

Les petits fruits rouges d'Andy Goldsworthy¹

L'artiste anglais Andy Goldsworthy nous offre différentes possibilités de « goûter » la couleur, au travers d'une création de formes colorées et d'espaces de couleur.

Il élabore des sculptures que l'on peut qualifier de sculptures environnementales *in situ*, à partir de matériaux naturels empruntés à l'espace d'intervention. Ces constructions, coordonnées autour de quelques combinaisons plastiques de formes, de couleurs et de textures, rapportées dans leur organisation, et à première vue, à des modèles géométriques simples, demeurent des réalisations éphémères inscrites dans l'espace du site. A ce titre, elles sont contingentes aux données physiques qui prévalent à leur échafaudage et signent en même temps leur précarité, à la saison, au climat, aux accidents et impondérables. Elles parviennent, suivant le double exercice de la construction et de la déconstruction, corrélé au jeu entre nature et artifice, à marquer l'espace, à prendre *lieu*. Les images photographiques que réalise l'artiste, et par lesquelles nous prenons généralement connaissance de son travail dans le site, rendent compte de cette dynamique. Elles nous donnent à voir un moment qui coïncide avec un état donné de l'œuvre, des formes, des couleurs et des textures au point « culminant » de leur organisation, les couleurs au maximum de leur intensité, la géométrie au plus clair de son expression. Elles nous renseignent en même temps sur les matériaux, sur les opérations engagées par l'artiste, de la collecte aux arrangements, sur les états plus ou moins instables de la construction, sur les processus de construction-déconstruction inscrits dans le programme artistique de Goldsworthy. Les enjeux, centrés sur des problématiques spatiales, sont liés à ces mises en œuvre. Ils associent des questionnements sur les processus de mise en forme de l'espace au moyen de la couleur avec des interrogations sur le lieu.

La photographie nous fournit par conséquent l'image d'une construction, sa représentation, et l'enregistrement d'un point haut, haut en couleur, du chantier de création *in situ*. Elle indique le processus de changements d'états, orienté vers la dégradation, jusqu'au moment où la nature « reprend ses droits ». Cette dialectique propre à la photographie de Goldsworthy, autour de ses valeurs iconique et indicielle, répercute les tensions qui opèrent entre les différents modèles qui ont trait à l'espace et au lieu, à la forme et à la couleur.

L'ensemble des sculptures et des installations de Goldsworthy, qui élargit le champ de recherches à des pratiques autres que des réalisations *in situ*, s'organise en deux catégories, une première attachée à la construction de formes, une deuxième centrée sur la construction d'espaces. Ces pratiques coïncident avec les dess(e)ins qu'engage l'artiste, que le projet consiste à concevoir une forme sur le modèle géométrique ou qu'il s'attache au processus de mise en forme de l'espace, à l'activité même de modelage. La couleur est impliquée à divers titres dans le développement de ces chantiers de création.

Feuilles de sorbier disposées autour d'un trou, pétales de coquelicot enroulés autour d'une roche, feuilles d'érable agglomérées au creux d'une souche, baies de sorbier massées au cœur d'un filet de feuilles d'iris ne recourent pas les mêmes enjeux plastique et artistique.

Formes et couleurs

La première catégorie de travaux, orientée vers la création de formes, comprend elle-même deux ensembles de réalisations qui se distinguent par les relations qu'entretiennent entre eux le matériau, le processus de mise en forme et l'échelle (la relation d'échelle par rapport au matériau, au corps humain et à l'espace d'intervention).

¹ Ce texte constitue la version auteur d'un article paru dans la revue *SEPIA Couleur et Design*, N°1, « Couleurs gourmandes », Rodez, Editions du Rouergue, 2^e semestre 2003, p. 35-41.

Carrés, cercles, sphères, pyramides, spirales, lignes imposent leur dessin à l'organisation des éléments organiques et minéraux que l'artiste prélève dans l'espace d'intervention. C'est ainsi que se déclinent, par exemple, des boules de neige, de glace, de roche, de bois, de feuilles. Les ouvrages circulaires réalisés en 1987 à partir d'imprégnation dans un moule d'une pâte de feuilles de fougères font partie de ce premier champ d'expériences.

Aux côtés des verts, des jaunes et des bruns, une première récolte de « petits fruits » rouges de Goldsworthy nous permet de cueillir des rouges plus ou moins clairs, plus ou moins vifs, orangés, bruns, violets : grenade, griotte, muscat, rouge groseille, rouge framboise.

Pétales de coquelicots enroulés autour d'une roche maintenus par de l'eau (Sidobre, 6 juin 1989). *Pierre grise frottée de rouge* (Helbeck, Cumbria, 11 mars 1984). *Cerisier* (Swindale Beck Wood, Cumbria, 4 novembre 1984).

Un autre ensemble se caractérise par l'exploitation des données propres aux éléments naturels, de leur dessin. La structure de la feuille de châtaignier construit, motive au sens d'un motif plastique – qui se fonde sur la répétition en même temps qu'il met en mouvement – une spirale.

Ces réalisations de Goldsworthy explorent un registre étendu de formes géométriques. Au-delà de la mise en évidence d'une typologie formelle, notre attention est retenue par les tensions que mobilisent différents termes et qui peuvent être définies, par exemple, par des couples de notions opposées. Ceux-ci ne se contentent pas de pointer des alternatives, au risque de « stériliser » véritablement toute initiative du point de vue d'une action qui conjugue problématisation et instauration. Entre « forme » et « informe », entre « construction » et « déconstruction », les questions du matériau et du processus deviennent centrales ; de même qu'entre « site » et « non site », la question du lieu est posée. Ces dichotomies portent en elles et inscrivent dans le programme du chantier de création, sous l'angle de la poétique, tout le jeu dynamique des relations entre mise en jeu et mise en œuvre.

L'exploitation des matériaux d'un site, développée dans le cadre d'une pratique du site, de l'atelier ou du laboratoire, engage, nouée à une dialectique entre la saisie locale de l'espace et la délocalisation, une expérimentation *de/dans* la nature.

Goldsworthy s'intéresse au sycomore parce qu'il « produit » des cubes ; alors que le marronnier, selon lui, projette le dessin d'une spirale ou de formes cornues. Le modèle géométrique, là encore, ne se fige pas, puisque la spirale emprunte tout autant à la géométrie qu'au monde naturel. D'autre part, la spirale échappe à la seule représentation, du fait de son principe de construction qui repose sur l'architecture de la feuille, sur un motif de base. Le travail sur la forme est lié aux propriétés des matériaux et fonctionne aussi sur le mode de l'exemplification. Le sens de ces sculptures est à chercher au niveau des relations que chaque terme entretient avec la sphère symbolique, un espace auquel il se rapporte et qu'il désigne en même temps, un espace probablement jamais donné d'avance et toujours en devenir. Ce qui nous fait penser que l'œuvre a *lieu* dans la capacité qu'elle a à engendrer une globalité, une globalité singulière qui lui « rapporte » autant qu'elle s'y « rapporte ». Ces relations s'activent suivant le fil de notre propre perception et de notre propre compréhension, suivant un parcours du regard à même le champ de l'image photographique ou à l'approche sensible de quelques réalisations, suivant un cheminement mental qui tisse des liens entre les pérégrinations de l'artiste sur le terrain et notre propre expérience de matériaux, des formes et des espaces de la nature.

Nous pouvons ainsi découvrir dans ces images, au travers des arrangements, d'autres images qui sont aussi des images du site et des images du temps. La voie, la limite, le passage, le repère constituent des éléments qui se tournent résolument du côté de la construction

architecturale ou paysagère et qui ont à voir avec le cheminement, la pause, le gîte. C'est ce que traduisent tout à tour les murs, les chemins de feuilles, les pierres levées, les arches ou les arrangements de bois de Goldsworthy. Avec ces espaces aménagés, il ravive des pratiques anciennes qui travaillent avec la mémoire du site. Les lignes de pierre ne sont pas des lignes d'erre. Elles se réfèrent aux pratiques agricoles. Elles s'ancrent sur des traces anciennes. Se conjuguent également différentes formes de temps, le temps cyclique des saisons, le sentiment d'éternité lié à la halte qui se prolonge, le caractère irréversible du temps que manifeste l'érosion.

Les images photographiques de Goldsworthy ne sont pas des « photographies souvenirs », conformément à l'identité que Daniel Buren confère aux images de ses réalisations *in situ*. Elles constituent davantage des sortes « d'embrayeurs » qui nous invitent à frayer, au travers de l'image (d'une représentation et de ses détours), au-delà d'une photographie de toute évidence en dehors du cadre et du temps de l'œuvre, jusqu'à une certaine réalité propre à l'expérience du site, propre à caractériser les espaces (d'intervention, d'action, de référence) et à reconnaître un lieu.

Les constructions spiralées trouvent place, suivant l'exercice d'une délocalisation, sur un tapis d'herbe rase, au fond d'une cavité dans le lit asséché d'une rivière, dans un vase de libation dans la galerie de sculptures égyptiennes d'un musée. Ailleurs et autrement, les feuilles sont polies et plissées, assemblées suivant la forme d'une spirale « à l'ombre de l'arbre d'où elles étaient tombées »², suivant les termes de Goldsworthy.

Ces expérimentations plastiques de la première catégorie de travaux *de/dans* la nature, centrées sur la relation entre forme et processus de mise en forme, engagent une relation entre forme et couleur, dont l'image photographique, suivant un point de vue, accuse le trait. Cette relation dépend des conventions qui affectent les constructions classiques de l'espace et de l'image, en particulier la centration, le contraste, la netteté. Elle déploie le jeu d'une combinatoire plastique qui met en concordance des couples fond-forme et forme-couleur : cercle jaune sur fond bleu, boule blanche sur fond noir, boule blanche sur fond blanc, spirale ocre jaune sur fond vert, ligne brune sur fond blanc.

Couleur et mise en forme de l'espace

Une deuxième catégorie de travaux développe un chantier d'expérimentations plastiques *de/dans* la nature qui déplace la question de la forme vers celle de l'espace et introduit, au cœur de la problématique, la question du temps. Celle-ci conditionne un regard différent, plus appuyé, attentif aux accrocs, aux légers et discrets accents qui dérogent à l'organisation savante (à la géométrie), soucieux des matériaux et des processus, attaché à privilégier davantage une émergence des constructions plutôt qu'une résurgence des formes.

Goldsworthy nous invite à percevoir dans l'image, à travers le moment qu'elle représente, les différents termes du processus. « Le processus de développement comme celui de décomposition sont contenus implicitement dans ce moment »³ que marque la photographie. Les images ne se rapportent plus seulement à des formes *de/dans* la nature, mais à des expériences de la nature et à des expériences paysagères.

L'artiste allemand Nils-Udo, contemporain de Goldsworthy et adepte de constructions végétales, inscrit son travail dans le fil de cette démarche, de manière à nous faire partager le

² C'est en ces termes que Goldsworthy légende l'une de ses réalisations spiralées : « Feuilles polies, plissées, assemblées à l'ombre de l'arbre d'où elles étaient tombées, agrafées au sol avec des épines (Le Jardin Massey, Tarbes, France, 22 août 1989) », in Andy Goldsworthy, *Crée avec la nature*, Arcueil, Anthèse, 1990, p. 110.

³ *Andy Goldsworthy, Sculpture 1976-1990*, traduction du catalogue « Hand to Hearth », catalogue d'exposition, Labège, Centre Régional d'Art Contemporain de Midi-Pyrénées, 19 février-14 avril 1991, p. 9.

« parfum au milieu rose des primevères farineuses au bord du torrent », « l'espace de la forêt traversé par l'oiseau », « la saveur douceâtre et âcre de la prunelle après le premier gel », « l'éclat rouge de la sauterelle bondissante », le « coup de vent dans l'arbre »⁴.

Avec l'anecdote suivante, Goldsworthy témoigne de cette nouvelle orientation qui assume le passage, au moyen d'un « toucher » de l'espace, de la forme au lieu. « A une époque, je réalisais trop d'œuvres sphériques : cette forme m'obsédait. Finalement, j'en ai fabriqué une avec un peu de neige qui restait sur les hauteurs de la lande et je l'ai descendue dans la vallée avec l'intention de la regarder fondre progressivement (...). Je l'ai laissée dans un bois, puis j'ai décidé de rentrer pour revenir plus tard. Au moment où je partais, j'ai vu un passant s'écarter de son chemin pour envoyer d'un coup de pied la boule de neige rouler dans le ruisseau. Quelque chose en moi s'est brusquement dénoué. Le jour suivant, j'ai travaillé avec un mélange de débris printaniers : des campanules, des enveloppes roses de feuilles de sycomore ... à plat sur le sol, intimes, minuscules, informes. J'ai travaillé de cette manière pendant les mois qui ont suivi »⁵.

Que devient alors le travail d'expérimentation ? Le matériau, défini comme une matière informée, permet de repérer des variables relatives à un registre plastique (couleur, texture). L'expérimentation ne se limite pas à la mise en travail de ces seules variables. Elle prend en charge tout aussi fondamentalement les paramètres du site (lumière, son, orientation, sol) ainsi que ceux plus directement liés à l'intervention (temps, circonstances, impondérables). Plier, disperser, fixer, suspendre, recouvrir constituent quelques-unes des opérations auxquels sont soumis, par le biais de ces paramètres, les matériaux mis en œuvre. Les légendes qu'adjoint Goldsworthy aux images photographiques le précisent : « feuilles de sycomore agrafées ensemble avec des tiges suspendues à un arbre » ; « pierre grise frottée de rouge » ; « pétales de coquelicots enroulés autour d'une roche maintenus par de l'eau ». La légende dépasse la simple énumération des matières, se démarque des libellés traditionnels qui, suivant des codifications qui hiérarchisent les espaces, se réduisent le plus souvent à « quelque chose *sur* quelque chose » : le site est davantage ici un terrain d'action qu'un support ou un cadre d'implantation. L'indication du procédé de fabrication noue le geste artistique avec l'opération plastique, insinue une donnée temporelle liée au faire et au caractère éphémère de l'œuvre.

Les légendes et les photographies déroulent une sorte de carnet de bord qui nous renseigne sur le processus. Elles nous disent qu'il va y avoir éparpillement des feuilles dans le ruisseau, fonte de la glace. Elles nous indiquent que le travail d'empilement des pierres et la destruction de l'édifice font tous deux partie de l'expérience.

Nous pouvons alors comprendre le travail de Goldsworthy non pas comme un travail de sculpture et d'installation qui consiste à *placer* quelque chose dans un paysage (et *cadrer* une image sur une forme), mais plutôt comme un exercice « d'instillation », d'imprégnation du temps, au moyen des matériaux du site, pour construire à la fois un lieu et un espace. C'est ainsi que nous passons de la forme à la mise en forme, de l'architecture de la feuille à l'espace architecturé du site.

La géométrie des formes s'augmente des forces en présence, légers indices d'une altération, d'une érosion. Les transformations mettent les cercles, les sphères, les arcs, les lignes en équilibre instable, en attente de rupture, de dégradation, d'effondrement. Elles ajoutent au lieu marqué un temps pointé ; de telle sorte que le temps, véritable marqueur de lieu, devient une manière de « scénographe » l'espace.

⁴ Heike Strelow, « Nils-Udo, sur les traces du réel », in *Nils-Udo*, catalogue d'exposition, Genève, Galerie Guy Bärtschi, automne 2000, p. 6.

⁵ *Andy Goldsworthy, Sculpture 1976-1990*, op. cit, p. 83.

Nous sommes dans la situation de l'aveugle qu'évoque Giuseppe Penone dans ses notes : « la canne blanche de l'aveugle, qui tape sur les pierres, frôle les murs, s'enfonce dans la boue, fouette l'air, tapote les marches, transmet à l'aveugle des ondes de type vibratoire qui, entraînant un état d'excitation cutanée, lui permettent d'entrer en contact avec la surface et d'en déchiffrer la structure qui la caractérise »⁶. L'espace se donne à comprendre *de proche en proche*, suivant les termes d'une topologie qui associe les positions et les prépositions, et qui prend à partie le temps ; de façon à concilier « à côté de », « autour », « sur » avec « juste avant », « un peu après », « plus tard », de façon à concilier un art de l'*installation* avec un art de l'*instillation*.

Feuilles d'érable agrafées à l'aide d'épines entre deux troncs d'arbre (Plano, Illinois, 24 octobre 1992).

Feuilles d'iris agrafées entre elles par des épines remplies en cinq endroits par des baies de sorbier – attaque des poissons par en-dessous – difficile de conserver toutes les baies becquetées par les canards (Yorkshire Sculpture Park, West Bretton, 29 août 1987).

Tilleul, sorbes (Aix-la-Chapelle, 1999).

Nid rouge – Terre, plantation de gazon, branches d'érable, sorbes (Aix-la-Chapelle, 1999).

Miroir – Terre, eau, sorbes, brins d'herbe (Aix-la-Chapelle, 1999).

Dans cette série d'œuvres d'Andy Goldsworthy et de Nils-Udo, la couleur n'est pas travaillée en contrainte, rapportée à une forme. Elle agit comme un vecteur de l'espace. Elle dessine l'espace. Elle le désigne, dans la mesure où elle renvoie en premier lieu à ce qui le constitue et le génère, suivant les étapes du cheminement, de la sélection du site, de la cueillette, de l'installation et de la mise en vue. Ce travail de la couleur désigne un espace plastique qui introduit une dialectique entre couleur naturelle et couleur artificielle, entre couleur et coloris. La pratique du site, caractérisée ici par la mise en forme de l'espace au moyen de la couleur - afin de faire de l'espace un lieu de couleur -, se résume à un exercice à la fois de composition, suivant une tradition du travail de peinture, et de scénographie. Aux arrangements de fruits et de feuilles rouges dans le site naturel, parmi les souches et les troncs d'arbre, les feuilles d'iris entrelacées et les plans d'eau, répondent des organisations de rouges, de bruns, de verts et de jaunes, des jeux plastiques entre les clairs et les sombres.

Aux couples fond-forme et forme-couleur, dans lesquels travaillent les oppositions de couleurs pures, suivant les termes d'un premier ensemble de réalisations, se substitue la couleur « en masse », la couleur « en grappe ». Les bois de tilleul et les baies rouges de Goldsworthy, les miroirs d'eau et les baies rouges de Nils-Udo donnent à sentir et ressentir un espace qui fait « battre » la couleur. Ce travail de la couleur *in situ*, dans l'espace du site comme dans celui de la composition plastique, se rapporte au modèle de la grappe de raisins proposé par Le Titien et utilisé par Roger de Piles⁷ pour démontrer l'effet de clair-obscur dans un groupe d'objets.

C'est ainsi que nous pouvons, en « goûtant » la couleur, goûter le fruit, et faire revenir à la mémoire quelques leçons du passé, suivre les recommandations d'hommes de l'art et d'hommes de goût (ainsi que du goût), comme en compte le XVIII^e siècle, par exemple les sciences du cuisinier telles que nous les exposent deux pères jésuites dans leur préface à l'ouvrage de François Marin *Les Dons de Comus, ou les Délices de la table* : « [la cuisine] est une espèce de chimie. La science du cuisinier consiste à décomposer, à faire digérer et à quintessencier les viandes ; à tirer des sucs nourrissants et pourtant légers, à les mêler et les confondre ensemble, de façon que rien ne domine et que tout se fasse sentir ; enfin à leur donner cette union que les peintres donnent aux couleurs et à les rendre si homogènes que de leurs diverses saveurs il ne résulte qu'un goût fin et piquant (...). L'union et la rupture des

⁶ Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2000, p. 57.

⁷ Roger De Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, Gallimard, 1989, p. 6.

couleurs qui font la beauté du coloris représentent assez bien, ce me semble, ce mélange des sucs et des ingrédients dont le cuisinier compose ses ragoûts »⁸.

Patrick Barrès
LARA-SEPPIA, Université de Toulouse, France
patrick.barres@univ-tlse2.fr

⁸ François Marin, *Les Dons de Comus*, d'après l'édition de 1742, Tome 1, Pau, Editions Manucines, 2001, p. XIX-XXI.