

## Introduction

Il n'est certes pas exceptionnel que les créateurs contemporains se soient appliqués, pour répondre à un questionnement propre ou bien, et peut-être surtout, pour satisfaire la curiosité des éditorialistes, historiens, marchands et autres collectionneurs, à déterminer les causes d'émergence des termes spécifiques de leur vocabulaire plastique. Arman nous en fournit un exemple caractéristique à propos de l'apparition dans son œuvre de *l'Accumulation*, inventée à Nice vers le mois de juin de 1959, en retenant le facteur légitimant de la prédisposition psychologique au traitement accumulatif de l'artefact manifestée dès l'enfance et découlant d'un atavisme<sup>1</sup>. Comme l'artiste pour ses entassements d'objets monotypes, Étienne-Martin pour ses *Demeures*, Jean-Pierre Raynaud pour ses *Psycho-objets*, Yves Klein pour ses *Reliefs-éponges* ou encore Niki de Saint-Phalle pour son *Jardin des Tarots*, César a engagé une réflexion sur les causes de la survenue de ses langages artistiques, à commencer par celui né du fer soudé. S'il est un point de méthodologie que la recherche scientifique est régulièrement amenée à vérifier, c'est bien la nécessité d'entourer des plus sérieuses précautions toute recherche de symptômes d'un langage artistique dans des faits plastiques ou biographiques – et en particulier de nature mentale – antérieurs. Grand en effet est le risque d'aboutir de plus ou moins bonne foi à la formulation d'hypothèses de travail pour le moins discutables (celle d'une œuvre picassienne tout ou partie orientée par les conditions difficiles de la venue au monde du maître, celle encore d'une incursion d'Arman dans le domaine de la combustion de meubles reliée à la profession paternelle<sup>2</sup>). Non moins grand est le danger de tomber dans le schéma historique normalisé ou le poncif clairement aberrant (celui d'un

1. Il explique ainsi en 1998 : « Je crois que c'est génétique. J'avais un grand-père et une grand-mère accumulateurs. Ils rangeaient dans des boîtes des bouchons avec l'année, des bouts de ficelles avec des nœuds. Mon arrière-grand-père achetait chaque objet en plusieurs exemplaires même s'il n'en utilisait qu'un. C'est le côté rassurant [...]. Moi-même tout gosse, j'étais très collectionneur. » (Arman, in BARBANCEY Pierre, « Arman : "Les artistes sont les féticheurs de la société" », *L'Humanité*, 10 septembre 1998.)

2. Le nouveau-né Pablo Picasso dut semble-t-il être réanimé par son oncle maternel, le docteur Salvador Ruiz Blasco qui, après avoir procédé avec insuccès aux manipulations d'usage, aurait résolu de lui souffler au visage la fumée de son cigare. Le père d'Arman, Antonio Francesco Fernandez, fut propriétaire d'un commerce de meubles d'occasion situé à Nice.

Picasso annonciateur du geste de la *Compression*<sup>3</sup>, d'un César anticipateur du *Body Art* ou devancier tout à la fois du *Pop* et du *Minimal Art*<sup>4</sup>...) mais également, et peut-être surtout, de faire du temps de l'avant-crédation une période d'activité réduite à sa seule dimension préparatoire ou transitionnelle.

Nonobstant cette mise en garde sur les fausses continuités, les évidences trompeuses et les minimisations attentatoires, il apparaît nécessaire d'établir, à partir principalement d'une synthèse commentée des déclarations de César – trop peu investies par les historiens de l'art – et des analyses de quelques commentateurs, une histoire individuelle et culturelle des *Fers*, pour parler comme Otto Hahn<sup>5</sup>, histoire dont l'origine doit être recherchée jusque dans les années d'enfance de leur auteur. Comprendre le basculement de César vers un art du déchet métallique travaillé tout d'abord selon la technique du soudage apparaît à cet égard comme le premier enjeu de notre étude. Dans ce cadre de questionnement, nous tenterons dans un point initial de définir les grandes lignes de la conception baldaccinienne de l'art et de la sculpture telle qu'elle se présente jusque dans la seconde moitié des années 1940. Une conception conditionnée par une vision populaire et artisanale de la création plastique et qui, longtemps, fait du marbrier funéraire produisant en série des pierres tombales standardisées une référence absolue pour le jeune César. Nous déterminerons ensuite les éléments qui ont incité ce dernier à dépasser cette vision rétrospectivement vue comme restrictive et l'ont conduit à ressentir comme nécessaire le développement d'une pratique personnelle dégagée des cadres techniques, esthétiques et iconographiques imposés par l'École des beaux-arts, dans le contexte d'une confrontation avec un langage moderne de la sculpture exprimé notamment au travers des productions d'Alberto Giacometti, Pablo Gargallo et Constantin Brancusi.

Dans une deuxième partie, nous identifierons les facteurs d'ordre formel, financier, technique et environnemental qui, dans la continuité, ont pu conditionner l'orientation de César vers le procédé de la soudure à l'arc et le médium fer immédiatement disponible sous la forme du déchet, dans la période cruciale allant de 1947 à 1954. Développée surtout à partir de cette dernière date et jusqu'en 1966, la série protéiforme des *Fers* – seule unité volumétrique véritablement fermée à l'intérieur de l'œuvre de César du vivant du sculpteur – comprend près de 340 pièces anthropomorphes, zoomorphes ou non figuratives réparties selon plusieurs ensembles plus ou moins compartimentés, définis par l'archiviste Denyse Durand-Ruel en collaboration étroite avec César pour les besoins du premier volume du catalogue raisonné de son

3. Voir PIGUET Philippe, « César, un geste inaugural », in BLISTÈNE Bernard et LEGRAND Véronique (dir.), *César. Œuvres de 1947 à 1993*, Marseille, Centre de la Vieille Charité, juillet-septembre 1993, p. 40.

4. Voir notamment KERNER Anne, « César, l'auto destructeur », *Beaux-Arts Magazine*, n° 157, 1997, p. 52.

5. Voir HAHN Otto, « César, trente ans de compressions », *César. Compressions 1959-1989*, Paris, Galerie Beaubourg, 21 octobre-25 novembre 1989.

œuvre publié en 1994<sup>6</sup> : les *Figures*, les *Animaux imaginaires*, les *Ailes*, les *Plaques*, les *Reliefs*, les *Tiroirs*, les *Moteurs*, les *Boîtes*, les *Œuvres abstraites* et « *Diverses* ». Nous articulerons l'examen de chacune de ces déclinaisons des *Fers* – la production de bronze y compris – autour des inévitables et multiples questionnements techniques, iconographiques, stylistiques et esthétiques. Cet axe d'analyse nous amènera à nous arrêter sur plusieurs notions primordiales telles la sensibilité du sculpteur au contexte industriel, à la « présence », à la « beauté quantitative » et à l'« auto-expressivité » du matériau, et enfin sur le rôle déclencheur, dans le processus de création formelle, de la préhension directe de la matière première prospectée en banlieue parisienne<sup>7</sup>.

Dans un troisième point sera conduite une réflexion complémentaire sur le fondement du maintien de César dans la voie créatrice des *Fers*. Une persévérance très largement tributaire du succès immédiatement rencontré par la production soudée sur la scène artistique nationale et internationale, et au confort matériel et mental qu'elle procure à leur auteur essentiellement à partir de 1956-1957. Longtemps indigent et en questionnement constant sur la solidité de son œuvre, César ne pourra jamais se déconnecter des valorisations marchandes, institutionnelles ou encore critiques. Cette analyse nous conduira à émettre un ensemble de propositions quant aux causes potentielles de ce succès, causes à la fois internes et externes, ou comportementales et circonstancielles. Il faut songer notamment à la possibilité d'une lecture esthétique multiple des *Figures*, *Animaux imaginaires*, *Ailes*, *Plaques*, *Reliefs*, *Tiroirs*, *Moteurs*, *Boîtes* et *Œuvres abstraites*, capables par leur éclectisme de séduire une grande partie des acteurs d'un milieu artistique concerné par plusieurs alternatives vivement débattues en France : celles de la figuration ou de la non-figuration, de l'abstraction lyrique ou géométrique, de la perméabilité ou de la fermeture aux arts premiers, du modernisme ou de l'avant-gardisme, du classicisme ou de l'avant-gardisme, de la neutralité ou de la prise de position vis-à-vis des phénomènes marquants d'une société en pleine mutation. Mais les lauriers de César, cueillis en particulier dans la sphère Montparnasse et germanopratinienne des années 1950, doivent sans doute aussi pour une part au personnage méditerranéen et populaire, moins joué que réel, qu'il va incarner au prix d'un malentendu durable.

Comme le montrera une quatrième et dernière partie, l'introduction des *Compressions* dans un arsenal créatif centré sur le matériau et sa « présence », officialisée avec le scandale du Salon de Mai 1960, va venir briser la linéarité

6. Voir Denyse Durand-Ruel, *César. Catalogue raisonné, volume I, 1947-1964*, Paris, La Différence, 1994. Précisons que César est à l'origine du regroupement des pièces dans chacune des pages de l'ouvrage, de leur datation et de leur titre. Il a également contribué à l'élaboration de la rubrique « Biographie » du catalogue.

7. La présente publication expose le résultat – enrichi – de notre travail sur les *Fers* menés dans le cadre de notre thèse de doctorat en histoire de l'art *Fers et Compressions : l'œuvre de fer de César, des origines aux Empreintes (1949-1966)*, soutenue à l'université Blaise Pascal-Clermont-Ferrand 2 en 2009 (sous la direction de Jean-Paul Bouillon).

du parcours de reconnaissance d'un sculpteur désormais exposé aux rejets, partagé entre l'option classique et l'option avant-gardiste incarnée respectivement par les *Fers* et les *Compressions*, presque aussitôt récupérées par le critique Pierre Restany dans la perspective de son projet nouveau réaliste. Quelques mois plus tard, César va se heurter de plein fouet à une autre résistance, celle de la scène avant-gardiste new-yorkaise, au moment même où, en réaction à la séculaire prééminence artistique de Paris, elle se ferme presque totalement à la création française et à ses représentants.