

Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 25 (1977)

Artikel: César : une compression historique
Autor: Mason, Rainer Michael
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-728643>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 28.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

César : une compression historique

par Rainer Michael MASON

à Marcel Lefranc

«Le 8 mai 1960, scandale à l'inauguration du XVI^e Salon de Mai. César y présente ses nouvelles sculptures: des carrosseries d'automobiles compressées choisies parmi les plus «belles». Trois balles de métal aux couleurs vives, somptueuses, denses, monumentales, accusatrices»¹.

Cette période hyperbolique désormais célèbre du critique d'art Pierre Restany, rend assurément avec allure l'écho de l'événement. Une photographie de presse nous montre encore, disposés en triangle parmi les modernités époutées de Salon, les trois blocs sacrilèges qu'examine justement une jeune femme, en «petticoat-cloche» selon la vogue du moment (fig. 1). L'offense saute aux yeux.

Par l'acquisition qu'en a faite en juin 1977 le Musée d'art et d'histoire de Genève², entre pour la première fois dans une collection publique l'une de ces pièces «historiques» (fig. 8, 10), œuvres choc de la sculpture d'après-guerre (les deux autres appartiennent à Roger Vivier, Paris, et au musée de Canberra). Mais après dix-sept ans, les trois «balles» ne possèdent peut-être plus la même *vis scandalii*. L'on est tenté de *revoir*, différemment il va sans dire.

En fait, les «prismes d'une tonne» n'en pèsent guère plus de la moitié, les couleurs sont sourdes (elles l'étaient déjà en 1960). Et, rejoignant ces épaves d'automobiles, alors isolées, tant d'autres matériaux non consacrés sont depuis venus s'installer au musée. Reste la densité de ces compressions, et une signification certes renouvelée, singulièrement par rapport à la perspective traditionnellement adoptée du Nouveau Réalisme³.

Au début encore brutes, c'est-à-dire sélectionnées parmi celles exprimant le mieux le tassement, puis composées (César choisit les morceaux déposés dans la presse dont il dirige les interventions), les compressions auront leurs spécificités et leurs phases. Non seulement la forme variera (cubes, parallélépipèdes rectangles), et le matériau se renouvelera (motos et vélomoteurs, services de table et orfèvrerie, plexiglas, emballages de produits commerciaux, plaques minéralogiques, tuyaux et, dès 1976, carton) mais la construction, le degré de compression, la mise en évidence des structures internes et des possibilités de «peau» vont tour à tour jouer un



Fig. 1

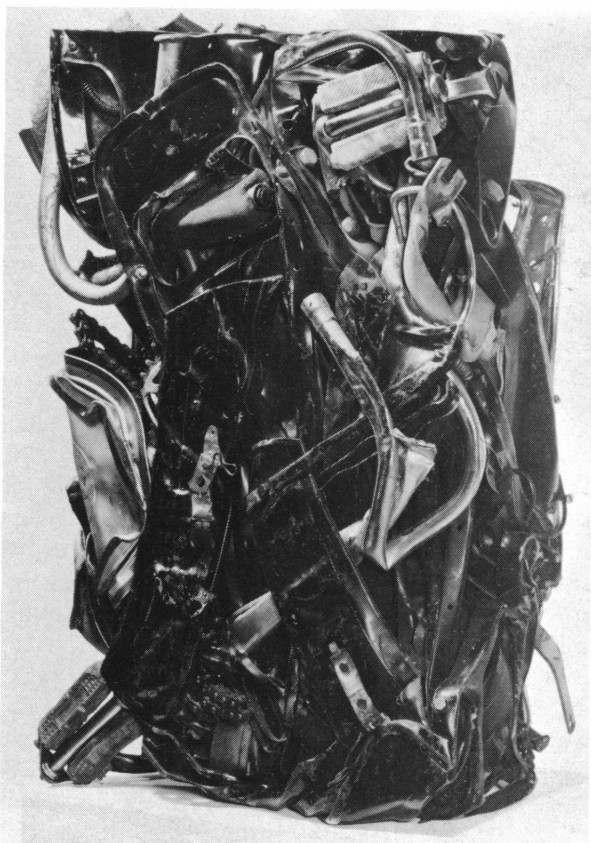


Fig. 2

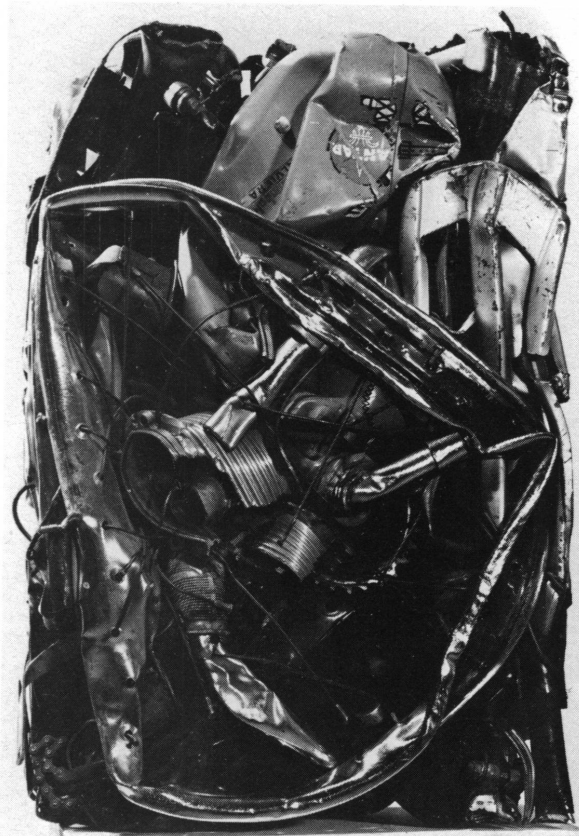


Fig. 3

rôle. La petite motocyclette compressée⁴ appartenant à la «campagne» de 1970, dont César a fait don au musée de Genève pour le remercier d'avoir organisé la rétrospective de ses sculptures⁵, propose justement une version plus aérée de la compression, dont les constituants sont lisibles (fig. 2, 3). Ce fut précisément une tentation de l'artiste que de donner parfois le pas à l'identité des objets envoyés à la casse sur le hiératisme sculptural...

Mais quelle fut la genèse des compressions? En 1957 déjà, sensible aux «pièces traînant par terre» que «les camions qui vont dans les chantiers de récupération écrasent»⁶, César avait signé une petite tôle portant un gobelet écrasé et une boîte de sardines. Ce «Déjeuner sur l'herbe» (fig. 4) révèle par son attention aux objets rejetés, déformés et cependant éloquentes cette disponibilité que traduiront les compressions lorsque, trois ans plus tard, la densité des ferrailles et la saturation des

«paquets» d'automobiles auront atteint l'équivalence au regard du sculpteur. Celui-ci, habitué des chantiers et dépôts de ferrailleurs (où il trouvait depuis 1954 les éléments de ses figures en fer soudé), découvre un jour une presse industrielle à formidable capacité⁷. Voici comment il raconte la chose: «...les compressions, il y avait longtemps qu'elles me préoccupaient, mais le choc, je l'ai eu quand j'ai vu la grosse presse qu'installait, à Gennevilliers, la Société française de ferrailles pour que la manutention des matériaux soit plus facile. Ça a été le coup de foudre, et tout de suite, j'ai eu envie de l'utiliser. D'abord, je m'en suis servi d'une manière brute si j'ose dire, la presse allait au-devant de mes souhaits, elle se saisissait du matériau, le broyait et le transformait en d'énormes balles calibrées d'un poids variable; j'étais anéanti devant cette machine qui transformait des voitures en paquets de ferraille de plus d'une tonne. Puis

le jugement esthétique est venu s'ajouter à l'exaltation, et j'ai fait des compressions dirigées; j'ai payé des gens et j'ai essayé de doser les charges, de faire des paquets choisis, des paquets triés, des paquets plus propres: «Ne me mettez que des pare-chocs, que des capots, que des ailes. Mettez-moi une voiture noire, deux capots rouges, douze pare-chocs». Selon les pièces que l'on met dans le paquet, on obtient l'effet recherché aux endroits voulus»⁸. Dans ce propos l'enthousiasme sonne clairement. Pour César la compression n'est pas œuvre négatrice, dérisoire et provoquante: elle résulte d'un acte positif, du juste emploi d'un outil contemporain (avec laquelle il va raconter une histoire de toujours, celle d'une sorte de rassemblement de la matière et de l'être ainsi suscité), et de l'intuition reconnaissant l'expressivité du matériau.

En effet, l'artiste comprend très vite quel parti il doit tirer de la presse (comme en 1965 il saura aussitôt pour les empreintes anthropomorphiques surdimensionnées – pouce (fig. 5), sein – quel travail il peut confier au pantographe, l'instrument avec lequel on agrandit ordinairement les maquettes de sculptures). Si les premières compressions sont encore choisies «dans le tas», sans intervention dans le processus de leur façonnement, dès 1961, la machine géante est utilisée au plus près de ses possibilités, elle traduit les intentions de l'artiste aussi exactement que la tenaille et le

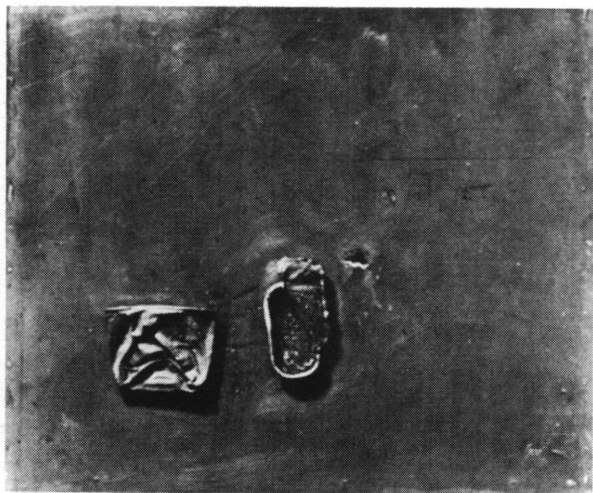


Fig. 4



Fig. 5

marteau (d'une façon plus efficace, à dire vrai; comment mieux froisser les métaux, en effet?). Il n'y a donc aucun «reniement de la main». César accepte que la presse exécute ce que ses muscles ne peuvent faire.

César ne possède pas seulement l'intelligence de l'outil, il «sent» admirablement le matériau. Pour reprendre un critère classique, la compression est conforme tant au génie de l'un que de l'autre. «A force de fréquenter les ferrailleurs, de voir des montagnes de ferraille, je n'éprouvais plus la nécessité de faire un petit oiseau, ou un machin. Il est certain que quand j'ai eu la presse, que j'ai fait le gros paquet, j'ai eu l'impression de me mesurer à cette quantité de ferraille que je découvrais dans les grands chantiers de ferraille. Ces compressions, elles avaient la densité, la force expressive d'une grande quantité»⁹.

La compression s'inscrit donc dans la descendance immédiate du déchet métallique qui en 1960 encore livrait à César la substance de ses sculptures figuratives – un art où il était maître. Sans rien perdre de l'expressivité autonome du matériau¹⁰, il renonce à la séduction du détail, aux incitations anecdotiques de la ferraille et la restitue à sa dimension supérieure – brute. Par là même est gagné un autre stade de la vision. Intensité de la présence plastique, évidence immédiate: les compressions parlent le langage des sculpteurs de tous les temps. Car César, par delà les coquetteries et compromissions passagères, les interprétations sociologiques et les incorporations dans telle ou telle tendance, ne s'est jamais préoccupé d'autre chose que de faire une sculpture, bloc dont la plénitude polarise l'espace, idole ou figure proche, non à l'image de l'homme ou de la nature, mais quêtée dans l'impériosité même du matériau. Cela, César nous l'a confirmé: «Je découvrais la beauté de cette quantité. Je n'étais pas du tout Dada. Quand tu vois les compressions, elles n'ont rien à voir avec le Nouveau Réalisme, ni avec Dada, et Duchamp

est absolument hors de question. Ça, ce sont les gens qui ont essayé de le dire. Mais si tu regardes bien, tu t'aperçois que dès les premiers fils de fer et jusqu'aux compressions, c'est la suite logique d'un sculpteur – pas du tout d'un homme à idées qui vient avec des théories. Et les compressions, je les ai assumées pas du tout avec l'idée de dire: voilà un paquet et merde à la sculpture. D'ailleurs, si tu regardes les compressions, elles ne pouvaient pas ne pas être conçues par un sculpteur. Elles ont la densité d'une sculpture; c'est cela, dans le fond, qui m'intéresse dans la sculpture. Si tu veux, au fond, de la forme je m'en fous. Par exemple: si j'ai une grande passion pour Alberto [Giacometti], 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»¹¹.

Telle présence, nouée et rayonnante tout à la fois, les visiteurs genevois de la rétrospective César ont pu en faire l'expérience quand, au Musée Rath, les quatre grandes compressions d'automobiles de l'exposition étaient ordon-



Fig. 6

nées comme des stèles hiératiques scandant l'espace avec force, propylées colossales du monde contemporain (fig. 6).

Jusque dans la présentation souhaitée pour le Salon de Mai, en 1960, César avait conscience que le premier discours des compressions était celui du compact et du dense: «Je voulais faire une pyramide de compressions. Au lieu d'en avoir trois, je voulais en mettre une quantité, trente, quarante, cinquante en pyramide. Je voulais faire une espèce de monument à la ferraille sur le terre-plein qui est devant le musée...»¹². Il va sans dire que cette accumulation devait intensifier le surgissement plastique et non combler une absence (comme «Le Plein» d'Arman, 1960, avait répondu au «Vide» d'Yves Klein, 1958, Paris, Galerie Iris Clert). Il est curieux que ce soit Christo (1935) qui ait réalisé, à sa manière, le projet d'entassement pyramidal de César. Depuis les amoncellements de barils d'huile dans le port de Cologne, en 1961, au Mastaba projeté pour le Musée Kröller-Müller d'Otterlo, en 1973,

Christo n'a cessé de s'intéresser à «l'amasement». Les «1240 Oil Drums» qu'il installa en 1968 à l'Institute of Contemporary Art de Philadelphie donnent peut-être l'idée de ce que César voulait faire (fig. 7).

Si César a pu conférer à ses compressions tant d'affirmation, de tension, c'est que les éléments d'automobiles acquièrent chez lui une sorte d'autonomie majeure¹³ dans la mesure même où ils sont employés positivement, c'est-à-dire comme matière constructive, et qu'ils n'entrent pas dans la dialectique du doute lié à la précarité de la civilisation et de ses matériaux. Non pas que le sculpteur ait cherché à faire œuvre de conciliation, à masquer leur nature primitive. César, simplement, ne les retient pas pour leurs singularités anecdotiques. Ce n'est donc pas une voiture qu'il «met en boîte», et avec elle notre société (cela, c'est *nous* qui le discernons).

Il n'en reste pas moins que la force de conviction poétique, que l'acte de sculpteur n'est jamais séparé chez César de la pertinence

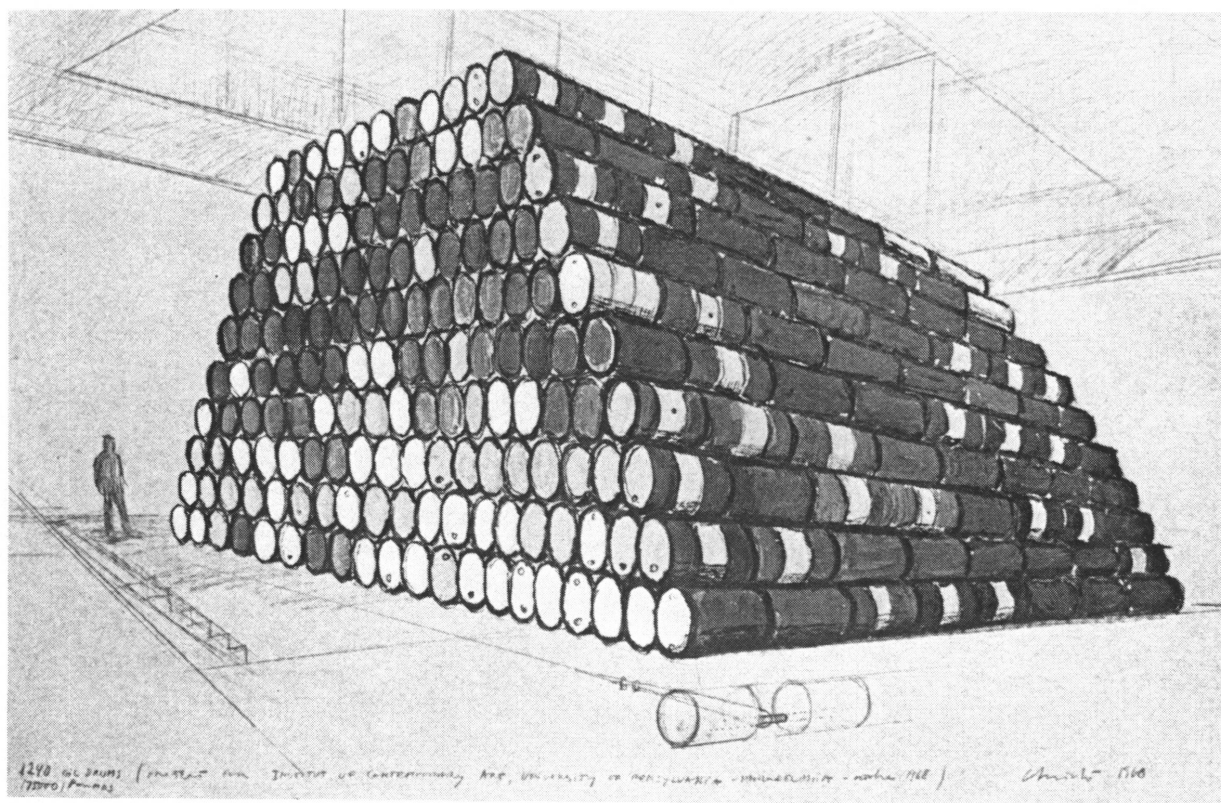


Fig. 7



Fig. 8

sociologique, et ce même malgré lui. La démarche intuitive est toujours reliée, c'est-à-dire qu'il y a adéquation à la situation historique. Souvent même c'est une anticipation qu'il faut enregistrer. Ainsi, il est certain qu'en 1960, l'année des trois premières compressions, la société occidentale n'avait pas encore conscience d'être celle de la satiété, ni même encore celle de la consommation. C'est pourtant la réaction verbalement informulée à cette société-là, qui détruit et remplace à vitesse croissante tant le superflu que les biens de nécessité quotidienne, que par avance les compressions de César visualisent avec la concision d'un slogan : puissance de l'usure, actualisation de la matière brute.

Certes, on pourrait donc estimer que l'essentiel était ici d'anticiper et de se brancher – critiqueusement – sur les manifestations obsédantes de l'ère de la consommation en s'attaquant à l'un de ses symboles, la voiture, d'exploiter l'éloquence de la quantité et la technique du détournement fonctionnel (la compression ne détourne pas tant l'objet qu'elle ne le nie en le façonnant à neuf). Je serais plutôt tenté de dire que la compression (par le malaxage des matières, l'échelle totalement autre imposée à l'objet) provoque un effet de distanciation (évidemment interrogateur de la réalité, mais d'une manière différente de l'effet obtenu par l'agrandissement des empreintes humaines, par exemple). De plus, n'oublions pas que la visée (inconsciente) de César était la forme simple, le volume serré, altier. En d'autres termes une sculpture et non un geste ou une enquête sociologique.

Si la compression affirme une existence concrète, réellement habitée, revêtue d'une qualité tactile, elle est également, par delà toutes ses variations, dans sa répétition sérielle, une œuvre unique. Sur un mode en définitive très abstrait elle ne cesse de décrire le même fait : la sculpture n'est qu'un volume dans l'espace – définition irréductible, que les minimalistes ont définitivement accréditée. Dans cette optique, la compression est l'idée d'une sculpture, récupérée, réinvestie par la vision. «L'idée (...) est moins l'idée anecdotique de l'objet (le mythe de l'automobile, de la moto) qu'une certaine idée de la sculpture» remarque

Catherine Millet à ce propos¹⁴. Que la compression atteste à certains égards le caractère d'une œuvre conceptuelle ne justifie pas la référence fréquemment faite à Marcel Duchamp, à Dada ou au ready made¹⁵. Et ce, ne fût-ce que pour un motif: la compression, produite par une machine, est une sculpture déterminée par «adoption visuelle» (César choisit les plus belles!), voilà qui est précisément à l'opposé de l'indifférence visuelle chère à Duchamp. De plus, non seulement César «visualise» ce que fait la presse, mais c'est en fin de compte un objet *fabriqué*, selon une technique précise, qu'il retient comme œuvre d'art. Nous sommes loin de l'objet *trouvé* dont tout à coup la suggestion se révèle.

Il convient par ailleurs de méditer que pour être un acte de refus (de la main, de la sculpture traditionnelle), comme on a pu l'entendre à l'époque de leur première apparition, les compressions possèdent cependant une forme, cubique (est-ce entièrement fortuit?), et que cette forme – même à l'insu de César qui prétend n'en faire que peu de cas – s'affirme visuellement et physiquement, c'est-à-dire en tant que parallélépipède fortement *construit*, réponse (involontaire) à l'expressionnisme abstrait, à l'informel (mais peut-être pas au lyrisme) qui dominait la scène d'alors. L'unité de la forme (un bloc dont aucune face n'est privilégiée) va de pair avec l'unité de la matière dont l'organisation superficielle ne diffère pas de sa structure interne. Le dehors renseigne sur le dedans, la compression n'étant qu'une coupure, ou mieux: une limitation dans une masse qui, idéalement, pourrait être beaucoup plus importante. (Témoignage de la continuité dans l'œuvre de César, la même question de la frontalité, précisément du plan extérieur donnant à voir la compacité intérieure, jouait déjà pour les plaques soudées. Les parcelles métalliques de ces plaques, ajoutées les unes aux autres, se «fondaient» en une totalité (fig. 9). Un phénomène comparable, d'addition et d'anonymat final des composants, se constate pour les meilleurs exemples – initiaux – des épaves d'automobiles embouties en volumes strictement définis).

A tout le moins, les compressions renvoient autant à la société industrielle qu'aux volumes

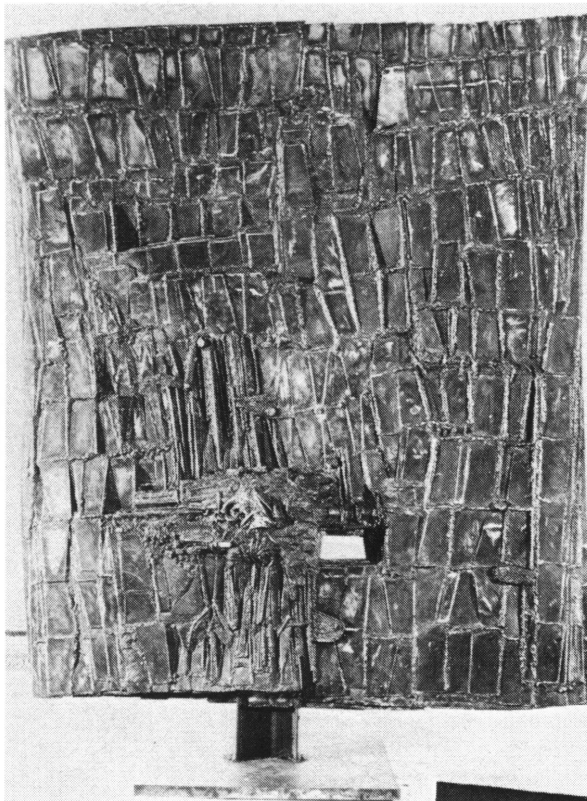


Fig. 9

primaires tels que les concevront au milieu des années soixante les protagonistes du minimal art (par exemple Robert Morris et Donald Judd¹⁶, aux Etats-Unis), dont l'une des caractéristiques est de faire exécuter les projets en atelier, par des machines, sans aucune intervention de l'artiste qui parfois ne verra même pas son œuvre. Il va sans dire que César, en 1960 et plus tard encore, n'envisageait pas sa création avec la même froideur que les minimalistes américains, mais l'on ne peut s'empêcher de reconnaître dans leur travail comme une radicalisation de la démarche du sculpteur parisien. Et n'est-ce pas à cela, parce qu'elle vibre des réflexes de l'avenir, selon le mot de Breton, sans cesser d'affirmer l'immémoriale présence de la sculpture, que tient la portée de la compression, historiquement la première sculpture déterminée par une machine, tant dans sa forme que dans sa substance?

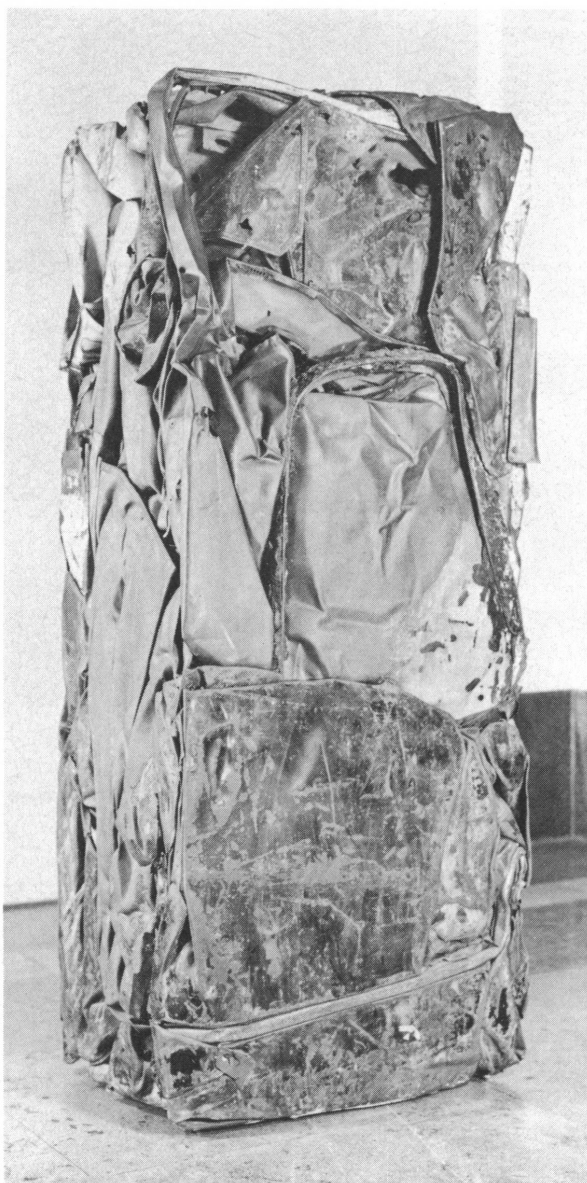


Fig. 10

¹ Pierre Restany, «César», Paris, 1975, p. 102.

Pour connaître le retentissement immédiat des compressions, l'on relira avec intérêt dans «Dialogue au Salon de Mai», in *L'Œil*, n° 66, Paris 1960, p. 36, les propos de Michel Conil-Lacoste, Jean Leymarie (clairvoyants), Franz Meyer, Dora Vallier et Willem Sandberg, lequel «signale que ces blocs seront détruits tout de suite après l'exposition». La sculpture de César est intitulée ici «Une tonne et demie».

² Compression, 1960, éléments d'automobile, 151 × 63 × 46 cm, catalogue de la rétrospective des sculptures 1976-1977, n° 16.

³ L'interprétation de Restany, axée sur l'appropriation directe du réel, exalte dans les compressions «le langage quantitatif de la matière», alors qu'il convient, à mon avis, d'y lire plutôt un langage qualitatif, en ce qu'il est branché sur les propriétés de cette matière. On lira plus loin que l'homogénéité du volume sur lequel l'espace vient buter est pour nous davantage lié d'une part à la tradition et d'autre part à ce que sera l'art minimal.

⁴ Compression, éléments de vélomoteur, 62 × 43 × 21 cm, catalogue de la rétrospective des sculptures 1976-1977, repr. p. 125.

⁵ César, rétrospectives des sculptures; Genève, Musée Rath; Grenoble, Musée de peinture et de sculpture; Knokke-Heist, Casino; Rotterdam, Musée Boymans-van Beuningen; Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris; 1976-1977; 74 numéros exposés; important catalogue.

⁶ César par César, présenté par Pierre Cabanne, Paris, 1971, p. 106.

⁷ «Une presse c'est un vide, c'est une sorte de pièce rectangulaire dans laquelle une grue décharge les matériaux. La pièce est ensuite fermée par un plafond glissant sur des roues, puis l'une des parois se met à avancer. On peut aller jusqu'à ne laisser entre deux parois parallèles qu'un espace de 60 centimètres seulement, dans lequel la matière se trouve déjà comprimée. Alors une autre paroi, cette fois perpendiculaire à la première, se déplace aussi. La matière est froissée, pressée dans un coin unique. Dans certains cas, pour les petites presses, une seule paroi est mobile. On obtient des compressions plus ou moins cubiques, plus ou moins aplaties, plus ou moins serrées.»

(César à Catherine Millet, propos reproduit dans le catalogue de la rétrospective des sculptures 1976-1977, n° 7, p. 82)

⁸ César/Cabanne, *op. cit.*, p. 106.

⁹ César à RMM, dans catalogue de la rétrospective des sculptures 1976-1977, n° 10, p. 91.

¹⁰ L'expressivité du matériau doit naturellement être séparée de la fonction, de la signification formelle, voire de la teneur narrative qu'il remplit dans l'objet.

¹¹ Cf. note 9, *ibidem*.

¹² César/Cabanne, *op. cit.*, p. 107.

¹³ Il faut relever ici que les travaux du sculpteur américain John Chamberlain (1927), utilisant le même matériau que César, à savoir des tôles et des éléments de voitures, dans lesquels la couleur joue un rôle, ne cessent d'être des figures, au sens classique. Le matériau y conserve son anecdote: il s'agit de carrosseries froissées et soudées ensemble en vue d'un effet de composition déterminé.

¹⁴ Catherine Millet, «Un sculpteur, César/Toucher l'objet», dans: *Art press*, Paris, 1976, n° 22.

¹⁵ L'authenticité de César est d'être heureusement resté indemne de la culture qui nourrit les spéculations intellectuelles de ses critiques. Quelle que soit la capacité mimétique du sculpteur, on ne saurait le soupçonner d'avoir mis à son programme références et révérences aux tendances citées.

¹⁶ Dans la revue *Arts*, New York, mai-juin 1961, Judd rend compte avec sympathie d'une exposition chez Saidenberg de compressions dirigées auxquelles il trouve «quelque chose d'animal et de dense» (cf. Donald Judd, «Complete Writings 1959-1975», New York 1975, p. 40).