

LA FEMME, THÈME ÉTERNEL

Tout au long de sa vie, César n'a eu de cesse de rappeler sa formation classique, bien qu'il ait paradoxalement toujours cherché à la transcender. Après avoir suivi, aux Beaux-Arts de Marseille, l'enseignement d'un certain Cornu, « praticien chez Rodin », il se passionne, aux Beaux-Arts de Paris, pour les cours de Marcel Gimond consacrés à l'art égyptien, la sculpture romane ou les archaïques grecs. Dans ces cours de sculpture, il aborde notamment le travail d'après modèle vivant. C'est donc tout naturellement que César se confronte au corps féminin, sujet classique par excellence.

En 1951, lauréat d'une bourse du ministère des Affaires étrangères à Rome, il visite le site de Pompéi. La découverte des corps pétrifiés est un véritable choc pour César. Cette attitude de saisissement sur le vif transparait dans le *Nu assis Pompéi* (1954), où le fer soudé emplit le personnage tout comme le plâtre avait redonné corps aux moulages des victimes. Cette pièce, fondatrice dans son travail, impose le corps comme sujet et donne toute sa noblesse au fer de récupération.

Le corps féminin se présente dès lors sous différentes factures : resserrement de la silhouette, où de fins assemblages suffisent à esquisser une posture humaine avec le *Nu assis* (1956) ou, au contraire, célébration des formes féminines, avec *Ginette* (1958). Avec le *Nu de Saint-Denis II* (1957), César aborde la monumentalité de la station debout, où le corps féminin s'offre sans fard aux regards. Il poursuit ce travail avec la *Vénus de Villetaneuse* (1962) puis la *Victoire de Villetaneuse* (1965), qu'il achève, toutes deux, après avoir réalisé ses premières compressions en 1960. Ces deux sculptures de la maturité, issues d'un travail au long cours, se présentent ainsi comme d'élégantes synthèses entre sa formation classique et la virtuosité de son travail avec le fer. Ces pièces parachèvent un cycle de pièces élaborées à la soudure à l'arc, par ajouts successifs de bouts de ferraille, qui se clôt en 1966 avec la *Pachollette*. César réinterprètera plus tard ces œuvres dans la fonderie, travaillant cette fois à partir de déchets de bronze qu'il soude et patine comme le fer.

D'un point de vue formel, *Ginette* et la *Vénus de Villetaneuse* sont un hommage aux représentations archaïques de la femme. Toutes deux évoquent irrésistiblement une référence culturelle universelle : la Vénus de Willendorf (-23.000 environ avant J.-C.), symbole de fertilité. César s'en approprie les formes épanouies et leur réserve un traitement spécifique : le ventre et la poitrine de ces œuvres semblent étonnamment lisses, polis par la main du sculpteur, dans des corps aux mille aspérités qui ne cachent pas leur nature de petits déchets ferreux juxtaposés et soudés formant une peau granuleuse, comme marquée par la mémoire de ce long corps à corps avec la matière.

Femme féconde, *Ginette* s'exhibe dans une position provocante, tandis que la *Vénus* adopte le hiératisme d'une divinité : elle assume sa monumentalité, tant dans le symbole que dans sa facture compacte. Deux visions fantasmées se font ainsi face : la femme à la poitrine aguichante, ancrée dans une réalité crue, à côté de l'incarnation du féminin et de la beauté classique.

Réduit à l'essentiel, enfin, le corps féminin est complètement transfiguré dans la *Plaque Femme* (1962). Dans les années 1980, parallèlement à la réappropriation en bronze de ces différentes pièces, César revient indirectement vers la femme comme source d'inspiration. Cette prégnance du féminin se manifeste cette fois sous la forme légère et facétieuse des *Poules patineuses*, comme autant d'hommages aux femmes qui ont pu traverser la vie de César.

PLAQUE FEMME, 1962
246 x 147 x 97 cm
Bronze soudé
Collection privée,
Courtesy Fondation CESAR



AUTOPOTRAITS



⁵ Pierre Restany, préface de l'exposition « Tête à têtes », Galerie Creuzevault, Paris, cité dans la chronologie, catalogue de l'exposition « César » présentée au Jeu de Paume, Paris, 10 juin - 19 octobre 1997, Gallimard/Réunion des Musées nationaux, 1997, p. 223

⁶ Depuis 1985, *Le Centaure* domine la place Michel-Debré à Paris, dans le 6^e arrondissement, emplacement choisi par César en plein cœur de Saint-Germain-des-Prés.

Associant la célébration de l'ego à la disponibilité permanente du modèle, l'autoportrait est une figure classique qui traverse l'histoire de l'art depuis la Renaissance – depuis que l'on est en mesure d'identifier les visages.

Si César ne faillit pas à la tradition, il aborde la représentation de soi assez tardivement dans sa carrière : c'est au début des années 1970 seulement qu'il réalise des moulages de son propre visage. Ceux-ci aboutissent à une série d'autoportraits de factures diverses, coulés en bronze, présentés en 1973 à l'occasion de l'exposition « Tête à têtes », à la Galerie Creuzevault, à Paris. Pierre Restany évoque le projet en préface du catalogue : « Du moule de son visage, [César] a tiré une série multiple de plaques de plastique embossées, des thermoformages. En travaillant à chaud sur le relief, il obtient d'innombrables extensions, distorsions, brouillages. Il n'a plus ensuite qu'à choisir parmi ce riche répertoire de morphologies déformantes les 'têtes' définitives dont il coule certains exemplaires en bronze⁵ ».

Parmi les différents portraits exposés, il faut signaler la présence de miches de pain arborant le visage de César : réalisées avec la complicité de l'artisan boulanger parisien Lionel Poilâne, elles sont rompues puis distribuées aux visiteurs, invités à croquer la face de l'artiste pendant le vernissage. Ces *Têtes en pain* créent l'événement, tandis que l'exposition remporte un vif succès auprès du public comme de la critique. Avec cette multiplication des pains, clin d'œil à un épisode biblique, César délaisse temporairement le métal pour s'approprier un aliment de base de la culture méditerranéenne, propre à ses origines. Ce matériau inédit lui permet d'offrir gratuitement sa face (et une série de pièces) à un large public, en un pied de nez à la spéculation du marché de l'art.

Dès lors, César décline à l'envi le motif de l'autoportrait, faisant apparaître, disparaître voire déformer son visage à la moustache (puis à la barbe) dans de multiples configurations. Il s'approprie ainsi la tradition des masques funéraires antiques dans *l'Autoportrait romain* ou revient à l'assemblage avec un *Autoportrait vert* encadré. Il dédouble le masque avec *l'Autoportrait quadrillé* qui reprend le motif des plaques, clame avec humour son narcissisme dans *Je m'aime*, ou se cache derrière une débauche de tissus dans *l'Autoportrait de plomb*.

L'autoportrait peut également endosser une forme monumentale, à l'image du *Centaure* qui concrétise pour César, à la faveur d'une commande de l'État en 1983, son rêve de réaliser une statue équestre⁶. Il s'écarte toutefois de la traditionnelle incarnation symbolique du pouvoir (à l'image du *Marc Aurèle* de Rome, ou du *Colleone* de Verrochio à Venise), pour dessiner un centaure, créature mi-homme mi-cheval issue de la mythologie grecque. À partir d'une esquisse en plâtre de 40 cm, il conçoit une sculpture en bronze soudé de 5 mètres de hauteur, dont le nouveau volume fait considérablement évoluer la pièce. La statue finale se présente comme un amalgame de pièces qui constituent un corps complexe et ambigu : un poitrail à la fois cuirasse et écorché, divers outils en guise de queue, boulons et vis apparents... Le visage est donc celui de l'artiste, traité en découpes verticales, arborant le regard sage et la

**GRANDE TÊTE
DE CENTAURE, 1990**
240 x 85 x 85 cm
Bronze à patine verte
Collection Alami
& Farida Lazraq



⁷ Pierre Restany, « César dans une forêt de têtes », in catalogue de l'exposition « César, Portrait - Autoportrait » présentée à la galerie Claude Bernard, Paris, 3 avril - 16 mai 1998, éditions Galerie Claude Bernard, Paris, 1998

⁸ Entretien avec Bernard Blistène, in catalogue du Centre de la Vieille Charité, op. cit., p. 19

barbe fleurie d'un philosophe de la Grèce antique. Au-dessus de la tête du sculpteur, un masque relevé, tel celui que César utilisait lorsqu'il soudait, est personnalisé des traits de Pablo Picasso : l'autoportrait mythologique est ainsi couronné d'un discret et pragmatique hommage à l'artiste admiré.

Cette mise en scène de soi se prolonge jusqu'aux dernières années pour culminer dans un face à face inédit. En 1997, quelques mois avant sa disparition, César réalise une série d'autoportraits troublants - dont *Vanitas* - n'hésitant pas à « méditer sur la vanité des vanités en dialoguant avec la mort au crâne rond et aux dents dures⁷ », selon le mot de Pierre Restany. Ce seront les derniers bronzes de César.

Dans une version plus radicale, enfin, on peut également considérer le *Pouce* comme un autoportrait. Quoi de plus personnel qu'une empreinte digitale ? *De facto*, cette pièce a été exécutée à partir d'un moulage du propre doigt de César. Le contexte de sa création est connu : en 1965, le galeriste parisien Claude Bernard invite César à participer à l'exposition « La main de Rodin à Picasso ». Par hasard, l'artiste découvre à cette période l'usage du pantographe à trois dimensions, qui permet d'agrandir un objet tout en respectant ses proportions. Grâce à cette machine, il reproduit sa main en grand format, avant de circonscire l'œuvre à son pouce. Présenté chez Claude Bernard, le premier exemplaire mesure 40 cm, réalisé dans une résine chargée, rose. Tout comme la presse hydraulique à l'origine des *Compressions*, le sculpteur revendique pleinement cette appropriation de la technique qui produit l'œuvre : ainsi, il ne voulait pas donner un César à agrandir, il voulait en revanche « que le fait d'agrandir devienne un César⁸ ». Si le choix du *Pouce* est un pied de nez ironique à l'égard de la sculpture classique qui utilise précisément ce doigt pour modeler la matière, César, artiste latin, ne saurait renier, avec cette œuvre, le clin d'œil à son homonyme empereur romain et à la légende du *pollice verso*, le pouce renversé qui scellait le destin des gladiateurs.

« LE MUSÉE IMAGINAIRE D'HISTOIRE NATURELLE »

¹¹ Douglas Cooper, César, Bodensee Verlag, 1960, cité par Denyse Durand Ruel, César, *Catalogue Raisonné*, Vol. 1, 1947-1964, éditions de la Différence, Paris, p. 92

Faute de moyens, César s'empare à ses débuts du seul matériau qui lui est accessible : la ferraille. Celle-ci a en outre l'avantage d'être une matière « définitive », qui ne nécessite pas de passage en fonderie. Dès 1947, il réalise un expressif *Personnage en fil de fer*, qui annonce l'œuvre à venir. Si Gargallo, Gonzalez et Picasso ont déjà travaillé le fer, César explore ce matériau selon une nouvelle approche qu'il va faire sienne. En effet, après l'enseignement classique des Beaux-Arts, la découverte de la soudure à l'arc et son installation dans un atelier au sein d'une usine de la banlieue parisienne, à Villetaneuse, plongent César dans un contexte favorable à l'élaboration d'une œuvre inédite en fer soudé. Il lui revient en somme de transcender les acquis des Beaux-Arts pour développer un nouveau langage.

César doit dans un premier temps se familiariser avec le métal, dompter cette matière nouvelle qui le fascine et affiner sa technique. Il se laisse guider par la force évocatrice de la ferraille qui lui suggère becs, antennes, pattes, plumages... Le thème animalier s'impose. Ce travail intuitif lui permet d'aborder une multitude de formes, de jouer avec la réalité jusqu'à la déformation. Au gré des tiges, lamelles et boulons soudés, les hommes s'apparentent à des insectes, des ailes apparaissent et prennent de l'envergure, les poissons deviennent des mammifères, etc. Des silhouettes anthropomorphes naissent ainsi par l'assemblage de rebuts métalliques soudés, des sculptures non dénuées d'humour dans lesquelles transparait une véritable poésie du métal, qui fait écho au travail de Picasso.

Souvent inspirés par la faune méditerranéenne, ces *Moustique*, *Punaise*, *Cigale*, *Poule* composent un bestiaire fantastique d'une grande liberté, véritable « musée imaginaire d'histoire naturelle » selon le mot du critique britannique Douglas Cooper. Avec sa morphologie si particulière, *Le Scorpion*, par exemple, constitue ainsi un sujet de choix pour César. Dans les années 1954-1955, l'artiste étoffe son bestiaire avec plusieurs versions de cet animal, entre créature réelle et figure imaginaire. Le métal se prête, chez César, au rendu expressif de cette bête dotée d'un corps complexe : « sa profonde connaissance de la flexibilité du métal inspire le caractère sec et nerveux du *Scorpion*, en équilibre, comme dans une figure de danse, pour l'instant fatal, la queue en flèche, lancée haut par-dessus la tête, en une courbe élégante¹¹ », explique Douglas Cooper. Les fines pattes de la bête sont rallongées par César au gré des tiges soudées les unes aux autres, créant un effet de tension chez l'animal qui semble en alerte, prêt à piquer. Cette position joue avec les règles de l'équilibre, qui vient paradoxalement appuyer le caractère vivant de l'animal, le saisissant sur le point d'agir. Son dard – une petite flèche – paraît d'autant plus menaçant.

Initialement connue sous le titre *L'Homme qui marche*, *Claire* date, pour sa première création en fer, de 1954 : César vient alors d'installer son atelier dans l'usine de Villetaneuse. Cette sculpture constitue un jalon important dans le travail du métal soudé. Avec ses membres levés et ses jambes à peine écartées, cette silhouette filiforme rappelle celle de *L'Homme au doigt*, d'Alberto Giacometti (1947). À partir de 1946, César vit à Paris, dans le 14^e arrondissement, au-dessus de l'atelier de Giacometti.

LA CHAUVÉ-SOURIS,
1955
78 x 48 x 23 cm
Bronze
Collection privée,
Courtesy Fondation CESAR



Au contact du sculpteur, le jeune étudiant des Beaux-Arts entraperçoit une voie jusqu'alors méconnue: c'est en découvrant son œuvre, notamment, qu'il prend conscience de la sculpture « moderne ». S'agirait-il d'un hommage au sculpteur suisse... ? *L'Homme qui marche* est tiré en bronze une première fois en 1981, puis de nouveau en 1997, dans une version agrandie à 1,76 m que César intitule *Claire*: un clin d'œil, sans doute, à la fille de son fondeur qui portait ce prénom.

Enfin, au sein de ce « musée imaginaire d'histoire naturelle » ouvert à toutes les hybridations, il est même des assemblages issus du continent africain. En effet, la nécessité de créer, chez César, l'emporte sur le repos: en vacances au Sénégal, il ne résiste pas à l'appel des matériaux et rebuts qui se présentent à lui sur une plage. Ainsi conçoit-il des *Insectes africains* saisis dans différentes positions. En s'appropriant des déchets de natures diverses, au-delà du fer habituel, la sculpture acquiert une nouvelle dimension poétique, où la vie antérieure de chaque élément constitutif apparaît ouvertement au regardeur, avec un fort pouvoir évocateur.

Au sein de son atelier de Villeteuse, pendant plus d'une décennie, César développe sa technique au fer soudé qu'il perfectionne au fil d'un répertoire de formes fondatrices dans son œuvre. Plus tard, au faite de sa carrière, il se réapproprie ses *Fers* en les fondant en bronze, et ne résiste pas à la possibilité d'intervenir sur ces nouvelles pièces en les soudant. Ainsi le « musée imaginaire d'histoire naturelle » de César n'a-t-il jamais cessé d'accueillir de nouveaux spécimens.

“ Mes premières sculptures montrent des poules ou des insectes, mais laissent voir le processus de l'élaboration. C'est un scorpion, mais c'est avec de la ferraille, de la soudure, de la rouille. ” César



LE SCORPION, 1954
57 x 66 x 25 cm
Bronze soudé
Collection privée,
Courtesy Fondation CESAR

LES PLAQUES

¹⁵ Catherine Millet,
in catalogue du Centre
de la Vieille Charité,
op. cit., p. 30

En 1956-1957, parallèlement à ses travaux sur la statuaire, César engage une recherche plastique pure en laissant « parler le langage du matériau », selon la critique d'art française Catherine Millet. Tout comme pour ses sculptures figuratives, il travaille à l'instinct, de façon très intuitive: il « ne compose pas, il laisse les morceaux de ferraille composer d'eux-mêmes la sculpture. Le systématisme de leur composition est frappant. César dit: 'Avec un carré [de métal], je faisais de grandes œuvres carrées'¹⁵ ». Il juxtapose ainsi de petits rebuts, des petites lamelles, qui, une fois soudés, constituent une mosaïque plus ou moins régulière. Ce relief se développe en surface, crée des modulations et des effets vibratoires dans la matière, mais ne s'inscrit guère en profondeur.

Érigées dans l'espace, ces plaques revêtent un certain hiératisme qui peut faire écho à des formes issues de cultures archaïques. Toutefois, leur présentation verticale crée plutôt une connivence avec la peinture: on les appréhende en effet frontalement, tels des tableaux. Conscient de cette proximité, César s'empare de la comparaison en signant un *Hommage à Nicolas de Staël* (1958) avec une plaque dont la facture évoque le travail formel du peintre, qui n'hésitait pas à structurer sa matière au couteau. Avec cette série de bas-reliefs, l'art de César endosse un caractère pictural paradoxal alors que ce travail est avant tout induit par la matière même, par ces petits rebuts de ferraille qui ne demandent qu'à être assemblés.

Les joints de soudure participent pleinement au rendu des plaques, voire soulignent leur texture écaillée. Parfois singularisés d'un élément figuratif (*Plaque Femme*, *Plaque Bec*), ces reliefs abstraits apparaissent également sous forme d'ailes, qu'elles soient autonomes (*La Grande Aile*), véritables défis à l'équilibre avec de longues plaques en porte-à-faux, ou qu'elles émergent d'étranges créatures volantes. Ces dernières, à l'image du *Hollandais*, ont été inspirées par Léo Valentin: ce parachutiste français s'était fait connaître en sautant dans le vide avec des ailes qui lui permettaient de planer, jusqu'à un vol fatal en 1956 lors d'un meeting à Liverpool. La mort de « l'homme-oiseau » frappe vivement les esprits de l'époque et César réagit en inaugurant cette année-là, en hommage à Léo Valentin, une série de figures en fer soudé dotées d'une ou deux ailes de grande envergure.

Inscrit dans cette lignée, donc, *Le Hollandais* dégage un certain mystère, avec un corps complètement intégré à une aile gigantesque d'où surgit un petit visage minimaliste, caractérisé seulement par deux trous en guise de regard. Il s'agit bel et bien d'une figure hybride, non seulement par son caractère mi-homme mi-oiseau, mais aussi par le traitement de l'aile qui relève de l'abstraction tout autour d'un sujet figuratif. La texture de cet élément est en effet travaillée comme une plaque qui se déploie à partir du personnage, absorbant autant la créature volante que notre regard.

Dans leur version monumentale, les plaques aboutissent à *l'Hommage à Eiffel* (1984) qui, à grande échelle, revisite *a posteriori* cette démarche d'assemblage. Les « rebuts », cette fois, sont issus de la fameuse Tour. Une version de cette plaque, datant de 1989, est visible au sein de la Banque Al Maghrib à Casablanca.

PANNEAU DEBOUT, 1978
172 x 79 x 34 cm
Bronze soudé
Collection privée,
Courtesy Fondation CESAR



LES COMPRESSIONS

¹⁸ César par César, *op. cit.*, p. 106
¹⁹ Otto Hahn, « César, trente ans de compression », in « César, Compressions 1959-1989 », catalogue de l'exposition présentée à la Galerie Beaubourg, Paris, octobre - novembre 1989, éditions de la Différence / Galerie Beaubourg, Paris, p. 16

César était « préoccupé » depuis longtemps par les compressions. Déjà en 1956, il avait signé *Le Déjeuner sur l'herbe*, associant deux boîtes de sardines aplaties sur une plaque de métal. Frappé par les objets écrasés par les camions sur les chantiers, César décide de réaliser un geste similaire. Mais c'est la vision d'une grosse presse hydraulique qui précipite son intuition : « ...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 tout de suite, j'ai eu envie de l'utiliser¹⁸ ». De la même façon que la découverte du pantographe aboutira en 1965 à la création du *Pouce*, la presse conduit César aux compressions d'automobiles.

Il en expose trois exemplaires au Salon de Mai de 1960, *Trois tonnes*. C'est un choc. Une partie de la critique interprète ce geste, qui délègue la formation de la pièce à une machine, comme un acte de dérision par rapport à la tradition d'une sculpture issue d'un corps à corps de l'artiste avec la matière. Toutefois, le critique Pierre Restany est le premier à reconnaître que les compressions s'inscrivent dans le prolongement de l'œuvre de César, rapprochant notamment la frontalité des côtés aplatés des *Compressions* à la facture des *Plaques*. Otto Hahn, de son côté, souligne combien les *Compressions* « obéissent à l'esthétique de l'enchevêtrement¹⁹ », tout comme les ferrailles soudées. Si les *Compressions* constituent une rupture dans la pratique de César, elles s'inscrivent pleinement - et avec logique - dans son œuvre.

À partir des compressions d'automobiles, l'artiste décide d'élargir le champ d'exploration ouvert par cette technique. Il réalise ainsi des compressions « dirigées », en ouvrant la presse pour apporter des modifications à la pièce en cours, à son positionnement, et influencer le rendu final de la compression. Il expérimente également ce procédé avec une multitude de matériaux, des bidons aux trombones, des cartons aux bijoux, ce qui lui permet de jouer avec les volumes et les consistances. Sa démarche s'enrichit même, confrontée à des matières *a priori* incompressibles comme le verre. Ainsi, lorsqu'il s'empare, au début des années 1990, d'un produit-phare de la société de consommation comme la bouteille de Coca-Cola, il s'agit de trouver une alternative à la presse hydraulique qui aurait fatalement brisé le verre. La *Compression verre Coca-Cola* a donc été conçue par ajouts successifs de bouteilles, à Murano, dans la lagune de Venise, où César a été initié par un maître-verrier à son savoir-faire. Les bouteilles, chauffées simultanément dans plusieurs fours à 1700°, ont été suffisamment ramollies pour être amalgamées au bout de la canne du verrier. Les plus grands formats forment le noyau de la pièce, autour duquel ont été ajoutées, une à une, d'autres bouteilles plus petites rendues malléables par la chaleur, et façonnées à la spatule afin de former un parallélépipède. La pièce finale a ensuite été mise au four. Le savoir-faire artisanal s'est ici substitué à la presse hydraulique pour préserver le rendu formel de la compression.

COMPRESSION
106 PEUGEOT, 1992
 193 x 67 x 67 cm
 Tôle de voiture
 compressée
 Collection Bocquel

Certains matériaux, enfin, sont traités dans un format spécifique, aboutissant par exemple à des compressions murales, à l'image des *Hommages à Monaco*. Cette série prolonge celle des *Hommages à Morandi* (1989) pour lesquels César comprime des alignements de brocs sur panneau. En un geste, il honorait le maître italien des



natures mortes et revisitait ce genre pictural. Il poursuit donc cette exploration avec ces compressions murales, constituées d'une multitude de brocs, cafetières, tasses, théières écrasés sous la puissante presse locale située à Monaco. La compression, cette fois, fait éclater l'émail qui se répand en poussière, recouvrant délicatement l'ensemble des couleurs surannées de la vaisselle ancienne. Au-delà de la référence formelle à Morandi, les *Hommages à Monaco* convoquent la peinture par la saturation de l'espace, rappelant le *all over* pratiqué par les expressionnistes abstraits américains. Par ailleurs, la présence évanescence de la couleur, au gré de l'émail éclaté, produit un effet pictural saisissant, comme si César avait lui-même vaporisé ces teintes d'une autre époque sur ses compressions. Le sculpteur se fait peintre, en choisissant précisément en amont les objets, de façon à créer, notamment, des monochromes. Ainsi Pierre Restany n'hésite-t-il pas à déclarer : « Le grand sculpteur de notre siècle donne là, en un véritable feu d'artifice, le témoignage de son talent de peintre, d'alchimiste de la couleur²⁰ ». Enfin, l'accrochage frontal de ces compressions dites « murales » confirme leur connivence avec les tableaux. Pierre Cabanne qualifie d'ailleurs ces pièces de « tableaux-reliefs²¹ ».

Le travail des *Compressions* culmine en 1995 : invité à représenter la France à la Biennale de Venise, César saisit l'occasion pour réaliser un projet qu'il avait imaginé pour le fameux Salon de Mai de 1960 sans pouvoir le mener à bien : construire un parallélépipède de compressions d'automobiles. Ainsi, 35 ans après, l'exposition du pavillon français permet à César de concrétiser cette œuvre monumentale, intitulée *520 Tonnes*. Issue d'une radicalité visionnaire, elle sature complètement l'espace et écrase le spectateur. Cette nouvelle consécration internationale montre combien le travail de l'artiste, alors âgé de 74 ans, reste éminemment inscrit dans son temps.

²⁰ Pierre Restany, « César et l'alchimie de la nature morte », in catalogue de l'exposition « César. Hommage à Monaco » présentée à la Gan Gallery de Tokyo, 20 mai - 10 août 1996, p. 6

²¹ Pierre Cabanne, « César ou les 'Vanités' de la ménagère », préface de l'exposition « Natures mortes. Hommage à Morandi » présentée à la Galerie Beaubourg, Paris, octobre-novembre 1990, éditions de la Différence / Galerie Beaubourg, Paris, 1990

“ Je suis un statuaire. La compression a une force interne ; tout l'art de la sculpture – de la grande sculpture – tient à la manifestation d'une telle force. ”

“ Quand on va jusqu'au bout de la matière, on n'a plus besoin de la toucher... ”

César