



INTERIEUR

PIERRE BERNARD LES SCULPTURES-SITES D'ANTHONY CARO BOURBOURG

L'art in situ ne vise pas toujours l'harmonie. Il arrive que l'œuvre choisisse de manifester les contradictions propres à la situation : site, commande, conditions de production. La forme, alors, n'est plus une « œuvre d'art totale » procédant par intégration des parties au tout et lissage des contraintes, mais plutôt l'arène d'une confrontation entre les différents régimes représentatifs et les différentes époques en présence. A cet égard, le dernier travail d'Anthony Caro à l'église Saint Jean-Baptiste de Bourbourg – sans doute l'un des plus ambitieux de sa longue carrière de sculpteur – renouvelle certainement la réflexion. Il revient sur une tradition ancienne et prestigieuse – les rapports qu'entretiennent la sculpture, le décor et l'architecture au sein de l'édifice religieux –, mais dont les avatars modernes ne semblent guère avoir pris acte des débats qui ont marqué les évolutions récentes des arts plastiques. L'œuvre interroge ces rapports-là depuis la sculpture, conçue comme le lieu où se superposent les

différentes manières d'appréhender l'espace que proposent les arts plastiques. En ce sens, elle nous ramène à la place de Caro au sein de l'histoire de son art. Rappelons-le, sa carrière a commencé lorsque ce sculpteur anglais, après avoir été l'assistant d'Henry Moore, s'est tourné vers « cet art nouveau, dessiner dans l'espace » : la manipulation du métal et ses grands représentants, Julio Gonzalez et surtout David Smith. Aux USA, promptement remarqué par la critique moderniste, Caro se trouvait au cœur d'un des grands débats des années soixante, et l'un des plus décisifs quant au statut de l'objet. Au centre était la sculpture, d'autant plus intéressante qu'elle était plus difficile à situer – entre architecture, paysage et peinture –, dans ce que Rosalind Krauss appelait un « champ élargi » : « la sculpture était entrée dans un no man's land catégorique : elle était ce qui, sur ou devant un bâtiment, n'était pas le bâtiment ; ou ce qui, dans un paysage, n'était pas le paysage. » A Bourbourg, la situation est à la lettre divisée.

L'église Saint Jean Baptiste est faite de parties d'époque diverses, dont un remarquable chœur gothique du XIII^e siècle. C'est une histoire compliquée mais banale, somme toute, si ce n'était le dernier épisode : en 1940, un avion s'écrasait en ville, après avoir détruit la toiture de l'église en l'arrosant d'essence en flammes. L'édifice est donc doublement monument : d'une part, il est un repère urbain et le lieu de l'institution ecclésiastique – une nef « fonctionnelle » où se tenait la messe, une fois la toiture restaurée – ; d'autre part, il est une commémoration de facto – le chœur déserté qui, laissé en l'état, perpétuait une mémoire plus violente. Aussi la présence du mur de brique qui les séparait depuis trente ans était-il un enjeu majeur et très conflictuel du projet de restauration du chœur.

Caractériser la sculpture

La partition fut finalement maintenue de haute lutte, sous la forme d'un grand mur de verre translucide qui partage l'église entre nef et



Extérieur du chœur, vue vers l'entrée.

« Le Chœur de lumière » de l'église Saint-Jean-Baptiste de Bourbourg (Nord), est une commande publique passée à Anthony Caro en 1999 (partenaires : Ministère de la Culture et de la Communication ; Conseil Régional Nord-Pas de Calis ; Communauté urbaine de Dunkerque ; Sivom de l'Aa ; Ville de Bourbourg ; Archidiocèse de Lille). Elle sera inaugurée le samedi 11 octobre prochain.

chœur, matérialisant dans l'espace ces histoires divergentes. De sorte que le chœur n'est plus seulement le fond de l'église, mais aussi un lieu de contemplation offert à la ville : une porte dessinée par Caro l'y relie, précédée côté ville d'une sculpture chargée d'introduire au parcours intérieur.

Dans le vaste volume, de 450 m² au sol, formé par le chœur et l'avant-chœur, Caro peut reprendre à nouveaux frais, à une échelle inédite pour lui, la question qui oriente son intense activité depuis plus de cinquante ans : comment caractériser la part de la sculpture au cœur de l'expérience corporelle et perceptive que nous faisons de l'espace? Il a toujours voulu éviter trois écueils principaux :

- l'assimilation de la sculpture à un monument, qui guette toute sculpture « en situation » (évoquant les statues équestres, Caro l'appelle « le syndrome du général sur son cheval »);
- l'assimilation de la sculpture à une petite architecture (l'idée du Pénétrable, ou « syndrome d'André Bloc »);
- L'absorption de la sculpture dans l'architecture en nom de l'Unité spatiale et de la complémentarité des arts le syndrome de « l'œuvre d'art totale ».

La réponse de Caro à la première question, historiquement décisive, fut l'abandon du socle : ainsi le spectateur et la sculpture partageaient-ils le même espace et le même sol, ouvrant pour l'un la possibilité d'une expérience directe et physique de l'autre. La réponse aux deux autres questions est plus complexe, et

polarisa fortement le débat artistique américain des années 60 : il s'agissait de chercher la « présence » physique de l'œuvre tout en rejetant ce que Michael Fried nommait la « théâtralité » – un équilibre dont Caro, disait Fried, possédait le secret.

A Bourbourg, il élargit ce questionnement, se retournant à la fois sur son œuvre et sur l'histoire de son art. C'est comme s'il ramassait toute son expérience pour demander « Qu'est-ce que la sculpture? » - une question qu'on ne peut poser que « tard, quand vient la vieillesse, et l'heure de parler concrètement. [...] Auparavant on la posait, on ne cessait de la poser, mais [...] on avait trop envie de faire [...] ; on n'avait pas atteint à ce point de non-style où l'on peut dire enfin : mais qu'est ce que c'était, ce que j'ai fait toute ma vie? ». De fait, Caro semble avoir ici trouvé l'heure et le lieu de la poser, avec cette liberté et ce recul que l'âge parfois confère.

Il s'engage simultanément sur trois voies. Chacune engage de la part de l'architecte Pierre Bernard une profonde réflexion sur le statut de l'œuvre (site, architecture, sculpture), sa qualité matérielle et sa résolution constructive, afin de donner toute leur présence physique aux idées de Caro.

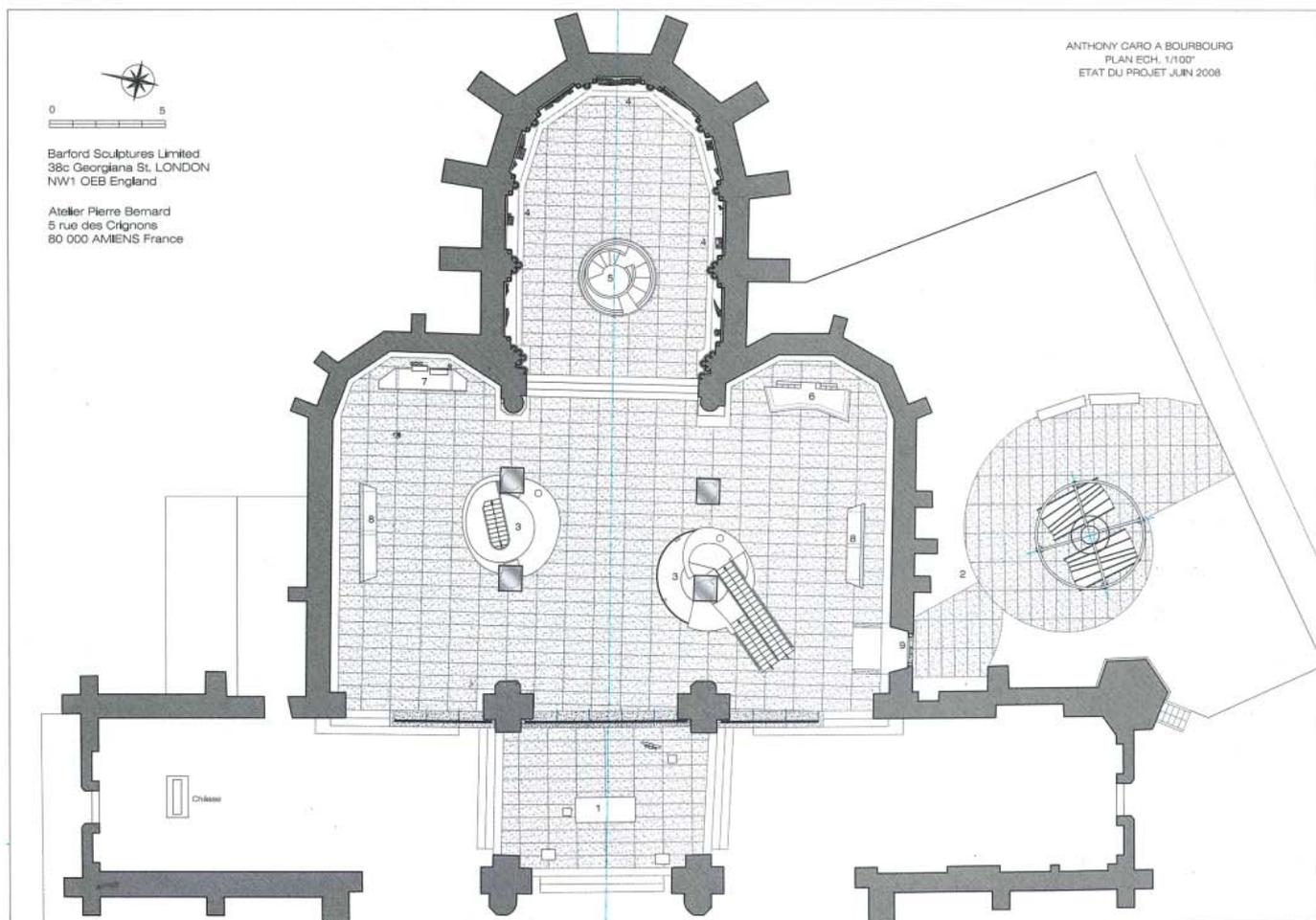
Le sol et les fonts baptismaux, qui sont conçus ensemble. Le sol, à la fois unitaire (béton coulé blanc, satiné et chauffant), mesuré (carroyage à joints creux et bords arrondis, comme des dalles géantes) et autonome (s'arrêtant avant les murs), constitue une surface d'où s'enlèvent les fonts baptismaux, coulés dans le même béton blanc et

satiné, à la fois posés au sol comme un objet (de l'extérieur, un joint creux le détache) et creusé en lui comme une source, à laquelle on accède par une descente spiralée. Au fond de cette église sombre et étroite, derrière le vitrage translucide qui le sépare de la nef, l'ensemble chœur/avant-chœur apparaît ainsi comme un lieu clair où la lumière, égale et étale, semble provenir du sol. Il s'agit bien ici d'une sculpture-site au sens de Rosalind Krauss : un paysage rituel, organisé autour de la présence de l'eau.

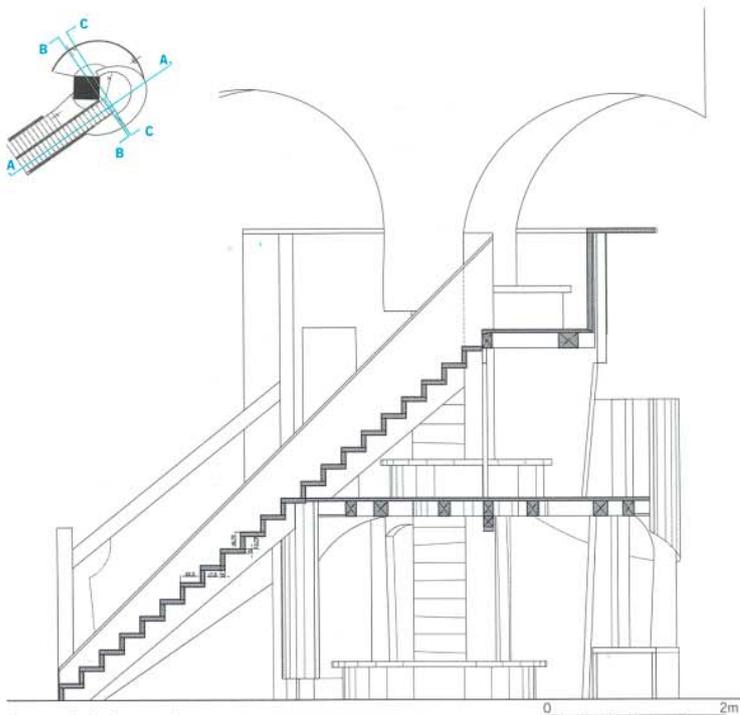
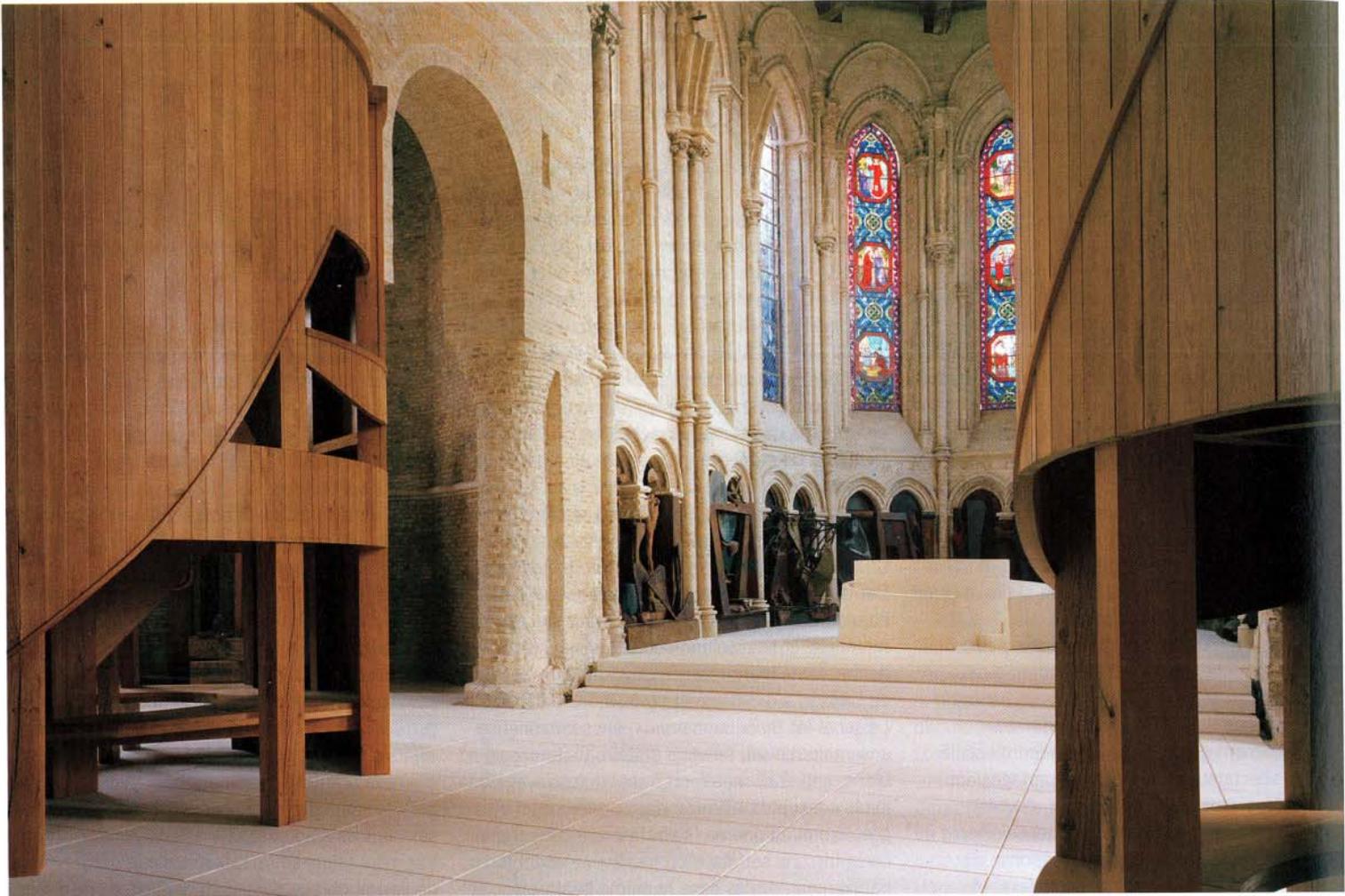
Confrontations

Autour, occupant les murs du chœur et les absidioles situées aux extrémités des deux nefs latérales, des pièces thématiques – des thèmes humanistes et politiques, plutôt que spécifiquement religieux – combinent le métal, la terre cuite et le bois. Dans les absidioles, deux scènes sculptées renvoient à une violence et une souffrance sans âge, à la fois mythiques et parfaitement actuelles. C'est là, dans ce qui constitue pour lui une relative nouveauté (sa sculpture fut longtemps strictement abstraite), que Caro s'approche le plus d'une tradition d'édification morale. Mais l'œuvre trouve une particulière intensité autour du chœur, où neuf extraordinaires « étoffes » de tôle plissée abritant tout un bestiaire, comprimées par les niches d'où elles semblent jaillir, renvoient l'architecture gothique du chœur au symbolisme grouillant de ses origines médiévales.

Les deux tours, enfin, qui occupent l'espace de l'avant-chœur. Elles sont praticables et,

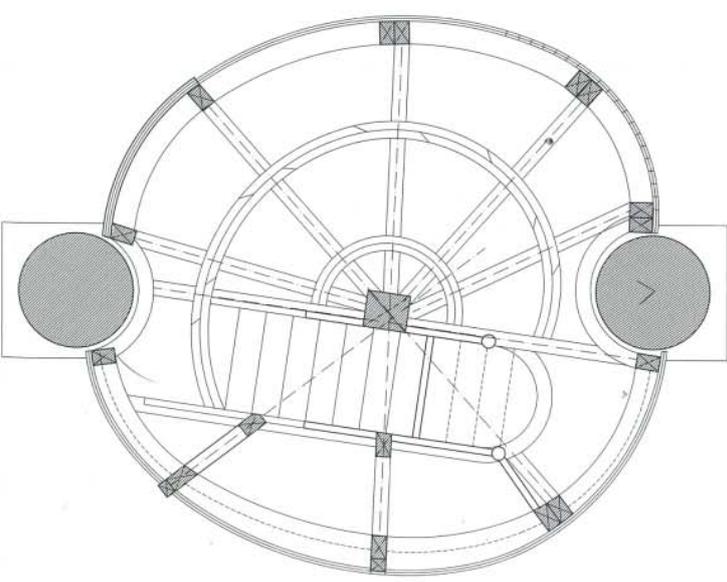
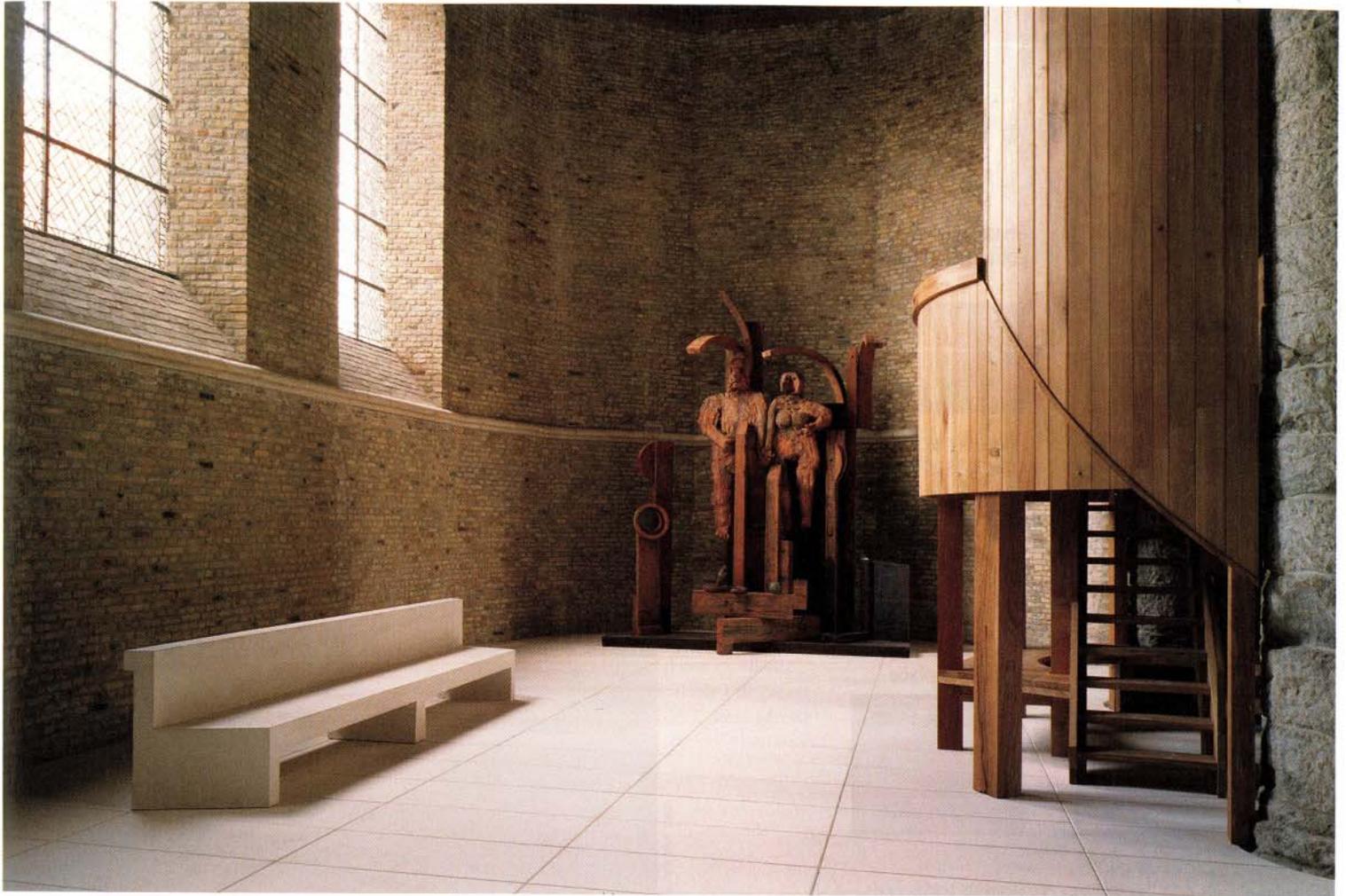


Plan des installations.



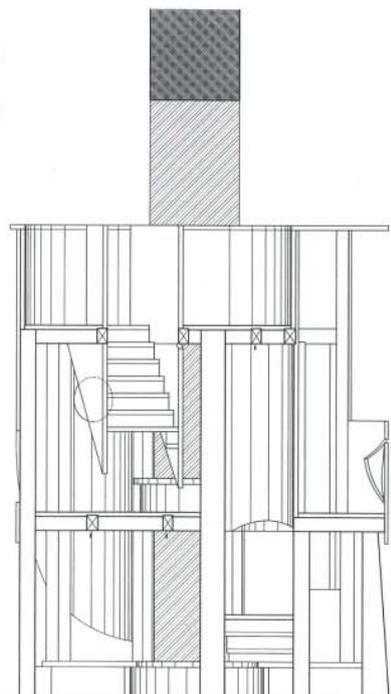
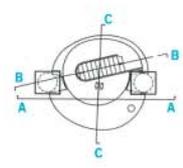
Coupe de la tour sud.



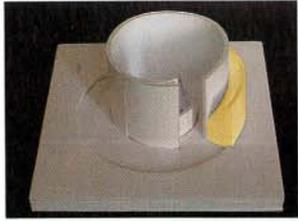


0 1 2m

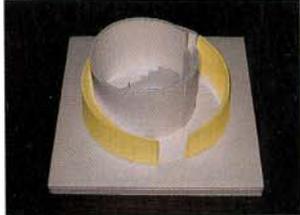
Coupe horizontale de la structure de la tour nord.



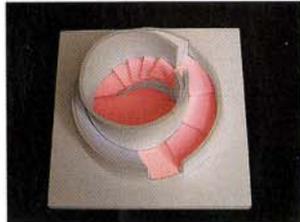
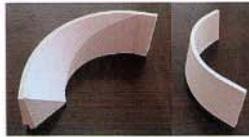
Coupe de la tour nord.



Phase 5 pièce 2
coffrage à l'envers



Phase 6 pièces 1 et 3
coffrages à l'envers



Phase 7 dalle et escalier
coulés sur place



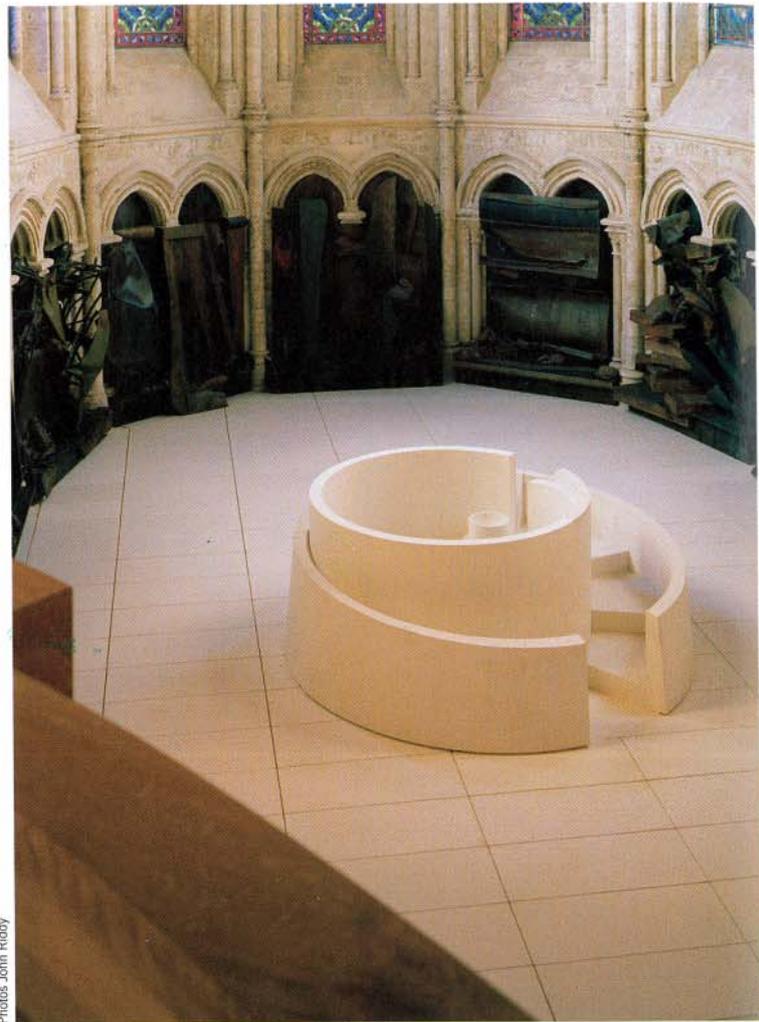
Maquettes d'étude pour l'assemblage des éléments préfabriqués.

tout en constituant des étapes majeures du parcours voulu par Caro, offrent des points de vue sur celui-ci à la manière d'une chaire. Elles s'installent pourtant très différemment dans l'espace: non pas suspendues, mais jetées comme des intruses là où le plan semblait a priori l'exclure, dérangeant les alignements de piliers. On retrouve là les questions qui guidèrent jadis Caro. D'abord, parce que ces sculptures reprennent une forme, un type et un matériau expérimentés dès le début des années 80 (la « Tour des enfants », de 1983-84). Mais surtout parce qu'elles s'approchent de l'architecture – de petites tours de taille suffisante pour qu'on y pénètre et qu'on y monte – mais sans se confondre avec elle. En reprenant les maquettes de Caro (éch. 1/2) pour en dresser les plans d'exécution et les construire, Pierre Bernard a su se tenir sur ces marges: il a su ne pas les transformer en architecture. De sorte qu'on a affaire à des objets hybrides à tous égards: grands comme des bâtiments mais fabriqués plutôt que construits, comme d'étranges jouets, pénétrables mais malaisément habitables – plafond trop bas, espace trop étroit, corps contraint –, et d'autant plus efficacement situés qu'ils semblent à première vue déplacés... Offrant sur l'espace gothique un point de vue très inhabituel, ce sont des objets indociles qui résistent au classement, à l'architecture, et au corps même. « La sculpture, disait Ad Reinhardt, c'est ce contre quoi l'on se cogne quand on

recule pour contempler une peinture ». Boutade profonde et qui donne à méditer, tout comme l'œuvre de Caro à Bourbourg: construite à la fois avec et contre l'architecture qui l'accueille, elle nous introduit dans ce « paysage élargi » qui ne cesse de changer, parce que les rapports des divers arts plastiques ne cessent de s'y redéfinir. On ne comprend jamais mieux l'expérience propre à chaque art qu'en s'approchant de ses limites: cela, Caro le sait depuis toujours. Sa chance à Bourbourg – là où, pour la première fois de sa carrière, la confrontation avec l'architecture a véritablement lieu – c'est que l'architecte, Pierre Bernard, l'a remarquablement compris.

Luc Baboulet

Expositions en cours Après la grande rétrospective à la Tate Britain de Londres en 2006 et tandis qu'une exposition s'achève à Angers, trois autres manifestations célèbrent l'importance d'Anthony Caro: - Les Barbares, musée des beaux-arts et de la dentelle, Calais (inauguration le 10 octobre). - Anthony Caro, Sculptures d'acier, 1960-2006, Lieu d'Art et d'Action Contemporaine (LAAC), Dunkerque (inauguration le 11 octobre). - Anthony Caro, Papiers et volumes, musée du Dessin et de l'Estampe originale, Gravelines (inauguration le 12 octobre).



Photos John Rieddy

LIEU: Eglise Saint Jean Baptiste de Bourbourg (59).

MAÎTRISE D'OUVRAGE: Sivom de l'Aa.

ARTISTE: Sir Anthony Caro / Barford Sculpture

MAÎTRISE D'ŒUVRE: P. Bernard architecte, Rana El Hoyek assistante M. Malinowsky/Alto, bureau d'études structure Observatoire 1, éclairage éalisation; Barford Sculpture, coulage du béton des fonts baptismaux et aménagement extérieur, sotrasen; Billiet menuiseries, réalisation du coffrage des fonts baptismaux; William Hare Limited, fabrication de la tour extérieure Olivier

– Somerset et Cornwall, fabrication des tours intérieures et de la porte latérale; Olivier, pose de la paroi vitrée, Violier Electricité, éclairage de l'œuvre.

PROGRAMME: commande publique, 9 haut-reliefs sculptés dans les niches, 2 tours intérieures, 1 tour extérieure, 2 sculptures monumentales dans les bas côtés, 1 porte extérieure, 2 banquettes et coussins; commande du mobilier liturgique, fonts baptismaux, autel, croix, 2 lutrins, tabernacle et 2 candélabres.

CALENDRIER: études de 2000 à 2007, réalisation 2008

COÛT: 2 251 29300 € HT.