

César
Des géants venus d'ailleurs

César
Giants from Elsewhere

Nycole Paquin

Number 86, Winter 2008–2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9030ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paquin, N. (2008). César : des géants venus d'ailleurs / César: Giants from Elsewhere. *Espace Sculpture*, (86), 22–24.

CÉSAR : des géants venus d'ailleurs / *Giants from Elsewhere*

Nycole PAQUIN

(La sculpture) c'est un contact d'homme avec une matière, et je dis cela même si certains doivent en conclure que je suis un pompier. Ceux qui prétendent aller plus loin ne font en réalité plus rien.

— CÉSAR¹

C'est une ambiance cloîtrée et totalement axée sur les œuvres qui se dégage de la mini-rétrospective des sculptures de César (Baldaccini) dans les salles et le jardin de l'élégante Fondation Cartier pour l'art contemporain. Conçue par Jean Nouvel, ami et confident de longue date de l'artiste décédé depuis une dizaine d'années et à qui il rend ainsi un touchant hommage, l'exposition présente des sculptures de toute évidence soigneusement sélectionnées en fonction des espaces disponibles où elles sont regroupées par thèmes, ce qui a l'avantage de bien faire ressortir les préoccupations de l'artiste ponctuellement repensées à travers sa production.

On ne peut rendre justice à l'exposition sans profiler brièvement la carrière de César et rappeler en tout premier lieu son affiliation déterminante au mouvement *Le nouveau réalisme* fondé en 1960 par le critique d'art Pierre Restany² qui déclarait lors du décès de l'artiste en 1998 : « Je pense qu'il est le grand sculpteur de notre demi-siècle³ ». Bien que César ait été actif et déjà reconnu dans les années cinquante pour sa participation à des expositions importantes, dont la Biennale de Venise en 1956 et la Documenta II de Cassel en 1959⁴, où il présenta des œuvres de la série *Animaux imaginaires* (bestiaire réalisé à partir de ferrailles), c'est en 1960 et en contact avec Restany que son travail prend une autre direction. Il réalise ses premières *Compressions* de carcasses d'automobiles, thème et technique de mise en forme sur lesquels il reviendra plus tard dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix avec les séries *Les Championnes* (compressions d'épaves de voitures de course)⁵ et la dernière, la *Suite Milanaise* (voitures neuves compressées et repeintes en monochromes éclatants⁶). Parallèlement, il y a aura des compressions de toutes sortes, par exemple des bijoux en or que le sculpteur réduira à des petits cubes pouvant être portés au cou, et le trophée *César* (mini compression en bronze), récompense encore attribuée par les professionnels du cinéma français aux intervenants du milieu.

Malgré sa réputation « d'emmerdeur⁷ », qui lui a d'ailleurs causé des soucis constants auprès des commissaires d'exposition, à partir de 1965 César réussit à faire valoir non sans difficultés les *Compressions*, les *Empreintes Humaines* (entre autres les empreintes de son propre pouce) de tailles, de couleurs et de matériaux différents (cristal de Baccarat, acier inox, marbre rose, aluminium, bronze à patine rose, etc.) et les *Expansions*, énormes coulées de polyuréthane beaucoup plus abstraites⁸. En 1967, au Salon de Mai, la présentation de *La Grande expansion Orange* provoque un scandale et il perd du coup l'appui de son marchand (Claude Bernard), des collectionneurs et des critiques. Nonobstant un parcours houleux, il aura participé à des expositions internationales d'envergure. En 1992, Marseille, sa ville natale, lui dédie un musée et, en 1997, la Galerie du Jeu de Paume lui consacre une rétrospective pour laquelle il est toutefois tenu à l'écart de la sélection des œuvres et de leur mise en espace⁹. Il ne faut pas oublier qu'il fut invité dans les années quatre-vingt à réaliser de grandioses monuments en hommage à Picasso et Eiffel¹⁰.

Il est important de souligner d'emblée que les œuvres présentées à la Fondation Cartier, et cela est dû en partie à leur disposition dans les espaces intérieurs et extérieurs,

(Sculpture) is a contact between man and material, and I say this even if some might conclude thereby that I am a fireman. Those who pretend to go beyond, do in fact, nothing.

— CÉSAR¹

A cloistered atmosphere reigns in the galleries of the elegant *Fondation Cartier pour l'art contemporain*, one totally centred on the works of César (Baldaccini), which are brought together here for a mini-retrospective. The exhibition was conceived by Jean Nouvel, an old friend and confidant of the artist — (deceased for a decade now) — and he renders him a touching homage; the sculptures in the show have been carefully selected for the space and are displayed in thematic groupings. So presented, the work enjoys the advantage of foregrounding the artist's preoccupations and his regular rethinking of them over the course of his career.

One could not do justice to this exhibition without briefly outlining César's career and recalling the determining impact of his early affiliation with the *nouveau réalisme* movement, founded in 1960 by the art critic Pierre Restany² who declared on the artist's passing in 1998: "I think he is the great sculpture of this half-century."³ While César was active and already recognized in the '50s for his participation in a number of important exhibitions including the Venice Biennial in 1956 and Documenta II in Cassel in 1959⁴, in which he presented work from his *Animaux imaginaires* series (a bestiary created from scrap metal), it was in 1960 and through contact with Restany that his work would take a new direction. It was then he created his first *Compressions* of automobile bodies, both a theme and technique of shaping work to which he would return later, notably in the '80s and '90s, with the *Les Championnes* series (compressions of the wrecks of racing cars)⁵ and his last body of work, the *Suite Milanaise* (new cars compressed and repainted in a vibrant monochromatic palette⁶). Parallel with this, there would be compressions of all sorts, of gold jewellery for example, which the sculptor would reduce to small cubes that could be worn at the throat, or of a César trophy (a mini-compression in bronze), a prize still given by French cinema professionals to members of their industry.

Despite his reputation as a "shit-disturber"⁷, which was a constant source of worry for exhibition curators, from 1965 César managed, without undue difficulty, to create an appreciation for the *Compressions*, the *Empreintes Humaines* (imprints of, among other things, his own thumb of different sizes, colours and materials — Baccarat crystal, stainless steel, pink marble,

Vue de l'exposition César, Anthologie par Jean Nouvel. Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris / View of the exhibition César An Anthology by Jean Nouvel. © César / Adagp, Paris, 2008. Photo © Patrick Gries.





font explicitement ressortir une de leurs caractéristiques majeures, soit leur atemporalité. Bien que César se soit à ses débuts réclamé du dadaïsme et du surréalisme¹¹, et sa déclaration n'était pas sans fondement si l'on tient compte des liens d'amitié qu'il entretenait avec, entre autres, Man Ray et Max Ernst¹², les œuvres de l'exposition judicieusement représentatives des grands courants de sa production font état de paradigmes différents qu'il est approprié d'aborder à la lueur des hypothèses formulées par Nathalie Heinich¹³ qui distingue quatre catégories conceptuelles dans lesquelles les œuvres peuvent être classées selon des conditions particulières : l'œuvre d'art, la chose, la relique et le fétiche.

Si toutes les sculptures de César rejoignent le concept développé par Heinich en ce qu'elles sont des œuvres, c'est-à-dire « quelque chose que l'on admire et contemple » (les mots sont peut-être un peu forts...), disons que dans l'exposition elles « font œuvre » de façon bien concrète grâce à leur mise en valeur par les responsables de l'exposition qui ont eu la perspicacité d'aérer l'installation, permettant ainsi au visiteur de se mouvoir avec aisance entre les unités et de prendre le recul nécessaire pour évaluer leur présence imposante. Il n'y a pas de doute que, mis à part le bestiaire des années cinquante exposé en aparté dans des vitrines ouvertes au second étage à proximité de la boutique – peut-être la seule note grinçante de l'exposition –, les sculptures de César, ne serait-ce qu'en raison de leur taille monumentale, sont des choses encombrantes, pour reprendre l'expression de Heinich, difficiles à manipuler, à transporter et à installer qui envahissent les lieux, particulièrement les *Expansions* qui se répandent sur le sol de la salle au premier étage et du jardin avoisinant et semblent venir d'ailleurs, d'un autre monde, une d'entre elles, *La Lunaire*, ayant d'ailleurs été réalisée par César le jour même où Neil Armstrong mettait le pied sur la lune¹⁴.



Vue de l'exposition César, Anthologie par Jean Nouvel. Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris / View of the exhibition César An Anthology by Jean Nouvel. © César / Adagp, Paris, 2008. Photo © Patrick Gries.

aluminum, pink patina bronze, etc.) and the *Expansions*, huge polyurethane castings that were far more abstract.⁸ The presentation of *La Grande expansion Orange* at the May salon of 1967 provoked a scandal that resulted in the loss of the support of his dealer (Claude Bernard), collectors and critics. Notwithstanding this tumultuous career path, he was still included in important international exhibitions. Marseille, his home town, dedicated a museum to him in 1992 and, in 1997, the Jeu de Paume gallery accorded him a retrospective for which, nonetheless, he was excluded from the process of selecting and displaying the work.⁹ Nor should it be forgotten that he was invited to create grandiose monuments in homage to Picasso and Eiffel in the '80s.¹⁰

It is important to stress straightaway that the work presented at the Cartier Foundation, due in part to its placement in both interior and exterior spaces, foregrounds one of its major characteristics — its atemporality. While in his beginnings César asserted his debt to dada and surrealism¹¹, a statement not entirely unfounded when one considers his close friendship with, among others, Man Ray and Max Ernst¹², the work in this exhibition, which is so judiciously representative of the broad currents of his production, creates an impression of quite different paradigms. Thus, it will prove useful to approach it in light of the hypotheses formulated by Nathalie Heinich¹³ distinguishing four conceptual

categories in which the pieces might be classified under particular conditions: the *art work*, the *thing*, the *relic* and the *fetish*.

If all César's sculptures can be encompassed by Heinich's concepts insofar as they are *art works*, by which is meant "something one admires and contemplates" (the words may be a touch strong...) let us simply say that in the context of the exhibition they *become works* in a very concrete way. This is due to their being carefully staged by the exhibition's directors, who had the perspicacity to make the installation airy, allowing the visitor to move easily between the pieces and to step back sufficiently to evaluate their imposing presence. There is no doubt that, putting aside the '50s bestiary exhibited separately in glass cases on the second floor, near the gallery shop — perhaps the one grating note in the show — César's sculptures are such only by virtue of their monumental size. They are encumbering *things*, to take up Heinich's expression, difficult to handle, transport and install. They invade their spaces, particularly the *Expansions* spread out on the floor of the first story room and the adjoining garden, that seem to have come from elsewhere — another world — and one of which, *La Lunaire*, was created by César the very day Neil Armstrong set foot on the moon.¹⁴

Bringing together the *Empreintes Humaines* (thumbs) as totems in a glass display case was a haphazard choice, though ultimately a happy one, insofar as it brings together sculptures originally isolated from one another in a variety of internal and external sites around the world. Thus if we once again take up Heinich's affirmation, the *Empreintes* are, perhaps more clearly than is the case with other work in the exhibition, a sort of relic, to the extent they are "made unique by their attachment to a singular space." The assembling of the *Compressions* from different periods on the other hand, including examples of the *Les Championnes* and the *Suite Milanaise* series in the centre's basement, creates a unique atmosphere, somewhat unreal, the immaculate white of the walls creating a lively contrast with the vibrant colours, the hermetic cube giving a new life to this eminently "colorist" sculptural project.

As to the notion of the *fetish*, this body of work obliges us to pick up that thread from a slightly different angle from how it was defended by Heinich, who understood it as a "personalization" of an object working as a "passport" either for the artist or its owner. As stated earlier, the exhibited *Empreintes* take the form of the artist's own thumb.¹⁵ Could one find anything more unique and personal than a fingerprint? If, precisely, each of these imprints is a kind of "I, César" — and one cannot help but think of the renowned and all-powerful gesture of thumbs up or thumbs down of another Caesar, of which the sculptor has spoken¹⁶ — the repetition of the motif in relief throughout this tight agglomeration ends by canceling out the model, depersonalizing it and bringing into view the "chromatic sequence" of the theme. In the case of the grouping of *Compressions*, the

L'idée d'avoir regroupé les *Empreintes Humaines* (pouces) comme des totems dans la verrière est tout à fait aléatoire mais combien heureuse en ce qu'elle rassemble des sculptures dans les faits isolées les unes des autres dans différents lieux intérieurs et extérieurs à travers le monde. En ce sens, si nous reprenons l'avancée de Heinich, les *Empreintes*, peut-être plus évidemment que dans le cas des autres œuvres de l'exposition, font figure de *reliques*, dans la mesure où elles sont « rendues uniques par leur lieu avec un grand singulier », bien que le regroupement des *Compressions* de différentes époques, y compris des unités des groupes *Les Championnes* et la *Suite Milanaise* rassemblées sur un même niveau au sous-sol, crée à sa manière une atmosphère singulière et un peu irréelle, la blancheur immaculée des murs entrant en vif contraste avec la vivacité des couleurs, le cube hermétique faisant rejaillir un projet sculptural éminemment « coloriste ».

Quant à la notion de *fétiche*, les œuvres nous obligent à la relever sous un angle quelque peu différent de celui défendu par Heinich qui la comprend comme « personnalisation » de l'œuvre fonctionnant alors comme « passeport », soit de l'artiste soit de son propriétaire. On l'a dit plus haut, les *Empreintes* exposées reprennent la forme du pouce même de l'artiste¹⁵. Peut-on trouver quoi que ce soit de plus singulier et de plus personnel que l'empreinte digitale ? Mais, justement, si chacune des unités équivaut à un « Moi, César » – et on ne peut que penser au célèbre geste omnipuissant pouce levé ou pouce baissé de l'autre César auquel le sculpteur s'est d'ailleurs référé verbalement¹⁶ –, la répétition du motif mise en relief par l'agglomération serrée des unités finit par estomper le modèle, le dépersonnaliser et montrer à voir la « série chromatique » du thème. Ce même court-circuit du modèle en faveur de l'œuvre est cependant plus spécifiquement fonction de la forme elle-même dans le cas du groupe des *Compressions* où les blocs verticaux s'imposent comme d'étranges monolithes solidaires les uns des autres qui viendraient on ne sait trop d'où, tellement le processus d'écrasement des voitures a été brutal et définitif, surtout dans le cas des unités de la *Suite Milanaise* recouvertes d'une couche de peinture opaque, alignées les unes à côté des autres au milieu de la grande salle austère et fermée, comme autant de « géants » qui tiennent la garde. Celle de l'arrière et celle de l'avant... ←

César, Anthologie par Jean Nouvel
Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris
8 juillet 2008 – 26 octobre 2008

Nycole PAQUIN détient un doctorat en sémiologie et enseigne au département d'histoire de l'art de l'UQAM depuis 1981, où elle occupe présentement le poste de directrice des programmes de la maîtrise en études des arts et du doctorat en histoire de l'art. Elle a publié de nombreux livres et articles dans les revues spécialisées en arts visuels.

same short-circuiting of the model in favour of the work is at the same time more specifically a function of form itself. Here the vertical blocks impose themselves as strange monoliths come to us from some unknowable place, supporting one another. So brutal and definitive was the crushing of the automobiles, particularly in the case of the pieces from the *Suite Milanaise*, covered with an opaque coat of paint, aligned one next to another at the centre of a large, austere closed room, that they end up like so many "giants" standing on guard. The one before and the one after... ←

Translated by Peter DUBÉ

César, Anthologie par Jean Nouvel
Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris
July 8 2008 – October 26 2008

Nycole PAQUIN has a doctorate in semiology and has been teaching in the art history department at UQAM since 1981. At present, she is director of the master's program in études des arts and of the doctorate in art history. She has published numerous books and articles about the visual arts.

NOTES

1. « Recommencer ce n'est pas refaire », Propos de César recueillis par Jean-Luc Chalumeau, publié dans *OPUS International*, n° 120, juillet-août, 1990. <http://web.tiscali/nouveaurealisme/protogonisti/cesar/html> (Consulté octobre 2008) / « Recommencer ce n'est pas refaire », Comments by César assembled by Jean-Luc Chalumeau, in *OPUS International*, No. 120, July-August, 1990. (Our translation).
2. En 1960, Pierre Restany fonde le mouvement *Le nouveau réalisme* et rédige un premier manifeste co-signé par les artistes Arman, Yves Klein, Raymond Hains, Jacques Villeglé, Jean Tinguely et François Dufrène. En mai 1961, ils cosignent un second manifeste encore plus radical auquel s'ajoutent Martial Paryse, Niki de Saint-Phalle, Christo, César, Gérard Deschamps, Daniel Spoerri. Un troisième manifeste sera signé à Munich en 1963. (Pierre Restany, *Le nouveau réalisme*, Paris, 10/18, 1978, p. 281-300) / Pierre Restany founded the *nouveau réalisme* movement in 1960 and wrote its first manifesto, which was cosigned by the artists Arman, Yves Klein, Raymond Hains, Jacques Villeglé, Jean Tinguely and François Dufrène. In May, 1961 he cosigned a second, even more radical manifesto to which were added the names of Martial Paryse, Niki de Saint-Phalle, Christo, César, Gérard Deschamps, Daniel Spoerri. A third manifesto would be signed in Munich in 1963. (Pierre Restany, *Le nouveau réalisme*, Paris, 10/18, 1978, pp 281-300).
3. « Restany rend hommage à César », *Journal des arts*, n° 73, 18 décembre 1998. Entretien avec Philippe Régner, www.artclair.com/jda/entretiens/edocs/00/00/E3/09/document_entretiens.php. (Consulté le 23 oct. 2008) / « Restany rend hommage à César », *Journal des arts*, No. 73, December 18, 1998, Interview with Philippe Régner, www.artclair.com/jda/entretiens/edocs/00/00/E3/09/document_entretiens.php. (Our translation).
4. Il exposera de nouveau à Cassel lors de la Documenta III en 1964 et de la Documenta IV en 1968 / He would exhibit again in Cassel for Documenta III in 1964 and for Documenta IV in 1968.
5. Les voitures avaient été endommagées lors du tour de Corse (1984-1985), le rallye d'Argentine (1985) et des essais du Safari-Rallye (1984) / The cars were damaged during the *Tour de Corse* (1984-1985), the Argentinean rally (1985) and the Safari-Rallye trials (1984).
6. La *Suite Milanaise* a été réalisée dans l'usine Fiat de Carate Brianza. Chaque coque neuve a été repeinte en cabine avec des couleurs du nuancier proposé par la marque pour la gamme des voitures du modèle 1998 et chacune porte un titre qui y correspond, par exemple, *Giallo Naxos 594, Rosso Mica 361*, etc. / The *Suite Milanaise* was created at the Fiat factory in Carate Brianza. Each new shell had been painted with the manufacturer's proposed colors for the 1998 models and was given a corresponding title, for example, *Giallo Naxos, 594, Rosso Mica 361* etc.
7. C'est le terme utilisé par Pierre Restany, *loc. cit.* / The term was used by Pierre Restany, *loc. cit.* (The French term was "emmerdeur", the idiomatic translation is our's.)
8. La même année que l'exposition de ses *Expansions* au Centre d'Art contemporain (Cnac) en 1970, César est nommé professeur de sculpture à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, poste qu'il quittera en 1986 / In the same year, 1970, in which he exhibited the *Expansions* at the *Centre d'Art contemporain* (CNAC), Cesar was named professor of sculpture at the *École nationale supérieure des beaux-arts de Paris*, a position he would leave in 1986.
9. L'interdiction venait du directeur Daniel Abadi / The Director Daniel Abadi made the interdiction.
10. *Le Centaure*, hommage à Picasso qui fut commandé par le Ministre de la Culture Jack Lang en 1983 sera terminé en 1985 ; suivra en 1984 un autre monument en hommage, cette fois à Eiffel / *Le Centaure*, homage to Picasso was commissioned by the Minister of Culture, Jack Lang, in 1983 and was completed in 1985; it was followed in 1984 by another monument in homage, this time, to Eiffel.
11. « Recommencer ce n'est pas refaire », *loc. cit.* Sur les assises de César dans les années soixante, ses modèles et ses aspirations, il vaut la peine de consulter sur le web une émission de Champ Libre datant de 1965, d'une durée de 24 minutes et 12 secondes réalisée par Gilbert Boway qui rapporte l'entretien (visuel et sonore) entre le journaliste Michel Ragon et le sculpteur. Archives 2007, <http://mediaphone.archive.tsrich/coupcoeur.cesar/2>. (Consulté novembre 2008) / "Beginning again is not redoing" *op cit.* (Our translation) For César's roots in the 'Sixties, his models and aspirations, it is worthwhile to consult an online episode of Champ Libre from 1965, with a running time of 24 minutes, 12 seconds. It is directed by Gilbert Boway and features an interview of the sculptor by the journalist Michel Ragon. Archives 2007, <http://mediaphone.archive.tsrich/coupcoeur.cesar/2>. (Viewed in November of 2008).
12. *Ibid.*
13. « Les objets personnes : fétiches, reliques et œuvres d'art », *Sociologie de l'art*, 1993, p. 25-55 / « Les objets personnes : fétiches, reliques et œuvres d'art », *Sociologie de l'art*, 1993, p. 25-55.
14. Jean Nouvel, *César*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Texte de présentation, automne 2008 / Jean Nouvel, *César*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Exhibition text, autumn, 2008.
15. César a également pris son index, son poing, sa main ouverte ou fermée comme modèles. Et il a occasionnellement fait appel aux empreintes d'autres modèles / César has equally used his index finger, his fist, and his hand, both opened and closed, as models. He has also, on occasion, used other models' imprints.
16. « L'idée du pouce m'a aussitôt amusée, car à l'école /.../, j'avais appris que /.../ César levait ou baissait le pouce pour indiquer le sort réservé au gladiateur vaincu ». Propos de César rapportés par Jean Nouvel, *op. cit.* p. 2 / "The idea of the thumb amused me immediately, because at school... I learned that... Caesar lifted or lowered his thumb to indicate the end in store for a defeated gladiator." Comments by César collected by Jean Nouvel, *op. cit.* p. 2.