moderne relèvent indiscutablement de la dépense, de l'excès, de l'excédent et du surplus, que sont le gaspillage, la guerre et l'obsolescence programmée. Cette dilapidation de l'énergie matérielle traverse toutes les civilisations humaines pour aboutir à un point de catharsis au début du XXème siècle avec les avant-gardes (Dada, Gutai) jusqu'aux Nouveaux Réalistes,

⁴⁹⁶ Florence, Weber, *Au-delà du grand partage, vers une ethnographie des prestations sans marché* introduction à Marcel Mauss, Essai sur le don, Puf, 2012, p. 13

⁴⁹⁷ Bataille, Georges, *La Part maudite*, Les Editions de Minuit, 1949, 1967, 2014, p. 43.

⁴⁹⁸ Bataille, Georges, « La notion de dépense », revue *La Critique sociale*, numéro 7, janvier 1933, pp. 7 - 15.

qui ont érigé les rites de dépense, d'accumulation, de destruction et de sacrifices en pratiques artistiques.

Avec les *Expansions* éphémères, mais aussi d'autres protocoles comme les *Compressions*, César apporte des réponses inédites à cette histoire de la dépense, à l'œuvre dans les civilisations primitives, dont on voit que les modes opératoires restent éminemment actuels et pertinents. La question de la mise à mort de la voiture, usée ou neuve (*Compressions*), du détournement de la matière industrielle (*Expansions*) et de l'inversion de la chaîne de production automobile (*Suite Milanaise*) traverse toute son œuvre, avec des protocoles, qui produisent les mêmes système de transactions symboliques que celles du don et du contre-don dans les sociétés sans écritures. Dans les années 1960-1970, César n'aurait jamais pu mener à bien ses projets artistiques, s'il n'avait pas su développer une relation de confiance avec des mécènes-collectionneurs, qui ont accepté de lui donner leurs voitures, leurs bijoux et leurs argenteries de famille, des objets précieux possédant une forte valeur affective et mémorielle, pour les transformer en sculptures et leur restituer avec une forte valeur ajoutée. Comme les portraits emballés de Christo, ces compressions monumentales ou bijoux-pendentifs sont des portraits en creux de leurs commanditaires, qui possèdent aujourd'hui une valeur inestimable.

Ainsi, en novembre 1979, Gaston Defferre, Maire de Marseille, la ville natale du sculpteur, mais aussi époux de Edmonde Charles-Roux, lui passe une commande particulière : « Merci de l'accueil que vous avez réservé ce matin à ma demande. Vous me faites très plaisir. Je vais pouvoir ainsi pour Noël, permettre à Edmonde de pérenniser sa voiture-prix Goncourt. Je m'explique : elle a acheté sa R.16 avec les premiers gains réalisés après qu'elle ait obtenu, avec *Oublier Palerme*, son prix Goncourt. Elle a un attachement sentimental à cette voiture. Elle sera comblée par une *Compression*. Prestigieuse fin pour une voiture⁴⁹⁹. » La *Compression* de

⁴⁹⁹ Fonds Claude Govaerts, Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, Paris. Dans le post-scriptum du courrier, le Maire, indique qu'il charge un collaborateur de se rapprocher du sculpteur pour « la mise en train de l'opération ». La compression est référencée dans les Archives Denyse Durand-Ruel sous le numéro 3454, mais aucune fiche descriptive n'est établie.

la R.16 de Mme Charles Roux est bien répertoriée dans les archives de Denyse Durand-Ruel sous le numéro 3445 (**Doc.219**).

En 1961, la mise à mort de la *Zim* appartenant à la Vicomtesse de Noailles, de la *Buick* jaune de John et Alice Rewald en 1962 et la *Volvo* de Pontus Hulten⁵⁰⁰, toutes éventrées dans la « big squeeze » des décharges de Gennevilliers, sont encore exécutées dans la plus grande discrétion. Nous en avons fait le récit dans la première partie de notre étude pour celles de la Vicomtesse de Noailles et de Mme Rewald. César les érige en gestes artistiques. Il les met en scène dans leur contexte de production, mais les commanditaires ne se rendent pas sur place à l'époque. Par la suite, le geste sacrificiel devient public. César entend construire une autre intimité avec la machine : « Le sacrifice restitue au monde sacré ce que l'usage servile a dégradé, rendu profane. L'usage servile a fait une *chose* (un *objet*) de ce qui, profondément, est de même nature que le *sujet*, qui se trouve avec le sujet dans un rapport de participation intime. (...) Il les faut du moins détruire en tant que choses, en tant qu'elles sont devenues des choses. La destruction est devenue le meilleur moyen de nier un rapport utilitaire entre l'homme et l'animal ou la plante (...) Ce que le rite a la vertu de retrouver est la participation intime du sacrifiant à la victime, à laquelle un usage servile avait mis fin⁵⁰¹. »

Autrement dit, pour reprendre le raisonnement de Bataille, c'est par la destruction, le sacrifice, la consommation de la *chose* (voiture/moto usagée ou neuve, polymères isolants), que le « sacrificateur » (César), en présence des « sacrifiants » (les participants/donateurs), redonne à la « victime » (voiture, matière et autres objets choisis) sa dignité, sa souveraineté dans la mesure où sa dimension servile est supprimée, au bénéfice d'une sublimation. C'est exactement le processus que César théâtralise avec, d'une part, les *Compressions* et, d'autre part, sept ans plus tard, avec les *Expansions*, qui offrent la possibilité d'une autre relation à l'industrie et à la matière. Cette relation « purifiée » de la fonction souverainement servile de

⁵⁰⁰ Réalisée en 1977, mise en vente par son propriétaire dans les années 1990, elle se trouve aujourd'hui dans la collection de la Fondation Gianadda à Martigny en Suisse. Elle est répertoriée sous le numéro 2817.

⁵⁰¹ Bataille, Georges, *La Part maudite*, Les Editions de Minuit, 1949, 1967, 2014, p. 56.

la machine est un processus semblable à celui de l'individuation, décrit par Gilbert Simondon et à celui de l'esthétisation généralisée, chère à Restany. Il y a donc bien, dans la démarche de César, une volonté, par la destruction ou la dépense, d'attribuer une valeur ajoutée à la ruine et aux objets résiduels comme un processus d'individuation qui structure l'individu dans ses relations aux autres et au réel. La relation animiste que César entretient avec la machine et la matière (cuite, crue ou molle) relève du même processus que celui qu'il applique dans ses relations avec les personnes. Dans tous les cas, il cherche constamment à délivrer l'autre, la machine, la matière et lui-même de ce qui les rend serviles et contraints. C'est ce que Bataille appelle « la part maudite ». Cette face sombre de l'homme ou de l'objet, qu'il faut détruire pour « l'arracher à l'ordre des choses⁵⁰² ». C'est le travail d'une vie. César l'a mis en scène de manière inattendue à plusieurs reprises, provoquant une adhésion jouissive et libératrice pour les sacrifiants volontaires et présents sur le site, au moment de la « tuerie » mécanique. La plupart des photographies d'archives montrent des scènes de joie et de partage au moment de la distribution des tranches de mousse ou des engins comprimés. Ce folklore mécanique est poussé à son paroxysme en 1971 à Nice lors d'une cérémonie particulière.

Le 1er septembre 1971, avec la complicité du couple Durand-Ruel et leurs enfants, Christophe et François, César s'attaque à une machine neuve alors que la plupart de ses *Compressions* monumentales avaient été jusque là réalisées avec des carcasses de voitures usagées ou des voitures encore en activité offertes par les donateurs-commanditaires.

À la demande de César, Philippe Durand-Ruel achète sur le port de Nice chez un revendeur une motos Honda, une moto neuve afin que le sculpteur la détruise sur-le-champ, en public. Cette « pendaison publique », en présence de Pierre Restany, de l'écrivain James Baldwin, résidant à Saint-Paul-de-Vence et d'autres fidèles de l'artiste comme Jean Ferrero, ceux que Bataille appellerait les « sacrifiants », nous est parfaitement restituée grâce aux images d'archives effectuées à l'époque par le couple de collectionneurs, caméra à l'épaule.

⁵⁰² Bataille, Georges, *La Part maudite*, Les Editions de Minuit, 1949, 1967, 2014, p. 59.

Chacune des séquences du sacrifice, entièrement documenté à l'époque par les commanditaires et des amis journalistes, que l'artiste convoque, relèvent incontestablement du « *potlatch* » collectif et de la notion de dépense bataillienne. Les collectionneurs-mécènes ainsi que le galeriste niçois Jean Ferrero et la télévision locale réalisent un reportage, qui montre toutes les étapes du processus : de l'achat de l'engin chez un concessionnaire niçois, au déplacement des protagonistes à la périphérie de la ville chez un ferrailleur, la « tuerie mécanique » de l'engin neuf par une machine meurtrière, jusqu'à sa présentation, comme un trophée, rangé dans une brouette à roulettes. Certains amis présents ont même ironisé sur la possibilité de rapporter l'engin détruit dans un caddie de supermarché. Cette moto comprimée appartient toujours à Philippe et Denyse Durand-Ruel. Elle est présentée, dans leur demeure, à côté d'un Solex (moto) emballé de Christo, d'une radio peinte posée sur une enceinte de Bertrand Lavier et de plusieurs pièces de Yves Klein.

À l'époque, la cérémonie a des airs de corrida mécanique. James Baldwin, l'écrivain de la cause noire, qui a connu comme César des années de lutte et d'adversité, notamment au sein de sa propre famille et qui assiste à la destruction de la Honda 125 neuve à Nice rendue possible par la générosité et l'audace des Durand-Ruel, est sensible à cette dimension archaïque. Écoutons son récit du sacrifice en 1971 : « Je commençais à avoir peur et me retirais dans un bistrot voisin, pour boire un verre. Par la suite, un homme, qui paraissait très sobre⁵⁰³, finit par acheter la Honda, et nous voilà en route vers le dépotoir où doit s'achever la courte vie de cette Honda-là (...) On apporte la Honda. On vide le réservoir d'essence, un peu comme on administrerait la dernière onction, avec une semblable exigence de complicité mentale. César va compresser, d'un instant à l'autre, une mécanique d'acier, de fer, d'aluminium, de caoutchouc, de cuir et de verre. L'instrument dont il se servira s'appelle une presse à paqueter et a été fourni par une société appelée Cosmos (...) je ne puis m'empêcher de penser à des têtes coupées, offertes à la foule (...) Six hommes la soulèvent dont César (...) La machine agonisante, emplie la cour d'un bruit abominable, mais lorsqu'on ouvre la

⁵⁰³ Il s'agit de Philippe Durand-Ruel.

boîte, la bête n'est pas morte, bien qu'horriblement mutilée. (...) Je me mets à transpirer et je ne me sens pas bien, je descends de mon perchoir. La Honda s'est transformée en un objet carré, plus personne ne la chevauchera jamais. Elle a été, tout droit, de l'usine au dépotoir⁵⁰⁴.» Un mois plus tard, lors d'un déjeuner avec la famille Baldwin, organisée à la Colombe d'Or⁵⁰⁵, où il côtoie Simone Signoret et Yves Montand, César et l'écrivain se retrouvent, en présence de nombreux convives, autour d'un festin. Ce jour là, César est dans la construction et le don. Il lui confectionne une salade arrosée d'huile d'olive et d'herbes vertes aromatiques. L'écrivain américain, qui porte autour du cou, une *Compression*, est émerveillé de voir que l'auteur de cette sauvagerie mécanique sur le port de Nice est capable d'empathie et de bienveillance.

L'euphorie, la jouissance et la fierté que cela procure aux uns et aux autres, conviés sur le lieu du crime, sont du même ordre, symboliquement, que les fascinations générées par le déploiement des mousses expansives en public et leur destruction immédiate au moyen d'une scie. Cette euphorie collective survient précisément de l'éclosion de la forme (c'est le cas pour les *Expansions*) et de sa destruction immédiate (par percussion pour la moto, par découpe à la scie pour la mousse coagulée). Destruction/construction, désir/frustration, sont à l'œuvre dans ces actions. Arman parle plus volontiers de vandalisme.

Comme un metteur en scène ou un dramaturge, César définit le cadre, le lieu et théâtralise son rite sacrificiel. Il prépare ses victimes : pour les *Expansions*, on le voit malaxer, avec soin, les liquides et les couleurs, surveiller la température et verser la matière liquide et chaude, pour les *Compressions* on le voit vider les réservoirs d'essence, arracher le moteur, supprimer les banquettes, les mousses, les pneus et les vitres.

Comme un artisan-boucher, il désosse la « bête » :

« Rien n'est plus frappant que les soins dont on l'entoure. Étant chose, on ne peut vraiment la retirer de l'ordre réel, qui la lie, que si la destruction lui enlève le

⁵⁰⁴ Baldwin, James, Giroud, Françoise, *Compressions : l'homme et la machine*, Paris, 1973, ouvrage bilingue, traduction Yvonne Roux, Rencontres éditeur, p. 14.

⁵⁰⁵ C'est Mme Yvonne Roux, propriétaire de la célèbre auberge, La Colombe d'Or, qui traduit le texte de Baldwin initialement rédigé en anglais.

caractère de la chose, en supprime à jamais l'utilité (...) Elle entre dans l'intimité des sacrifiants et participe à leurs consommations : elle est l'un des leurs et, dans la fête où elle périra, elle chante, danse et jouit comme eux de tous les plaisirs. Il n'est plus en elle de servilité; elle peut même recevoir des armes et combattre⁵⁰⁶», nous dit Georges Bataille à propos de la victime, devenue « part maudite » et « surplus pris dans la masse de la richesse utile. » Comme dans les cérémonies primitives, décrites par Marcel Mauss et Georges Bataille, dans leurs essais respectifs, sur le don pour le premier, sur la notion de dépense et de sacrifice pour le second, César place le public dans une situation similaire car « il renonce à la richesse qu'aurait pu être pour lui la victime. » C'est aussi ce que décrit James Baldwin lors de cette tuerie à laquelle il est participe, avec réticence, à Nice. Il observe et décrit les regrets d'un jeune couple, qui assiste au sacrifice : « La cause de leur trouble était le fait que la machine, avant sa transformation, avait eu son utilité, et que maintenant, elle ne servait plus à rien. » Ses commentaires, quelques lignes plus tard, s'arrêtent sur les relations entre la machine et l'homme, la tyrannie de la consommation, le gaspillage pour arriver à la conclusion suivante : « J'ai l'idée que l'impulsion qui pousse César à démystifier la machine, à la dépouiller de sa légende, à faire violence à la place sacrée qu'elle tient dans notre cœur, est une impulsion saine et très nécessaire⁵⁰⁷. »

César offre aux participants plusieurs expériences simultanées : la possession de la victime, sa métamorphose par la destruction et aussitôt sa transmission par le contre-don.

Le sacrifice de la machine en public (voiture, moto) que des collectionneurs acceptent de lui confier (une voiture de famille en usage, des bijoux et de l'argenterie de famille) et qu'il leur restitue avec une valeur-ajoutée, relève de ces rites ancestraux, que César a intuitivement rejoué avec des artefacts industriels. Marcel Mauss relève, dans son essai sur le don, que la plupart des échanges répondent à trois obligations : « donner, recevoir et rendre⁵⁰⁸. » La métaphore

⁵⁰⁶ Bataille, Georges, *La Part maudite*, Les Editions de Minuit, 1949, 1967, 2014, p. 59.

⁵⁰⁷ Baldwin, James, *L'homme et la machine*, Paris, 1973, p. 16

⁵⁰⁸ Lévi-Strauss, Claude, *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*, Quadrige, Puf, 2012, p. 39.

nourricière que César évoque quand il compare les pinces métalliques de la presse hydraulique à ses « propres mâchoires » en atteste. Ainsi que quand il raconte, avec le sourire malicieux d'un enfant, qu'il ajoute dans la presse des débris et du gras au dernier moment, montrent bien la dimension vivante et animiste de ces rituels artistiques et primitifs. L'artiste, comme l'enfant avec sa poupée ou son jouet, attribue une sensibilité et des émotions à l'objet (la chose) qu'il possède, qu'il nourrit, dont il prend soin, allant même jusqu'à le sacrifier en public. Certaines *Compressions* du début, s'intitulent *Nous sommes deux, Nous sommes trois*.

La destruction des signes de servilité et de richesses matérielles, chers à la bourgeoisie, est récurrente chez César, même s'il savait mieux que personne s'intégrer dans tous les milieux et mobiliser certains cercles pour financer ses projets. A travers cette posture, il établit, sans cesse, des transactions qui passent par le don et le contre-don et orchestre ainsi des relations interpersonnelles, fondées sur une confiance réciproque, comme l'énonce fort bien Alice Bellony-Rewald à propos du don de sa *Buick* jaune à l'artiste, qui la convoitait patiemment depuis longtemps. Cette voiture américaine qui l'avait conduite avec son mari, célèbre historien de l'Impressionnisme, de Paris à Salzbourg en passant par l'Italie, allait bientôt subir le même sort que la *Zim* de Marie-Laure de Noailles ou la Honda neuve achetée sur le port de Nice par le couple Durand-Ruel : « Il faut que tu me la donnes, la couleur est magnifique, j'en ferai un chef-d'œuvre⁵⁰⁹ .» Pour convaincre la propriétaire de l'engin, symbole de *l'American Way of Life*, César doit s'y prendre à plusieurs reprises et c'est finalement le conservateur du MoMA, William Seitz, qui saura convaincre le couple en leur promettant de l'exposer dans son exposition culte *The Art of Assemblage* à New York en 1961⁵¹⁰. Dès lors, tout le processus de destruction de *Alice's Car*, réactive inévitablement la tradition du régime archaïque du don et du contre-don. La compression, intitulée *Alice's Car*, que les Rewald offriront ensuite au Museum of Modern Art, est bien

⁵⁰⁹ Bellony-Rewald, *César, La Buick jaune*, Paris, édition des Lions, 2017, p. 9.

⁵¹⁰ Seitz, William C., *The Art of Assemblage*, The Museum of Modern Art, 1961, New York. Téléchargeable en intégralité sur www.moma.org/calendar/exhibitions/1880.

un prolongement moderne des coutumes et des traditions d'échanges pratiquées dans les sociétés archaïques.

Le don, la destruction (par la presse) et à nouveau le contre-don (par la production d'une œuvre) et le don à une institution constitue une chaîne de transactions fondées sur des relations de confiance, de respect et de complicité entre différentes personnes, qui deviennent elles-mêmes des agents, des éléments déterminants d'une histoire, qui a autant de valeur que la sculpture elle-même. Avec l'action de César, les commanditaires-donateurs vont faire de cette voiture, un objet hautement symbolique, à l'époque. Autrefois, objet fonctionnel et servile, qui conduisit le couple Rewald en Italie pour leurs vacances d'été, symbole de la bourgeoisie américaine des années glorieuses, aujourd'hui sculpture moderne au destin anthropologique, qui met à mal cette Amérique consumériste, symbole de modernité et de liberté. Les historiens et les marchands américains qui ont voulu, malgré les nombreux découragements de l'artiste, comparer les *Compressions* de César aux sculptures de John Chamberlain, sont complètement passés à côté de cette dimension animiste, archaïque et critique, qui fait toute la singularité et la richesse de cette œuvre fondée sur un régime dialectique, qui exige une lecture beaucoup plus ample que celle des formes et des matériaux. On ne retrouve pas la même épaisseur ontologique chez son rival Chamberlain, qui reste dans un régime essentiellement esthétique et formel. C'est du côté de Tinguely, que l'on trouve cette exigence, englobant des questions primitives, humanistes et ancestrales par cette réactivation (sans doute inconsciente) de rites de dépense : « Nous devons d'une part donner, perdre ou détruire. Mais le don serait insensé (en conséquence nous ne nous déciderions jamais à donner) s'il ne prenait pas le sens d'une acquisition. Il faut donc que *donner* devienne *acquérir un pouvoir*. Le don a la vertu d'un dépassement du sujet qui donne, mais en échange de l'objet donné, le sujet approprie le dépassement⁵¹¹. »

Pour les sociétés archaïques, comme pour César et ses compagnons de route, cette chaîne de transactions relève d'un processus dialectique qui est structuré par des productions et des représentations totalement indissociables. Ainsi,

⁵¹¹ Bataille, Georges, *La Part maudite*, Les Editions de Minuit, 1949, 1967, 2014, p. 67.

Arman, qui valide la référence au « potlatch » et son intérêt pour les sociétés primitives dans ses lectures et sa collections personnelle, a orchestré plusieurs actions-spectacles autour de la question du don : *Le Grand tas des échanges* en 1965 à la galerie Allan Stone, *Art by telephone* en 1969 et *l'Amérique coupée en deux* en 1970. Avec son action à New York chez Allan Stone, il est vraiment proche des rites primitifs et confirme la référence au potlatch à son interlocuteur : « au départ, Allan Stone et moi-même avons fournis des fonds de garages, de greniers et de caves. On en avait fait un grand tas et les spectateurs étaient invités à venir avec un objet et à l'échanger contre un autre, choisi dans ce grand tas des échanges. L'exposition commençait avec des choses pas trop mal, mais finissait avec un tas de boue. On pouvait venir avec une semelle de chaussure trouvée dans la rue, et prendre une chaise. C'était un petit jeu de primates très marrant⁵¹² », se souvient Arman.

En 1969, au Museum of Contemporary Art de Chicago, il propose au public d'apporter des objets de leur choix et de les entasser dans un container en Plexiglas, elle-même accessible dans une salle du musée afin le public produise leurs propres *Poubelles*. A l'époque, Ed Kienholz participe à cette aventure : « le container en Plexiglas permet de voir à travers ». Il est posé « sur un socle réalisé par Ed Kienholz, qui a été mon assistant pour cette exposition⁵¹³ », se souvient Arman.

Pour aider les Black Panthers, il propose au public de lui apporter des objets, qu'il coupe en deux (*Slicing*, Reese Palley Gallery, New York, 4 juin 1970) avec l'idée de reverser les bénéfices financiers au fond de défense des Noirs. Le succès est mitigé : « Pour cet engagement humanitaire, ce sont les artistes qui ont acheté les œuvres. Rauschenberg, qui ne pouvait pas venir, m'a d'abord téléphoné. Au milieu de la conversation, il a racroché. Puis, il m'a envoyé un télégramme en me disant que c'était une conversation téléphonique coupée. Et il a racheté lui-même le télégramme pour 500 dollars. C'était très astucieux. Pas un seul collectionneur ne

⁵¹² Arman, « Entretien avec Daniel Abadie », 1998, *Jeu de Paume*, p. 57.

⁵¹³ *Op.*, cité, p. 58.

s'est déplacé, pas un New-Yorkais n'est venu. Il n'y avait que des artistes et des copains⁵¹⁴. »

César ne va pas si loin dans l'implication du public. Il se tourne plutôt vers des collectionneurs avertis comme les héritiers du célèbre marchand Durand-Ruel, Gaston Deferre et Edmonde Charles Roux, Guy Loudmer, et Marie-Laure de Noailles, qui lui confient aveuglement leurs bijoux, leurs voitures, autrement dit leurs richesses personnelles transmises sur plusieurs générations, souvent chargées d'affects. Leur destination : la destruction en public pour les machines et la mini-compression portable pour les bijoux de famille. César savoure, avec une délectation malicieuse, ce pouvoir de métamorphose de l'objet précieux, veillant souvent à camoufler un diamant à l'intérieur d'une compression en bijoux, quand le commanditaire s'attendait à la trouver en surface, ou mieux, à mélanger les provenances de bijoux. Cet instant, encore plus délicieux, où la moto Honda comprimée peut transporter dans un sac à provisions. Il y a dans le processus de destruction, une forme de sublimation (on dirait résilience aujourd'hui), qui peut, comme le dit Bataille en son temps, relever du pouvoir et de la rivalité dans une motivation archaïque, même si au final, indubitablement, c'est la réparation, qui est au bout du processus. Le tour de force de César, sous des allures dilettantes, est la marque d'une intelligence émotionnelle hors du commun. En effet, comment cet individu qui se dit « ouvrier », modeste, issu d'un milieu « prolétaire », qui ne sait pas que l'on peut se laver tous les jours et embrasser ses parents avant de sortir en ville, parvient-il à convaincre des personnalités si étrangères à son milieu d'origine ?

Baldwin parle d'une « démystification⁵¹⁵ » de la machine. Certes, mais il y a aussi, une volonté non avouée, de détournement des codes bourgeois.

En plus de la valeur ajoutée, qui passe par la destruction, des questions de territoires et de pouvoir sont bien entendu induites dans ces transactions. C'est un processus constant de conquêtes, de reconquêtes et donc de construction d'un

⁵¹⁴ Hahn, Otto, *Arman, Mémoires accumulés*, Paris, Belfond, 1992, p. 99.

⁵¹⁵ Baldwin, James, *L'homme et la machine*, Paris, 1973, p. 10

pouvoir symbolique. Si les mises à mort d'automobiles et de motocyclettes qui enfantent, d'une part, les *Compressions*, relèvent de la notion de sacrifice et retirent de la circulation profane des machines utiles, la distribution de fragments d'*Expansions* au public, d'autre part, relève, elle, selon Bataille, du *potlatch*, qui mobilise à priori des objets inutiles et favorise le gaspillage des excédents de ressources. Selon Bataille, chez les Aztèques, par exemple, ce sont des « manteaux, des jupons, de précieuses chemises de femme ou des plumes de riches couleurs, des pierres taillées, des coquillages, des éventails, des peaux de bêtes féroces préparées et ornées de dessins. Dans d'autres régions du Nord Ouest américain, les canots et les maisons sont détruits, les chiens et les esclaves sont égorgés⁵¹⁶. » On voit là toutes les similitudes entre les objets collectés et accumulés par les Nouveaux Réalistes, qui sont détruits ou fétichisés. Ces rituels sont aussi symboliques, sophistiqués et ludiques (selon la vision de Huizinga) que les *potlatch* des civilisations extra-européennes. C'est en mars 1972 que César présente la série des motos compressées à la galerie Mathias Fels & Cie : pour le carton d'invitation et l'affiche, l'artiste et le galeriste choisissent un portrait de César saisi lors de cette tuerie mécanique. On le voit dans la décharge niçoise, avec, au premier plan, l'engin comprimé et ses roues en caoutchouc qui tournent autour du cube qu'est la compression.

Le processus d'échange est tout autant opérant avec les mousses : sans moyen de production important, César est contraint de négocier avec des fabricants industriels, comme la famille Adam, qui acceptent de lui donner la matière première en contrepartie de la médiatisation de sa gestuelle ritualisée et du don de prototypes, comme ce sera le cas avec les poufs pour le siège de la maison Nobel Bozel à La Défense.

II / C - 2. Entre analogies et *informe* :

S'il est indéniable que les *Expansions* sont des formes tournées vers le futur par leur éloge même du tout technologique et de la vie quotidienne, elles s'ancrent aussi dans le passé, un passé avant la construction des formes. Il faut aller

⁵¹⁶ Bataille, Georges, *La Part maudite*, Les Éditions de Minuit, 1949, 1967, 2014, p. 73.

chercher les survivances historiques et anachroniques des *Expansions* et leur capacité à mettre la sculpture moderne, "sans dessus-dessous", trois décennies en arrière, du côté de Georges Bataille et de son magazine illustré, la revue *Documents*. Fondée par des intellectuels et des historiens d'art, financée par des mécènes comme Georges Wildenstein et le Vicomte de Noailles ainsi que des personnalités comme Paul Rivet, Michel Leiris et Georges-Henri Rivière, cette revue circule dans le cercle des Noailles, chez qui César est régulièrement accueilli. Cette revue propose une approche différente des images, fondée sur les analogies et les libres associations, des méthodes qui sont déjà à l'œuvre chez les surréalistes et que Hains et Villeglé adoptent dans leurs langages.

Dans son dictionnaire visuel et critique, paru dans la revue *Documents*, Georges Bataille se fait l'apôtre de l'informe pour renverser notre perception du monde : "Ainsi *informe* n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser (...) Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme (...) Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'*informe* revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat⁵¹⁷." Pour Bataille, le terme *informe* désigne une action radicale, un processus de déclassement de la forme idéale, une basse "besogne", qui altère une démarche axiomatique (moderne) au profit d'une destruction. Bataille érige cet adjectif en mot-besogne et vante implicitement ses qualités intrinsèques de remise en question de l'ordre établi par la modernité. Bataille convoque les photographies surréalistes de Man Ray (formes anatomiques), Elie Lotar (formes sacrificielles), Hans Bellmer (formes subverties) et André Kertész (formes distordues) pour relier informe et érotisme, décomposition et informe, déflagration et informe, déchirure et informe, écrasement et informe, chute et informe, scatologie et informe, bref, subversion et informe. Au final, il s'agit bien d'une mise à mal du formalisme, d'une maltraitance du motif, d'un déclassement de la forme idéale, autant d'injonctions qui

⁵¹⁷ Bois, Yves-Alain, Krauss, Rosalind, *L'informe, mode d'emploi*, cat. d'expo., Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 6.

provoquent, en même temps, une régénération et un renouvellement des formes. Cette mise en pièces des formes engendre du nouveau. Détruire et régénérer, construire et déconstruire, on est complètement dans la dialectique qui fonde toute la pratique de César et celle de ses compagnons de route. Ce que Bataille élabore dans le champ de l'image par des associations visuelles, les Nouveaux Réalistes le mettent en forme dans le champ des objets et des actions. Leur manière de cueillir un objet, de le détruire, de le saturer par l'accumulation, de le déchirer, de le froisser, est un geste de désignation aussi rapide qu'une prise de vue. Le liquide visqueux que César mélange dans des bidons métalliques ou des poubelles industrielles noires génère des masses informes qui s'enracinent aussi bien dans une histoire d'images que d'analogies organiques. Ces formes molles, basses, aplaties et étalées comme de la lave ou de l'écume, qui s'auto-engendrent, régénèrent l'imaginaire, tout en mettant à mal les catégories. Vidées de leur structure interne, acceptant le hasard et l'aléatoire, ces formes élaborées sans contact renouvellent la sculpture contemporaine en la ramenant à ses origines primitives.

En photographie, l'informe est obtenu par l'usage d'un cadrage rapproché sur le motif, qui oblitère le contexte et transforme le motif en un tas de matière sans contour. Dans ses analogies visuelles, Bataille convoque aussi des scènes de sacrifices pratiquées dans les cultures archaïques, tout en pointant les associations possibles avec des abstractions organiques, des salissures et des moisissures de l'entre-deux-guerres. Les restes de sacrifices sont assimilables à l'informe, et nous l'avons dit, l'état du sol, après le découpage et la distribution des *Expansions*-spectacles, évoque clairement un cataclysme, un déluge, un naufrage comme la photographie anonyme que Bataille publie dans le numéro 7 de *Documents* pour illustrer la débâcle : *La Seine pendant l'hiver, 1870-1871*⁵¹⁸. Les images de Elie Lotar saisies dans les abattoirs de la Villette, cette citadelle de la mort, pour illustrer son article sur les « abattoirs » participent de cette même beauté subversive et fétichiste, qui développe l'imaginaire. Mise à mort, débâcle,

⁵¹⁸ *Op.cit.*, p12.

désastre, noyade et surtout déclassement de la figure humaine ou de la forme achevée sont autant d'entrées pour appréhender les *Expansions* éphémères et élargir la perception restanienne, essentiellement tournée vers le futur et « l'art-jeu ». Bien que très contemporaines par leurs « rites de communication » et leur « tout technologique », il nous apparaît aussi, comme les *Fers*, que les *Expansions* viennent de loin (**Doc.180 et 202**). Elles sont à la fois tournées vers le passé et le futur. Des personnalités comme Marcel Duchamp et Man Ray, dont César se réclame, dialoguent avec la généalogie de l'informe, et avant eux, celle des Romantiques et de Victor Hugo, traçant des tâches pour évoquer des paysages mentaux. La photographie *Élevage de poussière* (1920) est un magma informe. Cette prise de vue, réalisée par Man Ray, en lumière rasante du tableau de Marcel Duchamp, *Le Grand Verre*, abandonné à plat sur des tréteaux dans l'atelier new-yorkais, parle aussi de l'articulation temps/matière. Les magmas de poussière, qui se sont déposés sur le verre, dessinent justement des accumulations automorphes, qui parlent du temps qui s'écoule. Ce paysage automorphe est une sorte de matrice ou d'avant-goût de ce que la critique et les historiens nomment l'impureté en art, *l'informe*, la scatologie ou ce que Bataille nomme ensuite « l'hétérologie⁵¹⁹ ». Jean Dubuffet énonce le concept de « hautes pâtes ». Crachat, excrément, boue, tripes, morceaux de peau animale dépecée, restes de sacrifices, sang, vomi, tas d'immondices, le goût des déchets chez Arman (*Le Plein*) et César avec les masses hybrides et humides que sont les *Expansions* instantanées, nous renvoient à de nombreuses expériences en lien avec notre intimité et nos pulsions. La définition du crachat que propose Michel Leiris, un des contributeurs réguliers à la revue *Documents*, est encore analogique : « Le crachat est enfin, par son inconsistance, ses contours indéfinis, l'imprécision relative de sa couleur, son humidité, le symbole même de *l'informe*, de l'invérifiable, du non hiérarchisé, pierre d'achoppement molle et gluante, qui fait tomber, mieux qu'un quelconque caillou, toutes les démarches de celui qui s'imagine l'être humain comme étant quelque chose (...) »

⁵¹⁹ Selon Bataille, c'est « la science de ce qui est tout autre ». La scatologie étant la science de l'ordure. Dans les discussions en privé, César évoquait fréquemment ces sujets.

Niçois comme la plupart des membres du Nouveau Réalisme, Jean-Marie Gustave Le Clézio écrit *L'extase matérielle* en 1967, contemporaine de la révélation publique de la *Grande Expansion orange* au public parisien⁵²⁰. Dans son essai discursif, métaphysique et méditatif, il préconise la même l'humilité devant la matière : « C'est de ce temps et de ce lieu sans visage que je suis venu (...) Cette matière a agrandi son étoffe, se distendant, s'élargissant, se tissant incessamment. Et cet acte d'expansion était pur puisqu'il n'y avait rien d'autre que ce qui était ainsi proposé (...) La matière froide, la matière plate et calme, la matière qui ne parle pas est partout exposée et me guette. L'acte de la création ne s'arrête jamais. Il s'effectue ainsi, continuellement, dans la matière dure qui s'acharne (...) Je suis une bride de la matière (...) Tout est en train de se produire, renouvelant sans repos son avènement. Chaque miette cède la place à une autre miette, chaque goutte se détache et se reforme, identique. Tout est en création, jamais créé⁵²¹. »

Cette humilité permet une forme de résignation ou de lâcher-prise du mental, ce que César énonce avec ses mots, « quand je travaille je m'oublie ».

L'Expansion, comme le crachat que décrit Michel Leiris, ou l'alchimie de la matière, sont des actions qui amoindrissent l pouvoir de la main du sculpteur et donc de la sculpture : « Comme l'acte sexuel accompli au grand jour, il est le scandale même, puisqu'il ravale la bouche - qui est le signe visible de l'intelligence - au rang des organes les plus honteux⁵²² », nous dit encore Michel Leiris dans la revue *Documents* dans un article intitulé *L'eau à la bouche*. Quand César prend une bouilloire et verse son contenu sur le sol, lors des premiers essais pour la coulée des mousses, il donne à voir la beauté d'un crachat en métal. Si César n'a pas évoqué directement ces références, on sait qu'il s'intéressait à ce répertoire formel. Il pouvait interrompre un itinéraire nocturne pour observer

⁵²⁰ L'écrivain Jean-Marie Le Clézio, dans son texte, sur *L'extase matérielle*, datée de 1967 comme les *Expansions*, évoque « un geste de parturition » pour décrire les phénomènes naturels dans notre environnement. En biologie, c'est l'équivalent d'un accouchement, notamment pour la naissance des animaux. C'est une métaphore qui pourrait être parfaitement appliquée au mouvement expansif de la mousse au moment de son mélange et de son temps de séchage.

⁵²¹ Le Clézio, Jean-Marie, *L'extase matérielle*, Paris, 1967, Folio Essais, pp. 19-26.

⁵²² Leiris, Michel, « Crachat - L'eau à la bouche », *Documents*, 1929, numéro 7, cité dans Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 156.

scrupuleusement, sur le bitume, des insectes noirs et mous, rampant sur le sol pour fuir le danger ! La souplesse de leurs membranes et leur mobilité le fascinait littéralement. César aimait beaucoup aussi évoquer des sujets scatologiques, certes sur un mode humoristique, mais une authentique fascination se dégageait de ses propos, de ses visualisations et de ses associations. Ne reparlons pas de sa fascination pour les matières culinaires, que le « chef-sculpteur » transforme en émulsions comestibles.

Plus près de César et notamment d'Arman, François Dagognet invite, dans les années 1980, à saisir le sens métaphysique et philosophique des liquides, quasiment primitifs, en capacité de nous extraire de notre enfermement psychique : « Nous, les humains, pouvons-nous connaître en descendant en nous. En revanche, la matière bien qu'elle s'étale devant nous, nous lance tout de suite un défi : est-il possible de sortir de la prison de notre conscience pour aller l'explorer, l'envahir, puis la maîtriser ? Pourrons-nous nous exporter ? Et que nous révèle cette sorte de déportation ?⁵²³. »

Il y a donc bien dans la grammaire processuelle des *Expansions*, notamment les premières, qui sont rugueuses, brutes, primitives et poreuses une connivence esthétique avec *l'informe*, le « bas matérialisme », théorisés par Georges Bataille dans les années 1930. Ces formes instantanées sont aussi tournées vers le passé, tandis que les secondes vernies et laquées pour leur conservation, sont plus futuristes, sophistiquées, en écho à la pureté d'une sculpture de Constantin Brancusi ou de Hans Arp -

L'analogie avec *l'informe* et tous les motifs qui s'y rapportent est intacte avec les productions monumentales que César prépare en juillet 1967 pour sa participation à la Biennale de Sao Paulo. Il n'a pas encore mis au point sa technique de stratification de la mousse, qui viendra en 1970 pour l'exposition *Plastiques* au Cnac, mais il veut envoyer une *Expansion* pérenne au Brésil. Les actions-spectacles étant toujours activées à l'extérieur du hangar qui accueille la

⁵²³ Dagognet, François, *Rematéraliser, Matières et Matérialismes*, collection Problèmes et controverses, Librairie philosophique, Paris, Vrin, 1985, p. 22.

manifestation internationale. César imagine une solution transitoire : une *Expansion* semi-pérenne, où la surface, légèrement vernie, conserve sa porosité et sa vibration. En réalité, *l'Expansion* verticale est un magma de couches de polyuréthane, préalablement expansées, agrégées dans un bloc de mousse brut fabriqué industriellement par la Société Mousse Nobel Bozel, qui fabrique des mousses destinées à l'industrie du mobilier. Ce parallélépipède blanc, rectangulaire et vertical, d'un mètre cinquante de haut, est souple, mais compact. Il est incisé par César, qui vient y agréger, en son centre comme en sandwich, des couches de mousse. Il commence par placer le bloc à l'horizontal sur une table. Puis, il verse de la matière par petites quantités et peu à peu il recouvre la surface par ajouts successifs. Un fois qu'un côté du bloc est « farci » de matière, l'artiste le retourne et recouvre l'autre côté en continuant le même processus pour aboutir à un agrégat de superpositions de couches, qui recouvrent l'intégralité du support. Comme un sculpteur qui travaillerait sur une ossature métallique, il construit par additions de matière. Cette pièce est vivante comme une peau. C'est un organisme vivant. Les couches sont attirées vers le bas par le phénomène de gravité. Elles dégoulinent, comme une glace qui fond. On a vraiment le sentiment que la matière est vivante comme de la lave qui coule lentement ou plus exactement les parois humides d'une grotte. Les analogies sont nombreuses. César réalise uniquement deux *Expansions* de ce type dans son atelier de la rue Lhomond, immortalisées par le photographe Michel Delluc, qui réalise plusieurs séances photographiques, en présence de l'actrice italienne Elsa Martinelli, Marc de Rosny et Pierre Restany. Voici le témoignage de Michel Delluc, que nous avons rencontré en février 2019 à la suite de la donation de son fonds photographique à la bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou : « Selon moi, cette série est véritablement un travail de sculpteur. César enlève et ajoute de la matière, il place et déplace des masses sur un support, qu'il va faire disparaître. Ce support est un grand pain dans lequel il creuse un sillon pour que la mousse puisse s'infiltrer. On a parlé d'*Expansion* dirigée, mais l'aléatoire était inévitable. La pièce restait

toujours en mouvement. Il fallait la coucher, la retourner, puis la relever pour habiller toutes les faces du rectangle⁵²⁴. »

La première *Expansion* verticale, répertoriée sous le numéro A4297 dans les Archives Denyse Durand-Ruel, appartient aujourd'hui au Musée d'art contemporain de l'Université de Sao Paulo. Son acquisition par le musée a lieu en 1967 au moment de la Biennale de Sao Paulo, à l'initiative du directeur, Walter Zanini, dont César fait la connaissance lors de son séjour au Brésil : « Pendant sa visite à Sao Paulo, César fit la connaissance de Walter Zanini, au musée d'art contemporain de l'Université de Sao Paulo (MAC USP), où il apprécia *L'Idole Hermaphrodite* d'Eduardo Paolozzi, qui venait d'être acquise par le musée. Le résultat de cette rencontre fut la proposition d'achat par le musée de *l'Expansion* contrôlée, présentée à la Biennale de 1967. Des bruits coururent que le MAC USP envisageait d'acquérir une œuvre de César dès la première semaine. La presse fit circuler la rumeur que l'achat représentait la vente la plus chère jamais faite à la Biennale⁵²⁵. » Devant la polémique, le conservateur est contraint de se justifier publiquement pour calmer le mouvement contestataire qui met en avant un achat trop coûteux pour un « matériel douteux et esthétiquement très mauvais ». M. Zanini s'explique dans le périodique *Mirante das Artes* : « je suis absolument sûr de la valeur de mon choix (...) la pièce, pour ne pas parler de sa beauté impressionnante, est d'une importance capitale dans ce nouveau « tournant » de la sculpture orientée vers les matériaux post-ferreux, qui exigent un contrôle-créateur que connaissent de très rares sculpteurs, à l'exception de César. En 1963, nous avons acquis pour le MAC *l'Idole Hermaphrodite* qu'Herbert Read en 1964 a classée parmi les douze pièces fondamentales de la sculpture moderne depuis *Le Monument à Balzac* de Rodin. Je n'ai pas l'ambition d'être un prophète mais je suis un professionnel, et je crois que la monumentale *Expansion* de César en est la treizième. Elle a donné une vigueur encore plus prospective à notre musée (...) J'ai pris ma décision. Et Je pense que le MAC a fait la meilleure

⁵²⁴ Delluc, Michel, « Entretien », 19 février 2019, Paris. Propos recueillis par l'auteur.

⁵²⁵ Ana Gonçalves Magalhaes, *La participation française à la IXe Biennale de Sao Paulo et la question César*, revues.org, Archives de la critique d'art, avril 2013, p. 4.

transaction de sa vie⁵²⁶. » La sculpture est acquise pour une somme conséquente : l'équivalent du montant du Grand Prix de la Biennale que César n'a pas obtenu malgré son succès populaire sur place. Lors de son séjour au Brésil, César est accompagné de Jean Pierre Raynaud. Ils sont logés, par l'entremise de Pierre Restany, chez les propriétaires du magazine populaire, la *Manchete*, qui paraît à Rio. Selon Jean Pierre Raynaud, ce séjour est absolument féerique pour les deux artistes français : « nous étions logés chez des collectionneurs. Il y avait même des Picasso dans les salles de bains », nous dit Raynaud, qui séjournera plusieurs mois sur place à la suite d'une idylle amoureuse. Le 7 octobre 1967, la gazette *Manchete*, avec une couverture dédiée à Jane Fonda, consacre un dossier complet aux artistes de la Biennale sous le titre « A mais louca Bienal⁵²⁷. Chaque artiste fait l'objet d'un portrait. César et Raynaud bénéficient d'une double page, entourés de leurs œuvres (**Doc.142-145**).

Après leur retour en France, le conservateur Zazini écrit à César pour lui donner des nouvelles de sa sculpture : « Cher César, Comment allez-vous ? Depuis quatre semaines *l'Expansion Contrôlée* se trouve au Musée. J'ai déplacé *l'Unité Tripartite* de Max Bill et j'ai mis votre pièce dans le grand espace semi-circulaire de la salle où se trouve *l'Idole Hermaphrodite* de Paolozzi, vous souvenez-vous ? Isolée, contre l'amplitude blanche de l'exèdre, l'œuvre a acquis une présence extraordinaire. En la voyant les critiques et des artistes disent que seulement maintenant ils vous ont bien compris (...) En effet, à la Biennale, dans la petite salle, l'œuvre malgré sa monumentalité souffrait du voisinage des petites pièces et de la présence des verrières⁵²⁸. » Du fait de sa fragilité extrême, la pièce ne peut pas être exposée longtemps. Le vernis est trop fin pour préserver les couleurs dans la durée. Le musée a restauré la pièce en 2017 avec le concours des conservateurs français des Musées de Marseille, qui possède l'équivalent, offert par César au moment de la donation pour un musée monographique dans sa ville

⁵²⁶ Zazini, Walter, « W.Z. Pro César », *Mirante das Artes*, janvier-février 1968.

⁵²⁷ Numéro 807, pp. 46-65. Archives Denyse Durand-Ruel.

⁵²⁸ Archives du MAC USP, Dossier César, 8 février 1968, original en français.

natale⁵²⁹. Répertoriée sous le numéro 648 dans les Archives Denyse Durand-Ruel, les surfaces de cette *Expansion* verticale sont aléatoires et soumises au principe de gravité, qui les attirent vers le sol. On a vraiment l'impression qu'elle s'affaisse dans le sol.

II / C - 3. Entre le style nouille et le camembert, une esthétique dalinienne :

Les liens entre surréalisme et Nouveau Réalisme passent par la photographie et les associations analogiques dont nous venons de parler. Raymond Hains est celui du groupe qui le revendique le plus ouvertement. Il fréquente la galerie Colette Allendy, connaît Camille Bryen et s'intéresse à toutes les formes d'associations. Ainsi, selon Villeglé, il se rend avec ce dernier voir la deuxième exposition internationale du surréalisme en 1947 à la galerie Maeght et dont Marcel Duchamp et André Breton sont commissaires. Quelques mois plus tôt, il avait envoyé à André Breton quelques unes de ses photographies abstraites, espérant exposer avec eux : « En juillet, à Paris, à la galerie Maeght se tint l'exposition internationale du surréalisme. Hains ayant voulu soumettre à André Breton les photographies qu'il avait faites au cours de l'hiver précédent retourna avec moi rue de Messine mais il me laissa à peine le temps de voir l'exposition, car à la caisse on lui rendit l'enveloppe de photos (...) et il obtint l'adresse de Breton, 42 rue Fontaine. Ce n'est pas là, mais dans un café, que nous le trouvâmes attablé avec Victor Brauner. Il fut accueillant et le fut toujours lorsque nous le rencontrâmes par la suite, comme dans la cave de la galerie René Drouin⁵³⁰. »

En ce qui concerne César, la liaison avec le surréalisme s'établit par le biais de la photographie érotique. Les moulages et empreintes du *Pouce* et du *Sein*, comme nous l'avons déjà évoqué, dialoguent davantage avec les objets érotiques de Duchamp qu'avec les rares moulages d'Auguste Rodin. S'il est admis que Duchamp est la figure tutélaire du groupe, César regarde davantage du côté de

⁵²⁹ *Expansion contrôlée*, 1967, mousse de polyuréthane vernie, 153 x 116 x 80 cm, musée d'art contemporain (Mac), Marseille, reproduite dans *César la rétrospective*, 2018, Paris, Centre Pompidou, p. 140.

⁵³⁰ Villeglé, Jacques, *Cheminements 1943-1959*, édition les Sept Collines, Jean-Pierre Hugué éditeur, 1999, pp.33-34

Man Ray, avec qui la rencontre a lieu vers 1955 à Saint-Germain-des-Prés dans les galeries et les lieux de vies (bistrot, restaurants). César évoque aussi connivence avec Dali :

« Je ne crois pas au hasard (...) Depuis mon *Pouce* en plastique, je furetais, j'interrogeais (...) à force de discuter la rencontre se fait même si elle est fortuite (...) en manipulant de la matière durant des mois, on ressasse ses idées. Je ne suis pas un mental mais à force de feuilleter des livres, de visiter des salons, j'emmagasinai des impressions⁵³¹ ». Il ajoute : « Arp, avant moi avait fait des sculptures organiques, tout en rondeur, et Dali, évidemment devint céléberrime avec ses téléphones mous (...) les précédents ne m'ont pas découragé, ils poursuivaient d'autres buts avec d'autres moyens⁵³² .»

Durant l'été 1971, César rend visite à Dali dans sa maison de Cadaqués. Restany lui avait rendu visite et César était informé de sa collaboration avec le Maître-boulangier Poilâne, avec qui il allait bientôt travailler. César évoque cette rencontre dans ses échanges avec Otto Hahn :

« Tout comme Picasso, Dali vivait dans un désordre indescriptible mais, à l'inverse de son compatriote, il recherchait le fabuleux, le luxuriant. Dans l'entrée, il y avait un ours blanc, empaillé, couvert de bijoux, des pierres bizarres, des fleurs en papier, des meubles délirants. Il affectionnait ce qui est inhabituel, incongru. Chaque pièce était un défi à la logique, au bon goût. Mais dans sa folie simulée, Dali ne se trompe jamais⁵³³ »,

⁵³¹ Hahn, Otto, *César Sept vies ...*, Paris, Favre, 1988, p. 137.

⁵³² *Op., cité*, p. 139.

⁵³³ Hahn, Otto, *Sept vies ...*, Paris, 1988, Favre éditions, p. 177.

se souvient César, qui lui, non plus n'est pas en reste dans l'agencement de son univers domestique : véritable cabinet de curiosités.

Lors de cette visite, le maître catalan l'accueille avec ces mots : « Mon cher César, je vais vous faire une peine immense, mais je dois vous dire que vous ressemblez au plus mauvais peintre de tous les temps ! Vous avez exactement la tête de Cézanne⁵³⁴. »

Après ces courtoisies protocolaires, César est notamment sollicité par le peintre espagnol pour lui donner des conseils sur la décoration du fond de sa piscine en forme de phallus. Le maître espagnol veut reproduire des oursins. Comme le style nouille qu'ils affectionnent tous les deux, les oursins font directement allusion à la volupté de la matière, à la Méditerranée et à la gourmandise. Dans les années 1930, Dalí rédige un texte resté assez confidentiel, « La beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern-style », publié en 1933 dans la revue *Minotaure*⁵³⁵. Dans ce texte, il rapproche architecture végétale et gourmandise. Architecture et érotisme, sculpture et érotisme, sculpture et hystérie, autant de rapprochements incongrus, dans les années 1930, qui montrent la même filiation bataillienne et anti-moderne. Dans son texte, Dali vante la « sculpture extra-sculpturable », qui se dévore des yeux et devient ainsi comestible. Une autre façon de la faire tomber de son socle et de regarder l'histoire de l'art par la « porte de service » comme le préconisait Daniel Spoerri :

« Quand il parlait de l'art 1900 ou de la beauté comestible des entrées de métro, tout le monde croyait à une provocation de plus. Depuis le style 1900 est revenu à la mode et les entrées de métro de Guimard sont dans les musées⁵³⁶ », rapporte César dans ses entretiens avec Otto Hahn en 1988.

⁵³⁴ *Op., cité*, p. 177.

⁵³⁵ Le modern « Estyl-fhenomene », vers 1933, manuscrit autographe en français, dessins en marge ou dans le texte, 14 page, *Minotaure* n°3-4, 12 décembre 1933, reproduit dans *Dalí*, Centre Pompidou, Reina Sofia, 2013, pp. 332-336.

⁵³⁶ Hahn, Otto, *Sept vies* ..., Paris, 1988, Favre éditions, p. 177.

Si César accède à l'élasticité et à l'audace des formes molles à la fin des années 1960, c'est sans doute qu'il a aperçu, à un moment de son parcours, le célèbre tableau du maître espagnol, *La Persistance de la mémoire* (1931, MoMA, New York), dont Dalí fait le récit dans son autobiographie, *La Vie secrète*⁵³⁷.

Là encore le récit de la conception de ce tableau s'inscrit dans une suite d'associations créatrices décrites par l'écrivain Georges Bataille ou l'historien Aby Warburg : « Cela se passe un soir de fatigue (...) Nous avons terminé notre dîner avec un excellent camembert et lorsque je fus seul, je restai un moment accoudé à la table, réfléchissant aux problèmes philosophiques posés par le « super-mou » de ce fromage coulant. Je me levais et me rendis dans mon atelier pour donner, selon mon habitude, un dernier coup d'œil à mon travail. Le tableau que j'étais en train de peindre représentait un paysage des environs de Port Lligat dont les rochers semblaient éclairés par une lumière transparente de fin de jour (...) Il me fallait une image surprenante et je ne la trouvais pas. J'allais éteindre la lumière et sortir, lorsque je « vis » littéralement la solution : deux montres molles dont l'une pendrait lamentablement à la branche d'olivier⁵³⁸. »

Le « super-mou » du camembert, qui devient une surface de projection mentale migre dans les *Expansions-objets* de César entre 1975 et 1976, que nous évoquerons dans la troisième partie de notre étude. La matière, attirée vers le bas par le phénomène de gravité, s'étire, déborde, et se fige tandis que nous, regardeur, ne cessons d'imaginer ce qui ne se produit pas, ce qui reste invisible et cela provoque une attraction vers ce qui n'est pas montré.

La connivence avec Dalí n'est pas seulement formelle. Elle relève aussi du comportement et de la volonté d'inventer une modernité à la marge, hybride. Accepter qu'un morceau de fromage dégoulinant soit aussi symptomatique qu'un paysage, un livre ou une photographie peut sonner comme une énième provocation du peintre catalan. En réalité, c'est la marque d'une ouverture d'esprit, qui correspond parfaitement à l'esprit rebelle du sculpteur français. En allant rendre visite à Dalí en 1971, c'est cette audace que César vient conforter auprès du

⁵³⁷ Dalí, Salvador, *La Vie secrète de Salvador Dalí*, Paris, Gallimard, collection Idées, 1979.

⁵³⁸ Dali, cité dans Dufrene, Thierry, *Salvador Dali Double image, double vie*, Paris, Hazan, 2012, p. 98.

maître catalan. Ce dernier ne s'embarrasse pas des critiques, et c'est sûrement cette autonomie qui manque à César. Avec cette désacralisation du motif, Dali, Bataille, Warburg et plus récemment Didi-Huberman, nous invitent à déployer notre créativité à travers les jeux d'associations visuelles. Ce savoir visuel, que Bataille nomme le « gai savoir » opère, constamment, sans même que le sujet ne s'en aperçoive. Des figures inclassables comme Duchamp, Bacon, Picasso et Dali ont en fait leur marque de fabrique. L'hypersensibilité de César fonctionnait fondamentalement de cette manière, par absorption et arborescence permanentes. Aussi, l'appropriation des formes molles par César en 1967 s'enracinent-elles dans un faisceau de sources et d'associations emmagasinées dans sa mémoire cellulaire et visuelle.

II / C - 4. Hans Arp, sculpteur, « un amas de molécules » :

Dans plusieurs entretiens, César évoque clairement une autre survivance possible, celle du langage biomorphique et abstrait de Hans Arp :

"Pour moi, le premier qui ait utilisé la forme molle en sculpture, c'est Arp; il faisait un nu et à force de simplification ça faisait penser à un nuage⁵³⁹."

César fait allusion à la célèbre sculpture de Hans Arp, le *Berger des Nuages*⁵⁴⁰, daté de 1953 dans sa version en plâtre (Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris, **Doc. 90**) et que le sculpteur va décliner en plusieurs matériaux (bronze, Kröller-Möller, Oterlo et en marbre) et à différentes échelles. Il reçoit une commande importante pour la Cité universitaire de Caracas en 1953. Avec l'aide d'Antoine Poncet, Arp agrandit la version du lutin, plus petit. César connaît bien le praticien Antoine Poncet.

⁵³⁹ Cabanne, Pierre, *César par César*, Paris, Denoël, 1971, p. 134.

⁵⁴⁰ C'est la version agrandie de *Figure de lutin*, 1949, bronze, Fondation Arp, Clamart. Il existe aussi une version en marbre.

Hans Arp est membre du groupe *Espace* actif à Biot dans les années 1950. Ce groupe pluridisciplinaire prône déjà l'intégration des arts et la transversalité pour élargir le périmètre de l'art et tenter ce rapprochement entre art et vie par le biais de l'architecture et du décor. Les fresques monumentales de Fernand Léger en sont l'une des incarnations les plus populaires à l'époque. César s'en imprègne aussi, que ce soit au musée Fernand Léger à Biot ou chez ses amis collectionneurs Yvonne et Francis Roux, propriétaires de la Colombe d'Or, qui installent une fresque monumentale en céramique dans leur auberge. C'est le début d'un nouveau dialogue entre l'architecture, la ville et le public que Michel Ragon défend et que Restany se réapproprie en décembre 1967 avec son *Manifeste*, publié à Milan aux éditions Apollinaire, « Contre l'internationalisation de la médiocrité, pour une esthétique généralisée⁵⁴¹ .»

C'est évidemment avec Arp, sculpteur, que les formes molles de César dialoguent et notamment la série des *Concrétions humaines*, qui jouent sur la sensualité, l'harmonie et la douceur, autant de valeurs que la modernité met de côté. Pour Arp, cette série est une manière de reconnecter l'homme à son savoir émotionnel, accessible par le canal du corps et non du mental, ce qui expliquerait l'absence du motif du visage ou sa réduction à des arrondis dans cette série de sculptures abstraites et organiques. Pour Arp, leurs contours organiques sont synonymes de bienveillance : « Arp souhaite que l'art montre ses sentiments, qu'il brise la dure carapace de l'homme, carapace faite d'égoïsme, et de haine (...)»⁵⁴² » Pour Arp, l'homme moderne concentre beaucoup trop ses facultés dans son cortex rationnel pour répondre aux exigences de croissance et de mécanisation de l'époque moderne. Ne dit-il pas, souvent, « je suis un homme naturel », autant de valeurs qui ne peuvent que faire échec à l'esprit naturel et authentique du César « primitif », « un homme simple », tel qu'il se définit. Très clairement, César cite les formes analogiques de Arp en les confrontant à la sculpture de Brancusi, qui incarne aussi cette posture à la fois moderne par l'épure et artisanale par sa

⁵⁴¹ Restany, Pierre, *Le Livre Blanc - Objet Blanc*, Milan, éditions Apollinaire, 1969, p. 3.

⁵⁴² Poley, Stefanie, « Concrétions humaines », cat.d'expo, Hans Arp 1886-1966, Kunstverein Stuttgart, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Musée d'Art moderne de Strasbourg, Minneapolis Institute of Art, Museum of Fine Arts, Boston, San Francisco Museum of Modern Art, 1986-88, p. 148.

marginalité et sa fusion avec les matériaux traditionnels comme le bois, le marbre et le plâtre :

« Brancusi serrait les formes et la force vient de l'intérieur. À côté, Arp sculpteur me semble de la mortadelle (...) Il emploie un langage qui ressemble à une coulée de polyuréthane. Je m'explique : si on coupe un Rodin, ou même un Brancusi, on trouve une armature, un squelette. Tranchez un Arp, vous n'y trouverez qu'un amas de molécules (...) Alors qu'en prenant un corps humain, beau, laid, gras ou maigre, on trouvera des viscères, des os, une colonne vertébrale, des nerfs, du sang, de la moelle. (...) Ainsi Arp, plein de molécules ou de mortadelle, se situe plus près de Maillol, alors que Brancusi, avec ses os et son squelette s'approche de Rodin⁵⁴³. »

Si César est sévère dans son jugement envers Hans Arp, c'est incontestablement parce qu'il veut nuancer une appropriation qui ne fait aucun doute.

II / C - 5. *Dripping* et *Pouring* chimiques, entre Jackson Pollock et Morris Louis

De l'autre côté de l'Atlantique, deux décennies plus tôt, Jackson Pollock invente le *dripping* à la fin des années 1940. Son geste est révolutionnaire et iconoclaste, comme celui de Wassily Kandinsky en 1910 lorsque celui-ci regarde un de ses tableaux posés à l'envers sur les murs de son atelier et découvre l'abstraction. Le sujet de la peinture devient secondaire. Pollock installe sa toile à l'horizontale, posée à même le sol, blanche, sans préparation et la recouvre en projetant des jets d'acrylique au moyen, non plus d'un pinceau traditionnel, mais d'un bâton trempé dans la matière picturale. Pollock danse littéralement autour de sa toile et ritualise le processus de réalisation de sa peinture, qui compte tout autant que le résultat final. Il est le premier artiste moderne à sublimer cet espace intime, qu'est l'atelier et en même temps à le ritualiser, le ramenant à une chorégraphie primitive,

⁵⁴³ *Op., citée*, p. 151.

venue des profondeurs, en écho à sa pratique psychanalytique avec un disciple de Carl Jung⁵⁴⁴. L'artiste est littéralement entouré de sa production et ne fait plus qu'un avec elle, comme dans un rituel chamanique. Par un effet miroir, en regardant ce processus à l'œuvre, se déployer dans le temps et dans l'espace, le spectateur s'identifie à cet acte créatif, autrefois réservé au huis-clos de l'atelier. Avec cette invention, Pollock transforme à la fois le statut de la peinture (il la renverse littéralement et induit ainsi, non pas sa disparition, mais son renouveau), puis il inclut le regardeur dans un espace, qui lui était jusqu'ici étranger. En 1980, le critique d'art Bernard Lamarche-Vadel élargit le prisme restanien de la magie morphologique, de la quantité chimique et du partage collectif au sujet des *Expansions*. Il établit un parallèle entre le format horizontal du dripping pollockien et le déversement au sol de la mousse de polyuréthane dans un portrait, qu'il dédie à César dans sa revue *Artistes*⁵⁴⁵. Le défenseur d'une nouvelle génération de peintres (Combas, Di Rosa) revient sur la carrière de César avec un œil neuf. Selon lui, les *Expansions* ont la capacité de briser « les conventions relationnelles dessin-volume-couleur ». Voici ce qu'il en dit : « A mon sens, l'importance incontournable de César, hors des chefs-d'œuvre plus traditionnels que sont *Valentin*, *La Victoire de Villetaneuse* ou *Ginette*, tient dans sa compréhension intuitive de la grande métaphysique organique de l'expressionnisme abstrait et de Pollock tout particulièrement⁵⁴⁶. » Il ajoute dans le même article : « Les compressions, et les expansions, qui en sont le renversement, par leur caractère extensif illimité qui supprime la pertinence du format, leur tracé interne non-relationnel, par la planéité volumétrique de leurs faces opposées à l'espace réel, l'absence de volonté de composition gagée par l'emploi des mâchoires de la presse ou le déversement du polyuréthane expansé, exposent dans l'ordre du volume la même radicalité que l'espace des *drippings* (**Doc. 146 et 153**) tout en renouvelant de fond en comble les moyens, les procédures d'exécution du passage du plan pictural au volume sculptural⁵⁴⁷. »

⁵⁴⁴ Voir Wolfe, Judith sur l'aspect jungien de la pratique de Pollock, *Artforum*, novembre 1972.

⁵⁴⁵ Lamarche-Vadel, Bernard, *César d'un bloc*, revue *Artistes*, octobre - novembre 1980, numéro 6, p. 21

⁵⁴⁶ *Op.*, cité, p. 21

⁵⁴⁷ *Op.*, cité, p. 21.

Dans le sillon creusé par Pollock, Morris Louis réalise ses *colour-field paintings* en déversant, lentement, des pots de pigments sur la toile non préparée, posée, non pas au sol, mais contre le mur. Lui aussi n'a plus recours au pinceau. C'est la matière qui est lentement versée sur le support, qui boit littéralement la matière liquide et la restitue par absorption. Les formes abstraites se révèlent par un processus de lente imprégnation. Là aussi, la forme déploie une dimension temporelle. C'est le processus lui-même qui est dévoilé. Dès lors, la fabrication des formes s'affirme comme le résultat d'un processus quasiment indépendant de l'artiste, qui préfère le geste à l'outil, et qui accepte finalement d'être en retrait au profit de la matière et, dans un second temps, du public. La matière acquiert un statut d'auteur et, en même temps, le regardeur aussi. Le hasard, le geste, les propriétés chimiques des matières et leurs réactions entrent considérablement en jeu. Les formes produites sont déléguées aux matériaux et aux outils les plus rudimentaires. L'artiste, en dévoilant les étapes de sa création, accepte peu à peu de ne plus être l'unique acteur/auteur du processus créatif. En rendant publiques les phases de sa production, l'acte créatif devient un processus poreux et ouvert. Notion que Umberto Eco, dans *l'Œuvre ouverte*⁵⁴⁸, théorise pour décrire certains *drippings* de Pollock et autres révolutions artistiques du moment, notamment en littérature. Le reportage photographique réalisé par Michel Delluc dans l'atelier de la rue Lhomond en 1967 participe de la même intention. Les images montrent toutes les étapes de recouvrement du support par les liquides polychromes, qui sont déversés lentement par l'artiste sur le support blanc (bloc de mousse) comme le fait Morris Louis sur sa toile à la verticale, ou plus tard, Lynda Benglis sur le sol et les angles des cimaises des galeries et musées.

En France, la peinture spectacle est magistralement opérée par Yves Klein avec ses *Anthropométries*, réalisées en public. Le corps féminin est le pinceau du peintre monochrome. Les modèles, badigeonnés de peinture, se frottent

⁵⁴⁸ Edition du Seuil, 1965.

littéralement sur la toile vierge au sol ou contre les parois. Leur chorégraphie en public est chargée d'une forte dimension érotique et sauvage⁵⁴⁹.

Benjamin Buchloh dans un texte sur les modes opératoires de Jacques Villeglé et Simon Hantaï prend la mesure de ce renversement quasiment irréversible : « L'incidence grandissante de la société du spectacle fera subir à la peinture une mutation inévitable, contraire à ses principes et à son histoire, de même pour toutes les autres productions de l'intelligence perceptuelle⁵⁵⁰. » Les *Lacérations* urbaines de Villeglé et Hains, qui élèvent le geste anonyme au rang d'acte artistique ou encore, les pliages de Simon Hantaï, qui laissent la matière se diffuser dans les creux et les interstices participent d'un processus similaire et d'une volonté de distance avec le geste créatif. Ce qui est commun à toutes ces procédures, c'est l'obtention d'un vocabulaire iconoclaste, qui renouvelle les catégories et relance la création.

II / C - 6. Les « formes amicales » de Claes Oldenburg :

En 1962, Claes Oldenburg présente ses *Soft sculptures* à la Green Gallery⁵⁵¹ à New York. Il expose des répliques grossières, déformées et géantes d'objets familiers ainsi que des aliments reconstitués en plâtre peint à l'échelle 1, présentés dans des petites vitrines comme dans un magasin ou alors déployés dans l'espace (sol, plafond, angles). Il permet aux visiteurs de les manipuler. Les objets agrandis, reproduits en toile cousue ou en vinyle, à une échelle anthropomorphique, s'affaissent au sol. Leurs surfaces et leurs contours, rehaussés d'un glacis (comme le vernis des *Expansions* semi-pérennes), sont souples à l'image de l'épiderme. Une énorme part de gâteau trône au centre de l'espace de la galerie tandis qu'un cornet de glaces (*Floor cone*, 1962, MoMA) est suspendu au plafond. Indifféremment, cette réplique molle peut être installée au sol ou à un angle⁵⁵².

⁵⁴⁹ Bertrand-Dorléac, Laurence, *L'Ordre sauvage: Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Gallimard, 2004.

⁵⁵⁰ Hantaï/Villeglé, *la dialectique de la disparition de la peinture, La peinture après l'abstraction*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1955-1975, mai - septembre 1991, Paris Musées, Paris, p. 108.

⁵⁵¹ *The Store*, 1962, New York.

⁵⁵² Oldenburg exacerbated this deformation caused by gravity for his 1963 solo show at Los Angeles's Dwan Gallery, during which he propped *Floor Cone* upside down against a wall.
Source : MoMA collections.

Une photographie montre aussi l'artiste à Los Angeles, devant sa galerie, avec la sculpture en forme de cornet à glace sur le toit de sa voiture.

Ces « morceaux choisis », issus de la vie quotidienne, sont assimilables à des jouets (*Green Beans*, 1964) gonflables, un pouf (notamment le *Cheese Burger*) ou encore des figures de fêtes foraines. C'est en s'appropriant cette esthétique réaliste, populaire et vernaculaire que Oldenburg dépasse la question de la sculpture dans son acception traditionnelle. D'ailleurs, il ne parle pas de sculpture mais d'un « art » à visage humain. Chez Oldenburg, davantage que chez les artistes du Pop art, l'objet est vidé de sa dimension fonctionnelle pour se centrer sur des questions humaines, émotionnelles et anthropologiques. Les objets sont humanisés et c'est en cela que le parallèle avec César est évident. L'objet, qu'il soit réduit ou agrandi, est le prolongement de l'homme. Entre l'homme et l'objet, l'homme et la machine, s'opère un dialogue constant : les Nouveaux Réalistes et César les traitent comme des objets animés, leur accordant des valeurs affectives et animistes comme dans les sociétés archaïques. L'objet est anthropomorphique. Il a une valeur humaine et symbolique. Chez Oldenburg, les surfaces molles, réfléchissantes ou mates, selon le matériau choisi, sont dégoulinantes comme les aliments en train de fondre ou l'épiderme en train de suer. Ils sont imparfaits, abîmés et mous. Ainsi donnent-ils l'impression d'être vivants : « Même lorsqu'il exécutait des répliques d'articles de la vie courante produits mécaniquement, tels un téléphone, une machine à écrire ou un tube de dentifrice, Oldenburg attirait l'attention du spectateur non pas sur la condition de l'objet comme exemple de production industrielle, mais sur son humanité : le fait que quelqu'un l'avait conçu pour un usage précis, voire comme un prolongement du corps, et qu'il était soumis comme nous aux forces de gravité. Chacun de ses objets semble éclater de personnalité et posséder sa nature propre, tour à tour affaissé et mélancolique, sexuel et séducteur, indolent et las ou chargé d'énergie. Tout ici repose sur la métaphore⁵⁵³. »

⁵⁵³ Marco Livingstone, *La sculpture britannique et américaine depuis le Nouveau Réalisme : un dialogue bilingue à propos de l'objet*, *Le Nouveau Réalisme*, conférences & colloques, galerie nationale du Jeu de Paume, La Documentation française, Paris, 1997, p. 66.

La Dwan gallery, qui expose les *Soft Sculptures* de Oldenburg en 1963, travaille aussi avec Arman à ce moment-là et lui offre un contrat. En outre, en 1964, Oldenburg réside un an à Paris. La galerie Sonnabend lui consacre une exposition et abrite l'artiste américain dans une petite échoppe louée au cœur de Paris, qu'il transforme en épicerie. Il y déploie tous ses objets colorés, qui représentent principalement des aliments. André Morain, le photographe du Salon de Mai, de la galeriste Iris Clert et de César est mandaté par la galerie pour photographier cet atelier-boutique, reproduit dans le catalogue. La préface du catalogue est rédigée par le critique d'art Otto Hahn, ami de César et de Restany, mais aussi l'auteur de la deuxième biographie sur César, parue dans les années 1980. Tous ces recoupements nous laissent à penser que César a forcément eu connaissance des travaux, encore très confidentiels, du sculpteur américain, plus proche de Dubuffet, Beckett et Céline, que de Chamberlain ou Warhol. Dans la préface du catalogue publié par la galerie, Otto Hahn laisse parler l'artiste : « Je ne m'intéresse qu'à l'expérience humaine : les rapports entre l'homme et le monde. Il y a plusieurs manières d'entrer en contact avec l'objet : nager, toucher, s'asseoir, porter, caresser (...) On peut aussi participer en imagination. Dans mon œuvre, je mélange toutes ces formes de sensations physiques. Mon *ici cream* est une illusion *d'ice-cream*. Je ne veux pas imiter mais créer une situation lyrique. Mon travail est l'objectivation de mes relations avec le monde. Lors de mon arrivée à Paris, j'ai trouvé dans ma chambre un instrument qui m'était nouveau : le bidet (...) Celui qui veut être aimé désire un monde souple. Les matières rigides excluent l'approche, refusent le contact : leur dureté dresse un mur d'indifférence (...) L'homme est un relais. Il est fait de la même matière que l'univers, il est fait de ce qu'il touche, de ce qu'il mange. Ce n'est qu'un passage, mais dans l'intervalle qui le sépare du monde, je voudrais introduire quelque chose. Je ne peux vivre qu'en contact avec la réalité. En la fabriquant, je m'oblige à la toucher, à la comprendre. Cela me permet de recréer ma propre réalité. Alors je me sens heureux et en sécurité⁵⁵⁴. » Féru de littérature française notamment Ferdinand Celine et des

⁵⁵⁴ Oldenburg, Claes, Hahn, Otto, cat. d'expo, Paris, Galerie Ileana Sonnabend, octobre 1964

écrits de Jean Dubuffet, ne disait-il pas dès 1962, que l'art devait à la fois être capable de donner des « coups de poing » mais aussi d'aider « une vieille femme à traverser dans la rue⁵⁵⁵. »

II / C - 7. La sculpture comme *process*, des affinités avec Morris Louis et Lynda Benglis

Presque au même moment, Robert Morris, artiste et théoricien⁵⁵⁶, initialement proche des milieux de la danse contemporaine, du théâtre et de la performance publie deux textes manifestes aux États-Unis. En 1966, *Notes on sculpture* et en 1968 *Anti-Form* dans la revue *Art Forum*. Ces textes, qui influencent toute une génération de sculpteurs américains, partent du postulat suivant : la production de nouvelles formes n'est plus un enjeu pour l'art, depuis Jackson Pollock et Morris Louis. Dès lors, l'ambition des artistes américains de cette génération est axée sur la désublimation des formes, dans la filiation des associations visuelles prônées par Georges Bataille dans les années 1930 dans sa revue *Documents*. Robert Morris recense, depuis Jackson Pollock et Morris Louis, les expressions plastiques, essentiellement américaines, qui « laissent parler » la matière, la gravité et le hasard. Il reconnaît d'ailleurs fort bien le rôle pionnier des objets dégoulinants, aux contours affaissés, du suédois Claes Oldenburg, bientôt naturalisé américain.

Les *Wall Hanging /Felt Pieces* (1969, Centre Pompidou, Donation Cordier, **Doc. 226**) de Morris en sont le prolongement, sauf que l'artiste utilise une matière industrielle brute, détournée, du feutre. À partir de 1967, Morris entame une série de sculptures entièrement composées de plaques de feutre industriel mesurant 2,5 centimètres d'épaisseur. Préalablement découpées par l'artiste, ces plaques sont fixées au mur et s'auto-déploient dans l'espace. Si l'artiste intervient sur la variation des couleurs, des découpes et des plis, ainsi que sur la disposition du

Préface de Hahn, Otto « La démarche de Claes Oldenburg », photographies André Morain, 12 pages, non paginé.

⁵⁵⁵ Bertrand Dorléac, Laurence, *L'ordre sauvage, Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Gallimard, 2004, p. 303.

⁵⁵⁶ Robert Morris rédige un mémoire sur Constantin Brancusi.

support mural, c'est le poids du matériau qui décide de la forme finale. Robert Morris se positionne clairement en faveur d'un processus selon lequel l'artiste délègue le choix artistique et le geste à la matière. Il évoque, à juste titre, un processus de « making by itself⁵⁵⁷ ». Les masses en feutre brun, gris anthracite ou rose sont lourdes tout en affichant une souplesse libre faite d'enchevêtrements de volutes et de plis, qui montrent l'épaisseur et la densité de la matière⁵⁵⁸. Le feutre, dans le cas de Morris, est neutre tandis que dans les installations de Joseph Beuys, il est chargé d'affect et de pathos. Morris exalte la beauté de cette matière industrielle, quand Beuys va lui attribuer une dimension thérapeutique et énergétique. Les volutes ondulées et répétitives que la mousse de polyuréthane déverse au sol et plus tard sur le mur est comparable au *Felt-Pieces* de Morris. Certaines sculptures de Richard Serra (*Belts*, 1966-1967), certaines actions de Robert Smithson déversant de l'asphalte sur une colline (*Asphalt Rundown*, Rome, 1969) et de Bruce Nauman participent de cette nouvelle syntaxe plastique, que la critique et les historiens ont assimilé au *Process Art* : « Ce processus implique une reconsidération de l'usage des outils en relation avec la matérialité. Dans certains cas, ces recherches évoluent de la question du faire à la question du matériel en tant que tel (...). Dans ces cas-là, la question de la gravité devient aussi importante que l'espace (...). Le hasard est accepté et l'indétermination joue pleinement son rôle, puisqu'elle reconfigure le résultat⁵⁵⁹. »

Indéniablement, le processus des *Expansions* est en phase avec cette nouvelle catégorie d'œuvres tridimensionnelles, anti-formalistes et automorphes, elles-mêmes issues de l'Expressionnisme Abstrait. L'ensemble de ces recherches plastiques serait le prolongement contemporain du *bas matérialisme* tel que l'énonce Georges Bataille dans les années 1930 dans le champ de l'image. Mais

⁵⁵⁷ « Cela fit partie du refus de continuer à esthétiser la forme d'une œuvre en concevant cette forme comme une fin prescrite. », *Anti-Form*, *Art Forum*, 1968, p. 35.

⁵⁵⁸ Le Grand Palais accueille en 1968 une exposition sur la scène américaine, *L'Art du Réel aux USA 1948-1968*, dans laquelle sont réunies des œuvres de Pollock, Frank Stella et Bob Morris justement.

⁵⁵⁹ Morris, Robert, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, An October Book, The MIT Press, Salomon R. Guggenheim Museum, New York, 1993, pp. 255-258. « This involves a reconsideration of the use of tools in relation to material. In some cases these investigations move from the making of things to the making of material itself (...) In these cases considerations of gravity become as important as those of space (...) Chance is accepted and indeterminacy is implied, as replacing will result in another configuration.

à l'époque, aucun historien ou critique d'art, pas même la personnalité hors norme de Pierre Restany, ne fait ni le lien entre les *Expansions*, ni le lien avec la sculpture américaine *processuelle*. Les commentateurs restent fixés sur la comparaison formelle avec Chamberlain. C'est le critique d'art, Bernard Lamarche-Vadel en 1980 qui établit un autre point de vue possible et rompt avec le l'axe César/Chamberlain, trop formel et superficiel : « Européen certes, mais dans une compréhension de la rupture introduite par Pollock qui le situe aux côtés du Stella des *Black-Paintings*, du Serra des découpes en caoutchouc et du Bob Morris des grandes plaques de feutre découpées, et non de Chamberlain⁵⁶⁰ ... ». Cette comparaison est d'autant plus pertinente que César lui-même parle d'anti-sculpture à plusieurs reprises : « Je vous montre comment ça se fait, avec qui je le fais, vous pouvez le faire aussi, lui peut le faire, tout le monde peut le faire, j'ai pas dit que c'était une sculpture, je m'en fous que ce soit une sculpture, ou pas une sculpture⁵⁶¹ ».

A la différence des sculpteurs américains de *l'Anti-forme*, César ne s'appuie pas sur un socle théorique et une conception progressiste de l'art, mais sur une matière (la mousse), une technique (le dosage et le débit du versement), un rite de communication (le séchage, le découpage et le don en public) et surtout une expertise du matériau dont il explore toutes les possibilités. Il développe les *Expansions* de manière empirique et heuristique. Comme un scientifique dans son laboratoire, il expérimente les propriétés de la matière sans à-priori, ni vision préconçue. Il teste. Il échoue et recommence à nouveau. Ce processus n'est pas linéaire et César ne sait pas l'expliquer. C'est aussi pour cette raison, qu'il organise des démonstrations en public.

Claus Boehmler (né en 1939) en Allemagne et surtout Lynda Benglis (née en 1941) et Robert Smithson aux Etats-Unis développent des gestes similaires, notamment sur la question des formes auto-composées. Cette appropriation des formes automorphes est certainement mieux tolérée aux Etats-Unis où les questions d'horizontalité et de gravité ont été posées vers 1949 par les *Drippings*

⁵⁶⁰ Lamarche-Vadel, Bernard, « César d'un bloc », revue *Artistes*, 1980, p. 21.

⁵⁶¹ *Un Nouveau Dimanche*, 2 juillet 1967, 15 minutes, INAthèque, Bibliothèque Nationale de France, Paris

de Jackson Pollock. Mais, entre Pollock et Lynda Benglis, il y a une étape à franchir. Les *Liquid Words* du peintre conceptuel Edward Ruscha en 1967 font le trait d'union entre un langage Pop (la modernité) et les notions plus batailliennes (la primitivité) de liquéfaction et d'entropie. Cette période correspond à ce que Ruscha a lui-même nommé sa « romance with liquids ». Avec cette série, le langage dans sa version symbolique et publicitaire, joue sur les illusions et le trompe l'œil. Le parallèle avec les *Expansions* se situe sur le double sens des mots choisis par l'artiste, inscrits en relief mou et humide et sur l'absence de contours stables. La question de la transformation et du recyclage, soit en solide, soit en flaque informe évanescence, ouvre les années 1970 que ce soit en Europe ou aux Etats-Unis. « Ce qui m'intéressait », dit César en 1971, « c'était la métamorphose, le changement de situation à partir d'un phénomène simple⁵⁶². » Ed Ruscha, lui, soumet les mots à la pesanteur en présentant une série de toiles abstraites sur lesquelles sont inscrits des mots comme *Eye*, *Adios*, *Rancho* avec un liquide brillant, légèrement parsemé de petites particules alimentaires, qui flottent et donnent l'illusion du relief et de la pesanteur. Ces mots isolés, hors sol, sont pourtant assimilables à des crachats informes, sur fond hollywoodien, avec ses promesses de bonheur décoloré. Dans les travaux de Ruscha, les mots sont difficilement lisibles et s'auto-détruisent à mesure qu'ils apparaissent.

On est là aux prémices de l'entropie, notion chère à Robert Smithson, qui en 1969, est invité à une exposition à Vancouver, organisée par Lucy Lippard. Le titre est *995 000*. Il propose une action⁵⁶³ : il fait alors déverser du haut d'un talus situé dans une décharge, sans présence humaine, deux cents kilos de colle soluble et pigmentée. Selon certains historiens, Smithson aurait cherché une couleur translucide, qui s'apparenterait à la texture du sperme ou à la colle, alors que sur les photographies documentaires, la matière est rouge-orangé. Dans le cas de cette action, aucune solidification ne viendra. Il y aura un phénomène d'entropisation sans l'intervention de l'artiste tandis que chez César, les sculptures instantanées sont un hymne aux nouvelles matières et aux nouvelles applications

⁵⁶² César, *Rétrospective de sculpture*, Genève, Grenoble, Paris, 1976-1977, p. 93.

⁵⁶³ *Glue Pour*, 1969, œuvre détruite.

qu'elles ouvrent dans le mobilier et la consommation contemporaines. Dans les deux cas, la perception est phénoménologique. Robert Smithson opère déjà un travail critique de la modernité et de la consommation. Rien de tel chez César, qui opère sur un plan strictement matériologique, festif et empirique.

Aux Etats-Unis, Lynda Benglis (**Doc. 229**), d'origine grecque, qui fréquente les artistes minimalistes et conceptuels comme Barnett Newman et Carl André, tout en assumant sa dette à des peintres historiques comme Helen Frankenthaler et Morris Louis, développe des sculptures assimilables aux *Expansions* de César. Son travail à multi-facettes fait actuellement l'objet d'une réévaluation historique⁵⁶⁴ et d'un *revival* au sein du marché de l'art. Des galeries prescriptrices comme Paula Cooper et Cheim Read diffusent son travail. Au départ, les travaux de Benglis dialoguent avec la peinture et notamment les *Dripping* de Pollock tout en indiquant dans ses prises de paroles que l'esthétique pop de Claes Oldenburg l'a aussi beaucoup intéressée dans la mesure où elle a contribué à "mettre la matière sans dessus-dessous". Le peintre Richard Tuttle collectionne ses premiers travaux muraux en cire. Comme toute une génération post-minimaliste, elle est influencée par le texte historique de Robert Morris publié dans *Artforum* en 1968. Dans son essai *Anti-Form*, Morris démontre un changement de paradigme dans la création des années 1970. On passe alors d'un système d'objets achevés et livrés en tant que tel à un système d'œuvres indéterminées. Cette potentielle transformabilité de l'œuvre d'art, que les artistes mettent en scène, produit une interaction et surtout une remise en cause de l'acte créatif. Les théories de John Dewey, datant de 1915, définies dans un texte fondateur et historique, *L'Art comme expérience*⁵⁶⁵, influence toute cette génération d'artistes outre-Atlantique⁵⁶⁶. Pour Dewey, toute expérience contient une dimension esthétique car elle déploie des actions, des besoins, des valeurs, des savoirs afin que nos émotions et nos ressentis sensoriels soient ultra sollicités. L'expérience et, à fortiori l'expérience esthétique,

⁵⁶⁴ Lynda Benglis, Frank Gautherot, Caroline Hancock, Seungduk Kim, Les Presses du Réel, Dijon, 2009.

⁵⁶⁵ Folio Essais, 2005.

⁵⁶⁶ Les théories de Dewey influencent considérablement la philosophie de la New School of Social Research à New York.

inscrite dans le temps, produisent une « expansion » de nous-mêmes. César, Morris et Benglis sont en phase sur ce point.

« Je voulais que ce soit la chose, qui elle, raconte sa propre histoire⁵⁶⁷ », dit César, ce qui revient à la formule du « making by itself » utilisée par Robert Morris en 1968 dans son texte théorique pour *Art Forum*. Dans les années 1960, Benglis commence ses premières expériences artistiques avec de la cire, puis du latex pigmenté, qu'elle fait couler en direction du sol, en partant souvent de l'angle de la pièce, du mur et des plinthes, préalablement enduits de cire, pour ensuite dessiner des tracés faussement aléatoires et plutôt maîtrisés qui viennent mordre la surface totale de l'espace (**Doc. 224 & 225**). Ces écoulements polychromes jouent sur la superposition des couches. Ils appartiennent à la catégorie des *Fallen Paintings* et ont un air de "colour fiels" paintings. Benglis invente une sculpture picturale dans la filiation de la remise en question du tableau de chevalet, initiée par les Expressionnistes Abstraites, mais expansée à l'échelle du lieu. Après avoir utilisé du latex, l'artiste a aussi recours au polyuréthane toujours pigmenté (*Foam-urethane*). Elle se détache ainsi de plus en plus du mur et des plinthes pour investir le centre de l'espace, où s'entassent des formes aléatoires qui vont gagner en autonomie pour dessiner des masses sculpturales horizontales et informes souvent bicolores et multicolores. À la différence de César, l'artiste américaine ne recherche ni le volume, ni le spectacle, ni le partage. Son approche est beaucoup plus picturale.

C'est en 1971, qu'elle réalise à la demande de l'Université de Rhode Island, dans l'Etat de New York, une pièce dont le titre reprend exactement la quantité de matière et de pigment utilisés. Ses sculptures au sol, qui ressemblent à des tas de matières expansées et polychromes, parfois monochromes, mais jouant souvent sur la bi-chromie, doré et noir et, parfois, des couleurs fluorescentes, sont aussi des *Expansions*, bien qu'elle n'ait jamais utilisé ce terme⁵⁶⁸. Ses formes molles,

⁵⁶⁷ César, 1959, repris dans catalogue Musée Rath Genève, Casino de Knokke-Le-Zoute, Musée Boymans-van Beuningen de Rotterdam, musée des Beaux-Arts de Grenoble, musée d'art moderne de la ville de Paris, 1976-77, p. 91.

⁵⁶⁸ Eva Hesse utilise le terme expansion pour titrer une de ses sculptures manifestes datée de 1969 *Expanded Expansion*, qui évoque davantage la répétition que l'informe.

automorphes et aléatoires, sont publiées dans le magazine *Life*⁵⁶⁹, montrant l'artiste en train de réaliser ses écoulements sur le sol, insistant sur le fait que ce qu'elle apprécie chez Pollock, c'est qu'il ne fait plus qu'un avec la matière. Voici ses commentaires : "J'ai réalisé que l'idée de diriger les faits de manière logique était absurde. Les faits peuvent et pourront prendre leurs propres formes⁵⁷⁰."»

Ces formes au sol sont, au départ, quasiment plates, comme des tapis picturaux polychromes, mais peu à peu, elles vont prendre du volume pour devenir des sculptures autonomes, beaucoup plus baroques que les *Expansions* de César. La critique les qualifie de "*Frozen Gesture*" tout en les rapprochant des plissés de la Grèce hellénistique et du Maniérisme, puisque Benglis fait état de ses origines méditerranéennes (**Doc.227**). Comme César, l'artiste protège le sol des galeries ou des musées avec des bâches en plastique. Pour donner du volume à la matière, elle a parfois recours à des armatures en grillage d'enclos pour poulailler, sur lesquels, elle va verser la matière. Une fois la coulée réalisée, elle supprime les armatures et fixe ces formes baroques sur le mur comme des excroissances et des bas-reliefs (*Adhesif Products*, 1971). Ce processus qui combine deux techniques - l'empreinte et la coulée - est notamment utilisé par César lors d'une performance unique avec Ferdinand Arrabal en juillet 1967 (**Doc. 228 et 230**). Elle a lieu dans son atelier de la rue Lhomond. Plutôt que d'utiliser du grillage pour bomber la matière dégoulinante, César a recours à un corps humain, celui du dramaturge, qui se dit volontaire. La séance est programmée, en présence d'une vingtaine de participants et participantes, dont le photographe Michel Delluc et le peintre Antonio Saura. Elle est documentée par une équipe de télévision qui réalise alors un portrait sur le dramaturge⁵⁷¹ : « À côté, de l'atelier, au théâtre Mouffetard, Arrabal répétait ses pièces. Il me visitait souvent. Nous sommes pareils, me disait-il. Notre problème est d'être petit et de parler avec un fort

⁵⁶⁹ David Bourdon, "Fling, Dribble and Dip", pp. 62-63, Février 1970. Dans cet article, l'auteur évoque aussi le travail de Eva Hesse et de Richard Serra.

⁵⁷⁰ Lynda Benglis : « I realized that the idea of directing matter logically was absurd. Matter can and will take its own form. »

⁵⁷¹ Fernando Arrabal, *Lyres et délires du chaste Arrabal*, 1ère chaîne, diffusé le 9 novembre 1967, INAthèque, Bibliothèque nationale de France.

accent⁵⁷². » En réalité, Arrabal tente de convaincre le sculpteur de réaliser un décor de théâtre : un tombeau en forme de chambre avec des formes molles partout. À cette période, César est débordé. Il prépare plusieurs voyages en Europe et en Amérique latine et décline sa proposition. En revanche, ils co-organisent une performance unique, qui est encore une manière de faire la démonstration du pouvoir de la matière. Habillé en costume de ville et cravate avec ses lunettes, Arrabal se prête au jeu et vient s'allonger, comme un gisant, sur un socle blanc, au format rectangulaire, que le sculpteur a préalablement préparé à son attention. César le recouvre de la tête au pied d'une bâche transparente sur laquelle, il coule une mousse de couleur rouge foncé, presque lie de vin. La matière se déverse dans tous les creux de son corps, entre les jambes et les bras. Une chaleur intense s'échappe de la matière et le dramaturge pousse un cri de peur, qui effraie alors les spectateurs présents. En quelques secondes, la matière se répand sur le corps du gisant, protégé par la bâche. César attend le séchage durant quelques minutes avant de libérer Arrabal avec l'aide de Marc de Rosny et d'Antonio Saura (**Doc. 230**). Cette fois-ci, la matière est moulée sur le corps allongé. Elle ressemble à une empreinte torsadée. Elle est baroque. Les assistants et César la soulèvent tandis que Arrabal se relève comme si de rien n'était, fier d'avoir participé à une expérimentation filmée par la télévision française.

C'est en 1990 que César découvre le travail en polyuréthane de l'artiste américaine Lynda Benglis dans un catalogue de vente de la maison Cornette de Saint-Cyr. Si les deux expériences, l'une parisienne et l'autre outre-Atlantique, présentent de similitudes, notamment sur la question du « laisser-faire », on peut dire aussi que les intentions sont très différentes ainsi que les processus de travail. César est finalement plus proche des feutres de Robert Morris, qui sont bruts et industriels. Lynda Benglis, elle, inscrit sa démarche dans un dialogue avec la peinture américaine d'après-guerre, celle de Pollock et de Morris Louis, tandis que César développe ses recherches dans une multiplicité de directions. D'une part, il déploie des formes instantanées, puis d'autre part, il revient ensuite dans l'atelier, pour les pérenniser par un travail de retouches et de traitement des

⁵⁷² Hahn, Otto, *César, sept vies ...*, Paris, 1988, éditions Favre, p. 132.

surfaces. Ces deux directions opposées complexifient le processus et déstabilisent les critiques. Restany parle alors de « formes dirigées » ou de « formes définitives ». Elles sont silencieuses, analogiques et dialoguent à la fois avec Arp et Brancusi : « Mon intervention se limitait à diriger la coulée, qui sans moi, se serait étalée comme une crêpe. Je la voulais ondoyante, massive. Quelque chose de sensuel et de compact, comme une vague qui se forme dans la mer.⁵⁷³ » Dans le même temps, la brillance réfléchissante des surfaces établit un dialogue avec le design des carrosseries automobiles, ces machines contemporaines, qui fascinent l'artiste et toute une génération.

II / D « Restany en rouge et blanc⁵⁷⁴ » : deux publications programmatiques à l'unisson avec les *Expansions*

Pierre Restany veut s'inscrire dans le contexte contestataire de Mai 1968. Aussi, organise-t-il le 18 Mai la « fermeture » du Musée national d'Art moderne en le déclarant de « inutilité publique⁵⁷⁵ » et de « musée-cimetière ». César assiste à cette action aux côtés de Otto Hahn, François Pluchart et bien d'autres. La délégation qui se dirige vers le musée, alors abrité au Palais de Tokyo, où a lieu le Salon de Mai, par ailleurs, trouve portes closes. Le groupe, conduit par Restany, dépose une pancarte « fermé pour cause d'inutilité publique » et distribue un tract. Depuis 1967, Restany est sollicité par des lieux prospectifs en Europe comme la Kunsthalle de Lund ou celle de Göteborg, où il organise des expositions collectives et réussit à placer les travaux prospectifs de ses protégés. Dans ses textes, le critique vante la dynamique prospective des Kunsthallen européennes, qui ont, selon lui, plus de réactivité et prennent plus de risques pour soutenir « l'esthétique prospective », qu'il défend depuis 1958 avec l'exposition du *Vide* à la galerie Iris Clert. De fait, depuis l'automne 1967, les *Expansions* éphémères sont accueillies

⁵⁷³ Hahn, Otto, *César Sept vies ...*, Paris, Favre, 1988, p. 139.

⁵⁷⁴ Jayme Mauricio, Coreiro de Manhà, 28 octobre 1969, César et Restany sont en photographie pour illustrer cet article. L'auteur, commissaire du Pavillon brésilien à la XXXIVe Biennale de Venise, reste sceptique sur l'optimisme du critique d'art français. Il lui reconnaît néanmoins un talent persuasif et une énergie inlassable, tout en le nommant « l'enfant terrible » de la scène française.

⁵⁷⁵ Restany, Pierre, « Une autre Bastille à abattre : le musée d'Art moderne, *Combat*, 19 mai 1968, p. 16.

dans des lieux de ce type : Munich, Lund, Göteborg en Suède et Knozze-le-Zoute. La Tate gallery à fait figure d'exception à l'époque (**Doc. 163-184**). En France, nous le verrons dans la troisième partie de notre étude, c'est le Musée des Arts décoratifs avec le Pavillon de Marsan, qui propose une programmation prospective, tout en étant articulée sur l'art ancien avec des expositions patrimoniales et thématiques. Dans ce contexte protestataire, Restany s'engage aussi dans la remise en question de l'enseignement artistique et notamment celui de l'histoire de l'art. Il appelle à leur refonte complète. C'est donc en Italie, que le critique prépare sa contre-attaque. D'une part, en éditant deux ouvrages théoriques, programmatiques, et d'autre part, en organisant en novembre 1970, l'anniversaire des Nouveaux Réalistes, sous forme de festival urbain et total.

II / D - 1 : Le livre rouge de la révolution picturale en mai 1968⁵⁷⁶

Dans cette publication, dont le format et la maquette parodient le petit livre rouge de la révolution culturelle de Mao (**Doc. 234-236**), Restany énonce son programme : « assumer la révolution du regard, le sens nouveau de la nature moderne à travers ses manifestations immédiates et définir un comportement psychosensoriel adapté à la socialisation de l'art dans une esthétique populaire généralisée⁵⁷⁷. » Il nous invite à prendre « conscience de la modernité », qui passe par une révolution du regard et la volonté de vivre pleinement nos contradictions. Puis, dans cet ouvrage, il retrace l'aventure de l'objet depuis 1914 avec le premier ready-made de Marcel Duchamp :

« Le baptême artistique de l'objet marque la découverte du folklore urbain moderne. Ce fut le premier geste conscient de la morale révolutionnaire dans l'art, le premier pas vers la généralisation de l'esthétique au niveau du peuple planétaire⁵⁷⁸. » Qualifiant Marcel Duchamp de « premier folkloriste », il présente Arman comme celui qui prolonge le geste inaugural et fondateur : « Arman a su

⁵⁷⁶ Restany, Pierre, *Le livre rouge de la Révolution picturale*, dédié à Gio Ponti, commissaire du Peuple à la lumière, 1968, éditions Apollinaire, Milan.

⁵⁷⁷ Restany, Pierre, *Le livre rouge de la Révolution picturale*, 1968, éditions Apollinaire, Milan, p.3.

⁵⁷⁸ *Op.*, cité, p. 7.

donner une syntaxe aux ready-mades ⁵⁷⁹.» Il prône la fin de la pièce unique et défend le langage du Mec Art. Jean Pierre Raynaud et Alain Jacquet sont présentés dans cette catégorie. Restany appelle ensuite à un « langage collectif au niveau de la sculpture et de l'architecture, du théâtre et du psychodrame, du bruit et de l'action, de la lumière et du mouvement, de l'urbanisme et des mass média », comme une « chance de son époque⁵⁸⁰ » pour faire disparaître « les barrières entre les genres ». Cette pluridisciplinarité, que nous étudierons dans la deuxième partie de notre étude, casse les codes et favorise la créativité pour tous.

Il cite ensuite plusieurs artistes qui parviennent à l'incarner. Ainsi, le peintre italien, « Carmi, l'ingénieur de l'image programmée (...) et les sémiologues grecs de l'électricité Chryssa (...) Kowalski l'explorateur de la mouvance (...) », jusqu'aux « monuments postiches durs et mous de Claes Oldenburg ». Il cite « les presque-meubles d'Arnal, « les presque-sarcophages d'Adzak, « les presque-prismes de Robert Morris », « les dolmens bandés d'Érik Dietman⁵⁸¹ », en concluant que la liste de ses « amours est longue⁵⁸² ». Il fait ensuite l'apologie de l'édition de multiples qui est « la première étape de la socialisation de l'art ». Enfin, il rend enfin hommage à la performance Américaine dans un chapitre intitulé « Trois hommages US » citant John Cage, Allan Kaprow et Robert Rauschenberg, qui incarnent « une Amérique moderne » indiquant que le « mouvement qu'ils ont amorcé est irrésistible » et permet l'émergence d'un « art total » ainsi qu'une « définition révolutionnaire de la vie en 1960 ». Selon lui, « la vie en 1960 était un happening planétaire mis en scène par 2 milliards et demi de Rauschenberg, sonorisés par 2 milliards et demi de Cages et joué pr 2 milliards et demi de Kaprows⁵⁸³ ». Pour lui, l'art américain devient vraiment prospectif avec cette génération. Comme ses poulains français et européens, ces artistes incarnent cette notion d'« idéaires », qu'il emprunte à Gio Ponti, et dont il donne la définition

⁵⁷⁹ p.9.

⁵⁸⁰ pp. 27-28.

⁵⁸¹ p. 49.

⁵⁸² pp. 11-12.

⁵⁸³ p.54.

dans ce livre-manifeste : "L'idéaire n'est pas un intellectuel, l'idéaire n'est pas un artiste, l'idéaire n'est pas un créateur au sens étroit et dogmatique que gardent encore ces différents termes.

Libéré des carcans formels, son usage expressif en est accru d'autant. Il n'admet plus de domaine réservé dans la communication entre les hommes.

L'idéaire est un individu perceptif qui entend vivre au rythme de son époque, en éprouver la sensibilité, en parler le langage.

La vie ne s'embarrasse pas de tabous. L'art vivant est un langage vivant : sa fonction est d'exalter la vie. La vie est la conscience de l'univers. L'expression de la vie est le bonheur du plus grand nombre.

Les idéaires sont l'expression consciente du plus grand nombre. La révolution picturale est leur révolution⁵⁸⁴. »

En prolongeant le « baptême de l'objet » commencé en 1914, « l'abolition de l'art » devient possible. Désormais intégré dans la vie, l'art est accessible au plus grand nombre. Son exposition collective au Palais Galliera en 1968, *Expansions et Environnements, le décor quotidien de la vie en 1968*⁵⁸⁵, juste en face du Musée national d'Art moderne qu'il fait fermer, en est l'illustration. Conçue comme une version réduite de son exposition-manifeste à Lund en 1967, cette exposition incarne son programme théorique et artistique. Elle réunit des environnements de Arnal, César, Marc de Rosny, Niki de Saint-Phalle, Jean-Michel Sanouajand, Jean Tinguely et Constantin Xenakis. Elle fonctionne en tandem avec celle de François Mathey, présentée au même moment au MAD, sur l'histoire des chaises au XXe siècle, *Les Assises du siège contemporain*⁵⁸⁶. Nous étudierons, la contribution de César, à ces deux expositions dans la troisième partie de notre étude, consacrée au mobilier et aux multiples.

Dans cette déclaration programmatique, Restany rend hommage à César dans un chapitre qui lui est dédié, « Rendons à César », avec ces mots : « De la ferraille à la résine plastique, des balles de voitures aux montagnes de mousse, des

⁵⁸⁴ pp.1-2.

⁵⁸⁵ avril - mai 1968, édition d'un catalogue.

⁵⁸⁶ 3 mai - 29 juillet 1968, édition d'un catalogue, 150 pages.

compressions aux expansions, il aura dominé son époque en vrai poète de la mutation industrielle (...) Dans l'espace mental de notre regard, d'où l'aliénation l'avait chassée, il aura introduit toute la beauté du monde et cela très simplement en nous invitant à la table de son propre festin⁵⁸⁷. » Son chapitre dédié au « geste total » soulève aussi les limites de l'abolition de l'art, des limites que ses poulains vont lui reprocher après le festival milanais : « Dans le geste total la frontière est subtile entre l'anonymat et l'universel, le vide de Klein, la merde de Manzoni, le silence de Cage, le trou de Fontana, la peinture de l'homme quelconque, la frontière de la signification est une frontière morale⁵⁸⁸ », dit-il.

II / D - 2 : Le Livre blanc - Objet blanc :

C'est manifestement dans *le Livre blanc - Objet blanc*, rédigé en 1967, mais publié en 1969 sans signature, édité par la galerie Apollinaire à Milan, que Restany livre son plus bel *opus* théorique (**Doc. 237-240**). Si, selon lui, cet ouvrage est davantage un objet qu'un livre classique, force est de constater que la rédaction est plus soignée que celle du livre rouge. Dans la post-face, Restany donne le mode d'emploi à ses lecteurs : c'est « une bouteille à la mer », que l'on peut ouvrir et fermer à n'importe quel moment. Sur une centaine de pages, Restany couche son programme théorique en dix-neuf chapitres.

Ce livre est à la fois un bilan de ces actions passées (l'exposition *Superlund* en 1967 à Lund, la fermeture du MNAM en 1968) et la démonstration de ses thématiques favorites comme l'abolition de l'art, le musée vivant, l'art dans la rue et l'esthétique prospective. Il pose les jalons de son festival milanais en 1970 : un art total, une communication psychosensorielle, une organisation de l'espace, des actions conjoncturelles et concomitantes dans l'espace public, lieu d'inscription, par excellence, de l'art prospectif. Il se positionne aussi sur le financement de la culture et de la production artistique, en vantant les bienfaits du modèle américain, qui place les artistes au cœur de la production et des entreprises. Dans le chapitre

⁵⁸⁷ pp.55.56.

⁵⁸⁸ Restany, Pierre, *Le Livre rouge de la Révolution picturale*, 1968, p. 63.

six, il cite, à titre, d'exemple le programme E.A.T à New York⁵⁸⁹. Il incite, en Europe, à l'engagement des entreprises en faveur du soutien à la création. Il formule plusieurs critiques à l'endroit du système français essentiellement fondé sur des subventions publiques, pas assez réactives et « archaïques ». Autant d'incitations que César met en œuvre en travaillant, de plus en plus, avec des entreprises comme Daum, Rochas et, dans les années 1990, avec la Maison Cartier, dont il conçoit la politique de soutien et de mécénat, avec la complicité de Alain-Dominique Perrin. Dans la deuxième partie de son *opus*, Restany dédie un chapitre à l' « Art total, Art pour tous », déjà ébauché dans le livre rouge. Dans cette partie, il nous donne sa définition de « l'art-jeu » : « L'art aujourd'hui a changé de moyens parce qu'il a d'autres fins. Il a changé d'orientation parce que sa finalité est différente. Sa motivation profonde ne correspond plus à l'évasion ni au refus du monde, mais à la participation sans cesse accrue à l'authentique réalité contemporaine (...) L'artiste voit peu à peu se profiler l'étendue de la tâche qui l'attend demain : il sera à la fois le poète du temps libre et l'ingénieur du bien-être dans le loisir⁵⁹⁰ .»

Puis, Restany dédie un chapitre à la « fête de l'esprit et des sens » que les *Expansions*-spectacles incarnent et que le festival milanais poussera à son comble pendant trois jours. Ce qu'il énonce, de manière générale, est une parfaite description des rites que nous avons détaillés dans les chapitres précédents : « C'est précisément cette avant-garde qui a fait éclater les barrières entre les genres et qui s'efforce d'atteindre, à partir d'éléments de base de plus en plus complexes, à une véritable expressivité de synthèse. Cette avant-garde de peintres et de sculpteurs, d'urbanistes et d'architectes, de musiciens et de chorégraphes, de stylistes et d'esthéticiens industriels, de cinéastes et de poètes est universelle (...) Ces artistes et ces créateurs modernes ont en commun à la fois le souci de provoquer la participation active du spectateur et la volonté de lui communiquer une certaine énergie existentielle à l'état brut, ce que l'on pourrait

⁵⁸⁹ *Experiments in Art & Technology*, association fondée par Robert Rauschenberg et Billy Krüver à New-York en 1966.

⁵⁹⁰ Restany, Pierre, *Le Livre blanc*, pp. 44-45.

appeler un « supplément d'âme » ou une nouvelle joie de vivre⁵⁹¹. » Il énumère ensuite tous les créateurs qui incarnent cette « utopie réalisée » et les formats qu'ils inventent à cet effet : « la sculpture-habitacle, l'urbanisme spatial, la musique concrète, la poésie phonétique, le happening, la bande-dessinée, le cinéma, le théâtre total, la modern dance et enfin l'œuvre-spectacle, dont les *Expansions*, et même les *Compressions*, sont l'expression la plus immédiate. Toutes ces expressions permettent d'élever le « jeu » au rang « d'activité spirituelle » en tant que « fête de l'esprit et des sens ». Il rejoint, là, les écrits de Johan Huizinga et du philosophe Eugen Fink, qui font du « jeu » une activité morale, spirituelle, émancipatrice et non pas seulement ludique. Il conclue ses propos dans une forme d'exagération quasiment mystique : « (...) l'art-jeu à recours au fétichisme de l'objet, aux rites multiples qui sont susceptibles d'engendrer la communication active du spectateur (...) Il débouche enfin sur tous les phénomènes d'intuition cosmique et d'universalité de conscience⁵⁹². »

Dans le chapitre dédié au « happening », il en vient suite aux *Expansions* : « qui témoignent brillamment de l'intuition du pouvoir métamorphique de la nature technologique moderne. Quelques litres de polyuréthane expansé se transforment presque instantanément en une montagne de mousse solide (...) Chaque démonstration est une fête collective⁵⁹³. »

Enfin, il s'engage pour un « art-jeu » à l'attention du plus grand nombre dans un chapitre intitulé « Triomphe de l'homo ludens » dans lequel il met, sur le même plan, la troupe du Crazy Horse, les robes métalliques de Paco Rabanne, les habitacles d'André Bloc, le design de Roger Tallon et son entreprise Technès, les magasins Habitat inventés par Terence Coran en Angleterre, le « total look » « des appartements sans cloisons aux larges baies vitrées⁵⁹⁴ », le style vestimentaires des « yésyés » qui s'expriment dans les discothèques de Saint-Tropez.

⁵⁹¹ Restany, Pierre, *Le livre blanc*, 1969, éditions Apollinaire, Milan, p. 46

⁵⁹² *Op., cité*, p. 47.

⁵⁹³ p. 48.

⁵⁹⁴ Il veut parler des lofts new yorkais, un modèle d'habitation anti-bourgeois, dans des matériaux industriels, qui s'exporte surtout en Angleterre et en Allemagne, plutôt qu'en France. Ce modèle s'installe en France dans les années 1980-1990 et devient alors un phénomène commercial, réservé à une élite.

Restany conclue en ces termes : « À travers cette totale remise en question des styles et des genres, on assiste au triomphe de l'homo ludens sur l'homo faber. Il n'y a plus de problèmes techniques mais des réponses. Du dessin animé aux circuits électroniques, de Pierre Henry à Maurice Béjart, de Julian Beck à Arrabal, l'art-jeu est partout (..) La fonction ludique apparaît clairement : assumer la recharge affective des individus en préservant dès aujourd'hui les conditions de leur communication entre eux, assigner à l'homme de demain l'espace idéal de son bonheur personnel. À l'heure de la contestation globale, l'art total prend le visage de l'espoir⁵⁹⁵. »

Les *Expansions*, dans leur énergie communicative, vont suivre ce programme à la lettre. Après avoir été des sculptures instantanées en public, offertes en offrandes, elles vont se décliner en mobilier, en éditions multiples bon marché à faire soi-même, favorisant la créativité et le beau pour tous, que des coopératives comme *l'Atelier A* et des enseignes comme Prisunic vont aussi promouvoir à leur manière. En plus de l'action théorique de Restany, ces initiatives isolées, vont trouver en la personne de François Mathey et le Pavillon de Marsan, au sein du Musée des Arts décoratifs, un relais de poids et une parole respectée des pouvoirs publics.

II / D – 3. L'œuvre-spectacle, entre Nouveau Réalisme, cinétismes et Fluxus :

À l'époque, en France, il n'y a pas que les actions des Nouveaux Réalistes qui incarnent cet « art-jeu » dont Restany se fait l'apôtre. Il faut cependant reconnaître leur antériorité chronologique et leur valeur anthropologique : « Je cherche l'homme et l'époque », dit Arman à Restany en 1961 dans une discussion à propos du *Plein*⁵⁹⁶.

Restany, lui, parle de « folklore » : « Nous sommes ici à la limite de l'esthétique et de l'anthropologie. Dans certaines de leurs actions-spectacles, les Nouveaux

⁵⁹⁵ pp. 55-56.

⁵⁹⁶ Restany, Pierre, Arman, *En Français dans le texte*, produit par Louis Pauwels, 25 avril 1961, collection RTF / ORTF, 45 mn, Inathèque, Ina Médiapro consultable en ligne, Bibliothèque nationale de France, 16e minute.

Realistes ont été les précurseurs des rituels modernes, d'une anthropologie structurale qui a trouvé son épanouissement ultime dans le body-art. Je pense bien entendu à certaines colères et allures d'Arman, aux tableaux-pièges de Spoerri, aux patchworks de lingerie intimes de Deschamps, à Christo empaquetant une femme nue et surtout à Klein et à ses anthropométries (empreintes)⁵⁹⁷ », écrit-il en 1973.

Avec l'exposition sur le *Vide* de Yves Klein chez Iris Clert en 1958, suivie par celle du *Plein* d'Arman en 1960, la dimension performative est centrale. L'une est spirituelle et dématérialisée, ce qui fera dire à Albert Camus, lors de sa visite, « Avec le vide, les pleins pouvoirs », la seconde, accumulative et expansive, en lien avec cette notion de « dépense », et de déchets, chère à Georges Bataille, joue sur la saturation. À la fin de l'exposition, Arman évoque son attachement à ces tas de détritiques urbains : « Pour moi, c'est comme la mort d'un éléphant⁵⁹⁸ », écrit-il à sa femme E. Radigue.

« Organiseurs du réel », les Nouveaux Réalistes nous donnent à expérimenter et à voir des tranches de vie moderne et à travers elles, des lambeaux humains. Ils s'accaparent une « tranche » du réel et de la vie des gens. Il la modifie pour nous la restituer sous formes d'actions ludiques et de dispositifs poétiques. Ils chargent leurs gestes, en lien direct avec le réel et nos modes de perception, de sensibilité (l'air, le pourrissement, le bruit, la chimie), d'émotions (colère, joie, violence, peur) et d'affects (stand de tir) pour construire de nouvelles situations anthropologiques. Les arrachages d'affiches urbaines réalisés par Raymond Hains et Jacques Villeglé (**Doc. 242**), dès 1949, sont des performances clandestines. Les deux artistes bretons prennent des risques. Dès qu'ils repèrent un « lacéré anonyme », hautement politique, ils ne résistent pas à la cueillette. Ils arrachent l'image en vitesse et filent à l'anglaise, souvent avec la complicité d'un taxi bienveillant. Si le butin n'est pas trop volumineux, ils le rapportent eux-mêmes, à bout de bras, à la hâte, essayant de masquer leur proie. Les lacérés anonymes

⁵⁹⁷ Restany, Pierre, *César Tête à têtes*, Galerie Henri Creuzevault, mars-avril 1973, catalogue d'expo. non paginé.

⁵⁹⁸ Arman, *Mémoires accumulés*, Belfond, Paris, 1992.

sont ensuite tendus sur châssis ou simplement stockés comme des archives politiques et sociologique. Leur ami François Dufrêne, issu du mouvement lettriste, déclame des poésies phonétiques en public faisant écho aux poésies dadaïstes de Kurt Schwitters. Daniel Spoerri réalise ses tableaux-pièges en organisant des repas collectifs, qui sont de véritables auberges philosophiques et des chorégraphies culinaires.

Si Restany et ses artistes préfèrent le terme générique « d'actions-spectacles » pour qualifier leurs interventions dans l'espace public depuis 1949, force est de constater que leurs gestes restent peu diffusés en France. Averti très tôt des performances américaines, Restany forge ce concept singulier pour distinguer les actions de ses poulains européens face à celles se déroulant outre-Atlantique : « J'ai forgé le mot pour justement différencier ce type d'interventions par rapport au happening et aux performances américaines, par rapport aussi à l'activité hybride de Fluxus. Donc ce mot est lié à la vie opérationnelle du groupe des Nouveaux Réalistes en tant qu'activité collective et disons également à l'existence des différents protagonistes et membres du groupe⁵⁹⁹. » Un peu plus tard, il décline la notion « d'art-jeu » qui englobe une très large palette d'actions dans des sites aussi bien publics (rue, galeries, quais de Seine, décharges) que privés (appartements, cave).

En 1980, sous l'impulsion de Restany, ces actions-spectacles font l'objet d'un mémoire par Jean-Philippe Lemée, sous la direction de Jean-Marc Poinot, fondateur des Archives de la critique d'art, qui accueille fonds Pierre Restany, entre autres. À l'époque, selon son auteur, il n'existe quasiment aucune documentation sur ces performances. Les artistes eux-mêmes, notamment les Français, ne semblent pas toujours prendre la mesure de leurs valeurs historiques et artistiques. Beaucoup de ces actions n'ont pas laissé de traces tangibles et sont entrées dans l'oubli. Certaines ont été filmées par les caméras de télévision, d'autres sont réactivées, comme le *Repas des prisonniers* de Daniel Spoerri, activé à la Fiac à Paris en 1979.

⁵⁹⁹ Lemée, Jean-Philippe, *Les Actions-spectacles des Nouveaux Réalistes*, Mémoire de Maîtrise, 1982, Université de Rennes 2, p. 6.

Le goût de la dépense (destruction), de la célébration, de l'incivilité, du banquet, du vacarme et de l'interdit ont peut-être laissé un goût amer. Dans la filiation des recherches sociales de l'historien Johan Huizinga (**Doc. 241**) sur la fonction sociale du jeu dans les sociétés, abordant l'histoire des civilisations à travers un contexte élargi, les mœurs, les modes vestimentaires et culinaires, Restany et ses artistes ne font aucune distinction entre l'art et la vie, entre la production d'objets et leurs actions éphémères en public, qui sont souvent un des nombreux moyens de changer notre perception du réel : « spectaculaire, l'action devient didactique qu'autant qu'elle permet un échange fluide et réciproque. Par là, elle devient opérante, libératrice, se charge d'un pouvoir réel de changer la vie⁶⁰⁰. » Les *actions-spectacles* relèvent pleinement de ce que Restany nomme le « triomphe de l'homo-ludens » et de « l'art-jeu » dans son *opus*, par opposition à l'homo-faber, qui incarnerait encore un art du faire, devenu obsolète selon lui. Dans la filiation de de Dada et de Fluxus, Restany encourage aussi les artistes à prendre possession de l'espace public.

Ainsi, Christo barre l'étroite rue Visconti d'un « mur de fer » composé d'empilement de tonneaux d'essence aux différentes couleurs, à quelques mètres de l'École des Beaux-Arts. Il rédige un *statement* très précis pour le *Rideau de Fer*, invitant à d'autres activations plus monumentales et proliférantes : « Ce rideau de fer peut s'utiliser comme barrage durant une période de travaux publics, ou servir à transformer définitivement une rue en image. Enfin son principe peut s'étendre à tout un quartier, voire à une cité entière⁶⁰¹. »

Les *Empaquetages* de sculptures publiques par Christo sur la place du Trocadéro restent confidentiels à l'époque, bien que Restany s'arrange pour les diffuser en 1964 dans une émission intitulée *Métamorphoses*⁶⁰². Dans cette émission, Restany présente les actions de Gérard Deschamps, Martial Raysse, Niki de Saint-Phalle et notamment de Christo sous le titre, *l'Aventure de l'objet*. Voici ce

⁶⁰⁰ *Ib.*, cité, p. 7.

⁶⁰¹ Christo, octobre 1961, *Ubi Motus Ubi Fluxus 1962-1990*, une exposition de Achille Bonito Oliva, Venise, Mazzotta, 1990, p. 50

⁶⁰² Restany, Pierre, « L'aventure de l'objet », *Métamorphoses*, 1964, production France et Belgique, 39 mn, Inathèque.

qu'il dit de l'action clandestine de Christo : « Cet homme n'est ni un déménageur, ni un vandale, mais bien un artiste, un artiste qui s'exprime à travers ce mode précis de l'emballage, dont il a eu la révélation. Le paquet, la toile, la bâche, tels sont véritablement les modes d'expression de Christo, un artiste bulgare qui réside à Paris⁶⁰³. »

Les stands de tirs à la carabine de Niki de Saint-Phalle à partir de 1961 participent aussi de cet « art-jeu » mis en avant par Restany, sous la houlette du « triomphe de l'homo ludens » (**Doc. 243 & 244**). En confiant les armes au public dont certains hôtes prestigieux comme Jean Fautrier, Robert Rauschenberg et Jasper Johns, l'artiste délègue la forme à d'autres auteurs qu'elle-même. Les machines monumentales et meurtrières de Jean Tinguely, entre carnaval de rue et attentat, constituent un autre jalon essentiel de cet « art-jeu ». En s'auto-détruisant en public, ses machines-tueuses, à l'image des hommes, appartiennent au registre du spectacle, un « spectacle corrosif⁶⁰⁴ » pour parler comme Laurence Bertrand Dorléac. Elles émettent des sons assimilables aux bruits d'usine, aux rotations des machines, mais aussi aux coups de canons de canons et aux cris humaines. Tous ces gestes, que Restany nomme « art-jeu », font désormais partie de l'histoire de l'art, mais ils furent regardés comme des actes marginaux. Selon Jacques Villeglé, « l'action-spectacle ne doit pas être seulement un décroisement des lieux de l'art, mais également une brisure jusqu'à la confusion des genres de représentation⁶⁰⁵. » Plus qu'un art total, il s'agit pour les Nouveaux Réalistes de procéder à une interpénétration des genres et à emporter la pleine adhésion du public. Ces actions doivent donc être situées dans un contexte pluridisciplinaire, celui du théâtre, de la danse, de la littérature (Umberto Eco et Restany se côtoient à Milan et le critique français est un lecteur de son livre historique *L'œuvre ouverte*⁶⁰⁶), des médias (Umberto Eco anime une émission culturelle sur la RAI)

⁶⁰³ *Op., cité*, 18 mn.

⁶⁰⁴ Bertrand Dorléac, Laurence, *L'ordre sauvage, Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Gallimard, 2004, p. 240.

⁶⁰⁵ Jean-Philippe Lemée, *Les Actions-spectacles des Nouveaux Réalistes*, Mémoire de Maîtrise, 1982, Université de Rennes 2, p. 8.

⁶⁰⁶ Le texte initial paraît en Italie en 1962 sous le titre *Opera aperta*, puis il est traduit en 1965 par Chantal Roux de Bézieux aux éditions du Seuil.

et du cinéma (la Nouvelle vague), qui s'adressent autrement au public en vue de lui attribuer non seulement un rôle de spectateur mais aussi d'auteur. Le Nouveau Roman, Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras, l'International Situationnisme de Guy Debord y participent aussi. Raymond Hains est totalement en phase avec cet art de la dérivée psycho-géographique et ce jeu perpétuel des associations visuelles et sémantiques. Ces associations mentales permettent une mobilité permanente source de liberté récréative. Selon Jean-Jacques Lebel, ce décloisonnement des catégories est une arme, qui permet d'outrepasser « le contrôle culturel⁶⁰⁷ ». Les écrits subversifs de William Burroughs alors en résidence à Paris dans un hôtel du quartier latin⁶⁰⁸ montrent alors l'attractivité du Paris d'après-guerre, qui tente de se réinventer.

Pour César, il s'agit d'abord de s'extraire du carcan académique et de mettre à mal les symboles et les codes de la bourgeoisie. Les *Compressions* et les *Expansions* sont doubles. Elles collent à la modernité par le choix des matériaux et de la technologie. Leur « design » dialogue avec les formes courbes du mobilier, la mode et le cinéma de Jean-Luc Godard (*Week-end*, 1967).

Outils d'émancipation et de libération, tous ces rites de dépense et de destruction sont à l'unisson avec l'actualité politique. Certains les qualifièrent de gestes politiquement engagés dans une période marquée par la guerre d'Algérie⁶⁰⁹ et le putsch des généraux, dont Philippe Durand-Ruel fait partie. Encouragés par Restany, qui possède un sens inné du combat et de la guérilla médiatique, les performances des Nouveaux Réalistes vont constituer un contre-pouvoir important dans le paysage français, sans toutefois rencontrer l'adhésion des institutions. Comme le rappelle Arman dans ses entretiens avec Otto Hahn, certaines galeries et critiques vont alors les percevoir comme des « agitateurs ». Leurs pseudo connivences avec des milieux privilégiés à travers le prestige de leurs collectionneurs et le passé politique de Restany vont aussi leur attirer des critiques

⁶⁰⁷ Lebel, Jean-Jacques, Lemée, Jean-Philippe, *Les Actions-spectacles des Nouveaux Réalistes*, Mémoire de Maîtrise, 1982, Université de Rennes 2, p. 112.

⁶⁰⁸ C'est à ce moment là, qu'il commence à écrire sa *Machine molle*, qui est une invitation à la jouissance pure, cette dépense sexuelle qui fascine Bataille.

⁶⁰⁹ Voir sur ce sujet l'ouvrage de Cabanas, Kaira, *The Myth of Nouveau Réalisme, Art and the Performance in Postwar France*, Yale University Press, 2013.

féroces de la part de leurs adversaires. Gérard Gassiot-Talabot leur reproche de se contenter de coller au réel : « la tautologie et sa figure la plus voisine et la plus hideuse : le constat⁶¹⁰ » et de ne pas se positionner politiquement.

Ainsi, en juin 1968, Arman représente la France à la Biennale de Venise, aux côtés de Jean Dewasne, Pietr Kowalski et Nicolas Schöffer, sous la houlette du critique d'art Michel Ragon, commissaire du Pavillon français, qui présente sa démission dix jours avant la manifestation vénitienne, devant la violente « répression policière », qui sévit alors à Paris. Dès lors, certains des artistes invités préfèrent se retirer. Faut-il exposer ou pas dans ce contexte officiel qu'est la Biennale de Venise ? Devant la pression des étudiants, qui veulent fermer le Pavillon français, les artistes sont convoqués à l'Académie. Seul Arman résiste. Il choisit d'exposer et présente ses arguments aux intéressés : « J'ai vu votre occupation de l'Académie tellement héroïque avec maman qui vous apporte la couverture et la soupe le soir ! Du reste vous êtes vous-mêmes des fils de bourgeois (...) Je ne prendrai pas un de vous comme assistant. Vous êtes des incapables ! (...) le système capitaliste m'a fait vivre. J'espère qu'il me fera vivre encore mieux. Je ne vois pas pourquoi je devrai le renier et fermer ma salle ⁶¹¹. » Les trois autres artistes - Jean Dewasne, Pietr Kowalski et Nicolas Schöffer - retirent leurs œuvres sous la pression des étudiants.

Restany soutient la décision d'Arman, ce qui lui vaudra des menaces et des altercations publiques dans les rues de Venise : « Un artiste italien s'écrie en voyant Arman : « Vendu ! », ce à quoi, Arman répond « Invendable ! » Toute la journée, Arman subit ce genre de quolibets, mais il est solide et tient bon. À New York, il a la réputation d'un gauchiste : il collabore au comité de défense des Black Panthers et participe aux actions contre la guerre du Vietnam (...) ⁶¹² » Tandis que le *Petit livre rouge* de Restany circule dans déjà à Venise, ce dernier est poursuivi par des étudiants en colère : « Un groupe d'une cinquantaine de personnes se forme spontanément et part à travers les canaux à sa recherche. Les manifestants

⁶¹⁰ *Mythologies quotidiennes 2*, cat. d'expo., Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, avril - juin 1977, non paginé

⁶¹¹ Périer, Henry, *Pierre Restany l'alchimiste de l'art*, Paris, Cercle d'Art, 1998, p. 297.

⁶¹² *Op.*, cité, p. 297.

le trouvent attablé à la terrasse de *l'Angelo* et le prennent à partie. Le ton monte et les menaces se précisent. Pierre Restany, obligé de battre en retraite, part en courant pour se réfugier dans le bar de l'hôtel Gritti. Les poursuivants, aux cris de « Restany, traître, *al canale* », veulent le jeter à l'eau⁶¹³. » Quelques jours plus tard, le calme est revenu. Les discussions reprennent. Restany dîne en terrasse avec Philippe Durand-Ruel, tandis que Pol Bury, devant le passage d'une patrouille, entonne « je suis allergique à la police » et que le « boycott des étudiants » s'estompe. Les esprits restent électriques et les clans se raidissent. Lauréat du prix de la XXXIVe Biennale de Venise en 1968, Nicolas Schöffer milite pour un changement de paradigme : "Le rôle de l'artiste n'est plus de créer un objet artistique, mais d'encourager la création". Robert Filliou, économiste de formation, milite pour une ouverture identique, en valorisant la notion de créativité plutôt que celle d'œuvre d'art unique et achevée (**Doc. 245 & 246**). Ces artistes veulent porter atteinte à la valeur commerciale de l'art, ce qui les opposera aux Nouveaux Réalistes. Les actions urbaines et collectives du Groupe de Recherches d'Art visuel, le Grav, un mouvement artistique essentiellement fondé par des artistes, comme François Morellet, Julio le Parc, Jean-Pierre Yvaral, Jesus-Raphaël Soto et Carlos Cruz-Diez, sans critique, ni théoricien, se développent au même moment en France. Elles participent du même état d'esprit émancipateur et ludique, par le recours aux jeux et aux pièges visuels. Il y a bien sûr des porosités entre les Nouveaux Réalistes et le Grav. Restany connaît bien Franck Popper, qui deviendra leur porte-parole et certains artistes comme Jean Tinguely, dont les débuts sont marqués par l'art cinétique, est associé à certaines de leurs initiatives. Il participe notamment à l'exposition sur le *Mouvement* à la galerie Denise René en 1955, où il présente ces premières machines à dessiner qui sont des actions-spectacles. Ces machines exécutent des dessins abstraits. Une feuille de papier est placée sur un disque tournant activé par un moteur bricolé. Ces machines sont munies d'un bras sur lequel il suffit de placer un crayon ou un feutre. Les membres du Grav placent le spectateur au cœur du processus pour lui proposer des situations plutôt que des objets. Ces situations urbaines sont

⁶¹³ *Op., cité*, p. 298.

davantage ludiques que politiques. Frank Popper, auteur de l'ouvrage *Le déclin de l'objet, Art_Action_Participation 1*, défend cette adresse ludique au public, afin qu'il trouve sa place dans le processus. L'utilisation de matériaux plastiques et la conquête de nouveaux espaces comme la rue⁶¹⁴ participent de cette interaction avec le public pour susciter sa créativité, freinée par les conditionnements et les habitudes de servilité, véhiculées par le système économique, l'éducation, la religion et les codes de la bourgeoisie et bientôt la standardisation généralisée. Les Nouveaux Réalistes traitent cette question de la standardisation en esthétisant et en poétisant l'objet et l'image publicitaire, tandis que les membres du Grav plongent le spectateur dans l'expérimentation pour élargir ses perceptions, qui deviennent multi-sensorielles, ce que Restany défend aussi dans ses textes. Parmi les propositions du Grav, on note notamment la volonté « d'éliminer la catégorie œuvre d'art et ses mythes au profit d'œuvres multipliables pour créer une nouvelle situation artiste-société⁶¹⁵. »

Dans cette optique, les membres du Grav organisent une manifestation collective dans les rues de Paris au printemps 1966. Intitulée *Une journée dans la rue le 19 avril 1966*⁶¹⁶, ce jeu de piste urbain propose des œuvres participatives, ludiques et immersives, que le public expérimente dans l'espace public. Restany parle d'un « parcours orienté » qui provoque la « participation active du spectateur » et dont il s'inspire probablement pour ses deux manifestations urbaines : Lund en 1967 et Milan en 1970. Avec son ami Otto Hahn, il se prête au jeu et emprunte le parcours urbain des membres du Grav. Une photographie d'archives montre les deux critiques à l'intérieur d'une *Structure instable* de Yvaral⁶¹⁷. Restany en fait état dans le *Livre Blanc* en 1969 : « Le 19 avril 1966, le commando de choc du op-art est passé à l'action directe. Il est descendu dans la rue pour une journée entière, de huit heures du matin à minuit avec tout le matériel nécessaire : les glaces, les bouliers, les dalles mobiles, les sièges à ressort, les lunettes déformantes. J'ai

⁶¹⁴ Editions du Chêne, 1975 / Tome 2, *Le nouveau rôle de l'artiste*
Tome 3, *La créativité aujourd'hui*.

⁶¹⁵ *Art Amérique latine, 1911-1968*, Centre Georges Pompidou, 1992-1993, Paris, pp. 382-383.

⁶¹⁶ Les interventions éphémères ont lieu dans des zones touristiques et très identifiées comme Châtelet, Opéra, Odéon, Tuileries, Saint-Michel et Montparnasse.

⁶¹⁷ *Grav, 1960-1968*, Centre d'art contemporain, Le Magasin, Grenoble, 1998, p. 179.

suiwi l'itinéraire de la caravane des Champs Élysées à l'Opéra, des Tuileries à Saint-Germain et à Montparnasse dans tous les « points chauds » de la capitale. J'ai observé la réaction des gens. Une certaine curiosité, mais beaucoup d'indifférence, de la méfiance aussi, due à l'effet de surprise (...) Ce précédent fera date dans les annales de la communication visuelle de masse⁶¹⁸. »

En effet, les artistes membres du Grav distribuent au public des cadeaux-surprises, des ballons géants ainsi que des questionnaires sur le nouveau rôle démocratique de l'art⁶¹⁹. Ils mettent à la disposition du public une large palette d'outils pour attiser sa curiosité et celle des passants plus distraits, qu'ils tentent de capter par « l'art-jeu ». Si Paris n'est pas au rendez-vous à l'époque, force est de constater que ces actions individuelles dans la capitale, du jardin des Tuileries au boulevard Saint-Germain, ont largement inspiré des manifestations culturelles comme *Nuit Blanche*. Le Festival des Nouveaux Réalistes en 1970 à Milan, financé par une municipalité de centre gauche, que Restany réussit à convaincre, en est le parfait archétype :

« Le Xe anniversaire de la fondation du groupe à Milan a été un succès à cause de différents paramètres techniques qui sont liés à la structure de la ville, au cadre et à l'ambiance. En 1970, une municipalité (...) dirigée par les socialistes a misé très fortement sur la culture (...) La nouvelle équipe municipale a décidé d'investir un certain capital de propagande et d'argent, peut-être démagogiquement, sur la culture. Nous sommes donc tombés au bon moment⁶²⁰. »

En plaçant le spectateur dans une posture candide et spontanée pour le pousser à revenir à un stade antérieur à ses conditionnements éducatifs et culturels, les actions-spectacles des Nouveaux Réalistes ou les labyrinthes polysensoriels du Grav, sont des espaces de décontaminations ludiques et collectifs. Comme le rappelle, fort justement, Johan Huizinga, dont les écrits ont aussi marqué certains

⁶¹⁸ Restany, Pierre, *Le Livre blanc - L'objet Blanc*, Milan, éditions Apollinaire, 1969, p. 76-77.

⁶¹⁹ "L'art moderne tel qu'on le retrouve dans les salons et les galeries est-il intéressant, indifférent, nécessaire, incompréhensible, intelligent ou gratuit ? (...) Cette initiative peut-elle avoir des prolongements et se trouver développée par exemple dans le Paris de l'an 2000 ? Étiez-vous présent à cette démonstration ? Y avez-vous participé ? "

⁶²⁰ Pierre Restany, conversation avec Jean-Philippe Lemée le 20 janvier 1980, cité dans son mémoire de Maîtrise, p. 127.

membres du Grav, le jeu précède la culture et dispose de cette capacité régénérante. Selon lui, même les animaux usent de rites ludiques dans leurs ébats et joutes plus ou moins amicaux. Même si la rivalité est toujours sous-jacente dans le jeu, sa pratique nous affranchit de nos savoirs et de nos croyances. Ainsi, le spectateur élargit-il son regard et ses modes de perception. Il y a, dans ces deux mouvements artistiques, que sont le Grav et le Nouveau Réalisme, une stratégie commune bien que les outils, les acteurs et les lieux soient différents : cette volonté de rencontre entre l'art et la société, cette quête d'humilité en faisant descendre l'art de son piédestal et un usage commun de l'humour et de la distanciation avec l'art en tant qu'artefact commercial et décoratif. Cette dilution de l'art dans la vie quotidienne, que Restany nomme une « intégration positive », n'est pas toujours facile à inscrire dans la durée, et à fortiori, dans le paysage culturel français, plus enclin à considérer la création artistique dans une posture socialement privilégiée et distante. Des personnalités comme Spoerri, ou Ben, proche du groupe, vont faire le lien avec des mouvements comme Fluxus. Les restaurants et les menus de Spoerri peuvent être activés en respectant les consignes de l'artiste. Ils sont comme des « brevets de garantie » donnant à Adding Kopcke la licence pour la production de tableaux-pièges (Brevet de garantie, Genèse du tableau-piège). Dans le cas de Spoerri, la délégation est inédite dans la mesure où celui qui porte le projet peut l'interpréter librement et le concrétiser. Georges Maciunas, fondateur de Fluxus, a validé ce système de délégation et l'a appliqué dans le cadre de Fluxus pour sa production et celle des autres artistes.

En mars 1967, Paul-Armand Gette organise un festival Fluxus à Lund en Suède, où Restany organise ensuite son exposition manifeste, *Superlund*. Des actions Fluxus sont menées sous la houlette de Bengt af Klintberg, qui organise un concert Fluxus au Alley Theatre de Stockholm en mars 1973. Avec d'autres artistes, ils interprètent plus de quarante compositions de Brecht, Al Hanse, Dick Higgins, Allison Knowles, La Monte Young. En 1970, ce collectif organise un event dans les rues de Stockholm : *Street Cleaning Event*, une action collective à laquelle participent aussi des enfants⁶²¹.

⁶²¹ *Ib.*, cité, p. 298.

Malgré toute cette euphorie, les *Expansions*-spectacles ne franchissent pas le seuil des musées français : "Je n'ai jamais fait d'expansion en public dans un musée français : la seule que j'ai faite à Paris, c'est à la galerie Mathias Fels⁶²²", se désole César dans ses entretiens avec Pierre Cabanne en 1971. Les *Expansions* éphémères s'exportent mieux à l'étranger : « Après 1961, la plupart des actions-spectacles se déroulent à l'étranger. On peut parler d'une phase d'internationalisation (...) Les *Expansions* de César, commencées en 1967, illustrent jusqu'à la caricature cette dissémination : Knokke-le-Zoute, Munich, Lund, Sao Paulo, Rio, Montévidéo, puis l'année suivante, Londres, Göteborg, Bruxelles, Gand, Rome et deux expansions seulement en France (Paris et Saint-Paul-de-Vence) (...) La France est enlisée dans son passé, dans un culte pour l'objet d'art. Les actions éphémères ou de démonstrations sont d'autant plus mal admises⁶²³ », nous explique Jean-Philippe Lemée dans son mémoire sur les *actions-spectacles* du groupe⁶²⁴.

Comprenant la frilosité du paysage culturel français, François Mathey, joue un rôle important pour Restany et ses poulains. Soucieux du décloisonnement des disciplines, fin connaisseur des arts appliqués, l'historien de l'art et de l'architecture soutient, sans réserve la production de Arman, César, Raynaud et Tinguely. Il permet à César de produire plusieurs prototypes pour le Mobilier national, qui dispose alors d'une cellule prospective. Ainsi, c'est à travers le décor et le mobilier que les mousses de polyuréthane trouvent une phase de transition entre les actions-spectacles périssables, très peu prises au sérieux dans le paysage français, et les *Expansions* plastiques produites pour le Centre national d'art contemporain en 1970.

⁶²² Cabanne, Pierre, *César par César*, Paris, édition Denoël, 1971, p. 151.

⁶²³ *Op., cité*, p. 86.

⁶²⁴ Lemée, Jean-Philippe, *Les Actions-spectacles des Nouveaux Réalistes*, Mémoire de Maîtrise, 1982, Université de Rennes 2, p. 86.

TROISIÈME PARTIE : LE BEAU ET LA CRÉATIVITÉ POUR TOUS

A : Entre « esthétique généralisée » et grand nombre

III / A - 1. Les *Expansions*-témoins, des envahissements d'objets détournés :

Jusqu'à présent, les spécialistes connaissaient deux temps forts pour le développement des *Expansions*. D'abord, déployées en public, dans la rue, ce sont des sculptures instantanées qui accouchent de formes, dites automorphes. Ensuite, César revient à l'atelier et recherche la maîtrise de la matière pour leur conservation par un travail de polissage des surfaces : « J'ai d'abord badigeonné les expansions avec un vernis acrylique pour durcir la surface, puis j'ai passé dessus un vernis transparent⁶²⁵. »

Entre ces deux temps forts, nous avons retracé une phase transitoire, inédite, durant laquelle les *Expansions* flirtent avec le mobilier, le décor, la mode et les éditions de multiples dans un esprit utopique, que Restany nomme « l'esthétique généralisée ».

Cette phase est expérimentale. À ce stade, les *Expansions* restent encore semi-péreennes.

La matière reste brute. Elle n'est pas traitée, ni poncée, ni lissée. La mousse est directement injectée dans des petits contenants, qui servent de moule de fortune. Pierre Restany les nomme, à l'époque, les « envahissements » d'objets. Ce troisième langage est peu connu car il se situe entre les essais, les tâtonnements sur la matière, un répertoire de formes, entassées, qui ponctuent le premier atelier de César, situé rue Lhomond, dans le 5^e arrondissement. Ces essais organico-chimiques sont un peu comme ce que Auguste Rodin nommait ses « abattis », une « gypsothèque personnelle⁶²⁶ » chimique et colorée

Ce sont ni des *Objets-Plus*, ni des *Expansions*, mais des expérimentations, improvisées, parfois usuelles, qui dialoguent avec le design, la mode, les jouets

⁶²⁵ *César par César présenté par Pierre Cabanne*, Denoël, 1971, p. 153.

⁶²⁶ Didi-Huberman, Georges, *L'empreinte*, cat. d'expo, Centre Pompidou, Paris, 1997, p. 97.

(une auto-tamponneuse) et les objets factices (décor, piège visuel, double-sens). Dans un ouvrage thématique sur le plastique dans l'art au XX^{ème} siècle, publié en 1972, rédigé par Pierre Restany, et qui regroupe à la fois des designers et des artistes modernes et contemporains comme Arman, Lourdes Castro, John Chamberlain, Joe Colombo, Jean Dubuffet, Naum Gabo, Eva Hesse, Louise Nevelson, Niki de Saint-Phalle et Tom Wesselman, entre autres, César revient, dans un entretien avec Hervé Fischer, sur la genèse de ce corpus d'envahissements d'objets : « J'ai rencontré les plastiques sur mon chemin, parce que les plastiques sont intégrés à la vie quotidienne. Quand je me promène, j'en vois partout autour de moi : ils sont là, comme autrefois la pierre, le marbre, le bois (...) les *Expansions* sont faites à la main. Ces formes ne sont pas magiques (...) Je suis allé dans des usines où l'on injectait des granulés dans des moules pour les extrudeuses. Ces machines avec lesquelles on fabrique des seaux en plastique. J'ai dégagé l'injecteur et, à la sortie, la matière était libre. En la refroidissant avec l'eau pour la saisir au moment où je la mets dans un moule, je peux lui laisser une forme organique. En intervenant très vite, je peux contrôler la forme de la matière qui sort de la machine. Par une action rapide, j'obtiens un langage rapide (...) Au moment de l'action rapide, j'ai une délectation, une jouissance de l'action (...)»⁶²⁷. »

Grâce au travail d'inventaire systématique et d'indexation établi par Mme Denyse Durand-Ruel depuis 1960, nous avons pu les recenser en intégralité (**Doc.255**). Ce corpus, dans son intégralité, reste encore inédit à ce jour⁶²⁸, mais nous avons pu consulter l'ensemble des fiches et des vignettes miniature qui s'y rapportent. Il se compose d'une cinquantaine de pièces, que l'artiste et son archiviste nomment des « essais », tandis que Restany parle « d'envahissements d'objets ». Ces « essais » sont tous aujourd'hui dispersés, principalement conservés en mains privées. Très souvent, l'artiste les réalisait dans un esprit pédagogique et les offrait ensuite à ses assistants et à son entourage. Avec ces jeux de matière

⁶²⁷ César, *Le plastique dans l'art*, Monaco, éditions André Sauret, 1973, pp. 25-30.

⁶²⁸ Mme Durand-Ruel prépare actuellement le tome 2 (1965-1975) du catalogue raisonné, dans lequel ce corpus inédit sera publié.

injectée dans des ready-mades, transformés en moules, César renoue le dialogue avec l'objet, son appropriation et son détournement (**Doc. 251 – 256**). Il réalise de nombreux essais de mousse expansée dans des petits contenants issus du quotidien. Il coule la mousse dans de la vaisselle, des œufs d'autruche et des ustensiles de cuisine comme les bouilloires, les marmites, les casseroles, les pots à lait, les bocaux de confiture, les verres à vin, les gobelets jetables, les cannettes et même un entonnoir en plastique. Avec ces essais de coulées de la matière dans des objets usuels et industriels, César cible deux objectifs. D'une part, ces assemblages organiques ont une forte valeur pédagogique. César se fait pédagogue. Il veut montrer, à son entourage et au public, la valeur morphologique de la mousse. Il veut montrer que tout le monde peut renverser cette matière et devenir créateur. Il veut montrer que si le geste et la matière sont identiques, il y existe « mille façons différentes de verser pour obtenir des formes très variées » et mille moules à portée de main. La coulée dans un entonnoir en plastique est réalisée en mars 1968 au moment de la performance le 5 mars 1968 à la Tate Gallery. César l'offre à Anthony Denney⁶²⁹, qui réalise la mise en scène de sa performance. Il se sert aussi de boîtes de lessive, de bidon d'essence⁶³⁰, de cendriers, de boîtes de cigares vides et d'œufs d'autruche comme contenants-moules. Les titres sont attribués en fonction de l'usage de l'objet-contenant : *Expansion* bouilloire, *Expansion* œuf ... Ces objets usagés, prélevés dans notre quotidien immédiat, se remplissent de mousse qui déborde généreusement, de manière imprévisible. Ce sont des exercices et des essais d'improvisation. Une *Expansion* œuf est dédiée à Philippe Durand-Ruel : « Sensuellement à Philippe⁶³¹ ». La première expérience avec l'œuf d'autruche date de 1966⁶³².

Un rasoir de la marque Braun, dessiné par Dieter Rams, icône du design industriel des années 1960, comme une télévision, subissent le même sort.

⁶²⁹ *Expansion-entonnoir*, 1968, 50 x 35 x 15 cm, signée et datée en-dessous, répertoriée sous le numéro A5150 dans les Archives Durand-Ruel. Autrefois, la propriété de M. et Mme Denney, elle est depuis 2006 dans la collection de Gilles Fuchs.

⁶³⁰ *Expansion* dans un bidon Esso, 1968, signée au dos, 50 cm de hauteur, répertoriée sous le numéro A4516 dans les Archives Durand-Ruel.

⁶³¹ *Expansion Œuf n°2*, 1967, numéro d'inventaire A615, 15 x 48 x 33 cm.

⁶³² Répertoriée sous le numéro 626, Archives Durand-Ruel, 20,4 x 57 x 22,9 cm, pièce unique, photographie Michel Delluc, non localisée.

Peu à peu, il élargit le spectre des objets engloutis à des moteurs de voitures, coulant de la matière dans une fenêtre de portière de voiture jaune⁶³³, dans des valises d'acier ouvertes, des caisses de transport, des emballages de cigares, ou encore des poubelles et des seaux⁶³⁴ : « pour les petites *Expansions*, j'ajoute une anecdote, un objet comme une caisse de bois, une valise, un seau, cela donne plus de signification à l'œuvre (...)»⁶³⁵ »

Pierre Restany parle « d'envahissements d'objets » : « ... ses envahissements d'objets, du soulier de grand bottier au poste de télévision ou à l'œuf d'autruche, sont des présentoirs à objets, des commentaires plus ou moins baroques destinés à mettre en relief le cœur même de l'argument-prétexte : un discours dont le sujet est l'Objet (...) l'objet, intact, et désormais intouchable, s'imprégnant du hiératisme sacré des fétiches culturels (...) C'est un homme sensible qui cherche à humaniser l'environnement⁶³⁶. »

En effet, cette notion d'engloutissement est particulièrement réussie avec un poste de télévision des années 1960⁶³⁷, un écran noir et blanc, posé sur une table de bistrot en marbre, que César fossilise en le recouvrant de matière coagulée multicolore, l'enveloppant de couches molles polychromes comme un corps malade, un objet dont l'obsolescence est annoncée et que César met en évidence avec cette fétichisation⁶³⁸. A l'époque, seulement 46 % des familles françaises sont propriétaires d'un récepteur de télévision (**Doc.257**). Cet objet est donc un indicateur de richesse et en même temps une anticipation de l'envahissement irréversible des foyers par des machines.

En fossilisant sa fonctionnalité, César attribue un autre statut à cette machine bientôt familière. Elle devient esthétique. Son design industriel entre en collision avec la matière brute, écumeuse et primitive qu'est la mousse. La encore, cette

⁶³³ Répertoriée sous le numéro A1215 dans les Archives Denyse Durand-Ruel. Une deuxième de ce type existe, datée de 1971 est répertoriée sous le numéro d'archives A1175.

⁶³⁴ Une d'elle est dédiée à Erik Dietman, *Amitié*, sous le numéro d'inventaire 3611 dans les Archives Durand-Ruel. Elle date de 1967.

⁶³⁵ César, *Le plastique dans l'art*, Monaco, éditions André Sauret, 1973, p. 30.

⁶³⁶ Pierre Restany, *César*, Monaco, éditions André Sauret, 1975, pp. 163-164.

⁶³⁷ *Télévision*, 1967, numéro d'inventaire Archives Durand-Ruel, 473, 72 x 103 x 78,5 cm. Collection privée.

⁶³⁸ Cette œuvre unique porte le numéro 473 dans les Archives Denyse Durand-Ruel. César décide d'en réaliser une version un peu différente en bronze en 1972 sous le numéro 2164 dans les mêmes archives.

collision relève du « moderne » et du « primitif ». On retrouve le même anachronisme avec le rasoir de la firme allemande Braun que César intitule *Le rasoir atomique*⁶³⁹ : « les résultats de ce genre de symbiose sont éminemment baroques et plus encore *modern style*. Et ce n'est pas « étonnant : le goût de César, entièrement partagé par sa femme Rosine, est fixé sur le style nouille, sur cette esthétique des formes molles que le plastique a placée désormais à la portée de sa main. En fait, la maison des Baldaccini à Paris, dans la villa Boulard, avec ses plantes vertes, ses bibelots hétéroclites, sa cheminée en mosaïque sauvage et sa télévision envahie est un véritable musée du bric-à-brac 1900⁶⁴⁰. »

D'autre part, César a d'ores et déjà en tête la pérennisation de son geste initial, performatif et éphémère. Pérennisation que le public anticipe en emportant, à la criée, des fragments résiduels des premières performances⁶⁴¹.

L'Expansion-objet qui opère cette transition, entre le friable et le pérenne, est celle acquise par Gunther Sachs en 1967 (**Doc. 403 & 404**). Il s'agit d'un seau vert en plastique, à partir duquel César étire une interminable langue jaune de plus de trois mètres de longueur, une langue totalement plate, comme les premiers « pourings » de Lynda Benglis. *L'Expansion jaune*, réalisée en 1967⁶⁴², est particulièrement pop dans son style et ses couleurs, jaune et vert. La couleur de la coulée jaune est assez rare pour les envahissements d'objets souvent rouges, noirs ou oranges. Une photographie d'archives en noir et blanc, trouvée dans les archives Durand-Ruel, la montre en situation à l'époque dans l'univers domestique du collectionneur. Gunther Sachs l'installe, à même la moquette épaisse de son dressing. Elle cohabite avec un tableau de Tom Wesselman et l'escalier hélicoïdal de Roger Tallon, que le collectionneur présente dans son dressing comme une sculpture (**Doc.404**). César possédait aussi un exemplaire de cet escalier dans son atelier de la rue Roger à Paris.

⁶³⁹ Répertoire sous le numéro 625, 1967, 20 x 12 cm, signé au dos, collection privée.

⁶⁴⁰ Pierre Restany, *César*, Monte-Carlo, éditions André Sauret, p. 162, 1975.

⁶⁴¹ Dans le fonds Pierre Restany aux Archives de la Critique d'Art, un morceau *d'Expansion* est conservé. Il a été présenté lors d'une conférence, *César en tranches*, à l'INHA en janvier 2018.

⁶⁴² Répertoire sous le numéro 987 dans les Archives Durand-Ruel. Elle est mise en vente en 2012 par la Maison de vente Sotheby's.

Tous ces objets, condamnés à l'immobilité, par le poids symbolique de la mousse, qui neutralise aussi leur sonorité, prennent une dimension archéologique et fétichiste. Ils sont dépouillés de leur destin servile. Ils deviennent des objets de curiosités, des objets factices, des fossiles, des morceaux de civilisation, que César immobilise comme Arman conserve ses destructions dans la résine ou le béton. Comme l'explique César au critique d'art et chroniqueur Otto Hahn, le choix de l'objet, qu'il inclut dans ces *Expansions-essais*, atteste de sa passion pour le design industriel : « Mais le faux m'intéresse aussi. J'aime le faux marbre en plastique (...) J'adore les fausses fleurs, des montagnes de fleurs en plastique. Je voudrais aller voir comment on les fait. Dans le fond, je suis un kitsch. Je suis un passionné du plastique : une bassine à vaisselle, je trouve cela beau⁶⁴³. »

L'association d'objets ordinaires, du quotidien, avec de la mousse produit, à nouveau, des analogies et des mini-scénarios organiques. La mousse se déverse d'un œuf d'autruche comme un embryon qui s'ouvre à la vie. La mousse, de la même couleur que l'objet, déborde de sa marmite, coule lentement du bec verseur de la bouilloire, déborde du verre comme la mousse d'une bière (**Doc. 254**) ou d'un coca cola trop vite versé, déforme un escarpin dessiné par Vivier Roger Vivier⁶⁴⁴ (**Doc. 256**), écrase un cendrier d'où s'écoule de la matière. L'une d'elle, coulée en aluminium, s'intitule *Goutte d'eau* ou *Coulée en coin*⁶⁴⁵. Jacques Tati a filmé ce pouvoir visuellement attractif de la matière et la symbolique qu'elle recouvre dans *Les Vacances de M. Hulot* en 1953. Le personnage central du film est fasciné comme un enfant, par la chute probable et tant attendue d'un morceau de guimauve rose sur le stand ambulancier du marchand de glaces sur la plage des vacances du protagoniste. A chaque étirement de la matière, il espère vainement la rattraper tandis que le vendeur de glaces est plus rapide que lui !

Toutes ces analogies nous ramènent vers le surréalisme et notamment Marcel Broodthaers. A la différence des Nouveaux Réalistes, la valeur de l'objet chez

⁶⁴³ Entretien avec Otto Hahn, *Pétrole Progrès*, 1972, p. 11.

⁶⁴⁴ *Expansion-essai dite Roger Vivier*, 1968, mousse et cuir, répertoriée sous le numéro 1200 dans les archives Denyse Durand-Ruel, collection particulière, reproduit dans cat. d'expo. *César*, Centre Pompidou, 2017, p. 144.

⁶⁴⁵ Répertoriée sous le numéro A825, Archives Durand-Ruel, datée de 1969, 8 x 14,5 x 11,5 cm, 4 exemplaires réalisés en 1970 par Landowski et Blanchet.

l'artiste et le poète belge est davantage reliée au langage : « J'utilise l'objet comme un mot zéro (...) ils sont poétiques, c'est-à-dire coupables dans l'art comme langage et innocents dans le langage comme Art. » Pour son exposition en 1966 à la Wide White Space gallery à Anvers, *Moules, Œufs, Frites, Pots charbons*, Broodthaers réalise plusieurs assemblages de coquilles de moules, de frites en équilibre précaire comme un jeu de mikado vertical ou encore des coquilles d'œufs entassées dans une poêle à frire. *Casserole et moules fermées (Doc. 253)*, réalisées en 1964, conservée dans les collections de la Tate Modern à Londres, est typique de cette série commentée par Pierre Restany, Alain Jouffroy et Otto Hahn. Restany relève les affinités entre ces objets factices et la stratégie des artistes qu'il défend : « une façon plutôt directe de remettre les pieds sur terre et d'intégrer l'homme au réel⁶⁴⁶. »

Les casseroles vertes ou rouges de Broodthaers sont remplies de coquilles de moules fermées qui débordent, non pas naturellement vers le bas, mais en hauteur comme un soufflé alors que, en réalité, leur poids ne le permet évidemment pas. L'artiste insiste sur le caractère artificiel et ironique de ces accumulations de mollusques, fixés au couvercle par de la résine⁶⁴⁷ et souvent peintes. « Le sujet est davantage le rapport qui s'installe entre les coquilles et l'objet qui les supporte. Table, chaise ou casserole. C'est sur une table que l'on sert un œuf (...) Le débordement des moules de la casserole ne suit pas les lois de l'ébullition. Il suit les règles de l'artifice pour aboutir à la construction d'une forme abstraite (...) Plus que d'objets et d'idées, j'organise la rencontre de fonctions différentes qui renvoient au même monde : la table et l'œuf, la moule et la casserole à la table et à l'art, à la moule et à la poule⁶⁴⁸», selon Broodthaers.

César puise dans la réalité de son quotidien. Sa bouilloire en inox débordante de liquide est l'exacte photographie d'une situation quotidienne et domestique. Chez Broodthaers, les coquilles d'œufs et de moules sont neutralisées par la peinture uniformément répartie, tandis que chez César le liquide (mousse blanche, rouge

⁶⁴⁶ Restany, Pierre, *Comme du beurre dans un sandwich*, cat. d'expo. *Marcel Broodthaers*, Jeu de Paume, 1992, p. 71.

⁶⁴⁷ Tate Modern, Londres.

⁶⁴⁸ *Marcel Broodthaers*, cat. d'expo, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1992, p. 248.

ou en bronze doré pour les éditions) qui déborde de l'objet est narratif et séquentiel.

Avec ce corpus d'objets improvisés, l'art entre un peu plus dans la vie et la vie un peu plus dans l'art. Les visiteurs, non avertis, arrivant chez un collectionneur possédant un tableau-piège de Daniel Spoerri demandent aussitôt à leur hôte s'il est encore à table, ou s'il a tout simplement oublié de débarrasser la table. Si cette anecdote sonne comme une boutade, elle est pourtant véridique. En installant au milieu de la table basse du salon d'un collectionneur une bouilloire débordante, de laquelle coule du bronze (édition de 100 exemplaires) ou de la mousse polychrome (original), César nous invite à poser un autre regard sur notre quotidien, notre environnement domestique, le choix de nos objets. Entre le bibelot et le talisman, ces *Expansions*-objets perdent leur statut de sculpture pour s'immerger complètement dans le réel et se confondre avec l'espace domestique et les formes du quotidien. Cette « esthétique tridimensionnelle » comme le disait Robert Filliou ou « généralisée » pour Retany devient possible avec l'édition de ces arrangements. Les collectionneurs, avec qui César entretenait des relations intimes comme les Durand-Ruel⁶⁴⁹, comprenaient parfaitement ce mélange de sophistication et de simplicité de l'artiste. Ils le reproduisaient dans leur univers personnel. Ainsi, déplaçaient-ils ces objets dans leur intérieur. Les posant un jour sur une cheminée, le lendemain sur une table, le rebord d'une étagère, une marche d'escalier...

Cette recherche d'intégration, théorisée par Pierre Restany, n'échappe pas à la jeune critique d'art, Anne Tronche, qui rend visite au sculpteur en 1973 : « On put en vérifier l'effet, quand il précisa la fonction métaphorique de l'expansion en lui permettant de se conjuguer avec différents objets : ceux de l'industrie - moteurs, portières de voitures - comme de l'espace domestique : bouilloires, valises, bassines⁶⁵⁰ ».

⁶⁴⁹ *Expansion-œuf n°2*, 1967, acier inoxydable, répertoriée sous le numéro 615 dans les archives Denyse Durand-Ruel, collection particulière, reproduit dans cat. d'expo. *César*, Centre Pompidou, 2017, p. 144.

⁶⁵⁰ Tronche, Anne, *L'art des années 1960, Chroniques de la scène parisienne, La sculpture comme accélérateur d'énergies, César / Takis*, Paris, éditions Hazan, 2012, p. 219.

La dimension narrative et ludique de ces envahissements nous conduit aussi vers le design, et notamment le design « intelligent », qui se développe en France dans les années 2000. Le collectif de designers industriels, nommé RADI, une appellation qui signifie Recherche et Autoproduction, a bien compris cette dimension anecdotique et combinatoire dont parle César à propos des petites *Expansions*. Avec leur tasse à café équipée d'une collerette comestible en chocolat, qui parodie, une éclaboussure de café, ils racontent un scénario en lien direct avec une situation réaliste (une éclaboussure de café qui peut potentiellement déborder de son contenant, une tasse), mais imaginaire à ce stade. Leurs *Coffee Drop Splash* (1994) sont en réalité des biscuits à tremper dans votre café : « ... chacune de leurs pièces expose des situations de langages : monologues, dialogues, soliloques (...) les RADI designers ont choisi la littérature plutôt que les sciences humaines : la poésie, la civilisation, l'émotion plutôt que la théorie, la culture, le savoir », nous dit très justement Gille de Bure⁶⁵¹. Leur tapis, *Sleeping cat*, en 1999, joue du trompe l'œil. Il parodie une situation familière et domestique : un chat endormi devant une cheminée factice. Le chat est absent, mais sérigraphié dans le tissage du tapis rouge en forme de tondo ou de coulée de lave issue des flammes factices : « *Sleeping Cat* est un objet intelligent, qui sous-tend une résolution technique simple et discrète. Il se situe dans un rapport étroit avec l'utilisateur en offrant à celui-ci une relation sensuelle à l'objet (...) il s'offre comme une proposition inédite d'habiter l'espace, plus souple, plus libre, plus émotionnelle et nous donne le plaisir de découvrir une nouvelle façon de vivre les choses, comme lire un livre pour la seconde fois ⁶⁵²», selon Véronique Baton qui expose le collectif à la Fondation Cartier pour l'art contemporain en 1999 sous le titre, la *Réalité fabriquée*⁶⁵³.

La plupart des objets design édités par la maison italienne Alessi participent aussi de cette absolue nécessité d'injecter à la fois de l'esthétique réaliste et de l'humour

⁶⁵¹ De Bure, Gilles, *RADI designers, Affabulations*, Paris, éditions Pyramid, collection « Design & Designers », 2002, p. 11.

⁶⁵² *Sleeping Cat* est une production et une édition de la galerie Kréo réalisée en 1999, exposée dans une exposition intitulée *Mobilier & Objets (1960-2000)*. Reproduite dans l'ouvrage sous la dir. de Dirié, Clément, *Made in Kréo, le laboratoire du design contemporain*, Paris, Flammarion, 2019, p. 34.

⁶⁵³ Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 1999, p. 52.

dans notre quotidien en proposant des objets à valeurs multiples. Marcel Wanders et son collectif *Droog design* excellent dans ces jeux de parodies, de transposition d'une image dans la troisième dimension, demandant à l'utilisateur d'être auteur en terminant les équations qui lui sont proposées.

Philippe Starck est peut-être celui, en France, qui a le mieux compris ces raccourcis visuels et sémantiques entre facticité et concept. La plupart de ces objets et de ces meubles, comme sa posture, réinventent l'univers émotionnel et idéologique des objets de notre quotidien. Comme les Nouveaux Réalistes, il opère en deux temps : par le dépassement de l'usage servile de l'objet et sa personnification. En détournant l'objet de son usage premier et en lui injectant des usages hédonistes et drôles, le designer propose des objets qui véhiculent des valeurs d'estime de soi et de bien-être pour le consommateur. Par exemple, votre brosse à dents Fluocaril est fluorescente comme un paysage, un soleil, une lanterne. Elle illumine votre environnement domestique. C'est à vous, usager, de savoir la mettre en scène et de vous relier à ces messages positifs. Le design intelligent permet au consommateur d'apporter une valeur ajoutée à la fonctionnalité de l'objet, qu'il ne regarde plus en temps normal. En 2007, le designer français Mathieu Lehanneur réalise une scénographie d'exposition, *Tomorrow Now* pour le Mudam au Luxembourg⁶⁵⁴. Sa proposition consiste en des marches d'escaliers recouvertes de polyuréthane noir, sur lesquelles, les commissaires disposent des jouets, des minis-robots et des objets contemporains, qui dialoguent avec l'univers de la science-fiction.

III / A - 2. « Le créateur, c'est celui qui renverse la boîte », une *Expansion* comestible

En 1969, ces envahissements d'objets deviennent accessibles à tous avec l'édition d'un multiple édité à 1000 exemplaires que César et Martial Raysse commercialisent et diffusent à la galerie Claude Givaudan. Cette édition, sous forme de canette de conserve, est une *Expansion* à faire soi-même. Elle est livrée dans une boîte de conserve détournée (**Doc. 259-265**).

⁶⁵⁴ Mathieu Lehanneur, collectif, éditions Gestalten, 2011, p. 112-119.

Inventée au siècle dernier pour les besoins de la Marine et de l'Armée, l'alimentation longue conservation s'industrialise en France après la Seconde Guerre mondiale. Cette industrialisation de l'alimentation n'échappe pas aux Nouveaux Réalistes qui y voient une nouvelle expression de la modernité, qui se traduisent par la mobilité, la publicité et la démocratisation du confort. Pour César et ses amis, la frontière entre l'art et la vie est constamment gommée. L'esthétique des marchés alimentaires, des rayonnages de grandes surfaces et l'émergence de l'alimentation en boîte sont aussi fascinantes que les vitrines des musées. Martial Raysse réalise ses premiers arrangements d'emballages alimentaires miniatures (les jouets avec lesquels les enfants jouent à la marchande et au marchand) en 1961, sous le titre poétique : *Étalage de Prisunic, Hygiène de la vision numéro 1*⁶⁵⁵. Dans d'autres assemblages de la même période, il choisit d'enfermer les objets du quotidien (brosse, ampoule, gélules, gobelets en plastique) dans des contenants en Plexiglas transparents, qu'il agence à la verticale comme un totem ou une colonne sans fin à la manière de Brancusi⁶⁵⁶. Pour Arman, César, Christo et Spoerri, l'objet du quotidien possède une valeur esthétique, mais aussi une valeur affective notamment dans cette notion d'échange et de troc. Toutes les stratégies sont sollicitées pour lui redonner sa souveraineté tout en montrant, inévitablement, son destin tragique du fait de sa démultiplication globale, qui va tendre vers une standardisation et donc un appauvrissement visuel. Tandis que Andy Warhol s'approprie la fameuse *Campbell Soup* pour sa célèbre série de tableaux et de sculptures, avec une ironie, qui n'a rien en commun avec l'attachement des artistes français pour la valeur biographique de l'objet. Dans leur cas, l'objet, la consommation sont le reflet d'une forme d'humanisme technologique, qu'ils regardent avec une empathie parfois nostalgique.

C'est alors que la galerie Givaudan sollicite César pour réaliser un multiple, une *Expansion* à faire soi-même en 1969 dans une boîte de conserve. Il s'agit d'un

⁶⁵⁵ 21,6 x 31 x 5,4 cm, collection particulière, reproduit dans cat. d'expo., *Martial Raysse*, Paris, Centre Pompidou, 2014, p. 79.

⁶⁵⁶ *Colonne*, 1960, 140 x 12 x 12 cm, collection particulière, reproduit dans le catalogue *Martial Raysse*, Centre Pompidou, 2014, p. 68.

multiple unique : chaque boîte est différenciée par la couleur de la matière stockée à l'intérieur, indiquée par une gommette colorée et chaque exemplaire reçoit une quantité différente de matière pour induire un résultat différent. César veut stimuler la créativité du public et lui donner la possibilité d'être un « technologue créatif ». Connue pour favoriser la démocratisation de l'art en éditant des multiples d'artistes, des livres et des films, ayant exposé les ready-mades de Marcel Duchamp en 1967⁶⁵⁷ à Paris - une exposition historique à laquelle assiste d'ailleurs Martial Raysse et d'autres membres du Nouveau Réalisme - , la galerie Claude Givaudan appartient à ces « galeries-laboratoires » comme les désigne Restany dans son *Livre Blanc*.

A l'époque, on compte deux galeries en France qui s'intéressent au multiple et à la démocratisation de la création contemporaine, comme le rappelle François Mathey : « Les galeries Denise René et Claude Givaudan sont particulièrement représentatives à cet égard. Tandis que la première, avec Vasarely, le Groupe de Recherche d'Art Visuel, Nicolas Schöffer et nombre d'artistes cinétiques, entend maintenir la spécificité de l'œuvre d'art, la seconde a décidé d'éditer des objets ludiques, parfois anonymes et bientôt, peut-être, diffusés en « pièces détachées »⁶⁵⁸.

L'Expansion comestible, recommandée par le « chef » Martial Raysse, est un kit à faire soi-même. Là aussi, on est encore dans la mise en scène d'un scénario : « il fallait donner le sentiment d'une blague, d'une farce », nous dit Martial Raysse⁶⁵⁹. Au moment de la conception de l'étiquette contre-collée sur chacune des boîtes métalliques, Martial Raysse arrive déguisé en tenue de chef cuisinier, portant une toque. Le photographe Michel Delluc est l'auteur de la photographie (**Doc. 259 & 260**). L'image est sérigraphiée en bichromie, couleur bleu Klein. Elle est collée sur une des deux faces de la boîte de conserve, avec le slogan : « série

⁶⁵⁷ *Ready-made et éditions de et sur Marcel Duchamp*, Galerie Givaudan, 8 juin - 30 septembre 1967, Paris.

⁶⁵⁸ Mathey, François, note tapuscrite pour la définition du Grand Nombre, le thème choisi pour la 14e Triennale de Milan en mai 1968.

⁶⁵⁹ Entretien épistolaire avec l'auteur, janvier-février 2019.

alimentation de la vision ». Sur l'autre face, de la boîte, un mode à l'emploi est proposé au public.

Cette étiquette porte la signature de César : « Enlever le couvercle côté bas et sortir la petite boîte contenue dans le compartiment. Agiter cette boîte et l'ouvrir. Enlever le couvercle côté haut, mélanger les deux boîtes. Agiter tout en versant jusqu'à ce que le mélange commence à réagir. L'expansion peut être réalisée sur une feuille de vinyle auquel le produit n'adhère pas. »

Pour la commercialisation de l'édition, qui s'avère un échec commercial, César réalise une exposition avec mille boîtes rangées les unes à côté des autres comme un tableau de Warhol, mais dans l'espace de la galerie. Il tapisse entièrement le mur du fond de la galerie avec des boîtes, du sol à la mi-hauteur du mur : « J'ai fait une exposition de boîtes de conserve de mousse. Les gens achetaient une boîte et pouvaient faire une expansion eux-mêmes⁶⁶⁰. »

Dans la vitrine de la galerie, César installe plusieurs prototypes qu'il réalise lui-même en public pour encourager les potentiels acheteurs. Sur une petite bâche plastique, posée au sol, on le voit faire des essais. Grâce à ce support en plastique, à placer avant la coulée, l'objet expansé peut-être ensuite déplacé sur une étagère, un bureau, une cheminée, une marche d'escalier ou une vitrine.

A nouveau, la presse écrite est réservée : « Bien que ses œuvres soient exposées dans les Maisons de la Culture, il ne s'est pas assagi pour autant (...) Sa dernière trouvaille : une sculpture que l'on fabrique avec un ouvre-boîtes », c'est ainsi que le journaliste des *Coulisses de Paris*, décrit *l'Expansion* comestible de César et Martial Raysse. César tente de le convaincre :

« J'ai enfermé dans une boîte de conserve un flot de matière plastique, qui jaillit quand on l'ouvre. Comme c'est du polyuréthane, il n'adhère pas, mousse, enfle, gonfle et donne des formes libres. Avant qu'il ne se solidifie, on peut en faire ce qu'on veut. N'importe qui peut expansionner, le créateur, c'est celui qui renverse la boîte ».

⁶⁶⁰ Restany, Pierre, *Le plastique dans l'art*, Monaco, éditions André Sauret, 1972, p. 63.

Puis, César ajoute : « Je veux prouver maintenant que de nouveaux matériaux peuvent servir à la création artistique⁶⁶¹. »

Le critique d'art François Pluchart, qui tient une chronique dans *Combat* reste, comme à son habitude, élogieux. Très favorable aux projets de César, et notamment à cette édition originale, il saisit les enjeux de co-créativité que Restany et sa bande d'artistes entendent favoriser : « César a senti la nécessité de laisser entre les mains d'un grand nombre des témoignages de son activité. C'est ce qu'il a fait avec quelques multiples (...) C'est ici qu'une fois de plus César eut l'idée d'un geste extrême : faire exécuter l'expansion par son futur possesseur. Ce sont ces petites expansions en conserve, livrées en boîtes prêtes à l'emploi. Les boîtes dont l'emploi est recommandé par Martial Raysse sont vendues au prix de trente francs et permettent de réaliser une expansion de quelques litres⁶⁶². » Quelques jours plus tard, de jeunes cousins de Philippe Durand-Ruel, viennent rendre visite à leur oncle collectionneur. Ils se souviennent encore, avec délice, comment le collectionneur averti, leur propose après le repas, de faire des œuvres d'art : « allez, venez, nous allons faire des expansions ! ». Les deux cousins provinciaux sont ahuris, mais stimulés et curieux. Ils observent leur oncle sortir plusieurs boîtes de conserve qu'il avait préalablement caché sous son canapé, dans son appartement parisien traditionnel, bientôt envahie par des œuvres d'art⁶⁶³.

Ce prêt à l'emploi permet aussi à l'acquéreur de comprendre et de maîtriser la technique et le processus de fabrication des formes libres. Il reste aujourd'hui encore quelques éditions disponibles dans le commerce⁶⁶⁴. Leur valeur se situe désormais autour de 1500 €. Anne Tronche se porte acquéreur, à l'époque, de l'une d'entre elles pour une valeur de trente francs. Voici le récit de son expérience quelques décennies plus tard : "En 1969, grâce au soutien efficace de Claude Givaudan, une édition d'une *Expansion* en boîte fut proposée au grand public. Se

⁶⁶¹ Hubert Faure-Geors, *Les Couloirs de Paris*, 1969.

⁶⁶² Pluchart, François, « César se met en boîte », *Combat*, 31 mars 1969, pp. 8-9.

⁶⁶³ Selon Denyse Durand-Ruel, qui n'assistait pas à la scène, les essais n'ont pas été conservés.

⁶⁶⁴ Galerie Loeve & Co, rue des Beaux-Arts, Paris. Fondée en 2019 par Hervé Lovenbruck et Stéphane Corréard. L'exposition inaugurale, *Chez Iris & Jeannine* proposait une boîte à la vente autour de 1800 euros. L'objet s'est immédiatement vendu.

présentant sous l'apparence d'une boîte de conserve avec l'image d'un chef en toque qui n'était autre que Martial Raysse signant avec César cette édition, l'objet rendait tout acheteur propriétaire potentiel d'une *Expansion*. J'en fis l'expérience sur un escalier, la forme orange fut particulièrement réussie, mais arrimée à sa boîte d'origine que je n'avais pas eu la prudence de lester, elle s'effondra en miettes sur le sol un jour de grand vent, me laissant le souvenir d'une fugace excitation créatrice⁶⁶⁵. Dans les années 1980, César pose un regard assez désabusé sur cette édition :

« Après cela, avec Martial Raysse, j'ai fait un "do it yourself". Dans des boîtes, Martial Raysse proposait de la mousse polyuréthane avec laquelle chacun pouvait faire sa propre *expansion*. Chocolat, pain, œuvre à faire soi-même, je flirtais avec l'humour⁶⁶⁶ ».

Toujours est-il qu'à l'époque, cette initiative participe d'une volonté d'élargissement du périmètre de l'art et surtout de sa diffusion auprès d'un public aussi large que possible. Plusieurs personnalités autour de César, Pierre Restany, François Mathey, François Arnal, Maïmé Arnodin et Denyse Fayolle, ses deux voisines de la rue Boulard, vont bientôt jouer un rôle important dans l'évolution et la diffusion des industries créatives (mode, design, presse féminine) en France dans les années 1960-1970. Tous, à leur manière, vont chercher à vendre le « beau » au « prix du laid ». Ils vont travailler à faire évoluer le goût des « élites » pour modifier le goût des « masses ».

III / A - 3. Des *Expansions* fonctionnelles dans le contexte de nouveaux décors

Collectionneur de mobilier et d'objets insolites, c'est très naturellement que César accepte les commandes privées et publiques pour réaliser du mobilier à partir des

⁶⁶⁵ Anne Tronche, *L'art des années 1960, Chroniques de la scène parisienne, La sculpture comme accélérateur d'énergies*, César Takis, Hazan, 2012, Paris, p. 219.

⁶⁶⁶ Hahn, Otto, *Les sept vies de César*, Paris, Favre éditeur, 1988, p. 144.

formes molles, qu'il décline depuis 1967. Plusieurs personnalités de son entourage comme François Arnal, Jean Coural, François Mathey, Philippe Durand-Ruel & Jean-Marie Rossi et les architectes et décorateur Henri Samuel et Alain Demachy, qui travaillent pour des familles traditionnelles et fortunées⁶⁶⁷ le sollicitent. Après la maison Rochas, de nouvelles entreprises comme la cristallerie Daum se tournent aussi vers lui dans cette optique de rapprochement avec le design et les métiers d'art. Par le biais de commandes et de productions, César développe des éditions, des meubles (canapé collectif, chaise, méridienne, chenets de cheminée, tables basses et lampes de tables) et des objets. Le Musée des Arts décoratifs, Rue de Rivoli, joue alors un rôle clé dans la diffusion de ces nouvelles productions et collaborations. D'une part, en les exposant, d'autre part, par le biais de son directeur, François Mathey, en facilitant de nouvelles productions, au sein du Mobilier National, un outil de production novateur financé par l'État.

Dans sa maison de la rue Boulard, et auparavant dans l'hôtel particulier de Robert Mallet-Stevens que le sculpteur achète dans le XVI^e arrondissement, César organise son univers domestique comme une *period room* de musée, mélangeant des objets de toutes les périodes avec du mobilier de collectivité, des tortues de mer, des barbotines, des meubles insolites, ses sculptures et beaucoup de plantes. Restany parle d'un « bric-à-brac 1900 », mais il s'agit en réalité de ce « style mix », qui préfigure les univers du décorateur Henri Samuel, consulté pour la chambre de la Reine et le Trianon au Château de Versailles et le Metropolitan Museum à New York pour l'aménagement de certaines *period rooms*. En mélangeant du mobilier ancien et de l'art contemporain dans des décors XVIII^e et XIX^e, avec leurs soyeuses moquettes, ce décorateur s'impose comme la référence française en matière de décoration intérieure. À partir des années 1970, il commande des meubles à François Arnal, Philippe Hiquily, Guy de Rougemont et César.

Avant de réaliser des commandes pérennes, César meuble déjà sa maison du XIV^e arrondissement avec une *Expansion* bombée et circulaire au centre du salon.

⁶⁶⁷ Le couple Noailles, la famille Rothschild, l'entrepreneur Agnelli, Louise de Vilmorin, l'Aga Khan, Vanderbilt et le couturier Valentino sont parmi les clients régulier du décorateur Henri Samuel.

Il s'agit en réalité d'un pouf souple et mou, sans vernis, jouxtant un hamac, des tables de bistrot et des étagères de boulanger, qu'il collectionne. Une photographie d'archives en noir et blanc montre César et Restany, assis, dos à dos, en train de dialoguer sur ce pouf *Expansion*, aux allures de « fauteuil de conversation ». On retrouve ensuite ce pouf bicolore, sur la pelouse des jardins du Palais Galliera dans le XVI^{ème} arrondissement en 1968 (**Doc. 330 & 331**) pour l'exposition *Vers le design et le mobilier : relation art & vie*⁶⁶⁸. Lors d'une séance photographique pour une revue de mode de l'époque, plusieurs modèles féminins s'approprient ce pouf en le piétinant, s'en servant comme d'un marche-pied, un socle ou un siège. Michel Delluc immortalise cette séance de prises de vues avec des modèles féminins, vêtues de mini-jupes aux couleurs primaires (jaune, rouge et vert), que la styliste anglaise Mary Quant invente en 1965 outre-Manche, assorties de pull-over en maille épaisse, de collants opaques et de larges ceinturons tailles basses. César veut faire dialoguer cette mode féminine avec la bichromie de son *Expansion-pouf*. La mini-jupe étant le symbole de cette période comme en témoigne la célèbre chanson de Nancy Sinatra, *These boots are made for walkin* en 1966. C'est cette liberté de ton et d'action que l'on retrouve aussi dans les ambiances psychédéliqués imaginées, à l'époque, par Verner Panton et Pierre Paulin pour de grandes firmes internationales comme Vitra et Artifort. C'est à ce moment-là, en 1967 précisément, que Verner Panton réalise, dans les ateliers de production de Vitra, sa chaise (*Panton Chair*) sans aucun assemblage, avec un piètement incurvé composé de polyuréthane rigide, tandis que son ami Pierre Paulin décline, dans plusieurs couleurs, son fauteuil *Tongue (Langue*, répertorié sous le nom générique *Siège 577*), garni de mousse, édité par la maison Artifort. Le siège *Tongue* est la réplique d'une ondulation du sol comme les *Expansions* sont des formes analogiques (**Doc. 226**). César évoque l'analogie avec la douceur des vagues marines. De son côté, Paulin s'inspire du mobilier vernaculaire des pays du Magreb. Paulin, comme César avec sa pratique sculpturale, rompt avec la vision fonctionnaliste du mobilier en favorisant le confort et la sensualité. Il

⁶⁶⁸ Ce *Pouf-Expansion* est destiné au siège de la maison Nobel Bozel à La Défense. Il porte le numéro d'archives 652 dans les archives de Denyse Durand-Ruel.

valorise des formes enrobées et arrondies et rompt avec des décennies de rationalisme en design et en architecture, tout comme César, à l'époque, sort des formes compactes et abstraites que sont les *Compressions*.

Pierre Paulin s'impose peu à peu. Il reçoit des commandes de premier plan comme l'aménagement du Foyer des artistes de la Maison de la Radio ainsi que les salons privés (salle à manger, salon, fumoir et bibliothèque) du Palais de l'Élysée en 1971 à la demande du Président Georges Pompidou. Pierre Paulin est chargé de réaménager les salons privés de l'Élysée. Il s'appuie sur le savoir-faire des Ateliers de Recherche et de Création du Mobilier National. Il aménage un fumoir, un salon, une bibliothèque et une salle à manger pour recevoir les invités officiels du palais présidentiel. Pour le fumoir, il recherche un format proche d'une coque de bateau ou des volutes de cathédrale. Il tend des tissus élastiques sur les murs en soulignant les nervures de la voûte en fixant, au niveau des joints, les luminaires en aluminium laqué blanc. Les assises des sièges sont bas, presque au niveau du sol. L'utilisateur doit se baisser pour s'asseoir, fixant ensuite son regard sur les luminaires et les tissus tendus sur les murs comme une tente rigide, sans murs ni plafond. Il décide de construire une sorte de coque avec la collaboration des ateliers de coques à bateaux. C'est un espace abstrait dépaysant avec une voûte constituée d'éléments en polyester armé de polyuréthane. Il veut étouffer les bruits extérieurs et protéger les discussions qui ont lieu dans cet espace secret et protégé. Les parois murales sont habillées de textile et de laque. Il opte pour un sol recouvert de moquette et non plus de parquet. Paulin propose un monde entièrement clos. On s'y sent comme lové comme dans un cocon. À propos de cette commande, Paulin rapporte qu'il s'agit de : « l'un de (ses) meilleurs projets, l'un de ceux auxquels », il a « consacré le plus d'attention. Mais cela ne m'a rien rapporté. On m'a accusé d'être proche du pouvoir.» Pour lui, l'époque de Pompidou était comme « une épopée moderniste comme dans un film de Kubrick.»

Proposant aux Français, un décor en rupture totale avec la tradition, tout est fait pour envisager sa réversibilité. En effet, selon Sabrina Tricaud, auteur d'un ouvrage sur les années Pompidou, « le cahier des charges veille à ce que les

nouveaux aménagements soient amovibles, afin de préserver le cadre existant. Paulin supprime les angles droits des murs, tendus de lainage beige (...) La salle à manger est surplombée d'un immense lustre formé de 22 caissons irréguliers en forme de pétales ⁶⁶⁹.» Pendant quelques années, le décor de Paulin offre un véritable cocon, un espace silencieux et feutré, dans une ambiance rassurante, à la fois moderne et intemporel. Comme César, Paulin mélange le « moderne » et le « primitif ». Son travail intérieur pour l'Élysée offre la même ambiance qu'un intérieur de tente berbère. Ses banquettes multi-places sans accoudoir s'inspirent des modes de vie méditerranéens, principalement au sol et en communauté, avec une touche actuelle dans le choix des matériaux. Cet aménagement présidentiel est une véritable révolution dans la culture visuelle des français. Le Président Pompidou n'hésite pas à valoriser la création française et facilite sa visibilité au niveau international.

Cette notion de transmission du mobilier de génération en génération familiales, autrefois le critère incontournable dans l'appréciation du mobilier, devient alors secondaire avec cette nouvelle vision progressiste de la société et de la vie quotidienne.

Cette esthétique futuriste du mobilier, la femme française la retrouve dans la mode avec les vêtements de Cardin, qui invente la « couture Future » et le « Space Age » avec sa ligne *Cosmos*, qui s'inspire des vêtements des astronautes. Il n'hésite pas à détourner des matériaux de synthèse comme le vinyle, le plastique et le caoutchouc. À propos de ses créations, Cardin insiste sur la liberté que lui offre la pluridisciplinarité à l'époque : « J'aime dessiner dans l'absolu, sans contraintes d'angles, de couloirs, de pièces ou de murs. Faire des manches de robes ou des pieds à une table, c'est la même chose », dit-il⁶⁷⁰. Dans une émission de télévision, *Pour le Plaisir*, dédiée le 9 février 1966, au *Pop Age* et à ce besoin de récréation que Mathey et Restany et Pierre Restany défendent, on peut entendre ces commentaires, qui témoignent du dynamisme de la période : « le pop Age se découvre 4 mythes, les Beatles, Bardot, Courrèges, Ungaro, qui

⁶⁶⁹ Tricaud, Sabrina, *Les Années Pompidou*, éditions Belin, 2014, Paris, p. 241.

⁶⁷⁰ Tricaud, Sabrina, *Les années Pompidou*, Belin, Paris, p. 210-211.

descendirent dans la rue, c'est la fin du vison et des colliers de perles, les actrices acceptèrent de prendre des risques, en s'habillant à la fois en femme mariée, en femme célibataire, libre, gaie, rêveuse, romantique. La femme porte du Emmanuel Ungaro dans la rue, pour pouvoir mettre sur le dos une idée et non pas un morceau de tissu. Il ne s'agit plus d'être élégante, mais d'indiquer où nous en sommes, il s'agit d'avoir un langage bien à nous, et leur donner envie d'un vrai dialogue avec nous, les demoiselles des faubourgs imitèrent les actrices, et ce fut la fin des talons, le *Pop Age* avait atteint Paris, il lui manquait une dimension intellectuelle, alors le mouvement pop le lui donna, avec Claude et François Lalanne qui réhabilitent l'objet utile, la voiture de César qui ne ressemble à nulle autre, quand on lui donne une Cadillac, il la transforme en sculpture ...⁶⁷¹ » Cardin est en phase avec César et ses compagnons de route, qui s'approprient, au même moment, ces matières nouvelles dans la sculpture, le mobilier et la création de multiples.

Cette conception du mobilier, de la mode, de la publicité, du graphisme et du design, reste toutefois marginale en France. Avec le départ de Georges Pompidou de l'Élysée, le décor de Pierre Paulin est démantelé. Valéry Giscard d'Estaing demande le retour au décorum traditionnel de l'époque du Général de Gaulle et une partie du mobilier produit par Paulin est conservé au Château de Pierrefonds. Annie Claustres, chercheuse et maître de conférences, s'intéresse à ces maillages entre sculpture et design dans les années 1960. Elle met en valeur cette « mutation des normes du goût » entre 1962 et 1972 dans un article, *Les vitrines de l'objet*, paru en mars 2008 sur internet. Selon elle, la paternité de cette mutation revient principalement à Pierre Paulin, qui lui-même s'inspire de la philosophie de Ray et Charles Eames. Elle met en relation la libération du corps et le traitement des formes courbes dans son design. Ces formes arrondies, souples et suaves sont attractives pour les usagers, qui viennent confortablement s'y épanouir : « Les œuvres de Paulin ont contribué à créer cette culture jeune par la revendication d'un design accueillant pour le corps, un corps qui se veut sans entrave, un corps libre, ce qui n'est pas sans évoquer la génération de mai 68 et du mouvement

⁶⁷¹ Inathèque, Site Tolbiac, Bibliothèque Nationale de France, « Pour le Plaisir », 9 février 1966, sujet sur le *Pop Age*, qui infiltre la création à Paris.

hippie. Le fauteuil 577, *The tongue chair*, n'en est-il pas devenu l'emblème ? », nous confirme Annie Claustres dans son texte⁶⁷². Ces formes « amicales », « offrent une enveloppe protectrice et accueillante » pour l'utilisateur, comme le préconisaient Claes Oldenburg en 1964 avec ses sculptures et Roger Tallon avec ses objets, ce dernier affirmant qu'il avait abandonné les découpes saillantes après avoir découvert le travail du sculpteur américain à la galerie Sonnabend. Annie Claustres insiste sur le fait que très peu d'études s'intéressent aux « résonances entre art, design et culture de masse établies par Arman, Martial Raysse mais aussi Jean Pierre Raynaud. ». Parmi « ses liens tenus », elle cite les travaux d'Arman et de Raysse, mais ne mentionne pas les *Expansions* fonctionnelles de César, qui nous semblent pourtant parmi les principales applications de cette nouvelle relation entre sculpture et design en France à la fin des années 1960.

La situation en Italie est différente. Et Restany, qui réside par intermittence à Milan et tient une chronique pour la revue *Domus*, en prend la mesure très tôt. En 1969, trois designers italiens Piero Gatti, Cesare Paolini et Franco Teodoro commercialisent à grande échelle le célèbre fauteuil **Sacco (Doc. 268)**, qui se forme et se déforme sous le poids du corps de l'utilisateur. En outre, ce siège est nomade : l'utilisateur le déplace dans la maison selon ses envies et ses besoins. Le succès de ce fauteuil mou ne se dément pas, entraînant des plagiat un peu partout dans le monde. C'est ce même **Sacco** que l'on retrouve dans la maison de Arman à Vence, où on peut le voir en kimono en train de dialoguer avec César. Ce pouf, largement répandu dans les univers domestiques de l'époque, dialogue avec la télévision *Portavia 111* de Roger Tallon. La conception de ce téléviseur portable est essentiellement fondé sur la mobilité domestique. La même année, Gaetano Pesce invente le fauteuil *Up*, dit aussi *La Donna (Femme)*, qui est livré sous vide, totalement aplati, et se gonfle une fois sorti de son emballage (**Doc. 270**). Sorte de *Vénus* paléolithique, mais industrielle, cette icône du design use aussi du langage suggestif et analogique comme les *Expansions* de César. Ce

⁶⁷² Annie Claustres, *Les vitrines de l'objet, mutation des normes de goût européennes, 1962-1972*, texte web, 2008, pp. 1-5.

fauteuil aux formes rondes et organiques évoque, sans les illustrer et, avec humour, les courbes féminines et en même temps les freins sociaux, afférents à la féminité. Toute la série dite *Up* proposés par Pesce présente des affinités avec les *Empreintes* et les *Expansions* de César, même si la dimension contestataire est plus forte chez le designer italien : l'agrandissement de fragments anatomiques, le traitement des surfaces, laissées brutes, ou au contraire luisantes, la rotation verticale-horizontale et l'intimité entre l'objet et l'utilisateur, qui doit activer la forme finale et s'approprier son objet ou son mobilier. Ces références anthropologiques injectées dans le mobilier montrent que ce qui compte, à ce moment là, pour les designers, c'est davantage le confort de l'utilisateur que la rationalité de l'objet. Cette forme « d'humanisme » énoncée par Claes Oldenburg dans le champ de la sculpture ou la question de l'animisme chez les Nouveaux Réalistes convergent un peu partout, y compris dans les nouvelles expressions en matière de mobilier et de mode. Ces expressions, que l'on nomme aujourd'hui les industries créatives, se doivent de véhiculer des valeurs : confort, douceur, humour, liberté et recherche de mobilité. La démocratisation du mobilier dans les années 1960-1970 avec ses surfaces polychromes et des matières plastiques et transparentes favorise la diffusion des *Expansions* dans le paysage culturel français, qui s'y intéressera, en tant que sculptures autonomes, avec un décalage de quelques années.

L'accession à la propriété, le renouveau de la mode plus adaptée aux nouveaux besoins et la démocratisation de la presse féminine à travers les revues comme *Elle*, *Le Jardin des modes*, *Vogue* et *Marie-Claire Maison* (**Doc. 276 & 277**) provoquent une véritable demande pour le mobilier, le décor et bientôt le design. Tout naturellement, les *Expansions* comme les *Inclusions* et les *Accumulations* d'Arman trouvent un territoire d'application dans ce nouvel art de vivre. Pour César, sa complicité avec Roger Tallon, François Arnal et Pierre Paulin débouche, entre les commandes privées et publiques, sur la production d'une vingtaine de meubles (tables avec plateau de verre, paire de lampadaires, consoles, chenets de cheminées et lampes de table), qui sont des petits tirages comme la paire de

lampadaires avec des fûts en Plexiglas colorés de Jean-Claude Farhi, réalisée pour Philippe Durand-Ruel et Jean-Marie Rossi.

Dès lors, César participe à la plupart des expositions collectives dédiées au design contemporain organisées à Paris : les *Assises du siècle contemporain* au Musée des Arts décoratifs en mai 1968⁶⁷³, puis *Le décor quotidien de la vie* en 1968, *Expansions & Environnements*, au Palais Galliera⁶⁷⁴, organisé par Restany, qui réunit François Arnal, César, Marc de Rosny (son assistant pour les *Expansions* éphémères de 1967 à 1970), Niki de Saint Phalle, Jean-Michel Sanejouand, Jean Tinguely et Constantin Xenakis (**Doc. 322 – 329**). Dans sa préface, Pierre Restany pose le cadre de son exposition, qui est une version française et réduite de *Superlund* en Suède en 1967 :

« La présente exposition au Musée Galliera n'a d'autre ambition que de présenter un échantillonnage parisien du décor de la vie moderne. Le point de départ de cette exposition est un constat. Les divers langages du réalisme contemporain ont vécu leur période de rodage. Nous sommes entrés dans une période de transition caractérisée par l'exploitation stylistique des idées-forces (...) on ne peut pas comprendre la situation présente dans le domaine de l'expression visuelle si l'on ne saisit pas cette donnée psycho-sociologique de base : la position concurrentielle de l'artiste à l'ère de la technologie galopante et de la communication de masse (...) Les artistes qui assurent ces positions sont les catalyseurs qui accélèrent les réactions du langage en définissant les limites et contribuent à l'évolution de la sensibilité vers des formes de perception de plus en plus synthétiques. Face à ce processus de planétarisation de la conscience, les problèmes de qualité esthétique apparaissent très vains (...) les catalyseurs réunis dans cette exposition posent la question de l'espace, résultante de l'immense aventure contemporaine de l'objet industriel (...) Les

⁶⁷³ 3 mai - 29 juillet 1968.

⁶⁷⁴ Avril - mai 1968, la préface du catalogue est rédigée par Pierre Restany.

exemples choisis l'ont été en fonction de leur valeur indicative. Cette exposition n'est pas un palmarès. La présence de certains pionniers ne doit pas faire illusion : Tinguely ou César ne sont pas là en vedettes, mais en témoins (...) Aux *Compressions* de César, ont succédé les *Expansions*, second volet de son langage quantitatif mécanique. Les coulées de polyuréthane coagulent à l'air libre en montagnes de mousse solide (...) les sculptures-objets de François Arnal, développent leur propre aura de rayonnement spatial (...) Quant à Sanejouand, il retourne radicalement le problème : l'espace chez lui est premier (...) Ce survol quotidien du décor de la vie, tel qu'on peut le pratiquer à Paris en 1968 n'a rien d'exhaustif (...) Mais cet itinéraire rapide est en tout cas significatif d'une méthode d'analyse inspirée par les faits présents. L'enjeu de la Seconde Révolution Industrielle a le même prix pour tous les hommes : c'est sur le dépassement technique des singularités individuelles au sein de la conscience planétaire que doit se fonder la généralisation d'une esthétique enfin populaire⁶⁷⁵. »

C'est bien parce que la mousse se répandait un peu partout dans l'univers domestique, mais aussi dans les transports (sièges d'automobiles, coques de bateaux) et les revêtements collectifs comme les gymnases et les terrains de jeux, que César parvient, dans un geste d'appropriation et de détournement, à s'en emparer.

III - A - 3.1. Deux commandes réalisées en collaboration avec Roger Tallon

Depuis 1958, Roger Tallon est très proche du cercle des Nouveaux Réalistes. Il collabore avec Yves Klein pour les *Architectures de l'air*. Puis, il apporte son aide à l'entourage de César, Roy Adzak et Fernando Arrabal. En 1967, il s'embarque avec Jean-Jacques Lebel dans un nouveau projet : le festival de la Libre expression à Saint-Tropez. Ils mettent en scène le *Diable attrapé par la queue de*

⁶⁷⁵ Restany, Pierre, cat. d'expo, « Le décor quotidien de la vie en 1968 », mars 1968, non paginé.

Picasso. Tallon est l'auteur des décors. Par ailleurs, Tallon côtoie aussi des personnalités plus traditionnelles comme le sculpteur Ipousteguy, représenté par la Galerie Claude Bernard. Ainsi, Roger Tallon le recommande au syndicat des fondeurs pour une commande en 1964 sur le thème des fontes modernes⁶⁷⁶.

Avec César, il joue le rôle de médiateur dans le cadre de deux commandes de mobilier, l'une pour le Mobilier National, l'autre pour une initiative privée. Tallon et César se rencontrent dans un cours d'esthétique industrielle proposé par l'Ecole supérieure des arts appliqués de la rue Dupetit-Thouars dans le 3^e arrondissement, près de la Place de la République, une école que César fréquente pour les cours du soir uniquement. Les deux personnages se croisent dans des lieux publics, mais c'est véritablement dans le cercle de Pierre Restany et notamment du 38, boulevard Raspail, un lieu de rencontres foisonnant, que les deux hommes soudent leur complicité et leur amitié. En 1962, la mort soudaine de Yves Klein, qui est des plus proches amis du designer, le rapproche considérablement et durablement de César. Ils feront plusieurs projets ensemble, notamment des commandes publiques pour le Mobilier national, dont Tallon est un familier. Tallon est plus qu'un « technologue » (celui qui trouve les solutions techniques) pour César. Il est un fin médiateur : « Il estime d'ailleurs que son rôle auprès de Yves Klein et ensuite de César, consiste en partie à rendre crédibles auprès des administrations ou des entreprises auxquelles ils ont affaire pour leurs projets extravagants. Lui, le rationnel, empêche que les artistes passent pour des hurluberlus (...)»⁶⁷⁷ ».

Nous l'avons dit, dans la deuxième partie de notre étude, c'est véritablement une exposition personnelle de Claes Oldenburg, et la lecture de son catalogue préfacé par Otto Hahn, qui engage Roger Tallon à se détourner des « angles » taillés aux couteaux pour son design d'objets et de packaging et à opter, le plus souvent possible, pour les angles arrondis, qu'il nomme les « formes amicales » ou les formes « féminines ». Ainsi retrouve t-on dans les marches arrondies de son

⁶⁷⁶ *Ecbatane* est une sculpture monumentale en deux parties exposée au Grand Palais sur le stand du CIFOM.

⁶⁷⁷ Millet, Catherine, *Roger Tallon, Itinéraires d'un designer industriel*, collection « monographie », cat. d'expo., Paris, Centre Pompidou, 1993, p. 44.

escalier hélicoïdal et les piétements courbés de ses tabourets, ces nouvelles harmonies (**Doc. 403 & 404**). Catherine Millet rapproche respectivement le sculpteur et le designer sur cette recherche de souplesse dans les formes produites : « Le sculpteur comme le designer s'en remettent au comportement propre de la matière pour dessiner les formes⁶⁷⁸ », qu'ils qualifient aussi de « formes automorphes ».

La collaboration entre César et Roger Tallon s'installe véritablement en 1967 au moment où César reçoit une commande privée pour aménager une crèche des Noëls du monde à l'aéroport d'Orly, un an après l'intervention de Salvador Dali. La crèche du peintre catalan avait été réalisée en forme d'oreille géante avec des santons confectionnés par les artisans du Mas Saint-Vincens à Perpignan.

Symbole de modernité et de l'esthétique post-Bauhaus, l'aéroport d'Orly, qui vient d'être inauguré par le Général De Gaulle, est aussi un lieu de loisirs pour de nombreuses familles le dimanche, qui viennent contempler le décollage des avions. Ce nouveau phénomène social inspire même une chanson de variétés à Gilbert Bécaud (*Dimanche à Orly*, 1963). Dans son film, *Playtime*, en 1967, Jacques Tati filme cette architecture de verre. Si Tati met en valeur l'esthétique post-Bauhaus du lieu, il montre aussi le risque de déshumanisation et d'anonymat qui guette ces espaces de transit. C'est à ce titre, que Francois Mathey, directeur du Musée des Arts décoratifs est sollicité en 1963-64 par l'administration culturelle pour donner son avis sur la création de salles d'expositions temporaires⁶⁷⁹ dans ce même lieu. César considère que l'aéroport est un lieu public aussi visité que la Tour Eiffel et décide d'accepter la commande initiée par la revue *Paris-Match*, sur le thème des crèches des « Noëls du monde ». La crèche des Noëls du monde que proposent César et Tallon vient rompre avec cette esthétique déshumanisée. Elle se compose d'un mur de bottes de paille accueillant un poste de télévision. Sur l'écran, l'image de l'Enfant Jésus en train de pleurer est diffusée. C'est une nativité moderne selon les termes de César et de Tallon (**Doc. 281 et 283**). Les

⁶⁷⁸ *Op., cité*, p. 44.

⁶⁷⁹ Orly est aussi doté de deux cinémas. Bientôt, ses innombrables boutiques dites « duty free », en accès illimité, vont prendre le dessus au détriment de l'offre culturelle.

visiteurs sont invités à prendre place sur des « sièges-portraits » à roulettes, santons contemporains, dessinés par Tallon, à l'effigie de plusieurs célébrités de l'époque : Charles de Gaulle, Mireille Mathieu, le chanteur Antoine, Orson Welles, Salvador Dali, Pablo Picasso, Léon Zitrone, Brigitte Bardot (**Doc. 283**) et bien entendu l'artiste et le designer. Les assises des sièges « dactylo » sont sérigraphiés avec des photographies noir et blanc pélliculées qui viennent les personnifier⁶⁸⁰ dans l'esprit Nouveau Réaliste. Selon certains historiens, « cette crèche ne manque pas de provoquer la réprobation du public », même si par la suite, les sièges-portraits, dits « anthropomorphes » sont déclinés par Tallon, dans une version différente, pour les fameux sièges *Zombie*, destinés à un restaurant du 153 boulevard Saint-Germain-des-Prés, le bar *L'Astroquet*, ouvert en 1969. Au départ le décor de ce bar est confié à un ami de César et Tallon, Maurice Marty, qui demande à Tallon de concevoir les sièges, inspirés par le film de Stanley Kubrick, *2001 : l'odyssée de l'espace*. Le bar, comme une capsule spatiale, est habillé de mur en Skaï capitonné aux couleurs primaires, avec un téléphone à chaque table pour « commander » son menu. Les sièges *Zombie* sont installés sur la terrasse : « réalisés en gelcoat, ils existent en deux variantes et en deux couleurs (jaune et orange). Mais les clients n'osant pas s'y asseoir, ils sont rapidement remplacés par des sièges plus consensuels⁶⁸¹. » Ces « anthropomorphes » vont ensuite inspirer Olivier Mourgue pour ses sièges *Bouloums*⁶⁸².

Trois sièges-portraits, initialement destinés à la crèche d'Orly, sont aujourd'hui localisés et conservés, mais tous les autres ont disparu. Le siège-portrait à l'effigie de César est conservé au Musée des Arts décoratifs à Paris, acquis à titre gracieux dans le cadre de la donation Roger Tallon en 2017. Le siège-portrait du Général de Gaulle est conservé dans une collection privée et celui de Brigitte Bardot,

⁶⁸⁰ Répertoire dans les Archives Durand-Ruel sous le numéro A7096.

⁶⁸¹ Dominique Forest, *Roger Tallon, Le design en mouvement*, Musée des Arts décoratifs, 2017, p. 172.

⁶⁸² Chaise-longue *Bouloum*, structure tubulaire surmoulée, mousse, tissu amovible, édition Airborne, 1968.

dédié par l'actrice « À mon ami César », a récemment été mis en vente par la maison Drouot⁶⁸³.

Là aussi, les deux compères, Tallon et César, ne s'arrêtent pas là. Ils imaginent une diffusion élargie de leur collaboration à Orly, dont la réception s'est finalement avérée mitigée. En effet, le siège mobile est diffusé par la galerie Lacloche, marchand et éditeur de mobilier tout à fait visionnaire. Ce nouvel espace innovant ouvre ses portes en 1965 dans le cadre de la Biennale Internationale des Jeunes artistes de Paris, avec l'aide de Michel Ragon. Il est situé Place Vendôme au-dessus du magasin familial de joaillerie. Le fondateur, Jacques Lacloche, ouvre ensuite une deuxième galerie à Cannes sur la Croisette.

L'exposition inaugurale s'intitule *Un studio meublé, Place Vendôme* avec une introduction de Michel Ragon, où l'on retrouve le même esprit d'intégration des arts dans le décor quotidien et domestique : « Jacques Lacloche et moi-même avons, dans un esprit voisin, organisé l'Exposition STUDIO MEUBLÉ PLACE VENDÔME. Il s'agissait là de confier un espace à des artistes qui allaient reconsidérer aussi bien l'architecture intérieure que le mobilier⁶⁸⁴. »

Cette galerie, que Restany classe dans la catégorie des nouvelles galeries dites « d'esthétique industrielle » édite du mobilier d'artistes, avec une esthétique plus proche du design que des arts décoratifs. Ainsi, elle édite et présente l'escalier hélicoïdal *Module 400* de Roger Tallon, la *bergère Éléphant* de Rancillac et le siège portrait de César et Tallon pour la crèche d'Orly. Dans son Livre-blanc, que nous étudions dans la partie 2 de notre étude, Restany dédie un passage au programme de cette galerie d'un nouveau genre :

« (...) il convient de signaler l'activité de Jacques Lacloche, qui s'est consacré exclusivement à la production d'objets multiples, ainsi qu'à un phénomène plus général, à vrai dire mondial, celui de la prolifération des boutiques de design, qui

⁶⁸³ *Gazette Drouot*, Lot numéro 22, 2013, p. 10. Archives Denyse Durand-Ruel.

⁶⁸⁴ Michel Ragon, *L'objet 2, Pour un mobilier contemporain*, Galerie Lacloche, 8, Place Vendôme, 1996. Ouvrage publié avec l'aimable collaboration de la Baronne Elie de Rothschild, ouvrage non paginé, non relié.

diffusent des objets décoratifs et des formes utiles programmées, conçues indifféremment par des artistes ou des esthéticiens industriels⁶⁸⁵. »

C'est aussi avec ce siège-portrait que le photographe Guy Bourdin réalise⁶⁸⁶ une séance de photographies en noir et blanc avec des modèles féminins, habillés en Lanvin, assis sur l'objet, laissant entrevoir le portrait de César⁶⁸⁷. Cette mise en abîme témoigne de cette recherche constante de décloisonnement des disciplines chez César, Bourdin et Tallon, et que Restany théorise dans ses écrits (**Doc. 282**). Bourdin accentue le contraste entre les personnages réels, les modèles féminins et le portrait en noir et blanc de César, plus statique, mais dont on ne sait plus, pendant quelques fractions de secondes, s'il s'agit du personnage réel ou d'une image. Il veut donner l'illusion que les deux modèles sont assis sur les genoux du sculpteur.

La galerie Lacloue édite aussi la table articulée de Philippe Hiquily avec son piétement en fer forgé et son plateau composé d'une dalle indépendante rectangulaire, ronde ou carré selon la volonté du client. Hiquily et César se rencontrent à l'École des Beaux-Arts. Ils sont étudiants dans le même atelier de 1947 à 1953 : « J'étais dans le même atelier que César avec Albert Féraud, Michel Guinot (...) j'ai commencé avec le fer, ensuite je suis passé à l'aluminium, puis le laiton, c'était plus malléable, puis je revenais de temps en temps sur le fer, je n'ai pas trouvé de maître à l'école des Beaux-Arts qui me convenait, mais j'ai appris ce qu'il ne fallait pas faire. Puis ensuite je suis sorti de l'école en même temps que César avec un concours, avec un prix, lui a eu le prix de la collaboration avec un peintre et un architecte (*Esturgeon*, 1954, fer forgé soudé, achat du Fonds national d'Art contemporain en 1955) et moi j'ai eu le prix de la sculpture avec une grande pièce, intitulée *Neptune*⁶⁸⁸, en fer soudé. Aucune galerie ne s'est intéressée à moi.⁶⁸⁹ »

⁶⁸⁵ Restany, Pierre, *Le Livre Blanc*, Milan, 1969, p. 80.

⁶⁸⁶ *Vogue*, octobre 1966.

⁶⁸⁷ Ce portrait en noir et blanc est référencé dans les archives de l'Estate de Guy Bourdin sous le numéro VOP - 0390 - 1959 - 06 - 002.

⁶⁸⁸ L'État n'achète pas cette sculpture, mais *Le Bicycliste*, fer et cuivre, 1956, en dépôt au Musée national d'Art moderne depuis 1966.

⁶⁸⁹ Hiquily, Philippe, *L'éloge de l'érotisme en sculpture*, un film de Alain et Didier Gicquel, 84 mn, avec la participation de la maison Torrente, Paris, 2008.

Ils sont tous deux soutenus par Germaine Richier, qui les fait accepter au Salon de Mai : « Elle nous a pris sous son aile, elle m'a fait entrer au Salon de Mai, elle m'a présenté Alain Jouffroy. Elle m'a mis sur les rails. Elle avait un deuxième atelier où elle recevait des apprentis sculpteurs suisses, des femmes en général, je lui dois beaucoup, j'ai pu commencer à avancer à partir des relations que j'ai eues avec elle. Elle m'a fait connaître tous les patrons du Salon de Mai, je suis donc rentré avec un grand mobile qui fonctionnait avec des billes, puis ils m'ont vidé et je suis revenu les voir plus tard. Elle a beaucoup aidé Kijno et César. Elle a été très bien avec les jeunes sculpteurs. J'avais une traction avant et elle me demandait souvent de la conduire à droite et à gauche. J'étais devenu son chauffeur en quelque sorte.⁶⁹⁰»

Puis, leurs trajectoires respectives se séparent : Hiquily part exposer aux États-Unis, où il rencontre un certain succès commercial auprès de grands mécènes américains ainsi que Alfred Barr qui acquiert une petite pièce, puis César continue sa route en France avec les succès de scandale que l'on connaît au 22^e Salon de Mai. A son retour des États-Unis, Hiquily expose à la galerie du Dragon à Paris, qui expose Alicia Penalba, Roberto Matta et Marie-Laure de Noailles. Il fait alors la connaissance de la Vicomtesse. Elle devient sa protectrice et lui apporte un soutien financier indéfectible : « dans cette galerie, il y avait Marie-Laure de Noailles, qui faisait des peintures abstraites, un jour elle a demandé au directeur, Max Clarack, comment je me portais. Elle m'a beaucoup aidé, elle m'a présenté Henri Samuel, tous les membres des Rothschild, les uns après les autres. Henri Samuel m'a beaucoup poussé sur les tables. J'ai fait des tables basses avec des grosses ardoises dessus⁶⁹¹. » En 1964, Jean-Luc Godard le sollicite pour interpréter le rôle d'un sculpteur dans un court-métrage, *Paris vu par Montparnasse-Levallois*, produit par Barbet Schroeder. On retrouve le mobilier (consoles) de Hiquily chez les Durand-Ruel, Jean-Marie Rossi et le décorateur Henri Samuel.

⁶⁹⁰ Op., cité, Hiquily, Philippe, film, 84 mn, Paris, 2008.

⁶⁹¹ *Ib.*, cité, Hiquily, Philippe, film, 84 mn, Paris, 2008.

Dans la foulée de cette première collaboration, César est invité par le Mobilier national à produire un mobilier de repos.

Jean Coural, administrateur général du Mobilier national, est favorable à l'innovation. Chartiste de formation, encouragé par Malraux depuis 1964 à inviter des artistes contemporains à produire de la recherche en matière de mobilier, Jean Coural est sensible à la création contemporaine. Il est ouvert à la nouveauté et facilite les projets des artistes invités dans l'Atelier de recherche et de création⁶⁹², la cellule prospective du Mobilier National, impulsée par Malraux et le Président Pompidou. Toujours avec la complicité de Roger Tallon, César réalise, en 1968, une *Expansion*-méridienne⁶⁹³. Sur un socle en altuglas orange, rectangulaire, César coule une expansion de couleur foncée (presque noire), qui vient recouvrir le socle comme un drap épais, une couverture ou un plaid, délicatement abandonné sur la méridienne (**Doc. 286 & 287**). La matière redescend légèrement sur les côtés et forme deux accoudoirs, qui ressemblent à des pattes de manchons-empereurs⁶⁹⁴. Au départ, il est question d'éditer à plusieurs exemplaires ce prototype, intitulé méridienne Recamier, mais cette ambition reste sans suite : « Le Mobilier National, citadelle privilégiée, entend ainsi mener de front deux démarches inverses : l'une en assurant la permanence d'ateliers de restauration - uniques au monde - et la formation d'ouvriers appelés à travailler selon les techniques artisanales les plus anciennes; l'autre en poursuivant des recherches de formes et des mises au point de prototypes en vue d'une industrialisation aussi inévitable que nécessaire⁶⁹⁵. » Le prototype de cette méridienne est présenté dans l'exposition *les Assises du siège contemporain* au Musée des Arts décoratifs (**Doc. 321**), qui a lieu en 1968, peu après la Triennale

⁶⁹² Il s'agit de la cellule prospective, l'ARC, fondée en 1964 à l'initiative de André Malraux, pour permettre à des artistes contemporains de revisiter les techniques traditionnelles. L'ARC est chargé de produire des prototypes afin de promouvoir un style français contemporain. L'ARC a produit plus de 600 prototypes avec une centaine de créateurs.

⁶⁹³ Centre national des Arts plastiques.

⁶⁹⁴ 50 x 200 cm, prototype réalisé par l'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier National avec la participation de NB Plastique, reproduit dans le cat. d'expo. *Les assises du siège contemporain*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 3 mai - 29 juillet 1968, cat. 55, p. 43. Notice historique par Yolande Amic, pp. 10-21.

⁶⁹⁵ Jean Coural, *Plaisir de France*, « A la conquête du décor quotidien, artistes, architectes, designers face à face », juin 1970, p. 45.

de Milan. Dans les archives conservées au Mobilier national, on apprend que César perçoit la somme de 10 000 francs pour l'étude et le suivi de conception de ce siège de repos, qui est encore conservé dans les collections du Mobilier national. Le contrat d'étude, daté du 17 septembre 1969, rédigé à posteriori de sa production et de sa diffusion, suite à des retards de paiement, est consultable dans les archives de l'établissement. Il stipule ce qui suit : « M. César Baldaccini, artiste décorateur, demeurant 29 rue Boulard à Paris 14^e, est chargé de procéder aux études et recherches nécessaires en vue de la création d'un prototype de siège de repos. La mission fixée comporte : les études de surveillance de l'exécution d'un prototype de méridienne en plastique rigide et mousse, réalisée en expansion, exécution qui sera effectuée dans les ateliers du Mobilier national sous la direction de l'administrateur général de cet établissement⁶⁹⁶. »

En même temps que cette commande publique, qui reste au stade du prototype, César sollicite des fabricants et des éditeurs spécialisés dans la mousse. En 1968-69, il réalise un fauteuil cubique sans armature, « une structure d'assise à forme libre⁶⁹⁷ » entièrement rembourré de matière plastique avec un coussin triangulaire central, intégré, qui épouse la forme du corps comme un empreinte (**Doc. 277-280**). Quand l'usager se lève, le siège reprend immédiatement sa forme initiale. Ce fauteuil est composé de l'assemblage de deux mousses contrastées, une très dure (Nervo'Bel) qui compose la structure et la seconde très souple (Duv'Bel), qui accueille le corps, qui vient y laisser son empreinte. César a voulu réaliser une sorte de machine à mouler/démouler le corps à l'adresse de l'usager. L'édition a été confiée aux éditions ZOL⁶⁹⁸. Ce fauteuil blanc ou noir, selon le choix du commanditaire, est contemporain du mobilier-bestaire du couple Lalanne, très en vogue à Paris dans les années 1970 et notamment un ensemble de fauteuils d'extérieur en forme de crapaud.

⁶⁹⁶ Contrat d'étude entre César et le Ministère des Affaires Culturelles, Arrêté daté du 30 septembre 1969, pp. 1-3. Archives du Mobilier national.

⁶⁹⁷ *La Maison de Marie Claire*, « L'imagination en liberté », décembre 1970, numéro 46.

⁶⁹⁸ Le prototype est répertorié dans les Archives Durand-Ruel sous le numéro A5897.

En juin 1974, le musée de Grenoble organise une exposition qui s'intitule *S'asseoir*. Le catalogue est tout à fait original : il s'agit d'un inventaire de sièges, poufs, canapés multiplaces, bancs, tabourets, repose-pieds recensés et légendés sur quarante-huit pages détachées, sans aucune reproduction (**Doc. 275**). Les sièges sont uniquement inventoriés avec leurs légendes et des contours dessinés par le graphiste, commissaire et scénographe : Gérard Ifert. Le parcours de ce créateur est aussi pleinement en phase avec les recherches d'interaction de César entre art, design, graphisme et photographie à l'époque. Comme Peter Knapp, il est Suisse, et s'installe en France dans les années 1950. Avec une formation de graphiste et de photographe, il est chargé de réaliser des scénographies d'expositions, qui ont pour particularité d'être itinérantes. Il met en place des modules nomades afin d'aller à la rencontre des publics dans des zones rurales et périphériques. À partir de 1956, il est engagé par le Centre culturel américain comme commissaire et scénographe d'expositions. En 1960, il fonde sa propre agence parisienne. Il travaille pour le Stedelijk museum en 1962 et invente des systèmes de présentoirs tout à fait innovants et fonctionnels. Il travaille pour l'Unesco et surtout, à partir de 1967, pour les magasins Prisunic en ayant l'idée de créer les premiers « pop store » de la firme pour diffuser les collections de mobiliers édités par la chaîne de magasins français, connus du grand public. Il a l'idée d'implanter ces boutiques éphémères à proximité des chantiers en construction et de les utiliser comme support d'informations pour attirer la clientèle sur le futur site Prisunic alors en construction. Pour ce faire, il détourne les modules préfabriqués de l'architecte Jean Maneval pour l'habitat et les installe dans plusieurs zones pavillonnaires, créant ainsi les premières boutiques éphémères et inventant la notion de distribution en circuit court. Les bulles préfabriquées jaunes deviennent alors des « show-room » pour la diffusion des produits dans les domaines de l'alimentation, la beauté, la dégustation, le bazar et la nouveauté. François Mathey avait aussi présenté ces bulles à Millan dans la section dite « architecture ». Ifert et son compatriote, Rudy Meyer, conçoivent le projet global et dessinent le mobilier pour la présentation des objets : des étagères circulaires jaunes, vertes et blanches dont le diamètre est celui d'un tronc d'arbre.

Les expositions itinérantes deviennent très vite la marque de fabrique de l'atelier Ifert, qui devient incontournable dans ce désir d'aller vers les usagers. En 1969, il reçoit une commande tout à fait unique dans sa carrière. Sur la recommandation de Maurice Besset, il est chargé du réaménagement de la librairie La Hune à Saint-Germain-des-Prés. Il invente un système de présentation des livres, qui optimise l'espace et permet le déploiement d'un nombre plus important de d'ouvrages en accès libre.

Dans l'introduction du catalogue *S'asseoir*, dont il est l'auteur, Maurice Besset avec qui il organise aussi une exposition dédiée à Le Corbusier à la Maison de la Culture de Grenoble, rédige l'introduction, imprimée en rouge comme les légendes et les titres des chapitres. L'introduction est en phase avec cette ambition, qui le caractérise, d'aller vers de nouveaux publics et d'encourager la création pour tous : « En le (le siège) présentant dans sa diversité, nous pensions en effet inciter le visiteur à prêter un peu plus d'attention à un geste cent fois répété chaque jour, et pourtant toujours autre, et à jeter un regard critique sur un objet de grande consommation (...) Plutôt que de chercher à retracer l'histoire du siège, il nous a semblé que nous rendrions notre propos plus vivant si nous limitions notre choix à des sièges aujourd'hui disponibles sur le marché et donc qui seraient déjà familiers aux visiteurs, ou bien qu'il pourraient faire entrer dans le cadre de leur vie (...) nous avons seulement cherché à réunir des exemples assez significatifs pour susciter une réflexion⁶⁹⁹. » Après des chapitres dédiés aux périodes historiques, les Frères Thonet, L'Art Nouveau, Glasgow, Vienne, De Stijl, le Bauhaus et l'Esprit Nouveau, le catalogue déploie les « tendances actuelles sans oublier une section dédiée aux « meubles pour enfants » en bois, métal, carton et matières plastiques, avec notamment l'ensemble chaise-tabouret-table de François Arnal en fil de fer chromé réalisé en 1974. Une section est ensuite dédiée aux mobiliers empilables pour les collectivités (écoles, hôpitaux, administrations) et se termine par la section qui nous intéresse ici, à savoir, « des artistes créent des sièges ». C'est dans cette partie que nous retrouvons les deux productions de César pour la grande

⁶⁹⁹ Besset, Maurice, *S'asseoir*, cat. d'expo., Grenoble, Musée des Beaux-Arts, Juin - octobre 1974, non paginé.

distribution : le fauteuil structure d'assise à forme libre en mousse gainée pour ZOL et la Méridienne Récamier du mobilier national (numéro 352 et 353 du catalogue de Grenoble, reproduit dans les annexes, **Doc.275**). D'autres productions sont aussi recensées par Gérard Ifert⁷⁰⁰ comme le mobilier de François-Xavier Lalanne, le fauteuil *Crapaud* en plastique moulé et le rocking-chair *Oiseau* formant une balançoire, les deux sièges sont édités par la galerie Iolas. Sur la même page, figure aussi le canapé *Lèvres* de Salvador Dali, initialement produit en Grande-Bretagne par la firme Green & Abbot, puis réédité en 1972 par Gufram, une maison italienne qui continue de produire et de diffuser. Le fauteuil *Éléphant* de Rancillac, en plastique moulé, édité par Lacloche en 1966 est aussi présenté dans cette section, dédiée aux artistes qui créent des meubles.

Ces collaborations participent de cette volonté de décroquer les disciplines dans la tradition des métiers d'art et des grands mouvements artistiques comme l'Art Nouveau, Arts & Craft et les Pré-raphaélites et de permettre au système français, plus traditionnel, d'inciter à la créativité pour tous. Pierre Restany, François Mathey, Roger Tallon, François Arnal et Arman sont alignés sur cette ambition commune. Même si elle aura finalement peu d'impact sur la société française et les institutions, ils sont dans l'enthousiasme et ne ménagent pas leurs efforts. En outre, la presse grand public, et notamment la presse féminine, ainsi que les médias comme la télévision ne manquent pas de relayer leurs initiatives avec des publications-bilans dédiés au mobilier d'artistes, à la décoration, aux ateliers d'artistes ou aux demeures de collectionneurs.

III / A - 3.2. L'Atelier A :

François Arnal fonde *l'Atelier A* en 1969. Cette coopérative d'artistes entend participer au décroquement des pratiques dans l'esprit d'esthétisation de l'existence, que les Nouveaux Réalistes incarnent dans leurs actions et leurs modes de vie. François Arnal veut fédérer des projets d'artistes pour modifier notre relation au mobilier et lutter ainsi contre l'uniformisation de l'individu : « Nous ne

⁷⁰⁰ Ses archives sont acquises en 2018 par la Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou.

voulons plus de meubles qui dureront cinquante ans, nous pensons qu'on doit pouvoir changer de décor aussi souvent qu'on le souhaite. Et nous voulons présenter chaque année - presque comme dans la couture - une collection de vingt ou trente meubles conçus par autant de peintres⁷⁰¹. »

Pierre Restany rédige le Manifeste de l'entreprise : « L'Atelier A est une entreprise collective basée sur un acte de foi : la nécessaire insertion de l'artiste dans la vie. Peintres, sculpteurs, jeunes architectes⁷⁰² ne sont pas équipés pour produire aujourd'hui les formes utiles et belles qui transforment le décor quotidien de notre vie. Leur pouvoir créateur est donc condamné à s'exercer dans la solitude de l'atelier et dans l'abstraction d'une recherche poétique isolée. *L'Atelier A* veut leur donner une chance, leur fournir l'occasion de produire des prototypes de formes, de participer à des programmes d'esthétique industrielle ou de décoration, d'élaborer des spectacles ou des environnements audiovisuels⁷⁰³. » Les locaux de *l'Atelier A* sont situés rue Amélot dans le XI^e arrondissement dans d'anciens ateliers d'artisans avec une lumière zénithale et plusieurs verrières (**Doc. 289**). Arnal aménage l'espace dans un esprit anti *white-cube* : les murs sont peints en laque noire tandis que les poutres et les huisseries sont badigeonnés en orange. Le sol est recouvert de caoutchouc noir. Arnal prévoit une salle de repos avec une salle de bain et un bar-comptoir pour permettre une liberté de travail et l'accueil de créateurs en résidence. A ce moment-là, François Arnal réalise des sculptures gonflables, plutôt géométriques, posées sur des socles transparents en Plexiglas polychrome⁷⁰⁴, qui deviendra le matériau de prédilection de Jean-Claude Farhi, un des assistants de César (**Doc. 328**). Arnal découpe des patrons dans du polyester entoilé et les confie à une couturière qui les assemble et les remplit de mousse. Il réalise une quinzaine de sculptures de ce type, éditées en six exemplaires, qui sont présentées en 1968 pour l'exposition inaugurale de la galerie Daniel Templon⁷⁰⁵.

⁷⁰¹ *Plaisir de France*, juin 1970, p. 45.

⁷⁰² François Arnal sollicite Malaval, Télémaque, Annette Messager, Kowalski, Arman, César...

⁷⁰³ Pierre Restany, *Manifeste de l'Atelier A*, Paris, éditions Norma, 2003, p. 8.

⁷⁰⁴ François Arnal, *Le double écrou*, 1965, assemblage, matière plastique et socle en Plexiglas, 80 x 150 x 80 cm, Mac Val, Val de Marne.

⁷⁰⁵ François Arnal, 1^{er} octobre - 2 novembre 1968, Galerie Templon, rue Bonaparte, Paris.

Arnal, et ses deux complices, co-fondateurs, Benbouhouche, ingénieur, étudiant aux Arts Décoratifs et Olivier Boissière, autodidacte qui vend des stylos sous un parapluie à Saint-Germain-des-Prés, font appel à Alain Jacquet, Jean-Michel Sanejouand, représenté par la galerie Yvon Lambert, qui leur propose un rocking-chair d'une valeur de 600 francs avec une ossature tubulaire. Puis, ils sollicitent Hervé Télémaque, d'origine haïtienne, qui dévore les bandes-dessinées et participe aussi à l'aventure avec une table. Il dessine une table tandis que Malaval, d'origine niçoise, habille un plateau de table avec une sérigraphie de sa série des aliments blancs et roses. Arman propose un fauteuil, qui est sans doute la production la plus originale. Annette Messenger, la deuxième femme du groupe avec Lourdes Castro, découverte par le marchand Lucien Durand, qui lui offre sa première exposition, propose un puzzle pour une table basse. Elle réalise aussi un fauteuil bicolore, intitulé *Ombre portée assise* en bois, métal et tissu, un prototype unique, en 1970, acquise en 2004 par le Frac Hauts de France auprès de la galerie Jousse Entreprise⁷⁰⁶. L'assise est très basse et arrondies comme dans les fauteuils de Paulin tandis que les couleurs et les contours en forme de silhouettes s'inspirent du Pop Art et notamment d'Allen Jones. L'objet le plus réussi est un siège blanc en plastique rigide de l'artiste anglais Roy Adzak (*Woman Possum*), qui collabore, par ailleurs, avec César pour ses coulées en public à Londres et expose ses productions chez Mathias Fels & Cie. Dans un bloc de plastique, il moule « une paire de fesses ». Le double creux forme l'assise⁷⁰⁷ de la chaise (**Doc. 295 et 353**). Restany parle d'*objets négatifs* ou d'*objets en creux*. César réalise une table et une édition d'assiettes. L'ensemble de l'entreprise de François Arnal bénéficie du soutien financier de l'actrice Micheline Presle, avec qui il est marié. Leur appartement, disposant d'une piscine intérieure, sert de vitrine à l'Atelier A.

Des collectionneurs privés comme le couple Colette et François Périer confie, à l'Atelier A, la conception de leur appartement avec terrasse dans le Ville

⁷⁰⁶ Frac Nord Pas de Calais, *Collection 2001-2010 # 3*, 2011, p. 204-205.

⁷⁰⁷ « Atelier A : l'imagination sauve les meubles », *Lui*, le magazine de l'homme moderne, numéro 84, janvier 1971, pp. 102-105.

arrondissement (**Doc. 290 & 291**). L'atelier A opte pour un parti légèrement théâtral avec des jeux de marches irrégulières, qui fonctionnent aussi comme des assises au sol, et dans lesquelles des spots lumineux sont intégrés. Les murs et le plafond sont laqués en blanc recouverts de miroirs tandis que des plantes géantes et des sièges Sacco ponctuent l'espace. L'Atelier aménage aussi les salles de bains, dessinant les portes serviettes en Altuglas.

Les revues *Domus* en Italie, *La Maison de Marie-Claire*, *Elle*, *Le Jardin des modes* et *Lui*, se chargent de diffuser les projets de ce laboratoire du design. Une photographie des artistes collaborant avec l'Atelier A est publiée dans la revue *Lui* en janvier 1971 sous le slogan : *L'imagination sauve les meubles*⁷⁰⁸. On peut voir le prototype proposé par César, une *Expansion* orange, conçue pour un projet de méridienne. Elle est reproduite au premier plan à droite de l'image, tandis que César est absent ce jour-là pour la photographie de groupe (**Doc. 294-296**). Les compétences que François Arnal veut mettre à disposition des artistes posent aussi la question de la production, qui est centrale dans l'histoire des *Expansions* et ses déclinaisons fonctionnelles. Comme le rappelle Pierre Restany on a tendance à oublier les difficultés techniques et financières que l'artiste a surmontées au départ pour leur production : « Les difficultés initiales rencontrées par César dans l'expérimentation des matières plastiques sont aujourd'hui oubliées : l'apparente facilité est le redoutable privilège des artistes technologues. Tout paraît facile, la technique travaille pour eux. Et pourtant tout n'était pas facile pour César en 1967. On n'entre pas dans un laboratoire de produits chimiques comme dans une usine de quincaillerie (...) Les chimistes vous conseillent, les usines vous délivrent les produits. A vous ensuite de vous débrouiller, avec l'aide de quelque technicien, de faire votre cuisine où vous pouvez, dans la senteur âcre et délétère des réactions chimiques qui provoquent l'ire des voisins. Il a fallu trois ans à César pour vaincre ces difficultés d'adaptation : son nouvel atelier de la rue Roger à Montparnasse est parfaitement équipé⁷⁰⁹. »

⁷⁰⁸ Jollant, Françoise et Braunstein, Chloé, *Atelier A, Rencontre de l'art et de l'objet*, Paris, Norma éditions, 2003, p. 30-31.

⁷⁰⁹ Restany, Pierre, *César*, Monte-Carlo, Édition Sauret, p. 160.

Très vite, *l'Atelier A* s'impose comme l'interlocuteur privilégié pour la production et la diffusion des *Expansions* fonctionnelles. Comme à son habitude, Restany voit les choses en grand : « Les formes libres souples définissent ainsi des espaces de repos, des coulées-divans, les *Expansions* plus dures peuvent être traitées en menuiserie ou moulées à angle droit. Les meubles expansés et mous vont envahir les ministères, les ambassades. On pense à une coulée monumentale sur les marches de l'Élysée. En 1968, César s'impose comme le démiurge du polyuréthane, le pionnier inspiré de la chimie industrielle⁷¹⁰. »

C'est ainsi qu'en 1973, François Arnal qui produit les décors pour les plateaux des émissions de Jean-Christophe Averty, demande à César une *Expansion*-divan bleu marine, qui sert de décor à la célèbre émission *Dim Dam Dom* pour France 2 **(Doc. 289)**.

Le 1er juin 1970, l'émission *Dim Dam Dom* dédie un sujet aux productions de *l'Atelier A*, diffusé sur la deuxième chaîne publique. L'interview est conduit par Marc Gilbert et François Arnal associe César, qui se prête volontiers aux jeux des médias : « nous sommes dans un centre de design, nous faisons des meubles, des meubles uniquement par des artistes, une sculpture faite d'empreintes en négatif, comme cette *Woman posum*. Les designers construisent un monde numéroté et sans fantaisie, il m'a alors paru intéressant de demander aux artistes de créer des formes utiles, leur caractère correspond très bien à leurs productions. César, il est débordé, il faut l'appeler vingt fois, cinquante fois, il est sollicité par plusieurs personnes, c'est l'homme des *Expansions* ». A ce moment, là, César entre en scène, s'assied sur un pouf *Expansion* et prend la parole :

« Je fais des choses qui servent à rien, la forme, vous l'avez, c'est celle qui est ici, c'est-à-dire, c'est pas celle-là, mais c'est l'esprit de cela, c'est une forme qui est contrôlée, mais qui est libre, qui doit avoir la possibilité d'être pratique, c'est une forme qui est tirée de la matière», puis Arnal reprend son discours et parle d'un autre collaborateur, Robert Malaval.

⁷¹⁰ Restany, Pierre, *Domus*, mai 1968, manuscrit Archives Durand-Ruel, Malmaison.

Il présente Robert Malaval comme « un personnage très intéressant » avec qui il a un projet « fou d'aménager un parc ». Il conclut sur le rôle de l'esthétique dans la vie quotidienne : « je crois que c'est une manière d'échapper à la réalité que de séparer l'esthétique de la réalité matérielle⁷¹¹. »

Devenu aujourd'hui un patrimoine audiovisuel, cette émission est très regardée à l'époque. Il s'agit de confier à des présentateurs non-professionnels, la présentation de sujets, comme les robes dessinées par la femme de Julio Le Parc, le couple Niki de Saint-Phalle et Jean Tinguely, l'Atelier A ... Parmi les réalisations les plus réussies de *l'Atelier A*, il faut citer les fameuses lampes en formes de pierres réalisées par Arnal, qu'il commente lui-même dans l'émission *Aujourd'hui Madame*, en présence de l'actrice Micheline Presle : « Ces lampes offrent de nouvelles solutions pour éclairer. Elles sont juste posées sur la moquette. Éteintes, elles ressemblent à des pierres, une fois allumées, elles offrent une transparence laiteuse qui donne une formidable lumière⁷¹². »

Si l'initiative de Arnal n'est pas fructueuse économiquement, il faut dire que son projet est dans l'air du temps. Il préfigure des partenariats entre art et design, art et grande distribution (**Doc. 292 & 293**).

III / A - 3.3. « Le beau au prix du laid », l'exemple du studio Prisunic

À l'époque, l'intérêt pour les multiples est grandissant. Les supermarchés Prisunic y contribuent avec pertinence avec l'édition des *Suites Prisunic* en 1967. François Mathey rédige la préface de cette collection d'éditions.

L'enseigne populaire et familiale, et largement fréquentée par un public féminin, édite une ligne de lithographies et de sculptures, sous le slogan « le beau au prix du laid⁷¹³ », signés par des artistes de premiers plan⁷¹⁴, comme Bram van Velde,

⁷¹¹ Inathèque, Bibliothèque Nationale de France, *Dim Dam Dom*, numéro 63, 1er juin 1970.

⁷¹² Arnal, François, *Aujourd'hui Madame*, diffusion 21 octobre 1972, 2e Chaîne, RTF / ORTF, Ina MédiaPro, Inathèque, Bibliothèque nationale de France, Paris.

⁷¹³ Les lithographies sont vendues 100 francs et certaines vont être revendues en galerie pour des sommes doublées, voire triplées.

⁷¹⁴ Anne Bony, *Prisunic et le design*, Paris, éditions Alternatives, 2008.

Roberto Matta, Pierre Alechinsky, Wilfredo Lam, Jean Messagier, Jean Dewasne, Yasse Tabuchi et Pierre Tal Coat. Ces artistes affichent le désir de descendre dans la rue, de rencontrer le public, de diffuser largement leur travail par l'édition de multiples. Cette initiative touche le plus grand nombre et constitue à l'époque une démarche singulière, sans équivalent en France. S'il existe des initiatives comparables en Angleterre avec les magasins *Habitat* et *Rinascente* en Italie, cette enseigne est tout à fait originale à l'époque, grâce à la vision de deux femmes Maïmé Arnodin et Denise Fayolle, créatives, féministes et éclairées par leur proximité avec des artistes comme César et d'autres. C'est en envoyant leurs stylistes à Londres qu'elles découvrent que tout est « court à Londres » et décident immédiatement de diffuser les collants polychromes de Mary Quant dans les enseignes Prisunic. Le succès est au rendez-vous et leur donne de l'énergie pour identifier de nouveaux besoins et trouve les auteurs pour y répondre.

Mme Fayolle est d'origine modeste. Elle est patineuse professionnelle, puis à la suite d'un accident, elle devient gestionnaire d'une patinoire à Val d'Isère, où les Durand-Ruel passent leurs vacances de sports d'hiver. En 1959, elle est engagée par Jacques Gueden, le patron de *Prisunic*. Elle est nommée chef de la plateforme des ventes et styliste de la marque. Elle se forme aux États-Unis, où elle découvre le sportswear et le jean. À son retour, elle avertit son patron : « La jeune famille française s'habille bien pour rien ». Après la confection et la mode, elle s'attaque à la requalification de la papeterie, de la vaisselle et du linge de maison. C'est là qu'elle fait appel à Andrée Aynard, la future Andrée Putman, qui rejoint *Prisunic* et rêve de faire du beau pour tous. C'est le mari de Mme Putman, Jacques, qui est chargé d'éditer les *Suites Prisunic*. La clairvoyance de Mme Fayolle est de retourner les idées reçues. Ainsi, affirme-t-elle que le mauvais goût n'est pas l'apanage du grand public public, mais celui des commerciaux et des industriels, qui ne font pas de propositions créatrices. Elle impose sa stratégie : placer les artistes, les designers, les photographes au cœur de la conception des objets utiles : « Les artistes ne devraient pas rester enfermés dans leur petit monde des galeries, ils devraient se rapprocher de la grande diffusion et remplir

ainsi leur rôle vis-à-vis de la société⁷¹⁵ » affirme Denise Fayolle en 1967. Même si sa cible commerciale, la famille populaire, n'est pas au rendez-vous, l'initiative fait date. La réputation de Fayolle et sa complice Arnodin traverse les frontières. Ensemble, elles font de la marque *Prisunic* une enseigne attractive et créative : «Prisunic était alors un lieu créatif. Tous les magasins avaient un graphisme incroyable, où la couleur omniprésente diffusait une étonnante énergie (...) Elles avaient l'intuition de la façon dont les gens, en particulier la classe moyenne, avec des salaires modestes, pourraient vivre, sans reproduire les mêmes décors que ceux des années 1950. Elles pensaient aux jeunes qui avaient envie de s'émanciper, de ne plus vivre comme leurs parents⁷¹⁶. » Dès lors, la marque ouvre le premier *Prisunic* en libre-service à Bordeaux en 1960. Mme Fayolle supervise toute la chaîne de diffusion : les conditionnements, la communication et la centrale d'achats. Elle invente les sacs cibles en plastique en 1965, que l'on retrouve dans les bras de Françoise Dorléac dans les *Demoiselles de Rochefort* en 1967 (**Doc. 298 & 299**).

Elle veille à concurrencer les géants de la distribution qui veulent ouvrir les premiers Carrefour et Leclerc (*No parking, no business*) tandis que Prisunic privilégie le magasin de proximité, en centre ville. Elle forme un tandem de choc avec Jacques Gueden : « Ce qui n'est pas beau en France est souvent laid. Honteusement laid, pour un pays qui se targue de détenir tout le goût du monde et qui en donne la preuve quand il produit du luxe⁷¹⁷ ». Son directeur général, lui confie une mission : supprimer le style décoratif et l'imitation de l'ancien. Il lui laisse une grande liberté, alors que *Prisunic* compte plus de 10 millions de clients et réalise 3,4 milliards de francs de chiffre d'affaires. Le département de Mme Fayolle, le *Studio*, comprend soixante personnes avec l'objectif de rendre accessible au plus grand nombre un style, une qualité et une économie vertueuse. Elle court les musées pour trouver les tendances. Son œil est son principal allié.

⁷¹⁵ Chapdelaine de Montvalon, Sophie, *Le Beau pour tous, Maïmé Arnodin et Denise Fayolle, l'aventure de deux femmes de style : mode, graphisme, design*, Paris, L'Iconoclaste, 2009, p. 185.

⁷¹⁶ Conran, Terence, « Manifeste du beau pour tous », Sophie Chapdelaine de Montvalon, *Le Beau pour tous, Maïmé Arnodin et Denise Fayolle, l'aventure de deux femmes de style : mode, graphisme, design*, Paris, L'Iconoclaste, 2009, p. 2 et 177.

⁷¹⁷ Fayolle, Denise, *Le Beau pour tous*, Paris, L'Iconoclaste, 2009, p. 127.

Elle rapporte des idées nouvelles de ses voyages. Elle fait appel à des artistes et graphistes de renom comme Folon, Roman Cieslewicz et des photographes comme Guy Bourdin, Marcel Duffas, Peter Knapp et Fouli Elia. Elle croit fondamentalement en une nouvelle société qui passe par la créativité et la modernité pour tous. Jacques Gueden, directeur général de l'enseigne, s'exprime sur cette notion du « grand nombre » : « Lente reste l'évolution artistique, alors même que s'accélère le rythme des conquêtes scientifiques et de l'évolution des techniques; tenace reste le préjugé qu'on ne peut faire accepter à un vaste public qu'une dose légère d'innovation artistique. Alors tous les acteurs de la vie économique et le commerçant, bien sûr, doivent agir pour que se réalise l'art de la société de consommation⁷¹⁸. »

Claude Givaudan, éditeur et galeriste, s'inspire du projet artistique de la marque *Prisunic*, quand il lance plusieurs éditions de multiples à la fin des années 1960 et notamment la mousse en conserve de César & Raysse. Il fait aussi travailler des personnalités comme Alain Jacquet, Daniel Pommereulle, Kowalski, mais aussi des femmes artistes, notamment Meret Oppenheim et Elaine Sturtevant, laquelle réalise huit répliques des tableaux de Martial Raysse, dont un exemplaire figure dans la collection de Philippe et Denyse Durand-Ruel⁷¹⁹. Givaudan édite aussi les films de Martial Raysse, Eric Rohmer et William Klein. Comme le rappelle très justement Otto Hahn, ces initiatives convergentes ambitionnent de « casser le système des galeries pour tenter de le remplacer par une distribution genre librairie et moraliser le marché de l'art⁷²⁰ », comme le font encore aujourd'hui certains lieux hybrides telle que la librairie Yvon Lambert à Paris ou l'espace *A1043*, dédié au design, fondé en 2016 par l'artiste Jean Anicet Courbot et la paysagiste Stéphanie Courbot⁷²¹. Dans le même esprit, le premier magasin

⁷¹⁸ Jacques Gueden est directeur général de Prisunic en mai 1968. Archives François Mathey, Bibliothèque du Musée des Arts décoratifs, Paris.

⁷¹⁹ *Peinture à haute tension*, acrylique, néon et collage sur toile, 162 x 97 cm, 1970, *Huit tableaux et un prototype*, Galerie Givaudan, Paris.

⁷²⁰ Hahn, Otto, « Les Multiples à Paris », *Art International*, numéro 12, janvier 1968.

⁷²¹ « La galerie a décidé de se consacrer aux projets monographiques, thématiques et à la commande passée aux créateurs contemporains. Nous privilégions la qualité de la conception et de la fabrication des objets sans tenir compte de l'époque mais avec une forte tendance à sélectionner des objets aux qualités conceptuelles ou sculpturales. A1043 sonne comme un nom d'autoroute, un nom d'avion, ou simplement un code pour un produit manufacturé, un dossier secret. », site internet de la structure située à Paris 3e.

Habitat ouvre à Paris en 1972 et la France, sous l'impulsion de François Mathey, propose en 1971 la mise en place d'un Conseil supérieur de la création esthétique industrielle.

Si ces initiatives restent confidentielles à l'époque, elles permettent de faire évoluer un certain nombre de codes et d'infiltrer de la créativité dans une société française trop cloisonnée. En proposant du mobilier et des éditions d'artistes, sous forme de multiples accessibles, dans des endroits où on ne les attend pas, l'art contemporain trouve sa place dans des univers moins élitistes. Incontestablement, César y participe avec ses bijoux, ses multiples et ses premières coulées en public, qui permettent aux spectateurs d'emporter un morceau de sculpture, une tranche de son portrait en pain. Une partie de sa production dans des matériaux précaires lui permet de participer à cette démocratisation du beau. C'est vraisemblablement dans ce cadre qu'il accepte de donner son nom à l'académie du Cinéma dans les années 1970.

Pierre Restany est aligné sur la même philosophie. Il meuble son intérieur avec du mobilier d'artistes. Dans son appartement parisien, publié en juin 1970 dans la revue *Plaisir de France*⁷²², on peut voir deux sièges en forme de pieds géants. En polyester expansé, ces deux poufs anthropomorphes sont recouverts de vinyle, l'un blanc, l'autre rose. Ils sont signés par l'artiste Nicola L, que Restany défend. Posés à même le sol en moquette, ils montrent cette évolution du mobilier et cette recherche d'objets nomades et éphémères. Sur les murs, Restany accroche un tableau d'Alain Jacquet et de Victor Vasarely. Sur une table ronde de Marcel Broodthaers, il dispose un cône de Jean-Claude Farhi, une fleur de Constantin Xenaxis et une tête de chapeau en haut de forme de Daniel Spoerri. Restany soutient l'initiative de François Arnal - *l'Atelier A* - dont il a rédigé le *Manifeste*. Selon lui, si l'artiste produit du mobilier, c'est pour impulser une nouvelle « esthétique généralisée » et confondre l'art et la vie. Et surtout, pour lui le mobilier contemporain doit être produit avec des matériaux nouveaux comme le plastique, le Plexiglas et le polystyrène. Les coulées de César en sont l'équivalent dans le champ de la sculpture. C'est aussi par ses publications dans la presse italienne

⁷²² Pluchart, François, « A la conquête du décor quotidien », *Plaisir de France*, juin 1970, pp. 26-45.

que Pierre Restany met en avant cette esthétique contemporaine. En janvier 1967, il publie un article dans la revue *Domus* sur le style YéYé, celui d'une nouvelle jeunesse libérée, qu'il défend⁷²³. Cette nouvelle génération s'identifie alors à des personnalités comme Sylvie Vartan, Johnny Halliday et Françoise Hardy. Des revues comme *Salut les Copains* et *Planète* dans lesquelles Restany tient une chronique incarnent cette nouvelle liberté de tons et bientôt les décors intérieurs des bars, drugstores et autres boîtes de nuit deviennent des laboratoires de cette nouvelle esthétique comme emblème d'une émancipation à conquérir. Ce qui intéresse Pierre Restany dans le style YéYé, c'est un mode de vie et non pas seulement une tendance musicale. Certains éditorialistes comme Diana Vreeland parle d'un « séisme jeune », (*youth quake*) dans le *Vogue* américain en 1965⁷²⁴. La jeunesse exige des lieux dédiés à l'image des valeurs qu'ils entendent conquérir comme le plaisir, l'émancipation, la liberté et la créativité. En France, le lieu qui incarne ce changement est le *Voom Voom Club* à Saint-Tropez, ouvert au public durant l'été 1966. Cette discothèque lumino-dynamique est le fruit d'une collaboration entre l'architecte Paul Bertrand et l'artiste cinétique Nicolas Schöffer. Ce dernier imagine un décor interactif fait de reflets, de surfaces photosensibles articulées sur un arbre métallique mobile dans lequel les usagers peuvent se loger et visualiser leurs images déformées à l'infini. Cette « caverne métallique » permet aux usagers de devenir à la fois voyeurs et acteurs comme symbole d'une relation dynamique entre le public et l'espace, à l'image des expériences collectives que sont, à l'époque, la performance et le happening et dont les *Expansions* collectives et éphémères sont l'expression. Les mini-robots aux fibres métalliques articulées de Paco Rabanne sont de la même veine. Dans la presse italienne, Restany consacre aussi plusieurs commentaires au *Piper Club* de Rome. Le *Piper club* de Turin est particulièrement expérimental. Il est décoré par Bruno Munari, qui se sert du public comme écrans de projection et permet une requalification multi-sensorielle de l'espace et accueille des performances du *Living Theatre* en 1967.

⁷²³ Restany, Pierre, « Breve Storia dello stile yéyé », *Domus*, numéro 446, janvier 1967.

⁷²⁴ *Vogue*, numéro 145, janvier 1965, p. 112. Elle met notamment l'accent sur l'influence britannique sur la mode européenne.

Plusieurs expositions des membres de *l'Arte Povera* y sont présentées. Pistoletto réalise plusieurs performances avec sa compagnie théâtrale, le Zoo. Piero Gilardi expose ses *Tapis-nature* en polyuréthane expansé⁷²⁵ et Alighiero Boetti expose ses mini-robres en feuilles de PVC avec des incrustation de motifs abstraits imprimés à l'encre, datées de 1967. Les night-clubs italiens, davantage que leurs homologues français, sont des laboratoires, qui conduisent à une nouvelle conception de l'espace et du temps, à de nouvelles collaborations entre artistes et architectes, où cohabitent des matériaux contemporains comme le plastique, le métal, les lumières laser, le tout sur fond sonore et mode psychédélique. C'est évidemment cet esprit pluridisciplinaire que Pierre Restany veut insuffler en France. Il propose alors une exposition thématique sur le décor quotidien dans laquelle il n'invite pas de designers. *Le décor quotidien de la vie* en 1968, *Expansions & Environnements*, au Palais Galliera⁷²⁶ ouvre en avril. Il réunit sept artistes, issus de la scène française. César présente quatre pièces, qui ne sont pas directement reliées au mobilier, à l'opposé de la sélection qui sera faite quasiment au même moment pour l'exposition-jumelle au Musée des Arts décoratifs⁷²⁷, qui est inaugurée un mois plus tard (**Doc. 322-329**). Il expose la *Grande coulée* en aluminium, dite aussi *Expansion-Creuzevault*, dont la première version, en mousse de polyuréthane, avait été présentée un an plus tôt à la galerie Kreuzevault dans une exposition intitulée *Table d'orientation pour une sculpture d'aujourd'hui* en 1967. *La Grande Expansion orange* de César est ainsi commentée par Restany dans le catalogue : « A cette utilisation de l'espace comme matériau, inversé en somme, César apporte une réponse qui pousse jusqu'à ses limites ce genre de recherche. *La Grande Expansion orange* (énorme coulée de polyuréthane de 5 mètres de long) qu'il a présentée au Salon de Mai

⁷²⁵ Éléments mobiliers et sculpturaux, en polyuréthane, posés au sol comme des tapis, du mobilier ou accrochés au mur comme des tableaux-reliefs, ces « tapis-nature » proposent une vision du monde hyperréaliste et faussement enchantée, comme des fragments de nature apprivoisée et préservée, artificiellement recréée. *Canne* (2000), Frac Poitou-Charentes, suggère à travers l'image du foyer, la découverte du feu par l'humanité, ou simplement les restes calcinés, d'un état de la nature non encore domestiquée. La dimension politique et militante de cette série de travaux est notable dans la dernière exposition organisée par la galerie Michel Rein, *Piero Gilardi De la Nature à l'Art*, organisée par Valérie Da Costa, 5 septembre - 15 octobre 2020.

⁷²⁶ Avril - mai 1968, édition d'un catalogue.

⁷²⁷ *Les Assises du siècle contemporain*, Musée des Arts décoratifs, 3 mai - 29 juillet 1968.

est signification d'un certain type de geste associé à l'œuvre. Il est intéressant de savoir que cette résine synthétique a la propriété de se coaguler et de se cristalliser presque instantanément à l'air libre au terme d'une impressionnante dilatation de volume⁷²⁸ » pour arriver aux « matières plastiques » qui nous intéressent ici. « Docile la matière répond à des exigences données, et l'homme sculptera bientôt en commandant une simple opération chimique sur un tableau de bord. Et l'homme qui n'habitera plus ses mains, habitera simplement son intelligence⁷²⁹ », conclue Restany.

Une *Expansion*-œuf puis deux pièces disparues, aujourd'hui, le *Coussin bleu* et la *Double expansion souple*, toutes deux de 1968 sont également présentées. Niki de Saint Phalle expose sa *Nana-maison* en polyester peint démontable qui « illustre, par le rapport de ses dimensions intérieures et extérieures, le passage de la sculpture à l'architecture, d'une esthétique purement formelle à la notion volumétrique de l'habitable et du parcours organisé ⁷³⁰». François Arnal expose des sculptures-objets, qui sont des formes souples en plastique rembourré sur des socles en Plexiglas. Jean-Michel Sanejouand propose des *Organisations d'espace*, qui sont des éléments métalliques de très grandes dimensions, un peu comme des échafaudages. Constantin Xenakis présente un *Synchronisme Tellurique*, un objet qui joue sur le magnétisme. Enfin, Jean Tinguely présente *Requiem pour une feuille morte*, daté de 1967, et qui avait été présenté à l'Exposition Internationale de Montréal.

III / A - 4. Un musée prescripteur à Paris, le MAD

Arrive un homme de musée tout à fait providentiel pour César et ses compagnons de route : François Mathey. Né à Ronchamp en 1917, il un adepte de l'architecture de Le Corbusier. Il est familier de cette exigence moderne dite d'intégration des arts, qui passe par le brasage des disciplines et des pratiques. Comme Arman, il se forme à l'École du Louvre. Puis il rejoint l'inspection générale des Monuments

⁷²⁸ Levêque, Jean-Jacques, « La sculpture : une rêverie sur la matière », 1967, p. 89-90.

⁷²⁹ *Op., cité*, P. 151-152.

⁷³⁰ Restany, Pierre, cat. d'expo., *Le décor quotidien de la vie en 1968, Expansions & Environnements*, Paris, Palais Galliera, 1968, p. 3.

Historiques en 1941 jusqu'en 1953, où il est chargé d'une exposition sur les vitraux en France du XIe au XVIe siècle, ce qui le mène naturellement à intégrer l'équipe du Musée des Arts décoratifs (MAD), où il organise pas moins de trois cents expositions entre 1953 et 1983. Il fait alors du Pavillon de Marsan, attenant du Palais du Louvre, rue de Rivoli, un lieu incontournable pour la création contemporaine à Paris avec cette ambition de décloisonner les disciplines, les styles et les périodes. Il réfute toute hiérarchie entre l'art contemporain, les arts appliqués et les périodes. Il donne le coup d'envoi avec l'exposition *Picasso : peintures 1900-1955* en 1955 obtenant le prêt exceptionnel de *Guernica*. L'exposition connaît un succès populaire sans précédent. Cette manifestation populaire lui donne l'assise pour organiser un cycle d'expositions historiques sur « les maîtres de l'art moderne ». Fernand Léger est programmé en 1956. Puis, c'est au tour de Jean Dubuffet qui présente sa première rétrospective parisienne en 1960 et qui consent une donation de cent cinquante œuvres au musée en 1967. En 1961, Francois Mathey accueille une exposition Henri Matisse. Mais, l'art vivant reste son cheval de bataille. Il crée au sein du musée un « service des artistes vivants » et met en place une cellule de réflexion autour de deux problématiques fondamentales :

- l'intégration des formes dans la vie quotidienne par la conception d'objets utiles et l'édition de multiples pour une large diffusion
- l'interrogation sur la nature de l'artiste

Ainsi, dès 1962, Francois Mathey sollicite toutes les générations d'artistes présentes à Paris pour leur proposer de concevoir un « objet » singulier et utile avec un critère dominant : comment rendre possible un « nouvel art de vivre » en France. Il effectue environ deux cents visites d'ateliers, avec sa collaboratrice Yolande Ami. À chaque de ses rencontres, il présente le cadre de son projet, ses objectifs et la manière de les atteindre. Même si les artistes sont parfois surpris et hésitants, il se rend sur le terrain : « Vous êtes sculpteur, vous avez le sens du volume et de l'espace et, j'imagine, par conséquent, que vous pourriez réaliser pour l'exposition que nous préparons un objet (...) les objets qui nous entourent ne

nous satisfont plus, parce qu'ils sont étrangers à nos préoccupations. Parce que si nous voulons sortir de ce marasme de bon ton, il faut faire appel aux artistes qui sont les seuls créateurs. Or il y a un dilemme grave : les formes que vous créez appartiennent à notre temps et je m'étonne de constater que les meubles qui vous entourent soient tous anciens (...) si les artistes voulaient un peu considérer le problème, nous aurions quelques chances de renouveler le cadre de vie contemporain (...) Soyons juste : artiste, vous l'êtes aujourd'hui parce que la société vous contraint à ne produire que des œuvres uniques, et par conséquent, chères. Il y a un siècle ou deux, vous n'auriez pas eu le sentiment de faillir en forgeant un marteau de porte, un chandelier. Des coupes ou la salière de Cennini (...) la machine peut et doit devenir un merveilleux outil de libération. Il n'y a pas de problème, si ardu soit-il, que la technique ne sache résoudre parfaitement, et l'industrie devrait offrir à l'artiste le moyen d'être omniprésent. Votre œuvre, sans cesser d'être unique, toujours aussi parfaite, peut être répandue à des milliers et des milliers d'exemplaires⁷³¹. » Le principe de travail du commissaire est d'associer un jury de professionnels, chargé d'étudier la faisabilité des propositions. À l'occasion de cette exposition collective, qui est en même temps un manifeste, les médias diffusent le 1er mai 1962 un reportage en noir et blanc dans l'émission populaire *l'Art de vivre*, proposée et animée par Jean-Luc Dejean. Dans le reportage, le journaliste insiste sur la dimension révolutionnaire du projet d'explosion de François Mathey : « les organisateurs de cette exposition ont demandé aux sculpteurs les plus connus de produire des objets, ils ont relevé le défi, les formes en sont exubérantes, ils ont tous tourné le dos au scandinave, à la mode fonctionnelle en créant des objets baroques et exubérants, les objets désignent une époque, Marta Pan montre la lutte de l'art, contre et pour l'objet (...) Germaine Richier réalisant un jeu d'échecs, Jacobsen introduit le jeu (...) César, l'étonnant César, a repris le montage d'un œuf d'Autruche dans du fer, un coin surréaliste rend hommage à Man Ray, Marcel Jean, une chaise par Martine

⁷³¹ Mathey, François, *Écrits*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993, pp. 38-39. Il s'agit de l'introduction du catalogue d'exposition *Antagonismes 2 L'Objet*, Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, Musée des Arts Décoratifs, Paris, 1962, « *Visite à l'Atelier*, signée *La Conversation* », partie du catalogue non paginée.

Boileau influencée par Germaine Richier, Stahly nous fait asseoir sur ses chaises hautes, César fait une TV ... ». Durant cette émission, César commente sa contribution :

« le conservateur m'a demandé de participer, si j'avais à faire à un seul objet, ça serait la TV, je pense que c'est l'objet d'aujourd'hui, c'est l'objet d'actualité, la TV joue un rôle considérable dans la vie des hommes modernes, je trouve aussi qu'elle est très rare et très laide, j'ai donc fait cette télévision, j'ai eu le concours des gens de la télévision, qui m'ont aidé pour la partie technique, la partie du haut, je l'ai déshabillée, on l'a cassée, on a tout sorti, on a refait un châssis en plastique, on a oublié la TV, on a utilisé ce matériau comme une sculpture, j'ai pris la partie organique comme des tripes, avec des techniciens, j'ai ensuite essayé de faire une continuité avec le bas, j'ai voulu faire un objet, qui puisse marcher même sans diffuser l'image⁷³². »

César met à nu un téléviseur *Portavia 111*, que Tallon encastre dans une boîte en plexiglas transparente et légèrement teintée avec une lentille agrandissante, tandis que César conçoit le socle à partir de rebuts de carrosseries de voitures, à dominante rouge. La particularité de ce téléviseur nomade, produit par l'éditeur Téléavia, est d'être encasté dans une coque moulée dont la partie vitrée est recouverte d'un filtre qui masque l'écran une fois éteint afin d'effacer l'écran au profit d'une forme sculpturale. Cet *Ensemble de télévision* est aujourd'hui conservé au Musée national d'art moderne⁷³³.

Pour cette exposition *Antagonisme 2 : L'Objet*, César présente aussi une paire de *Chenets* en fer, datés de 1969 environ et un *Œuf d'Austruche* monté sur bronze de 1960⁷³⁴, appartenant à la collection de Roger Vivier (**Doc. 300 à 303**).

⁷³² Inathèque, site Tolbiac, Bibliothèque Nationale de France.

⁷³³ Don de Élie de Rothschild en 1980, inscrit au catalogue raisonné de Denyse Durand-Ruel, p. 362, numéro 477.

⁷³⁴ *Op.*, cité, p. 27.

Arman expose un objet d'usage, un lustre⁷³⁵, daté de 1958. Il s'agit d'une accumulation d'ampoules de différents formats, usagées, organisées en grappe et suspendue par un fil électrique modeste. Les deux objets, quoique différents, témoignent de leur rapport à l'appropriation de l'objet, qui possède à la fois une valeur d'usage et une valeur symbolique. Calder propose une table de salle à manger, des ustensiles de cuisine, des planches à découper et un lustre à douze lumières ainsi que des bijoux⁷³⁶. Le peintre Georges Mathieu dessine un lit. Yves Klein, qui vient de décéder, est représenté par ses architectures de l'air avec une double-page reproduite dans le catalogue. Cette contribution est supervisée par Pierre Restany. Les dessins sont de Claude Parent et la technique est assurée par Roger Tallon et sa firme Technes⁷³⁷.

Tandis que Bryan Gysin expose deux *Dream Machine* de 1961, Gaston Chaissac présente un *Épouvantail à moineaux* de 1961. Olivier Debré propose un projet de meuble en bois, intitulé *Bahut*⁷³⁸. La plupart des artistes modernes comme Max Ernst, Jean Dubuffet, Hans Arp et Lucio Fontana réalisent des bijoux. Fontana surprend avec un ensemble de *trois robes de plages spatiales* datées de 1961. En nylon, ces robes sans manches sont très simplement coupées. Leur particularité est d'être taillées à trois endroits avec des découpes rondes au niveau des bras, de la taille et du nombril⁷³⁹. L'une d'entre elles appartient à la collection de Iris Clert. Etienne-Martin présente un Miroir à trois faces et une maquette d'Eglise de 1956⁷⁴⁰. L'exposition regroupe plus de 450 *items* par plus de cent cinquante artistes toutes générations et disciplines confondues.

Devant le succès médiatique de cette exposition, François Mathey est sollicité en juin 1963 par le Ministère d'État des Affaires Culturelles pour réfléchir à projet de salles d'exposition temporaires ou permanentes à l'aéroport d'Orly. Il est désigné par Gaétan Picon, directeur général des Arts et Lettres, pour coordonner une

⁷³⁵ *Lustre-ampoules*, ampoules usagés accumulées, 50 cm de diamètre, collection particulière, reproduction dans Reut, Tita, Arman, la traversée des objets, Paris, Hazan, 2000, p. 100.

⁷³⁶ *Op.*, cité, pp. 22-23.

⁷³⁷ *Op.*, cité, pp. 76-77.

⁷³⁸ *Op.*, cité, p. 41.

⁷³⁹ *Op.*, cité, p. 49.

⁷⁴⁰ *Op.*, cité, pp. 88-89.

réflexion sur la question de la diffusion au plus grand nombre. Il s'entoure d'experts comme Maurice Besset, conservateur au Musée d'art moderne de la Ville de Paris et Reynold Arnould, directeur de la Maison de la Culture du Havre. Le 21 janvier 1964 François Mathey remet une note tapuscrite, qui fait état de plusieurs réserves sur le projet. Dans sa note, il insiste sur la difficulté de l'entreprise : « Deux opérations sont possibles : une refonte complète des locaux et de la décoration tout en préservant l'aspect esthétique du bâtiment et de ses abords, ou alors, si la direction générale de l'aéroport hésite à entreprendre cette révolution, nous pourrions envisager au 4e étage, les affiches des meilleures expositions publiques ou privées organisées en France. Des vitrines permettraient d'exposer des éditions originales, des documents de caractère semi-précieux ou des éditions des manufactures nationales quand leur qualité le justifiera. Mais il nous paraît absolument exclus de présenter des œuvres originales. Par contre, les terrasses permettent aisément la présentation de sculptures. Il serait possible d'obtenir des artistes et des fondeurs la mise en dépôt provisoire de leurs œuvres, mais ici encore un choix doit intervenir de manière à établir entre celles-ci et le milieu un exact rapport (...) Dans ces deux éventualités, un conseil artistique apparaît indispensable⁷⁴¹ .» François Mathey termine sa note de deux pages en insistant sur l'indépendance du comité artistique par rapport à l'architecte et au décorateur, qui ont souvent des avis divergents. Il évoque, à titre d'exemplarité, des initiatives similaires comme l'aménagement du paquebot « France » ou le Palais de la Radio, où « le maître d'ouvrage n'a pas toujours su opérer les bons choix », selon lui. Il recommande donc de saisir, à l'époque, la Direction de la Création Artistique pour piloter le projet. Bien que François Mathey, comme Restany et César, soit tout à fait favorable à l'intégration de l'art dans des lieux où on ne l'attend pas afin de capter un large public, on sent bien que les outils ne sont pas encore opérants et que les mentalités ne sont pas encore prêtes. Cette question du grand nombre va continuer de le préoccuper, puisqu'elle rebondit en 1968 avec un nouveau projet international : la 14e Triennale de Milan.

⁷⁴¹ Archives François Mathey, bibliothèque des Arts Décoratifs, Musée des Arts Décoratifs. Fonds non classé à ce jour. Consultable sur rendez-vous.

En 1965, François Mathey s'engage en faveur de la visibilité de la sculpture contemporaine. Il invite trois sculpteurs de la même génération : César, Roël d'Haese et Jean Tinguely⁷⁴². Dans le catalogue rédige un texte de référence sur les fers animaliers de César (**Doc. 304 & 305**). Durant l'année 1969, le MAD invite deux artistes de la mouvance Nouveau Réalisme : Arman, César. Arman, lui, est invité en 1969⁷⁴³ pour présenter ses productions récentes réalisées dans les usines Renault (*Accumulations Renault*). Cette collaboration entre un artiste contemporain et une entreprise industrielle est tout à fait nouvelle à l'époque. Le département *Recherche Art et Industrie* de la Régie Renault, dirigé par Mme Claude Rivière, invite les artistes à produire au sein de l'entreprise et constitue des collectons. Arman est le premier à y participer. Viendront ensuite, Raynaud, Dubuffet, Erro et Vasarely pour des conseils. Au MAD, César présente sa collaboration avec la cristallerie Daum à Nancy. Le choix de cette entreprise est perçu comme une expression plus traditionnelle, mais le Musée des Arts décoratifs y voit aussi l'occasion d'une donation de quelques pièces pour sa collection : « Les pièces que j'ai réalisées ont été exposées au Musée des Arts décoratifs, chez François Mathey qui est un conservateur intelligent, dynamique, l'exception qui confirme la règle (...) Il m'a beaucoup aidé⁷⁴⁴. » Là encore, Mathey rédige le catalogue.

Après Arman et César, Jean Pierre Raynaud est invité par le MAD en avril 1972. Intitulée « Rouge, vert, jaune, bleu », son exposition personnelle est inaugurée quelques mois avant l'exposition du Grand Palais, initiée par le Président Pompidou. Déjà, le contexte social est sensible. L'exposition de Raynaud provoque la controverse avec l'assassinat du militant maoïste Pierre Overney par un vigile de Renault. Dans cette exposition personnelle au Musée des Arts décoratifs, Raynaud présente les pièces démontées d'un véhicule, que l'artiste choisi de colorer entièrement avec des couleurs primaires. La monochromie

⁷⁴² *Trois sculpteurs*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, Juin-septembre 1965.

⁷⁴³ Voir le reportage réalisé lors du vernissage de l'exposition, où l'on voit César et Raynaud et un entretien avec Arman ainsi qu'avec le patron de la régie Renault, qui explique le rôle de l'entreprise, auprès de la création, diffusé dans le journal télévisé du 22 mai 1969.

Disponible à cette adresse : <http://www.ina.fr/video/CAF97001122/exposition-arman-video.html>.

⁷⁴⁴ Cabanne, Pierre, *César par César*, Paris, Denoël, 1971, p157.

picturale des objets neutralise leur fonction « servile » pour en faire des objets artistiques, qui les rapproche des jouets, du design et des matières plastiques. Au démontage de l'exposition, Raynaud détruit plusieurs pièces comme un geste de mécontentement.

François Mathey continue d'être est sur tous les fronts. En 1968, il est nommé commissaire général de la section française de la quatorzième Triennale de Milan. Il est assisté de François Barré, qui deviendra par la suite directeur du Centre de Création Industrielle au Centre Pompidou puis Président du Centre Pompidou dans les années 1990, organisant notamment une rétrospective Roger Tallon et Gaetano Pesce. La Triennale a lieu à Milan du 15 mai au 14 juillet 1968, en pleine période de contestation étudiante et sociale (**Doc. 306 à 309**). Quelques semaines plus tôt, fin avril, César avait réalisé une *Expansion*-spectacle à Rome en compagnie de Pierre Restany, qui avait rencontré un franc succès, malgré quelques turbulences sans gravité. Il revenait donc en Italie, invité par François Mathey, qui lui confie une commande avec un cahier des charges très précis, sur la question du Grand Nombre. Le document officiel rédigé par les organisateurs de la Triennale, au titre du règlement intérieur est très précis : « l'idée du Grand Nombre inclut le système de questions conceptuelles et opératives posées à l'architecture et au design par la nécessité d'un contrôle rationnel (planning, programmation) des grands phénomènes de transformation qui s'accomplissent actuellement dans notre société contemporaine⁷⁴⁵. » En réalité, le comité d'organisation réfléchit à cette idée depuis 1965 : « le Grand Nombre est le résultat de nombreux débats qui ont eu lieu sous l'égide du Centre d'Études de la Triennale (...) En septembre 1965, le programme a été adopté selon trois critères : le rapport avec le grand public, le but à atteindre et la sélection, qui doit se porter sur des formes, des objets, des prototypes et non des théories⁷⁴⁶. »

⁷⁴⁵ Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes et de l'architecture contemporaine, programme et règlements, non paginé, Archives François Mathey bibliothèque des Arts Décoratifs, Musée des Arts Décoratifs. Fonds non classé à ce jour. Consultable sur rendez-vous.

⁷⁴⁶ Archives François Mathey bibliothèque des Arts Décoratifs, Musée des Arts Décoratifs. Fonds non classé à ce jour. Consultable sur rendez-vous.

Cette thématique s'applique en priorité à la section internationale et italienne de la Triennale, toutefois François Mathey décide de s'y tenir. Depuis dix ans, toutes ces actions vont dans ce sens. Dans ses notes préparatoires, il estime que le thème choisi est actuel et propose des enjeux pertinents pour la société. Par la notion de Grand Nombre, il faut comprendre l'accès à l'art et à la culture par le public le plus large possible, mais il s'agit de montrer les réponses de l'industrie aux nouveaux besoins des populations en termes de transmission des savoirs (livres de poche, disques, rôle croissant des médias avec les émissions d'Averty, cinéma) et de loisirs. Ainsi, François Mathey conçoit-il des sections dédiées au cinéma avec des extraits de film de Claude Lelouche, Jean-Luc Godard et Alain Resnais), à la mode (vêtements et parures de Paco Rabanne), à la mobilité (*Portavia 111* de Roger Tallon produit par la maison Téléavia), au graphisme, à la publicité (Guy Bourdin) à l'urbanisme et à l'architecture. Il présente les premières cabines téléphoniques, les premières caméras électroniques de Roger Cario ainsi que les péages d'autoroute et la fameuse *Bulle Urbaine* de Tallon. Selon François Mathey, « le Grand Nombre implique l'interpénétration des disciplines. Architectes, artistes, décorateurs, publicitaires, designers, urbanistes se voulaient naguère distincts les uns des autres. Ils occupent aujourd'hui une aire immense qui les mêle et souvent les confond⁷⁴⁷. » Il construit son propos autour de sept rubriques qui sont la dilection, le graphisme, l'intérieur, la parure, l'objet utilitaire, la rue et l'architecture. Il choisit thèmes communs à ces sept sections : l'architecture et la production.

Dans ses notes préparatoires, il revient sur notion de « dilection » : « Le Grand Nombre dans une société industrielle entraîne une modification des structures de consommation. Outre les secteurs primaires (agriculture), secondaires (industrie), tertiaires (services), apparaît un secteur quaternaire de consommation culturelle (...) D'un point de vue qualitatif, l'apparition sur le marché d'œuvres de dilection est l'un des éléments les plus remarquables. Elle a entraîné la disparition des

⁷⁴⁷ François Mathey, notes préparatoires pour la 14e Triennale de Milan, 1968. Archives François Mathey bibliothèque des Arts Décoratifs, Musée des Arts Décoratifs. Fonds non classé. Consultable sur rendez-vous.

frontières très précises du monde de l'art. L'œuvre sacralisée, unique, défiant le temps, réservée à la délectation indicible coexiste maintenant avec des œuvres tirées en série. Celles-ci sont produites (ou le seront) industriellement dans des matériaux contemporains⁷⁴⁸.» Dans cette section, il donne la parole à deux personnalités qui jouent un rôle important pour la production de multiples et la démocratisation de l'objet artistique : Claude Givaudan et Denise René. Leurs galeries respectives sont situées boulevard Saint-Germain à quelques mètres l'une de l'autre. François Mathey les invite à exposer une sélection de leurs productions. Marc de Rosny, l'assistant de César sur les *Expansions-spectacles*, présente des photographies intitulées *Diamorphose*. Nicolas Schöffer présente un luminoscope et François-Xavier Lalanne un cendrier œuf d'Autruche produit par la Manufacture nationale de Sèvres.

Jean-Michel Folon est présent dans la section dite « graphisme ». Il est notamment l'auteur de l'affiche officielle de la section française : *La France à la Triennale de Milan* (sérigraphie). Dans cette section, François Mathey invite aussi le photographe Guy Bourdin, proche de César depuis 1957. Dans le catalogue, François Mathey présente le photographe comme « peintre et photographe », « collaborateur de *Vogue* », lui offrant la possibilité de présenter sa toute récente campagne publicitaire pour la maison Charles Jourdan. Cette campagne, entièrement en couleurs, est tout à fait novatrice pour l'époque. Commencée en 1968, elle ne met pas l'accent sur le produit (la chaussure) mais sur l'émancipation de la femme en proposant des scénarios dans lesquels la consommatrice peut développer son sens critique et esthétique afin d'être en capacité de consommer intelligemment. Guy Bourdin présente une campagne publicitaire, plus confidentielle, pour la marque de textiles *Shappe Time*, produite par l'enseigne de la grande distribution Prisunic. Denyse Fayolle et Maimé Arnodin sont aussi présentes à la Triennale de Milan en tant que directrices artistiques pour Prisunic. Sous leur impulsion, les campagnes publicitaires pour les tricots, le camping et les

⁷⁴⁸ François Mathey, notes préparatoires pour la 14e Triennale de Milan, 1968. Archives François Mathey bibliothèque des Arts Décoratifs, Musée des Arts Décoratifs. Fonds non classé. Consultable sur rendez-vous.

Prisu-Clubs sont alors assurées par les plus grands photographes de l'époque comme Peter Knapp. Mme Arnodin, directrice artistique à *Elle*, *Vogue* et pour la société *Mafia*, fait aussi appel à Guy Bourdin et à Jean-Michel Folon. Le graphiste et designer Gérard Ifert est aussi présent avec le *Portant Indreco*, un présentoir destiné aux boutiques *Indreco*, dont le siège est situé au 92, rue Réaumur. Dans le catalogue, où est reproduit l'objet, on peut lire la légende suivante : « Sur ce présentoir, seront pendues des robes Indreco en coton uni ou imprimé de la collection hiver 68/69. La direction artistique de la collection Indreco est assurée par Maïmé et Lionette Arnodin ».

Avec cette marque, Arnodin et Fayolle inventent les robes drapées. Ces robes rencontrent un immense succès auprès des femmes moderne. Ce sont des tenues qu'on « shift », autrement dit des robes dans lesquelles « on saute » littéralement. Elles sont éphémères, à l'image de l'époque. La femme peut changer sa tenue à souhait, selon ses envies, ses rendez-vous, ses sorties. Cette souplesse dans le vêtement est une autre façon de libérer la femme. François Mathey décide de les exposer à Milan comme un objet de design et une des réponses pertinentes à de nouveaux besoins. Avec les robes souples, il expose le portant en aluminium en forme d'hélice, conçu pour exposer les « shift » sans les plier. Ce portant sera ensuite longtemps utilisé dans les magasins Prisunic. On découvre aussi dans cette section, la conception des emballages et du graphisme pour les produits ménagers comme *La Croix* (eau de javel), réalisés par Raymond Loewy.

César, lui, ouvre la section dite « L'intérieur » avec un canapé multi-places en mousse produit avec la collaboration du Mobilier national. François Mathey, dans ses notes, donne une définition novatrice de cette partie dédiée au décor intérieur : « La société du Grand Nombre implique la disparition de la transmission des biens matériels d'une génération à l'autre. Le mobilier était autrefois un investissement social et sentimental. On vivait dans ses « meubles » qui étaient en fait des « meubles de famille », témoins au-delà des générations de la permanence des « biens » et du nom. Aujourd'hui, au contraire, la notion même de mobilier est en train de disparaître. Les fonctions ont évolué pour se réduire à la satisfaction des besoins élémentaires : dormir, s'asseoir, travailler, manger. La

mobilité sociale et l'explosion géographique ont entraîné par ailleurs, la construction d'éloignements de dimensions restreintes et d'usage temporaire. Aussi le mobilier est-il devenu évolutif, limité, périssable, adapté de ce fait à un moment précis de la vie et à un lieu d'habitation d'un groupe donné. Les matériaux utilisés ont évolué en fonction de ces impératifs nouveaux. Ce sont essentiellement le plastique et autres matériaux synthétiques, le carton, le gonflable. On retiendra (...) le mobilier évolutif d'Olivier Mourgue, les cryptogrammes de Roger Tallon, le mobilier en carton de Jean-Louis Avril (...) les réalisations de Marc Held⁷⁴⁹. » Curieusement, la commande passée à César, produite sous l'égide du Mobilier national et de son représentant Jean Coural, n'est pas mentionnée dans cette note. François Mathey justifie sa présence dans une autre partie de la note, en conclusion : « quelques brèves remarques en conclusion, strictement limitées à la société de consommation : *l'Expansion* libre de César n'est que l'un des aspects de l'intérêt porté par de nombreux « artistes » au monde de l'environnement, au « décor de la vie quotidienne ». François Mathey ajoute : « de Duchamp au Pop Art et au Minimal Art, les frontières se sont abaissées qui séparaient l'œuvre de l'objet. Est-ce pour l'industrial designer une ouverture nouvelle ou la menace du non fonctionnel ? ».

Dans les nombreux comptes-rendus, rédigés par l'architecte désigné pour la section française, M. Henri Bouilhet, nous retrouvons tout le récit du cahier des charges, de la production et de la diffusion du divan multi-places réalisé par César en mousse de polyuréthane (**Doc. 310 à 314**). Si, au départ, César propose de présenter une voiture tamponneuse coupée en deux et envahie par de la mousse ou la *Méridienne Récamier* produite avec l'aide de Roger Tallon, François Mathey opte finalement pour une nouvelle production. Il souhaite un objet en écho à la thématique de l'exposition : « un projet comme un canapé à places multiples, pouvant être utilisé pour des petites salles de conférences de Maisons de

⁷⁴⁹ François Mathey, notes préparatoires pour la 14e Triennale de Milan, 1968. Archives François Mathey, Bibliothèque des Arts Décoratifs, Musée des Arts Décoratifs. Fonds non classé.

Marc Held présente des éléments de rangement produits par l'Echoppe dans la section « Intérieur ». Puis il est présent aussi dans la section « objets utilitaires » avec un ensemble de quatre *Cocottes* en fonte émaillée, aussi produites par l'Echoppe.

Jeunes ». Le « siège-sculpture » de César doit répondre à des attentes précises : la mobilité des hommes, la plasticité des aménagements, la consommation périssable et les structures évolutives. Dès le 1er janvier 1968, une réunion est organisée au Mobilier National entre César, l'architecte et les commissaires. Le compte-rendu est éclairant sur le cahier des charges fixé par les commanditaires et le commissaire général. Il fait état des engagements de l'artiste vis-à-vis de ses commanditaires : « La forme du siège sera fixée par M. Bouilhet en fonction du cadre de la section Française et en accord avec César. Elle ne devra pas rappeler une « expansion spontanée » mais rejoindre l'esprit du design et posséder pour ce faire une certaine rationalité. Il ne s'agira donc pas d'un seul bloc mais de formes assemblables (...) L'ensemble sera composé d'éléments polychromes⁷⁵⁰. » Dans une note du 28 mars 1968, l'architecte nous restitue un compte-rendu très précis du contexte de fabrication de ce prototype et des difficultés de transports et de reconstitution sur le site en Italie : « Je vous confirme la conversation que nous avons eue au Mobilier National, le mardi 26 mars, en présence de M. Emmanuel, Chef des Ateliers de Prototypes, César, sculpteur, Marc de Rosny, sculpteur (...) rendez-vous a été pris avec la Société Mousse France, dans son usine de Brionne, dans l'Eure, pour que César réalise une expansion le jeudi 4 avril, selon une forme générale qui lui sera indiquée par M. Bouilhet, comme pouvant s'inscrire dans le plan de la section française de la Triennale. C'est cette *Expansion* qui sera ensuite découpée sur place, selon un tracé sinusoïdal destiné à déterminer un certain nombre de morceaux de mousse pouvant avoir leur autonomie propre, ou bien se raccorder entre eux. César indique que *l'Expansion* sera réalisée en trois coulées de couleurs différentes, les couleurs apparaissant sur le tracé après découpe. En principe, la découpe se fait au fer chaud, et ne pourra se faire que 48 heures après l'expansion⁷⁵¹. » L'usine Mousse France à Brionne dans l'Eure est désignée pour assurer la production du projet. César travaille régulièrement avec cette usine, qui lui met à disposition gratuitement la matière première. Le chef d'atelier qui suit le

⁷⁵⁰ François Mathey, notes préparatoires pour la 14e Triennale de Milan, 1968. Archives François Mathey, Bibliothèque des Arts Décoratifs, Musée des Arts Décoratifs. Fonds non classé.

⁷⁵¹ François Mathey, notes préparatoires pour la 14e Triennale de Milan, 1968. Archives François Mathey, Bibliothèque des Arts Décoratifs, Musée des Arts Décoratifs. Fonds non classé.

projet se prénomme « Klein ». La pièce est alors réalisée en avril 1968 dans les locaux de l'usine, puis ensuite transportée au Mobilier National à Paris avant d'être acheminée à Milan. Le photographe Michel Delluc est chargé de réaliser un reportage photographique, financé par le Mobilier National, qui pourra être diffusé dans la presse avec les mentions suivantes : « Photographies du sculpteur César en train de réaliser, pour le Mobilier National, un meuble en mousse expansée fabriqué par Mousse France et qui doit figurer dans la section Française de la Triennale de Milan du 15 mai au 14 juillet 1968⁷⁵². »

Le reportage visuel en noir et blanc de Michel Delluc est très précieux : on peut voir toute un enchainement de cerclages assemblés au sol qui contraignent l'écoulement naturel du liquide comme dans un moule à gâteaux. Ces cerclages d'à peine quinze centimètres de hauteur dessinent des demi-cercles qui s'emboîtent les uns dans les autres. À l'intérieur des cerclages, Marc de Rosny et César ont placé des bâches plastiques afin de pouvoir ensuite déplacer les masses et les faire transporter à Milan. Ils coulent ensuite la mousse liquide. Après son transport le 17 avril, le grand sofa, ou le divan bi-couleur, est installé à Milan dans une salle dédiée à l'univers domestique, section dite « l'intérieur ». D'un côté, il regarde une fresque monumentale de Jean-Michel Folon, qui tapisse les murs de la salle tandis que la célèbre télévision dessinée par Roger Tallon est exposée de l'autre côté (**Doc. 315 & 316**). La presse italienne qualifie la sculpture fonctionnelle de César de « magma bleu⁷⁵³ ». Dans cette section, sont aussi présents François Arnal avec un siège cube en mousse de polyuréthane, prototype produit dans l'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier National. Terence Conran est présent avec une table démontable, qui lui a été commandée par les magasins Prisunic. Jean-Paul Goude avec une lampe composée de quatre néons circulaires, considérée comme la première introduction du néon dans le mobilier domestique. Intitulée *Éléments-néon*, ce lustre est produit par l'Atelier Disderot, situé à Cachan. Enfin, Roger Tallon présente la série des

⁷⁵² Mathey, François, notes préparatoires pour la 14^e Triennale de Milan, 1968. Archives François Mathey, Bibliothèque des Arts Décoratifs, Musée des Arts Décoratifs. Fonds non classé.

⁷⁵³ Morgaine, Alice, *L'obsession du grand nombre*, Archives Denyse Durand-Ruel, 1970. Compléter référence chez Denyse, section Presse, étagères pièce 1.

Cryptogammes, initialement produits pour la cafétéria du Grand Palais, dont la légende est la suivante : « Ensemble pour cafétérias. Système industriel permettant la composition d'objets meublants homogènes, dessiné en 1968, produit par l'atelier de Recherche du Mobilier National⁷⁵⁴. » Dans la section « Parure », sont réunis les vêtements de la société *Mafia* dirigée par Maïmé et sa fille Lionnette Arnodin. Il s'agit d'une agence d'artistes, installée dans le XVIII^e arrondissement. Le logo est dessiné par Jean-Michel Folon.

Considérées comme des « prophètes du style », croyant en une société nouvelles, Fayolle et Arnodin, nouvelles directrices artistiques, définissent et inaugurent un nouveau métier. Elles favorisent l'émancipation de la femme en rendant possible la production de vêtements unisexes⁷⁵⁵. C'est grâce à elles, et Yves Saint-Laurent à l'adresse d'une clientèle plus bourgeoise, que les femmes s'approprient le blazer, le chemisier boutonné, le pantalon ainsi que le bermuda, ce qui leur procure, peu à peu, une place dans le monde du travail, jusque-là réservé aux hommes. Elles imposent le « sportswear » en France. Une photographie dans le catalogue de la Triennale de Milan montre un mannequin avec un des premiers ensembles *Pyjama-bermuda* à rayures qui se porte désormais en ville et que Denise Fayolle met dix ans à imposer pour le catalogue de ventes de Prisunic. La tenue bermuda se vend mal et provoque la colère des industriels : « l'acheteur le prend avec des pincettes, les directeurs de magasin avec des tenailles et, quand le bermuda reste invendu dans les magasins, ils parlent de Denise Fayolle en levant les yeux au ciel, le doigt vissé sur la tempe⁷⁵⁶ », se souvient un de ses collaborateurs. François Mathey présente aussi les premiers *Costumes-pilotes* de Francis Coz, styliste du bureau d'études de Prisunic : « On aimait bien les matières naturelles. Le Tergal, pour nous, c'était l'horreur. Les chemises en Nylon, ça ne devrait plus exister ! On poussait le Lycra, révolutionnaire par son toucher et son

⁷⁵⁴ La Section française de la Quatorzième Triennale de Milan, mai - juillet 1968, catalogue non paginé.

⁷⁵⁵ Plus tard, elles repèrent d'autres stylistes en devenir comme Kenzo, Jean-Charles de Castelbajac, Claude Montana mais aussi Issey Miyake, qu'elles découvrent en 1969 lors d'un voyage au Japon. Tous ces couturiers viennent leur demander des conseils pour la conception de leurs dossiers, leurs défilés et leurs stratégies « marketing ».

⁷⁵⁶ Sophie Chapdelaine de Montvalon, préface Terence Conran, *Le Beau pour tous, Maïmé Arnodin et Denise Fayolle, l'aventure de deux femmes de style : mode, graphisme, design*, Paris, L'iconoclaste, 2009, p. 148.

aspect (...) C'est en Italie, dans les usines ultramodernes de Benetton, que nous nous fournissions de coloris introuvables en France⁷⁵⁷ », se souvient le styliste. De couleurs unies, blanc ou bleu, ces costumes deux pièces s'inspirent directement des tenues d'aviateur, que Niki de Saint-Phalle et Jean Tinguely n'hésitent pas à porter. Arman en porte aussi pour le vernissage de la Biennale de Venise en 1968. Ces blousons-pilote anticipent aussi, et c'est bien sûr l'essentiel pour Denyse Fayolle, une mode qui va vers la disparition des genres et anticipe les modèles unisexes aujourd'hui répandus. C'est un style de tenue qui emprunte son langage aux vêtements de travail, que César affectionne particulièrement et porte en toutes circonstances. La fermeture-éclair est située, non plus au centre du veston, mais sur le côté comme une ligne graphique, qui attire le regard. À Milan, Paco Rabanne présente ses premiers vêtements entièrement moulés en plastique traité, aéré et imperméable, qui n'exigent plus qu'une seule manipulation. Le prix de l'imperméable est de 70 francs à l'époque. Enfin, le tailleur Michel Schreiber, dont l'atelier est installé rue des Blancs-Manteaux, propose une mode unisexe, pour un habillement contemporain, distribué par les galeries Lafayette et les magasins André. Il est aussi présent à Milan : « C'est la première fois que je voyais quelque chose d'intelligent et de bien pour les hommes. Nous les soutenions bien sûr⁷⁵⁸ », se souvient Maïmé Arnodin. Michel Schreiber et son collaborateur d'origine irlandaise, Patrick Hollington inventent la « mode souple » en déclarant la « mort de la mode » traditionnelle : « La mode souple est un effort de notre part de répondre à une nouvelle façon de vivre agréablement, se sentir bien dans sa peau, je voudrais que l'obligation de la cravate disparaisse, je suis contre l'obligation. Tous nos vêtements ne sont non doublés. Ils permettent une liberté absolu de mouvement. Le jersey pour l'homme va représenter quelque chose de très important dans l'avenir⁷⁵⁹. »

⁷⁵⁷ *Ib.*, cité, p. 138.

⁷⁵⁸ *Ib.*, cité, p. 142-143.

⁷⁵⁹ *Samedi et compagnie*, une émission diffusée le 23 mai 1970 sur la 1^{ère} chaîne, collection RTF / ORTF, 56^e minute, InaMédiapro consultable en ligne. « Cette émission veut présenter des hommes et des femmes en marge des modes artistiques, des avant-gardistes utilisant les techniques de la modernité comme Pierre Paulin, Léo Ferré, Pierre Henry, Nicolas Schöffer et la mode souple. »

On voit bien que toutes ces créations vestimentaires sont l'équivalent des recherches plastiques alors menées par César et ses compagnons de route. Il s'agit là, dans le vêtement, de casser les codes bourgeois et d'offrir des réponses contemporaines à cette recherche d'hédonisme et de liberté.

Pour cette exposition à Milan, François Mathey a aussi l'idée d'éditer un catalogue gratuit, tiré à 100 000 exemplaires, qui est financé par les annonceurs (**Doc. 307-309**). Conçu comme un objet, cet ouvrage est aujourd'hui un collector. Le graphisme et la mise en page de l'objet sont tout à fait exceptionnels pour l'époque. Il est conçu par les graphistes Jean-Claude Maugirard et Michel Rossignon.

Dans le même temps, François Mathey adresse un questionnaire à une trentaine de personnalités pour leur demander une dizaine de lignes sur leur conception du Grand Nombre. Parmi les personnalités sollicitées, on retient les noms de Louis Aragon, Raymond Aron, Simone de Beauvoir, Pierre Boulez, Henri Cartier-Bresson, Jean Dubuffet, Marguerite Duras, Michel Foucault, Jean-Luc Godard, Claude Lévi-Strauss, André Malraux, Chris Marker, Jean-Paul Sartre, Victor Vasarely.

Quelques jours après l'ouverture de l'exposition, toutes les universités italiennes sont occupées et bientôt des occupations étudiantes ont lieu au sein même de la Triennale, qui est contrainte de fermer ses portes pour réouvrir le 30 juin. Entre temps, un certain nombre d'œuvres exposées sont pillées et vandalisées. Le divan de 26 mètres de long de César, composé de sept pièces détachables, est rapatrié en France par la société française de transport Gondrand & Frères, 22, rue de la Douane dans le 10^e arrondissement, le 5 novembre 1968. Il est conservé quatre ans dans les réserves du Mobilier National. Il est finalement décidé de le détruire sur proposition d'un inspecteur du mobilier national. La décision est entérinée par un arrêté du 14 décembre 1972 : « est radié de l'inventaire du dépôt des œuvres d'art de l'Etat, l'œuvre ci-après désignée, César Baldaccini, *Coulée expansion libre*, meuble en mousse (26 mètres de long) ». Les arguments avancés pour cette décision irréversible, et relativement rare dans l'histoire des collections publiques, du fait de leur inaliénabilité et de la nécessité juridique de recueillir l'avis de l'artiste, sont les suivants : « En effet, d'une part, le très mauvais état de l'œuvre ne semble

pas justifier sa conservation dans nos réserves. D'autre part, l'encombrement important du matériau plastique inflammable dans lequel elle a été exécutée pose un très sérieux problème de sécurité des locaux du Mobilier national dans lesquels elle est entreposée⁷⁶⁰. » On regrette en effet, que cette destruction n'ait pas été accompagnée d'une documentation préalable et d'un protocole de réversibilité qui aurait autorisé une réplique contemporaine, validée par l'artiste⁷⁶¹.

En 1968, François Mathey décide d'organiser une exposition bilan sur l'histoire du siège. L'exposition s'intitule *les Assises du siège contemporain (Doc. 317-321)*. Elle ouvre le 3 mai, avec un panorama historique et complet sur le design du siège, individuel, collectif, ancien, moderne et contemporain. Ce bilan réunit environ trois cents architectes, designers et artistes sur la conception de cet objet domestique, collectif et de plus en plus industriel. Le titre de l'exposition sonne comme une injonction à dresser un bilan de la question du mobilier et sensibiliser le public sur le rôle essentiel des artistes dans cette histoire séculaire. Dans son texte, Yolande Amic, la collaboratrice de François Mathey, démarre son histoire du siège avec les avant-gardes européennes pour se poser la question du design aux États-Unis, où la question est reliée à l'industrialisation et au rôle pionnier de personnalités comme Raymond Loewy, Le Corbusier, Marcel Duchamp et André Breton qui apportent l'art moderne à New York. Puis, c'est l'envolée américaine avec des personnalités hors normes comme Charles Eames qui combine formes plastiques et art de vivre dans un esprit ludique et invente le design industriel. Ainsi, est-il le premier à proposer au public, à grande échelle et à des prix raisonnables, des sièges réalisés dans de nouveaux matériaux comme le polyester et la fibre de verre. Il se tourne alors vers l'industrie aéronautique, comme en son temps, les Nouveaux Réalistes le firent avec l'industrie automobile, pour concrétiser ses recherches. Avec lui, la chaise devient un objet tridimensionnel qualifié, à l'image d'une sculpture : « La technique et le goût ont évolué (...) de nouveaux matériaux

⁷⁶⁰ Note de Jean Coural à l'Inspecteur général de la création artistique, datée du 4 décembre 1972, Archives du Mobilier national, Paris.

⁷⁶¹ Dans les Archives de Denyse Durand-Ruel, il est fait mention d'un « morceau » de mousse conservé dans les réserves à titre documentaire, mais nous n'avons pas pu l'identifier et le tracer malgré l'aide des archivistes sur place.

apportent de grandes possibilités. Pour moi, la coquille en plastique est la plus appropriée au mobilier du XXe siècle. C'est alors un problème de sculpture et non plus le problème cubiste, constructiviste⁷⁶². » En Europe, la rupture se répercute en Italie, en Suède et en Finlande grâce à des éditeurs éclairés. En France, la situation est bien différente : « il n'est pas exagéré de dire que, à quelques exceptions près, l'œuvre des dessinateurs les plus originaux parvenus à la force de l'âge entre 1940 et 1960 a pratiquement disparu ou, mieux encore, est demeurée inédite. La pièce la plus convaincante est un projet de chaise en contre-plaqué moulé dessiné dès 1944 par J. Dumond et Sognot⁷⁶³», un projet⁷⁶⁴ resté sans suite, selon Yolande Amic, faute d'éditeur. Puis, la révolution dans le mobilier s'installe sous l'impulsion de deux créateurs français qui font alors autorité : Pierre Paulin et Olivier Mourgue. Ils « font des sièges sans structure apparente, en mousse de polyéther armée d'un tube de métal, créant ainsi des formes colorées, organiques, absolument originales; des volumes-sièges, sorte de sculptures s'inscrivant dans l'espace. Paulin repense le problème, pour lui le siège est une sorte d'abri accueillant, on doit y trouver le refuge, le silence, la protection contre l'agitation bruyante de la ville⁷⁶⁵. » L'auteur du catalogue poursuit son historique et insiste sur la nécessité de solliciter la participation des artistes, dans la conception du mobilier : « Et les artistes, peintres et sculpteurs, sollicités à leur tour par les matières nouvelles, apportent leurs propositions (...) l'art devient objet, organisation matérielle et par voie de conséquence, reprenant sa place dans la société, l'artiste extériorise le potentiel poétique de l'objet-outil. Rancillac crée le siège *Elephant*⁷⁶⁶ et César jongle avec une foule d'idées concernant l'emploi des mousses en expansion et de densités différentes, brisant du même coup le purisme un peu académique qui aux yeux de beaucoup représente l'Esthétique

⁷⁶² Aline B. Saarinen, *Eero Saarinen on his work*, Yale University Press, 1962, cité dans *Les assises du siège contemporain*, cat. d'expo, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1968, p. 15.

⁷⁶³ *Ib.*, cité, p. 17.

⁷⁶⁴ *Assises du siège contemporain*, Paris, 1968, reproduit p.53.

⁷⁶⁵ *Ib.*, cité, p. 17.

⁷⁶⁶ Reproduit p. 103 dans le catalogue *Assises du siège contemporain*. Le dessin du siège date de 1966. Il est ensuite édité en 1967 par la Galerie Lacloche, où Roger Tallon expose son travail avec une préface de Michel Ragon.

Industrielle⁷⁶⁷. » Même avec ces bonnes intentions, la tradition du mobilier transmissible dans les familles reste tenace en France. La démocratisation du mobilier reste limitée à une population très ciblée, des cadres supérieurs. Malgré la détermination et l'audace de Denise Fayolle et Maïmé Arnodin, qui démocratisent le design à travers l'enseigne populaire Prisunic, les éditeurs français restent rares car il y a peu de demandes. Ainsi, le Musée des Arts décoratifs expose les productions de Terence Conran pour Prisunic dans les *Assises du siège contemporain*. Après avoir reçu les croquis du designer britannique, Denise Fayolle raconte comment elle rencontre les pires difficultés pour trouver un fabricant français. C'est finalement la maison Lafargue à Aurillac qui produit le premier fauteuil démontable en hêtre massif avec une assise soutenue par des sangles en caoutchouc et des coussins en mousse de polyéther. Les commissaires de l'exposition sélectionnent aussi *L'Astronef* de Olivier et Varenka Marc, une structure en bois et en mousse polyéther, recouverte de Skaï, éditée par Prisunic. Ce mobilier englobe un équipement Sony pour la radio et l'image ainsi que deux lampes jumelles *Kilt* produites par *Prisunic*⁷⁶⁸.

Dans la deuxième partie du catalogue des *Assises*, Jacques Dumond, Président de la Société des Artistes Décorateurs, insiste sur l'émergence des matériaux plastiques, qui vont peu à peu, remplacer les matériaux nobles dans la production du mobilier : « Aujourd'hui les produits appelés « matières plastiques » sont essentiellement chimiques et ont tous pour principale origine le carbone. (...) C'est à la suite de très nombreuses transformations qu'on réalise les matières plastiques mises en œuvre par les utilisateurs. (...) Ces multiples opérations permettent d'aboutir en fin de compte à ces matières plastiques, mais aussi à des vernis, des colles et des peintures. (...) On distingue les thermoplastiques qui deviennent durs au refroidissement mais qui peuvent toujours se retravailler en les réchauffant, des thermodurcissables qui deviennent durs définitivement par « réticulation » (...) Certaines matières plastiques sont surtout utilisées sous formes de brique pour fabriquer des tissus ou réaliser des enductions sur des supports textiles

⁷⁶⁷ *Ib.*, cité, p18.

⁷⁶⁸ Reproduit p. 81 dans le catalogue *Assises du siège contemporain*, Paris, 1968.

(couverture de sièges). D'autres, en poudre ou en granulés, sont plutôt choisies pour la fabrication des objets (...) On voit donc que la plasturgie est extrêmement compliquée et que les méthodes à retenir dépendent de très nombreux facteurs. Les formes sont en effet destinées à être utilisées telles quelles ou à être recouvertes ou encore à recevoir des « garnitures ». Quand elles sont recouvertes, elles peuvent l'être avec des matériaux plastiques souples. Enfin, si on prévoit des garnitures, elles peuvent être de procédés classiques ou conduire à se servir de « mousses ». Ces dernières sont de latex, de matières plastiques ou de caoutchouc synthétique. Dans tous les cas, on les obtient en incorporant dans la matière de l'air soufflé ou des produits qui dégagent des gaz en se décomposant (...) Ces mousses sont stables ou souples sans avoir le même caractère dynamique des ressorts métalliques. Elles se découpent et se coupent selon les exigences du plan⁷⁶⁹. » Dans cette exposition historique, César expose quatre sièges dont *l'Expansion*-méridienne, dite Récamier, produite par les Ateliers de Recherche et de Création du Mobilier National, réalisée en collaboration avec Roger Tallon et surtout le prototype d'un fauteuil cube, entièrement en polyuréthane, non pas expansé, mais solide et compact. Ce fauteuil cube, mesurant 1 mètre par 1 mètre, est très minimaliste. Comme pour ses trois *Expansions* monumentales semi-pérennes, dont la plus connue est acquise en 1967 par le Musée d'art moderne de l'Université de Sao Paulo (Partie 2), César se saisit d'un bloc de matière et l'entaille dans la masse. Au lieu d'y infiltrer des couches de polyuréthane liquide et polychrome, qui camouflent le rectangle de mousse solide et compact, il réalise une triple découpe qui produit une forme triangulaire au niveau de l'assise, qui fait fonction d'accoudoir souple. Elle est placée au centre de l'assise pour conserver la forme géométrique du cube et obtenir un contour cubique sans piétement, comme une sculpture minimale. Le triangle au centre divise le siège en deux : l'utilisateur peut s'asseoir à gauche ou à droite de l'accoudoir pointu et central, qui s'adapte, par sa souplesse, à la forme du corps. Ce prototype, daté de 1968, est décliné en blanc ou en noir. Il est

⁷⁶⁹ Amic, Yolande, *Les Assises du siège contemporain*, « S'asseoir, question de méthode », 3 mai - 29 juillet 1968, p. 143-145.

répertorié dans les archives de Denyse Durand-Ruel sous le numéro 5897. La production, datée de 1969, est assurée par l'entreprise NB Plastique dès 1968, qui fournissait les matériaux bruts à l'artiste et assurait la production des *Expansions* monumentales pour Sao Paulo et Milan.

L'action de François Mathey au MAD est singulière, courageuse et engagée. Sa force est d'avoir réussi à créer des passerelles entre art et design, art et mode, art et photographie et art et architecture. Ainsi, anticipe-t-il, dans un contexte français conservateur, la politique culturelle d'institutions internationales comme le Victoria & Albert Museum à Londres ou la section design du Museum of Modern Art de New York.

Les axes de réflexions initiés par François Mathey sur le statut de l'artiste et son rôle social resurgissent, quelques décennies plus tard, avec la mise en place d'une nouvelle politique culturelle, réactive, souple, entièrement dédiée à la créativité. La Délégation aux arts plastiques fondée par Jack Lang en 1982, avec la complicité bienveillante du Président François Mitterrand, a pour mission de relancer une politique de soutien à la création contemporaine, incluant le design, le graphisme et la photographie dans un esprit qui s'inspire de l'action de M. Mathey.

III / A - 5. La collaboration avec la cristallerie Daum : revisiter le *modern style*

Le passage à la pérennisation des mousses et donc au retour à la pratique sculpturale, dont César s'était temporairement éloigné avec la conception de mobilier expérimental destiné à une large diffusion pour le grand nombre, est facilité par une double collaboration avec les ateliers de la cristallerie Daum à Nancy en 1969, sur l'invitation de Jacques Daum (**Doc. 332 à 338**). Dans un premier temps, César est sollicité pour produire un multiple. Il accepte de reproduire en pâte de verre la première *Expansion* « d'envahissement d'objet », coulée dans un œuf d'Autruche, qui porte le numéro 620 dans les archives de Denyse Durand-Ruel. L'objet est tiré à soixante-quinze exemplaires en 1968⁷⁷⁰ pour être diffusé et vendu dans les magasins de cristalleries Daum dans le monde

⁷⁷⁰ L'édition est polychrome et porte le numéro d'inventaire 2739 dans les Archives Denyse Durand-Ruel.

entier (**Doc. 335**). Il réalise aussi multiple du *Pouce* en cristal, édité à 300 exemplaires, entre 1965 et 1975⁷⁷¹. Dans un deuxième temps, César est invité à travailler dans les ateliers de l'usine de nancéienne de cristal durant une année avec les ouvriers. Il produit une quarantaine de pièces uniques (**Doc. 332-334**). Là encore, le Musée des Arts Décoratifs joue son rôle diffuseur en dédiant une exposition à ces productions⁷⁷². Un entretien entre Jacques Daum, César et François Mathey⁷⁷³ est organisé. Le directeur du musée, comme il le fit avec les usines Renault, n'hésite pas à valoriser les industries françaises au sein de l'institution publique.

La collaboration entre César et Daum dialogue avec la sensualité de l'Art Nouveau (Louis Majorelle, *Lampe de table Nénuphar*, 1902-1903, bronze doré et pâte de verre, Musée d'Orsay), que l'artiste affectionne et qu'il collectionne pour sa maison. Dans le catalogue, François Mathey, commissaire de l'exposition, livre son regard sur cette collaboration : « Avec une expansion de mousse, c'est 20 kg, que tu peux développer 30,40, 60 ou 80 fois, tandis que 20 kg de cristal, c'est toujours 20 kg (...) Il n'y a pas de processus d'expansion (...) Avec le cristal, la pièce a tout de suite son langage définitif⁷⁷⁴. » Dans ses réponses, César insiste notamment sur la différence de processus de séchage entre les deux matières que sont la mousse et le verre. Les *Expansions* en polyuréthane sont humides et gonflent en séchant, tandis que le processus du verre est fondé sur le « langage du chaud et froid ». Pour ramollir le verre et lui donner cette élasticité, qui plaît tant à l'artiste et au public, il faut le chauffer :

« Je prenais les chalumeaux (...) on étirait le verre en le chauffant. Et puis d'un seul coup, je donnais un coup de chalumeau d'air froid⁷⁷⁵. »

⁷⁷¹ L'entreprise continue de solliciter des artistes contemporains. Alain Séchas vient de réviser une *Vénusiennes* en pâte de verre.

⁷⁷² *César/Cristal/Daum*, organisée par François Mathey au Musée des Arts Décoratifs, Pavillon de Marsan, 1er octobre - 10 novembre 1969, Paris.

⁷⁷³ *César/Cristal/Daum*, cat.d'expo. Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1969, 50 pages en noir et blanc avec un inventaire en fin d'ouvrage qui présente une particularité : les contours des formes sont reproduites par des dessins qui n'en indiquent que les contours et avec des légendes manuscrites.

⁷⁷⁴ *César*, catalogue Jeu de Paume, 1997, p. 215.

⁷⁷⁵ *César*, catalogue Jeu de Paume, 1997, p. 22.

C'est aussi en travaillant avec les ouvriers de l'usine, que César introduit la couleur, qui existait bien sûr dans les *Expansions* friables et éphémères, mais de manière plus homogène. La couleur se répand de manière aléatoire et imprévisible comme dans un kaléidoscope :

« Moi qui ne suis pas un inventeur, je leur fais quand même inventer des choses. J'ai fait rouler, en même temps, trois ou quatre carottes avec des pigments. Et puis je les ai faites recharger. C'est pour cela qu'on voit les traces colorées à l'intérieur du cristal et non en surface. Ça n'avait pas été fait⁷⁷⁶. »

Ces productions sont aussi exposées de janvier à mars 1971 à la galerie municipale Marie-Thérèse Douet à Montreuil. Denyse Durand-Ruel s'y rend et prend des photographies de l'exposition, restée assez confidentielle à l'époque (**Doc. 339**). Au côté de la *Venus de Villetaneuse*, sont déployées la plupart des *Expansions* polychromes issues de la collaboration avec les maîtres-verriers des usines Daum à Nancy. Plusieurs *Expansions* de ce type sont aussi immédiatement achetées par le couple Duran-Ruel, qui les présente sur une étagère, non loin d'une sculpture de Eva Aeppli ou d'une Poubelle d'Arman.

B / Des réalisations pour quelques-uns ?

C'est donc par le biais de la grande distribution, du design et des métiers d'art que les formes molles trouvent leurs nouveaux moyens d'expression et de diffusion en France. En effet, c'est dans le domaine du mobilier que ces sculptures informes s'imposent grâce à l'appui de personnalités du monde de la mode (Roger Vivier, Maïmé Arnodin, Denyse Fayolle) et d'institutions comme le Palais Galliera et le MAD. La cellule prospective du Mobilier National joue aussi son rôle tandis que la

⁷⁷⁶ César, catalogue Jeu de Paume, 1997, p. 22.

14e Triennale de Milan en 1968 permet d'exporter ce nouvel esprit français, incarné par la mode, le design, la publicité et l'art. Concomitamment, la production de mobilier pour César va s'intensifier, mais dans un cadre privé et confidentiel. D'une part, avec le milieu restreint des collectionneurs français, et notamment le couple Durand-Ruel, qui lui commande des meubles dans des matériaux précieux. D'autre part, des personnalités comme Alain Demachy et Henri Samuel, qui ont une clientèle internationale, vont introduire ses formes molles dans des univers aux antidotes du « white cube ». Ces deux décorateurs s'emparent des formes molles, qu'ils installent dans leurs intérieurs XVIIIe ou chez certains de leurs clients, ouverts à la nouveauté. Roger Vivier, formé à l'École des Beaux-Arts, styliste et chausseur chez Dior, est le premier à installer des *Expansions* et des *Compressions* dans son appartement du quai d'Orsay en dialogue avec des sculptures d'autres périodes et d'autres cultures, comme des Bouddhas : « J'étais très épaté par Roger Vivier. Quand je suis allé le voir quai d'Orsay, ce fut une révélation : le César dans l'entrée, la commode Louis XV en laque rouge avec une sculpture de l'île de Pâques et, au-dessus, un Picasso⁷⁷⁷ », se souvient Alain Demachy (**Doc. 365**).

III / B-1. Le couple Philippe et Denyse Durand-Ruel, des compagnons de route audacieux :

Mais, c'est surtout l'amitié avec Philippe Durand-Ruel et son associé, l'antiquaire et collectionneur Jean-Marie Rossi, avec qui il fonde une maison d'édition⁷⁷⁸ pour produire du mobilier d'artistes, située au 20 rue du Cirque dans le 8e arrondissement, qui est à l'origine de plusieurs commandes de mobilier. Philippe Durand-Ruel et Jean-Marie Rossi arpentent les galeries parisiennes et développent des projets de production de mobiliers d'artistes (**Doc. 344-347 et 367**). Cette impulsion marque un tournant dans la production de mobiliers (tables, paires de lampadaires, lampes de table, chenets de cheminée) pour César. Il s'agit d'éditions restreintes, à huit exemplaires, comme une sculpture. Dans une lettre

⁷⁷⁷ Alain Demachy, entretien avec l'auteur, 7 juillet 2020, rue de Bellechasse, Paris.

⁷⁷⁸ Société Philippe Durand-Ruel.

accompagnant un versement d'honoraires de Philippe Durand-Ruel à César, daté du 17 avril 1979, on voit que leur projet rencontre un certain succès commercial : « Mon Cher César, Tu trouveras ci joint un chèque de 26 289 francs et la note explicative. Il s'agit de ta part sur les 3 dernières lampes vendues (...) Il n'y a bien longtemps que je ne t'ai pas vu à la maison. J'espère que nous allons reprendre bientôt nos déjeuners du dimanche au soleil⁷⁷⁹. » Dans la note explicative, jointe au courrier, on apprend que chaque lampe a une valeur commerciale d'environ 17 500 francs, puisque Philippe Durand-Ruel verse à l'artiste la somme de 8763 francs pour chacune des trois lampes vendues.

César rencontre le couple Durand-Ruel en 1968 lors de l'exposition Yves Klein à la galerie Michel Couturier⁷⁸⁰. Quelques jours avant l'ouverture de l'exposition, Philippe Durand-Ruel frappe à la porte de la galerie encore fermée pour montage, et achète la quasi-totalité des monochromes : « Un jour mon mari était rue de Seine et, dans la devanture d'une galerie qu'il ne connaissait pas, la galerie Couturier, il y avait un tableau tout bleu avec des éponges. Il se dit, c'est superbe et entre, le vernissage était le lendemain. En un quart d'heure, il a acheté l'exposition entière (...) le coup de cœur total, l'exposition était faite uniquement de Klein et de Arman (...) il a acheté ce jour-là dix à quinze Klein et autant de Arman⁷⁸¹. »

Le lendemain, le couple, qui ne connaissait pas encore cette bande d'artistes, se rend au vernissage et fait la connaissance de Alain Jacquet, Jean Pierre Raynaud, Arman, César ... « Ils sont tous présents », se souvient Denyse Durand-Ruel. C'est à partir de cet engagement, qui rend immédiatement le couple célèbre dans le milieu parisien, que Philippe et Denyse se lient avec tous les protagonistes du mouvement et commencent à les collectionner massivement (entre 20 à 30 pièces par artistes) et à les soutenir comme des « compagnons d'armes ». Plus que des collectionneurs, les Durand-Ruel, directs héritiers du célèbre marchand des Impressionnistes, Paul, deviennent leurs amis, leurs mécènes et leurs archivistes.

⁷⁷⁹ Fonds Claude Gevaerts, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris.

⁷⁸⁰ *Yves Klein*, 7 novembre - 15 décembre 1968, galerie Michel Couturier, Paris.

⁷⁸¹ Durand-Ruel, Denyse, *Revue Clio*, Femmes, genre, histoire, numéro 19, 2004, p.1.

Ils se partagent les rôles. Philippe effectue les acquisitions, dans la tradition de la famille. Il achète systématiquement des ensembles, très en amont, et entretient des liens étroits avec les artistes français des années 1960. Selon Denyse, c'est lui, dans le couple, qui possède cet « œil exceptionnel » et ce courage et c'est à lui que reviennent les décisions d'acheter en nombre, entre quinze et trente pièces par artiste. C'est lui aussi qui tient le cahier d'inventaire. Dans un premier temps, elle se contente d'accueillir les « livraisons », qui arrivent à un rythme soutenu : « Philippe était un accumulateur », nous dit-elle avec admiration. Son mari, Philippe, tient un inventaire sommaire sur un petit carnet vert à spirale et à feuilles à petits carreaux de type Clairefontaine, dans lequel il inscrit à la main, le nom de l'artiste, le titre de l'œuvre, la date de l'œuvre, le lieu et la date d'achat et le prix. Les pages de ce cahier sont l'exacte réplique des livres de stock de la galerie Durand Ruel en 1872. On retrouve la même organisation des données en colonnes, le tout manuscrit⁷⁸². Paul Durand-Ruel, à l'époque, n'hésite pas à acquérir quelques cinquante tableaux de Manet d'un coup. Philippe Durand-Ruel s'inscrit dans cette tradition familiale. En outre, Philippe retrouve chez les Nouveaux Réalistes des indicateurs de modernité qui ont amené Pierre Restany à recourir à cette notion de réalisme, à rebours des courants picturaux de l'époque, en rupture comme l'ont été, en leur temps, les Impressionnistes.

Curieusement, la documentation concernant leur collection personnelle contemporaine est sommaire. Ils préfèrent vivre avec ces artistes, qui fréquentent leur maison tous les dimanches et pour les vacances. La famille est entourée des œuvres de Kurt Schwitters, Jean Fautrier, Yves Klein, Lucio Fontana, Arman, César, Christo, Niki de Saint-Phalle, Raynaud, Tinguely, Eva Aeppli, Daniel Spoerri, Raymond Hains, Bertrand Lavier qui côtoient certains tableaux de maîtres comme *Les déchargeurs de charbon*⁷⁸³ de Claude Monet : « ce tableau nous appartenait. Je ne me souviens plus quand et à qui nous l'avions vendu, c'était il

⁷⁸² Paul Durand-Ruel, *Mémoires du marchand des impressionnistes*, Flammarion, Paris, 2014, p. 90.

⁷⁸³ 1875, Musée d'Orsay, Paris.

y a très longtemps, mais il était dans notre salon à l'étage, drôle de le revoir dans ta vidéo⁷⁸⁴. »

Dans le couple, le rôle d'archiviste revient à Denyse, qui propose à Arman, César, Jean Pierre Raynaud et Bertrand Lavier, quatre artistes qu'ils collectionnent de créer leurs fonds d'archives et de les tenir à jour au fur et à mesure de leurs projets et de leurs productions. C'est à partir de ce moment là, que Denyse Durand-Ruel décide de concevoir et de constituer un fonds documentaire en archivant systématiquement chaque œuvre produite (matériaux, dimensions, localisation), les parutions dans la presse, quotidienne et spécialisée, les fonds photographiques, les cartons d'invitations, les catalogues et toute l'iconographie (tirages noir et blanc, diapositives, ektachromes) disponible par œuvre. Elle répertorie systématiquement tous les catalogues de vente afin de suivre le mouvement des œuvres et leurs nouvelles localisations. Elle met au point une méthode tout à fait singulière, qui relève d'un travail d'historienne. Elle inscrit sur des registres d'inventaires chacune des œuvres, non pas en fonction de leur entrée dans leur collection personnelle, mais en fonction des documents que les artistes lui adressent ou qu'elle collecte elle-même lors des visites d'expositions dans les galeries, les musées et les Biennales. Autrement dit, elle crée et tient à jour un inventaire d'œuvres, qui sont physiquement dispersées, tandis qu'elle ne songe pas à le faire, avec autant de précisions, pour les acquisitions effectuées par le couple. Elle leur attribue un numéro d'inventaire, les décrit sur le plan technique et les date sur des fiches cartonnées de couleur verte avec une vignette en noir et blanc ou en couleurs qui reproduit l'œuvre inventoriée : « Je dresse en quelque sorte le pedigree de chacune de leurs œuvres. C'est ma forme de mécénat et cela me permet de vivre au contact des artistes que j'aime⁷⁸⁵. »

Son travail d'indexation et de documentation des œuvres est systématique et aussi rigoureux que dans un musée ou une bibliothèque spécialisée. Ses archives sont

⁷⁸⁴ Denyse Durand-Ruel, échange par What's up durant le confinement, 28 mars 2020. Ce tableau est acquis par la galerie Durand-Ruel à la vente de la collection Victor Desfossés le 26 avril 1899. Il demeure dans la collection de la famille Durand-Ruel jusqu'en 1993, au moment où il est accepté par l'État à titre de dation en paiement de droits sur une donation-partage pour les Musées nationaux. Il est ensuite attribué au Musée d'Orsay.

⁷⁸⁵ *L'Express Paris*, numéro 218, 28 février - 6 mars 1991, 53 pages.

vivantes. Elles possèdent, avec le temps, une véritable valeur patrimoniale et esthétique. Elles sont constamment mises à jour, annotées, amendées en fonction des informations que les artistes lui remettent : « J'ai commencé dès 1968, nous sommes beaucoup sortis avec les artistes et je me suis rendue compte qu'ils n'avaient aucune archive. Ils faisaient des œuvres, ils avaient des catalogues, mais rien n'était répertorié, classé. Je me suis proposée bénévolement, car je n'avais pas besoin d'argent pour vivre, pour tenir leur archives (...) J'ai une formation de mathématicienne, j'étais en fait ingénieur spécialisée en machines-outils, ce qui ne dirige pas vraiment vers l'art, mais j'ai toujours adoré l'art en même temps. Je travaillais avant de me marier chez Fulmen qui fabriquait des batteries pour sous-marins, ce n'est pas très féminin (...) toujours être dans les bureaux d'études. J'étais la seule femme chez Fulmen, il y avait un bâtiment entier pour les bureaux d'études et j'étais l'unique femme⁷⁸⁶. » Passionnée par la reliure, Mme Durand-Ruel installe aussi un atelier de reliure juste à côté de ses archives. Au dernier étage de la maison, elle a organisé la bibliothèque familiale et l'ensemble des albums de familles, classés dans des boîtes, renseignées, datées et répertoriées par années. Dans la bibliothèque personnelle de son père, un meuble alsacien traditionnel en bois et en verre, elle conserve plusieurs livres reliés par elle-même.

Si elle s'inspire des méthodes de catalogage et d'indexation établies par la famille de son mari au siècle dernier pour la galerie de Paul Durand-Ruel, arrière-grand père de Philippe, marchand des Impressionnistes, elle met au point une méthodologie de travail actualisée, en créant ses propres outils (feutres, codes couleurs, post-it, étiquettes Dymo, relevés et dessins à la main quand la photographie est absente, réduction des photographies, collectes des documents ...). Pour différencier les quatre artistes (Arman, César, Jean Pierre Raynaud et Bertrand Lavier) qu'elle décide de suivre après avoir obtenu leur accord, elle utilise des codes couleurs (jaune pour César, vert pour Arman, rouge pour Raynaud et bleu pour Lavier, le dernier de ses protégés) pour distinguer visuellement et rapidement les données sur chaque artiste. Très souvent, les articles de presse et

⁷⁸⁶ Durand-Ruel, Denyse *Revue Clio*, Femmes, genre, histoire, numéro 19, 2004, p.7.

les catalogues de vente se recoupent. Mme Durand-Ruel est abonnée à l'argus et veille à collecter et classer toute la presse par année depuis 1960. Ce qui fait que dans une même revue de 1968, le chercheur trouve au moins trois articles qui se complètent et peut naviguer d'un artiste à l'autre grâce aux post-it de couleurs et au surlignage au feutre fluo. Il y a donc, dès le départ, cette volonté de rendre visible les liens entre ces figures artistiques, de montrer leur complémentarité, leurs confrontations, leurs synchronicités et la manière dont la critique les perçoit en temps réel. Cette notion de groupe artistique est immédiatement perceptible pour le couple. Cela vient évidemment de leurs liens avec les artistes du siècle dernier, à la fois singuliers, réalistes, à l'écoute de la modernité, mais identifiés par la critique et les collectionneurs, comme un moment historique commun. À l'intérieur des ouvrages, elle indique aussi sur chacune des reproductions des œuvres reproduites, le numéro d'inventaire qu'elle leur a préalablement attribué dans ses registres d'inventaires. Enfin, elle se rend chez les photographes de l'époque, Marc Vaux, Georges et Jean-Michel Routhier, Peter Knapp, Michel Delluc et André Morain pour leur acheter leurs fonds photographiques. A partir de ce matériel photographique très riche, quasiment exhaustif, elle travaille sur deux formats. D'une part, des albums en cuir rouge, ceux utilisés par la famille Durand-Ruel pour les Impressionnistes, dans lesquels elle colle des milliers de tirages photographiques des œuvres, la plupart en noir et blanc, légendés et datés à la main. Les albums sont en cuir rouge, mais leur étiquetage façon Dymo ponctue la tranche : en jaune pour César, vert pour Arman, rouge pour Raynaud. Parallèlement à ces albums iconographiques, elle demande au photographe Georges Routhier⁷⁸⁷ de miniaturiser chacun de ces tirages afin de réaliser des albums au format A3, identiques à des albums de famille, avec leurs traditionnelles photos de famille, deux à cinq albums par artiste, dans lesquels elle colle des milliers de vignettes, environ quarante vignettes par page. La plupart sont en noir

⁷⁸⁷ Georges Rouhier, et son fils Jean-Michel, sont les photographes de la galerie Paul Rosenberg. La bibliothèque Kandinsky conserve ce fonds dans lequel figurent des plaques photographiques du photographe et leurs réductions miniatures. Georges Routhier est connu, à l'époque, pour la miniaturisation des tirages. C'est pourquoi, Mme Durand-Ruel, le sollicite à l'époque. Par la suite, avec la démocratisation des outils, elle réalisera elle-même ses miniaturisations.

et blanc. Ces vignettes, comme des autocollants dans les albums pour enfants ou les photographies d'identité dans les albums de famille, ne sont pas légendées (**Doc. 255, 322, 354 à 359 et 397**). Elles sont collées les unes à côté des autres en registres superposés et se succèdent. Elles sont classées par séries et ensuite par date. Elles portent juste un numéro, inscrit sur une gommette collée en haut de chaque photographie. L'absence de légende et l'accumulation de vignettes permettent une vision panoramique de l'œuvre de chacun des quatre artistes. Ces albums de vignettes sont de véritables atlas, qui permettent des connexions entre les œuvres et les artistes tout à fait uniques, qui forcent la comparaison avec le musée portatif de Marcel Duchamp, la *Boîte en valise* et l'atlas *Mnémosyne* de Aby Warburg. Ce travail de collectes d'archives, la mènera à publier plusieurs catalogues raisonnés sur Arman, César et Raynaud. Dans un numéro hors série de l'hebdomadaire *L'Express*⁷⁸⁸, dont César est rédacteur en chef, Denyse Durand-Ruel est sollicitée pour présenter son travail éditorial. Elle explique alors sa rencontre déterminante aux Etats-Unis avec François Daulte, auteur de catalogues raisonnés sur Sisley, et Renoir à la Fondation Barnes lors de vacances aux Etats-Unis en 1969 avec son mari, Philippe : « Mon mari et moi l'avons rencontré par hasard alors que nous visitons la célèbre et très fermée Barnes Collection. Il nous a parlé des difficultés qu'il avait avec les descendants de Renoir. L'idée m'est aussitôt venue d'entreprendre un catalogue raisonné avec un artiste vivant. Tout est parti de là⁷⁸⁹. »

Pour le couple, il s'agit clairement, dès les prémices, de prolonger la démarche familiale, mais avec des artistes vivants, de leur époque. L'intention est clairement martelée. Denyse, avec la complicité de son mari, devient alors la « mémoire vivante » de cette troupe d'artistes, libres, impertinents, singuliers et hors normes, réunis sous la houlette de Pierre Restany.

Le premier tome du catalogue raisonné de Arman paraît en 1991, celui de César en 1994 et Jean Pierre Raynaud en 1998 aux éditions de la Différence. Elle

⁷⁸⁸ *L'Express Paris*, « César rédacteur en chef », hors-série, numéro 218, 28 février - 6 mars 1991, 53 pages.

⁷⁸⁹ *Op.*, cité, p. 10.

travaille actuellement sur le deuxième tome des œuvres de Jean Pierre Raynaud. Le deuxième tome pour l'œuvre de César n'est pas encore publié. Aussi, avons-nous travaillé à partir des fiches cartonnées rangées dans des boîtes à chaussures.

Ce travail d'historienne commencé, en réalité, en 1967, toujours actif, témoigne de l'engagement et de la vision du couple en faveur de l'art de leur temps. Pour eux, nul doute, ces artistes sont historiques et opèrent la même rupture que les Impressionnistes. Une rupture certes, mais s'inscrivant dans des filiations solides avec l'histoire de l'art et les arts et traditions populaires : la peinture (Raysse regarde Ingres et les primitifs italiens, Klein rend hommage à Giotto, Hains cite Matisse et sa *Blouse roumaine*), la sculpture (ils achètent aussi bien des *Compressions* et des *Expansions* que des bronzes, mais aussi Christo, Raynaud et Arman), la photographie (César collectionne la photographie vernaculaire, admire Nadar et Man Ray, qu'il rencontre chez les Noailles), les objets de curiosités chinois aux puces et dans les brocantes. Leurs sources sont très larges et sortent du seul champ artistique. Ce qui n'échappe pas à Philippe, qui se procure une cinquantaine de pistolets ou d'anciens fer à repasser en métal et demande à son ami Arman de réaliser une accumulation. Philippe collectionne aussi les pipes, les cannes, les chapeaux, les jouets miniatures (on compte actuellement un millier de voitures de collection classées et rangées dans leurs boîtes dédiées), des revues sur l'histoire des trains et des grandes épopées, les cornes d'éléphant sculptées, les armes (poignards, carabines, épées) et les cigares. Denyse collectionne les graines végétales lors de ses voyages et les conserve dans des boîtes de médicaments vides, notamment les graines pour la plantation des roses trémières au mois d'avril de chaque année. Tous les mois de mai, elle refait ses plantations, les inventorie et les légende avec des étiquettes. Elle collectionne aussi les bijoux ethniques. On retrouve pour ces collections insolites, le même système d'indexation et de rangement méthodique.

Ce couple et des personnalités comme César, qui revendiquent l'héritage des métiers et des techniques artisanales comme la ferronnerie, l'imprimerie, et Arman qui collectionne des costumes de Samouraï et les Arts Premiers, ou encore

Raynaud, qui a une formation d'horticulteur et donne le goût à Denyse de collectionner des graines de plantes, partagent, avec leurs artistes, cette mobilité de la pensée, sans à priori et une créativité sur tous les fronts. Ils ont en commun un sens de la convivialité et une vision commune, une curiosité insatiable et un art de vivre partagés. Ce sont des « Maurice⁷⁹⁰ » selon la définition qu'en donnait déjà Brancusi dans les années 1920 à Lydie Fischer Sarazin-Levassor, la première épouse de Marcel Duchamp : « Savoir chasser l'acquis. Être libre de sa pensée. Ignorer les doctrines. Ne jamais s'embrigader. Toujours agir avec son instinct et non sa raison. Vouï-vouï, tu peux être un vrai Maurice⁷⁹¹. »

Philippe Durand-Ruel dessine depuis son enfance. Il perd sa mère très jeune. Élevé par son père, il souhaite faire des études aux Beaux-Arts de Paris. Son père et lui sont reçus par le directeur de l'école. Le jeune homme lui montre ses cahiers de dessins. Le directeur les regarde et lui intime : « Vous devez faire des nus ». Le jeune homme répond par la négative et le projet d'inscription est abandonné. Il décide de rejoindre l'armée. Fraîchement marié avec sa femme Denyse, d'origine alsacienne, alors qu'ils venaient de faire connaissance lors d'un stage de voile aux Glénans en Bretagne, il est immédiatement envoyé au Maroc comme sous-lieutenant. Puis, il est affecté en Indochine. Il a comme camarade Bernard de Lattre de Tassigny, fils unique de Jean, plus connu. Il devient alors familier de la famille, notamment à la mort de leur fils en 1951 au Tonkin, et c'est Mme de Lattre de Tassigny qui prend en charge sa carrière militaire et l'inscrit d'office à Saint-Cyr. Il devient officier, puis capitaine, dans le Régiment de Cavalerie et des blindés. Il est affecté en Algérie dans la Légion étrangère dans le premier régiment de parachutistes.

Le jeune couple s'installe en Algérie pour une dizaine d'années. Le régiment de Philippe ne tardera pas à désobéir en organisant un putsch en faveur de l'Algérie

⁷⁹⁰ Cette appellation générique reprise par Brancusi pour se désigner et désigner ses proches comme Marcel Duchamp, fait allusion à un livre allemand d'images pour enfants, *Max und Moritz*, de Wilhelm Busch dans lequel le héros est un homme pragmatique et sensé qui trouve des solutions de bon sens dans des situations sophistiquées et complexes.

⁷⁹¹ Lydie Fischer Sarazin-Levassor, *Un échec matrimonial, le cœur de la mariée mis à nu par son célibataire même*, Dijon, Les presses du réel, 2004, p. 53.

française en avril 1961. C'est un échec et le couple rentre immédiatement à Paris, privé de traitement et sans projet déterminé. Philippe est révoqué comme l'ensemble de ses compagnons d'armes. Il plonge dans une dépression foudroyante durant deux années. Bientôt, son père décède et, avec sa femme, ils héritent du fonds impressionniste, mais aussi de tableaux de Albert André, Millet, Degas, Renoir, Gauguin. Ils décident alors de prolonger l'atavisme familial en faveur de l'art contemporain. Ils prennent rapidement conscience que les peintures de Braque, Matisse et Picasso sont d'ores et déjà inabornables financièrement. Ils se tournent alors vers l'art de leur époque, celui des années Pompidou. Ils commencent leur collection avec la peinture informelle : « Au début des années soixante, nous avons d'abord connu Sami Tarika qui nous a beaucoup appris sur l'art contemporain, puis Michel Couturier, chez qui nous avons trouvé les œuvres de Wols et de Fautrier dont nous avons fait la connaissance et que nous avons pas mal collectionné, encore de son vivant⁷⁹². » Ils achètent aussi plusieurs assemblages *Merz* de Kurt Schwitters sur les conseils d'Arman.

La rencontre avec les Nouveaux Réalistes donne définitivement un sens à leur vie et ils ne cesseront de les accompagner comme le couple Noailles l'a fait, à l'époque, avec les avant-gardes européennes. Leur appartement à Paris, situé rue Louis Murat dans le 8^e arrondissement, et bientôt leur maison à Rueil-Malmaison, ainsi que leur maison de vacances (Le Torpillou) à Saint-Tropez, accueillent, tous les dimanches et les étés, des déjeuners de campagne où sont réunis, Arman, César, Christo, Tinguely, Niki de Saint-Phalle, Jean Pierre Raynaud, Bertrand Lavier, mais aussi des artistes de passage en France comme Andy Warhol. Les convives sont priés de signer le livre d'or. La plupart des artistes dessinent des croquis, qui évoquent ces déjeuners conviviaux et champêtres. Bertrand Lavier se souvient de ces moments de convivialité à la campagne : « J'avais accès au personnage⁷⁹³ en allant de temps en temps chez Denyse et Philippe Durand-Ruel, j'étais confronté à un personnage qui avait une aura assez forte (...) je l'ai vu souvent, moi étant jeune artiste en bout de table, dans les déjeuners de Denyse

⁷⁹² Denyse Durand-Ruel, *Revue Clio*, Femmes, genre, histoire, numéro 19, 2004, p.2.

⁷⁹³ Il parle de César.

et Philippe Durand-Ruel, à Buzenval. On se croisait. Mais tu sais comme ce milieu est hiérarchisé ! J'étais un jeune artiste et on s'est salués⁷⁹⁴. »

Si toute l'avant-garde défile dans les jardins de Rueil-Malmaison, ponctués de sculptures d'Etienne-Martin, de Jean Pierre Raynaud, de Gloria Friedmann, de Erik Dietman, de Jean-Claude Farhi et de Bernar Venet, les deux enfants⁷⁹⁵ de Denyse et Philippe vouvoient encore leurs parents et la maîtresse de maison appelle le maître d'hôtel avec une sonnette discrètement camouflée sous la table ronde en acajou de la salle à manger, dont le sol est un marqueterie de marbres polychromes, surmontée de trois monochromes (rose, bleu et doré) à éponges de Yves Klein, datés de 1960. Le mélange n'est ni complètement moderne, ni complètement traditionnel.

L'extérieur de la maison ressemble beaucoup à la maison de Mary Cassatt au Mesnil-Théribus dans l'Oise, où les membres de la famille Durand-Ruel, au siècle dernier, se retrouvent les dimanches en 1909⁷⁹⁶.

C'est en 1968, que Philippe décide d'acquérir une maison de maître, attenante au golf de Rueil-Malmaison. Leur appartement parisien, que leur beau-père leur avait légué dans le 8e arrondissement, devient trop étroit avec l'accumulation d'œuvres d'art que Philippe achète en nombre. Il choisit donc une maison traditionnelle à Rueil-Malmaison. Elle est en très mauvais état et il confie la conception et l'aménagement intérieur à un décorateur assez traditionnel, Geoffroy Georges (1903-1971), architecte d'intérieur. À l'étage noble de la maison, il aménage trois salles de réceptions en enfilade. Selon Jean Pierre Raynaud, un familier du lieu depuis les années 1960, les trois salons portent les couleurs du drapeau français : le salon blanc, au centre de la demeure, qui donne sur le jardin, le salon rouge à droite avec son billard central et sa cheminée imposante et le salon bleu à gauche avec le triptyque des *Monochromes* de Yves Klein (bleu, dorée et rose) et sa table ronde tournante en acajou, surmonté d'un luminaire de Majorelle.

⁷⁹⁴ Bertrand Lavier, entretien avec Bernard Blistène, catalogue Centre Pompidou, 2017, pp. 49 et 51.

⁷⁹⁵ François, l'aîné, qui fera sa carrière dans le domaine de l'aviation et Christophe, le second, qui travaillera chez Christies et s'associera un temps avec la galeriste Fabienne Leclerc, Galerie InSitu.

⁷⁹⁶ *Paul Durand-Ruel, Mémoires du marchand des impressionnistes*, Flammarion, Paris, 2014 reproduite p. 77.

Ces trois salons donnent de plain-pied sur le parc avec en son centre la *Compression Helsinki* (1964, **Doc. 348**), la Moto neuve compressée de 1972⁷⁹⁷ et *l'Expansion* dirigée numéro 2 de César (**Doc. 350**), à sa droite, se trouve le salon rouge, avec une *Expansion* monumentale en bronze, surmontée d'un capot en Plexiglas, qui fait office de table-basse. Dans cette maison, l'acajou côtoie le Plexiglas et le laiton doré côtoie un marbre de Rodin sur une cheminée, tandis que les abris de jardin de Jean Pierre Raynaud cohabitent avec des tableaux de Rauschenberg et Jasper Johns (**Doc. 348**, au second plan on aperçoit une porte de Rauschenberg et la moto neuve compressée). Leur décorateur fait ses débuts chez le couturier Paul Poiret. Il travaille aussi pour la presse féminine, *Le Journal des modes*, qui à l'époque, est une référence et le cinéma, avant de devenir modéliste chez le couturier et parfumeur Jean Patou, où il rencontre Christian Dior et bientôt le poète Max Jacob. En 1938, il est chargé de l'aménagement de l'appartement du couturier Robert Piguet, qui vient d'ouvrir un nouveau salon au rond-point des Champs-Élysées. Tout au long de sa carrière, il travaille pour une clientèle aisée comme Gloria Guinness, Daisy Fellowes, Paméla Churchill, Pierre David-Weill, et même Alain Delon, qui le sollicite pour le décor de son appartement rue de Messine dans les années 1960. Il s'est aussi chargé de l'appartement d'Hélène Rochas, rue Barbet-de-Jouy. Lorsque Christian Dior achète un hôtel particulier, il se voit confier, avec Victor Grandpierre, l'aménagement des appartements privés et la partie de réception, dans un décor style Louis XIV-années 1910 qui rappelle au couturier son enfance à Grandville. Contemporain de Charles de Beistegui, il collabore avec ce dernier en octobre 1944 pour la réalisation de la résidence de l'ambassadeur de Grande-Bretagne en France, (notamment pour sa bibliothèque). Il conseille également ses clients dans l'acquisition d'œuvres d'art et de mobilier ancien. Georges Geffroy est donc une figure très en vue dans le Paris de l'après-guerre. De ses débuts de dessinateur de mode, il garde ce goût pour la sensualité du tissu. Geffroy « drapait le pli de

⁷⁹⁷ César réalise ensuite une série de huit exemplaires de motos compressées usagées, qui seront exposées chez Mathias Fels & Cie. Seule la sculpture compressée appartement Durand-Ruel est réalisée avec une moto neuve, les autres exemplaires sont fait avec des motos trouvées à la casse.

ses rideaux comme l'eût fait un couturier », vantait alors la presse. Il marque de son empreinte l'histoire de la décoration d'intérieur en France, au point qu'on peut parler de « style Geffroy ». Selon le magazine *Vanity Fair*, sa marque de fabrique se résume ainsi : « Un style XVIIIe, des murs en trompe-l'œil et des décors peints à la main, des escaliers majestueux, des colonnades flanquant les bibliothèques et de somptueux tissus qu'il fait fabriquer pour son usage exclusif, à Lyon, chez le fabricant Prella. ». Bien évidemment, ce style contraste avec l'esthétique contemporaine et pop des nouveaux amis du couple. Mais, Philippe et son ami Jean-Marie Rossi, parviennent à croiser les époques et les styles sans aucun à priori et les artistes s'en accommodent.

Jean-Marie Rossi et son épouse, dans leur appartement de la rue de Breteuil à Paris passent commande à Arman, qui décore leur salle de bain, tandis que Jean Pierre Raynaud réalise un environnement en 1968, composé de douze panneaux tapissés de graviers agglomérés qui donnent accès à la salle de bain. Il avait aussi transformé la porte de leur chambre à coucher en utilisant une porte blindée utilisée par EDF pour sécuriser les transformateurs⁷⁹⁸. Leur rencontre avec Raynaud est déterminante : « Ce personnage timide, hanté par une souffrance divine, qu'une apparente douleur éloignait des hommes, devint peu à peu, par le pouvoir qu'exerçait sur moi son orgueilleuse austérité, celui qui matérialiserait, pour un temps, le paradoxe esthétique de ma vie. Je lui confiais mon appartement pour qu'il y installe son autoportrait⁷⁹⁹. » En 1969, il lui passe commande d'une table, où figure, pour la première fois, le carrelage blanc cerné par un joint noir de cinq millimètres : « J'ai fait réaliser la table de la salle à manger par des gens qui fabriquaient des paillasses de laboratoire, en carreaux de 15 sur 15 cm, avec des joints anti-acide. Quand la table est arrivée, j'ai vu un chef d'œuvre, un objet fini, d'une grande perfection. Le blanc irradiait, le noir était juste à sa place et là, j'ai pu vérifier cette proportion des joints de 5 mm. C'était le début d'une fidélité⁸⁰⁰. »

⁷⁹⁸ *Passions Privées*, 1995-96, Paris, p. 478-479.

⁷⁹⁹ *Passions Privées*, 1995-96, Paris, Collection Jean-Marie Rossi A55,p. 476.

⁸⁰⁰ Jean-Marie Rossi, *Jean Pierre Raynaud*, cat. d'expo, Jeu de Paume, Paris, 1999, p. 140.

A l'époque, le duplex parisien de Jean-Marie Rossi attire la presse spécialisée avec un article intitulé *Le Choc d'un décor qui joue au psychodrame*, publié dans *Maison et Jardin*⁸⁰¹, dédié à l'appartement parisien de Jean-Marie Rossi, qui a fondé une maison d'édition de mobiliers d'artistes avec Philippe Durand-Ruel. Des œuvres de César (*Pouce*, *Main*, *Compressions* et *Expansion* jaune en équilibre sur une cheminée avec un *Monochrome aux éponges* de Klein juste au-dessus) jouxtent l'environnement de Jean Pierre Raynaud à l'étage, les toiles de Lucio Fontana, Yves Klein, Roy Lichtenstein et Jean Fautrier, dans la chambre à coucher et la salle de bains, déployées dans un décor traditionnel et chargé, avec ses épais tapis de laine et ses couvertures en fourrure et ses voilages de soie, que les chats du propriétaire ont le droit de saccager. Dans le dossier qui lui est consacré, le journaliste insiste sur le contraste entre l'environnement, œuvre d'art totale, de Jean-Pierre Raynaud avec sa rangée de bouches d'incendie cadénassées, qui accueille les visiteurs à l'entrée, et les pièces de réception plus traditionnelles : « L'appartement débute donc par la passionnante agression de cette loggia pop art; l'on descend ensuite dans le grand salon où Jean-Marie Rossi a composé un cadre plus classique pour y réunir, parmi quelques beaux meubles anciens, les plus grands noms de l'avant-garde contemporaine (...) la *Main*, rose, géante en résine epoxy de César, ou son *Pouce* de métal poli. Au-dessus de la cheminée, tableau d'Arman (...) au-dessus un Fautrier, grande composition murale de Lichtenstein. La *Main* rose de César sert de table située devant un canapé XIXe, non loin d'une paire de fauteuils Louis XVI, laqués et tendus de cuir fauve. La salle de bains est prétexte à une fantaisie pop'art avec sur le muret de la baignoire une sculpture de Berrocal ». Dans la chambre à coucher, M. Rossi confie la tête de lit à Fahri, assistant de César, surmontée d'une Lucio Fontana rose bonbon. Le journaliste continue l'inventaire : « Sur une console dessinée par Philippe Hiquily, qui allie du cuivre chromé et des dalles en métacrylate de méthyle que Jean-Claude Farhi utilise pour ses sculptures polychromes, il installe une *Expansion* de César produite chez Daum et un violon d'Arman inclus dans du

⁸⁰¹ « Choc d'un décor qui joue au psychodrame », *Maison et Jardin*, novembre 1970, pp. 118-124.

Plexiglas tandis qu'une toile de Fautrier habite le mur ⁸⁰²». La même année, la revue *Plaisir de France*⁸⁰³ publie un dossier sur le *mobilier d'artiste et les meubles marginaux* par François Pluchart et s'interroge largement sur la conquête du quotidien par l'artiste. Dans un éditorial engagé, Matthieu questionne les rôles respectifs de l'artiste et du designer, insistant sur l'émergence d'environnements, de design et de productions industrielles qui envahissent les revues, les vitrines, les musées et les bureaux, qui semblent oublier l'artiste, supplanté par le designer, mieux armé pour répondre aux nouveaux besoins du quotidien. Selon lui, et des personnalités comme Arnal et Restany, la réponse est dans le mobilier d'artiste tel que le décrit François Pluchart dans son article : « C'est cette notion de pièce unique qui distingue, plus que tout, le meuble d'artiste et lui donne une place à part, souvent marginale, dans le mobilier de l'époque. A la différence de l'objet créé par un designer, qu'on a tendance à définir à la fois par le nom de l'éditeur et par celui de l'auteur, le meuble d'artiste apparaît comme le prolongement de l'œuvre quand ce n'est pas comme une de ses créations essentielles. Il n'empêche que ce prototype, si l'artiste le souhaite et s'il intéresse un éditeur, pourra lui aussi tenter sa chance parmi l'ensemble de la production contemporaine⁸⁰⁴. » C'est bien avec cette intention que Philippe Durand-Ruel et Jean-Marie Rossi fondent leur maison d'édition. Plus prospectif encore, l'Atelier A fondé par François Arnal veut imposer le mobilier d'artistes et mobiliser des industriels, susceptibles de produire et de diffuser leurs créations.

Philippe et Denyse Durand-Ruel font la connaissance de Jean-Marie Rossi, antiquaire dans le 8^e arrondissement, spécialisé dans le mobilier XVIII^eme, par l'intermédiaire du père de Philippe, qui était déjà un de ses clients. Il lui commanda, à son décès, l'aménagement intérieur de l'appartement de sa deuxième épouse. Jean-Marie Rossi et Philippe resteront très liés. Leurs maisons respectives à Rueil-Malmaison sont toujours mitoyennes. Ainsi, vont-ils réussir à convaincre

⁸⁰² *Ib.*, cité, p. 119.

⁸⁰³ *Plaisir de France*, juin 1970, « L'artiste et le quotidien », par Georges Matthieu, « César et le plastique » par Warwara de la Vaissière, « A la conquête du décor quotidien » par François Arnal, pp. 1-45.

⁸⁰⁴ *Ib.*, cité, p. 35.

César de produire des chenets de cheminée, des tables dont les piètements sont des coulées monumentales en bronze ou une main géante en résine rouge, qui porte un plateau de verre transparent, pouvant faire usage de table. Philippe Durand-Ruel et Jean-Marie Rossi, dans ce dialogue anachronique entre le mobilier ancien et celui des années 1960 font appel à Philippe Hiquily (1925-2013). Si l'œuvre métallique de cet artiste a surtout été lancée par le décorateur Henri Samuel, il a en commun avec Philippe Durand-Ruel un engagement dans l'armée en Indochine. Philippe lui commande la conception de plusieurs consoles en 1980 pour son grand salon blanc. Il s'agit d'une édition limitée à six exemplaires dont on retrouve aussi des tirages dans le domicile de Jean-Marie Rossi. Ce mélange de styles et d'objets de toutes les époques, qui met l'accent sur une saturation de l'espace et des cimaises, est en phase avec ce que les musées internationaux comme le Metropolitan Museum à New York et le Victoria & Albert museum à Londres nomment des *period rooms*. Le postulat des deux compères, extrêmement complices, dans le Paris des années 1960-1970, est en phase avec le goût des grands décorateurs parisiens comme Alain Demachy et Henri Samuel, mais en total décalage avec la philosophie des Nouveaux Réalistes, qui détruisent des motos neuves, emballent des objets, (Christo emballe un solex pour payer son départ à New York en 1964 et en même temps il peint le portrait de Denyse), cassent des instruments de musique, tirent sur des pots de peinture ... Jean Pierre Raynaud, qui n'est déjà plus dans la conception d'objets célibataires, mais d'environnements, conçoit un mur entier de la maison, qui mène du salon blanc à la salle à manger, elle-même, décorée de trois monochromes de Yves Klein, achetés à la galerie Michel Couturier. Le mur de Raynaud est une surface monochrome rouge, sans aucun décorum, si ce n'est des spots industriels ronds et une grille de clôture utilisée dans l'architecture industrielle, qui sert de porte coulissante. Tous ces mélanges trouvent leur harmonie et les Durand-Ruel adoptent, sans aucune restriction, ces jeunes fauves, allant voir toutes leurs expositions à Rome, Milan et Londres et en archivant systématiquement toutes leurs productions, dont ils sont souvent les propriétaires (**Doc. 405 & 406**). L'exhaustivité reste l'objectif prioritaire.

Si l'univers domestique de Jean-Marie Rossi et des Durand-Ruel, comme celui de Gunther Sachs qui possède aussi un ensemble de peintures de Jean Fautrier à la même époque, ne correspondent pas tout à fait à l'esthétique dépouillée et rationnelle de la modernité, César et Arman s'y retrouvent tout de même, notamment dans la démarche accumulative, qui caractérise Philippe Durand-Ruel. La convivialité, la curiosité insatiable de Philippe, la fidélité du couple envers cette génération d'artistes et le prestige de leurs ancêtres sont bien évidemment des gages de garantie que les artistes et les critiques qui gravitent autour d'eux ne manquent pas d'apprécier. Philippe et Denyse n'ont ainsi aucun mal à asseoir leur place et leur rôle incontournables dans ce nouveau cercle artistique.

Dans ces intérieurs feutrés de la maison de Rueil, encore conservée en l'état aujourd'hui, et ayant accueilli durant cinquante ans tout le gotha artistique français et international, c'est bien la tradition des cabinets de curiosités (Philippe collectionne des cornes d'éléphant sculptées, des armes, des livres rares, mais aussi des jouets), qui est à l'œuvre (**Doc. 341 et 343**). Le collectionneur ambitionne de posséder la globalité du monde en accumulant des objets de différentes périodes sans se soucier d'une vérité historique, ni même d'une hiérarchie entre objet, artefact et œuvres d'art. Ce qu'il recherche c'est un fantasme d'harmonisation entre des objets hétérogènes, du mobilier de toutes les périodes, des miroirs et des *pattern* contrastés, qui vont composer un univers extrêmement protecteur. La profusion et l'accumulation d'objets et de motifs entrent volontairement en collision pour créer un univers enchanteur. Il s'agit de reconstituer un monde à soi, dans lequel les objets et les œuvres entrent en dialogue en dehors de toute considération temporelle. Ce qui est en jeu, c'est davantage l'histoire personnelle du collectionneur-auteur. Ces cabinets de curiosité sont en quelque sorte les ancêtres de la pensée warburgienne fondée sur des associations essentiellement visuelles, sans souci de chronologie. Ainsi, dans le salon rouge, sur une console en acajou, adossée à un canapé en velours rouge, une des premières *Poubelles* d'Arman, intitulée, *Poubelle de Coiffeur* (1960), est simplement posée. Il s'agit d'une petite vitrine en bois ordinaire avec

sa poignée ronde à l'intérieur de laquelle Arman a déversé le contenu de la poubelle du coiffeur.

Dans la filiation de Marie-Laure Noailles, le couple Durand-Ruel parvient à conjuguer les contraires avec une aisance aristocratique. Souvenons-nous de la fascination de Man Ray, convié par le Vicomte de Noailles, dans son hôtel particulier place des Etats-Unis dans le 16^e arrondissement, dont la description pourrait tout aussi bien s'appliquer aux trois salons de réceptions des Durand-Ruel à Rueil Malmaison : « il occupait à Paris une demeure princière pleine d'œuvres de maîtres comme Goya, Titien, et ainsi de suite. Il exposait ses acquisitions récentes dans des salles aménagées à cette fin dans un style moderne. D'éminents décorateurs lui avaient fourni des intérieurs de bronze et de cuir blanc (...) Les travaux terminés, le vicomte me demandant de photographier ces installations⁸⁰⁵. » Lors de cette séance photographique, Man Ray s'étonne de ne pas voir ses œuvres accrochées, et notamment son *Abat-jour*, que le Vicomte vient de lui acheter. Rien de tel, chez les Durand-Ruel, qui vivent littéralement avec leur collection, introduisent les artistes dans leur famille lors des déjeuners dominicaux. Les artistes contemporaines voient ainsi leurs œuvres s'inscrire dans une l'histoire de l'art prestigieuse et séculaire, celle de l'Ecole anglaise (John Constable), de l'Ecole de Barbizon, d'Eugène Delacroix, Corot, Millet, collectionnés par la première génération (Jean-Marie-Fortuné Durand et sa femme Marie-Fernande Ruel), puis Renoir, Degas, Puvis de Chavannes, Courbet, Mary Cassatt, Monet, Manet par Paul, l'arrière-grand père de Philippe. Philippe et Paul, selon plusieurs membres de la famille, ont beaucoup de points communs. Ce sont des passionnés, qui agissent avec leur sensibilité et leur cœur et vont entretenir des relations fraternelles avec leurs artistes. Ils ne se soucient pas des modes. Ils les inventent. Ainsi, Paul Durand-Ruel a inlassablement défendu l'œuvre de Delacroix, qui ne rencontrait aucun succès de son vivant. Mais il possédait aussi des Velasquez, des Rembrandt et des Goya, qu'il achetait en 1869 dans la vente de la collection Oudry pour des montants dérisoires : « Un portrait de Velasquez pour 2300 francs, le seul cadre sculpté les valait, un grand Goya de premier ordre,

⁸⁰⁵ Man Ray, *Autoportrait*, collection Babel, Actes Sud, 1998, pp. 224-225.

la Femme à la guitare, 4200 francs, et un autre Goya, la *Femme à l'éventail* pour 2200 francs⁸⁰⁶.» Il revendit un de ses Goya (*Femme à la guitare*) en 1870 au marquis de Pommereul, qui le paya la somme de 11.600 francs, pour le racheter après son décès en 1905 pour la somme de 93 000 francs. *La femme à l'éventail* du même Goya fut vendue par Durand-Ruel à Kums qui la vendit ensuite au Musée du Louvre pour la somme de 29 000 francs. Ces quelques exemples montrent la démarche non spéculative de la famille et une véritable agilité pour constituer une collection de chef-d'œuvres au fil des siècles « Aux peintres eux-mêmes, nous faisons successivement des achats très considérables. Corot, par exemple, nous donna des séries à des prix qui paraissent aujourd'hui invraisemblables, comme le *Pont de Mantes* pour 800 francs, *l'Eglise de Marissel* de 1867 pour 1200 francs.⁸⁰⁷ » En 1872, il acquiert la *Femme au perroquet* de Manet, qu'il avait vu du Salon de 1868, pour 1500 francs pour la revendre ensuite pour 2000 francs : « Ce dernier tableau compris dans mon achat de 1872 pour 1500 francs, et vendu à Hoschedé 2000 francs, fut adjugé pour 700 francs dans sa vente de 1878; il appartient plus tard à M. Erwin Davis de New York qui le donna avec *l'Enfant à l'épée* au musée de cette ville.⁸⁰⁸» Dès que Paul Durand-Ruel se mit à soutenir en priorité les protagonistes de l'Impressionnisme, ses clients se détournèrent de lui et il frôla, à deux reprises, la faillite. Il rencontre Manet en 1872 par l'intermédiaire d'amis communs. Il achetait alors son premier Manet pour la somme de 800 francs : *Le Port de Boulogne au clair de lune*. Il cède ensuite ce tableau pour 1200 francs à M. Faure, qui le revend à M. Camondo pour la somme de 65 000 francs. Après cet achat, Paul Durand-Ruel reçoit la confiance de Manet, qui ne recevait aucun visiteur à l'époque. Le peintre lui vend alors toute sa production en quelques visites qui s'enchaînent : « Quelques jours après, je retournai chez Manet qui, ravi de ma première acquisition, avait fait rentrer chez lui un certain nombre de tableaux dispersés de divers côtés et d'autres et je lui en pris plusieurs pour 16 000 francs, dont je n'ai pas conservé la liste. Dans le

⁸⁰⁶ Durand-Ruel, Paul, *Mémoires du marchand des Impressionnistes*, Paris, Flammarion, 2014, p. 64.

⁸⁰⁷ *Op., cité*, p. 65.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 61.

nombre, se trouvaient *La Musique aux Tuileries*, le *Portrait de Mlle Eva Gonzalès*, *l'Enfant à l'épée*, *Le départ d'un steamer*, *Le port de Calais*. Et d'autres encore dont je n'ai pas conservé la liste.⁸⁰⁹ »

Au total, Paul Durand-Ruel alla jusqu'à acquérir une cinquantaine de toiles de Manet : « Ces différents achats mettaient dans mes mains près de cinquante tableaux de Manet, parmi lesquels se trouvaient presque tous ceux exposés aux différents Salons et je ne me doutais guère du trouble inouï que leur apparition devait apporter dans mes affaires. Ces œuvres, du grand artiste, aujourd'hui si admirées, non seulement ne furent pas comprises mais révoltèrent la plupart de mes clients bien plus que les tableaux de Monet, de Renoir, de Sisley, de Pissarro, de Degas, dont on s'était d'abord contenté de sourire (...)»⁸¹⁰. »

Sans aucun doute, les modes opératoires de Paul et de Philippe Durand-Ruel se répercutent d'un siècle à l'autre. Ils achètent en nombre et entretiennent des relations suivies et authentiques avec les artistes. Tous les artistes du Nouveau Réalisme, ainsi que des personnalités plus jeunes comme Bertrand Lavier, en témoignent unanimement. Philippe n'achète jamais une pièce isolée. Il se décide très vite. Il note ses acquisitions sur un petit cahier d'écolier à spirale de couleur verte. Dans ce cahier, il commence par indiquer la désignation des meubles et des objets. Cet inventaire sommaire témoigne de son goût pour du mobilier ancien et des objets de toutes les périodes. Il indique, à titre d'exemple, deux mappemondes terre et ciel en acajou, d'origine anglaise, datées de 1800 et acquises pour 9000 francs. Ces deux pièces sont toujours en place dans le salon rouge, près d'une *Combustion* de Yves Klein et la paire de lampadaires de César et Farhi (**Doc. 347**). Il liste ensuite des canards Chinois, de la vaisselle de Sèvres XVIIIe, des spectres et poignards en os, un squelette en ivoire, plusieurs statuettes représentant Lois Fuller par Théodore Rivière, datées de 1900. Viennent ensuite un Chiffonnier Louis XVI en acajou du XVIIIe et beaucoup de mobiliers d'époque Louis XVI : cheminée, console, secrétaire, guéridon, paire de bergerie, paire de fauteuils,

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 89.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 90.

paravant ... Le lustre de salle à manger, de Majorelle, est une exception. Vient ensuite la « désignation des tableaux modernes ». Philippe inventorie environ 800 *items*, dont des toiles de Van Dongen (achat en 1955), Pierre Bonnard (*Femme au chien*, 1891), Jean Dubuffet, Maurice Estève (achat en 1942), Raoul Dufy, Gromaire, Jacques Villon, Wols (environ 44 pièces), Hans Hartung, Paul Klee, Max Ernst, Georges Mathieu, Fautrier (deux *Otages* entre autres). Il acquiert une dizaine de collages et assemblages de Kurt Schwitters en janvier 1964, *Sealed* de 1921, *As you like it* et *Wire and spoon*, entre autres. Les premiers achats des pièces de Arman datent de 1963 : *Allure d'objet*, *Accumulation* et une des premières peintures de l'artiste. Au total, la collection compte 59 pièces de Arman. Le dernier achat est effectué par échange en 2003 : *Bouquet militaire* daté de 1970. Parmi les pièces saillantes de Arman, citons le *Courrier de Restany*, acquis pour 10 000 francs, les *Portraits* respectifs de Denyse et Philippe Durand-Ruel de 1965, acquis pour 5000 francs et plusieurs *Poubelles* en Plexiglas et des *Accumulations Renault* de 1967.

La rencontre avec Christo entraîne l'acquisition d'un *Paquet mural*, acquis le 27 janvier 1964 pour 1000 francs, une *Peau de mouton* de 1968, achetée le 1 février 1964 pour 1750 francs, le *Portrait de Denyse* acquis le 17 février 1964 pour 1750 francs et *Store front* de 1964 pour 2000 francs acquis le 29 septembre 1964. Le *Solex* emballé est obtenu par échange : le couple finance les frais de voyage pour le départ de l'artiste à New York.

Les *Monochromes Éponges* de Klein (or, rose et bleu) datés de 1961 sont achetés en 1965 pour les sommes respectives de 90 000 francs et 70 000 francs. Philippe acquiert aussi plusieurs tableaux de *Feu de Klein de 1961* (21 000 francs) et des *Monochromes planétaires* de 1961 (15 000 francs) et un *Monochrome jaune* (20 000 francs)

Une affiche *Affiche lacérée* de Mimmo Rotella est achetée pour 400 francs, tandis qu'un *Œuf troué* de Lucio Fontana est acquis pour 6000 francs. Le couple possède environ 80 pièces de Jean Pierre Raynaud, dont la *Maison-abri de jardin*, achetée en 1967 pour 15 000 francs, plusieurs *Objets de secours* en 1968, des

Signalisations en émail, *Pomme n°5*, en 1970 et la maquette du grand mur du salon blanc, commandée à l'artiste en 1971.

Daniel Spoerri est présent dans la collection avec le *Repas de Mme Duchamp* de 1964.

Lorsque Philippe et Jean-Marie Rossi se mettent en tête d'éditer du mobilier d'artistes, ils ambitionnent d'allier leurs talents respectifs, la période XVIIIe pour M. Rossi, qui est antiquaire, l'art contemporain pour Philippe Durand-Ruel. Ils demandent au sculpteur de métal, Philippe Hiquily, qui a travaillé avec Germaine Richier et Jean Tinguely, une série de consoles, qu'ils éditent à huit exemplaires comme une sculpture. Puis, c'est au tour de César, qui réalise du mobilier, non pas avec l'ambition d'une large diffusion, mais plutôt comme des sculptures à huit exemplaires. Philippe Durand-Ruel l'invite ainsi à produire une paire de lampadaires sur pied en collaboration avec Jean-Claude Farhi, son ancien assistant, qui réalise le tube porteur en metacrylate polychrome tandis que César conçoit l'abat-jour et le piétement à partir de formes molles en acier doré⁸¹¹. Il réalise aussi une lampe de table (**Doc. 346**).

Mais la pièce maîtresse, ou le chef-d'œuvre, de cette collaboration est une expansion monumentale en bronze doré qui trône dans le salon rouge de réception de la maison. Cette énorme coulée en bronze occupe l'espace central du salon, devant la cheminée et au centre de trois canapés capitonnés (**Doc. 340-343**). César suggère au couple de la recouvrir d'un capot de Plexiglas, dessiné sur mesure, qui fera office de table basse d'un mètre de haut et d'au moins trois mètres par cotés. La pièce de réception est tellement monumentale, avec des hauteurs de plafond, dignes d'une salle de bal, que cette coulée très bombée et charnue y trouve parfaitement sa place, aux côtés de plusieurs toiles de Jean Fautrier, Yves Klein et une énorme *Colère* d'Arman, au-dessus de la cheminée, dans l'axe de la coulée en bronze, dont le couple conserve la version en mousse dans une réserve. Leur conception du mobilier et du décor 18e qu'ils choisissent pour leur maison

⁸¹¹ *Luminaires*, édités à huit exemplaires, à chaque édition, la couleur de la colonne change, répertorié sous le numéro d'Archives Denyse Durand-Ruel sous le numéro : A1185.

est à l'opposé de la vision de Pierre Paulin, Roger Tallon, François Mathey et bien d'autres, qui considèrent, à l'époque, que le meuble, n'est plus un objet « précieux », décoratif, transmissible, symbole de l'histoire familiale, qui se transmet de générations en générations. Pourtant, et malgré l'engagement sans faille du couple, le mobilier qu'ils choisissent pour leur maison est traditionnel : larges canapés en velours capitonné, moquette épaisse pour le salon rouge, drapés de taffetas pour les rideaux, chaises et tables en acajou, papiers peints dans certaines chambres à coucher. Même si certains artistes comme César (on trouve des objets 1900 qu'ils ont dû échanger) et Raynaud (le parquet du salon blanc et les marches d'escaliers sont entièrement peints en blanc) parviennent à les faire légèrement dévier de ces modèles de meubles que l'on trouve dans les familles françaises traditionnelles.

Ainsi, un des premiers achats que le couple effectue en faveur de César est une compression de garnitures dorées de meubles XVIII^e siècle. Datée de 1966, cette *Compression*, de taille moyenne, est acquise pour la somme 10 000 francs de 1966.

Comme avec les bijoux et les voitures de familles, César réussit à détourner leur usage et à les rendre ainsi obsolètes. Régulièrement, il parvient à convaincre des femmes⁸¹² (Simone Signoret, Jacqueline Delubac, Simone Veil, Françoise Giroud) et des couples de collectionneurs (Philippe et Denyse Durand-Ruel, M. et Mme Pierre Salinger, Sybil Albers et Gottfried Honegger) de lui confier leur argenterie ou leurs bijoux de famille pour en faire des compressions, des petits paquets de métal, personnalisés : « J'aime bien que la personne m'apporte une partie de sa vie, ce qui traîne dans ses tiroirs⁸¹³. »

Philippe et Denyse acceptent la règle du jeu. Il possède dans leur collection pas moins de sept compressions bijoux acquises en 1971 pour des sommes allant de 9000 à 18 000 francs selon les modèles. Deux de ces compressions bijoux ont d'ailleurs été enfermées par Arman dans leurs *Portraits* respectifs dans lesquels

⁸¹² Parmi les hommes célèbres qui possédaient des *Compressions*-bijoux, citons Picasso, Guy des Cars, Gunther Sachs, James Baldwin et Johnny Hallyday.

⁸¹³ César, *L'art et la matière, documentaire*, Paugam, Sandra, France 5, 2017.

l'artiste a figé leurs appareils photographiques, leurs chaussures, leurs pantalons, leurs livres de chevets, leurs montres, leur club de golf, bref ce qui les caractérise au quotidien. « Tout ce qui traînât dans leurs tiroirs respectifs », comme dit César. Ces deux portraits sont accrochés au-dessus des tables de chevets dans la chambre à coucher du couple.

Le couple confie des commandes aussi à Jean Pierre Raynaud, qui réalise le mobilier de bureau des Archives de Denyse Durand-Ruel avec son fameux système de carrelage blanc serti joints noirs (**Doc. 360**). Bertrand Lavier repeint, avec ses larges touches empâtées, les portes qui mènent à l'étage des chambres.

III / B - 2. Le rôle des décorateurs d'intérieur dans les années 1970 :

D'autres personnalités parisiennes leur emboîtent le pas, souvent conseillés par des décorateurs influents comme Alain Demachy, fils de Jacques Demachy, illustrateur de mode et frère de Jean Demachy, directeur artistique du *Figaro* de 1949 à 1952, illustrateur pour *L'Art et la mode*, puis directeur de *Marie-Claire* de 1952 à 1963 et de la revue *Lui* de 1963 à 1983. Demachy dirige le Magazine *Elle* dans les années 1980. Il reçoit une formation d'architecte et commence par gagner sa vie comme illustrateur pour la presse féminine, dirigée par son frère. Très vite, il rencontre la famille Rothschild et devient le principal décorateur de la famille. Mais c'est plus précisément pour l'appartement de Johnny et Sylvie Vartan à Neuilly-sur-Seine, qu'il installe une *Expansion* jaune⁸¹⁴ sur un piano noir dans l'entrée de l'appartement, en dialogue avec une chaise jaune de Panton et un tableau de Alain Jacquet (**Doc 368**). Dans cette entrée octogonale dont il camoufle les boiseries traditionnelles en les recouvrant de laque noire, Demachy mélange les styles et les époques et transpose dans le décor de cet appartement de « Yé Yé » de la bande de *Salut les Copains*, qu'il côtoie par l'intermédiaire de son frère patron de presse, l'univers onirique de Dali. La moquette à motifs répétitifs est dessinée par lui, tandis que le mobilier de Panton, les œuvres de César (sur le piano) et de Alain Jacquet (sur les boiseries) l'inscrivent dans la modernité immédiate.

⁸¹⁴ *Coulée jaune*, 1969, numéro 883 dans les archives Denyse Durand-Ruel, Rueil-Malmaison.

César saisit immédiatement cette ouverture dans le champ de la décoration d'intérieur et accepte ce qui se présente. A ce moment là, il n'a plus de galerie fixe et n'a pas d'autres demandes concrètes. Avec ses complices de l'Atelier A, Arnal, Rougemont et Hiquily, il parvient même à influencer le goût des grands décorateurs comme Henri Samuel, qui travaille pour les Rothschild après avoir restauré les salles Empire du Château de Versailles, à l'invitation du conservateur Gerald Van Der Kemp en 1957. Henri Samuel est actif aux États-Unis. Le Metropolitan Museum à New York le recrute comme consultant. Son atelier et son appartement personnel sont situés dans un hôtel particulier au 118 rue du faubourg Saint-Honoré, datant du XVIIIe siècle, non loin de la Concorde. C'est dans cet espace que Henri Samuel déploie avec audace son goût pour ce « style mix » (mélange d'éléments anciens et modernes et d'objets précieux comme un *Centaure* italien en bronze du XVIe siècle ou une pendule d'époque Empire en bronze ciselé représentant *Atlas* soutenant une sphère à motifs d'étoiles et du zodiaque, dont il a le secret avec de nombreuses œuvres modernes (Fautrier, Rodin, Fernand Léger, Lucio Fontana, Augustin Cardenas, Wilfredo Lam) et contemporaines : « S'il avait un goût non dissimulé pour les beaux meubles des XVIIe, XVIIIe et XIXe siècle, il adorait passer commandes de meubles modernes à des artistes ou artisans de son temps⁸¹⁵. » Dans le grand salon de réception avec une hauteur de plafond de huit mètres, avec boiseries dorées et encadrements de portes XVIIIe, il installe le mobilier de Diego Giacometti, Philippe Hiquily, César et Guy de Rougemont (**Doc. 370-374**). Il accroche plusieurs colères de Arman et un portrait emballé de Christo. Sur une cimaise peinte en orange corail, ou couleur citrouille, il dispose une *Expansion*-console⁸¹⁶ en laiton, qui se trouve en-dessous du tableau de Balthus, *Le fruit d'or* de 1956, tandis que plusieurs cendriers *Expansion* en bronze doré reposent sur les tables-basses et même directement au sol. À sa demande, César réalise aussi *Expansions* miniatures qui sont en réalité des porte-cigarettes, répertoriés dans les archives

⁸¹⁵ Gruber, Alain, *Succession Henri Samuel*, Christies Monaco, catalogue de vente, 15 décembre 1996, non paginé.

⁸¹⁶ 1976, répertoriée sous le numéro 2246 dans les archives Denyse Durand-Ruel, Rueil-Malmaison.

Durand-Ruel et que l'on peut voir en situation dans le catalogue de vente de la maison Christies en 1996 (**Doc. 375-378**). Entre deux fauteuils gondoles recouverts de velours vert bouteille, il place une *Table mouchoir* de Francois Arnal en Plexiglas et acier chromé produite par l'Atelier A. Il s'entoure d'une autre console en Plexiglas (*Console Helice*, 1968, Atelier A, **Doc. 374**) de Arnal surmonté d'une *Accumulation* de tubes rouges et noirs d'Arman de 1967. La célèbre table basse de Guy de Rougemont (*Table Nuage*, 1971, **Doc, 372 & 373**) avec un plateau en acier inoxydable poli sur un piètement en Plexiglas teinté ou transparent avec un système d'éclairage interne qu'il édite et dont certaines éditions sont aujourd'hui diffusées par la galerie Jousse Entreprise accueille plusieurs sculptures de César, une *Expansion* rose en résine et un bronze plus ancien. Plusieurs tables d'appoint (*Tables-quilles* avec le plateau en agate), lampadaire et une paire de fauteuils en laiton chromé avec piètement cruciforme en acier ou en altuglas de Philippe Hiquily décorent le salon. Les assises sont recouvertes de daim marron ou de fourrure. Sur une tableau-basse de 1962 de Hiquily, Henri Samuel dispose une sculpture de Cardenas, une inclusion de tubes de peinture dans du Plexiglas d'Arman (*A Hue et à Dia*, 1967) et une carapace de tortue.

La collection du célèbre décorateur est dispersée en 1996 par la maison Christies et *l'Expansion-console* de César, coulée par son fondeur Régis Bocquel, est adjugée pour un montant de six-cent mille francs en 1996. Plus connu aux États-Unis qu'en France, la galerie américaine, située à New York, dans le quartier de Chelsea, Demisch Danant gallery, reconstitue son univers en 2015 dans une exposition intitulée *Paris Match: Henri Samuel and the Artists He Commissioned, 1968-1977*⁸¹⁷. Cette exposition bénéficie d'une réception critique très positive dans la presse américaine⁸¹⁸ et propose une reconstitution principalement esthétique du décor. Seule la réplique des cimaises oranges, comme dans l'appartement parisien de Henri Samuel, fait écho à cet univers unique et très parisien, mais la

⁸¹⁷ César, François Arnal, Philippe Hiquily, Guy de Rougemont et Diego Giacometti, 7 novembre - 31 juillet 2015, New York.

⁸¹⁸ Financial Times, compléter ...

reconstitution est très fragmentaire. Elle mélange des objets produits par l'Atelier A et les commandes privées des décorateurs de l'époque. Une autre table avec coulée de bronze (*Table Expansion*, 1977, **Doc. 391-394**) en guise de piétement et plateau en verre de César trône au centre de la salle avec différents objets de l'époque comme la *lampe-Expansion* (1976), l'*Expansion-murale*⁸¹⁹ (1970) en acier poli réfléchissant sur un mur orange, qui porte le numéro d'archives 830 dans les archives Durand-Ruel et le cendrier doré⁸²⁰ (1971, fondeur Blanchet) tandis que l'on retrouve aux côtés du *Seau à glace Œuf* (1970) de Claude Lalanne (1965-1984) et du *Rocking chair symétrique* de Jean-Michel Sanejouand de 1971, produits par l'Atelier A (**Doc. 292 & 293**). En regardant de près cet univers très chargé, où règne une certaine harmonie, on s'aperçoit que les *Expansions* fonctionnelles se fondent parfaitement dans cette atmosphère, qui mélange les époques, les styles et les matériaux et que la critique a souvent nommé « le mix de Samuel ».

Le jeune Jacques Grange se souvient, avec nostalgie, de cette période et de ses trois années d'apprentissage chez Henri Samuel au sortir des écoles Boule et Camondo : « J'ai découvert un monde qui m'était étranger. Je veillais à l'installation des rideaux et des tapisseries au Trianon, à Versailles, quand je n'allais pas à l'atelier de Diego Giacometti suivre l'avancement de la bibliothèque qui lui avait été commandée; je supervisais les travaux dans la salle de bains de Marcel Bleustein-Blanchet, créateur de Publicis, dont le décor avait été réalisé par le peintre François Arnal qui vivait, alors, avec l'actrice Micheline Presle. Imaginez comme c'était exaltant pour un débutant !⁸²¹ » Dans les années 1970, le nom de Henri Samuel circule de bouche en bouche entre Paris, Londres, Lisbonne, Munich et New York. Intimité et confort restent les maîtres mots de M. Samuel, qui s'adapte aux désirs de chaque client : « Une installation est réussie, si une fois achevée, on ne soupçonne pas l'intervention d'un décorateur. » Quand il est invité

⁸¹⁹ Pièce unique, répertoriée dans les Archives Durand-Ruel sous le numéro 820, 140 x 90 cm, aluminium, Colette Creuzevault, Paris.

⁸²⁰ Numéro 1035 dans les archives Durand-Ruel, Rueil-Malmaison.

⁸²¹ Emily Evans Eerdmans, *Henri Samuel, Master of the French Interior*, préface de Jacques Grange et Éva Samuel, New York, Rizzoli, 2018, p. 12.

à faire des conférences sur sa carrière, il a du mal à définir son style disant plutôt qu'il repose essentiellement sur la satisfaction de ses clients : « Henri avait admirablement compris le style Rothschild du XIXe siècle et Napoléon III avec son irremplaçable chaleur de moquettes, fauteuils capitonnés confortables et doubles rideaux ouatinés. Il n'a jamais voulu créer d'école⁸²². » Il a su, en tout état de cause, glisser quelques notes contemporaines dans les interstices de ces intérieurs avec un cahier des charges très contraignant.

III / B - 3. Les *Expansions* plastiques exposées au CNAC (Centre national d'Art contemporain, Hôtel Salomon de Rothschild) en 1970

Les premières *Expansions* sont des actions-spectacles, collectives, expérimentales, éphémères et jetables. Elles s'affranchissent du moule, de la maîtrise des formes et de la pérennité. Elles ne sont pas destinées à être conservées, faute de solution technique et de coûts de production élevés. Restany et César co-organisent des performances, des rituels et des actions-spectacles de rue partout dans le monde. L'épisode du festival des Nouveaux Réalistes à Milan en 1970 marque l'apothéose de cette tournée internationale. Parallèlement, César met toute son énergie pour transformer ces rituels festifs et collectifs en sculptures pérennes. Bien sûr, il y a des signes avant-coureurs avec *l'Expansion* verticale réalisée pour la Biennale de Sao Paulo, en octobre 1967, qui est recouverte de deux couches de vernis, l'un acrylique, l'autre traditionnel, qui permettent une semi-conservation. Achetée par le musée de Sao Paulo à la suite de la polémique pour le Grand Prix de la Biennale, cette *Expansion* monumentale reste encore très poreuse et vulnérable et nécessite une restauration tous les cinquante ans.

César ne se satisfait pas complètement de cette fragilité. Il sait pertinemment que les musées français n'en feront pas l'acquisition. Les *Expansions* fonctionnelles opèrent une transition entre les *Expansions* dites « spontanées » et libres, qui misent sur le spectacle, la performance, le partage et la destruction collective et les *Expansions* « dirigées » dites pérennes, plastiques, laquées selon les auteurs. Les surfaces de ces sculptures sont aussi maîtrisées que des carrosseries de

⁸²² Préface d'Edmond de Rothschild, catalogue de vente, Monaco, Christies, 1996. Non paginé.

voitures, sauf qu'elles sont produites artisanalement. Elles nécessitent un processus de fabrication très sophistiqué et très laborieux.

Pour mener à bien ce projet de conservation des *Expansions*, César acquiert un nouvel atelier. Il quitte l'atelier de la rue Lhomond, qu'il occupait depuis 1963, où il a réalisé ces *Expansions* semi-pérennes, avec des blocs de mousse et une performance avec Fernando Arrabal. L'atelier du 5^e est envahi par les innombrables essais de matières et de formes organiques, qui jonchent le sol et les étagères de l'atelier, tandis que le nouvel atelier de la rue Roger dans le 14^e arrondissement⁸²³ est entièrement blanc. Cet espace marque non seulement un tournant en termes de processus techniques pour pérenniser ces formes, mais aussi un tournant au niveau esthétique. C'est à ce moment là, que César abandonne les couleurs pop et privilégie le blanc, le rose clair, le jaune pâle et des teintes nacrées claires. Il repeint des *Expansions* anciennes. *La Grande Expansion Orange*, exposée au Salon de Mai en 1967, de « couleur citrouille » est repeinte en blanc. Elle est exposée au Parc Floral à Vincennes en 1971. Organisée par Maurice Echapasse, ce dernier présente un nouveau format d'exposition en France : « Il s'agit d'une initiative du Centre National d'Art Contemporain qui présente un ensemble de sculptures conçues pour le plein air. C'est la première tentative faite en France dans ce sens. L'intention est de réserver une part égale aux productions de la nature et à l'animation culturelle. Les commandes furent passées par le Service de la création et permirent des réalisations de grand format par des artistes tels que Adam, Schöffer, Tinguely. La Ville de Paris a fait réaliser des œuvres sur place, dont la fontaine de Stahly⁸²⁴. » Le projet regroupe dix-sept sculptures (Dodeigne, Calder, Gilioli ...) réparties dans le parc. *L'Expansion* de César, qui porte le numéro 7 sur le plan d'implantation, est près des œuvres de Giacometti, Penalba et Van Thienen. Ensuite, la *Grande Expansion* est exposée à l'Open Air Museum de Hakone au Japon en 1969 pour terminer son itinérance au musée Cantini à Marseille, où elle entre dans les collections du musée en 1972.

⁸²³ Il appartient désormais au petit-fils du peintre Antoni Clavé, qui l'a racheté après le décès du sculpteur et en a confié la rénovation à l'agence Kengo Kuma.

⁸²⁴ Brochure de présentation, Archives Denyse Durand-Ruel, Rueil-Malmaison.

Petit à petit, l'atelier de la rue Roger est envahi par ces nouvelles formes plus ondulées et plissés :

« Les *Expansions* que j'ai faites en public s'abîment facilement. C'est pourquoi, je les ai découpées après leur réalisation et les ai voulues éphémères. Pour les garder, il a fallu faire un travail comme les carrossiers : une couche de laine de verre, mastiquer, poncer, mastiquer, poncer, poncer (...) J'avais trouvé un technicien - Ken - que Tallon m'avait présenté et qui faisait des maquettes pour lui. C'est un maquettiste génial (...) Il les ponçait jusqu'à les faire devenir brillantes à sec⁸²⁵. »

Sur les conseils de Raymond Guidot, qu'il connaît par l'intermédiaire de François Mathey, César s'adjoint les compétences techniques d'un maquettiste exerçant chez Renault, Claude Govaerts⁸²⁶, qui deviendra son assistant pour une vingtaine d'années et lui permettra de mettre au point une technique de pérennisation de la mousse. C'est à partir de 1969 que la volonté de diriger et de dominer la matière reprend peu à peu ses droits. Restany parle d'*Expansions* « définitives ». César dit qu'il doit revenir travailler à l'atelier et que les spectacles de rue sont de l'histoire ancienne. Officiellement, tout le monde rentre dans le rang. Avec son exposition personnelle, *Plastiques*, au Centre national d'art contemporain (Cnac), la cellule de préfiguration du Centre Pompidou, César produit une trentaine d'*Expansions* pérennes, plastiques et dirigées. L'usage du moule, dont César s'était affranchi avec les *Expansions* éphémères, est de retour. Avec plusieurs assistants, César affûte un double processus de fabrication et de conservation :

« La vie de la mousse de polyuréthane est relativement brève. Une fois sèche, elle devient friable et le moindre choc la marque. Il m'a fallu

⁸²⁵ César, cat.d'expo., Paris, Jeu de Paume, 1997, p. 21-22.

⁸²⁶ Entretien avec Claude Gevaerts, le 29 août 2017. Ses archives sont versées à la Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou en 2019. Elles sont en cours de classement.

élaborer un procédé pour lui donner une existence durable (...) Chaque expansion exige des mois de travail⁸²⁷. »

Les étapes de transformation nécessaire qu'il finit par mettre au point sont détaillées par le sculpteur :

« J'ai d'abord badigeonné les expansions avec un vernis acrylique pour durcir la surface, puis j'ai passé un vernis transparent. Après avoir vu que, même en faisant ce travail, ça ne tenait pas, j'ai fait des pièces dont on a tiré un moule, et sur ce plâtre, j'ai fait des corrections, que j'avais envie de faire, j'ai ajouté ce que je voulais, puis je l'ai donné à la fonderie, mais ce n'était pas encore ce que je cherchais⁸²⁸. »

Il poursuit par une description encore plus détaillée, qui montre le caractère expérimental de sa recherche :

« Dans la mesure où je changeais l'aspect de la peau, il fallait aussi réinventer le langage, c'est pour cela que, petit à petit, on a trouvé le moyen de stratifier ces expansions, de les mastiquer, de les poncer, de les laquer et ainsi de suite (...) On recouvre la pièce d'une couche de laine de verre et lorsque c'est sec, cela forme une véritable carrosserie. On pourrait marcher dessus sans danger. Ensuite, il faut enlever l'aspect grossier de la laine de verre en ponçant, ou en mastiquant au pistolet. C'est à ce moment là qu'il est possible d'apporter des corrections, puis on ponce à nouveau. Lorsqu'on a fait cela deux, trois ou quatre fois, on passe plusieurs couches de laque. La laque acrylique est un produit visqueux et transparent que l'on peut charger plus ou moins en couleur. Si on étale une première couche très pigmentée,

⁸²⁷ César, *Entretien avec Otto Hahn*, Paris, Favre, 1978, 1988, p. 140.

⁸²⁸ Cabanne, Pierre, *César par César*, Paris, Denoël, 1971, p. 153-154.

opaque, puis d'autres couches qui le sont de moins en moins, comme le produit est translucide, la couleur continue à passer. On laisse les deux dernières couches transparentes et la lumière à l'air de venir de l'intérieur de la pièce⁸²⁹. »

Cette technique de rigidification des formes molles après les séquences performatives et éphémères des trois dernières années occupe tout l'atelier de la rue Roger dans le 14e. Les photographies d'archives respectivement réalisées par Michel Delluc et Hervé Gloaguen montrent un hangar tout blanc, rempli de formes molles posées sur des tréteaux ou adossées aux murs et des bidons de matière et bassines entre les sculptures.

Grace à cette technique très sophistiquée, qui donne un résultat similaire à une carrosserie de voiture, César réalise une soixantaine de pièces uniques entre 1969 et 1977. Ces *Expansions*, transformées dans son nouvel atelier de la rue Roger, n'ont plus rien à voir avec les formes aléatoires, imprévisibles et brutes des années 1967-1969. Ce ne sont plus des formes automorphes. Sur des documentaires de l'époque, on voit le sculpteur retrancher certains plis avec un simple couteau à pain pour leur donner la forme qu'il souhaite. Elles passent d'un état brut et sauvage à une sophistication extrême voulue par César, qui les remanie complètement et, de ce fait, les sanctuarise. Il corrige les plis, les creux, les bosses en ajoutant parfois du mastic à certains endroits. Il joue sur les contrastes terminant parfois l'une d'entre elles avec un petit tas informe :

« Je veux qu'un pli soit grand, ou plus raide, si j'estime qu'il manque un pli, je peux le provoquer, même une fois que la mousse est coulée; je peux aussi couper la mousse. Si je trouve que la partie calme ne s'exprime pas assez par rapport à la partie baroque, je peux très bien la couper et ajouter un morceau qui n'est pas coulé⁸³⁰. »

⁸²⁹ *Ib.*, cité, pp. 154-155.

⁸³⁰ César, *Rétrospective de sculptures*, cat. d'expo. Musée Rath, Genève, Musée des beaux-arts, Grenoble, Casino Knokke-Le-Zoute, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1976-1977, p. 85.

Certains historiens, comme Maurice Fréchuret, auteur d'un essai historique et théorique sur les formes molles⁸³¹ au XXe siècle regrettent ce retour à la maîtrise technique de la matière initiale, vantant « l'atemporalité » des premiers rituels, qui rapprochaient alors César de l'entropie d'un Robert Smithson et de la sculpture processuelle incarnée par Robert Morris et Lynda Benglis. Selon lui, au début, « César ne cherche pas la durée, mais le partage », dit-il, et à juste titre, cette notion de don et de contre-don, que nous avons largement développée dans la deuxième partie, est très saillante dans la personnalité de César, mais force est de constater que la production pérenne que le sculpteur entame entre 1969 et 1972 débouche sur un corpus de sculptures abstraites de tout premier plan, peu à peu acquises par les musées pendant une décennie, et qui aujourd'hui, bénéficient d'une rareté sur le marché de l'art. Ces *Expansions* pérennes sont actuellement très recherchées par les collectionneurs.

Le corpus des *Expansions plastiques* se divise en trois sous-ensembles :

- Une vingtaine de pièces au sol dont certaines ont des titres figuratifs comme *La lunaire* (1970, numéro 3, don de Michel Seydoux au Musée Cantini en 1994), et *Les Jumelles* (1969, numéro 8, collection privée). Cette dernière a été présentée à deux reprises dans les années 2000 dans des expositions collectives récentes : *Paulin Paulin Paulin*⁸³² chez Perrotin en 2015 et l'autre, en 2006, au Grand Palais dans un dispositif conçu par Xavier Veilhan pour la triennale d'art contemporain, la *Force de l'art*. Xavier Veilhan conçoit un dispositif-podium jaune, *Le Baron de Traqueti*, qui accueille une sélection de sculptures parmi les plus pertinentes, selon lui, depuis la période Baroque.
- Une trentaine de pièces murales articulées sur une fine étagère ou encore une chaise sur laquelle la matière s'écroule, quand elle ne repose pas sur le sol sous la forme d'un petit tas. Cette série met vraiment en avant la question de la

⁸³¹ Maurice Fréchuret, *Le Mou et ses formes. Essai sur quelques catégories de la sculpture du XXème siècle*, première édition, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993, Jacqueline Chambon, Nîmes, 2004

⁸³² Le titre fait référence à la structure familiale fondée en 2008 dont la mission est de valoriser l'œuvre du designer.

gravité. La matière dégouline littéralement sur le mur. Cette série est essentiellement conservée en mains privées.

- Une dizaine de pièces dans lesquelles César introduit des éléments narratifs comme son autoportrait, une valise métallique, une caisse en bois, un moteur, une portière de voiture⁸³³, qui sont le réceptacle de la matière, qui déborde dans une polyphonie de plis, de creux et de bosses.

Dans une émission tournée dans les salles du CNAC en 1970, César est interrogé par un journaliste sur son exposition *Plastiques*, pour laquelle François Mathey rédige le catalogue avec Pierre Restany. César explique le processus de fabrication :

« les couleurs ce sont des acryliques, que l'on utilise dans l'industrie automobile, ce sont des laquages, c'est laqué, puis c'est poncé, c'est retiré, c'est laqué, elles ont un aspect organique, elles ne sont pas peintes, le mot sculpture/sculpteur c'est un peu dépassé, maintenant je verse pour faire des sculptures, j'en ai produit dix-neuf dans cette exposition, il nous a fallu 20 mois de préparation, sans samedi, sans dimanche, chacune de ces pièces demande un mois de travail⁸³⁴.»

L'État français fait l'acquisition de la numéro 14⁸³⁵ qui est acquise en 1971 et mise en dépôt au Musée national d'Art moderne en 1976, tandis que les Musées de Marseille conservent l'ensemble le plus important. Il s'agit d'un corpus de six *Expansions*, acquises à titre gracieux : quatre sont des dons de l'artiste et la cinquième est un don de Michel Seydoux en 1994. Les dons de l'artiste s'étalent sur plusieurs années : en 1968 (*Expansion contrôlée*, 1967, non stratifiée,

⁸³³ Fournis à l'artiste par le département Recherche Art et Industrie des usines Renault.

⁸³⁴ *César et Jean Dubuffet* au Centre national d'Art contemporain, *24 heures sur la deux (2e chaîne)*, journal télévisé français, couleur, créé par Jacqueline Baudrier, diffusé le 4 juin 1970 à la mi-journée et le soir, Inathèque, Bibliothèque nationale de France, Paris.

⁸³⁵ 100 x 270 x 220 cm, 1970, acquise en 1971, mise en dépôt au Mnam/CCI en 1976.

verticale, rouge), puis en 1972, il s'agit de la numéro 1⁸³⁶, celle réalisée pour le Salon de Mai, rebaptisée numéro 24 par Denyse Durand-Ruel, du fait de son changement de couleur. Enfin, en 1998, César fait don de trois autres pièces dans le cadre du projet de préfiguration d'un musée monographique : *Expansion n° 19*, 30 x 155 x 140 cm, de couleur dorée et *Expansion n°20*, aussi de 1968, un panneau mural gris mauve de petit format (105 x 89 x 28 cm). Le troisième don est une série d'*Expansions* en fonte de fer réalisée en 1993, de grand format (283 x 270 x 80 cm). A l'issue du festival des Nouveaux Réalistes en 1970, le musée de Milan fait aussi l'acquisition d'une *Expansion Plastique* blanche, la numéro 10, portant l'inventaire 804 dans les archives Durand-Ruel.

Parmi les musées internationaux, il faut citer le Moderna Museet qui achète une *Expansion* en 1968 lors de l'exposition César à la galerie Eva Burèn à Stockholm. Ensuite, la plupart des autres *Expansions* stratifiées sont conservées en mains privées : Peter Knapp, Durand-Ruel, Roger Vivier, Olivier Mans, Didier Weller, Martine et Didier Guichard, Jean-Marie Rossi et Henri Samuel. Didier Guichard avait rencontré César sur les bancs de l'école de la rue Bonaparte : « J'ai acheté des œuvres d'art parce que cela pouvait ressembler à des jouets, parce que c'était une façon de rester jeune, voire même très jeune. Mon premier achat fut une œuvre de César que j'avais connu autrefois en étudiant aux Beaux-Arts⁸³⁷. » En 2002, le Mac Val, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, fait l'acquisition en d'une *Expansion* rouge de 1969, non numérotée par Denyse Durand-Ruel, 190 x 87 x 17 cm.

Si les *Expansions* plastiques sont plus méditatives et silencieuses en termes de polychromie et de réception par le public, elles sont aussi plus baroques par le travail des plis, que César bichonne en enlevant et remettant de la matière avec un simple couteau. Avec cette série, la matière devient une matière-plies et une matière-temps. César réconcilie l'homo faber et l'homo ludens, l'âme (forces plastiques) et le corps (forces compressives) selon la philosophie de Leibnitz, que

⁸³⁶ *Expansion n°24*, 1967-1969, 460 x 222 x 22 cm, Musées de Marseille.

⁸³⁷ *Passions privées*, Paris, Musées d'art moderne de la ville de Paris, 1995, p. 468.

Gilles Deleuze étudie et confronte à l'art de son temps dans son livre sur *Le pli et le baroque* : « Ce n'est plus un art de structures, mais de textures (...) Cette libération des plis qui ne reproduisent plus simplement le corps fini mais les plis du vêtement prennent autonomie, ampleur (...) pour exprimer l'intensité d'une force spirituelle qui s'exerce sur le corps, soit pour le renverser, soit pour le redresser ou l'élever, mais toujours pour le retourner et en mouler l'intérieur⁸³⁸. » Pour Deleuze, dans son essai sur Leibnitz, ce n'est pas la période Baroque qui détient l'invention des plis. Plus exactement, elle les réhabilite : « Il ne cesse de faire des plis. Il n'invente pas la chose : il y a tous les plis venus d'Orient, les plis grecs, romains, romans, gothiques, classiques (...) le trait du Baroque, c'est le pli qui va à l'infini⁸³⁹. » Toute cette histoire de plis, César la connaît parfaitement à travers les « plissés mouillés » en marbre de la Grèce hellénistique. Dès ses débuts, il insiste sur son attirance pour les pliures du métal :

« Le jour où j'ai trouvé la possibilité de froisser le métal, j'ai accepté la presse, puisqu'avec la main, je ne pouvais le faire ⁸⁴⁰ (...) »

Deleuze poursuit sa description du Baroque à travers des natures-mortes allégoriques du XVIIe pour arriver jusqu'à Pollock, Hantaï, aux sculptures en feutres de Morris et aux performances de Christo : « Il nous a semblé que cette ambition de couvrir la toile de plis se retrouvait dans l'art moderne : le pli *all-over* (...) Aussi la matière a-t-elle tendance à sortir du cadre et s'étirer horizontalement (...) Plier-déplier, envelopper-développer sont les constantes de cette opération, aujourd'hui comme dans le Baroque (...) Même comprimés, pliés et enveloppés, les éléments sont des puissances d'élargissement et d'étirement du monde (...) Cette continuité des arts, cette unité collective en extension, se dépasse vers une tout autre unité, compréhensive et spirituelle, ponctuelle, conceptuelle : le monde

⁸³⁸ Deleuze, Gilles, *Le pli, Leibnitz et le Baroque*, Paris, éditions de Minuit, 1988, pp. 165-166.

⁸³⁹ Deleuze, Gilles, *Le pli, Leibnitz et le Baroque*, 1988, éditions de Minuit, p.5.

⁸⁴⁰ Hahn, Otto, « César : un grand classique », *L'Express*, numéro 1325, 29 novembre 1967, p. 61.

comme pyramide ou cône, qui relie sa large base matérielle (...) à une pointe, source lumineuse ou point de vue⁸⁴¹. »

L'artiste Jean-Pierre Pincemin établit déjà le rapprochement avec Simon Hantaï : « J'ai souvent fait le rapprochement, sans être compris, entre les peintures pliées sur un mode empirique du peintre hongrois Simon Hantaï et les compressions et les expansions de César. Je ne me donne même pas la peine de chercher les dates pour savoir qui aurait précédé l'autre car je n'ai à justifier de rien : mais ce dont je suis sûr est une prise en main d'une pensée (Marx-Engels) : que les moyens font partie du résultat et que la recherche des moyens puisse devenir le principe actif et se vérifier sur la qualité du résultat⁸⁴². »

Le communiqué de presse de l'exposition *Plastiques* au Cnac parle « renflements » et de « bourrelets⁸⁴³ », ce qui nous conduit à citer une autre comparaison visuelle. Celle de la céramique émaillée, et en particulier de la dynastie des Massier, que César collectionne et réussit parfois à faire acheter par ses collectionneurs comme Philippe Durand-Ruel. L'une d'elle, décorée d'une frise de trois *putti* rose framboise, attire l'œil⁸⁴⁴ par cette surface réfléchissante et ondulée. Les bourrelets au niveau des cuisses et des fessiers des trois petits amours, qui décorent le piétement de la vasque, présentent les mêmes plis généreux. Avec les *Expansions* plastiques, César opère une large synthèse de références et de périodes. À nouveau, il revient sur Arp et Brancusi comme sources possibles :

« Quand elles sont peintes au pistolet, il faut les poncer, les poncer, sinon on voit la graine. C'est aussi beau, c'est un autre langage. Mais, poncées ça devient très tendu comme un Brancusi ou comme un Arp (...) Je n'aime pas tellement les couleurs agressives. Je suis plutôt pour

⁸⁴¹ *Ib.*, cité, pp. 168-169.

⁸⁴² Pincemin, Jean-Pierre, *Solitude*, cat.d'expo. César, Espace Paul Reyberolle, Eymoutiers, 2002, p. 23.

⁸⁴³ Hahn, Otto, communiqué de presse, *Plastiques*, Cnac, juin 1970, non paginé, Archives Denyse Durand-Ruel, Malmaison

⁸⁴⁴ En avril 1993, César met en vente sa collection. Ce modèle est racheté par ses galeristes Marianne et Pierre Nahon, qui eux même mettront leur collection en vente chez Sotheby's en juillet 2004, *Le Jardin secret de Marianne et Pierre Nahon*, catalogue de la vente en deux tomes, volume 1, Arts décoratifs du XXe siècle et Art Africain, p. 24.

des choses qui rappellent le lever du jour. Ce n'est pas une lumière agressive. C'est toujours sensuel. On doit avoir envie de les caresser⁸⁴⁵.»

En 1998, presque trente ans plus tard, César revient sur cette « déchirure baroque » du métal, mais cette fois-ci avec des voitures neuves, jamais sorties de l'usine. Selon César, cette ultime série de sculptures, dit la *Suite Milanaise*, est une idée ancienne. Il la concrétise en 1998, juste avant son décès. Ces *Compressions* baroques sont réalisées à Milan dans les usines Fiat avec des carrosseries neuves de la gamme Fiat Marea, fabriquée entre 1996 et 2008 en Italie, en Turquie et au Brésil à un million d'exemplaires. Leur particularité est que César interrompt la chaîne de production des voitures. Une fois assemblées, il les passe à la presse, puis, ensuite, il les réachemine vers la zone de traitement des carrosseries, où elles sont entièrement recouvertes de peinture métallisée. Il produit une série de quinze compressions monumentales, dite *Suite milanaise*. Elles reçoivent chacune un titre qui correspond à la couleur industrielle du nuancier du fabricant automobile. Parmi les couleurs : *Shock Red 165, Blu Energy 452, Giallo Naxos 594, Silver, Agatha 316, Violet 105, Blu Francis 490, Verde Wembley 396 et Arancia 592*. La peinture est uniformément appliquée seulement après un froissage modéré de la voiture. On peut aussi voir dans cette série baroque, un dernier pied de nez à John Chamberlain, mais en réalité cette série dialogue aussi avec l'histoire de l'art le plus classique : les drapés de la Renaissance de Andrea del Verrocchio, ceux de la période baroque avec Antoine Coysevox (*Les Chevaux de Marly*), de Emmanuel Frémiet (*Les Renommées*) et de Georges Récipon (les quadriges en cuivre martelé de *l'Harmonie triomphant de la Discorde*, 1900), que César admirait en passant devant le Grand Palais à Paris. Ces sculptures publiques sont baroques et flamboyantes. Leur attractivité est essentiellement fondée sur les prouesses techniques de l'artiste et des fondeurs, tandis que dans le cas de la *Suite Milanaise*, c'est le savoir-faire de l'industrie automobile que César valorise. Il opère un dernier dialogue avec l'industrie, dans ce corps à corps

⁸⁴⁵ Abadie, Daniel, *César*, cata.d'expo., Jeu de Paume, 1997, p. 22.

avec la production industrielle, les chaînes de production et le devenir de la sculpture.

C : La fin d'un combat ?

III / C -1. Douze ans d'art contemporain en France au Grand Palais :

« J'aime l'art, j'aime Paris, je suis frappé du caractère conservateur du goût français, particulièrement de ce que l'on appelle l'élite, je suis scandalisé des politiques des pouvoirs publics en matière d'art depuis un siècle, je cherche à réagir⁸⁴⁶ », voici le constat que pose le Président Pompidou en 1969. Il décide alors de soutenir l'art contemporain en France. Pour ce faire, il s'appuie sur les compétences et les réseaux de François Mathey.

Sous le mandat de Pompidou, les cabinets ministériels et les responsables le saisissent pour des conseils et des propositions. On lui demande de réfléchir, par exemple, à de possibles commandes pour des décors lumineux pour les fêtes de Noël en 1969. Il propose de les confier aux artistes du GRAV. On le questionne sur l'éventuelle installation d'une salle d'exposition à l'aéroport de Orly, pour laquelle il rédige une note très réservée. Il pose aussi les jalons d'un futur outil comme le Cnac, rue Berryer, qui préfigure le Centre Pompidou. Enfin, il est nommé commissaire général de l'exposition *Douze ans d'art vivant en France* au Grand Palais en 1972. Cette mission lui vaudra des déboires et notamment le retrait de sa candidature pour la direction du Centre Pompidou, alors en pleine préparation. Il affronte à ce moment-là pour l'exposition *60/72*, impulsée par Georges Pompidou au Grand Palais, une vague de protestations violentes et la fermeture temporaire des salles. Les artistes contestataires considèrent que les artistes invités cautionnent la politique du Président Pompidou. Arman, Raynaud et César, qui y participent, font alors l'objet de critiques virulentes.

Pour le Président Pompidou, Paris n'est pas seulement la capitale de la France, « mais la capitale du monde ». Très intéressé par l'urbanisme, il modernise Paris avec de grands projets urbains pour le Marais, le trou des Halles, le 15^e arrondissement et le quartier d'affaires de la Défense.

⁸⁴⁶ Tricaud, Sabrina, *Les années Pompidou : 1969 - 1974*, Paris, Belin éditeur, 2014, p. 238.

En 1969, il impose le premier central tronçon du RER et exige la création d'un musée d'art contemporain qui sera édifié sur le plateau Beaubourg à la place des Halles. Pour la première fois, dans le domaine public, le concours est ouvert aux architectes étrangers. Le Président veut un monument contemporain. Le Président veut valoriser la scène française et rendre l'art contemporain accessible au grand public. Le projet d'une exposition-bilan sur la création en France voit ainsi le jour. Elle aura lieu au Grand Palais, qui accueille les expositions monographiques des grands maîtres du XXe siècle comme Pablo Picasso, Francis Bacon et Fernand Léger.

Le projet est alors confié à François Mathey, qui avait déjà fait ses preuves à Milan avec la section française, bien que l'exposition fut fermée en raison des événements contestataires et que plusieurs œuvres exposées aient été pillées et vandalisées. François Mathey s'entoure d'une équipe d'experts, Daniel Cordier, Serge Lemoine, Maurice Echapasse, Jean Clair, François Barré avec qui il a déjà travaillé pour la Triennale à Milan, Alfred Pacquement et Gaëtan Picon. Certains d'entre eux feront bientôt partie de l'équipe de préfiguration du Centre Pompidou. François Mathey décrit sa méthode de travail dans la préface du catalogue : « Notre travail fut d'abord de dresser l'inventaire de tous les artistes. Il paraît qu'ils sont 4000 à Paris et puis il y a tous ceux de province, inconnus, mal connus qui n'ont pas eu la chance d'être distingués par un critique, une galerie (...) Les critères de sélections successives furent essentiellement l'actualité de l'œuvre (...) en ce qui concerne les jeunes, il n'y a guère d'autre raison à la subjectivité que celle du moment dont on sait combien elle est vulnérable quand elle devient le signe de la mode (...) Conscients de ces risques et de ces alternatives, d'élimination en élimination, nous avons d'abord retenu 250 artistes, ceux qui nous paraissaient à des titres divers les plus « opérationnels » (...) Est opérationnel, celui dont l'activité influence la création (...) Ainsi sommes-nous arrivés à 72 numéros, concernant soit les artistes invités à titre personnel, soit des groupes (...) Un spectacle audio-

visuel était ainsi consacré aux artistes, qui depuis Calder, Duchamp, Mondrian, Malévitch et Schwitters, ont permis la génération 1960⁸⁴⁷. »

12 ans d'art contemporain en France, 1960-1972 regroupe 72 artistes, 900 œuvres, déployés sur 2000 m² de cimaises. Parmi les artistes invités, citons Aillaud, Arroyo, Arman, Ben , le groupe BMPT avec Buren, Mosset, Parmentier et Toroni, Boltanski, Christo, Folon, Gasirowski, le groupe du Grav, Hantai, Honegger, Yves Klein, Malaval, Etienne-Martin, Monory, le groupe *Panique* avec Roland Topor, Niki de Saint-Phalle, Raynaud, Sarkis, Soto, Spoerri, Sanejouand, le groupe Support-Surface, Télémaque, Tinguely, Titus-Carmel, Bernar Venet. Dubuffet, Filliou, Raysse et Vasarely déclinent finalement l'invitation. Une section est réservée à « l'expression graphique, à la vie quotidienne, aux films d'artistes, ainsi « qu'aux actions » regroupant des personnalités comme Gina Pane, George Brecht, Michel Journiac, Sarkis et Tania Mouraud, qui se retirent aussi en adressant une lettre ouverte au commissaire général⁸⁴⁸. On note l'absence de représentants de l'École de Paris, comme Pierre Soulages et Hans Hartung, qui le vivront très mal. L'exposition ouvre le 17 mai 1972. Le jour du vernissage 250 manifestants déroulent des banderoles : « Non à l'exposition Pompidou ». Les artistes, qui boycottent l'exposition sont menés par Gérard Fromanger, qui anime le Front des artistes plasticiens (FAP). Ils bousculent les visiteurs en leur disant : « l'expo 72, des artistes au service du capital ». Les artistes contestent en affirmant, qu'ils n'ont pas besoin d'une vitrine mais de subventions. Le Front des artistes plasticiens (le FAP) dénonce une vitrine-alibi au Grand Palais destinée à masquer la triste réalité du désert culturel français, une conception secrète, autoritaire et élitiste d'un comité artistique, qui empêche les artistes de gérer leurs propres affaires. Le FAP demande à tous les artistes de s'unir pour une contre-manifestation, refusant de cautionner une entreprise dont les objectifs sont politiques. Daniel Spoerri entrepose des fromages dans sa salle pour suggérer les puanteurs de l'exposition. La Coopérative des Malassis décide de retirer ses

⁸⁴⁷ Mathey, François, *Douze d'art contemporain en France*, mai-septembre 1972, Grand-Palais, RMN, Ministère des affaires culturelles, pp. 11-12.

⁸⁴⁸ Gilardet, Brigitte, *Réinventer le musée*, 2014, p. 424.

œuvres des cimaises, en réaction aux violences policières perpétrées contre les opposants et remplace les 50 tableaux par un reportage sur la charge des forces de l'ordre. Villeglé, Etienne-Martin et Alechinsky retirent leurs œuvres par solidarité. La présence des CRS aux portes du Grand Palais est dénoncée par les protestataires, qui y voient une forme de violence policière. Ben riposte avec son humour habituel : « je proteste contre celui qui a fait inutilement intervenir la police, je proteste contre le FAP composé à 60 % d'envieux, de ratés et de démagogues. » Le FAP lui répond : « Dans sa perspective électoraliste, le pouvoir fait appel au milieu culturel pour renforcer son idéologie de l'ordre et de l'efficacité technocratique (...) Participer, c'est collaborer (...) Il faut chercher à ramener l'artiste au niveau d'un travailleur ordinaire. » La police est obligée d'intervenir et l'exposition sera temporairement fermée. La presse s'en mêle aussi. La revue *l'Art vivant* ouvre une tribune aux lecteurs, *Le Nouvel Observateur* titre « l'Exposition Pompidou » le 15 mai 1972, tandis que le *Canard Enchaîné* évoque une « Expopompom » le 17 mai 1972. Dans *Combat*, le journaliste écrit : « Non à l'art fric ! Non à l'art flic ! Non à l'exposition alibi des politiciens, des mercantis et des censeurs ! Nous verrons bien si Pompidou fait envoyer les CRS contre les artistes qu'il aime tant⁸⁴⁹. » Face à ces événements, le Président s'abstient de visiter l'exposition. Malgré tout, l'événement accueille 80 000 visiteurs. Quelques mois plus tard, le Président Pompidou lui rend personnellement visite au MAD, prétextant la visite d'une exposition Cézanne. Il lui parle en aparté, lui exprimant ses regrets et sa décision de renoncer à sa nomination à la tête du Centre Pompidou, dont il a pourtant inspiré - par sa vision et ses engagements - la conception et la définition du projet culturel et artistique.

Restany prend aussi ses distances avec le commissaire général. Il lui reproche d'avoir écarté de sa sélection les membres du GIAP⁸⁵⁰, soutenus par Michel Ragon, ainsi que les représentants du Mec Art et d'avoir évité de présenter les Nouveaux Réalistes comme un groupe unifié, tel qu'il l'a fait pour le GRAV, BMPT,

⁸⁴⁹ Tricaud, Sabrina, *Les années Pompidou : 1969 - 1974*, Paris, Belin éditeur, 2014, p. 249

⁸⁵⁰ *Groupe international d'architecture prospective* (GIAP) qui compte Yona Friedman, Nicolas Schöffer et Paul Maymont.

Panique et Support-Surface. Restany, qui est un des prêteurs, regrette peut-être aussi, sans l'avouer, ne pas avoir été inclu dans le comité de sélection. Il a le sentiment que les mouvements et les individualités qu'il a portés toute sa vie ne sont pas assez visibles dans l'exposition des galeries nationales du Grand Palais. Pourtant, beaucoup d'artistes invités par Mathey figuraient déjà dans l'exposition manifeste intitulée *Superlund* à Lund en 1967, dont une version réduite est accueillie par le Palais Galliera en mai 1968, *Environnements et Expansions, le décor quotidien et la vie*.

Les deux complices, le critique et le conservateur en difficulté, échangent des courriers parfois un peu amers. Mathey tente de le rassurer. Il lui explique notamment que la dispersion des Nouveaux Réalistes en individualités autonomes relève d'une demande des artistes eux-mêmes, qui ont voulu apparaître de manière autonome. En effet, après l'anniversaire milanais en 1970, les anciens membres du groupe se sont rebellés, reprochant à Restany de mettre trop le curseur sur les actions-spectacles.

Au Grand Palais, César expose un ensemble de pièces historiques, deux *Empreintes* (le *Pouce* et le *Sein*), la *Moto compressée*⁸⁵¹ à Nice en 1971, appartenant au couple Durand-Ruel et plusieurs *Expansions Plastiques*, récemment exposées au Cnac, dont la numéro 14, acquise par le Fonds national d'Art contemporain, aujourd'hui conservée au MNAM. Lors des protestations, de nombreuses œuvres sont vandalisées comme ce fut déjà le cas quatre ans plus tôt à la Triennale à Milan : Agam, César, Dado, Monory, Télémaque et Parmentier voient leurs œuvres endommagées.

C'est un double échec, une double injustice : pour la scène française, qui se divise et ferme durablement la porte à un soutien politique et populaire, qui reviendra certes dix ans plus tard, dans les années 1980 avec l'impulsion voulue par Jack Lang, mais avec une prudence sous-jacente et pour François Mathey qui est « renvoyé par les critiques d'art à son secteur d'activité officiel : l'art décoratif et le

⁸⁵¹ Selon Brigitte Gilardet, elle sera endommagée lors des protestations au sein de l'exposition. *Réinventer le musée*, 2014, p. 435.

design⁸⁵². » Pierre Restany fait le même constat, regrettant que les milieux culturels français n'aient pas pris la mesure de la sincérité du Président : « Pompidou a été un personnage. C'est lui qui dans le fond marque le grand tournant de la politique culturelle de la France. Bien sûr il l'a fait d'une façon directe, personnelle comme peut le faire un Président. Mais un Président, c'est certain, qui avait un intérêt passionné pour l'art contemporain. C'est rare, cela n'arrive pas souvent !⁸⁵³ »

Légitimement, Mathey conserve aussi ses convictions initiales en faveur de la richesse de la scène française, appelant à réitérer le principe d'un bilan artistique régulièrement, peut-être tous les dix ans, pour inscrire la réception de l'art contemporain dans la société française, mais suggérant une autre méthodologie de sélection. Il propose de revenir au principe d'un commissaire unique.

III / C - 2. L'artiste et le critique dans l'écurie écartée

Nous l'avons vu, à partir de 1970, César accepte des commandes privées (tables, lampes de table, chenets de cheminée, console) réservés à une élite éclairée. Il se réapproprie des matériaux précieux (bronze, marbre, métal réfléchissant) et pérennes. Ces commandes émanent de décorateurs traditionnels, dont la clientèle s'ouvre à l'art contemporain tout en conservant du mobilier traditionnel, notamment XVIIIe. Parmi ces clients, citons Edmond de Rothschild, Johnny et Sylvie Halliday, Philippe Durand-Ruel, Jean-Marie Rossi (**Doc. 362-364**) et Jacqueline Delubac, (**Doc. 366 & 367**) qui sollicitent des décorateurs traditionnels pour composer leurs univers domestiques, mêlant historicité et art contemporain. Ces commandes privées ne l'empêchent pas de participer à un mouvement plus large : l'émergence des industries créatives. Il est immergé dans un cercle de créateurs et d'entrepreneurs qui veulent redéfinir les « formes utiles » pour changer le monde. Des personnalités comme François Arnal au sein de l'Atelier A, Roger Tallon, Jean Coural à la tête du Mobilier National, François Mathey à la tête du MAD et le

⁸⁵² Gilardet, Brigitte, « L'action de François Mathey au prisme de trois critiques d'art », Critique d'art (en ligne), 42, 2014, mis en ligne le 1er mai 2015.

⁸⁵³ Périer, Henry, *Pierre Restany, L'alchimiste de l'art*, Paris, éditions du Cercle d'Art, collection Biographies, p. 358-59.

département Recherche Art et Industrie au sein des usines Renault militent pour le croisement des disciplines. Ces dialogues entre mode, design, photographie, cinéma, publicité et gastronomie démocratisent le beau et la créativité pour tous. Malgré la dynamique de ces nouvelles opportunités, il est écarté de l'esthétique industrielle défendue par le Centre Pompidou, qui ouvre ses portes au public en 1977. Subit-il le fait d'appartenir, de longue date, à l'écurie de Pierre Restany, perçu comme quelqu'un de clivant, qui a fait fermer le Musée national d'Art moderne en mai 1968 ? Subit-il aussi sa longue complicité avec François Mathey, lui-même écarté de la scène contemporaine et ramené au secteur du design et des arts décoratifs ? Garde-t-il l'amertume de l'affaire brésilienne, lorsqu'il voit le Grand Prix de la sculpture lui échapper en 1967 ?

Plus vraisemblablement, les options « d'esthétique généralisée », de transdisciplinarité et de créativité pour tous encouragées par Pierre Restany, Michel Ragon, qui défend l'architecture spatiale de Yona Friedman et François Mathey, ne trouvent pas vraiment leur place en France, un pays conservateur, peu enclin à faire descendre l'art de son piédestal. Sur ce point, François Mathey est lucide. Il s'en ouvre publiquement dans un entretien qu'il accorde à la revue *Plaisir de France* en avril 1968 : « Le Français a la nostalgie de l'Ancien Régime. Il a peur du nouveau, de l'aventure, de l'incertain. Il a le goût de son petit confort intérieur (...) Et puis, il y a d'autres raisons à cette attitude : plus la vie s'accélère, plus les choses changent - elles changent à une vitesse toujours plus grande - plus on se réfugie dans le passé par instinct de conservation (...) Nous sommes en retard sur beaucoup d'autres pays⁸⁵⁴. »

La rupture entre César et les futures équipes du Centre Pompidou s'opère entre l'exposition de 1972 au Grand Palais et la fin de la décennie. Après l'ouverture du Centre Pompidou en 1977 César, membre des Amis du Musée, est uniquement invité à des expositions collectives comme *Les Années 50*⁸⁵⁵ dont le commissaire

⁸⁵⁴ Gilardet, Brigitte, *Réinventer le musée, François Mathey, un précurseur méconnu (1953-1985)*, Dijon, Presses du réel, p. 407-408.

⁸⁵⁵ *Les années 50, entre le béton et le rock*, Paris, Centre Pompidou, 30 juin - 17 octobre 1988, voir en particulier les chapitres, « Têtes et corps peints » par Gilbert Lascaut, « Arman et les Nouveaux Réalistes, origines et acquis d'un ralliement circonstanciel », par Renaud Bouchet et « Arman, une révolte européenne explosive et anti-esthétique, 1959-1965 » par Marion Guibert.

est Daniel Abadie ou l'exposition sur l'histoire de la sculpture, *Qu'est-ce que la sculpture moderne*⁸⁵⁶ ?

Ensuite, une longue période de non dialogue s'installe. Il faut attendre 1997 et l'exposition *l'Empreinte*, conçue par Georges Didi-Huberman, qui travaille en tandem avec Didier Semin, directeur du département art contemporain au Centre Pompidou. L'historien d'art, féru de sciences sociales, le réhabilite, au sein de l'institution, avec deux séries historiques⁸⁵⁷ sur la question du moulage de son visage, les têtes en pain datées de 1973, réalisées avec la Maison Poilâne et les masques thermoformés de 1968, que nous avons présenté dans la première partie de notre enquête. Les commissaires de *l'Empreinte* introduisent aussi dans le parcours de leur exposition la série des *Brocs émaillés* que César ne comprime pas, mais qu'il percute, afin de laisser les éclats d'émail dessiner une empreinte autour de l'objet, comme une gravure obtenue par l'objet. D'autres artistes de « l'écurie Restany et Mathey » comme Arman (*Cachet*, 1958, *Allure aux Bretelles*, 1959, *Hommage à la Gorgone*, 1964), Roy Adzak (*Empreinte de sol*, 1970, *Empreinte de choux rouge, coupe*, 1972) et Yves Klein (*Cosmogonie*, 1961, *F64*, 1961) sont présents dans cette exposition thématique et transversale. Ce panorama a le mérite, entre autres, de dépasser les clivages d'antan et d'aborder les productions, de plusieurs générations d'artistes, dont certains étaient présents dans l'exposition de 1972 au Grand Palais. En étudiant la collection de Denyse et Philippe Durand-Ruel, nous avons retrouvé ce même esprit frondeur et souverain. Leur confiance auprès des protagonistes de la scène française ne les a pas empêché de ponctuer leurs cimaises, leurs pièces de réception et leurs marches d'escaliers de sculptures de Carl André, de *Specific Objects* de Donald Judd, de Jasper Johns, de Pistoletto, de nombreux collages de Kurt Schwitters. Mais, toujours, en partant des œuvres et des objets produits par les artistes, qui vivaient

⁸⁵⁶ 3 juillet - 13 octobre 1986, Paris, Centre Pompidou. César est représenté par la grande *Compression* Ricard, entrée au Mnam à titre gracieux, qui est un don de Restany en 1968, mais aucune *Expansion* n'est alors exposée. César se rend sur le montage de l'exposition pour superviser la présentation de la pièce sélectionnée par Margit Rowell.

⁸⁵⁷ Voir Partie 1.

en proximité et en dialogue avec eux. Leur respect pour cette scène artistique est incontestable. Il n'y a aucune recherche de spéculation dans leur démarche.

Conclusion

« Mon travail n'est pas dirigé par des considérations politiques ou philosophiques, mais par des questions purement viscérales⁸⁵⁸. »

1 : Le rôle déclencheur des commandes

Sous les mandats de François Mitterrand et Jack Lang, César parvient à se réinventer grâce à des commandes publiques nationales, que lui confie le Ministère de la Culture dans le cadre d'une campagne de commandes en hommage aux grands hommes. Il réalise l'*Hommage à Picasso*, le *Centaure*, qu'il conçoit comme un monument équestre classique en bronze soudé. Cette commande le mobilise très sérieusement. Sa proposition est exactement l'antidote des commandes publiques comme les *Deux plateaux* de Daniel Buren où l'*Hommage à Arago* de Jan Dibbets. Ou même de l'emballage du Pont-Neuf par Christo et Jean-Claude dont il est bien entendu informé.

Malgré les difficultés que César rencontre pour lui trouver une localisation de choix, cette sculpture est bien reçue par la presse et le public.

De cet épisode, comme pour les précédents que nous avons étudiés dans notre enquête, on peut définir la méthode de travail de l'artiste, qui est dépendante des commandes et des sollicitations extérieures. Autrement dit, César a besoin de commandes, de sollicitations précises, de cahiers des charges pour activer sa recherche. Nous l'avons analysé dans la première partie de notre étude : il enclenche le cycle des *Empreintes*, quand il reçoit une double « commande ». D'une part, celle de son marchand Claude Bernard pour l'exposition sur la *Main* en 1965 et d'autre part, celle de Hélène Rochas pour une sculpture emblème à l'entrée du siège de son entreprise. Il en est de même pour les moulages de son visage qu'il réalise en collaboration avec la Maison Poilâne en 1973 et qu'il expose ensuite chez Henri Creuzevault, dans l'exposition *Tête à têtes*. Pour les compressions monumentales, comme *Trois Tonnes*, c'est la perspective

⁸⁵⁸ *Op. cité.*, p. 93.

d'exposer au Salon de Mai en 1960. L'encouragement de Restany le rassure. Les compressions monumentales, qui vont suivre, relèvent quasiment toutes de commandes, venant de personnalités privées, qui lui confient leur voiture neuve ou usagée.

Avec la séquence des *Expansions*, dont nous avons montré le cheminement sur une décennie environ, César est également stimulé par des demandes précises. Au départ, ce sont toutes les invitations pour des performances en public, d'abord en Europe (Munich, Lund, Londres, Rome), puis, en Amérique latine (Sao Paulo, Rio, Buenos Aires) et, en fin de cycle, en France (Mathias Fels & Cie et Fondation Maeght).

À ce moment là, les écrits de Restany, dont il est indiscutablement imprégné du fait de leur complicité, le renseignent sur les enjeux performatifs de l'époque. Restany lui donne le ton en prononçant un mot, un concept et son imagination se met en route. Il les saisit et l'imagination s'enclenche.

Après les actions-spectacles, qui connaissent un succès certain, il reçoit des commandes pour des productions pérennes. D'abord, du mobilier avec des prototypes pour le Mobilier national, puis, des commandes privées pour Philippe Durand-Ruel (les luminaires, les tables et les lampes) et pour le décorateur Henri Samuel, ensuite.

Dernière étape, le Cnac l'invite en mai 1970 pour exposer ses nouvelles productions. Pour honorer cette exposition, il acquiert un nouvel atelier équipé, celui de la rue Roger. Il engage un maquettiste de chez Renault. Il recherche des solutions techniques pour rendre ses formes molles moins friables et plus enveloppées. À nouveau, il produit un corpus de soixante-dix *Expansions* plastiques et le succès est au rendez-vous.

Tout au long de sa vie et de sa pratique, César possède le sens de la commande, le sens du cahier des charges, une exigence de production qu'il a certainement acquise lors de sa formation académique aux Beaux-Arts et dans ses connivences avec les arts appliqués. Nous l'avons dit, il est proche de graphistes (Peter Knapp), de photographes (Guy Bourdin pour *Vogue*), de designers (Roger Tallon), d'architecte (Jean Nouvel), de couturiers (Sonia Rykiel, Paco Rabanne, Azzedine

Alaia) et de chefs cuisiniers, qui travaillent de cette façon. En décloisonnant les disciplines - la sculpture, la mode, la photographie, le design, le cinéma et la cuisine - il ne s'interdit aucune expérimentation, n'hésitant pas à travailler avec des industriels, des entreprises, des chiffonniers, des confiseurs et des imprimeurs. Il a d'ailleurs consacré plusieurs années de sa vie à la construction de sa maison près de Mougins. Il a tout conçu et fabriqué lui-même : le jardin, les salles de bains, le mobilier et la cuisine dans un esprit vernaculaire et avec des matériaux recyclés (coquillages de crustacés, miroirs et faïences cassés, vierges votives pour les fontaines, tomettes de marbre pour les terrasses extérieures...). Nous avons montré, dans la première partie biographique de notre étude, tout un volet inédit de cette réalisation, qui est documentée dans la presse. Notre contribution a été de l'avoir annexée à l'œuvre, comme la cuisine, car elle nous permet d'élargir le champ d'étude de l'histoire de l'art.

Comme un designer, un graphiste, un photographe, un couturier, un « maçon », César est programmé pour répondre à un problème posé. Il étudie la question posée, vérifie la faisabilité technique, solutionne le budget en mobilisant des partenaires et respecte le cahier des charges. C'est en cela qu'il est un sculpteur, au sens classique du terme. Ensuite, Restany observe et trouve les outils théoriques pour mettre en perspective les réponses de César à ces commandes, ces sollicitations et ces collaborations.

2 : Une forme de renoncement

Ainsi, à l'issue de la décennie 1967-1977 que nous avons étudiée dans les deuxième et troisième parties, particulièrement foisonnantes et prometteuses, César traverse une crise profonde, tout simplement car il n'est plus sollicité. Il n'est plus au centre du jeu. Restany réside de plus en plus en Italie. Il voyage beaucoup entre les États-Unis et le Brésil. Il rédige un nouveau manifeste : *Manifeste du Naturalisme Intégral*. César trouve alors des appuis auprès du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1976 (**Doc. 387-390**), qui organise une exposition-bilan, sous la direction de Daniel Marchesseau. L'exposition est itinérante, au Musée d'art et d'histoire de Genève, au Musée de peinture et de sculpture de

Grenoble, au Museum Boymans-van Beuningen de Rotterdam et au Casino de Knokke-le-Zoute. Le catalogue est rédigé par Michael Rainer Mason, conservateur du cabinet des arts graphiques du Musée de Genève. La presse parisienne est très favorable à cette exposition.

L'ouverture du Centre Pompidou en 1977, dont la direction devait être confiée à son plus fidèle soutien, François Mathey, marque un point d'arrêt à son ascension. Les autorités se tournent alors vers une candidature étrangère : Pontus Hulten. Certes, il bénéficie encore du soutien de Daniel Abadie, conservateur au Musée national d'Art moderne, mais aucun projet ne lui est proposé. Même si Restany connaît très bien le jeune directeur suédois, le trio César, Restany et Arman est écarté. Au paroxysme de cette crise, César remet même en cause son identité artistique :

« J'ai vu beaucoup d'artistes faire à ce moment là des choses fantastiques et qui n'avaient pas de formation, ma formation. [...]. Alors, ce que je croyais être une force m'est apparu comme une faiblesse. Je me suis dit, le problème n'est plus aujourd'hui celui de la sculpture, c'est autre chose, d'autres moyens, d'autres buts. Je voyais bien qu'on pouvait faire des choses sans jamais avoir appris le modelage, sans se poser le problème de la statuaire. C'était dur pour quelqu'un qu'on avait surnommé 'le Benvenuto Cellini de la ferraille ⁸⁵⁹ ».

Pendant presque toute la décennie, César prend ses distances avec la scène artistique. Il revient à des productions modestes qui relèvent du bricolage, de la « pensée sauvage », du tripotage et de l'assemblage avec des matériaux pauvres (plâtre et rebuts) recyclés. Il rejoue certains gestes (*Emballages* d'objets dans du Plexiglas, *Portraits* de Compressions, *Assemblages*, *Découpages* de photographies) et délègue de plus en plus sa production à des assistants. Il réalise

⁸⁵⁹. César dans BLISTENE Bernard, « Un entretien avec César », Blistène Bernard, Legrand Véronique (dir.), *César. Œuvres de 1947 à 1993*, Marseille, Centre de la Vieille Charité, 10 juillet-12 septembre 1993, p. 184.

beaucoup de dessins avec la technique du griffonnage et du caviardage, tandis qu'il revient à Paris pour honorer son enseignement aux Beaux-Arts et ses nombreuses obligations sociales et médiatiques.

À cette période, il est surtout sollicité par des grandes marques comme la Redoute, les Trois Suisses, les Galeries Lafayette et Olivetti. Ces grandes entreprises, qui créent souvent des Fondations, lui demandent son avis artistique. Elles l'invitent à des jurys et le sollicitent parfois pour produire des éditions et des multiples. Il façonne le projet culturel de la Fondation Cartier pour l'Art contemporain, alors installée à Jouy-en-Josas. Il apporte son conseil et son réseau au président directeur général de la maison de joaillerie, Alain-Dominique Perrin, qui s'appuie beaucoup sur lui au moment de la création de la fondation, une des premières du genre en France. À travers cette relation très complice, César parvient à accomplir, avec cette institution privée, ce qui n'est alors pas envisageable avec le Centre Pompidou. La Fondation finance des productions et ses projets en Asie, plusieurs expositions personnelles⁸⁶⁰. Il reçoit le Prix Rodin en 1988 et en 1996 le Praemium Imperiale (Prix Impérial) remis par la famille impériale au Japon, mais sa relation avec les institutions publiques françaises est rompue. En 1987, il se rend avec François Maheu et le directeur de Mercedes pour l'Allemagne à Berlin pour visiter l'exposition Joseph Beuys.

Durant cette période de remise en question, il consulte d'autres artistes. En 1991, il s'entretient avec Bernard Venet, ancien assistant d'Arman, sur la notion de « primitive moderne⁸⁶¹ » comme en atteste un fax daté de février 1991 pour la Saint-Valentin, que nous avons retrouvé dans les archives de Claude Govaerts, son maquettiste. César le remercie pour son aide:

⁸⁶⁰ Francblin, Catherine, Tosatto, Guy, *Les Fers de César*, 1984.

Restany, Pierre, *Les Championnes de César*, 1986.

⁸⁶¹ Wilhelm Uhde, collectionneur et critique d'art, résidant à Paris, est le premier à recourir au concept de « primitifs modernes » pour qualifier le travail des peintres naïfs qu'il rencontre à Paris dans les années 1910. C'est par l'intermédiaire de Robert Delaunay, qu'il fait la connaissance du Douanier Rousseau et organise sa première exposition et publie sa biographie en 1908. C'est deux décennies plus tard, qu'il forge le concept de « primitifs modernes » avec une exposition de groupe en 1932, qui réunit des peintres naïfs. Il y revient en 1949 avec *Cinq maîtres primitifs*, qui regroupe les travaux de Rousseau, Louis Vivin, Camille Bombois, André Bauchant et Seraphine Louis. La Fondation Maillol leur rend hommage en 2019. Dina Vierny a acheté le fonds d'atelier de André Bauchant après son décès. Elle a rédigé le catalogue raisonné de son œuvre.

« Mon grand petit Bernar, je suis comblé de joie que tu ais (aies) pensé à moderne primitive. Je te bise tendrement. César⁸⁶². »

Selon Bernar Venet, que nous avons interrogé, il le consulte souvent pour définir des concepts. Il nous a adressé la réponse suivante : « Peut être ai-je eu une conversation au téléphone au cours de laquelle je lui ai parlé de ce concept de « primitif moderne » (plutôt que « primitive »). Il aurait alors fait une faute, ou bien une mauvaise compréhension du mot. C'est très probablement l'explication car il n'hésitait pas à me demander conseils sur des concepts qu'il ne maîtrisait pas très bien⁸⁶³. » Bernar Venet possède, dans sa collection personnelle, cinq œuvres de César⁸⁶⁴. Trois d'entre elles sont noires : un capot de voiture trouvé dans la rue sur Canal Street et que César accepte de froisser et de signer, une compression faite à distance et signée à posteriori et enfin un envahissement d'objet avec une coulée entièrement laquée noire, qui semble être le multiple édité par la Galerie Givaudan en 1969 et repeinte par Venet lui-même avec l'approbation de César (**Doc. 402**).

César consulte aussi Bertrand Lavier. Ils se côtoient depuis longtemps lors des déjeuners dominicaux chez les Durand-Ruel. Mais ils font vraiment connaissance en 1994, quand Lavier expose une Alfa Roméo rouge accidentée (*Giulietta*, 1993) à la galerie Durand-Dessert, rue de Lappe, près de la Bastille. César est informé. Il se rend sur place et demande à rencontrer l'auteur. Un dîner et une amitié, s'ensuivent. Écoutons le témoignage de Bertrand Lavier à ce sujet : « Je me souviens avoir visité avec lui une exposition sur les artistes anglais au Jeu de Paume. Les artistes les plus formalistes, il ne les regardait pas du tout, mais les

⁸⁶² Fonds Claude Govaerts, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris. Le fonds n'est pas encore classé. Nous l'avons consulté en mars 2019.

⁸⁶³ Mail du 30 octobre 2020.

⁸⁶⁴ *Vivre l'art, collection Venet*, Espace de l'art concret, Mouans-Sartoux, éditions d'art Somogy, 2009, voir p. 20, une photographie montre Bernar Venet rendant visite à César dans l'usine de Villeteuse en 1965. L'année suivante, le jeune artiste part à New York. César lui rend visite en 1969. Dans son texte, « L'admiration, l'amitié et la complicité faites collection », Bernard Marcadé raconte deux anecdotes qui montrent la complicité entre les deux hommes, p. 33.

plus provocants - Damien Hirst, des gens comme ça - ça l'intéressait spontanément. Il ne savait pas qui c'était, mais il avait cet œil spontanément assez décapé pour pouvoir regarder ce qui se passait⁸⁶⁵. »

En 2002, Bertrand Lavier fait l'objet d'une exposition personnelle au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Il présente ses productions en hommage à Walt Disney et puis, il introduit, dans le parcours, une montgolfière multicolore dégonflée, qu'il dépose au sol sans socle (*Dolly*, 1993, Frac Grand Large - Hauts de France, Dunkerque, **Doc. 401**). Quand les conservateurs, lui demandent le sens de ce ready-made posé au sol dans le musée, il répond que c'est un hommage aux *Expansions* de César. *Dolly*, déployé, autrement, comme un rideau ou une tenture, devient, quelques années plus tard, un hommage à Matisse, Raymond Hains ou encore François Morellet, quand Lavier l'expose à l'Hôtel de la Monnaie⁸⁶⁶.

C'est le regardeur et le contexte qui font l'œuvre, auraient dit Duchamp et Hains. Ces jeux citationnels sont répandus chez les Nouveaux Réalistes et en particulier chez Raymond Hains et Villeglé, qui s'y emploient depuis leur rencontre en Bretagne. Bertrand Lavier en est l'héritier, ce que Pierre Restany, saisi immédiatement lors de leur rencontre. Il est immédiatement adopté et fait partie du clan, comme Jean Pierre Raynaud.

3 : Le point de vue de jeunes artistes et des postérités possibles

C'est dans cette même optique, que nous avons sollicité Daniel Firman en 2008 pour un texte sur la *Suite milanaise*, qu'il qualifie de « précieuses inutiles » (**Doc. 398**). À la fin de son texte, il revient sur la question de l'artisan : « César s'est souvent défini comme un artisan : il pourrait être intéressant avec le recul de le définir comme un fabricant ou encore un méthodant, celui qui fait avec les outils

⁸⁶⁵ Lavier, Bertrand, « Entretien avec Bernard Blistène », Paris, Centre Pompidou, 2017, p. 55.

⁸⁶⁶ *Merci Raymond, Bertrand Lavier à la Monnaie de Paris*, 27 mai - 17 juillet 206, Monnaie de Paris, Paris.

et les matériaux de son temps, de la même façon que les mathématiques sont devenues aujourd'hui des outils de fabrication⁸⁶⁷. »

Le Centre Pompidou et notamment Bernard Blistène pour l'exposition en 2017, sollicite le point de vue de Charles Ray. Selon nous, c'est véritablement, l'artiste américain, qui apporte les réponses les plus en phase avec notre approche sur le « primitif » et le « moderne ». Il cherche à réviser le point de vue de la presse et de certains commentateurs qui ont beaucoup insisté sur la figure de César comme « artiste populaire » pour cerner le personnage : « César est primitif en ce sens que toute son œuvre est un happening, un processus. Ses *Expansions* et ses *Compressions* n'ont pas d'espace mental, contrairement aux œuvres de Lynda Benglis, de Chamberlain ou de Warhol. On dit de cette artiste qu'elle remettait en cause l'idéologie dominante (...) César faisait d'une idée un mode de vie autant qu'un manifeste esthétique (...) Je propose de voir César non pas comme un artiste populaire, mais comme un artiste primitif. Son talent et son don sont d'ordre sculptural (...) Il a intégré la matérialité du sol⁸⁶⁸. » Charles Ray insiste, avec beaucoup de réalisme, sur la sauvagerie des « tueries mécaniques », que nous avons comparé, dans la deuxième partie de notre enquête, à la tradition des potlatch et que certains journalistes ont comparé à des « bouillabaisse » industrielles : « Pour quiconque n'a jamais assisté à une compression, l'opération semble primitive, presque préhistorique. Une première machine arrache le moteur, sous le capot. Pas de mécanicien en train de pester, armer de ses clés et de ses coupe-boulons : juste un énorme bras mécanique qui saisit le moteur, secoue la voiture et arrache la mécanique comme on arracherait le cœur d'un être vivant, sauf qu'à la place du sang et de la bile, c'est de l'huile et du liquide hydraulique qui s'écroulent. Le spectacle est fascinant. Ensuite, la machine place la voiture, privée de son organe vital, dans la presse, qui l'écrase de tous côtés⁸⁶⁹. » Ces propos, tenus en 2017, par un artiste qui n'a jamais connu César nous semblent très justes, notamment en écho aux propos de James Baldwin en 1971 lors de la

⁸⁶⁷ Firman, Daniel, « Deplizip.doc, Hommage aux compressions de César », *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, hors série Beaux-Arts magazine, 2008, p.28.

⁸⁶⁸ Ray, Charles, « L'homme de Saint-Denis », cat.d'expo., *César*, Paris, Centre Pompidou, 2017, p. 46.

⁸⁶⁹ Ray, Charles, « L'homme de Saint-Denis », cat.d'expo., *César*, Paris, Centre Pompidou, 2017, P42.

performance niçoise sur le port, que nous avons longuement évoquée dans le dernier chapitre de notre deuxième partie, « La primitivité à l'œuvre, don et contre-don, entre dépense et destruction ».

Cette approche plus ontologique que formelle a été la nôtre. Elle nous conduit vers la richesse du personnage et de l'époque. Elle met aussi un terme à une erreur historique, la comparaison des *Compressions* avec les sculptures polychromes et formalistes de son « rival artistique », John Chamberlain. Comme nous l'avons déjà dit, César regarde davantage du côté de George Segal et de Claes Oldenburg. La filiation avec un humanisme existentialiste à sans doute été gommée par la globalisation du pop.

Anita Molinero, marseillaise comme César, est à son tour sollicitée en janvier 2018 pour un débat public au Centre Pompidou pendant l'exposition. L'artiste prend la parole au sujet des *Empreintes* anatomiques et des *Expansions*, qu'elle dialectise : « César est émerveillé par les matériaux car c'est nouveau, à l'époque. Roland Barthes aussi en son temps. Mon cadre de travail, ce n'est pas la matière. Je ne suis pas fascinée par les matériaux. Moi, je suis fascinée par les Aliens. Mais, j'adore le *Sein* car il est unique : c'est donc un peu mortifère. Ce qui est intéressant dans les *Empreintes*, c'est la question des échelles (...) J'adore les *Expansions* informes, ces masses éclatées, mises côte à côte avec le nichon dans le parcours de l'exposition. Mais je regrette l'absence des trophées pour le Cinéma...⁸⁷⁰» Anita Molinero fait allusion à l'année 1976, quand César est sollicité pour dessiner un trophée pour l'Académie du Cinéma. En acceptant de participer à cette aventure médiatique et cinématographique, César voit sans doute le moyen, à l'époque, mais vain, de rattraper son rendez-vous raté avec l'Amérique dans les années 1950. Plus que l'art contemporain, l'Amérique respecte infiniment le cinéma français, ses réalisateurs, ses acteurs et ses producteurs. Il sait que dans ce domaine, qui est une industrie, la concurrence se fonde sur des réalités tangibles,

⁸⁷⁰ Molinero, Anita, propos recueillis lors du débat organisé par le Service de la Parole du Département du Développement Culturel du Centre Pompidou, en lien avec la rétrospective *César*, 10 janvier 2018, propos transcrits par l'auteur.

comme les entrées, l'avis du public et à nouveau le cahier des charges qui s'appelle, dans le cas du cinéma, le scénario.

Si les jeunes générations s'intéressent en priorité aux *Compressions*, la postérité des *Expansions* refait surface dans le domaine du design avec Jerzy Seymour et dans celui de la performance avec l'artiste argentin Diego Bianchi.

En 2007, le designer par Jerzy Seymour réalise une série de lampes métalliques intitulées *Scum*, produite par la Galerie Kréo. Incontestablement, elles ont la même « primitivité moderne » que le mobilier de César. Écoutons les propos du designer anglais qui nous donne quelques indices d'interprétation : « La lampe Métal Scum a été réalisée en 2008 en utilisant de la mousse polyuréthane en expansion et en partant du sens métaphorique du terme « scum » qui signifie « mousser » ou « bouillonner » en latin et revêt aujourd'hui une signification négative dans la langue vernaculaire pour désigner une chose vile. Mon idée est de réaliser un design qui n'ait aucun rapport, avec quoi que ce soit, mais soit simplement présent⁸⁷¹. »

Plus récemment, les sculptures anthropomorphiques en polyuréthane de l'artiste argentin Diego Bianchi sont directement inspirées des premières *Expansions* friables et poreuses de César. Exposées en 2019⁸⁷² à la galerie Jocelyn Wolff à Paris, ses sculptures en mousse expansive s'inspirent clairement des recherches de César à l'époque. Bianchi réconcilie l'abstraction molle (surréalisme) des expansions avec des objets du quotidien (réaliste), qui sont incrustés dans la matière pour dessiner des chaussures, des tétons, des bouches et autres orifices envoûtants. « Ce qui m'intéresse, c'est de ne pas avoir un contrôle total des situations. Dans ma pratique, j'oscille toujours entre le contrôle et l'absence de contrôle, parce qu'il y a une tension dans le va-et-vient entre ces deux états que je trouve productive. Je suis intéressé par le fait de montrer la relation ambiguë entre le plaisir et le pouvoir qui prend forme à ce moment-là (...) Depuis quelques

⁸⁷¹ Jerzy Seymour, *Made in Kreo, le laboratoire du design contemporain*, Flammarion, 2019, p. 354.

⁸⁷² *Soft Réalisme*, 13 mars - 20 avril 2019, Galerie Jocelyn Wolff, Paris.

temps, je m'interroge sur les relations entre le toucher et la vision. Je me suis rendu compte que j'étais très intéressé par ces matériaux (latex, mousse expansive, chromes). Ils m'ont connecté avec une sorte d'alchimie et m'ont aussi donné des pics salutaires d'adrénaline⁸⁷³. » Pour l'artiste argentin, la notion de « soft realism », le titre de son exposition, signifie un « mélange de sensations liées aux matières douces, à la décoloration des surfaces, au flou des contours et des définitions, notamment à ce qui s'affaisse, à ce qui coule, à l'instabilité comme paysage, aux matelas au coin des rues, au réalisme et au surréalisme qui se tourmentent mutuellement et à la porte de frigo où le hot-dog tombe amoureux avec une olive. »

Nous sommes entrés dans le travail de César par la porte des *Empreintes* car elles traversent toute son œuvre et parce qu'elles nous permettent de faire le lien avec la cuisine (moulage en farine, découpé et distribué les soirs de vernissage), la sculpture et son goût pour la sculpture funéraire. Sélectionnées par Georges Didi-Huberman⁸⁷⁴, elles ont aussi permis à César en 1997 de participer à une exposition, *l'Empreinte*, au Centre Pompidou. Comme le rappelle Didi-Huberman dans le catalogue, cette technique bien qu'ancestrale et « primitive », que César qualifie « d'anti-sculpture » à l'époque, intéresse les artistes de toutes les générations.

Ainsi, dans les années 1990, le sculpteur anglais, Marc Quinn, un des éminents représentants de ce que la critique nomme the *Young British Artists*, soutenus par le collectionneur et publicitaire Saatchi, dans la filiation du *Pop Art*, réalise l'empreinte de son visage avec un moule en silicone, qu'il remplit d'environ cinq litres de son sang congelé (*Self*, 1991). Le processus de l'empreinte est renouvelé tous les cinq ans pour montrer le vieillissement du visage de l'artiste et les marques du passage du temps. La présentation du masque nécessite l'usage de l'électricité pour la congélation du sang et le masque est présenté sous vide à l'intérieur d'une boîte étanche.

⁸⁷³ Une conversation par courriel entre Diego Bianchi et Inés Huergo, Communiqué de presse, Galerie Jocelyn Wolff, 2019.

⁸⁷⁴ Didi-Huberman, Georges, *L'empreinte*, Centre Georges Pompidou, 1997.

Lionel Sabaté, que la dernière génération des enfants Durand-Ruel collectionne, décompose le moule de l’empreinte, en réalisant son autoportrait à partir d’agglomérats de poussière collectés dans les lieux publics en 2017. En tentant de donner forme à ces « élevages de poussière » informes, il montre la fragilité des contours, du moule (ici fantasmé) et compose une empreinte du temps. Marie-Ange Guillemot réalise en 1991-92 une série de portraits anatomiques à partir du moulage de son nombril ou de celui de ses amis (*Point commun et vues de l’intérieur*, reliefs en plâtre, 40 x 40 cm, collection de l’artiste).

En 2000, le sculpteur Allan Mc Collum, dans le cadre d’une commande publique, n’hésite pas non plus à jouer avec la technique du moulage. Il demande le moulage de plusieurs sculptures antiques détériorées, provenant du parc du château Bonnier de la Mosson à Montpellier. Il les fait dupliquer à la même échelle en résine de polyester, fibre de verre et résine époxy dans cinq coloris acidulés (jaune, bleu, rouge, vert et crème) et les aligne sur l’esplanade du Corum. Elles dialoguent avec leur contexte : les drapeaux européens et le bâtiment postmoderne de Claude Vasconi⁸⁷⁵. Ces collisions historiques sont la marque de notre post-modernité, qui n’échappe pas à César qui refait une série de moulages à partir du moulage de la tête de Francis Bacon en 1998 et qu’il expose chez Claude Bernard, une de ses dernières expositions à Paris.

Pour conclure notre étude sur une note biographique comme nous l’avons fait dans la première partie, nous voudrions revenir sur la relation intense que César entretenait avec les femmes, d’abord au sein de sa famille, puis dans le milieu de l’art. Dans un deuxième temps, nous donnerons quelques références à propos d’une nouvelle génération de femmes sculpteurs, qui sans forcément se revendiquer de César, remettent la sculpture à l’honneur avec des modes opératoires proches des siens.

Dès l’enfance, la relation avec les femmes est fondatrice et protectrice : sa mère, sa sœur jumelle, Armandine, puis c’est au tour de Germaine Richier, qui le défend

⁸⁷⁵ *Allégories*, 2000, commande publique pour la ligne 1 de Tramway, Ville de Montpellier.

et le prend sous son aile en 1955 au moment du refus de son envoi au Salon de Mai. Par la suite, il lui rendra visite tous les samedis.

Un peu plus tard, il rencontre l'artiste juive chilienne Feliza Bursztyn (1933-1982), originaire de Bogotá), formée par Ossip Zadkine, à la Grande Chaumière. Il lui apprend à sculpter le métal. La révélation des *Compressions* est un déclic pour Feliza. De retour dans son pays vers 1958, en Colombie, elle installe son atelier dans l'usine de textile de son père. Elle s'approprie alors les méthodes de travail que César lui a enseignées à Paris : accumulations de chutes de métal, assemblages d'objets identiques et de rebuts. Elle assemble des fragments industriels. La Tate Modern lui achète une œuvre plus performative : *The Mechanical Ballet* en 1979. Elle décède à Paris au début des années 1980. Son travail vient d'être exposé à Paris dans une exposition de groupe : *Dimensions of reality: Female Minimal* à la galerie Galerie Thaddaeus Ropas⁸⁷⁶.

Dans un esprit plus nouveau réaliste et citationnel, c'est l'artiste suisse, Sylvie Fleury, qui dépose des petites *Expansions* métalliques dégoulinantes sur un remake d'une sculpture de Donald Judd. Elle l'intitule : *Waouh !* Plus qu'une citation, cette œuvre est aussi un *statement* qui entend réconcilier deux esthétiques : informe et minimaliste, brute et moderne.

Les deux artistes italiennes, Monica Bonvicini avec une accumulation de ceintures noires et Lara Favaretto avec dix blocs de confettis recouverts d'une peinture pailletée (*The Man Who Fell on Earth*, 2018, *Bridman or The Unexpected Vitruve of Ignorance*, Art Basel) jouent aussi ces gestes nouveau réaliste sans forcément s'en revendiquer. La filiation esthétique saute aux yeux, en revanche, ces artistes questionnent davantage, dans un esprit critique, la consommation et l'écologie, des notions qui n'étaient pas encore prégnantes dans les années 1960.

Dans un autre esprit, l'artiste allemande Alexandra Bircken (née en 1967), ayant reçu une double formation en sculpture et en arts appliqués au Saint-Martins College, n'hésite pas à convoquer le moulage en cire brute, celui de son entre-cuisse et bas-ventre surmontés d'une boîte à vitesse de voiture, mais aussi

⁸⁷⁶ 23 février - 25 juillet 2020, Patin. Elle est représentée par la galerie Leon Tovar à New York.

la tapisserie et le crochet, le ready-made, la découpe, l'incision et la déformation. Elle revisite le corps, au masculin comme au féminin, à travers ces différents médiums, qu'elle articule sans aucune hiérarchie, montrant à la fois la fragilité du corps, sa relation à la machine, à l'accident, à la vitesse et à la mort⁸⁷⁷. A la dernière Biennale de Venise, en 2019, elle présente un placenta, inséré dans une boîte de Plexiglas, qui rappelle les *Poubelles* d'Arman, qu'elle intitule *Origin of the World*⁸⁷⁸

Plus récemment, les performances de Edwige Houben (née en 1983), élève de Rita Mac Bride à l'académie de Düsseldorf, lors desquelles l'artiste malaxe en public des tas de pâte à modeler, posée sur une table, face au public, tout en élaborant des motifs anthropomorphiques (un crâne, un intestin, des mains) par modelage, questionnent aussi cette double filiations « moderne » et « primitive ». En racontant au public des récits fictifs entrecoupés par des sonorités concrètes et « biologiques », qui évoquent des gargarismes et autres mouvements gastriques de l'estomac, l'artiste insiste sur l'élasticité de la matière. Dans sa performance *Six Possibilities for a sculpture*, commencée en 2009, elle questionne son identité en tripotant cette matière souple polychrome, flexible, qui s'étire indéfiniment à l'image de la conscience. Elle parle, chante, se met à respirer intensément pour mobiliser la concentration du public sur le moment présent sans jamais regarder ses mains.

En 2000, Mrinalini Mukeherjee⁸⁷⁹, l'artiste d'origine indienne, travaille dans le même respect du matériau que César et Robert Morris en réalisant des sculptures composées de couvertures tricotées à la main et teintées avec des pigments naturels, qu'elle assemble et suspend aux arbres ou dispose en équilibre dans les musées (*Jaubā*, 2000, Tate Modern, Londres). Là, encore les volutes molles du

9 Paris International, Foire d'art contemporain, octobre 2018.

⁸⁷⁸ 2018,

⁸⁷⁹ *Phenomenal Nature*, Met. Breuer, New York, juin 2019.

textile travaillé à la main, génèrent des formes anthropomorphiques et hybrides, qui s'ajustent d'elles mêmes comme la sculpture processuelle des années 1970.

Ce « revival » pour la sculpture, assumé par une génération de femmes sculpteurs, est dynamique. Elles ne se soucient pas de critères stylistiques et formels, mais plutôt d'une navigation dans les supports, les formats et les matériaux.

À l'issue de notre recherche, il nous apparaît que César travaille à partir de sa rencontre avec les matériaux, comme nous l'avons dit, mais aussi en sollicitant sa mémoire visuelle. Il stocke ses sources dans sa mémoire cellulaire et la traduction plastique est empirique et improvisée. Cette liberté et cette facilité technique provoquent, en contre-partie, des polémiques, notamment dans le contexte sensible de 1968 et de la présidence de Georges Pompidou. L'ouverture que César et Restany provoquent sur « l'esthétique généralisée », le « folklore industriel », la recherche de « l'abolition de l'art » et l'invention d'un « art-jeu » est parfois perçue comme une marque de naïveté, voire une indifférence au contexte social. De plus en plus, sollicité par les médias grand public et les industriels (Fiac, Renault, Peugeot), César s'éloigne peu à peu de la scène artistique au sens strict. Son succès médiatique et populaire s'installe-t-il au détriment du succès critique et institutionnel. Le conduit-il dans une impasse dont il devient, à son insu, la première victime ? Notre étude démontre qu'en ayant œuvré à la fois comme sculpteur, artiste contemporain, designer, performer, cuisinier et artisan, il n'a rien cédé à l'exigence plastique de ses productions, qu'elles soient sculpturales ou culinaires, tout en sanctuarisant la liberté de création, dont les générations actuelles usent sans souci de hiérarchie.

En outre, César n'a jamais accepté la « soumission » des acteurs français devant les artistes américains, l'hégémonie du marché de l'art, des collectionneurs et des marchands. Il en a fréquemment fait état dans les médias et ce discours sur la souveraineté nationale est mal connoté en France. Avec l'énergie et la clairvoyance de Restany, il a vraiment pensé que leur vision commune et leur créativité pouvaient faire école et constituer un contre-pouvoir à la scène

américaine. En replaçant leur histoire commune dans un contexte français éminemment dynamique et prolifique, il nous apparaît qu'ils ont transformé les codes de la bourgeoisie par des stratégies, non pas contestataires, mais dans ces zones de croisements avec la mode, la photographie, le design, les médias et le graphisme dans un esprit d'ouverture et d'horizontalité.

Bibliographie

Note de l'auteure: Ma sélection bibliographique s'appuie majoritairement sur des sources contemporaines à la période étudiée. Des entretiens publiés de l'artiste dans la presse quotidienne, ainsi que des analyses de François Pluchart, Michel Ragon et Pierre Restany, qui ont joué un rôle déterminant dans les années 1960-1970 en France. Pour les années 1980, je me suis appuyée notamment sur le point de vue de Bernard Lamarche-Vadel, qui apporte, selon moi, un regard renouvelé par rapport aux critiques des années 1960.

La majorité de mes ressources viennent du fonds d'archives privées de Mme Durand-Ruel, qui a répertorié chaque œuvres sur des registres d'inventaires et des fiches individuelles sur César, ainsi que quatre autres artistes : Arman, Jean-Claude Farhi, Bertrand Lavier et Jean Pierre Raynaud. La bibliographie comporte également des références anthropologiques afin d'élargir le prisme formel, ainsi que des sources liés à des artistes contemporains.

Fonds d'archives consultés

Fonds de l'Inathèque, Bibliothèque Nationale de France, consulté en mars 2019.

Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Charenton-le-Pont, consulté en octobre 2019.

Archives Hanover Gallery, Tate Britain, Londres, consulté à distance en 2016.

Archives Denyse Durand-Ruel, Rueil-Malmaison : fonds privé, consulté une fois par semaine au cours des années 2018/2019.

Fonds Claude Govaerts, Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, Paris, boîtes 1 à 10, consulté en janvier et février 2020.

Fonds Otto Hahn, Rennes : Archives de la Critique d'art, FR ACA OHAHN, consulté en 2016.

Archives François Mathey, Musée des Arts décoratifs, MAD, Paris, non classé, consulté en janvier 2019.

Fonds François Pluchart, Rennes : Archives de la Critique d'art, FR ACA FPLUC, consulté en 2016.

Archives Lionel Poilâne, courtesy Mme Geneviève Briere, chargée des relations extérieures, Paris.

Fonds Michel Ragon. Rennes : Archives de la Critique d'art, FR ACA MRAGO, consulté en 2016.

Fonds Pierre Restany. Rennes : Archives de la Critique d'art, Rennes, FR ACA PREST, consulté en 2016.

Fonds d'archives à signaler

Association de la Grande Masse : anciens élèves de l'École des Beaux-Arts, Paris, <https://www.grandemasse.org/>.

Archives Galerie Claude Bernard, Paris.

Archives Pierre Cabanne, Galerie Guillaume, Paris.

Fonds Jacques Lepage, Institut de la mémoire de l'édition contemporaine (IMEC), 247LP.

Fonds photographiques

Fonds Guy Bourdin, courtesy Frédéric Arnal et Samuel Bourdin, Londres et La Courneuve.

Fonds Denise Colomb (Denise Loeb, sœur du galeriste Pierre Loeb), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Charenton-le-Pont.

Fonds Marcel Bovis, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Charenton-le-Pont.

Fonds Michel Delluc, photographe, membre de l'agence *Viva*, Paris, Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, DELL 1 – 16.

Fonds Rémy Duval, Musée d'art moderne de la ville de Paris.

Fonds Jean Ferrero, Nice, fonds privé.

Fonds Hervé Gloaguen, photographe, membre de l'agence *Viva*, Paris, fonds privé.

Fonds photographique André Morain, Paris, photographe du Salon de Mai à partir de 1963, fonds privé.

Fonds Harry Shunk-Kender, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris, SHU 1 – 21706.

Travaux universitaires

Bouchet Renaud. *Fers et Compressions, l'œuvre de fer de César, des origines aux Empreintes, 1949-1966*. Thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Jean-Paul Bouillon, Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand 2, 2009.

Choubard Alain. *Les Matériaux nouveaux ou réintroduits dans la sculpture française entre 1880 et 1940*, sous la direction de Bruno Foucart, Université Paris IV Sorbonne, 2000.

Devals Alexandre. *Mathias Fels & Cie, Galerie Pilote*. Mémoire de Master 1, sous la direction de Arnaud Pierre, Université de Paris IV - Sorbonne, UFR d'histoire de l'art et d'archéologie, 2009.

Lemée Jean-Philippe. *Les actions-spectacles des Nouveaux Réalistes*. Mémoire de Maîtrise, sous la direction de Jean-Marc Poinot, Université de Rennes 2, 1980.

Paulhan Camille. *Du périssable dans l'art des années 1960-1970*. Thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Philippe Dagen, doctorat soutenu en décembre 2014, Université Paris 1, Sorbonne.

Scoppetone Dina. *The Salon de Mai in Cuba and the Mural Collectiva*. Thèse de doctorat, Courtauld Institute, Londres, 1998.

Ténèze Annabèle. *Exposer l'art contemporain à Paris : l'exemple de l'ARC au Musée d'art moderne de la ville de Paris (1967-1988)*. Mémoire de Thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe, École nationale des Chartes, 2004.

Verger Émilie. *Les Beaux-Arts, une fabrique d'artistes ?, une histoire institutionnelle et sociale de l'enseignement des arts plastiques à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris de 1960 à 2000*. Thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Philippe Dagen, Université Panthéon Paris Sorbonne, janvier 2011.

Études sociologiques et philosophiques

Bachelard Gaston. *Matérialisme rationnel*. Paris : Presses universitaires de France, 1953.

Bachelard Gaston. *L'Eau et les Rêves, essai sur l'imagination de la matière*. Paris : José Corti, 1943.

Bataille Georges. « La notion de dépense », revue *La critique sociale*, numéro 7, janvier 1933, pp. 7 – 15.

Bataille Georges. *La part maudite*. Paris : éditions de Minuit, 1949.

Baudrillard Jean. *Le système des objets*. Paris : Gallimard, 1968.

Boltanski Luc, Esquerre Arnaud. *Enrichissement, une critique de la marchandise*, Paris : Gallimard, 2017.

Braudel Fernand. *Civilisation matérielle, économie et capitalisme*. Paris : Armand Collin, 1979.

Bon François. *Autobiographie des objets*, Paris : Seuil, 2012.

Bonnot Thierry. *La vie des objets, d'ustensiles banals à objets de collection*. Paris : éditions de la Maison des sciences de l'homme, mission du Patrimoine ethnologique, collection ethnologie de France, 2002.

de Certeau Michel, *L'Invention du quotidien, Arts de faire*, tome 1, *Habiter, cuisiner*, tome 2. Paris : Gallimard, Folio Essais, 1990 et 1994.

Compagnon Antoine. *Les antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Folio Essais, 2005 et 2016.

Dagognet François. *Rematérialiser, Matières et Matérialismes*. Paris : J. Vrin collection Problèmes et controverses, Librairie philosophique, 1985.

Dagognet François. *L'argent, philosophie déroutante de la monnaie*. Paris : Éditions les Belles Lettres, collection encre marine, 2011.

Fink Eugen. *Le jeu comme symbole du monde*. Paris : éditions de Minuit, collection Arguments, 1966.

Foucault Michel. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966.

Freud Sigmund. *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. Paris : Gallimard, 1930.

Huizinga Johan. *Homo Ludens, Essai sur la fonction sociale du jeu*. Paris : Gallimard, collection Tel Gallimard, 1988.

Kierkegaard Sören. *Le concept d'angoisse*, Paris : Gallimard, collection Idées, Paris, 1977.

Latour Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes, Essai d'anthropologie symétrique*, Paris : éditions de la Découverte, 1997.

Le Clézio, Jean-Marie Gustave. *L'extase matérielle*, Paris : Folio Essais, 1967.

Leroi-Gourhan André. « *L'homme et la matière* » in *Évolutions et techniques*. Paris : éditions Albin Michel, Sciences d'aujourd'hui, 1943.

Leroi-Gourhan André. *Le geste et la parole, Technique et langage, La mémoire et les rythmes*. Paris : éditions Albin Michel, Paris, 1964-1965.

Lévi-Strauss Claude. *La pensée sauvage*. Paris : Plon, 1962.

Lévi-Strauss Claude. *Mythologiques, Le cuit et le cru, L'origine des manières de table*. Paris : Plon, 1964.

Manzini Ezio. *La matière de l'Invention*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1989.

Mauss Marcel. « Les techniques du corps », in *Sociologie et Anthropologie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1936.

Mauss Marcel. *Essai sur le don : forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. Paris : Presses universitaires de France, 2012.

Péguy Charles. *L'argent*. Paris : « Cahiers de la quinzaine », 1913.

Schulte-Tenckoff Isabelle. *Potlatch : conquête et invention. Réflexion sur un concept anthropologique*, Lausanne : édition d'En bas, 1986.

Serres Michel. *Les Cinq sens*, Paris : éditions B. Grasset, 1985.

Simondon Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris : Philosophie Aubier, 1958.

Stiegler Bernard. *De la misère symbolique, L'époque hyperindustrielle*, tome 1, *La catastrophe du sensible*, tome 2. Paris : Galilée, 2004.

Ouvrages historiques

Chassaing Philippe. *Les années 1970, Fin d'un monde et origine de notre modernité*. Paris : Armand Colin, 2008.

Duval-Stalla Alexandre. *De Gaulle-André Malraux, Deux légendes, une histoire*. Paris : Folio essai, 2016.

Huizinga Johan. *L'automne du Moyen Âge*, Paris : Payot, collection Petite bibliothèque Payot, 1989.

Malraux André. *Malraux face aux jeunes : Mai 68, avant, après. Entretiens inédits.* Paris : Gallimard, collection Folio, 2016.

Ross Kristin. *Rouler plus vite, laver plus blanc. La modernisation de la France et décolonisation au tournant des années 1960,* Paris : Flammarion, 2006

Taliano-Des Garets Françoise. *Un siècle d'histoire culturelle en France de 1914 à nos jours.* Paris : Armand Colin, 2019.

Tricaud Sabrina. *Les années Pompidou.* Paris : éditions Belin, 2014.

Romans

Pérec Georges. *Les choses.* Paris : Julliard, 1965.

Robbe-Grillet Alain. *La jalousie.* Paris : éditions de Minuit, 1957.

Essais d'histoire de l'art et d'esthétique

Ardenne Paul. *Heureux, les créateurs, L'art à l'âge postmoderne, ses amis, ses faux amis, ses ennemis.* Bruxelles : La Mulette, 2016.

Charpin Catherine. *Les Arts Incohérents, 1882-1893.* Paris : Syros Alternatives, 1990.

Caldera Elisabeth, Vanoye Francis. *Gestalt-thérapie, pour une Esthétique de l'existence.* Paris : Armand Colin, 2014.

Deleuze Gilles. *Le pli, Leibnitz et le Baroque.* Paris : éditions de Minuit, 1988.

Didi-Huberman Georges. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille.* Paris : éditions Macula, 1995.

Genette Gérard. *L'œuvre d'art, la relation esthétique,* tome 2, Paris : éditions du Seuil, 1997.

Gilardet Brigitte. *Réinventer le musée – François Mathey, un précurseur méconnu (1953-1985),* Dijon : Les presses du réel, 2014.

Goodman Nelson. « Quand y-a t-il art ? », in Genette Gérard (dir.), *Esthétique et politique,* Paris : éditions du Seuil, pp : 67-82, 1992.

Grojnowski Daniel et Riout Denys. *Les arts incohérents et le rire dans les arts plastiques.* Paris : Éditions Corti, collection les Essais, Paris, 2015.

Leeman Richard. *Le critique, l'art et l'histoire. De Michel Ragon à Jean Clair.* Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010.

Popper Franck. *Le déclin de l'objet.* Paris : éditions du Chêne, 1975.

Popper Frank. *L'artiste et la créativité aujourd'hui,* Paris : éditions Klincksieck, 1980.

Restany Pierre. *Le plastique dans l'art.* Monte-Carlo : éditions Sauret, 1972.

Shattuck Roger. *Les primitifs de l'avant-garde, Henri Rousseau, Erik Satie, Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire.* Paris : Champs Flammarion, 1974.

Ouvrages sur la sculpture et les matériaux :

Armstrong Richard, Marshall Richard. *The New Sculpture 1965-1975 : Between Geometry And Gesture.* New York: WMAA, 1990.

Chevillot Catherine. *La sculpture à Paris, 1904-1914, le moment de tous les possibles.* Paris : Hazan, 2007.

Chevillot Catherine. *Oublier Rodin.* Paris: éditions de la RMN, 2009.

Cousinié Frédéric. *Esthétique des fluides. Sang, sperme, merde dans la peinture française du XVIIème siècle.* Paris : Le Félin, 2011.

Fréchuret Maurice. *Le Mou et ses formes. Essai sur quelques catégories de la sculpture du XXème siècle.* Paris : Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 1993.

Fréchuret Maurice. *Les années 70 : L'art en cause.* Bordeaux : CAPC-Musée d'art contemporain ; Paris : Réunion des musées nationaux, 2002.

Gimond Marcel. *Comment je comprends de la sculpture.* Paris : Arted, 1969

Rowell Margit. *Qu'est-ce que la sculpture moderne.* Paris : Centre Georges Pompidou, 1986.

Liotard Jean-François. *Les Immatériaux.* Paris : Centre Georges Pompidou, 1977.

Rinuy Paul-Louis, *La sculpture contemporaine.* Vincennes : Presses Universitaires, 2016.

Seuphor Michel. *La sculpture de ce siècle.* Neuchâtel, Suisse : édition du Griffon, 1959.

Schwartz Emmanuel. *Les sculptures de l'École des Beaux-Arts de Paris : histoire, doctrines, catalogue*. Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, 2003.

Catalogue d'expositions

Métamorphoses de l'objet : art et anti-arts 1910-1970. Bruxelles : La Connaissance, 1971

Marcel Broodthaers, Paris : éditions du Jeu de Paume, 1991.

Erik Dietman : éloge de l'envie. Nice : Musée d'art moderne et d'art contemporain, 2001.

Roger Tallon : itinéraire d'un designer industriel. Paris : Centre Georges Pompidou, 1993.

Aguer Montse, Bouhours Jean-Michel, Dufrière Thierry, Martin Jean-Hubert (dir.) *Dalí*. Paris : Centre Georges Pompidou, 2012.

Bach Friedrich Teja, Rowell Margit, Temkin Ann. *Constantin Brancusi : 1876-1957*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1995.

Bonnefoy Françoise (dir.). *Restaurant Spoerri*, Paris : Jeu de Paume, 2002.

Bouhours Jean-Michel (dir.). *Arman*, Paris : Centre Georges Pompidou, 2010.

Bois Yves-Alain, Krauss Rosalind. *L'informe, mode d'emploi*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1996.

Bourriaud Nicolas (dir.). *Cook book, L'art et le processus culinaire*. Paris : Beaux-Arts de Paris ; Ministère de la culture et de la communication, 2013.

Calafat Marie-Charlotte, Viatte Germain (dir.). *Georges Henri Rivière : Voir, c'est comprendre*. Marseille : Mucem, 2019.

Chéroux Clément. *Walker Evans*. Paris : Centre Georges Pompidou, 2017.

Didi-Huberman Georges, Semin Didier. *L'empreinte*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1997.

Gabet Olivier (dir.). *Les Lalanne*, Paris : Musée des Arts Décoratifs, 2010.

Grenier Catherine (dir.), *Robert Morris*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1995.

Hahn Otto. *Claes Oldenburg*. Paris : Galerie Sonnabend, 1964.

Hulten Pontus. *Tinguely*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1988.

Mathey François. *72, douze d'art contemporain en France*. Paris : Réunion des musées nationaux, 1972.

Pincus-Witter Robert. *Memories of Iris, Microsalon, Hommage to Iris Clert*, Londres, New York: Luxembourg & Dayan gallery, 2015.

Restany Pierre. *Super Lund : un panorama du présent une philosophie du futur = Ett Nupanorama en framtidsfilosofi*, Lund : Lunds Konsthall, 1967.

Krauss Rosalind, Livingstone Jane. *Explosante fixe, photographie et surréalisme*. Paris : Centre Georges Pompidou ; Hazan, 1985.

Ouvrages généraux sur les années 1950-60 et le Nouveau Réalisme :

Coleccion Sonnabend, 25 anos de seleccion y de actividad, Madrid : Centre de Arte de Reina Sofia, 1987.

Daniel Abadie (dir.). *Les années 1950*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1988.

Abadie Daniel (dir.) *Le Nouveau Réalisme*, Paris : Galerie nationale du Jeu de Paume, collection Conférences & colloques, 1999.

Bertrand Dorléac Laurence. *L'ordre sauvage, Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*. Paris : Gallimard, 2004

Chapdelaine de Montvalon Sophie. *Le Beau pour tous, Maïmé Arnodin et Denise Fayolle, l'aventure de deux femmes de style : mode, graphisme, design*. Paris : L'Iconoclaste, 2009.

Debray Cécile. *Les Nouveaux réalistes*, Paris : Réunion des Musées nationaux ; Centre Georges Pompidou, 2007.

Etienne Noémie. « La performance des objets », in Isabelle Barbéris [dir.], *L'archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2015.

Francklin Catherine. *Les Nouveaux Réalistes*. Paris : éditions du Regard, 1997.

Frigeri Flavia et Morgan Jessica. *The World goes pop*, Londres: Tate Publishing, 2015.

Gribaudo Ezio, Jouffroy Alain. *Mural Cuba Collectiva 1967 Salon de Mai*. Turin : édition d'art Fratelli Pozzo, 1970.

Laks Déborah. *Des déchets pour mémoire, l'utilisation de matériaux de récupération par les nouveaux réalistes, 1955-1975*. Dijon : les Presses du Réel, Collection Œuvres en sociétés, 2017.

Leeman Richard (dir.). *Le demi-siècle de Pierre Restany*. Paris : Institut national d'histoire de l'art, éditions des Cendres, 2009.

Pluchart François. *Du cubisme à l'abstraction réaliste*. Paris : Presses Continentales, Paris, 1967.

Pluchart François. *Pop art & Cie 1960-1970*. Paris : éditions Martin-Malburet, 1971.

Pluchart François. *L'Art : un acte de participation au monde*. Nîmes : éditions Jacqueline Chambon, 2002.

Restany Pierre. « Une tentative américaine de synthèse de l'information artistique : les Happenings ». *Domus* n° 405, Milan, août 1963.

Restany Pierre. « Où va le happening ? ». *Domus*, Milan, 1963.

Restany Pierre. texte manuscrit. *Domus*, n° 462, Milan, mai 1968.

Restany, Pierre, *Le livre rouge de la Révolution picturale*. Milan : éditions Apollinaire, 1968.

Restany, Pierre, *Le Livre blanc - L'objet blanc*, Milan : éditions Apollinaire, 1969.

Restany Pierre. *Nouveau Réalisme 1960-1990*. Paris : éditions de la Différence, 1990.

Restany Pierre. *Avec le Nouveau Réalisme, sur l'autre face de l'art*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 2000.

Robinson Julia (dir.). *New Realisms: 1957-1962, Object strategies Between Readymade and Spectacle*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia; Cambridge, MA: MIT Press, 2010.

Saurisse Pierre. *La Mécanique de l'imprévisible. Art et hasard autour de 1960*. Paris : l'Harmattan, 2007.

Selz Peter. *New Images of man*, New York: Museum of modern art, 1959.

Tronche Anne. *L'art des années 1960, chroniques d'une scène parisienne*, Paris : Hazan, 2012.

Monographies sur l'artiste :

César. New York: Allan Stone Gallery, 1960.

Abadie Daniel, Blistène Bernard, *et al.* *César, œuvres 1947 à 1993*. Paris : Réunion des musées nationaux ; Marseille : Musées de Marseille, 1993.

Abadie Daniel (dir.). *César*. Paris : éditions du Jeu de Paume ; Gallimard, 1997

Ajac, Bénédicte, Blistène Bernard. *César, la rétrospective*, Paris : Centre Georges Pompidou, 2017.

Baldwin James, Giroud Françoise. *Compressions : l'homme et la machine*. Paris : Hachette, 1973.

Bellony-Rewald Alice. *César, La Buick jaune*. Paris : édition des Lions, 2017.

Bouchet Renaud. *Les Fers de César 1949-1966, le matériau et sa présence*. Rennes : Presses universitaires, 2016.

Douglas Cooper. *César, œuvres de 1955 à 1966*. Cannes : Galerie Madoura, 1966.

Durand-Ruel Denyse. *César 1947-1964*, tome 1, Paris : éditions de la Différence, 1994.

Francblin Catherine, Restany Pierre, *et al.* *Les Fers de César*. Jouy en Josas : Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1984.

Gautherot Frank, Troncy Eric. *César Expansions*. Cluny : Écuries de Saint-Hugues, 1996.

Hachet Jean-Charles. *César ou les métamorphoses d'un grand art*. Paris : éditions Varia, 1989.

Hahn Otto. *César, sept vies*. Paris : Fabre, 1988.

Mathey François. *Trois sculpteurs : César, Roël d'Haese, Tinguely*. Paris : Musée des Arts décoratifs, 1965.

Mathey François. *César, Cristal-Daum*. Paris : Musée des Arts décoratifs, 1969.

Mathey François. *Plastiques*. Paris : Centre national d'art contemporain, 1970.

Nouvel Jean. *César : anthologie par Jean Nouvel*. Paris : Fondation Cartier ; Xavier Barral, 2008.

Restany Pierre. *César, Recent sculptures*. Londres : Hanover gallery, 1960.

Restany Pierre. *César Compressions*, Paris : galerie Mathias Fels & Cie, 1969.

Restany Pierre. *César Tête à têtes*. Paris : galerie Henri Creuzevault, 1973.

Restany Pierre. *César*. Monte-Carlo : éditions Sauret, 1975.

Restany Pierre. *Les championnes de César*. Jouy-en-Josas : Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1986.

Restany Pierre. *César*. Paris : éditions de la Différence, 1988.

Articles de périodiques sur l'artiste :

« César : penser à travers le matériau », *Art Press*, n°182, 1993, pp. 16-22.

Desclaux Bertrand. « Chez le sculpteur César », *Jardin des Arts*, n°192, novembre 1970, pp. 64-69.

Duhamel Françoise. « César nous ouvre sa maison ». *Mon Jardin, Ma Maison*, juin 1983, pp. 104-112.

Ginibre Jean-Louis. « César, sculpteur en pleine expansion ». *Lui, le magazine de l'homme moderne*, n°87, avril 1971, pp. 98-164.

Hahn Otto. « César au fournil », *L'Express*, n°1132, 15 mars 1973, p. 87.

Hahn Otto. « César rédacteur en chef ». *L'Express magazine*, hors série, février-mars 1991, p. 24.

Jouffroy Alain. « Qui est César ? », *Opus International*, numéro 17, avril 1970, pp. 26-29.

Lamarche-Vadel Bernard. "Trois questions à César sur Germaine Richier", *Cimaise* n°138-139, Paris octobre 1978.

Lamarche-Vadel Bernard. *César d'un bloc*, revue *Artistes*, numéro 6, Paris, octobre-novembre 1980.

Mason Rainer Michael, « César : une compression historique », *Geneva*, n.s., tome XXV, Genève, 1977, pp. 278-288.

Millet Catherine. « Entretien avec César », *Les Lettres françaises*, Paris, 1969.

Millet Catherine. « César : Entretien », *Art Press*, n° 183, Paris, 1993.

Pluchart François. « César et le plastique : à l'école de la matière ». *Plaisir de France*, juin 1970, p. 29.

Ragon Michel. « César, sculpteur de l'âge industriel », *Jardin des Arts*, numéro 154, 1967, pp. 51-55.

Restany Pierre. « César en expansion ». *Domus*, n°457, 1967.

Biographies sur des artistes autres que César :

Arman, Hahn Otto. *Arman, Mémoires accumulés*. Paris : Pierre Belfond, 1992.

Baldwin Neil. *Man Ray, une vie d'artiste*. Paris : Plon, 1998.

Bastian Céline, Bastian Heinier, Koeplin Diter. *Joseph Beuys, The secret block for a secret person in Ireland*. Munich: Schirmer-Mosel, 1988.

Benaïm Laurence. *Marie Laure de Noailles, la Vicomtesse du bizarre*. Paris : Grasset, 2001.

Bon François, Cabañas Kaira. *Jacques Villeglé*. Paris : Flammarion, 2007.

Braunstein Chloé et Jollant Françoise. *Atelier A, Rencontre de l'art et de l'objet*. Paris : Norma éditions, 2003.

Bardot Brigitte. *Initiales B.B.* Paris : B. Grasset, 1996.

Chanson Marion. *Villeglé et ses compagnons du nouveau réalisme*. Suresnes : Bernard Chauveau, 2018.

Chapoutot Anne. *Pierre Paulin, Un univers de formes*. Paris : Du May, 1992.

Cheval François. *Dancing in the street, Peter Knapp et la mode*. Paris : éditions du Chêne, 2018.

Clert Iris. *Iris Time, (L'artventure)*. Paris : édition Denoël, 1978

Damish Hubert et Dubuffet Jean. *Prospectus : et tous écrits suivants*. Paris : Gallimard, 1967.

Delvaux Alexandre, Spoerri Daniel. *L'instinct de conservation, Entretiens avec Alexandre Delvaux*, Paris : Buchet-Chastel, 2018.

Dufrêne Thierry. *Salvador Dali, Double image, double vie*. Paris : Hazan, 2012.

Durand-Ruel Paul, Durand-Ruel Paul-Louis, Durand-Ruel Flavie. *Mémoires du marchand des impressionnistes*. Paris : Flammarion, 2014.

Froment Aurélien. *Tombeau idéal de Ferdinand Cheval*. Vitry-sur-Seine : Mac Val, 2017.

Gautherot Franck, Hancock Caoline, Seungduk Kim. *Lynda Benglis*. Dijon : les Presses du réel, 2009.

Hahn Otto. *Daniel Spoerri*. Paris: Flammarion, 1990.

Houben Edwige (dir.). *Grip*. Heyningen : Jap Sam Books, 2016.

Jouffroy Alain. *Les Objecteurs : Jean Pierre Raynaud, Daniel Pommereulle, Arman*, Paris : Quadrum, 1965.

Lecombe Sylvain, Staub Helena. *Ossip Zadkine : l'œuvre sculpté*. Paris : Paris-musées, 1994.

Marchesseau Daniel. *Les Lalanne*, Paris : Flammarion, 1998.

de Noailles Marie Laure, *Le Cahier des Saisons*. Paris : Julliard, 1961.

Périer Henry. *Pierre Restany : l'alchimiste de l'art*, Paris : Cercle d'art, 1998.

Ray Man. *Autoportrait*. Paris : R/ Laffont, 1964.

Remmele Mathias. *Verner Panton: The collected works*. Bâle: Vitra design museum, 2000.

Reut Tita. *Arman, La traversée des objets*, Paris : Hazan ; Réunion des Musées nationaux, 2000.

Solal Annie-Cohen. *Léo Castelli et les siens*, Paris : Gallimard, 2009.

Schwartz Arturo. *The complete works of Marcel Duchamp*. Londres: Thames and Hudson, 1997.

Taylor Michael. *Marcel Duchamp: Étant Donnés*. New Haven: Yale University Press, 2009.

de la Villeglé Jacques. *Cheminevements 1949-1953*. Saint-Julien-Molin-Molette : J.-P Huguet, 1999.

Wodrascka Alain. *Bardot et Gainsbourg: passion fulgurante*. Paris: Hugo doc, 2014.

Ouvrages sur les arts décoratifs, le design, la mode, la cuisine :

Mathey François. *Les assises du siège contemporain*, Paris : Musée des Arts Décoratifs, 1968.

De Dirié Clément. *Made in Kréo, le laboratoire du design contemporain*. Paris : Flammarion, 2019.

Duby Georges, Mathey François, Yanagi Soetsu, Lhôte Jean-Marie. *Artiste - Artisan ?*, Paris : Musée des Arts Décoratifs, 1977.

Poilâne Lionel. *Le Guide de l'Amateur de Pain par Poilâne*, Paris : Robert Laffont, 1981.

Poilâne Lionel, Poilâne Apollonia. *Le Pain par Poilâne*, Paris : Cherche-Midi, 2005.

Slesin Suzanne, Cliff Stafford. *French Style*. New York: N. Potter publishers, 1982.
Ouvrages sur les collectionneurs privés et la commande privée :

Candet Nadia, *Collections particulières : 150 commandes privées d'art contemporain en France*, Paris : Flammarion, 2008.

Pagé Suzanne (dir.), *Passions Privées, Collections particulières d'art moderne et contemporain en France*, Paris : Paris musées, 1995.

Filmographie :

Arrabal Fernando. *Lyres et délires du chaste Arrabal*, 1ère chaîne, 1,47 min, INAthèque, Bibliothèque nationale de France, 9 novembre 1967.

Demy Jacques. *La Baie des Anges*, 35 mm, noir et blanc, 90 min, 1963.

Demy Jacques. *Les Demoiselles de Rochefort*, Esastmancolor, 35 mm, 120 min, 1968.

Gicquel Alain et Didier. *Philippe Hiquily. L'éloge de l'érotisme en sculpture*, 84 min, 2008.

Godard Jean-Luc. *Week-end*, Eastmancolor, 35 mm, 95 min, 1967.

Klein William, Krier Jacques. *Dim Dam Dom et Les femmes aussi*, 11h10 min, INA Éditions, 2009.

Maben Adrian, *Mode d'emploi, Les Nouveaux Réalistes*, 71 min, éditions Montparnasse, Paris, 1970.

Maysles Albert. *5 Films about Christo et Jeanne-Claude*, 282 mn, Maysles films Production 2004.

Patris Gérard. *L'École de Nice*, 20 min, 1966.

Paugam Sandra. *Le sculpteur César : l'art et la matière*, France 5, 52 mn, 2017.

Pawels Louis. *En Français dans le texte*, présentation par Pierre Restany, 45 mn, France Télévisions, INAthèque, Bibliothèque Nationale de France, 25 avril 1961.

Lhomme Pierre, Marker Chris. *Joli Mai*, 35 mm, noir et blanc, 156 min, 1962.

Meurice Jean-Michel, Stora Benjamin. *Algérie, notre histoire*, 90 min, INA et Arte, 2011.

Tati Jacques. *Les Vacances de M. Hulot*, 35 mm, noir et blanc, 114 min, 1953.

Tati Jacques. *Play Time*, 70 mm, Eastmancolor, 124 min, 1967.

Truffaut Francois. *Tirez sur le pianiste*, 35 mm, noir et blanc, 78 min, 1960.

Sitographie et réseaux sociaux :

Fondation Arman, catalogue raisonné en ligne : <https://www.fondation-arman.ch/files/catalogR.html>.

Instagram : # Pierre Restany, Nouveau Réalisme, Design, Mobiliers d'artistes, Pierre Paulin, Gaetano Pesce, Lino Bo Bardi, Christo, Yves Klein archives, Fondation César, Alain Demachy, Henri Samuel, Galerie Demish Danant, New York, Jacques Villégé, Galerie Georges-Philippe Vallois.

TABLE DES MATIÈRES :

Résumé/Abstract, Ecole Doctorale 395, Milieux, cultures et sociétés du passé et du présent, Laboratoire Histoire des Arts et des Représentations, Université Paris Nanterre p.2

Introduction : « J’habite mes mains, de préférence ⁸⁸⁰» p.5

I - PREMIÈRE PARTIE / EMPRUNTS ET EMPREINTES SUR UN FOND DE PRIMITIVITÉ

A / La primitivité comme antidote à l’académisme p.30

I / A - 1. Une intelligence technique p.30

I / A - 2. « Le pays des figues » et l’éloge du vernaculaire p.51

I / A - 3. La cuisine, son premier geste performatif p.63

I / A -4. Des *empreintes* comestibles pour une exposition sur le narcissisme p.73

B / Percuté par la modernité : p.83

I / B - 1. Des compagnons de route qui convergent vers Paris p.83

I / B - 2. Le dialogue César/Arman : Modern Pompéï p.90

I / B - 3. *Le Plein* chez Iris Clert & *Trois Tonnes* au 16e Salon de mai p.110

I / B - 4. Des couples de mécènes (Noailles, Rewald, Durand-Ruel) p.112

I / B – 5. Une autre facette de la modernité, la presse féminine française p.116

⁸⁸⁰ Lévêque, Jean-Jacques, *Table d’orientation pour la sculpture*, cat. d’expo., Galerie Henri Creuzevault, 1967, Paris, p.1.

C / Primitives et modernes à la fois, les <i>Empreintes</i>	p.121
I / C - 1. La genèse des formes empreintées	p.123
I / C - 2. <i>Le Pouce</i> au 22e Salon de Mai	p.131
I / C - 3. Les empreintes exogènes	p.133
I / C - 4. L'antériorité de la <i>Main</i> de Auguste Rodin aux objets érotiques de Marcel Duchamp	p.136
I / C - 5. L'Empreinte chez Yves Klein	p.147

II - DEUXIÈME PARTIE / LES ACTIONS-SPECTACLES DE MAI 1967⁸⁸¹ À NOVEMBRE 1970 : MÉLANGER, VERSER, DÉTRUIRE ET PARTAGER p.150

A / Un protocole collectif et spectaculaire	p.150
II / A - 1. Du lait sur le feu	p.150
II / A - 2. « Une goutte de sang frais, une baleine échouée », quarante litres de mousse de polyuréthane au 23e Salon de Mai en 1967	p.156
II / A - 3. Un protocole spectaculaire : verser, détruire et donner au public	p.170
B / L'internationalisation des <i>Actions-spectacles</i> : de 1967 à 1970	p.176
II / B - 1. La Suède entame les festivités en 1967 avec <i>Superlund</i> , « un panorama du présent, une philosophie du futur »	p.178
II / B - 2. L'Amérique latine à l'automne 1967, un triomphe en « Pais Tropical »	p.184
II / B - 3. Londres, Saint-Paul-de-Vence et Rome en mars-avril 1968	p.192
II / B - 4. À Paris, un spectacle confidentiel chez Mathias Fels & Cie en décembre 1968	p.198

⁸⁸¹ Le Clézio dans son texte sur *L'extase matérielle* parle « d'un geste de parturition » pour décrire les phénomènes naturels dans notre environnement. En biologie, c'est l'équivalent d'un accouchement, notamment pour la naissance des animaux. C'est une métaphore qui pourrait être parfaitement appliquée au mouvement expansif de la mousse au moment de son mélange.

II / B - 5. Un spectacle de rue à Milan pour le dixième anniversaire des Nouveaux Réalistes en novembre 1970 p.205

II / B - 6. Un « remake » en Bourgogne en 1995 p.211

C / La primitivité à l'œuvre : la modernité percutée

II / C - 1. Don et contre-don, entre dépense et destruction p.212

II / C - 2. Entre analogies et *informe* p.227

II / C - 3. Une esthétique dalinienne : entre le style nouille et le camembert p.236

II / C - 4. Hans Arp, sculpteur des concrétions humaines p.240

II / C - 5. *Dripping* et *Pouring* chimiques, entre Jackson Pollock et Morris Louis p.242

II / C - 6. Les « formes amicales » de Claes Oldenburg p.245

II / C - 7. La sculpture comme *process*, des affinités avec Robert Morris et Lynda Benglis p.248

II / D : Le rôle théorique de Pierre Restany p.256

II / D - 1. *Le petit livre rouge de la révolution picturale* en 1968 p.257

II / D - 2. *Livre blanc - Objet blanc* en 1969 p.260

II / D - 3. L'action-spectacle, entre Nouveau Réalisme, GRAV et Fluxus p.263

III - TROISIÈME PARTIE / LE BEAU ET LA CRÉATIVITÉ POUR TOUS p.275

A : Entre « esthétique généralisée », liberté et souci du grand nombre

III / A - 1. Les *Expansions*-témoins, des envahissements d'objets détournés p.275

III / A- 2. « Le créateur, c'est celui qui renverse la boîte », une *Expansion* comestible p.284

III / A – 3. Des *Expansions* fonctionnelles dans le contexte de nouveaux décors p.289

III / A - 3.1. Deux commandes réalisées en collaboration avec Roger Tallon p.298

III / A - 3.2. *L'Atelier A* p.309

III / A – 3.3. « Le beau au prix du laid », l'exemple du Studio Prisunic	p.314
III / A - 4. Un musée prescripteur, le MAD à Paris et le rôle de François Mathey	p.321
III / A - 5. Les premiers multiples pour la cristallerie Daum et des <i>Expansions modern style</i>	p.342
B : Des réalisations pour quelques uns ?	p.344
III / B - 1. Philippe et Denyse Durand-Ruel, des compagnons de route audacieux	p.344
III / B - 2. Le rôle des décorateurs-éditeurs : Jean-Marie Rossi, Henri Samuel et Alain Demachy	p.368
III / B - 3. Les <i>Expansions</i> plastiques exposées au CNAC (Centre national d'Art contemporain, Hôtel Salomon de Rothschild) en 1970	p.372
C : La fin d'un combat « moderne »	p.383
III / C -1. Douze ans d'art contemporain en France au Grand Palais	p.383
III / C - 2. L'artiste, le critique et le conservateur dans l'écurie écartée	p.388
Conclusion	p.392
Bibliographie	p.408
Mots clés	p.428
Remerciements	p.429
Tables des documents photographiques	p.430
Chronologie des expansions-performances (cf. Doc. 114, volume 2, Annexes)	

Mots clés :

Contexte artistique français de 1959 à 1970

Nouveau Réalisme

Marcel Duchamp

Esthétique industrielle

Sculpture moderne et contemporaine

Arts décoratifs dans les années 1970 à Paris

Style 1900

Métiers d'art

Actions-spectacles

Guerre d'Algérie

Design industriel

Photographie

Cinéma

Collectionneurs privés en France dans les années 1960

Philippe Durand Ruel et Denyse Durand Ruel

Archives

Salons de Mai

Critiques d'art

Interdisciplinarité

École des Beaux-Arts, Paris

Transmission

Grand nombre

Art public

Histoire des musées d'art moderne en France (Mnam, Musée des Arts décoratifs, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris)

Les années Georges Pompidou

Presse féminine française dans les années 1950-1960 (Jardin des modes, Plaisirs de France, Elle, Maison de Marie-Claire)

Remerciements /

Denyse Durand-Ruel

Michel Delluc

Claude Govaerts

Pascale Bokey

Daniele Feeney

Jacques Mahé Villeglé

Daniel Spoerri, Vienne (entretien en janvier 2018)

Raysse Martial (correspondance par mail en 2019)

Jean-Pierre Raynaud (entretiens le 31 août et le 1er septembre 2019)

Frédéric Arnal, Estate Guy Bourdin

Hervé Gloaguen

André Morain

Jean Ferrero

Bernar Venet

Georges-Philippe Vallois

Jean-Philippe Lemée

Maison Poilâne

Alice Thomine

Benedicte Ajac

Bady et Jade Dalloul

Bérénice Ferrier

Benedicte Delay

Solal Cros-Lattes

ANNEXES : TABLE DES PHOTOGRAPHIES ET DES DOCUMENTS D'ARCHIVES

PREMIÈRE PARTIE / EMPRUNTS ET EMPREINTES SUR UN FOND DE PRIMITIVITÉ

Document 1 - César, *La danseuse*, 1949, fer soudé, 42 x 15 x 8 cm, collection privée, Paris

Document 2 - César, *Le Guerrier*, 1949, fer soudé, 100 X 20 x 20 cm et un détail de *La Grande Duchesse*, 1955 , collection privée, Paris

Documents 3 & 4 - César devant l'entrée de l'usine et des bureaux de Matériel Malma à Villetaneuse en 1957. L'usine est située au 29, avenue de la Division-Leclerc et se spécialise dans la fabrication de mobilier de bureau en métal.

Portrait de César par Guy Bourdin, 1957, Villetaneuse, archive transmise par les ayants droit du photographe

Document 5 - Portrait de César assis à côté d'un tas de vermicelles métalliques, par Guy Bourdin, 1957, Villetaneuse, archive transmise par les ayants droit du photographe

Document 6 - César chez un ferrailleur à Genevilliers en train de ramasser des rebuts de métal, décembre 1955, photographie Robert Doisneau

Document 7 - Jean Tinguely sur un tas de bicyclettes cassées en 1960, Fonds Harry Shunk, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Donation Fondation Roy Lichtenstein

Documents 8 - 9 - Capture d'écrans d'un film muet réalisé par Guy Bourdin en 1957 dans les usines de la Villetaneuse en présence des ouvriers et du propriétaire, M. Léon Jacques. Archive inédite transmise par les ayants droit du photographe

Document 10 – Film muet de Guy Bourdin, 1957, Archive inédite transmise par les ayants droit du photographe

Documents 11 & 12 – Courrier d'une ancienne étudiante des Beaux-Arts en 1950, vue d'un atelier et extrait du courrier, Fonds Claude Govaerts, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris

Documents 13 & 14 – Deux bas-reliefs en plâtre d'anciens camarades de César, élève de Alfred Janniot et lauréats du Prix de Rome en sculpture :

Albert Féraud, *Les joies de la vie*, 1951, collection École des Beaux-Arts, Paris

Georges Jenclot, *Le Bois sacré*, 1959, collection École des Beaux-Arts, Paris

Document 15 - *Victoire de Villetaneuse*, 1965, fer soudé, 223 x 90 x 100 cm, Nouveau Musée National de Monaco (on aperçoit au second plan la version en plâtre)

Document 16 - *Venus de Willendorf*, paléolithique supérieur, calcaire, 11 cm, Musée d'Histoire naturelle, Vienne, Autriche

Documents 17 - 30 - *La Carpénée*, Roquefort-les-Pins, vers 1970-1983, César debout devant sa maison et assis sur les marches, plusieurs vues intérieures et extérieures de son moulin provençal, vues des détails de têtes de lit, de la salle de bains d'ami, de la cuisine au rez-de-chaussée de chaussée, de la terrasse avec des collection de brocs et de chapeaux, arrangement de coquillages, fiche d'inventaire établie par Denyse Durand-Ruel d'une vierge votive du jardin, datée de 1966, mobilier en rotin, collection de sculptures, lavoir extérieur

Documents 31 - 35 - Reproduction d'un article paru dans le *Jardin des Arts*, « Chez le sculpteur César » par Bertrand Desclaux, numéro 192, novembre 1970. Vue de la maison parisienne de l'artiste avec une petite toile rouge de Fontana, accrochée dans le salon au-dessus du canapé. On aperçoit aussi tout l'univers 1900 de l'artiste et en particulier un mannequin-poupée acheté dans une foire à la ferrailles, beaucoup d'objets achetés au marché aux Puces et les premiers paquets de compression ramassés en banlieue, simplement posés l'un sur l'autre

Documents 36-37 - Vue d'une Foire à la ferraille, vers 1948, Fonds Marcel Bovis, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Charenton-le-Pont

Documents 38-39 - César dans son appartement de la rue Mallet-Stevens dans le 16e, avec ses collections de ferrailles, vers 1960, reportage pour la revue *L'Oeil*, numéro 66, 1960, p. 64, photographe inconnu

DocumentS 40-41 - *Pouces*, 1971-72, caramel, 43x 23 x 21 cm, Galerie Spoerri, Düsseldorf, Kern Collection, Allemagne

Document 42 - *Têtes en pain*, en collaboration avec le Maître artisan Poilâne, 1970, Paris

Document 43 - Page dédiée aux *Têtes en pain*, extrait de l'album d'images miniatures mis en page par Denyse Durand-Ruel selon son système de vignettes classées par série et par année, plusieurs variations de moulage de têtes en pain, marbre et plâtre

Document 44 - Séance de moulage du visage de César avec l'aide de la femme de Roger Tallon, photographie Gérald Dauphin

Documents 45 & 46 - Séances de travail devant le four à pain de la maison Poilâne, Paris

Documents 47 & 58 - Miches de pain séchées

Documents 49 - 51 - *Figaro littéraire*, *Paris-Match*, photographies Jean-Claude Sauer, 1er mars 1973 et *Gazeta dell Arte*, Madrid, 30 avril 1973, panier à pain rempli de miches)

Documents 52 & 53 - *Tête à têtes*, *Autoportrait*, moulage thermoformé blanc, exposition à la Henri Galerie Creuzevault, Paris, 1973

Document 54 & 58 - Soirée de vernissage, César distribuant des miches de pain au public, « tenez, madame, voici un nez », Galerie Henri Creuzevault, Paris, 1973

Documents- 59 & 60 - Dali reçoit la livraison de sa commande, un *Buffet* en pain, 1961, Hôtel Meurice et vue du lustre en pain refait tous les ans par le maître-boulangier

Document 60 - César dans dans une cave de Saint-Germain-des-Près

Document 61 - Modern Pompéï, Arman, Corice et César dans la maison de Vence au bord de la piscine, photographie Jean Ferrero

Document 62 - 63 - Arman au marché aux Puces en 1962, Arman dans sa chambre d'hôtel à Chelsea en 1967, New York, Accumulation de chaussures

Document 64-66 - Pablo Picasso, série de gravures, Sculpteur travaillant sur le motif de Marie-Thérèse posant, Hommes barbus (illustration citation Arman sur la dimension picassienne de son ami César)

Document 67 & 68- César, *Hommage* et *Tiroirs*, 1960 (Objet-plus, selon la terminologie de Restany)

Documents 69 & 70 :

- *Proto-compressions*, premiers paquets ramassés en banlieue, rubans de cuivre comprimés, vers 1959, 34 x 27 x 13 cm, collection privée, Paris

- Vignettes reproduisant les proto-compressions, petits paquets comprimés rapportés tels quels, détail et indexation pour le catalogue raisonné Denise Durand-Ruel, tome 1, archives Durand-Ruel, Malmaison

Documents 71 & 72 :

- Arman, *Le Plein*, galerie Iris Clert, Paris

- César, *Trois tonnes*, 1960, 16e Salon de Mai, Paris

Document 73 & 74 :

- César, *Compression plate rouge*, 1960, album archives Durand-Ruel

- Arman, *White Orchid*, 1963, préparation du dynamitage de la voiture pour l'explosion

Document 75-76 :

- Arman, *White Orchid*, 1963, Musée de Düsseldorf

- *Accumulation* de capots, 1969, production dans les ateliers de l'usine Renault

Document 77 - 80 - César, Préparation des voitures avant la mise à mort, document d'archives trouvés chez Denyse Durand-Ruel dans une section d'album dite « César au travail »,

Document 81 & 82 - César, *Sein*, 1966, résine blanche, Frieze Master, Londres, 2017 et Cesar avec son modèle au Crazy Horse

Document 83 - Yves Saint-Laurent et son mannequin avec la robe-moulage réalisée par Claude Lalanne

Document 84 - *Pouce*, 1965, résine rouge, exposition sur *La Main*, galerie Claude Bernard, Paris

Document 85 – Carton d'invitation pour l'exposition sur la Main chez Claude Bernard avec la liste des artistes

Document 86 - *Le Pouce*, métal, 1966, collection James Speyer, conservateur à l'ICA de Chicago, publié dans *Art in America*, numéro 4, juillet-août 1967,

« Collector : A. James Speyer », p. 49, reflet dans le miroir avec l'Homme qui marche de Rodin, au premier plan, dans la pièce d'à côté, une toile de Richard Lindner et de Joseph Albers

Article dans Art in America

Document 87 - Roger Tallon, *Le poing*, 1965, tissu, mousse, projections en noir et blanc, 150 cm, exposition sur *La Main*, Claude Bernard, Paris

Document 88- Claes Oldenburg dans son échoppe-atelier à Paris en 1964, photographie André Morain

Document 89 - César, *Pouce*, 1966, plâtre blanc, dans son atelier avec Hélène Rochas, article de presse non sourcé

Document 90 - Arp, *Berger des Nuages*, Musée national d'Art moderne, Centre Pompidou, Paris

Document 91 - César et Hélène Rochas devant la maquette pour le *Sein* monumental à l'entrée de l'usine Rochas à Poissy, 1966

Document 92 & 93 - *Le Pouce*, 1965, résine rose, mise en situation par César dans sa maison de la rue Boulard, photographies Denise Colomb, Fonds Denise Loeb, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Charenton

Documents 94 & 98 :

- Marcel Duchamp, *With my tongue in my cheek*, 1959, plâtre, crayon sur papier, Musée national d'Art moderne, Centre Pompidou

- Marcel Duchamp, *Prière de toucher*, catalogue de luxe pour l'Exposition Internationale du Surréalisme en 1947, Galerie Maeght, Yves Klein offre un exemplaire similaire à son ami Arman, alors qu'ils résident toujours à Nice

- Marcel Duchamp, *Objet Dard*, *Not a shoes*, *Coin de Chasteté*, moulages érotiques, bronze et pâte à dentiste, 1959, Musée national d'Art moderne, Centre Pompidou

Document 96 & 97 - Carton d'invitation et catalogue en forme de sein pour l'exposition *César, Pouces, Expansions contrôlées*, Galerie Eva Burèn, Stockholm, novembre-Décembre 1968

Document 99 - Vue du Salon de Gunther Sachs, plusieurs toiles de Jean Fautrier, un *Pape* de Francis Bacon et un *Sein* mural en résine blanche de César, reproduit dans cat.d'expo. *Passions privées*, 1994, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris

Document 100 & 101:

César, **Coupe de phallus**, bois et bronze, vers 1980, moulages

César, **Pain en forme de phallus**, 1973, ateliers de la Maison Poilâne, Paris, archives Durand-Ruel

Document 102-107 : Fabrication du moulage du *Sein* dans les ateliers Haligon et installation en présence de Pierre Restany à l'entrée du siège des usines Rochas à Poissy, 1966, photographies Michel Delluc

Document 108 - Yves Klein, *Arman*, 1962, œuvre inachevée

Document 109 - Roger Tallon, Campagne de publicité pour *Flacons-sautoir*, laboratoires Goupil, huile solaire Bergasol, avec la collaboration de Monika Jost, 1975

Documents 110 - 112 - Détails du *Sein* monumental, siège de l'usine de parfums Rochas, Poissy, captures d'écran du documentaire de Sandra Paugam, *Le sculpteur César : l'art et la matière*, France 5, 52 mn, 2017

DEUXIÈME PARTIE / LES ACTIONS-SPECTACLES DE MAI 1967 À NOVEMBRE 1970 : MÉLANGER, VERSER, DÉTRUIRE ET PARTAGER

Document 113- Premiers essais d'expansions avec une cafetière et un théière en métal, circa 1966-1967, 27 x 29 x 38 cm, signé sur la plaque en métal ou le support en polyuréthane, numéros d'inventaire archives Durand-Ruel 7618 et 7623, Fondation Dante Fava, Italie

Document 114 - Chronologie des *Actions-spectacles* et page de l'album « César » avec les vignettes des *Expansions spectacles*, Archives Durand-Ruel

Documents 115- César sur la péniche des Bateaux-Mouches, juste avant la coulée de la première *Expansion orange* pour le Salon de Mai, captures d'écran du documentaire « Qu'est-ce qui fait courir César ?, *Le nouveau dimanche*, une émission de Sylvie Marion, 2e chaîne, 30 mn, diffusion le 2 juillet 1967, INAthèque, BNF

Document 116- Jean Bruel et Tony Andal dans un *Amphicar* sur la Manche, 10 août 1962, photographie pour *Paris-Match*

Documents 117 - 124 Captures d'écran du film en noir et blanc, « Qu'est-ce qui fait courir César », *Le nouveau dimanche*, une émission de Sylvie Marion, 2e chaîne, 15 mn, diffusion le 2 juillet 1967

- vue de l'atelier éphémère dans une péniche appartenant à la société des Bateaux-Mouches
- mélange dans des bidons à lait et bidons d'essence sur les quais
- coulée en public
- transport de la coulée au 23 Salon de Mai, Paris

Document 125 - Vue de *La Grande Expansion orange* dans l'entrée de l'atelier de la rue Lhomond pour la mesurer avant d'être exposée au Salon de Mai

Document 126 - Vue de *La Grande Expansion orange* repeinte en blanc

Documents 127- 129 - Catalogue du 23e Salon de Mai, 1967 :

- couverture du catalogue
- pages à la rubrique « Sculpture »
- *Psycho-objet* de Jean Pierre Raynaud

Documents 130 & 131 - Deux reproductions en couleurs de *La Grande Expansion orange* au Salon de Mai, 1967, photographie David Robert

Documents 132 & 133 - Catalogue de l'exposition *Superlund*, Kunsthalle de Lund, Suède, 1967

Document 134 - César et Erik Dietman réalisent une *Expansion*, Kunsthalle, Lund, Suède, septembre 1967

Document 135 - Barfota i Lunds Konsthall skapade César *Expansion*, *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 7 septembre 1967, article de presse, p. 25, Archives Denise Durand-Ruel, Malmaison

Document 136 - Pierre Restany dans la cour de la Kunsthalle de Lunds avec *Cubitainers*, une installation de Jean-Michel Sanouajand, 1967, Lund, Suède

Document 137 - Jean Pierre Raynaud, *Coin*, 1967, Lund, Suède

Document 138 - Arman, *Accumulation*, Renault, 1967, Lund, Suède

Document 139 - Piero Gilardi, *Tapis de galets*, 1967, Lund, Suède

Document 140 - *Expansion-spectacle* au Museum der modern Kunst, Munich, Gunther Sachs, Brigitte Bardot, 9-10 septembre 1967, article non sourcé, Archives Denyse Durand-Ruel, Malmaison

Document 141 - Article dans la *Mancheta*, 7 octobre 1967, Dossier Amérique Latine, Fonds Michel Ragon, Archives de la critique d'art, Inha

Documents 142 - 145 - *Manchete* consacre un dossier complet à la Biennale de Sao Paulo sous le titre « A mais louca Bienal », 7 octobre 1967, numéro 807, pp. 46-65. Archives Denyse Durand-Ruel, Malmaison

Documents 146 & 147 - César réalise la *Grande Expansion* verticale pour Sao Paulo, Rue Lhomond

Documents 148 - 149 - César et ses assistants retournent l'*Expansion* verticale pour Sao Paulo, Rue Lhomond, 1967, reportage photographique Michel Delluc

Documents 150 - 151 - César et ses assistants retournent l'*Expansion* verticale pour Sao Paulo, Rue Lhomond, reportage photographique Michel Delluc

Document 153 - Fiche de l'*Expansion* de Sao Paulo, 1967, 157 x 115 x 60 cm, Archives Durand-Ruel

Document 154 - 157 - *Manchete* consacre un dossier complet à la Biennale de Sao Paulo sous le titre « A mais louca Bienal », 7 octobre 1967, numéro 807, pp. 46-65, Raynaud et Jacquet, Archives Denyse Durand-Ruel, Malmaison

Document 158 & 159 - « Publico vibra com Expansao », article de presse non sourcé, Archives Denyse Durand-Ruel

- Fiche d'indexation de la coulée éphémère à Sao Paulo, œuvre détruite, mais attribution d'un numéro 4462, Archives Denyse Durand-Ruel

Document 160 & 161 - Pierre Restany, « César en expansion », *Domus*, numéro 457, 1967

Document 162 - *Expansion*, 1968, Kunsthalle de Göteborg, Suède

Documents 163 - 184- *Triple Expansion*, Tate gallery, 5 mars 1968, Londres, reportage Michel Delluc en noir et blanc et en couleur et reportage Patrice Habans pour *Paris-Match*, mars 1968Londres

Document 185 - 191- *Expansion blanche*, Mathias Fels & Cie, décembre 1968

- Vue de la galerie

- Préparation des mélanges

- Invités de prestige comme Françoise Hardy, Jean Pierre Raynaud, Juliette Greco, Michel Piccoli

- Distribution des morceaux

Document 192 - 200 *Triple Expansion*, Anniversaire des Nouveaux Realistes, Milan, novembre 1970

- Document de visite conçu par Daniel Spoerri, Denyse et Philippe Durand-Ruel collent leur photographie souvenir sur le dépliant

- Vues du banquet

Documents 201 - 203 *Expansions*, Consortium, Écurie de Saint-Hugues, Cluny, 1995

Documents 203 & 204 - Décors pour le ballet HoPop de Dirk Sanders, 1969, Ballet-Théâtre Amiens et Théâtre de la Ville de Paris

Documents 205 & 206 - Fiche d'indexation pour l'affiche HoPop, 1969

Documents 207 - 218 - Compression de la moto Honda neuve, Nice, 1972, reportage photographique Philippe Durand-Ruel et Jean Ferrero, Archives Denyse Durand-Ruel

- vue des protagonistes arrivant sur le site (Pierre Restany, Philippe et Denyse Durand-Ruel et leurs enfants, Jean Ferrero, James Baldwin ...)
- Mise en bière de la moto neuve
- Vue de la presse
- Vue de la moto comprimée dans un brouette
- Portrait de James Baldwin à Saint-Paul avec une compression au cou

Document 219 - Edmonde Charle-Roux avec la *Compression* de sa voiture, 1979

Documents 220 & 221 - Claes Oldenburg, Green Gallery, New York, 1962
Ice-cream exposée en angle au MoMA, New York

Document 222 & 223 - Claes Oldenburg devant la Dwan Gallery à Los Angeles, 1963

Claes Oldenburg en 1966 dans les rues de New York avec un tube de dentifrice géant, 1966

Documents 224 & 225 - Lynda Benglis réalisant ses premières sculptures en latex au sol, article dans *Life*, « Young sculptors pour their art all over the floor », février 1971

Document 226 - Robert Morris, *Wall Hanging*, pièce de feutre suspendu, 1969-1970

Document 227 - Lynda Benglis réalisant *Phantom*, un exemple de *frozen sculpture*, Union Art Gallery, Kansas, State University, 1971

Document 228 - César et Arrabal réalisent une performance dans l'atelier de la Rue Lhomond, juillet 1967, extrait du catalogue *Plastiques*, Cnac, 1970

Document 229 - Lynda Benglis dans son atelier de Baxter Street, Soho, *Night Sherbet* au premier plan, 1969

Document 230 - *Tombeau de Fernando Arrabal*, Extrait du film *Lyres et délires du chaste Arrabal*, diffusion 1ère chaîne, 9 novembre 1967, Inathèque, Bibliothèque nationale de France

Document 231 & 232 - Arrabal et César dans l'atelier de la rue Lhomond, séance de photographies par Michel Delluc, Fonds Delluc, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris

Documents 233 & 234 - Article de Jayme Mauricio, « Restany en rouge et blanc : l'artiste de demain sera un ingénieur du temps libre et du bien-être », Correire da Manhà, 28 octobre 1969, fonds Pierre Restany, Archives de la critique d'art, Inha

Documents 235 & 236 - Reproduction du *Le Livre rouge de la révolution picturale* de Pierre Restany, 1968

Documents 237 - 240 - *Le Livre Blanc - L'Objet Blanc* de Pierre Restany, 1969

Document 241 - Couverture de la version anglaise du livre de Johan Huizinga, 1951

Document 242 - Jacques Villégé arrachant une affiche dans la rue, vers 1950

Documents 243 & 244 - Exposition *Feu à volonté*, stand de tirs de Niki de Saint-Phalle, en présence de Jean Tinguely, Jasper Johns et Robert Rauschenberg, Iris Clert, Galerie J, Paris, 1961

Documents 245 & 246 -

- Robert Filliou et George Brecht dans la rue des May à Villefranche-sur-Mer, 1965 - 1968

- *La Cédille qui sourit*, visite d'Arman, photographie Jean Ferrero, Pierre Tillman, *Robert Filliou Nationalité Poète*, Presses du Réel, p. 148

Documents 247 & 248 - Daniel Spoerri, *723 ustensiles de Cuisine, Restaurant*, Galerie J, 2 - 13 mars 1963, Paris

Documents 249 - 250 - Scène de déguisement et de mime aux Beaux-Arts de Marseille vers 1934 (César est sur la gauche au second plan

César et Arman brûlent du mobilier traditionnel à Vence dans la maison de Arman dans les années 1970

TROISIÈME PARTIE – LE BEAU ET LA CRÉATIVITÉ POUR TOUS

Document 251 & 252 - *Expansion-marmite*, 1970, et *Rasoir atomique*, 1967, ancienne collection Bernard Lucas, Nice

Document 253 & 254 - Marcel Broodthaers, *Grande casserole de moules*, peinture, coquilles, 1964 et *Expansion-bière*, vers 1967

Document 255 & 256 - *Envahissement d'objets*, 1967 - 1970, vignettes pour Album mis en page par Denyse Durand-Ruel et *Expansion-chaussure* Roger Vivier, 1968, inventoriée sous le numéro d'inventaire 1200

Documents 257 & 258 - *Télévision*, 1967, polyuréthane expansé polychrome, 72 x 103 x 78,5 cm, collection privée, une version en bronze existe et *Expansion-Radio*, vers 1968

Documents 259 & 260 - Martial Raysse et César, *Conserve-Expansion*, 1969, Galerie Givaudan, Paris, étiquette avec la photographie réalisée par Michel Delluc, captures d'écrans Instagram

Documents 261 & 262 - François Pluchart, « César se met en boîte », *Combat*, 31 mars 1969 et détail article *Domus*, numéro 474, mai 1969

Document 263 - Fiche d'indexation de *Conserve-Expansion*, 1969, Galerie Claude Givaudan, Paris, plusieurs essais et vue de l'exposition à la galerie. César installe un millier de boîtes sur le mur du fond et autour d'un pilier de la galerie

Documents 264 & 265 - César réalise un essai avec « le kit à faire soi-même » édité par la galerie Claude Givaudan, reproduction des pages du livre de François Pluchart, *Pop & Co, 1960 - 1970*, 1971

Document 266 - Pierre Paulin, *Tongue*, numéro 577, Artifort, 1967

Document 267 - César, Couverture du catalogue *Plastiques*, Cnac, 1967

Document 268 - Piero Gatti, Cesare Paolini et Franco Teorodo, *Siège Sacco*, 1967

Document 269 - Expansion dans une bouteille de Contrexville, 1971

Documents 270 & 271, Gaetano Pesce, *Up Chair*, 1968 et Estelle et Erwin Laverne, *Champagne Chairs*, 1957, Les Formes Nouvelles, Paris

Documents 272 & 273, César et Restany sur une *Expansion-pouf* bicolore, maison de la rue Boulard, Paris 14e, 1968 et vue du pouf bicolore en extérieur pour le siège de la société Nobel Bozel, photographie Michel Delluc

Document 274 & 275 - Article dans *Plaisir de France*, numéro 379, dédié à « l'artiste et le quotidien », dossier thématique « À la conquête du décor quotidien, Meubles d'artistes, Meubles marginaux »

- Vue de l'appartement de Pierre Restany, mobilier mou de l'artiste Nicola, juin 1970

- César, *Structure d'assise à forme libre*, 1969 et *Méridienne noire sur altuglas*, Mobilier National, 1968, « Des artistes créent des sièges », extrait du catalogue *S'asseoir*, Musée de Grenoble, juin - octobre 1974, p. 48

Documents 276 & 277 - *La Maison de Marie Claire*, dossier « L'imagination en liberté, François-Xavier Lalanne, Marc Held, Tony Stubbing et César », reportage de Pompon Bailhache, numéro 46, décembre 1970

Documents 278 & 280 - César, *Structure d'assise à forme libre*, 1969, 3 exemplaires conservés, production Nobel Bozel et rouleau de mousse présentée au Palais Galliera en 1967 dans l'exposition *Expansions et Environnements, le décor quotidien de la vie en 1968*

Document 281 - César et Roger Tallon, *Crèche des Noël du monde*, Aéroport de Orly, 1966

Documents 282 & 283 - Guy Bourdin, Campagne de photographies pour Jeanne Lanvin avec le siège-portrait anthropomorphe de Roger Tallon et César, *Vogue*, 1966

César et le siège-portrait anthropomorphe à l'effigie de Brigitte Bardot, *Crèche des Noël's du monde*, Aéroport de Orly, 1966

Documents 284 & 285 - Album mis en page par Denyse Durand-Ruel avec les vignettes sur le mobilier de l'artiste (Mérienne et Fauteuil avec assise à forme libre)

- Extrait du catalogue, *Les assises du siège contemporain*, MAD, Paris 1968

Documents 286 & 287 - César et Roger réalisent la *Mérienne* au Mobilier National en mai 1968, photographie Michel Delluc

- Exposition de la *Mérienne* avec une tapisserie de Vasarely, Mobilier National, *Art Paris*, 2018

Documents 288 & 289 - Table de César avec une sérigraphie *d'Expansion* murale pour l'Atelier A, 1970 (fiche 3418)

- Tournage de l'émission de Daisy de Galard, *Dim Dam Dom* à l'Atelier A, *Pouf-Expansion* de César, 1973

Documents 290 & 291 - Appartement de M. et Mme Périer à Paris, décoré par François Arnal, article dans *Plaisir de France*, numéro 379, dossier « Arnal, acier, glace et altuglas », juin 1970

Documents 292 & 293 - Mobilier et objets réalisés par les artistes invités par l'Atelier A, Galerie Demisch Danant, New York

- César, *Table-Expansion*, 1977, *Expansion-Lampe*, 1976, *Expansion-cendrier*, 1971
- Jean-Michel Sanejouand, *Rocking-Chair*, 1971 (mis en vente pour 600 francs à l'époque)
- Claude Lalanne, *Chaises graines de café*, 1965-84
- Guy de Rougement, *Table nuage*, 1972-2006

Documents 294 - 297 - « *L'Atelier A : l'imagination sauve les meubles* », Revue *Lui*, numéro 84, janvier 1971

- Robert Malaval avec sa table-sérigraphiée

- Arman, *Fauteuil rond à bascule*
- Philippe Pradalié, *Table pop*
- Annette Messager, *Puzzle* pour une table-basse
- Peter Klasen, *Table-sérigraphiée* avec un miroir à barbe et une prise
- Roy Adzak, *Fauteuil-fesse* en plastique
- Lourdes Castro, *Paire de draps*

Document 298 & 299 - « *Et si on faisait une cible !* », Campagne de publicité pour le studio Prisunic, Sacs cibles et *Les Demoiselles de Rochefort*, 1967, Jacques Demy

Documents 300 & 303 - Catalogue *Antagonisme 2, l'Objet*, Musée des Arts décoratifs, 1962

Documents 304 & 305 - Catalogue *Trois Sculpteurs, César, Roël d'Haese, Jean Tinguely*, Musée des Arts décoratifs, juin - septembre 1965

- Extrait du texte de François Mathey sur César

Documents 306 & 307 - 14e Triennale de Milan, 15 mai - 14 juillet 1968
reproduction du programme et du réglementaire intérieur avec le sigle

- Reproduction du catalogue de la section française, couverture et annuaire avec les thèmes choisis par François Mathey, « Intérieur, Dilection, Parure, Objet utilitaire »

Documents 310 - 314 - Reportage photographique de Michel Delluc dans l'usine Nobel Bozel à Brionne pour la production du canapé multi-places de César pour la Triennale de Milan, Sélection française, commande du Mobilier National

- César et Marc de Rosny coulent la pièce avec un système de cerclages au sol

Documents 315 & 316 - *L'Expansion-divan* à Milan, Triennale, sélection française, 1968

- Vue de la salle dans le parcours de l'exposition avec la fresque de Jean-Michel Folon et la télévision de Roger Tallon

- Article de Claude Beaulieu, « Le Grand nombre à la 14e Triennale de Milan », *Vie des Arts*, numéro 52, Automne 1968

Documents 317 - 321 - Extraits du catalogue, *Les assises du siège contemporain*, MAD, Paris, juillet 1968

- couverture du catalogue édité par François Mathey et Yolande Amic
- Page dédiée aux productions de César, dont la *Méridienne* et le *Pouf Pullman*, un prototype abandonné
- Page dédiée à Roger Tallon
- Page dédiée à Paulin
- Page dédiée à Olivier Mourgue

Documents 322 - 329 - Extraits du catalogue édité par Pierre Restany, *Expansions et Environnements, le décor quotidien de la vie en 1968*, Palais Galliera, 1968

- page dédiée à César, séances photographiques réalisées par Michel Delluc en 1967 rue Lhomond en présence de Elsa Martinelli
- page dédiée à Niki de Saint-Phalle
- page dédiée à Jean Tinguely
- page dédiée à François Arnal

Documents 330 & 331 - *Siège Pop* bicolore pour le Palais Galliera, vue à l'intérieur et dans les jardins pour une séance photographique réalisée par Michel Delluc

Documents 332 - 334 - *Expansions* en cristal pour Daum, 1969

Document 335 - *Expansion-œuf* éditée en pâte de verre pour la maison Daum, photographie Michel Delluc dans la maison de la rue Boulard et livret de vente de l'édition à 75 exemplaires

Documents 336 - 338 - Extraits du catalogue César *Daum*, Musée des Arts décoratifs, 1969

Document 339 - Vue de l'exposition César à Montreuil avec des *Expansions*-cristal en bas à droite et des *Expansions* en métal au second plan, photographie Denyse Durand-Ruel

Documents 340 - 343 - *Expansion-fonctionnelle, table basse*, pièce unique, bronze et Plexiglas, Collection Durand-Ruel

Documents 344 & 347 - Paire de lampadaires réalisée avec Jean-Claude Farhi, 8 exemplaires, bronze et métacrylate, Collection Durand-Ruel

- chaque exemplaire est unique car la couleur du tube change

- prototype en mousse réalisé par César, non conservé
- vue du prototype en mousse orange, encore conservé par la famille

Documents 348 & 349 - Vue du Salon blanc avec *Compression Helsinki* et *Pouce* en nickel, *Store-front* de Christo, Collection Durand-Ruel

Documents 350 - 353 - *Expansion Plastique* numéro 2, 1970, Collection Durand-Ruel

- Album avec les vignettes des *Expansions* plastiques pour le Cnac
- Fiche d'indexation établie par Denyse Durand-Ruel
- Vues de l'Expansion numéro 2 sur un socle dans le Salon blanc et mise en comparaison avec le *fauteuil-fesses* de Adzak (Document 296)

Documents 354 - 358 - Inventaire des soixante *Expansions plastiques*, 1969, exposées au Cnac en 1970

Document 359 - *Expansion* numéro 5, 1969, Collection particulière

Documents 360 & 361 - Aménagement du bureau et du mobilier pour les archives dessinés par Jean Pierre Raynaud vers 1990 et boîte de diapositives avec des doubles de vignettes pour les albums du catalogue raisonné

Documents 362 - 364 - Vue de l'appartement de Jean-Marie Rossi, publié dans la revue *Plaisir de France*, numéro 379, « Le choc d'un décor qui joue au psychodrame », juin 1970

- vue du Salon avec la grande empreinte en forme de la *Main* de César en résine rouge
- Des *Compressions* en cristal et en métal de César sur une console en acajou
- Un panneau de signalisation de Raynaud au sol en-dessous
- Arman au-dessus de la cheminée et Jean Fautrier à droite près des rideaux
- Cheminée avec une *Expansion*-plastique jaune
- *Pouce* en aluminium au sol
- 2 *Expansions*-chenets recouvertes de marbre noir de Belgique
- Vue de l'étage avec la salle de bains décorée d'œuvres et une toile de Lucio Fontana dans la chambre à coucher

- Table à manger de Jean-Pierre Raynaud, image en noir et blanc

Document 365 - Vue de l'appartement de Roger Vivier avec une *Expansion-murale* rouge non traitée, vers 1969

Documents 366 & 367 - Vue de l'appartement de Jacqueline Delubac avec la *Lampe-Expansion* de César, 1976, produite par Philippe Durand-Ruel et Jean-Marie Rossi

Documents 368 & 369 - Vue de l'appartement de Johnny Halliday et Sylvie Vartan aménagé par Alain Demachy avec une *Expansion-jaune* sur le piano, un fauteuil Verner Panton jaune à l'entrée et un tableau de Alain Jaquet

- Couverture de son livre *Architecture d'intérieur et Décoration*, édité en 1974 au Studio Office du Livre en Belgique

Documents 370 & 371 - Hôtel particulier de Henri Samuel, vers 1970, Paris

- vue de l'*Expansion-console*, 1976, bronze
- Balthus, *Le fruit d'or*, 1956
- Tables guéridons et fauteuil de Philippe Hiquily
- Au premier plan à gauche, *Table nuage* de Guy de Rougemont avec une *Expansion-Daum* rose
- *Couple assis* de Georges Jeanclos, terre cuite, 1979

Documents 372 - 374 - Détails de la *Console Hélice* de Arnal, Plexiglas teinté, deux versions de la *Table-nuage* Guy de Rougemont, 1976, Galerie Jousse Entreprise, Paris

Documents 375 - 378 - Détails des objets utilitaires, cendriers et portes-cigarettes réalisés par César, édités par Henri Samuel en 1971

- version en mousse orange du *Porte-cigarettes* (non conservée)
- Album avec les éditions pour Henri Samuel (mise en page Denyse Durand-Ruel)

Documents 379 & 380 - Vues de l'atelier de la Rue Roger avec la préparation des *Expansions* plastiques pour le Cnac en 1970, photographies Hervé Gloaguen

Documents 381 & 382 - César retouchant l'*Expansion* numéro 14 et communiqué de presse de l'exposition *Plastiques* au Cnac

Documents 383 & 384 - Carton d'invitation pour un ensemble de sculptures au Parc Floral de Paris et vue de la Grande Expansion organe repeinte en blanc, 1971

Documents 385 & 386 - Vue de l'atelier de la rue Roger avec les expansions avant le ponçage et le laquage, photographies Michel Delluc, 1969 et vue de l'exposition au Centre Pompidou en 2017 avec au premier plan *Jumelle*, numéro 8, *Lunaire*, numéro 3 et au fond sur le mur, *Expansion Plastique* numéro 1, ayant appartenu à Peter Knapp

Documents 387 & 388 - Montage de l'exposition au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1976, au premier plan, *Lunaire*, numéro 3, et *Personnage assis de Pompéï*, exposé au Salon de Mai en 1955 sous la protection de Germaine Richier et vue de l'exposition à droite avec l'Expansion numéro 5

Document 389 & 390 - Vue de l'exposition au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1977, au premier plan le Pouce et le Sein au second blanc

Documents 391 & 392 - Maquette pour la l'Expansion-table et à droite la version en mousse, 1977. César et son assistant Glaude Govaerts avec un masque de protection sont visibles au second plan sur la droite

Documents 393 & 394 - Fiche de l'Expansion-table, 1976, la version en polyuréthane appartient à Colette Creuzevault

Documents 395 & 396 - *Expansion bouilloire*, 1977, polyuréthane expansé orange, 27 x 38 x 22 cm, Marcel Lefranc et version en bronze, édition avec un socle en Plexiglas noir

Documents 397 & 398 - *La Suite milanaise*, 1998, Milan

- Exposition de Jean Nouvel, une anthologie, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2008
- Album de vignettes mis en page après Durand-Ruel avec les dernières compressions monochromes en 1998

Documents 399 & 400 - Couverture du catalogue édité par les Presses du Réel avec le nuancier

Documents 401 & 402 - Bertrand Lavier, *Dolly*, 1993-2000

- Bernar Venet, *Mobilier* (table et chaises) en acier, *Conserve-Expansion* de César et Raysse, 1969, repeinte en noir par Bernar Venet et tableau de Stella, Fondation Bernar Venet, Le Muy, France

Documents 403 & 404 - César, *La grande expansion jaune* pour Gunther Sachs en 1967 et vue d'une mise en situation dans le dressing du collectionneur avec un tableau-relief lumineux de Tom Wesselman et un escalier hélicoïdal de Roger Tallon

Documents 405 & 405 – Album mis en page par Denyse Durand-Ruel, à gauche Bertrand Lavier avec la *Giulietta* en haut à droite, et à gauche, Jean Pierre Raynaud, avec le *Mur rouge*