



HAL
open science

La marche comme méditation sur le paysage : le cas d'Andy Goldsworthy au Yorkshire Sculpture Park

Christine Vial-Kayser

► **To cite this version:**

Christine Vial-Kayser. La marche comme méditation sur le paysage : le cas d'Andy Goldsworthy au Yorkshire Sculpture Park. *Marges - Revue d'art contemporain*, 2012, Au-delà du Land Art, 14, pp.79 - 93. 10.4000/marges.301 . hal-04207512

HAL Id: hal-04207512

<https://hal.science/hal-04207512>

Submitted on 15 Sep 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La marche comme méditation sur le paysage : le cas d'Andy Goldsworthy au Yorkshire Sculpture Park

Walking as a Meditation on Landscape: Andy Goldsworthy at the Yorkshire Sculpture Park Christine Vial-Kayser

Christine Vial-Kayser



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/301>
DOI : 10.4000/marges.301
ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2012
Pagination : 79-93
ISBN : 978-2-84292-343-3
ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Christine Vial-Kayser, « La marche comme méditation sur le paysage : le cas d'Andy Goldsworthy au Yorkshire Sculpture Park », *Marges* [En ligne], 14 | 2012, mis en ligne le 01 juin 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/301> ; DOI : 10.4000/marges.301

La marche comme méditation sur le paysage : le cas d'Andy Goldsworthy au Yorkshire Sculpture Park

L'exposition d'Andy Goldsworthy au Yorkshire Sculpture Park en 2007-2008, organisée pour les 30 ans du parc, a constitué le point culminant de la relation de celui-ci avec cet artiste, qui y avait été le premier artiste en résidence. Elle a reçu le prix du « South Bank show », et donné lieu à l'achat de quelques œuvres qui sont maintenant en présentation permanente : *Shadow Stone Fold*, *Hanging Trees* et *Outclosure*. Cette exposition répartie sur l'ensemble des 500 hectares du domaine nécessitait une longue marche au cœur d'un paysage rural, à l'écart de l'environnement urbain proche. L'ensemble apparaissait ainsi comme un voyage à rebours du processus de modernisation, tout en situant le début de ce même processus dans l'économie agricole. Goldsworthy y proposait une double césure, celle de quitter l'univers urbain contemporain au profit d'un retour au paysage rural, emblématique d'une économie disparue (le parc est le vestige d'un domaine agricole aristocratique) mais aussi de désigner cette économie comme l'origine des temps modernes. Il explique ainsi dans le cours de l'exposition que c'est l'élevage de moutons et de vaches qui a façonné le domaine, avec ses enclos, ses haies, ses prairies clôturées. Cela s'est fait aux dépens de la forêt et des animaux sauvages (cerf, lièvre), dont la dépouille sacrificielle est présentée dans ses œuvres à caractère chamanique, dites *Blood painting*. Ces dernières opposent la lenteur du processus dont elle rend compte à la trépidation monstrueuse des moutons, présentées dans les *Sheep paintings*. Les œuvres de pierre intitulées *Hanging Trees* ou *Outclosure* désignent un espace sauvage que l'économie de l'enclos et du pâturage a détruit, dans la topographie du lieu mais aussi, selon l'artiste, dans notre imaginaire. Est également

évoqué dans cette partition du terrain le fractionnement social, la propriété privée du sol, voie vers l'individualisme moderne.

La marche au sein du domaine est organisée selon un processus rituel qui tend à dissiper les limites de l'esprit rationnel du visiteur pour le conduire à retrouver une totalité dans la relation à la nature, à l'esprit animal mais aussi à la communauté. Le discours artistique de Goldsworthy apparaît donc comme une réflexion géographique, historique et politique sur le territoire qui utilise des moyens psychico-magiques pour favoriser la prise de conscience de son message par le spectateur. Cet article vise à montrer par quels processus et dispositifs globaux, de type symphonique, fondé sur les œuvres, la déambulation, l'isolement du spectateur dans le parc, l'artiste crée, ou non, cette prise de conscience.

Un parcours en trois temps

Le Yorkshire Sculpture Park fait partie, avec le Bretton County Park, de l'ancien domaine de Sir William Wentworth, appelé Bretton Hall. Constitué au 18^e siècle, le domaine a été transformé en collège au 20^e siècle avant de devenir propriété du comté de Wakefield en 1977. D'anciennes fabriques, notamment une glacière et une serre abritant une collection de 200 camélias, y sont encore visibles. Des enclos liés à l'élevage de moutons et de daims sont également présents. Alors que le Bretton County Park devrait bientôt être destiné à l'hôtellerie de luxe, le Sculpture Park est un lieu d'exposition géré en partenariat avec le British Council. Une rénovation importante réalisée en 2009 l'a doté de salles d'exposition, l'une près de l'accueil, l'autre, la Longside Gallery, du côté opposé. L'entrée principale du parc est située à quelques kilomètres de la gare de Wakefield Westgate et à proximité d'une voie rapide que l'on entend d'ailleurs lorsque l'on est près des limites du parc. Il est ainsi d'un accès aisé depuis Londres, ou Nottingham. Bien que le Yorkshire soit un comté agricole et peu dense, l'urbanisation a marqué l'environnement proche du parc, lequel apparaît ainsi comme le vestige d'un 18^e siècle révolu, moins sur le plan politique (l'aristocratie anglaise demeure propriétaire d'une partie substantielle du territoire britannique), que géographique, le contraste avec la ville mettant en évidence la transformation du paysage rural en paysage urbain depuis la Seconde guerre mondiale.

L'exposition de Goldsworthy au Yorkshire Sculpture Park a été conçue par l'artiste en trois temps, correspondant à trois lieux: le premier espace/temps commence à l'entrée dans le parc, laquelle se fait par un bâtiment placé à proximité de la grille d'entrée (ill. 1). Cette entrée paysagée laisse apercevoir l'étendue semi boisée du parc, par-delà

une prairie où paissent les moutons. La tranquillité de cet environnement et son caractère végétal contrastent avec la ville environnante, constituant une première césure. Au pavillon d'accueil le visiteur se voit remettre un plan du domaine, véritable boussole pour se repérer dans ce lieu très éclaté. De là, il peut regarder un film introductif sur le travail de l'artiste préparant l'œuvre *Stacked Oak* (ill. 2). Il découvre ensuite l'exposition présentée en rez-de-jardin. Cette visite se déroule dans un lieu assez familier, celui d'un musée d'art moderne.

Le second temps est celui de la marche dans la partie boisée du domaine, le long d'un vaste étang assez sauvage, où nichent des canards et des poules d'eau. Cette marche de deux kilomètres conduit à la galerie Longside, dont la présence est annoncée de manière répétée lors de la visite de la galerie d'accueil. On accède à cette partie en sortant du pavillon d'accueil, en traversant la prairie et franchissant une petite barrière indiquant « Longside Gallery ». Parvenu à ce troisième lieu, le visiteur découvre des œuvres à caractère chamanique, qui constituent le dernier temps de la visite.

À chaque temps, chaque lieu correspond une entrée plus marquée dans la mythologie construite par l'artiste et à une progression à rebours de la civilisation, vers un idéal de communauté, de totalité et de proximité avec la nature. Voyons ces trois étapes en détail. Un film montre l'artiste et ses assistants, chaudement vêtus de mitaines et bonnets de laine, ramasser des branches de chêne dans un sous-bois, et les porter vers une clairière. De là elles seront découpées puis chargées dans un tracteur afin d'être apportées à proximité de la galerie où elles seront empilées pour former la pyramide de *Stacked Oak*. Le film ne montre pas cette seconde étape, la construction de l'œuvre ; le commentaire seul la mentionne. Ce film d'une dizaine de minutes n'est pas, en effet, un documentaire sur la fabrication de l'œuvre mais un élément de l'œuvre globale. Il ne donne pas à voir l'ensemble du processus mais le simple ballet répétitif de l'artiste et de ses aides chargeant une branche sur l'épaule, marchant vers la clairière, jetant la branche, retournant dans les bois. La scène filmée l'hiver évoque un paysage à la manière de Bruegel : elle pointe vers un mode de vie (vêtements) et de production (manuel) préindustriel ; le bois ramassé est celui laissé par les forestiers, ce qui lui confère en outre une fonction anéconomique, qui nourrit le sens de l'œuvre. L'artiste apparaît donc comme un travailleur pauvre, vivant de collecte dans une unité de vie autonome, isolée du monde moderne et de ses paradigmes. Le rythme des allers-retours comme des gestes de lever/transporter/poser la branche confère en outre à la scène un caractère esthétique, comme s'il s'agissait d'une performance dansée. Le temps s'y étire lentement, selon une échelle incompatible avec la notion de productivité et de rendement.

/1 Andy Goldsworthy, cité par Tim Adams, « Natural talents », *The Observer*, dimanche 11 mars 2007, *The Guardian*, en ligne [http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2007/mar/11/art.features3], consulté 7 février 2011.

Un second film montre Goldsworthy ramassant les 10 700 tiges de noisetier et de prunellier sauvage avec lesquelles il réalise ensuite l'écran du *Leaf Stalk Room* (ill. 3) (fixant les premières avec les secondes, utilisées comme des clous). La collecte des brindilles partage avec celle des branches, un caractère humble – ces tâches étant traditionnellement laissées aux serfs, et plus particulièrement aux femmes et aux enfants. Les deux œuvres ont également un lien formel puisque le centre du rideau de brindille est laissé vide et que la forme qui occupe ce vide est celle de la pyramide de chêne. Leur réalisation se fait selon le même rythme dansant, le bras et la main de l'artiste se déplaçant comme en mesure, de la pile de tiges au rideau et vice versa. Goldsworthy insiste sur ce rôle du rythme dans son travail: « une grande partie de mon travail est comme ramasser des pommes de terre. Il faut rentrer dans le rythme/1 ». Il affirme ainsi l'humilité du travail de la terre et la fonction du rythme qui transforme ce travail en danse et permet au paysan d'échapper à l'anomie du geste (et d'en augmenter l'efficacité).

Le rythme de la fabrication auquel le spectateur est sensibilisé par le film lui est ensuite communiqué visuellement par des œuvres telles que *Leaf Stalk Room* (ill. 3) ou *Stacked Oak* qu'il découvre dans la galerie adjacente. On a ainsi une suite d'œuvres/espaces: la *Stone Room* faite de pierres empilées en dôme évoque un *fondouk* dont les silos seraient enfoncés dans le sol; la *Clay Room*, dont les murs et plafond sont couverts d'argile séchée mélangée à des cheveux, évoque la grotte, la tranchée; la *Wood Room* ressemble à un grand igloo en bois odorant, protecteur, matriciel, bien que légèrement claustrophobique. À l'extérieur, se trouvent des arches faites de la terre rouge du parc. L'ensemble fait référence à la forme de l'œuf, du cercle, à l'univers de la grotte, aux entrailles de la terre et suggère un voyage à rebours vers le sein maternel, à la manière de Robinson Crusoé: le trou dans la terre, l'abri de boue, est-il promesse de régénérescence ou de folie? La terre est-elle aimable ou menaçante? Ces questions non résolues confèrent aux œuvres une dimension philosophique qui dépasse l'écologie. Il s'agit comme d'une « œuvre au noir », un travail alchimique qui commence par le deuil, la régression.

Une promenade initiatique

Il semble au visiteur qu'il trouvera la réponse à ces questions et le moyen de contrer le pouvoir de la terre, dans la galerie située à l'autre bout du parc, présentée comme l'apex de l'exposition. Quittant la chaleur et la convivialité de l'espace muséal, il entreprend donc une marche de deux kilomètres vers cette galerie, plongeant dans



En haut (ill. 1)
Vue de l'entrée du
Yorkshire Sculpture Park.
Photo : © Jonty Wilde

Ci-contre (ill. 2)
Andy Goldsworthy,
Stacked Oak, 2007.
Photo : © Jonty Wilde

/2 *ibid.* Au Yorkshire Sculpture Park Goldsworthy utilise de la bouse de vache et non de mouton.

/3 Thomas Riedelsheimer (réalisateur), *Rivers and Tides: Andy Goldsworthy Working with Time*, 2009, 90 min.

la solitude humide et noire du parc. Traversant la prairie habitée par les moutons, il ouvre plusieurs barrières, franchit un pont japonais, choisit entre deux panneaux indicateurs (vers la maison des camélias ou vers la Longside Gallery), longe un étang, puis la ruine d'un moulin. Un pont à sa gauche le ramènerait vers l'entrée mais le panneau indique qu'il faut monter une colline vers la droite. Ce cheminement le long d'un sentier boisé s'apparente à une promenade initiatique à la manière d'*Alice au pays des merveilles*, tant les indications sont parfois déroutantes ou menaçantes (le panneau pointant un sentier vers l'étang indique que la galerie peut être atteinte par cette voie mais que celle-ci est dangereuse). Sur son chemin cependant le visiteur rencontre plusieurs installations de pierre de Goldsworthy qui, visibles de loin, rassurent : c'est bien par là qu'il faut passer. Il s'agit d'un parc à mouton pris dans le haha, ce fossé de clôture, qui protégeait des loups. On aperçoit *Hanging Trees* (ill. 5) puis *Outclosure* (ill. 4) un cercle de pierre sans ouverture. Les deux œuvres offrent un contraste entre l'intérieur et l'extérieur : dans le haha, Goldsworthy a placé un tronc d'arbre mort, semblable à une rivière pétrifiée qui évoque l'idée de la pierre fluide, une idée qu'il développe régulièrement dans son travail ; le cercle de *Outclosure* n'a pas de fonction économique malgré sa ressemblance avec un enclos à mouton puisqu'il est fermé. Il désigne l'intérieur comme le contenant d'un objet ou d'une fonction invisible.

Le chemin arrive finalement à la Longside Gallery qui est entourée d'enclos à vaches et moutons. À l'intérieur, sur la grande baie vitrée qui leur fait face, Goldsworthy a répandu de la bouse de vache occultant la vue à l'exception d'une bande de vingt centimètres au milieu de la vitre qui ondule comme une rivière (ill. 6). Sa forme sinueuse invite à ralentir, à « faire des méandres, à revenir en arrière, à réfléchir », selon la formule que l'anthropologue Victor Turner utilise pour définir la fonction réflexive du rituel. Tel un outil rituel l'exposition, avec son parcours en trois temps, nous a conduit en effet à ralentir, à réfléchir sur l'état de nature et sur le rôle des activités humaines dans la formation du paysage. Goldsworthy explique ainsi : « La galerie surplombe un paysage agricole. Si celui-ci est si vert et luxuriant c'est en raison de la quantité de crottes de moutons qui s'y trouve/2. ». Le mouton n'est pas pour Goldsworthy un animal paisible et inoffensif. Il lui attribue des « pouvoirs dangereux/3 » dont témoignent ses « peintures de moutons », *Sheep Paintings*, visibles sur les murs de la pièce principale de la galerie : elle sont faites par les empreintes de sabots sur une bâche. Au centre une tâche circulaire blanche marque la place du seau de sel autour duquel les moutons étaient rassemblés. La frénésie des animaux se pressant autour du seau, se bousculant pour

l'atteindre, est perceptible dans la densité du piétinement. Paradoxalement cette fièvre se traduit sur la toile par une image assez calme, la marque du seau formant comme un halo blanc au milieu d'un nuage de terre brune, à l'instar d'un soleil d'hiver sortant des nuages, ou de la lune surgissant des nuées de la nuit.

Au centre se trouve la *Mud ball*, une œuvre en devenir. En effet, elle est faite jour après jour avec les débris végétaux (herbe, feuilles, boue) apportés par les chaussures des visiteurs, vestiges de la traversée du bois et des prairies. Ces débris sont balayés chaque soir et agrégés à la boule avec de la boue diluée dans de l'eau. Un jardinier est préposé à l'opération. La boule est une figure familière dans l'art de Goldsworthy, qui a fait de célèbres « boules de neige ». Celle-ci peut être comprise comme une métaphore du temps et de la lutte contre la disparition de la communauté que les temps modernes induisent. La boule de boue unit en effet les débris qui, de déchets épars, deviennent les marqueurs de la marche vers la Longside Gallery. Unique et évolutive, elle matérialise la communauté éphémère formée par les visiteurs, unifiant métaphoriquement leurs trajets. Ce sens lui est donné par sa forme circulaire, symbolique à plus d'un titre : dérivée du cercle, la boule est un volume géométrique parfait, signifiant la totalité ainsi que le cycle du temps (*Ouroboros*). Elle évoque aussi l'œuf alchimique, le contenant de la *materia proxima* qui donnera lieu à la pierre philosophale. Ici l'unité perdue n'est pas métaphysique mais sociale, c'est celle de la communauté paysanne travaillant collectivement à la cueillette ou celle des corporations d'artisans construisant des cathédrales. La boule recrée cette communauté virtuelle à partir des marches individuelles dans une tentative d'inverser l'action des temps modernes. Sa forme étant semblable au cercle blanc, trace du seau, des peintures de mouton, elle paraît être issue de ces diverses peintures, comme si ce manque, ce vide, s'était cristallisé en boue par une opération magique.

Placée au centre de la pièce comme une clé de voûte, elle semble unir les différentes *Sheep Paintings* accrochées sur les cimaises autour d'elle. Dans ce dispositif les peintures de moutons fonctionnent comme des représentations des forces du mal magnifiées, transcendées, et la boule comme un totem qui les tient à distance. Elle en acquiert une singulière beauté qu'on peut comprendre à la lecture d'un extrait d'Adorno :

« La laideur archaïque symbolisée par les masques et grimaces, avait pour fonction d'imiter la peur et de la dissiper dans un acte d'expiation. Avec la diminution de ces peurs, liées à la naissance de la subjectivité, [...] ces masques sont apparus comme laids vis-à-vis de l'idée de réconciliation [du sujet libre avec le monde]. Les anciennes

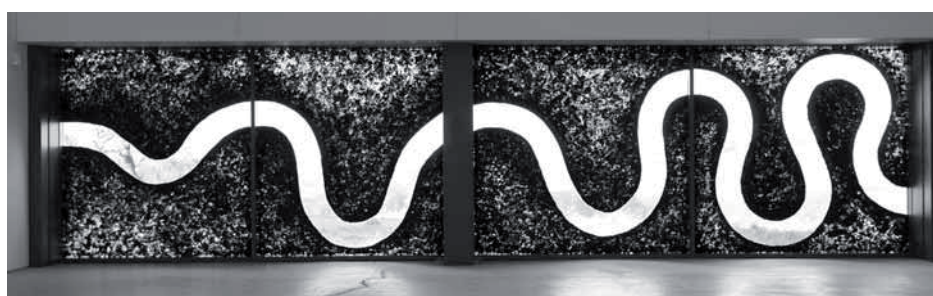


Ci-dessus (ill. 3)
Andy Goldsworthy,
Leaf Stalk Room, 2007.
Photo : © Jonty Wilde.

Page suivante (ill. 4)
Andy Goldsworthy,
Outclosure, 2007.
Photo : © Jonty Wilde.







Page précédente (ill. 5)
Andy Goldsworthy,
Hanging Tree, 2007.
Photo : © Jonty Wilde.

Ci-dessus (ill. 6)
Andy Goldsworthy,
Cow Dung on Glass,
2007 (avec un détail
de l'œuvre).Photo :
© Jonty Wilde.

/4 Theodor Adorno,
Aesthetic Theory,
trad. R. Hullot-Kentor,
Continuum, p. 62
(ma traduction
de l'anglais).

images de terreur persistent néanmoins dans l'histoire, à laquelle le sujet doit régulièrement faire confirmer sa promesse de liberté. [...] [Dans l'art] le tabou récurrent est sublimé en imagination et en forme. La beauté n'est pas le commencement pur, selon l'idée platonicienne, mais plutôt quelque chose qui vient du renoncement à ce qui a un jour été craint, lequel [...], rétrospectivement en quelque sorte [...], est vu comme laid. La beauté est le sort jeté sur le [mauvais] sort/4. ».

La lumière qui pénètre par la fenêtre latérale à travers la « rivière » de bouse donnant à voir les parcs à moutons derrière, attire ensuite le regard. Elle offre une échappatoire à cette tension très forte, à ce duel entre les peintures de pieds de moutons et la boule. L'écran symbolique ainsi constitué est lui aussi une confrontation entre deux éléments : les moutons (ou plutôt le processus économique qui transforme la nature en paysage agricole) et le besoin « spirituel » d'échapper à cette tendance, de se situer dans un temps contemplatif, que l'artiste symbolise ici par un méandre, ailleurs par une spirale ouverte. Le méandre, la spirale et la boule renvoient au même domaine philosophique et au même besoin psychologique : celui de suspendre la volonté d'agir (au sens de Schopenhauer) au profit d'une « rêverie », au sens de Bachelard, un moment suspendu dans l'inaction qui permet d'intégrer le conscient et l'inconscient.

Complétant le dispositif, des séries d'œuvres sur papier sont accrochées dans un couloir adjacent. Il s'agit des peintures faites à partir de sang de cerf et de lièvre, dites *Stag, Blood and Snow* et *Hare, Blood and Snow*. Les peintures de cerf sont fondatrices, les peintures de lièvre en sont une déclinaison. Les premières ont été faites à partir du sang d'un cerf que l'artiste a tué à la suite d'une collision sur une route enneigée, une nuit de l'hiver 2004. Dans un acte qui s'apparente à une expiation, l'artiste a pris cette dépouille, l'a éventrée, vidée et remplie de neige puis une fois rentré dans son atelier, l'a suspendue au-dessus d'un papier à dessin. Ce papier a ensuite été changé tous les jours pendant une semaine. En fondant, la neige a entraîné sur le papier des débris sanguins de plus en plus épais, tombant en masse de plus en plus importante – des gouttelettes rosées laissant place à des coulées rouge carmin puis à des tâches noirâtres gluantes. Le même procédé a ensuite été repris avec un lièvre. Ces œuvres ajoutent à la dimension magique et chamanique des peintures de mouton, l'idée d'un ex-voto, d'un tribut payé à deux animaux fréquemment impliqués dans les rituels chamaniques d'Asie et qui dans la tradition chrétienne symbolisent l'un le Christ, l'autre Judas. Les deux animaux sauvages, vivant dans les bois, constituent également un contrepoint au mouton et à la vache, animaux domestiques vivant dans des prairies aménagées par l'homme.

Après ce voyage à rebours vers le sauvage et l'espace naturel, le visiteur est ramené à la « civilisation » par un minibus qui le conduit au pavillon d'accueil. Le contraste fort entre l'ambiance de la galerie et le voyage en minibus est perturbant, d'autant que la route s'avère très proche de la galerie. Un léger vertige accompagne cette prise de conscience, semblable à celui qui nous saisit en sortant d'un très bon film, lorsque l'on ouvre la porte arrière du cinéma pour retrouver les bruits de la rue. Il témoigne de la prégnance de l'exposition.

/5 Victor Turner,
*The Anthropology of
Performance*, New York,
PAJ Publications, 1987,
p. 158.

Les principes d'un rituel

On peut se demander sur quels mécanismes psychologiques reposent la capacité de ce dispositif à nous faire percevoir les œuvres exposées dans cette galerie comme la manifestation de puissances animales menaçantes ou protectrices. Ils sont à mon sens multiples : la solitude du parc (particulièrement marquée en une fin d'après-midi de janvier) ; le caractère processionnel de la marche, constitué par les portes, les choix directionnels, comme dans un labyrinthe ; les rencontres successives avec des œuvres, lesquelles sont comme des avant-postes, des étapes préparatoires à la rencontre avec le lieu final, vécu comme un apex. L'ensemble s'apparente à une procession rituelle vers le lieu du culte, situé dans une aire retirée. Il a en effet tous les ingrédients constitutifs du rituel. La marche nous conduit à l'intérieur d'un lieu séparé du monde quotidien, non pas tant par des barrières physiques que par des différences de régime économique : le musée et le parc sont des lieux gratuits voués à l'accession au savoir, à l'art, à l'exercice de l'imagination spéculative pour un large public ; l'exploitation des moutons y est très secondaire. Le parc ayant pour objet une relation contemplative au paysage, il est comme un laboratoire de la relation perdue à la nature sauvage. Les œuvres sont pour certaines éphémères (la *Mud Ball*, l'écran de bouse de vache). Elles sont liées au site et instaurent un dialogue avec lui, le transformant en une œuvre d'art. Cette marche permet en outre la construction métaphorique d'une œuvre collective, la *Mud Ball*, laquelle célèbre les contributions anonymes de chacun et les transcende. Elle manifeste le pouvoir supérieur du groupe par rapport au pouvoir individuel, et incarne son existence même, en lieu et place d'une suite de présences discontinues.

L'ensemble fonctionne donc sur le principe du rituel défini par Victor Turner, lequel est un processus par lequel une communauté se réapproprie les forces inconscientes nées de la relation conflictuelle au monde, les rend compatibles avec le conscient favorisant ainsi son adaptation à l'histoire/5. Cette transformation ne peut se produire

/6 *ibid.*, p. 25-26.

/7 *ibid.*, p. 23.

/8 *ibid.*

/9 *ibid.*, p. 25
(ma traduction).

que par le biais d'une cérémonie à l'écart du monde quotidien, dans un lieu perçu comme sacré car les règles de la vie ordinaire y sont suspendues (ce lieu peut ainsi être sacralisé de manière temporaire, à l'instar d'une place publique, d'une arène, ou du centre d'un bois). Des règles particulières sont en effet en vigueur dans l'enceinte du rituel: absence de négoce, suspension des combats, abstinence sexuelle. Un dispositif complexe renforce sa perception comme étant celui d'un espace d'exception: l'entrée dans l'espace et le temps sacrés est préparée par des actes codifiés (prendre un bain rituel, passer une nuit d'abstinence à l'écart de la communauté, revêtir un costume de cérémonie). L'accès à l'espace lui-même est marqué par des seuils, des *limens*/6. Le *limen* peut être un seuil physique (comme le porche d'une église) ou un événement (comme allumer les bougies au début du Shabbat). Ainsi le rituel est-il organisé selon trois lieux/temps: un avant, un pendant, un après.

Enfin le rituel lui-même est construit en trois temps: un temps d'approche, d'échauffement, un apex et une détente. Ces trois temps forment une courbe de Gauss émotionnelle. L'échauffement est généralement marqué par une procession vers le cœur de l'action rituelle (telle la procession de la mariée vers l'autel, le cortège des funérailles qui précède l'inhumation, ou les processions dansées qui président aux rites initiatiques des jeunes hommes dans certaines tribus massai). Le rythme joue un rôle essentiel à cette préparation. Il semble conditionner le cerveau à rentrer dans une modalité contemplative. C'est le rythme de la marche, de la respiration yogique, de la danse associé à celui de la musique.

En fait, souligne Turner, l'efficacité du rituel repose sur une véritable mise en scène/7. Celle-ci utilise divers *media*, chacun contribuant à créer une symphonie d'effets et d'affects, un métalangage, à partir de sa grammaire sensible propre/8. L'espace du culte lui-même, d'accès difficile, se caractérise par un décor imposant (qu'il s'agisse d'un arbre magique, choisi pour son port ou du sommet d'une montagne, qui offre un panorama), l'ensemble lui donnant un statut extraordinaire. « En fait, dit Turner, tout le processus rituel constitue un seuil entre la vie profane et la vie sacrée/9. ».

À partir de ces éléments on suggérera que l'efficacité de l'intervention de Goldsworthy au Yorkshire Sculpture Park repose sur un dispositif ritualiste. L'accès au parc, puis l'accès à la partie boisée du parc constituent des seuils successifs qui semblent éloigner le visiteur du monde ordinaire (bien qu'il s'agisse là d'une impression); la marche vers un lieu annoncé comme un apex, une révélation – la Longside Gallery – est ponctuée de rencontres; le trajet en minibus fait office de « sas de décompression »; l'organisation de la galerie elle-même

est rituelle : une « chambre initiatique », décorée des peintures de sang de cerf, est située à l'entrée ; l'aménagement d'une vue panoramique indirecte et en surplomb sur le domaine de l'exploitation agricole, lui confère un pouvoir spéculatif sur cet espace.

Cette organisation faite de multiples niveaux modulaires requiert un spectateur mobile, lequel accomplit malgré lui une sorte de performance. Celle-ci le conditionne à percevoir le sens magique de la *Mud Ball*, située au centre de la pièce et au centre d'un demi-cercle constitué par les peintures de mouton. Elle est donc garante de l'efficacité de l'exposition. C'est en effet non pas une perception conceptuelle mais émotionnelle et intuitive qui assure le pouvoir du dispositif sur le spectateur. Cependant cette dimension magique, essentielle et récurrente dans l'œuvre de Goldsworthy (voir son empreinte prométhéenne), tend à occulter son discours politique, donnant une dimension spéculative à l'idée d'une approche écologique, prémoderne de la nature, une approche qui décloisonnerait et unifierait l'homme avec le paysage, la pierre avec la rivière. Elle en fait une utopie, qui ne peut exister que dans l'espace culturel de l'art. Dans le cas du Yorkshire Sculpture Park elle masque le message secondaire de l'œuvre, qui me paraît être l'invitation à retrouver une communauté de vie organisée autour du travail, une idée assez proche de celles de Beuys et de l'anthroposophie de Rudolf Steiner¹⁰. Les moutons sont associés au cours de la marche à la propriété de la terre, avec la nécessité des enclos, des hahas. Le message est que la propriété privée divise les hommes, leur faisant oublier la richesse de la « vie intérieure » manifestée par *Outclosure*. La difficulté à saisir ce message politique tient au dispositif magique lui-même, lequel est sans doute nécessaire pour déconditionner le spectateur contemporain et le mettre dans le registre d'une économie préindustrielle. Ce procédé et ses limites est à mettre en rapport avec les performances chamaniques de Beuys ou ses conférences dans lesquelles il prêchait l'idée que tout homme est un artiste, tout en apparaissant précisément comme un prédicateur s'adressant à des sujets. L'efficacité politique du propos est dans les deux cas occultée par les moyens psychologiques nécessaires à sa perception par le visiteur.

¹⁰ Cf. *Rudolf Steiner and Contemporary Art*, catalogue d'exposition (Kunstmuseum Wolfsburg et Kunstmuseum Stuttgart, 2010-2011).

Christine Vial-Kayser