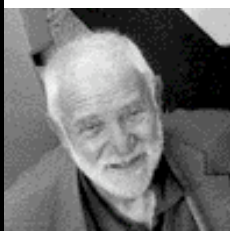


**ANGERS - MUSÉE DES BEAUX-ARTS**  
DU 24 MAI AU 21 SEPTEMBRE 2008

A N T H O N Y  
**C A R O**



A N T H O N Y  
**C A R O**

**ANGERS - MUSÉE DES BEAUX-ARTS**  
DU 24 MAI AU 21 SEPTEMBRE 2008



<b>COMMUNIQUÉ DE PRESSE</b>	2
<b>INTERVIEW</b>	4
« Anthony Caro, un parcours » propos recueillis par Patrick Le Nouène	
<b>PROPOS</b>	10
« Comme un champ qui s'élargit » par Ann Hindry	
<b>BIOGRAPHIE</b>	18
<b>ŒUVRES</b>	
• Liste des œuvres exposées	24
• Liste des visuels disponibles pour la presse	25
<b>AUTOUR DE L'EXPOSITION</b>	26
<b>OFFRE CULTURELLE</b>	
• Le Musée des Beaux-arts d'Angers	27
• Ville d'Angers : toutes les cultures pour tous	30
<b>FICHE PRATIQUE</b>	
• Informations pratiques et contacts	33



## **Anthony Caro - Musée des Beaux Arts d'Angers**

24 MAI - 21 SEPTEMBRE 2008

Le musée des Beaux-arts présente du 24 mai au 21 septembre 2008, une rétrospective Anthony Caro, (1924, New Malden, Surrey) l'un des plus grands maîtres de la sculpture abstraite. Après Calais en 1990 et Angers en 1996, Patrick Le Nouène, conservateur en chef des musées d'Angers, et spécialiste du sculpteur organise ici la plus complète de ces 3 expositions. 18 sculptures sont exposées à Angers, essentiellement des assemblages en acier peints, réalisés entre 1960 et 2006.

Prix de l'Empereur du Japon, élevé à la dignité de l'ordre du British Empire par la Reine d'Angleterre, professeur honoraire dans de nombreuses universités anglaises et internationales, Anthony Caro a eu et continue d'avoir une influence déterminante sur la jeune génération de sculpteurs qui caractérisent l'art contemporain comme Richard Long, Bill Woodrow, Barry Flanagan...

Lors de son voyage aux Etats-Unis en 1959, il rencontre David Smith et Kenneth Noland, et est fasciné par l'audace de ces américains, leur approche des techniques (soudure, assemblage) et des matériaux industriels (fer, acier, alliages). Son travail auprès d'Henry Moore dont il a été l'assistant de 1951 à 1953, l'avait déjà préparé à ces expérimentations.

Il abandonne progressivement la méthode traditionnelle de modelage et de fonte en bronze de ses débuts pour s'orienter vers des sculptures faites de soudures ou d'assemblages d'ensembles préfabriqués métalliques (en acier, en fer ou en alliage), telles que des poutres, pièces de diverses formes. Souvent, il peint ses constructions et utilise la couleur pour modifier la perception de leurs formes dans l'espace.



La majorité de sa carrière s'est déroulée en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis, puis en Europe et au Japon. Les galeries et musées les plus prestigieux ont exposé ses oeuvres, le Moma à New York, le musée d'art contemporain à Tokyo, la Tate Gallery à Londres...

Toutefois en France, sa reconnaissance a tardé même s'il a été honoré du Prix de la Sculpture à la Ière Biennale de Paris en 1959 et si les musées de Calais et d'Angers lui ont consacré dans les années 90 des expositions personnelles tandis que tout récemment à Paris, le musée Rodin a confronté une de ses œuvres, *After Olympia*, avec celles de Rodin.

Anthony Caro achève actuellement dans le cadre de la commande publique, un ensemble de sculptures monumental visant à recréer le baptistère du choeur de l'église de Bourbourg (ville située à proximité de Gravelines, Dunkerque et Calais), incendié en 1940 suite au crash d'un avion de la Royal Air Force sur le toit de l'église. La réalisation de cette œuvre majeure permettra la création d'un haut lieu d'art sacré de rayonnement international, véritable moteur potentiel du développement des Flandres Maritimes, comparable à la chapelle du rosaire à Vence réalisée par Matisse.

Dans ce cadre, trois musées accompagnent au second semestre 2008 l'arrivée de cette œuvre majeure en offrant une présentation plus globale de l'œuvre de l'artiste : le musée des Beaux-arts de Calais, spécialisé dans la sculpture britannique, le LAAC, plus particulièrement axé sur les années 1960-80, et le musée du Dessin et de l'Estampe originale de Gravelines spécialiste du support papier.



## Anthony Caro, un parcours

PROPOS RECUEILLIS PAR PATRICK LE NOUËNE (EXTRAITS), LONDRES 2007

Patrick Le Nouène : Vous soulignez souvent, de même que vos biographes, l'importance de votre première visite de la cathédrale de Chartres juste après la guerre, en 1948, donc à vingt-quatre ans.

Anthony Caro : C'était mon premier voyage à l'étranger après la guerre. Ma sœur est venue avec moi. Je voulais surtout voir les sculptures, à Chartres, parce que l'art roman et gothique m'attirait beaucoup. Nous y avons passé huit jours, à dessiner, photographier et explorer la cathédrale.

P.L.N. : Vous avez réalisé vos premières œuvres personnelles à l'époque où vous étiez l'assistant de Henry Moore. C'est là que vous avez pris des distances avec votre formation académique pour entrer pleinement dans la modernité.

A.C. : Quand je suis allé à Chartres, j'étudiais encore à la Royal Academy. Je tâchais de trouver mes repères dans l'histoire de l'art. J'appréciais les représentations d'amoureux dans la sculpture romane, le gothique, etc. Le cursus s'échelonnait sur cinq ans à la Royal Academy, et vers la fin j'étais plus attiré par la sculpture grecque. Bien entendu, je voulais aussi comprendre ce qui se passait dans l'art contemporain. Je suis donc allé demander à Henry Moore s'il voulait me prendre comme assistant.

P. L.N. : Vous avez agrandi des sculptures d'après ses modèles. Vous avez dû apprendre le métier de la fonte en bronze à cette époque, avec la mise en route d'une fonderie.

A.C. : Quand je suis allé voir Henry Moore, il m'a dit : "Nous allons installer une petite fonderie de bronze au fond du jardin. Dans six mois, j'aurai besoin de vous." En réalité, on n'y connaissait pas grand-chose et on ne l'a pas vraiment construite comme il faut. Le charbon ne chauffait pas suffisamment. On utilisait de gros soufflets actionnés à la main et, pour finir, on se retrouvait à couler le bronze à deux heures du matin. C'était de l'amateurisme total. Peu après, nous avons appris que les fonderies professionnelles étaient équipées de souffleries. Tout le monde apprenait. On a fondu plusieurs sculptures de Henry, dont une œuvre de grandes dimensions qui représentait un véritable exploit, et puis quelques œuvres personnelles aussi. C'était une de nos activités, à la fois amusante et intéressante. Je faisais un travail créatif plus personnel le week-end et le soir.

P.L.N. : Vous avez indiqué que c'était Henry Moore qui vous avait donné accès à l'art nègre, au surréalisme et à l'ensemble des mouvements modernes, et que vous aviez abondamment consulté sa riche bibliothèque.

A.C. : Il était très généreux. Tous les soirs, j'empruntais des livres d'art et je les rapportais le lendemain, pour en reprendre d'autres. À la Royal Academy, l'enseignement se concentrait exclusivement sur les Grecs, Michel-Ange, des œuvres très académiques. Je n'avais jamais vu une seule sculpture africaine avant de rencontrer Henry Moore. J'ignorais tout du cubisme et du surréalisme. Cette ouverture sur notre siècle a beaucoup compté dans ma formation.



Je m'initiais au fonctionnement de l'atelier. J'observais le mode de pensée de Henry Moore, sa façon de travailler. Je continuais à dessiner un ou deux jours par semaine à la Royal Academy. Je conduisais Henry et sa femme à Londres, j'allais dessiner d'après le modèle vivant et, le soir, je reconduisais les Moore chez eux. Le lendemain, Henry regardait mes dessins en me donnant son avis. Il m'a énormément appris.

P. L.N. : La sculpture de Henry Moore était lisse, impeccable, à l'opposé de vos premières terres cuites très "expressionnistes", où le geste prenait une grande place. Cet aspect expressionniste était préservé dans les fontes en bronze.

A.C. : À la fin de mon stage à l'atelier de Henry Moore, j'ai vu des Francis Bacon et des Picasso à la Tate et j'ai compris qu'il y avait d'autres options. J'ai essayé toutes sortes de méthodes. Un jour, par exemple, en voyant un vieux tronc d'arbre par terre, j'ai eu l'idée de le scier pour en faire une tête de taureau. Une autre fois, j'ai posé des morceaux d'argile sur des sellettes. Je me suis mis à les taper et à les faire tomber au hasard. Je cherchais un moyen d'obtenir des effets fortuits avec l'argile, sans intervention de la volonté. Je prenais de l'assurance en essayant d'autres manières d'aborder la sculpture.

P. L.N. : Vous avez participé à la Ière Biennale de Paris en 1959, où vous avez d'ailleurs remporté le prix de sculpture. Quel souvenir avez-vous gardé de ce séjour en France ?

A.C. : L'argent du prix devait être dépensé en France. Nous sommes allés en Bretagne, à Carnac. Cette visite marque une étape importante dans ma vie de sculpteur. J'ai compris que j'avais envie de créer des sculptures qui existeraient en soi, au lieu d'être des modèles réduits ou des décors, et ne seraient pas forcément figuratives non plus. Ce n'était pas vraiment leur forme qui comptait, mais leur réalité concrète. La visite de Carnac a fortement contribué à l'évolution de ma sculpture.

P. L.N. : En 1959, vous avez bénéficié d'une bourse de voyage aux États-Unis. Vous y avez rencontré le critique Clement Greenberg. Là-bas, vous vous êtes éloigné de la tradition européenne pour poursuivre une carrière et un travail tout à fait originaux.

A.C. : New York devenait une ville passionnante, le lieu où se créaient les nouvelles formes d'art. L'esthétique des expressionnistes abstraits ne ressemblait pas du tout à celle des artistes parisiens. Eduardo Chillida avait le même âge que moi, mais il avait choisi d'aller à Paris. Or, trente ou quarante ans plus tard, nous avions des préoccupations identiques. Nous sommes arrivés au même endroit par des itinéraires complètement différents.

P. L.N. : Aux États-Unis, vous avez compris qu'il n'y avait ni barrières ni règles. En art comme en tout, les Américains ne s'attachent à aucune convention", pour citer ce que vous disiez en 1961. Qu'entendiez-vous par là à cette époque ?

A.C. : Quand j'ai trouvé mon style, il était américain, pas parisien. Les Américains ne voyaient pas la nécessité de s'appuyer sur l'histoire. Ils faisaient



du neuf. En Europe, nous avons des racines profondes. On sent le poids de l'histoire dans notre art, alors que les Américains parlaient de zéro en art. C'est ce que je voulais dire quand j'ai parlé de l'absence de règles. Ils n'avaient pas le soutien de l'histoire, mais ils avaient l'atout de la liberté.

P. L.N. : "Il y a une liberté extraordinaire dans l'idée que la seule limite, en sculpture ou en peinture, c'est de réussir à traduire une intention, et non de savoir si c'est de l'art", disiez-vous aussi.

A.C. : La sculpture n'était pas obligée de ressembler à de l'art. Je disais toujours à mes élèves : "Elle n'a pas besoin d'être en bronze ou en pierre, ni même d'être figurative. Elle peut avoir une apparence insolite, mais elle doit être expressive, transmettre clairement son message." À présent, il y a un malentendu qui s'est installé. La sculpture, ce n'est pas n'importe quoi. Il faut respecter cette discipline.

P. L.N. : Pourrait-on dire que, dans les années 1950, un artiste comme David Smith prolongeait la tradition de l'assemblage incarnée par Julio González et Picasso.

A.C. : David Smith avait regardé très attentivement González et Picasso. C'était quelqu'un de très cultivé, mais qui n'aimait pas le jargon artistique. Il connaissait parfaitement Picasso et González. Pour moi, le cubisme relève de la sculpture, de la forme sculpturale. Des sculpteurs cubistes comme Lipchitz et Laurens n'ont pas poussé assez loin leur démarche. C'étaient de fabuleux artistes, mais ils conservaient le noyau central de la sculpture. Ils l'entaillaient sans l'éclater complètement.

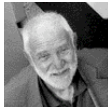
L.N. : Des critiques comme Clement Greenberg et Karen Wilkin vous ont érigé en continuateur de David Smith et d'une certaine sculpture moderniste américaine.

A.C. : J'aimais beaucoup le travail de David Smith. C'est un de mes pères en sculpture, en quelque sorte. Je pense que cette forme de pensée a débouché sur une certaine sculpture moderniste en Angleterre et aux États-Unis. Elle est complètement différente de la pensée minimale ou conceptuelle.

P. L.N. : Vos premières sculptures réalisées pendant ce séjour aux États-Unis surprennent par leur proximité avec les préoccupations des peintres américains de cette période. Vous avez d'ailleurs tissé des liens d'amitié très forts avec certains d'entre eux. Je pense à Jules Olitski ou Kenneth Noland. C'était assez nouveau, car beaucoup de peintres se sont intéressés à la sculpture, comme Matisse et Picasso, mais l'inverse est plus rare.

A.C. : Quand je suis allé aux États-Unis, c'était la peinture qui provoquait l'effervescence à New York, pas la sculpture. À Bennington, j'avais pour voisins et les peintres Jules Olitski et Kenneth Noland. Des critiques et des peintres venaient passer le week-end chez Noland. Je ne me rappelle pas avoir vu un seul sculpteur. C'était une situation passionnante pour moi. Je pouvais presque me couper de l'histoire de la sculpture. À l'atelier de Henry Moore, on parlait beaucoup de Rodin, Michel-Ange, Donatello. Je m'étais imprégné de leur sculpture. Mais cela ne devait pas rejaillir sur ma sculpture à moi. Je voulais créer de manière originale. La peinture pouvait m'indiquer des pistes de recherche plus inattendues pour un sculpteur.





P. L.N. : Vos premières œuvres étaient étonnantes. Elles se sont imposées dès que vous avez commencé à exposer, à votre retour des États-Unis. Leur singularité s'affirmait par des caractéristiques qui modifiaient la situation de la sculpture. Tout d'abord, vous les aviez conçues pour être posées à même le sol, comme des "choses" autonomes.

A.C. : Je le faisais avant mon séjour aux États-Unis. Je cherchais à donner plus de réalité à mes sculptures. Je voulais qu'elles aient la même présence que les mégalithes de Carnac ou que des personnes, au lieu d'être des représentations. C'est pourquoi elles sont devenues abstraites, alors que l'idée de faire de l'art abstrait ne me plaisait pas. Elles le sont devenues par nécessité. Je voulais simplement créer des sculptures expressives. Il fallait les poser par terre pour les rapprocher du spectateur.

P. L.N. : Un autre apport essentiel a consisté à introduire la couleur, une ou plusieurs teintes appliquées sur des œuvres en métal, le plus souvent. Il s'agissait véritablement d'une sculpture polychrome.

A.C. : Je ne voulais pas que mes sculptures ne puissent pas tirer avantage de la beauté ou de la valeur de leur matériau. J'ai donc choisi un matériau d'usage courant : l'acier. Et je l'ai peint en marron. Et puis je me suis dit : "Pourquoi forcément du marron ?" Une couleur primaire ferait aussi bien l'affaire, par exemple le rouge. L'essentiel, c'était l'expressivité, pas le matériau ni le sujet.

P. L.N. : L'espace est très important dans les œuvres du début. Vos sculptures étaient conçues pour se laisser traverser par plusieurs points de vue différents.

A.C. : Je n'avais pas envie que les sculptures se laissent appréhender du premier coup d'œil. Il me semblait qu'elles devaient être horizontales, étirées en longueur. Je voulais faire entrer la dimension du temps dans la perception des œuvres. Ces sculptures longues n'étaient pas faites pour être vues de loin, mais pour être perçues sur un mode temporel.

P. L.N. : Dans les années 1970, vous êtes entré en relation avec de grandes usines sidérurgiques américaines, canadiennes ou européennes, vous avez travaillé des pièces métalliques différentes en fonction de leur production et, surtout, vous vous êtes servi des dimensions des plaques de métal pour établir de nouveaux rapports dans l'espace.

A.C. : Quand on cherche à progresser, on conteste l'art des prédécesseurs, et ensuite, on se remet en question à son tour. L'art des années 1970 contestait celui des années 1960. Pas seulement le mien, mais aussi la peinture. Ce qui était formidable dans les années 1960, c'était la sensation de possibilités nouvelles, d'espoir. Cela se voit dans les œuvres de l'époque. Mais elles n'étaient peut-être pas assez simples, pas assez en phase avec la vie ordinaire. Pour ce qui me concerne, mon travail s'est centré davantage sur le matériau. L'acier a pris de l'épaisseur et les applications de couleur ont disparu. J'ai eu une exposition de sculptures en couleur à New York, vers la fin des années 1960. Elle a plu à tout le monde. Et, à vrai dire, j'aurais pu continuer sur cette voie, mais l'idée de plaire à tout le monde me gênait. Je me suis dit : "Il faut



faire des choses plus dérangeantes.” J’ai failli revenir en arrière. Je voulais remettre en cause tout ce que j’avais découvert. Donc, j’aurais pu continuer mes sculptures en couleur, mais j’ai préféré explorer des territoires inconnus, m’affronter à la difficulté.

P.L.N. : À la fin des années 1980, vous avez commencé à introduire des objets récupérés dans vos sculptures. Il y a un côté “artisan” dans ce retour à la récupération d’objets qui ont déjà servi. Ce n’est pas un hasard si vous l’avez fait à Barcelone, la ville où ont vécu Picasso et González.

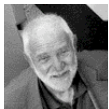
A.C. : Une session du Triangle Workshop s’est tenue à Barcelone en 1987. J’aime sortir de mon atelier pour participer à des groupes de travail, découvrir d’autres enjeux, d’autres idées. J’y vais sans rien préparer. Je me laisse stimuler par l’ambiance différente et les matériaux nouveaux. À Barcelone, il y avait des balcons et des escaliers, une atmosphère ensoleillée, des ombres denses, de l’acier filé. Ce type d’acier m’a été très utile, parce que j’ai pu réaliser une bonne douzaine d’œuvres que j’appelle les *Sculptures de Barcelone*. J’ai fait expédier en Angleterre l’acier restant, pour réaliser des sculptures de table que j’appelle les *Sculptures catalanes*.

P.L.N. : Dans les années 1980, vous êtes revenu à la fonte, à des techniques d’assemblage que vous aviez abandonnées depuis une vingtaine d’années. Pourquoi ?

A.C. : Ma technique a toujours été l’assemblage. Ce qui était nouveau pour moi, c’était d’employer le bronze de cette manière, en associant la fonte et l’assemblage. J’avais participé à un atelier de céramique à Syracuse, où je n’avais utilisé qu’une partie de l’argile. Le reste a été expédié à Londres. En bas de ma rue, il y avait une petite fonderie qui fabriquait des pièces de machines et c’est là que je portais mes poteries. Je faisais couler en bronze un vase de céramique, puis je le découpais. J’employais aussi des plaques, des cornières, des pièces en bronze toutes faites que je soudais ensemble. Le bronze ne me servait pas à reproduire un modèle. Je l’employais exactement de la même manière que l’acier. Il est plus mou que l’acier. Parfois même, on doit ajouter un élément supplémentaire pour le faire tenir. Le travail du bronze ne procure pas du tout les mêmes sensations que l’acier.

P.L.N. : Dans les années 1970, qu’est-ce qui vous a poussé à employer d’autres matériaux, tels que l’argile et le bois ?

A.C. : Il y a tout un répertoire de matériaux à explorer en sculpture. Et pour un même matériau, par exemple l’argile, on a plusieurs modes d’utilisation. À Syracuse, c’était Margie Hughto qui animait l’atelier de céramique. Elle aplatissait l’argile en galettes comme de la pâte à tarte. Plus tard, j’ai travaillé avec Paul Chaleff, dans le nord de l’État de New York. Il était potier de formation, et j’ai incorporé des éléments en forme de poteries dans mes sculptures. Ces quinze dernières années, j’ai travaillé à l’atelier de Hans Spinner à Grasse. Il emploie une argile assez solide pour permettre la cuisson de volumes pleins. C’est toujours le même matériau, utilisé différemment. L’art n’est pas une simple question de volonté. C’est un dialogue avec le matériau. Le matériau parle et il faut l’écouter.



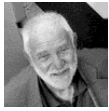
P.L.N. : La grande liberté que vous avez progressivement acquise vis-à-vis des matériaux est peut-être le fruit d'une longue expérience. Un jeune artiste se sent obligé d'employer un ou deux matériaux, alors que vous vous émerveillez toujours devant les nouvelles possibilités offertes par des combinaisons de matériaux. Et vous en avez joué avec de plus en plus de liberté.

A.C. : Dans les années 1960, nous avons opéré une avancée majeure, en offrant à la sculpture une possibilité nouvelle d'élargir son champ, d'aller dans plein d'autres directions. Après les années 1960, nous n'avions plus besoin de nous battre pour faire de la sculpture abstraite. Cette bataille était gagnée. Mais on doit toujours remettre en cause ses présupposés. Quand on m'interrogeait sur les contraintes de la sculpture, je répondais qu'elle s'appréhende de l'extérieur. Et puis, à la réflexion, je me suis demandé : "Pourquoi ne serait-il pas possible de créer des sculptures que l'on verrait de l'intérieur ?" C'est cela qui m'a donné l'idée des œuvres que l'on pourrait même traverser. Je crois que chaque génération bouge un peu, fait un petit geste dans la perpétuation d'un art vivant, d'un art qui va de l'avant. Quelque chose se perd en cours de route, mais de nouvelles possibilités s'offrent à nous.

P.L.N. : Vous avez reçu une commande publique du ministère de la Culture pour l'église de Bourbourg. Il s'agit d'un environnement sculpté qui renvoie à la guerre tout en ayant une dimension sacrée. Faut-il le considérer comme un monument spirituel ou religieux ?

A.C. : J'aimerais que ce soit un lieu de repos, de calme et de spiritualité. Le prêtre dominicain qui est venu me voir et l'archevêque de Lille m'ont expliqué que le sujet devait tourner autour du baptême et de la naissance ou la renaissance (l'église est dédiée à saint Jean-Baptiste). Il y a un chœur magnifique et la lumière est très belle. J'ai voulu partir de ces deux données essentielles. Les gens devraient pouvoir entrer directement dans la chapelle en venant de la rue. Je voudrais que des personnes de toutes confessions viennent y célébrer le simple fait d'être vivant et s'y reposer un instant à l'écart du reste du monde. C'est peut-être cela aussi, l'art.

Quelqu'un m'a demandé si la sculpture était ma religion. Je ne sais pas très bien en quoi je crois. Mais je pense que nous sommes très matérialistes. Je me méfie du tout-technique. L'aspect spirituel est très important. Est-ce que tous les artistes n'essaient pas, d'une certaine manière, de saisir l'essence de la vie ? Ce n'est pas une religion. C'est croire aux valeurs de la vie.



## Comme un champ qui s'élargit

PAR ANN HINDRY

La carrière d'Anthony Caro s'étend aujourd'hui sur plus de cinquante ans. Un demi-siècle d'une quête artistique intense dans un mode plastique qui, pour être défini et recensé en tant que tel depuis l'aube de la civilisation occidentale, s'est vu constamment repensé depuis le début du vingtième siècle et drastiquement reconfiguré depuis une trentaine d'années. Au début des années 60, avec ses constructions horizontales ouvertes de matériaux industriels lourds, Caro contribua à bousculer les idées ancrées sur la sculpture, mais il fut aussi celui qui marqua en quelque sorte, sans l'avoir choisi, l'apothéose de la sculpture moderniste et ce faisant, la notion même de modernisme. Cette position charnière, qu'il n'avait pas cherchée et qui ne s'est révélée qu'à posteriori comme le glas d'une certaine façon d'appréhender l'art, a sans aucun doute, pour certains, figé son œuvre dans ce moment-là. Il n'a pourtant cessé depuis d'exploiter les paramètres de son champ de prédilection en empruntant, sans crainte de se dédire, des voies inattendues, quoique toujours maîtrisées et tenues par quelques points cardinaux irréductibles. Son objectif est resté clair : trouver de nouvelles articulations au langage tridimensionnel, explorer à fond le potentiel de l'instance sculpturale et l'élargir à partir de ses propriétés immanentes, telle l'architecture. Cela sans renier d'aucune manière son appartenance à la tradition moderniste d'une sculpture construite, physique avant tout, mais en mettant l'accent sur les attributs optiques de celle-ci, en l'appuyant sur une relation à la peinture. Interrogé sur son évolution parallèle, au fil des années, vers une sculpture plus chargée psychologiquement, plus signifiante d'autre chose qu'elle-même, plus expressive et même carrément figurative, Caro a répondu en évoquant sans ambiguïté l'acquis de la percée des années 60 : « (à l'époque) nous essayions de trouver des moyens de faire de l'art avec clarté et économie, d'établir notre grammaire. Maintenant nous pouvons écrire des phrases entières, nous permettre plus de poids et de pression sans sacrifier pour autant les gains d'alors. »<sup>1</sup>

### LA SCULPTURE AU SOL

Jeune sculpteur en devenir à la Royal Academy de Londres, Anthony Caro a déjà l'ambition la plus grande lorsqu'il contacte dès 1951 Henry Moore dont il deviendra l'assistant durant 2 ans. A partir de 1953, il enseigne à la désormais célèbre St Martin's School of Art, où il restera jusqu'en 1979 (comptant, parmi ses étudiants, Barry Flanagan, Gilbert and George, Richard Long, Richard Deacon, pour ne citer qu'eux). Sans pousser plus loin l'exercice qui consisterait à refaire l'histoire, on est néanmoins tenté, sachant l'acmé que représenta la période américaine d'après-guerre pour l'art moderne, de se demander si la carrière d'Anthony Caro aurait été la même s'il n'était parti aux Etats-Unis dès 1959, tant sa pratique a pris un tournant décisif à son retour. C'est en effet en 1960 qu'il opère un changement radical. Abandonnant toute figuration, tout modelé, il va initier un ample « travail de force » sur les attributs de la sculpture déjà chahutée par Archipenko,

<sup>1</sup> Cité par David Cohen in *Independent Saturday Magazine*, 21/02/1998



Gonzaléz et Picasso, Giacometti. Aux États-Unis, Caro a rencontré le peintre Kenneth Noland, le sculpteur David Smith ainsi que Clement Greenberg, chantre de l'expressionnisme abstrait et mentor incontesté de la deuxième génération des peintres du color field [...].

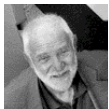
Sur le conseil laconique de Greenberg, « simplifiez », il en arrive vite à formuler pour lui-même ce qu'il cherche : une sculpture intransitive, une instance visible non signifiante hors de sa réalité objective mais dont l'impact visuel immédiat appelle néanmoins à une expérimentation progressive. Une sculpture dont l'expérience sera d'abord phénoménologique. Un objet élaboré intentionnellement pour ne représenter ni la forme, ni l'espace, ni le matériau ni la couleur mais pour en rendre compte. Il choisit les composants : des matériaux de chantier - plaques de tôles, poutrelles de soutènement, tubes d'aluminium etc, - et acquiert l'équipement adéquat pour les souder ou les arrimer ensemble. Visant à une présence littérale forte, il cherche surtout à dégager des lignes de force, des axes directifs, articulés par une disposition syntaxique des éléments. D'emblée, presque « logiquement » pourrait-on dire, il va faire reposer l'assemblage ainsi réalisé, dépourvu de centre mais solide sur ses différents points d'appui, à même le sol. L'évidence s'est imposée à l'artiste que l'objet qu'il venait de créer appartenait au même espace que lui, que l'œuvre et lui-même partageaient la même terre d'appui. En la libérant de l'intercession du socle qui l'abstrait de sa réalité pour l'intégrer au registre de l'illusoire, de la représentation d'un ailleurs, Caro va ainsi faire basculer une certaine conception de la sculpture, l'amener en quelque sorte au monde. Certes, poser sa sculpture directement sur le sol n'est pas l'« invention » d'Anthony Caro. Et là n'est pas l'essentiel non plus. Rodin, Picasso, Giacometti, de même que le compatriote et grand précurseur de Moore et Caro, Jacob Epstein, l'ont fait. Epstein avec, pour un temps, l'exceptionnel *Rock drill*. Il est arrivé à David Smith aussi, notamment avec certains *Tanktotem* de 1953, de faire l'impasse du socle. Toutefois, ces œuvres restent dans le registre de la figuration ou de la métaphore anthropomorphique. Les assemblages d'attirail de construction que Caro réalise « à terre » représentent à l'époque un tout autre défi. Non isolés de leur environnement par un artifice quelconque, ils sont tellement partie intégrante de l'univers des objets fonctionnels dont ils sont issus que la question se pose à l'artiste de leur réabsorption par celui-ci. Or, à l'instar de ses prédécesseurs modernistes, Caro pense que le devoir du sculpteur est aussi de préserver la différence de nature entre l'art et les objets. Il sait que la nature assez insaisissable de l'art tient en partie à ce qui se passe dans le moment même de l'appréhension de l'œuvre. Il choisira donc très vite de recouvrir ses sculptures d'un pigment industriel de couleur vive. Celle-ci va ainsi unifier l'ensemble et le singulariser. L'artiste dira également qu'il a peint ses sculptures pour créer « la sensation d'abstraction que l'on a avec la peinture ». Au-delà de la question de la différenciation immédiate, c'est également à la capacité d'instance renouvelée dans la durée, propre à la peinture, qu'il fait allusion. Tout au long de sa carrière, il continuera ponctuellement à peindre ses sculptures, quand bien même il aura de plus en plus souvent recours à l'utilisation de matériaux bruts dont il exploitera à des fins visuelles les différentes surfaces. Les œuvres que Caro réalise dans les premières années de la décennie 60 sont indéniablement un événement pour l'histoire de la sculpture. Mais, elles furent paradoxalement, pour lui,



même si la période de création fut d'une grande frénésie, un 'non événement', tant elles se sont imposées sans autre agenda que leur nécessité d'être. Certes, Caro avait rencontré David Smith. Il savait peut-être, sans s'être encore rendu dans son atelier, que celui-ci assemblait certaines de ses sculptures sur le sol, avant de les souder et les relever. Il avait beaucoup parlé avec Kenneth Noland et Clement Greenberg, visité les ateliers de certains peintres du groupe, dont celui de Jules Olitski. Il avait pleinement conscience de l'aventure Pollock, en avait parlé avec ses hôtes, avait sans doute connaissance du film de Namuth où l'on voit le peintre « danser » au-dessus de ces toiles étalées sur le sol [...].

Les sculptures horizontales requalifient le sol où elles reposent en le redressant. Celui-ci acquiert alors une fonction active dans le dispositif de la sculpture. Les matériaux sont simplement choisis pour leurs qualités d'usage. Par ailleurs, leur position logiquement basse force le spectateur à baisser les yeux pour les regarder. Toute identification de l'œuvre à soi devient alors improbable, l'attitude de facto de dévotion vers un objet hors du monde est abolie. La sensation à la fois existentielle et pragmatique est, aussi bien pour l'artiste que pour le regardeur, celle de partager un espace avec ce que l'on voit ou ce que l'on produit. Les artistes Minimal dont Don Judd, avec ses « Objets spécifiques » et Carl Andre, avec ses sculptures au sol, apparaîtront sur la scène deux ou trois années plus tard avec des propositions comparables sur ce point-là, mais la démarche est évidemment très différente. Caro s'intéresse aux relations internes à l'œuvre ; il cherche dès le départ à créer dans chaque sculpture une situation de tension entre forme et masse, espace et volume, mouvement et immobilité, pesanteur et vitesse, une syntaxe des parties et des fonctions. « Je travaille dans la tradition cubiste » dit-il. Il rentre d'ailleurs des États-Unis conforté dans son intérêt pour les grands Européens tels que Picasso et Matisse, quelque peu relégués dans l'histoire, de son côté de l'Atlantique, à l'époque où il émerge. Il découvre avec quelle fraîcheur d'approche les artistes américains se nourrissent de Picasso et Matisse, de Giacometti. Avec David Smith, il rencontre un sculpteur aussi préoccupé de peinture que lui. La peinture restera effectivement, comme pour Smith, le mode plastique à l'aune duquel Caro voudra réhabiliter la sculpture. Son désir de trouver pour celle-ci un langage qui la libère des entraves à l'improvisation que représente la pesanteur, et que ne connaît pas la peinture, s'est sans doute reconnu dans le travail de Smith. C'est lui cependant qui, en ouvrant sa sculpture à l'horizontale, modifiera durablement le facteur intrinsèque de la gravité. Il donnera, par là même, à sa sculpture, une autre spécificité : celle d'offrir de multiples points de vue, aussi différents les uns des autres qu'imprévisibles [...]. C'est dans une dimension temporelle comparable à la chronologie de la musique, très importante pour l'artiste, que s'inscrit l'immanence de l'œuvre. « Comme pour la musique, je ne veux pas que la totalité de l'expérience soit vécue sur-le-champ »<sup>2</sup> dit-il très tôt. *Lock* (1962), comme son prédécesseur *Midday* (1960), présente un arrangement simple et contondant de grandes pièces d'acier, peintes d'une couleur vive : jaune pour *Midday* et bleu sombre pour *Lock*. Dans les deux sculptures, on distingue très nettement les rangées de gros boulons de fixation des pièces cornières qui rappellent l'origine utilitaire des parties en même temps qu'elles soulignent la position des éléments (à revoir ces œuvres à l'aune du temps, on pense à l'insistance d'un Richard Deacon sur la visibilité

2 Cité par Ian Barker in Ian Barker, Anthony Caro. Quest for the new sculpture, Swiridoff Verlag, 2004



Anthony Caro, *Sculpture Seven*, 1961  
acier peint en vert, bleu et marron  
178 x 537 x 105,5 cm  
Collection Grande Bretagne, Anthony Caro  
© Anthony Caro, courtesy Annely Juda Fine Art, Londres

des boulons et autres rivets de ses sculptures). De lourdes plaques centrales, inclinées, entretiennent une relation dialectique avec le sol qui renvoie au spectateur le sentiment précaire de sa perpendicularité par rapport à lui, et évoquent le mouvement, au défi de la pesanteur. Dans *Lock*, seule une des plaques horizontales est inclinée, tandis que l'autre est parallèle au sol. Le contraste amène un jeu de bascule qui induit le mouvement. Un élément posé sur la tranche entre les deux, pourrait, semble-t-il immobiliser l'ensemble au sol mais, en étant arrimé à l'une mais pas à l'autre, la possibilité de cet ancrage reste ouvert. L'ensemble est tenu visuellement par trois éléments linéaires qui forment un cadre, ou plutôt un portique, au-dessus de lui. Cette description, pour véritable qu'elle soit, n'est bien sûr visible qu'à certains angles. A 90° de là, le cadre a disparu, les profils des plaques, devenues bandes linéaires, se croisent etc. La découverte complète de l'œuvre ne peut se faire que dans le temps de son contournement. La complexité de l'articulation des volumes, des espaces et des lignes, ne se dévoile que dans le déplacement du regardeur. La perception visuelle s'égrène, comme les notes de musique sur la portée. Certaines sculptures imposent carrément leur rythme, comme *Sculpture Seven* (1961) dont les trois éléments principaux sont peints en vert tandis que deux petits éléments qui déterminent la position des uns par rapport aux autres, sont peints respectivement en bleu et brun. L'œil va tendre à s'arrêter sur ces intersections aux couleurs différentes, rompant le déroulé temporel de la vision, marquant la pause.



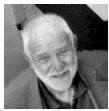
Anthony Caro, *Lock*, 1962  
acier peint en bleu  
88 x 536 x 305 cm  
Collection Grande Bretagne, Anthony Caro  
© Anthony Caro, courtesy Annely Juda Fine Art, Londres

### L'ESPACE DE LA SCULPTURE, L'ESPACE DU CORPS

*Sculpture Seven* se propose, par ailleurs, immédiatement, comme une réminiscence de l'action qui l'a construite. Sa résolution formelle revendique un (dé)placement délibéré. Elle est indicielle de l'acte physique qui a positionné les poutres. En effet, quand bien même il rejette, à ses débuts, toute évocation analogique, Caro ne conçoit pas sa sculpture autrement que comme une manifestation de l'exploration de l'identité du corps. « Je pense, dit-il très tôt, que l'art traite de ce que c'est que d'être en vie ». Etre en vie, c'est être dans son corps et expérimenter ce corps comme un espace dans l'espace qui l'entoure. Caro ne s'intéresse pas à une sculpture qui « représenterait » le corps (la vie) en quoi que ce soit mais la disposition formelle qu'il choisit renvoie d'une façon ou d'une autre à notre propre corps. Celui-ci étant, somme toute, le seul parangon à partir duquel mesurer le monde, la masse, le vide. Ainsi que l'analyse avec finesse Paul Moorhouse, *Lock*, par exemple, n'est pas l'image du fait d'être allongé. Elle est allongée. En 1972, Caro expliquera, à propos de ses sculptures de la première période, avant l'Amérique : « Mes sculptures figuratives traitaient de ce que cela veut dire d'être à l'intérieur de son corps (...). Par exemple, quand on est allongé, on se sent lourd, notre propre poids nous donne l'impression d'être aplati, compressé vers le bas ».<sup>3</sup> [...]

Dès 1962, Caro va alterner les sculptures aux volumes stricts, pleins et lourds, avec des constructions très aérées, faites d'éléments linéaires légers et de parties planes relativement fines. Ce faisant, il va, pour ainsi dire, éclater la sculpture dans l'espace. Ce qu'il donne à voir n'est définitivement plus un objet, pas encore un lieu, mais une expérience entre les deux. On ne 'regarde'

3 Phyllis Tuchman, An interview with Anthony Caro, Artforum, juin 1972



Anthony Caro, *Month of May*, 1963  
279,5 x 305 x 358,5 cm  
Collection Grande Bretagne, Anthony Caro  
© Anthony Caro, Private Collection, UK,  
photo M. Heathcote



Anthony Caro, *Fathom*, 1976  
acier verni  
206 x 775 x 167,5 cm  
Collection Grande Bretagne, Anthony Caro  
© Anthony Caro, courtesy Annelly Juda Fine Art, Londres

4 Karen Wilkin, Anthony Caro's Emma Lake Sculptures, *Artsmagazine*, nov. 1978

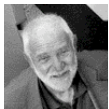
5 À l'occasion de l'exposition *A New Partnership : sculpture and architecture*, à l'Institute for Contemporary Art (ICA) à Londres, Caro présente un projet de pont piéton pour le City Library Building de Los Angeles. Le projet ne sera pas réalisé.

pas *Early One Morning* (1962), dans la mesure où la prise de possession que suppose le regard porté sur un objet, ne peut advenir. On la longe, la contourne, la côtoie (comme l'Anglais l'a fait de son île, qu'il ne peut pas voir en tant que telle mais dont il a entièrement défini les contours à sa mesure en les marquant intégralement de sentiers piétonniers). Le seul moyen de dialoguer avec l'œuvre est effectivement de prendre en compte sa gestion de l'espace en fonction de son propre corps en train de la parcourir. Avec *Month of May* (1963), l'année suivante, le spectateur passe de la promenade à l'escalade virtuelle. Les éléments longilignes qui surgissent sont de trois couleurs différentes. Leur aspiration vers le haut est (re)tenue par deux sections de poutrelles fermement arrimés au sol. L'élan des tiges de couleur orange est barré (ou souligné ?) par le haut, par deux tiges diagonales rouges de la même couleur que les plots qui arriment l'œuvre au sol. Le contre-ut, dans cette mise en musique de l'espace, étant donné par l'unique tige verte qui allie les deux fonctions (arrimage et définition). Celle-ci sera déclinée dans les sculptures présentant un seul élément tubulaire telles *Eyesplit* ou *Smoulder*, (1965), toutes deux convoquant l'espace par une ponctuation discrète, une manière de cocher leur espace [...].

Caro poussera plus avant la dialectique intérieur/extérieur avec la série des « Emma », qui doivent leur nom au lieu où elles furent élaborées, en 1977 : *Emma Lake*, dans la province du Saskatchewan au Canada où l'artiste mène, durant un été, un atelier universitaire. Dans l'impossibilité de faire venir des éléments volumineux dans un lieu isolé et difficile d'accès, il décide de travailler avec des tubulures légères disponibles sur place, démontrant accessoirement la résilience impressionnante du grand artiste face aux contraintes. Il dira d'ailleurs plus tard à propos de la série : « On doit considérer les limitations comme un plus »<sup>4</sup>. Il va ainsi éviter la forme. En rupture avec la série qui les précède - les massives « Veduggio » - les « Emma » sont totalement ouvertes. Elles ne repoussent ou ne marquent pas l'espace autour d'elles par la puissance de leur présence physique comme ces dernières mais l'inscrivent en toute légèreté. Dépourvues de centre, elles déploient dans l'espace des lignes aléatoires qui restent néanmoins tenues par de petites structures orthogonales vides ou pleines, créant une tension qui ajoute à la dynamique du tout. Ajourées par définition, elles incluent le vide comme élément de la structure d'ensemble. A l'encontre des sculptures métalliques de Picasso, qu'elles rappellent de loin, elles sont expansives [...]. Caro a utilisé les lourdes tôles compactes pour un effet de présence comminatoire (qui pourrait le rapprocher d'un Richard Serra) mais a modulé celui-ci par l'aspect fragile des bords émoussés, le traitement quasi sensuel de l'acier patiné [...]. Certains, comme *Fathom* (1976) propose le dispositif paradoxal d'une grande plaque horizontale, dont la direction est subvertie par son placement dévié, à l'intérieur de l'un à l'extérieur de l'autre, dans les deux éléments en 'tréteaux' de la structure qui la tient, tandis que le délicat *Veduggio Sound* (72-73), à la configuration de portail ouvert, renvoie à la notion de passage, à la donnée récurrente de l'architecture.

A partir des années 80, celle-ci se fait plus explicite. En 1982, Caro présente un projet de pont piéton<sup>5</sup>. La création d'une structure fonctionnelle n'est cependant pas, pour lui, un but en soi. Ce qu'il cherche c'est à dépasser le rapport exclusivement visuel à sa sculpture. Il trouvera une issue l'année suivante avec la *Child's Tower Room* (1983-84), sa première sculpture littéralement





Anthony Caro, *Child's Tower Room*, 1983-84  
chêne japonais verni  
381 x 274,5 x 274,5 cm  
Collection Grande Bretagne, Anthony Caro  
© Anthony Caro, Private Collection, UK, photo J. Riddy



Anthony Caro, *Cathedral*, 1988-91  
acier inoxydable  
467,5 x 503 x 294,5 cm  
Collection Grande Bretagne, Anthony Caro  
© Anthony Caro, courtesy Annely Juda Fine Art, Londres,  
Galerie Daniel Templon, Paris, photo J. Riddy

6 Cité par Giovanni Carenente in Caro at the Trajan Markets, Lund Humphries ed., 1993

7 Caro précisait ici la différence entre *Cathedral* et les « Sculptures » (son expression) qui étaient des sculptures architectures pénétrables et sur lesquelles il travailla beaucoup dans la période 88-91.

(Voir le Architectural Village project, mené à partir de 1987 par Caro, F. Gehry, Sheila Girling-Caro, entre autres

8 Anthony Caro, Baberton notebook 1979- 80

9 Anthony Caro in Anthony Caro :Major New Work, Richard Gray Gallery, Chicago 1989. Caro avait très tôt fait l'expérience de la sculpture à « faire rentrer » dans l'architecture. En 1977, I.M. Pei qui était l'architecte de la nouvelle aile Est de la National Gallery de Washington lui a passé commande d'une sculpture pour une niche dans le lobby. La sculpture de Caro, National Gallery Ledge Piece, se perçoit effectivement comme 'contenue' par l'espace qui lui est attribuée.

10 Garnett McCoy, David Smith, New York, Praeger, 1973

pénétrable, à l'échelle des enfants. Sa configuration en spirale décentrée renvoie à l'iconique *Monument pour la IIIème internationale* de Tatlin et aux avancées du constructivisme russe dont Caro s'est toujours réclamé. Elle concrétise les préoccupations de Caro sur l'articulation du vide et du plein, du concave et du convexe, de la ligne et de la courbe, mais surtout, sur la dialectique spatiale de l'intérieur/extérieur, la notion du passage avec les ouvertures, les escaliers. (Il avait noté, dès 1973, à propos de Donatello qu'il avait vu à Florence : « Dans ses reliefs, balustrades, escaliers, il donne constamment l'idée d'une architecture sculptée »<sup>6</sup>). L'espace se rétrécissant de bas en haut oblige le visiteur, au cours de son ascension, à conformer son corps à l'espace proposé [...].

Caro construira en 1991, pour la Tate Gallery, une œuvre pénétrable plus grande, à taille adulte, la *Tower of Discovery* dans laquelle le visiteur expérimentera son corps comme espace contenu, comme mesure à la fois de soi-même et de l'espace contenant. La *Child's Tower* est en bois de chêne japonais, un matériau de construction léger tandis que *Tower of Discovery* est construite en acier [...].

Avec *Cathedral* (1988/89), Caro présente un intéressant contrepoint aux *Towers* qui lui sont contemporaines : impénétrable, cette grande sculpture presque figurative, propose un constat sur l'espace intérieur et son invisibilité inhérente. Caro explique à son propos : « L'idée était de traiter la sensation d'intériorité. C'est cela qui la rend importante en tant que lieu.(...) Juste un lieu qui ne soit qu'un lieu comme la sculpture n'est qu'elle-même »<sup>7</sup>.

## L'ARCHITECTURE, LA PEINTURE

Dans une entrée datant de 1979 de son carnet de notes/journal tenu depuis ses débuts, Caro note que « dans toutes les grandes périodes de la sculpture occidentale, la sculpture fait partie intégrante de l'architecture, elle tient de la même sensation que l'architecture ». Il ajoutera quelques années plus tard avoir enfin compris que la sculpture utilisait l'espace architectural, mais qu'elle y était aussi soumise. A cette réflexion viendra s'ajouter un voyage en Grèce et notamment à Olympie où Caro trouvera avec les frontons du Temple de Zeus une nouvelle direction à sa recherche. « j'y ai vu des sculptures davantage comme elles avaient été originellement conçues – des formes et des figures rondes et sensuelles contenues et même forcées dans de strictes structures géométriques »<sup>8</sup>. L'épiphanie vécue par l'artiste donnera le magistral *After Olympia* et nombres d'œuvres afférentes mais surtout le confortera dans l'idée de travailler sur l'espace contenu de la sculpture comme métaphore de l'humain au lieu. « Quand je regarde les sculptures contenues dans la forme d'un fronton, je ne pense pas seulement à la sculpture en soi mais aussi à sa compression dans la structure architecturale », ajoute-t-il<sup>9</sup> [...].

Dans le même temps qu'il élargit le champ de sa sculpture à l'architecture, Caro la ressource constamment à la peinture. A la suite de David Smith qui se déclarait peintre et disait : « Je ne constate plus aujourd'hui, d'un point de vue esthétique, de ligne de démarcation entre peinture et sculpture », Caro ne conçoit pas sa pratique en dehors de l'exploration picturale<sup>10</sup>. Les trois disciplines formant chez lui un champ triangulaire élargi. Avec les *Table pieces*, il se donne les moyens, dès la fin des années 60, d'opérer ce que l'on



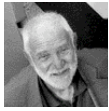
pourrait appeler une translation ou un transfert des valeurs du pictural au sculptural. *The Deluge* (1969-70) est une des premières pièces qui présentent une interprétation volumétrique des arabesques de Matisse, il les reprendra à plusieurs reprises, notamment avec *Dark Wood Beach* (1992-94), inspiré par le *Souvenir de Biskra* de 1907. D'autres, comme *Lap* (1969), annulent la forme de la table comme les avant-plans basculés de Cézanne [...].

La dimension architecturale est souvent l'autre facteur actif de cette équation peinture/sculpture. En 86-87, à Barcelone, Caro explorera, avec la série des « Barcelona », ce qu'il appelle le « dessin en sculpture » : les œuvres procèdent d'un assemblage de bribes d'éléments architecturaux typiques des constructions espagnoles – balcons à encorbellement, balustrades etc. – qu'il va ensuite finaliser en enlevant des éléments. Un processus de soustraction qui fait suite au processus d'addition et évoque le procédé du dessin, de l'esquisse. Le vocabulaire architectural reste néanmoins visible, reconnaissable, et le jeu des vides et des pleins aiguise la perception de la dimension spatiale. « On ne doit pas sentir quelque chose de l'intérieur, dit-il de la série, dehors et dedans sont liés »<sup>11</sup>. Celle-ci n'est jamais absente des grandes 'Table Pieces' telles le *Triumphs of Caesar* ou *The Procession of the Magi* (1987), exemplaires à plus d'un titre de la riche interrelation des trois disciplines opérée par Caro [...].

A partir du milieu des années 90, avec les œuvres inspirées par les fresques de Giotto puis par la *Maestà* du Duccio à Sienne, Caro élargit encore l'horizon de sa sculpture. La série des *Arena pieces* est exceptionnellement riche. *Beginning* (1995) est un transfert éblouissant en sculpture abstraite de l'Ognissanti Madonna de Giotto. La structure qui encadre la vierge et qui est répétée par la forme de l'œuvre est recrée par le sculpteur. Le personnage central de la Vierge est ici un bloc rond de bois poli dont la densité évoque la puissance englobante de la notion de maternité originelle, de vie. Les autres œuvres sont des interprétations libres des fresques de la chapelle des Scrovegni à Padoue. Dans *Descent* et *Kiss*, la structure ronde en creux qui détermine l'ensemble évoque encore la matrice universelle. « La sphère est la matrice et le cercueil des formes, disait Elie Faure, tout en sort et tout y revient »<sup>12</sup>. La figure chez Giotto est par ailleurs toujours encadrée par une architecture qui la définit. Il était aussi architecte et l'habitable de ses personnages est une dimension centrale dans son œuvre narrative. Les décors architecturaux sont très divers et très présents dans chaque tableau. Caro y puise allègrement une dialectique structurelle des espaces qu'il reconstitue en volume. Il aime chez Giotto, Duccio et Donatello, lui aussi architecte, la fluidité suggérée des passages d'un espace à l'autre. (chez Donatello, c'est une fluidité réelle lorsqu'il creuse les colonnes qui séparent les scénettes et fait passer ses figures derrière elles). Avec la partie de l'*Annonciation de la Maestà* de Duccio (1311), Caro va entreprendre, en 1999-2000, une déclinaison conjugée des formes et des matériaux. Ce seront les *Duccio Variations* [...]. Caro s'est livré, dès 1981, à une autre forme de variation sur le matériau, celui du papier, support du dessin par excellence. L'artiste ne traite pas le papier comme une surface à inscrire mais bien comme il le ferait d'une feuille de tôle maniable à la main : pliant, froissant, roulant, découpant, recourbant puis ajustant et agençant les formes ainsi obtenues selon une construction aussi définie que celle des sculptures. Il fixe ensuite l'ensemble à l'aide d'épingles, de punaises et de colle. C'est à l'invitation du graphiste Ken Tyler

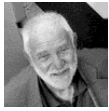
11 Anthony Caro, *The Barcelona and the Catalan series*, Sala de Exposiciones del Banco Bilbao Vizcaya, Barcelona 1989. Caro ajoute qu'il avait « Picasso, Gaudi, Gonzalez et Miro à l'esprit » et que ses « sculptures introduisent quelque chose du dessin de cette partie de l'Espagne ».

12 Elie Faure, *Histoire de l'Art*, 1909



à New York qu'il réalisa une première centaine de *Paper Sculptures*. Il retournera chez Tyler en 1999 pour la série des *Paper Books*, réalisés cette fois-ci avec un papier qu'il aura entièrement fabriqué lui-même et dont il emportera d'épaisses feuilles pour les combiner à d'autres matériaux. Entre-temps, en 1990, il a découvert à l'atelier de M. Ohe à Obama, au Japon, le papier traditionnel washi, très résistant et très souple, qui se coule sur la forme de son support et ne se déchire que lorsqu'il est mouillé. Caro prendra ainsi nombre de moulages de divers objets et meubles de l'atelier, emportant les formes en Angleterre pour les intégrer ensuite dans une série de dessins en volume enserrés dans des cadres choisis à cet effet [...]. Les *Paper sculptures* donnent la même impression de maîtrise, doublée de la richesse qui se dégage de la diversité des surfaces : poreuses, peintes, inscrites, lisses, trouées, ondulées...

Anthony Caro continue aujourd'hui d'arpenter le champ déjà élargi de sa sculpture. Il a produit ces dix dernières années, ces grandes épopées narratives, figuratives, que sont *The Last Judgement*, *The barbarians* ou *The Trojans*. Surpris, certains y ont vu un dédit sur l'engagement antérieur de sa sculpture abstraite. C'est, à mon sens, notre œil qui est forcé à la traîne d'une œuvre aussi foisonnante et fertile. Une œuvre ouverte mais maîtrisée, construite, toujours, sur le même grand axe : l'homme et son lieu.



## Anthony Caro

### UN POINT SUR SON PARCOURS ET SON ŒUVRE

Né en 1924, à New Malden, Surrey, Anthony Caro est l'un des sculpteurs majeurs de notre temps, précurseur de la sculpture anglaise contemporaine, il s'inscrit dans la continuité de Picasso et Gonzaléz.

A ses débuts, Caro expérimente la technique de modelage en pain d'argile et réalise des sculptures figuratives.

De 1951 à 1953, il fut le dernier assistant d'Henry Moore. De son apprentissage chez Moore, Caro retiendra la fidélité au matériau, le souci du travail véritablement tridimensionnel, la quête de la vitalité et la puissance d'expression.

En 1953, il retourne à Londres et enseigne à la St. Martin's School of Art de Londres. Il compte parmi ses élèves des artistes comme Richard Deacon, Barry Flanagan, Richard Long, Isaac Witkin... Il a et continue d'avoir une influence déterminante auprès de cette jeune génération d'artistes d'art contemporain.

En 1958, Anthony Caro séjourne aux États-Unis grâce à une bourse de la fondation Ford. Il cherche les moyens d'échapper à la domination de la figure, change de matériau et aborde l'acier, matière qu'il découvre et apprécie pour sa capacité à résister et sa plasticité. Il fait la connaissance de David Smith et Kenneth Noland, entre autres. Il rencontre également le critique Clement Greenberg, dont les visites et conversations au fil de nombreuses années auront une profonde influence sur sa démarche artistique.

En 1960, il réalise sa première œuvre abstraite en acier, *Vingt-quatre heures* (achevé en 1961 ; Tate Collection). La transformation radicale de son art l'oblige à reconsidérer ses méthodes d'enseignement. Frank Martin fait installer un atelier de soudure à la St. Martin's School. L'atmosphère expérimentale de l'école et les échanges avec les élèves fournissent des stimulations permanentes.

À partir de cette date, on peut dire que Caro s'illustre comme le représentant de la sculpture abstraite et constructiviste. Il a recours au métal brut (acier, aluminium), affranchit ses sculptures du socle en les posant à même le sol, recherche les jeux d'équilibre dans le souci d'attribuer au vide une dimension expressive. Il va alterner les sculptures aux volumes stricts, pleins et lourds, avec des constructions très aérées faites d'éléments linéaires légers. Il va ainsi « éclater » la sculpture dans l'espace.

Dans les années 80, Anthony Caro intensifie sa recherche sur les liens entre sculpture et architecture, mais c'est à la suite d'un séjour effectué en Grèce qu'il conçoit "After Olympia" (1966-1967), écho direct aux hauts-reliefs antiques, interprétation majestueuse et libre des frontons grecs. Positionné à même le sol, l'imposant cortège d'acier se présente comme un espace plastique en mouvement. Cette œuvre est aujourd'hui présentée au sein de l'Établissement public de la Défense (EPAD), qui en est le propriétaire.



Ce passage par l'art antique va permettre à Caro de progressivement réintégrer des éléments figuratifs à ses compositions abstraites.

À partir des années 90, l'artiste conçoit successivement deux grands cycles : « La guerre de Troie » (1993-1994) puis le « Jugement dernier » (1995-1999) présenté à Venise lors de la biennale de 1999 et à Londres lors de sa rétrospective à la Tate en 2005. Ce dernier sujet lui offre l'occasion de tresser des récits puisés à différentes sources : mythologique, biblique et d'actualité. Le « Jugement dernier » marque une étape charnière dans l'œuvre de l'artiste dans la mesure où, pour la première fois, l'histoire fait son apparition et l'œuvre se fait l'écho des troubles et des conflits contemporains. Aujourd'hui, son œuvre accède à une forme plus narrative qui témoigne d'une ouverture et d'une perméabilité à l'histoire.

Au cours des dernières décennies, l'artiste se voit attribuer le grand prix de sculpture de Venise, le prix J. González de Valencia, il expose dans les plus prestigieuses manifestations à Paris, Sao Paulo, New York, Tokyo, Barcelone, Londres. En France, il a été promu en 1996 Chevalier des Arts et des Lettres et Docteur Honoris Causa de l'université de Lille.

Anthony Caro achève actuellement dans le cadre de la commande publique, un ensemble de sculptures monumental visant à recréer le baptistère du chœur de l'église de Bourbourg. La réalisation de cette œuvre majeure permettra la création d'un haut lieu d'art sacré de rayonnement international, véritable moteur potentiel du développement des Flandres Maritimes, comparable à la chapelle du rosaire à Vence réalisée par Matisse.



1924

Naît le 8 mars à New Malden (Surrey).

1942-1944

Prépare un diplôme d'ingénieur au Christ's College de Cambridge. Pendant les vacances, s'inscrit à la Farnham School of Art et fréquente l'atelier du sculpteur Charles Wheeler, membre de la Royal Academy.

1944-1946

Effectue son service militaire dans l'aéronavale.

1946-1947

Étudie la sculpture auprès de Geoffrey Deeley à la Regent Street Polytechnic.

1947-1952

Suit les cours de la Royal Academy à Londres, où il a pour professeurs F.E. McWilliam, Alfred Frank Hardiman. Travaille d'après des plâtres d'œuvres grecques, étrusques, romanes et gothiques.

1948

Rempporte les médailles d'argent dans les catégories modelage et taille directe, et la médaille de bronze dans la catégorie composition, aux examens de la Royal Academy.

1949

Épouse l'artiste peintre Sheila Girling. Le couple aura deux enfants, Timothy, en 1951, et Paul, en 1958.

1951-1953

S'établit à Much Hadham, pour travailler à mi-temps à l'atelier de Henry Moore. Continue à dessiner d'après le modèle vivant à la Royal Academy.

1953-1981

Enseigne deux jours par semaine à la St. Martin's School of Art de Londres.

1954

Emménage à Hampstead, dans le Grand Londres. Réalise des personnages en terre ou en plâtre, parfois coulés en bronze, comme *Homme se tenant le pied*.

Passe l'été à Porlock, où il exécute des moulages de rochers qu'il incorpore dans des sculptures de personnages, avec de vrais galets et cailloux.

1955

Deux de ses œuvres figurent à l'exposition « New Painters and Painters-Sculptors » à l'Institute of Contemporary Art de Londres.

1956

Première exposition personnelle à l'étranger, à la Galleria del Naviglio de Milan : vingt têtes et personnages « expressionnistes » en terre ou en plâtre, dont *Femme se réveillant* (1955).

1957

1ère exposition personnelle à Londres, chez Gimpel Fils.

1958

Expose *Homme ôtant sa chemise* (1956) à la Biennale de Venise.

1959

Expose plusieurs sculptures, dont *Femme aux fleurs* (1958) et *Femme sur le dos* (1951) à la 1ère Biennale de Paris, dite « Biennale des Jeunes », où il remporte le prix de sculpture. Avec l'argent de ce prix, se rend à Carnac pour voir les mégalithes. La Tate achète *Femme se réveillant* (1955). Se rend pour la première fois aux États-Unis grâce à une bourse de la fondation Ford. Fait la connaissance de David Smith, Kenneth Noland, Robert Motherwell, Helen Frankenthaler, Richard Diebenkorn et Edward Kienholz, entre autres. Rencontre le critique Clement Greenberg, dont les visites et conversations au fil de nombreuses années auront une profonde influence sur sa démarche artistique.

1960

De retour à Londres, réalise sa première œuvre abstraite en acier, *Vingt-quatre heures* (achevé en 1961 ; Tate Collection). La transformation radicale de son art l'oblige à reconsidérer ses méthodes d'enseignement. Frank Martin fait installer un atelier de soudure à la St. Martin's School. L'atmosphère expérimentale de l'école et les échanges avec les élèves fournissent des stimulations permanentes.

1961

Réalise sa première œuvre en acier polychrome, *Sculpture sept*. Son *Cheval* (1961) est la seule sculpture à figurer à l'exposition de peintures organisée par Lawrence Alloway à la Marlborough New London Gallery.

1963

Une exposition personnelle à la Whitechapel, organisée par son directeur Bryan Robertson, réunit quinze œuvres abstraites en acier, dont *Sculpture sept* (1961), *De bon matin* (1962) et *Le Mois de mai* (1963).

Participe à une exposition collective chez Kasmin, à Londres. Cette galerie lui consacrera plusieurs expositions personnelles.

1963-1965

Donne des cours aux États-Unis, au Bennington College. Renoue ses liens avec Kenneth Noland et David Smith qui habitent dans la région. Noland lui conseille de réaliser des séries de sculptures sur un même thème. La brigade de sapeurs-pompiers du Bennington College met à sa disposition un grand garage reconverti en atelier provisoire, où il réalise plusieurs œuvres, dont *Titan* (1964) et *Bennington* (1964).

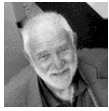
1964

Première exposition personnelle à New York, chez André Emmerich, réunissant cinq sculptures, dont *Prospect [Perspective]* (1964). Cette galerie lui consacrera d'autres expositions personnelles, la dernière en date en 1994. Présente *Hopscotch [Marelle]* (1962) et *Le Mois de mai* (1963) à la Documenta III de Kassel.

1965

Son œuvre *De bon matin* (1962) figure à l'exposition « British Sculpture in the Sixties » organisée à la Tate par la Contemporary Art Society, avant d'entrer dans les collections permanentes du musée grâce à un don de cette association.

Expose *Vingt-quatre heures* (1960), *Sculpture sept* (1961) et *Perspective* (1964) à la Washington Gallery of Modern Art. À partir de cette date, et durant les vingt années suivantes, se rend aux États-Unis trois ou quatre fois par an pour des séjours d'un mois environ.



1966

Fait partie des « Five Young British Artists » sélectionnés pour le pavillon britannique à la Biennale de Venise, avec les peintres Richard Smith, Harold Cohen, Bernard Cohen et Robyn Denny. Participe à l'exposition « Primary Structures : Younger American and British Sculptors » organisée au Jewish Museum de New York par Kynaston McShine. À la suite d'une conversation avec Michael Fried, commence à réaliser des œuvres de petit format munies d'un manche ou d'une anse, et conçues pour retomber sur le bord de la table : les *Table Pieces* [« sculptures de table »].

1967

Rétrospective au Rijksmuseum Kröller-Müller d'Otterlo. Récupère les débris de métal provenant du fonds d'atelier de David Smith. Expose deux œuvres récentes, *Prairie* et *Bleu opaque foncé* chez Kasmin à Londres.

1968

Dans le prolongement des « sculptures de table », crée des œuvres de grand format, comme *Trèfle*, où il incorpore une plaque d'acier placée à la même hauteur qu'un plateau de table. *Titan* (1964) figure à l'exposition « Noland, Louis and Caro » au Metropolitan Museum of Art de New York.

1969

Rétrospective organisée par Joanna Drew à la Hayward Gallery de Londres, réunissant cinquante œuvres de 1954 à 1968. Michael a écrit un texte pour le catalogue. Représente la Grande-Bretagne à la Xe Biennale de São Paulo, avec John Hoyland. Convertit en atelier une ancienne fabrique de pianos à Londres, dans le quartier de Camden Town.

1970

À partir de cette date, effectue régulièrement de courts séjours dans le Vermont, à Shaftsbury, pour travailler à l'atelier de Kenneth Noland, où il a pour assistant James Wolfe (et plus tard Willard Boepple). Réalise des sculptures en acier rouillé simplement verni ou ciré, comme *Le Taureau*. Participe avec *Pile rose* (1969) à l'exposition d'art anglais contemporain au National Museum of Art de Tokyo. Expose *Orangerie* (1969) et *Orgie de soleil* (1969) chez André Emmerich, à New York. Lewis Cabot achète *l'Orgie de soleil* et devient un de ses principaux collectionneurs privés.

1971

Voyage autour du monde avec sa femme et ses deux fils, en faisant des escales au Mexique, en Nouvelle-Zélande, en Australie et en Inde, où il donne des conférences dans des écoles d'art et des universités.

1972

Réalise une série de sept sculptures en acier rouillé, les *Straight* [Droites], utilisant comme module une poutre profilée en « double T ». Travaille à l'usine Ripamonte de Veduggio con Colzano avec son assistant James Wolfe. Réalise quatorze sculptures en acier laminé extra-doux.

1973

Se procure de l'acier laminé extra-doux aux aciéries de Consett, dans le comté de Durham, et réalise les sculptures *Durham Purse* [La Bourse Durham] et *Durham Steel Flat* [Acier plat de Durham]. Le Museum of Modern Art de New York achète *Midi* (1960).

1974

Travaille à l'usine de la York Steel Company à Toronto avec ses assistants James Wolfe, Willard Boepple et André Fauteux. Il y retournera souvent au cours des deux années suivantes pour exécuter trente-sept sculptures en utilisant des appareils de manutention tels que les chariots élévateurs. C'est la série des *Aciers plats*, comprenant notamment, pour l'année 1974, *Acier plat du lac Ontario*, *Acier plat Pin Up*, *Aciers plats roussis* et *Aciers plats-surprises*.

1975

Rétrospective au Museum of Modern Art de New York, présentée ensuite au Walker Art Center de Minneapolis, au Museum of Fine Arts de Houston et au Museum of Fine Arts de Boston.

1976

Nommé citoyen d'honneur de la ville de New York par le maire Abraham Beame.

1977

Le British Council organise une exposition itinérante de ses « sculptures de table », présentée en Israël, en Australie, en Nouvelle-Zélande et en Allemagne. Artiste en résidence au « camp d'art » du lac Emma, dépendant de l'université de la Saskatchewan, exécute pendant ce séjour canadien les quinze sculptures de la série *Emma*, dont *La Danse Emma* (achevée en 1978).

1978

Réalise ses premières « calligraphies » en acier, où il incorpore souvent des objets utilitaires. Commence à modeler des éléments en argile qu'il coule en bronze avant de les souder directement sur du métal. Exécute une commande pour la nouvelle aile de la National Gallery of Art de Washington, construite par I.M. Pei.

1980

Le sculpteur Rodger Mack, qui enseigne à l'université de Syracuse, l'invite à travailler le bronze dans une ancienne usine de la Can Company reconvertie en atelier par l'université. Réalise les séries *Can Co* et *Water Street*. Crée ses premières œuvres en bois et plomb.

1981

Le célèbre graveur Ken Tyler l'accueille à son atelier de Bedford Village et l'aide à réaliser un ensemble de sculptures murales en papier à la cuve. Expose à la Städtische Galerie de Francfort douze grandes sculptures en acier qui sont présentées ensuite au Saarland Museum de Sarrebruck.

1982

Organise avec Robert Loder le premier *Triangle Artists Workshop* à Pine Plains, pour trente peintres et sculpteurs venus des États-Unis,



d'Angleterre et du Canada. Des artistes de nombreux pays y participeront au fil des ans. Peint à l'acrylique à l'atelier de Helen Frankenthaler à New York.

1984

Pour ses soixante ans, l'Arts Council monte une rétrospective à la Serpentine Gallery de Londres, présentée ensuite à la Whitworth Gallery de l'université de Manchester, à la Leeds City Art Gallery, au musée Ordrupgaard de Charlottenlund-Copenhague, au Kunstmuseum de Düsseldorf et à la fondation Joan Miró de Barcelone.

Achève sa première sculpture de dimensions architecturales, que le spectateur appréhende de l'extérieur et de l'intérieur : la *Tour-Chambre d'enfant* en chêne du Japon.

1985

Fait construire une maison de campagne à Ancram, dans l'État de New York, qui lui servira d'atelier aux États-Unis. Jon Isherwood y sera son assistant.

Se rend en Grèce pour la première fois.

1986

Achève deux sculptures inspirées de frontons grecs, *Scamandre* et *L'Enlèvement des sabinés*.

1987

Dirige l'atelier « Acier 87 » à Berlin.

Crée un grand bronze, *La Fugue de Chicago*, pour le siège de l'entreprise immobilière John Buck Company, dans South Lasalle Street, à Chicago.

Au Triangle Artists Workshop de Pine Plains, travaille avec Frank Gehry à un projet de « village » entre sculpture et architecture. Participe à un Triangle Workshop organisé à Barcelone et commence la série des *Sculptures de Barcelone*, qu'il reviendra achever sur place.

Prononce le 4<sup>e</sup> discours annuel de la Contemporary Art Society, sur le thème de « la méthode de l'artiste », à la Tate.

Réalise à Londres sa sculpture la plus monumentale à ce jour, *D'après Olympie*.

1988

Le Metropolitan Museum of Art de New York présente *D'après Olympie* sur son toit-terrasse pendant tout l'été.

*Xanadou* clôt la série des œuvres inspirées de frontons grecs antiques.

Commence à Londres une série de trente-trois « sculptures de table » en utilisant le reste de l'acier qu'il s'était procuré à Barcelone : c'est la série des *Sculptures catalanes*.

1989

Expose une partie de ses deux séries de *Sculptures de Barcelone* et *Sculptures catalanes* à la salle d'exposition du Banco Bilbao Vizcaya, à Barcelone.

Rétrospective au Walker Hill Art Center de Séoul.

Voyage en Corée et en Inde. Commence une série de quatorze « sculptures de table » qui s'appuient souvent sur le sol et même le mur : les *Cascades*. Première exposition personnelle chez Annely Juda Fine Art, à Londres, intitulée « Aspects of Anthony Caro ».

1990

Achève *Mouvements nocturnes*, une œuvre en quatre parties distinctes (Tate Collection). Se rend au Japon et commence à l'atelier de Nagatani, à Obama, un ensemble de sculptures en papier qu'il achève à son retour à Londres.

1991

Achève deux sculptures en relation avec l'architecture : *Sea Music* [Musique marine] pour le port de Poole et *La Tour de la découverte*. Présente quatre grandes sculptures récentes à La Tate : *D'après Olympie*, *La Tour de la découverte*, *Xanadou* et *Mouvements nocturnes*. Expose un choix de *Cascades* de 1989-1990 chez Annely Juda Fine Art à Londres, et chez André Emmerich à New York.

1992

Rétrospective sur le site antique des marchés de Trajan à Rome, organisée par Giovanni Caradente et le British Council. *La Tour de la découverte* (1991) est présentée à l'Exposition universelle de Séville. La Fuji Television Gallery de Tokyo expose les sculptures en papier créées à Obama. Reçoit la commande du *Chant des montagnes* pour le parc Albert Michallon au musée de Grenoble.

Le British Council organise une exposition itinérante des *Cascades* dans différentes villes de Hongrie, Roumanie, Turquie, Chypre, Grèce, Allemagne, Pays-Bas, Slovénie et Slovaquie. Réalise des éléments en céramique à l'atelier de Hans Spinner près de Grasse, et les associe ensuite au bois et à l'acier dans la série de sculptures de *La Guerre de Troie*, achevée à son atelier de Londres.

1994

L'école des beaux-arts de Hartford, dans le Connecticut, accueille une exposition « Caro, Noland, Olitski » accompagnée d'un colloque et d'un atelier.

1994-1995

Plusieurs expositions marquent son soixante-dixième anniversaire, dont un panorama de cinquante ans de sculpture chez Annely Juda Fine Art à Londres, présenté ensuite chez Hans Meyer à Düsseldorf et (avec quelques modifications) chez Kukje à Séoul.

Présentation itinérante de « sculptures de table » à la Kettle's Yard Gallery de Cambridge, puis à Manchester et à Sheffield.

*La Guerre de Troie* (1994) au domaine de Kenwood à Londres et au parc de sculptures du Yorkshire à Wakefield.

À la demande de la fondation Moore, conçoit un important environnement à mi-chemin entre sculpture et architecture pour l'atelier Henry Moore de Dean Clough à Halifax : Halifax Steps – Ziggurats and Spirals.

1995

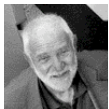
Grande rétrospective, réunissant cent treize œuvres, au nouveau Museum of Contemporary Art de Tokyo. Le commissaire Yasuyoshi Saito a confié la scénographie à Tadao Ando.

1996

Réalise la sculpture *Goodwood Steps*, présentée dans le parc du château de Goodwood jusqu'en 1998, puis à la Navy Pier de Chicago.

Participe avec Eduardo Chillida, Robert Jacobsen et Bernhard Luginbühl à l'exposition « Plätze und Platzzeichen » au Museum Würth de Künzelsau-Gaisbach.





1996-1997

*La Guerre de Troie* (1994) est présentée à Salonique et à Athènes. Avec l'architecte Norman Foster et l'ingénieur Chris Wise, remporte le concours pour le Millenium Bridge, la passerelle suspendue destinée à relier la cathédrale Saint-Paul, sur la rive Nord de la Tamise, à la Tate Modern, sur la rive Sud.

1998

Exposition personnelle sur le thème « sculpter d'après la peinture » à la National Gallery de Londres. C'est une première pour un sculpteur contemporain.

Présente ses œuvres récentes chez Annely Juda Fine Art à Londres, mais aussi à Amsterdam, Séoul et New York.

*La Guerre de Troie* à la Marlborough Gallery de New York.

1999

Participe à la Biennale de Venise avec *Le Jugement dernier*, une sculpture commencée en 1995, composée de vingt-cinq éléments distincts en terre cuite, bois et acier, évoquant les atrocités du XX<sup>e</sup> siècle.

Expose la série des *Arènes* à la Marlborough Gallery de Boca Raton, en Floride.

Invité par la National Gallery de Londres à travailler d'après une œuvre de la collection permanente, choisit *L'Annonciation* (1311) de Duccio, qui lui inspire les *Variations Duccio*.

Retourne à l'atelier du graveur Ken Tyler, à New York, pour réaliser la série des *Paper Books* [Livres en papier].

2000

Décoré de l'Ordre du mérite du Royaume-Uni, strictement limité à vingt-quatre membres titulaires. Aucun sculpteur n'avait reçu cette distinction depuis Henry Moore en 1963. Expose à la Venice Design de Venise un ensemble d'œuvres de la série *Concerto*, où sont incorporés des fragments d'instruments de musique et, pour la première fois, des éléments coulés en laiton.

Trois œuvres de la suite de sept *Variations Duccio*, réalisées dans des matériaux allant du bois et acier au fer et plexiglas, figurent à l'exposition « Encounters », à la National Gallery de Londres.

Le Museo de bellas artes de Bilbao présente *Le Jugement dernier* à son exposition inaugurale.

2001

Expose *Le Jugement dernier* à l'église Saint-Jean de Schwäbisch Hall, en marge de l'inauguration de la Kunsthalle Würth.

Exposition didactique « A Sculptor's Development: Anthony Caro » présentée à Lewes, puis à Street et, l'année suivante, au château-musée de Dieppe.

Exposition à la Marlborough Gallery de New York réunissant des œuvres des séries *Variations Duccio*, *Gold Blocks* [Briques d'or] de 1997-1999 et *Concerto*.

Inaugure le parc de sculptures de Longside avec un ensemble de grandes sculptures architecturales, les « sculptitectures ».

2002

Figure parmi les artistes sélectionnés pour le panorama de l'art anglais du XX<sup>e</sup> siècle « Blast to Freeze » présenté au Kunstmuseum de Wolfsburg, puis aux Abattoirs de Toulouse. Expose dans plusieurs galeries européennes

La fondation Caixa Catalunya présente un choix de ses œuvres de 1964 à 1988 et *Le Jugement dernier* à la maison Mila, dite la Pedrera,

construite par Gaudí à Barcelone. Expose ses *Barbares* (1999-2002), un groupe de cavaliers en céramique, bois et acier, chez Mitchell-Innes & Nash à New York.

2003

Expose *Les Barbares* chez Annely Juda Fine Art, à Londres, ainsi que plusieurs œuvres de la série des *Livres en papier* et *Europe et le taureau* (2000-2002), un autre personnage en céramique et acier.

Présente des études de figures à la Hubert Gallery de New York et des œuvres sur papier chez Joan Prats à Barcelone.

2004

Son quatre-vingtième anniversaire est salué par l'installation de la *Sculpture deux* (1962) devant la Tate Britain, ainsi que d'autres expositions à travers le monde, en particulier chez Artemis Greenberg van Doren et chez Garth Clark à New York, C. Grimaldis à Baltimore, puis (début 2005) Daniel Templon à Paris.

Le nouveau pavillon Sudhaus de la Kunsthalle Würth, à Schwäbisch Hall, lui consacre son exposition inaugurale.

Expose seize œuvres récentes, dont sa première sculpture monumentale en céramique, au domaine de Kenwood sous le titre « The Way It Is ».

*Les Barbares* au Museum of Art de Séoul.

À l'atelier, réalise des sculptures abstraites en acier galvanisé où il incorpore des objets récupérés.

2005

Grande rétrospective à la Tate Britain, couvrant toutes les périodes de sa carrière depuis les années 1950 jusqu'à la grande commande architecturale pour la Tate, *Millbank Steps* (2004). Une version réduite de cette rétrospective est présentée ensuite à l'Istituto valenciano de arte moderno (IVAM), à Valence.

Expose à la galerie Metta, à Madrid.

Le Portland Art Museum propose un coup de projecteur sur ses œuvres provenant de la collection Clement Greenberg.

Exposition-dossier « Manet-Caro, correspondances » au musée d'Orsay.

Le choix d'œuvres récentes exposé à Kenwood en 2004 est présenté sous le titre « A Life in Sculpture » dans trois villes américaines : Claremont (Scripps College), puis Phoenix (Bentley Projects) et enfin New York (galerie Garth Clark).

2006

Crée une ligne de bijoux pour Joyerias Grassy à Madrid.

L'IVAM, à Valence, présente *Les Barbares* à l'occasion de la remise du prix Julio Gonzales décerné par la Généralité de Valence.

Expose la série des *Weekdays* [Jours ouvrables] à la galerie Altair de Palma de Majorque.

2007

Le New Art Centre de Roche Court, près de Salisbury, accueille douze sculptures de la série des *Aciers plats* de 1974 ainsi que des œuvres de Sheila Girling.

Plusieurs de ses portraits sculptés sont réunis à la National Portrait Gallery de Londres.

Expose chez Weinberger à Copenhague.

Présente ses œuvres récentes en acier galvanisé chez Annely Juda Fine Art à Londres et chez Mitchell-Innes & Nash à New York.



## Liste des œuvres exposées

Anthony Caro, *Duccio N° 6*, 1999-2000  
Métal, 165 x 172,5 x 99 cm  
Collection Musée Wurth, Allemagne

Anthony Caro, *Duccio N° 2*, 1999-2000  
Laiton, 164 x 119 x 64 cm  
Collection Musée Wurth, Allemagne

Anthony Caro, *Emma Scribble*, 1977-79  
Acier rouillé et peint en rouge et vert, 198 x 231 x 137 cm  
Collection Musée d'Art Moderne de saint-Etienne

Anthony Caro, *Shuttle*, 1974  
Acier, rouillé et verni, 195,5 x 241,5 x 254 cm  
Collection musée des beaux-arts de Calais, France

Anthony Caro, *Barcelona Window*, 1987  
Acier, 200,5 x 222 x 127 cm  
Collection Galerie Templon, Paris, France

Anthony Caro, *Emma Dance*, 1977-78  
Acier, rouillé peint en noir, 240 x 249 x 282  
Collection Annelly Juda Fine Art, Londres,  
Grande Bretagne

Anthony Caro, *The Table Lap*, 1969  
Acier peint en marron, 109 x 152,5 x 244 cm  
Collection Anthony Caro, Grande-Bretagne

Anthony Caro, *Child's Tower Room*, 1983-1984  
Chêne japonais vernis, 381 x 274,5 x 274,5 cm  
Collection Anthony Caro, Grande-Bretagne

Anthony Caro, *Vespers*, 1972-74  
Acier peint, 305 x 343 x 122 cm  
Collection Anthony Caro, Grande-Bretagne

Anthony Caro, *Cathedral*, 1988-91  
Acier inoxydable, 467,5 x 503 x 294,5 cm  
Collection Anthony Caro, Grande-Bretagne

Anthony Caro, *Capital*, 1960  
Acier peint orange, 245 x 241,5 x 132 cm  
Collection Anthony Caro, Grande-Bretagne

Anthony Caro, *Sculpture Seven*, 1961  
Acier peint en vert, bleu et marron, 178 x 537 x 105,5 cm  
Collection Anthony Caro, Grande-Bretagne

Anthony Caro, *Lock*, 1962  
Acier peint en bleu, 88 x 536 x 305 cm  
Collection Anthony Caro, Grande-Bretagne

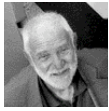
Anthony Caro, *Month of May*, 1963  
Acier et aluminium peint en magenta, orange et vert,  
279,5 x 305 x 358,5 cm  
Collection Anthony Caro, G.B

Anthony Caro, *Fathom*, 1976  
Acier verni, 206 x 775 x 167,5 cm  
Collection Anthony Caro, Grande-Bretagne

Anthony Caro, *Barcelona Congress*, 1987  
Acier, rouillé et verni, 104 x 266,5 x 137 cm  
Collection Anthony Caro, Grande-Bretagne

Anthony Caro, *Barcelona Crown*, 1987  
Acier, rouillé et verni, 68,5 x 213,5 x 124,5 cm  
Collection Anthony Caro, Grande-Bretagne

Anthony Caro, *Slow Passage*, 2006  
Acier, 239 x 449,5 x 160 cm  
Collection Anthony Caro, Grande-Bretagne



## Liste des visuels disponibles pour la presse

Accédez aux visuels sur [www.angers.fr/presse](http://www.angers.fr/presse)

**Conditions de reproduction des œuvres dans les organes de presse à l'occasion de cette exposition :**  
mentionner obligatoirement les légendes ci-dessous avec mention du copyright, en regard des œuvres reproduites.



Anthony Caro, *Emma Dance*, 1977-78  
acier rouillé, peint en noir  
240 x 249 x 282 cm  
Collection Grande Bretagne, Anthony Caro  
© Anthony Caro, courtesy Annelly Juda Fine Art, Londres,  
Galerie Daniel Templon, Paris, photo W. Noland



Anthony Caro, *Child's Tower Room*, 1983-84  
chêne japonais verni  
381 x 274,5 x 274,5 cm  
Collection Grande Bretagne, Anthony Caro  
© Anthony Caro, Private Collection, UK, photo J. Riddy



Anthony Caro, *Vespers*, 1972-74  
acier peint  
305 x 343 x 122 cm  
Collection Grande Bretagne, Anthony Caro  
© Anthony Caro, courtesy Annelly Juda Fine Art, Londres,  
Galerie Daniel Templon, Paris, photo Ph. de Gobert



Anthony Caro, *Cathedral*, 1988-91  
acier inoxydable, 467,5 x 503 x 294,5 cm  
Collection Grande Bretagne, Anthony Caro  
© Anthony Caro, courtesy Annelly Juda Fine Art, Londres,  
Galerie Daniel Templon, Paris, photo J. Riddy



Anthony Caro, *Capital*, 1960  
acier peint orange  
245 x 241,5 x 132 cm  
Collection Grande Bretagne, Anthony Caro  
© Anthony Caro, Private Collection, UK, photo M. Hales



Anthony Caro, *Month of May*, 1963  
279,5 x 305 x 358,5 cm  
Collection Grande Bretagne, Anthony Caro  
© Anthony Caro, Private Collection, UK,  
photo M. Heathcote



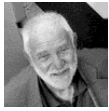
Anthony Caro, *Sculpture Seven*, 1961  
acier peint en vert, bleu et marron,  
178 x 537 x 105,5 cm  
© Anthony Caro, Private Collection, UK, photo M. Hales



Anthony Caro, *Slow Passage*, 2006  
acier  
239 x 449,5 x 160 cm  
Collection Grande Bretagne, Anthony Caro  
© Anthony Caro, courtesy Annelly Juda Fine Art, Londres,  
Galerie Daniel Templon, Paris, photo J. Riddy



Anthony Caro, *Lock*, 1962  
acier peint en bleu  
88 x 536 x 305 cm  
© Anthony Caro, Private Collection, UK, photo J. Riddy



> LES ANIMATIONS POUR LE PUBLIC

• **Les parcours commentés ADULTES**

1 h 30, 5 € / 4 €

L'exploration de l'exposition permet de saisir la démarche de Caro. Les œuvres choisies avec raison et fantaisie invitent au savoir comme à la contemplation.

Tous les mercredis et dimanches à 15h30, pendant la durée de l'exposition

• **Le rendez-vous de midi ADULTES**

45 min, 5 € / 4 €, repas : 12,50 € (entrée, plat, dessert)

Pour partager la passion du commissaire de l'exposition, Patrick le Nouène, conservateur en chef aux musées d'Angers et échanger pour ceux qui le souhaitent, autour d'un sympathique repas.

Jeudi 12 juin, 12 h 15

• **Un dimanche en famille FAMILLES**

1 h 30, 5 € / 4 €, tarif famille : 15 €

(à partir de 4 personnes)

Tandis que les adultes découvrent la démarche de l'artiste, les enfants expérimentent l'équilibre, à leur échelle.

Les dimanches 1<sup>er</sup> juin, 22 juin, 6 juillet, 3 août, et 7 septembre à 15 h 30

• **Les vacances au musée ENFANTS**

1 h 30, 1 nomade 4 €, 2 nomades 6 €,

forfait 4 ou 5 nomades 12 €

Les « Vacances au musée » invitent les enfants de 7 à 11 ans à venir 1, 2, 3, ou 4 après-midi au musée, selon leur choix, pour des activités ludiques et variées. Les collections permanentes et les expositions temporaires sont mises en jeu.

- Du 7 au 11 juillet - mardi 8 juillet :

Anthony Caro, musée des Beaux-arts, 14 h 30

- Du 21 au 25 juillet - mardi 22 juillet :

Anthony Caro, musée des Beaux-arts, 14 h 30

- Du 18 au 22 août - mardi 19 août :

Anthony Caro, musée des Beaux-arts, 14 h 30

• **Dancing Caro TOUT PUBLIC**

1 h 15, 5 € / 4 €, gratuit pour les moins de 7 ans.

Avec Lautaro Prado.

Une heure pour danser au milieu de l'exposition Anthony Caro, chercher l'équilibre, le mouvement, et se déployer dans l'espace comme les sculptures de l'artiste.

Les samedis 31 mai, 7, 14, 21 et 28 juin, 5, 19 et 26 juillet à 10h30

• **Conférence GRATUIT**

Conférence sur Anthony Caro, par Ann Hindry, conservateur de la collection d'art moderne de Renault  
Jeudi 11 septembre à 18 h 30 dans l'auditorium  
(durée 1 h 15)

> **L'ACCUEIL POUR LES GROUPES**

(À PARTIR DE 10 PERSONNES)

Les parcours commentés et les nomades peuvent être réservés pour les groupes en semaine comme le week-end.

Adultes ou enfants, tarif applicable par personne : 4 € ou 3,60 € (Angers Loire Tourisme et Tour opérateur)

Gratuité : scolaires et centres de loisirs (Angers et agglomération angevine).

> **L'ACCUEIL POUR LES SCOLAIRES**

• **Rencontre enseignant**

enseignants, tous niveaux, 2 h

Mercredi 11 juin de 14 h à 16 h.

• **Visite libre**

L'enseignant mène son groupe et organise lui-même ses activités

• **Parcours commenté**

à partir de la 4<sup>ème</sup>, 1 h 30, gratuit pour les scolaires

L'exploration de l'exposition permet de saisir la démarche de Caro. Les œuvres choisies avec raison et fantaisie invitent au savoir comme à la contemplation.

> **PUBLICATIONS**

• **Catalogue de l'exposition** Ann Hindry, Barbara Forest, Patrick Le Nouène et Jean-Étienne Grislain, Anthony Caro. Éditions Alain de Gourcuff, 2008, 176 pages ( bilingue français-anglais), 29 euros

• **Un journal de l'exposition** est offert et permet au public de découvrir l'exposition à son rythme, en toute autonomie.

**RÉSERVATION RECOMMANDÉE**

**AU 02 41 05 38 38**

**DU LUNDI AU VENDREDI**

**DE 10 H À 12 H ET DE 14 H À 17 H**

## Le Musée des Beaux-arts d'Angers

Installé depuis 1796 dans l'hôtel particulier du logis Barrault (XV<sup>ème</sup>), fleuron de l'architecture civile de la Renaissance, le musée des Beaux-arts d'Angers a rouvert ses portes le 17 juin 2004 après cinq années de travaux. Il offre au public une superficie de 7 000 m<sup>2</sup> (4 000 m<sup>2</sup> supplémentaires). C'est une convention entre la Ville et l'État, établie en 1999, qui a permis de mener ce projet de grande envergure, grâce à la revalorisation du logis Barrault et des bâtiments adjoints.

Vaste et fonctionnel, le musée offre 3 000 m<sup>2</sup> d'exposition selon deux parcours permanents : Beaux-arts (350 peintures et sculptures du XIV<sup>ème</sup> siècle à nos jours) et histoire d'Angers (550 pièces archéologiques et objets d'art, du néolithique à nos jours). Le musée s'est doté également d'un espace d'exposition temporaire de 550 m<sup>2</sup>, d'un cabinet d'arts graphiques et d'un auditorium qui mettent en lumière artistes contemporains et expositions patrimoniales.

En 1998, la Ville d'Angers a approuvé le projet scientifique et culturel présenté par Patrick Le Nouène, directeur et conservateur en chef des musées d'Angers.

Antoine Stinco, architecte chargé de l'aménagement muséographique a souhaité lier les collections au projet architectural. Ce concept, qui a été réalisé en étroite collaboration avec la conservation du musée, est particulièrement lisible tout au long du parcours Beaux-arts, où chaque salle revêt une ambiance, une nature d'éclairage, une coloration spécifique des murs qui laisse une grande souplesse dans l'accrochage.

La restauration de l'enveloppe du musée a été confiée à Gabor Mester de Parajd (architecte des Monuments historiques) qui a respecté les références historiques et architecturales du site. L'ambition d'un tel projet étant de valoriser l'identité de chaque époque et de mettre en harmonie l'ensemble des bâtiments.

Parmi les éléments marquants, on peut souligner :

- l'entrée principale qui s'effectue désormais place Saint-Eloi,
- l'accès possible par le jardin des Beaux-arts, côté boulevard du Roi-René,
- le « passage des musées » : lieu d'information, de rendez-vous et de convivialité, équipé d'outils médias modernes dans une salle historique, un nouvel espace d'expositions temporaires, gagné en partie sous la terrasse du musée donnant côté jardin des Beaux-arts,
- une galerie suspendue à 2,60 m de hauteur, longue de 70 m, construite dans l'ancienne bibliothèque, permettant d'exposer les toiles de petit format du XIX<sup>ème</sup> siècle,
- près de 1000 m<sup>2</sup> de réserves, dans un nouveau bâtiment moderne recouvert de pierre et de tuffeau, fermant la cour du logis Barrault. Cet espace permet la conservation dans les meilleures conditions climatiques et de sécurité des œuvres non exposées.

## OFFRE CULTURELLE

### > DE NOUVEAUX SERVICES

Le musée des Beaux-arts a mis en place un service culturel qui accompagne le public : parcours commentés, conférences ou activités nomades autour du musée et de ses collections permanentes ou temporaires et bornes interactives ainsi qu'un auditorium d'une centaine de places, une salle d'information et de détente, un café et une boutique. Le service culturel pour les publics accueille les groupes et les individuels.

Enfin, un centre de documentation-bibliothèque permet de consulter des dossiers sur les œuvres, des livres d'art et des catalogues. Parallèlement, un important travail éditorial a été réalisé : plusieurs plaquettes aident le public à s'orienter dans les différents parcours. Un ouvrage illustré « Chefs d'œuvre du musée des Beaux-arts d'Angers » présente les 200 œuvres les plus importantes. Un catalogue est édité pour chacune des expositions. Chaque visiteur dispose d'un libre accès à un espace de 4 000 m<sup>2</sup> organisé comme suit :

2 500 m<sup>2</sup> pour les collections permanentes,

500 m<sup>2</sup> pour les expositions temporaires,

1 000 m<sup>2</sup> pour les espaces d'accueil du public : halls d'accueil, passage des musées, auditorium, salle vidéo, café, boutique...

### > LES COLLECTIONS PERMANENTES

Issues de nombreux dons, legs, acquisitions ou dépôts, les œuvres sont situées dans les salles historiques du musée. 300 d'entre elles sont exposées sur les 1 700 que compte le musée des Beaux-arts. Environ 150 ont subi une restauration fondamentale pendant les travaux. Elles sont réparties selon deux parcours permanents distincts :

### > LE PARCOURS « BEAUX-ARTS »

Le visiteur y découvre une riche collection de peintures, ponctuées d'objets d'art et de sculptures, retraçant chronologiquement les différents courants artistiques du XIV<sup>ème</sup> au XX<sup>ème</sup>.

La visite commence au premier étage par les deux salles restaurées par les Monuments historiques. Celles-ci sont consacrées aux Primitifs du XV<sup>ème</sup> (Français, Italiens et Flamands) et aux objets d'art de la fin du Moyen-Âge et de la Renaissance, mais aussi aux écoles du Nord du XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup>, aux écoles françaises et italiennes du XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup>.

Au deuxième étage, le visiteur découvre les bijoux du XVIII<sup>ème</sup> sous les règnes de Louis XV et Louis XVI, puis les grands tableaux de la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle.

En redescendant au premier étage, il pénètre dans une grande salle dédiée à l'art moderne du XX<sup>ème</sup> siècle et à l'art contemporain. Chaque année, l'exposition sera renouvelée.

Pour terminer, la salle Beaupaire présente des toiles de grand format de la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle et des sculptures.

## OFFRE CULTURELLE

### > LE PARCOURS « HISTOIRE D'ANGERS »

Grâce aux collections de l'ancien musée d'Antiquités, aux fouilles réalisées à Angers et aux acquisitions, le musée arbore une collection intéressante d'objets archéologiques et d'objets d'art décoratif. Ce nouveau parcours témoigne de l'activité des Angevins au fil des siècles.

Des origines aux projets d'urbanisme contemporains, le développement de la ville d'Angers est jalonné de plans. Les découvertes archéologiques anciennes et récentes révèlent les premières traces d'occupation du site au néolithique et la création de la ville gallo-romaine : Juliomagus. Des fragments lapidaires et des éléments en bois évoquent le décor sculpté des églises et des maisons à pans de bois. La vie sociale, économique et culturelle est illustrée par une importante iconographie : portraits, vues de la ville, photographies...

### > DERNIÈRES EXPOSITIONS TEMPORAIRES PRÉSENTÉES :

*Niki de Saint Phalle*

*Marie Raymond / Yves Klein*

*Recyclage Philippe Cognée*

*Hans Hartung 1904-1989*

*François Morellet. 1926 - 2006 etc... récentes fantaisies*

*Lancelot-Théodore Turpin de Crissé*

*Olivier Debré, grands formats*

*Marie-Jo Lafontaine, Dreams are free !*

## Ville d'Angers : toutes les cultures pour tous

De la création à la programmation, Angers affirme sa vitalité dans toutes les disciplines artistiques.

En consacrant plus de 16 % de son budget de fonctionnement à l'action culturelle, la ville favorise autant l'éclosion de nouveaux talents que la diffusion des spectacles et des animations dans les quartiers.

Un moyen de conforter la cohésion sociale.

### > LE QUAI, UN NOUVEL ESPACE CULTUREL MAJEUR À ANGERS, INAUGURÉ EN JUIN 2007

Situé face au château du Roi-René et au bord de la Maine, le Quai est un bâtiment emblématique de la politique de la ville d'Angers à deux points de vue :

Il participe pleinement à la volonté municipale de réunir la ville en rapprochant les deux rives de la Maine par l'instauration d'un dialogue entre le centre-ville commerçant et le quartier historique de la Doutre ; il répond à un projet culturel original : regrouper en un lieu des organismes de diffusion et de création pour tous les arts et tous les publics. Le Quai s'appuie sur deux structures : le Centre dramatique national (CDN), dirigé par Frédéric Béliet-Garcia, et le Centre national de danse contemporaine (CNDC), dirigé par Emmanuelle Huynh. Un établissement public de coopération culturelle (EPCC), dirigé par Christopher Crimes, gère le lieu et assurera la programmation de l'équipement pour la musique, le cirque, les arts de la rue, les arts visuels et toutes nouvelles formes esthétiques.

Sa conception et sa réalisation ont été confiées, après concours, à Architecture-Studio. D'une surface au sol de 16 000 m<sup>2</sup>, le Quai réunit cinq espaces scéniques : le Théâtre 900 et le Théâtre 400 (respectivement de 975 et 400 places assises), deux grandes salles de répétition (pouvant accueillir 99 personnes) et le Forum, vaste espace vitré sans codes et sans freins, à mi-chemin entre rue couverte et théâtre ouvert.

Cet équipement culturel d'un coût de construction de 35 millions HT porté essentiellement par la ville d'Angers et le ministère de la Culture a également obtenu le soutien financier de la Région Pays-de-la-Loire, du Département du Maine-et-Loire et de l'Union européenne.

### > DE NOMBREUSES MANIFESTATIONS CULTURELLES

- 180 000 personnes dans les rues pour les "Accroche-Cœurs"
- 66 000 cinéphiles pour le festival européen "Premiers Plans"
- 60 000 spectateurs pour les soirées de théâtre, de danse, de musique classique et d'opéra
- 25 000 fidèles au Chabada, la salle de concerts dédiée aux musiques actuelles...
- 15 000 spectateurs au festival « Angers l'Été »

Le spectacle vivant est animé par de nombreux outils culturels au rayonnement national et international : le Nouveau Théâtre d'Angers (seul centre dramatique national de l'Ouest), le Centre national de danse contemporaine



## OFFRE CULTURELLE

(CNDC), Angers-Nantes Opéra, l'Orchestre national des Pays de la Loire (ONPL), la compagnie Jo Bithume (théâtre de rue et école de cirque), chef d'orchestre des "Accroche-Cœurs", Le Chabada...

La complète rénovation du logis Barrault (XVème siècle) et l'agrandissement du site donnent à Angers l'un des plus beaux musées des Beaux-arts de France.

Ainsi la ville d'Angers est, avec le Jean Lurçat et de la Tapisserie contemporaine (Le Chant du monde), la galerie David-d'Angers (statues monumentales, bustes...) et le Pincé (arts asiatiques, arts égyptien, étrusque et romain...) à la tête d'un réseau de cinq musées.

### > MUSIQUES ACTUELLES

Angers est aujourd'hui reconnue comme l'une des villes françaises les plus dynamiques pour les musiques actuelles. Dans le sillage de Lo'Jo et de Thierry Robin, de nombreux groupes s'affichent sur la scène nationale. Œil, Ramsès, Zenzile... Du rock aux musiques du monde en passant par le rap, la chanson française ou l'électro, toutes les tendances sont dans l'air angevin. La présence du Chabada, programmateur et salle de concerts, a largement contribué à cette vitalité artistique.

### > UNE VIE CULTURELLE OUVERTE À TOUS

La ville cultive les graines d'artistes à travers ses différents pôles de formation : École supérieure des Beaux-arts, Conservatoire national de région, École de danse du CNDC ou centre national de recherche pédagogique de la Galerie sonore. Unique en France, ce site abrite plus de mille cinq cents instruments traditionnels orientaux et africains destinés à l'initiation musicale des enfants et des adultes. La vie culturelle s'épanouit aussi dans les maisons de quartier, les écoles et les centres de loisirs grâce aux actions de sensibilisation menées par les différents partenaires. Angers donne la parole aux jeunes artistes à l'occasion du festival "Tour de Scènes" dédié à la musique et aux arts plastiques. Elle s'attache aussi à faire rimer culture et solidarité. Ainsi, depuis 1994, le Centre communal d'action sociale (CCAS) favorise l'accès aux spectacles et aux ateliers artistiques aux plus défavorisés. De même, une carte "Partenaires" permet aux familles à revenu modeste de partager la vie culturelle locale.

### > UNE ÂME BÉDÉPHILE ET CINÉPHILE

La ville investit largement dans son réseau de dix bibliothèques qui irrigue la ville. À la clé, 30000 inscrits et 1 200000 prêts annuels. Les jeunes sont privilégiés : l'inscription est gratuite jusqu'à 18 ans et les plus petits bénéficient de lectures de contes dans chaque bibliothèque. Au pays d'Hervé Bazin et de Julien Gracq, la bande dessinée a aussi trouvé sa place avec une douzaine d'auteurs reconnus.

Depuis 1989, le festival "Premiers Plans" confirme sa vocation européenne de découverte et de tremplin pour les jeunes réalisateurs européens. Son succès populaire repose avant tout sur le profond attachement des Angevins pour le septième art. Signe révélateur : la cohabitation réussie entre multiplexe et cinéma d'art et d'essai.

## OFFRE CULTURELLE

### > ANGERS : LES GRANDS RENDEZ-VOUS

#### JANVIER

- Festival « Premiers Plans »

Les cinquante premiers films de réalisateurs européens en compétition...

#### AVRIL

- Festival « Cinémas d'Afrique » (tous les deux ans)

#### MAI

- Festival « Tour de scènes »

Carte blanche aux musiciens et plasticiens locaux...

#### MAI

- Festival « Gipsy Swing »

Un carrefour national et européen des musiques tziganes...

- « Carte Blanche »

Carte Blanche à un artiste peintre, plasticien, sculpteur...

#### JUIN - JUILLET

- Festival d'Anjou

Le Festival d'Anjou est un événement théâtral organisé par le Département de Maine-et-Loire qui attire 21000 spectateurs...

#### JUILLET - AOÛT

- Festival « Angers l'été »

De belles soirées estivales autour de la chanson, des musiques du monde, de la danse, du théâtre...

#### SEPTEMBRE

- « Les Accroche-Cœurs »

Trois jours de fête dans les rues d'Angers avec des spectacles de rue intimistes et géants...

#### OCTOBRE

- « Triptyque »

Le Salon d'Angers s'ouvre aux arts plastiques et aux artistes français et internationaux...

#### NOVEMBRE

- « Festival International du Scoop et du Journalisme »

#### DÉCEMBRE

- « Festival de la bande dessinée d'Angers »

## FICHE PRATIQUE

### Informations pratiques et contacts

Musée des Beaux-arts d'Angers  
14, rue du musée  
49100 Angers

Directeur des musées d'Angers  
et commissaire de l'exposition :  
Patrick le Nouène

#### HORAIRES D'OUVERTURE

Tous les jours de 10h à 18h30

#### TARIFS

4 euros / 3 euros

#### COURT SÉJOUR 3 JOURS / 2 NUITS « REGARD SUR L'ART CONTEMPORAIN »

Angers Loire Tourisme propose un séjour  
tout compris autour de l'exposition Anthony Caro  
Tarif par personne : à partir de 117.50 €  
Ce séjour comprend : 2 nuits en hôtel 2 ou 3\*, les  
petits-déjeuners, 1 repas traditionnel hors boissons,  
1 City pass 48 h (donne accès libre aux musées  
et sites touristiques d'Angers et de la Métropole),  
le journal de l'exposition, le carnet de voyage  
Ce séjour ne comprend pas : Le transport,  
les boissons, Les dépenses personnelles  
Plus d'informations sur le site de l'Office de tourisme :  
[www.angersloiretourisme.com](http://www.angersloiretourisme.com)

#### WEB

[www.angers.fr/musees](http://www.angers.fr/musees)

#### RELATIONS AVEC LA PRESSE

Presse régionale  
Ville d'Angers Information-Communication  
Corine Busson-Benhammou  
Hôtel de ville – BP 23527  
49035 Angers cedex 01  
Tél. 02 41 05 40 33 - Fax 02 41 05 39 29  
[corine.busson-benhammou@ville.angers.fr](mailto:corine.busson-benhammou@ville.angers.fr)  
[www.angers.fr](http://www.angers.fr)

Presse nationale et internationale  
Agence Observatoire - Véronique Janneau  
Aurélie Cadot  
2, rue Mouton Duvernet  
75014 Paris  
Tél. 01 43 54 87 71 - Fax 09 59 38 87 71  
[aureliacadot@observatoire.fr](mailto:aureliacadot@observatoire.fr)  
[www.observatoire.fr](http://www.observatoire.fr)