

# L'ESPACE SPACE CONSTRUIT MADE FROM LA SCULPTURE SCULPTURE

Pierre Bernard

Dès qu'il a été approché par le Ministère de la Culture, Anthony Caro a émis un souhait : disposer d'une maquette à l'échelle 1/20<sup>e</sup> de l'ensemble oriental de l'église. Ce préalable signifiait sans détour la détermination de l'architecture : d'abord partir d'une représentation spatiale précise du lieu, qui puisse être à Londres une sorte de support neutre de mémoire de tous les étonnements qu'Anthony Caro a cultivés et cultive encore devant le lieu.

L'appréciation du lieu a été constamment au principe des choix volumétriques, matériels ou techniques. L'œuvre a été faite avec le lieu, perçu et compris dans ses qualités propres, immédiates pour ainsi dire, même si cette immédiateté est chargée d'histoire. L'exercice d'un abord aussi direct de l'espace n'est pas si commun : il suppose que l'on se débarrasse des a priori, même les plus justifiés, pour envisager par exemple que l'espace architectural s'inclut dans l'espace propre de la sculpture et qu'il n'est pas seulement le contexte dont se déduirait une proposition sculpturale. L'approche presque tactile chez Caro de la lumière, de la profondeur, du corps physique des ouvrages et du corps en mouvement de ceux qui les pratiquent a donné une relation très serrée, très contenue entre œuvre et lieu. Une mesure nouvelle des intervalles, des espacements, des hauteurs, maintenant relatifs à l'architecture et à l'œuvre, a modifié l'expérience de l'espace gothique et de sa lumière que l'on perçoit désormais sous d'autres postures, dans d'autres situations, inédites jusqu'alors.

L'œuvre construit aussi son espace par sa matérialité, à laquelle Caro porte un

grand soin. Cette matérialité entretient des parentés avec l'architecture de notre temps : profilés d'acier corten de la *Sculpture à l'entrée (Threshold Sculpture)*, feuilles d'acier brut des niches ou de l'autel, bois massif des tours intérieures, et cette fois-ci à Bourbourg, béton des fonts baptismaux qui a été pensé et mis au point en même temps que celui du sol restauré du chœur.

L'intersection des espaces et des procédés de la sculpture et de l'architecture a supposé que l'œuvre soit passée au crible d'une technique constructive, ne serait-ce que pour assurer sa réalisation et sa stabilité (l'ingénieur Marc Malinowski est intervenu plusieurs fois en conseil pour la mise en œuvre des pièces). Mais surtout, ce sont les techniques constructives et les savoir-faire qui ont été mis en question pour servir l'œuvre. Ainsi les assemblages du menuisier Jolyon Oliver, qui font valoir la circularité des poutres des tours en bois, fonctionnent-ils autrement que le système poteau/poutre traditionnel. La franchise de la sculpture de Caro n'a rien de pédagogique. Elle n'est pas l'expression d'une vérité constructive simplifiée : c'est l'espace produit qui est en jeu dans le détail matériel. Autre exemple : l'entreprise de maçonnerie Sotrasen qui a réalisé le sol du chœur n'a pas mimé un sol de pierre même si le format des dalles pourrait le laisser croire. L'indice d'un matériau coulé (et non taillé) apparaît à l'arrondi de chaque angle et produit une nappe minérale étale, légèrement décollée des murs, qui leste la verticalité du monument. C'est de cette attention que le fruit des parois des fonts baptismaux prend son sens et contribue à faire émerger l'ouvrage du sol.

La disposition d'esprit transmise aux entreprises est directement issue de la manière dont Caro a construit un savoir faire propre à son atelier, convoquant les techniques constructives plutôt que les appliquant, dans une liberté et un recul critique toujours ingénieux. Le processus constructif qui sert le processus créatif ne s'en distingue pas dans le résultat concret de l'œuvre : il a pu même à certains moments le précéder et s'est inscrit dans une constante recherche itérative. Depuis la maquette au 1/20° fournie par la Direction des Affaires Culturelles, Caro en a monté une autre au 1/10° sur la base de relevés précis. Cette dernière était le référent constant, modifiée, fatiguée, exploitée autant que nécessaire au gré de chaque soupçon d'idée nouvelle. Parallèlement sont venus des essais à l'échelle 1/2 ou en grandeur réelle, impliquant les réalisateurs futurs et dont on peut dire qu'ils sont plutôt des prototypes que des maquettes. Des esquisses d'assemblages pouvaient être alors travaillées (pour le bois) en même temps que l'on pouvait vérifier la pertinence du volume exact d'une pièce dans l'espace réel (le modèle en contreplaqué des fonts a été importé dans l'église avant d'être dessiné pour le béton).

Ce n'est qu'après une première épreuve directe de la manière de faire, qu'une transcription de toutes les pièces sous la forme d'un dessin technique (à l'exception de celles façonnées par Caro) a été réalisée, exploitable par les entreprises de construction (charpente métallique, menuiserie, maçonnerie). Ces entreprises n'en devenaient pas pour autant des exécutantes puisqu'elles avaient été impliquées avant que les pièces soient dessinées (ce qui diffère, au passage, de la production de l'architecture).

Le code du dessin technique n'a pas marqué un coup d'arrêt au processus créatif : Caro est revenu sur la pièce en fabrication (la tour Sud en bois par exemple) pour la

modifier, ou plus exactement pour en étendre la portée au regard de ce que le menuisier pouvait faire.

Dans l'interaction qu'elle entretient avec l'architecture, l'œuvre de Caro ne pose pas seulement la question de l'espace et de l'*habiter*: elle pose aussi celle de la manière dont se fait l'architecture.

Anthony Caro's first request, upon being approached by the French Ministry of Culture, was to have at his disposal a 1/20 scale maquette of the east end of the church. This preliminary step established a precise spatial representation of the site, determining how architecture would inform the work. In London, this model served as a constant visual reference to support the artist's creative processes.

The way the site has been appraised has constantly governed the choices of volumes, materials and techniques. The work has been imagined and conceived in harmony with the site's attributes and its immediate surroundings; and here the immediate space is redolent with history. To have such a direct approach to the working space is not common practice: it assumes that one does away with preconceptions, even those which might be justified. Here, for example, architectural space is incorporated within the space of sculpture and is no longer simply the context for a sculptural proposition. Caro's almost tactile approach to light, depth and the physical body of the work in relation to the movement of the spectator, creates a close relationship between work and site. A different scale of intervals, spaces and height, relative both to the architecture and the work, changes the way we experience the Gothic space and its light. We perceive it now from new, unfamiliar positions and situations.

The work creates its own space through its very materiality, something which is of great importance to Caro. His materials have a direct relation to the architecture of our time: the Corten profiled steel of the *Threshold Sculpture*, sheets of raw steel in the niches and the altar, the solid wood of the interior towers and the concrete used for the baptismal font which was conceived and developed at the same time as the restoration of the floor of the choir.

At the creative conjunction of architecture and sculpture lies the riddle of technical construction, the guarantee of the work's execution and its stability (engineer Marc Malinowski advised on several occasions on the work's installation). But most important is that these techniques and knowledge of construction have been questioned in order to serve the work itself. In such a manner, the carpentry by Jolyon Oliver, which highlights the circular beams of the wooden towers, functions in a very different way from a traditional post and beam system. The frankness of Caro's sculpture has no overt educational intent. It is not the expression of a simplified constructive truth: the space is informed and enhanced by the detail of the materials. Another example: the Sotrasen masons responsible for the choir's floor have not produced an imitation of a stone floor, even if the distribution of the tiles would

indicate this. The traces of a poured rather than a cut material appear round the edge of each angle to produce a smooth mineral layer, slightly detached from the walls, which embed the monument's verticality. It is through this detailed approach that the baptismal font is unified with its surroundings and emerges from the floor.

The way the construction industries are involved in the work is a direct consequence of the unique working methods in Caro's studio. Here, he summons up techniques of construction rather than applying them in a spirit of freedom and clever critical distance. The process of construction which serves the process of creation is indistinguishable in the final work: at certain times construction has informed creation, thus inscribing itself within a constant recurring cycle of research. After the 1/20 maquette provided by the Direction of Cultural Affairs, Caro made a 1/10 maquette to exact measurements. This has been a constant reference point, changed, updated and used as often as necessary whenever a new idea emerged. In parallel, the development of half-scale or full-scale models function more as prototypes for the final work rather than maquettes. In this way, wooden assemblages can be produced in order to evaluate their exact volume in real space (the plywood model of the font was tried in the church before being cast in concrete.)

It is only after testing the construction method that a transcription of all the different elements is made in the form of a technical drawing (with the exception of those elements made in full size in Caro's own studio) for the use of the construction companies (metal structure, carpentry, masonry); although the construction companies have been involved in the creative process long before the technical drawings are finally produced – a degree of involvement quite different from normal architectural practice.

The existence of the technical drawing, however, does not call a halt to the creative process: Caro returns to the work as it is being produced in order to reappraise it. For example, with the wooden towers, he modified the work by extending the carpenter's work at each stage.

The interaction of Caro's work with architecture not only poses the question of space and how we live in it: it also calls into question the very way architecture is made.

TRANSLATED BY HANNAH WESTLEY