

Andy Goldsworthy : L'objet d'art dans le paysage (De la Main à la Terre¹)

Lorraine Grison, Institut National Polytechnique de Grenoble

Les créations paysagères de Andy Goldsworthy soulèvent le paradoxe apparent d'un art qui privilégie l'intime, le sensible et le poétique, face à l'utilisation de moyens médiatiques, techniques et technologiques parfois conséquents. Reconnaisant volontiers une dette artistique envers Brancusi, Andy Goldsworthy, qui sculpte des objets dans le paysage à partir de végétaux et de minéraux trouvés la plupart du temps *in situ*, est souvent catalogué parmi les artistes du *land art*. Effectivement, ses créations se situent la plupart du temps à la croisée d'un travail de sculpteur environnementaliste et de paysagiste. A l'époque contemporaine, l'œuvre prolifique de l'artiste fait l'objet d'un véritable engouement populaire à l'échelle planétaire. Telle est la consécration institutionnelle et médiatique de l'artiste, au terme de plusieurs décennies, que ses œuvres sont étudiées, par exemple, au sein du Programme National pour les écoles en Grande-Bretagne. Ses créations figurent même sur une récente série de timbres poste. Malgré leur absence remarquée au musée *Tate Modern* de Londres, ses œuvres sont exposées au *British Museum* de Londres, au *Metropolitan Museum* de New York (2004) et au *National Gallery of Art* de Washington (2005), ainsi que dans d'autres musées du monde entier. On ne peut que constater la formidable machine médiatique qui entoure chacune des manifestations (performances, installations, expositions, publications). Ses œuvres qui trouvent, cependant, leur place le plus naturellement en plein air, nous invitent à en explorer les ressorts à la fois esthétiques et médiatiques.

Une bibliographie impressionnante est consacrée au travail de l'artiste et comprend notamment un nombre phénoménal de sites Internet. Des documentaires lui ont été dédiés à la télévision en Grande-Bretagne et, au festival du film de San Francisco en 2002, on couronna un film de 2001 de Thomas Riedelsheimer intitulé *Rivers and Tides*, racontant le travail de l'artiste, film diffusé ensuite sur la chaîne de télévision *Arte* en France en 2004. En parallèle au cliché photographique qui permet à l'artiste de saisir et d'immortaliser l'œuvre souvent éphémère, Goldsworthy développe un genre de journal, textuel et visuel, permettant de répertorier et d'enregistrer dans le détail la progression de chaque composition. Un exemple notable est son projet paysager exécuté à Digne en France.² Ses publications se vendent à des milliers d'exemplaires, rendant accessibles à un public élargi ses principes de composition. Cette marchandisation ambiante ne manque pas de lui attirer des détracteurs.

Sans la médiatisation importante qui accompagne l'accomplissement de ses projets, un grand nombre de ses ouvrages ne serait jamais vu du grand public. Premièrement leur accès pose fréquemment des problèmes ; les réalisations se trouvent le plus souvent à l'extérieur, non seulement au sein de parcs de sculpture, comme à Grizedale (Yorkshire), ou à Storm King (dans l'état de New York), mais également dans des lieux insolites, voire isolés, en-dehors des musées couverts ou de plein air,

¹ Du titre d'un ouvrage (*Hand to Earth*) faisant une rétrospective de la sculpture de Goldsworthy (Terry Friedman) entre 1976 et 1990, ouvrage disponible en livre de poche depuis 2004.

² *Andy Goldsworthy's Digne Diary 1995*

(http://www.eyestorm.com/feature/ED2n_article.asp?article_id=243), consulté le 27 février 2003.

éloignés des milieux institutionnel et artistique. La gamme des compositions est des plus larges, allant d'un simple arrangement de branchages, de pétales, de cailloux, de plumes ou de glaçons à l'aménagement de vastes pans du paysage. Ces compositions sont le plus souvent (quoique non exclusivement) exposées à l'assaut des éléments et aux aléas des conditions climatiques, par exemple en rase campagne, sur des plages désertes ou au cœur des villes. Une deuxième raison explique pourquoi la majeure partie des réalisations de Goldsworthy n'est plus visible : un très grand nombre des ouvrages de l'artiste n'existe déjà plus, voué, dès leur conception, à une disparition progressive et certaine. L'immatérialité de cet art paysager contraste de manière saisissante avec la relative fossilisation impliquée par le cliché photographique qui est censé l'immortaliser.

Puisant ses sources d'inspiration dans les profondeurs du paysage, Goldsworthy trie, déplace et recompose les matériaux et les objets trouvés dans la nature à proximité du site où il travaille. Qu'il s'agisse d'un ensemble frêle et fragile de brindilles ou d'un amoncellement chancelant de cailloux, ouverts aux vents et aux marées, ou encore d'une fine sculpture en forme de spirale de glace exposée aux éléments, dans tous les cas, le contexte paysager et les conditions climatiques révèlent toute leur importance ; la mise en scène ainsi que la longévité de l'objet artistique en sont dépendantes. S'apparentant, par conséquent, au *land art*, le travail de l'artiste consiste à créer des compositions au sein d'une grande diversité de paysages, à partir des éléments de la nature trouvés *in situ*. C'est un long travail, complexe et parfois pénible, exigeant passion, patience et endurance pour la création d'un bel objet. Cet objet laisse une empreinte sur le paysage sans altérer le caractère essentiel de l'environnement dans lequel il se place, au moyen d'un délicat 'effleurement'³ de la nature par l'objet artistique. Accordant à ce travail une place artistique et représentative importante, l'historien et critique Simon Schama voit en Goldsworthy un digne représentant de la tendance britannique du *land art*, qui résout à sa manière la vieille dichotomie art/nature. Selon cette conception, l'objet d'art ne doit être considéré comme une imposition sur le paysage. Au contraire, il représente le fruit d'une collaboration entre l'artiste et le paysage. En Grande-Bretagne, par respect des particularismes inhérents à un paysage hautement culturalisé aux dimensions relativement réduites, le goût du *land art* s'y distingue nettement de la mouvance américaine initiée dès les années soixante. Les œuvres monumentales telle *Spiral Jetty* (créée par Robert Smithson dans le Grand Lac Salé en 1970) représentent cette tendance. A la différence d'une approche fondée sur le monumental, Goldsworthy exprime sa préférence pour une oeuvre⁴ la plupart du temps intime, délicate et éphémère, davantage en résonance, par exemple, avec l'art péripatétique de Richard Long et de Chris Drury qui lui sert d'inspiration.

Sans doute pour répondre en partie à ses critiques, qui lui reprochent de créer de pures ornements, l'artiste affirme-t-il que l'élément indéniablement décoratif (très souvent pastoral et harmonieux), caractéristique de ses créations, recèle, à l'instar du principe arcadien, une face plus sombre.⁵ Cette dimension complémentaire est

³ Simon Schama, *New Yorker*, 22 septembre, 2003, dans un article intitulé 'THE STONE GARDENER : A land artist comes to lower Manhattan.'

⁴ Parmi une multitude de réalisations on peut citer : *Pigeon Feathers, Broken Pebbles, Cherry Leaves, Snow slab with circles, Poppy petals wrapped on boulder, Rowan leaves with hole, Earth on ice.*

⁵ Dans le film documentaire *Rivers and Tides*, Goldsworthy affirme : 'I think we misread the landscape when we think of it as pastoral and pretty. There's a darker side to it.'

aussi intrinsèque à l'objet paysager réalisé que sa beauté manifeste. Comme un écho au paysage lui-même, l'objet d'art créé est gouverné par le même principe de duplicité et d'ambiguïté. D'ailleurs, l'artiste intègre à certaines compositions des éléments rugueux, menaçants et pointus afin de varier la gamme des sensations procurées chez le spectateur ou le visiteur.

Une diversité de textures et de formes sert à enrichir les perceptions sensualistes du spectateur. Les lignes dessinées sont tantôt géométriques, tantôt ondulantes. Les murs, les arches et les toits figurent parmi les formes privilégiées par l'artiste, mais le cairn, le cône, le dôme, la tour, la colonne, le cercle, la sphère et la spirale sont aussi des formes récurrentes. L'artiste avoue rechercher la beauté dans quelques formes 'obsédantes,'⁶ en particulier les méandres et les serpentines, formes empruntées à la mer et aux rivières qui caractérisent même les nombreux murs trouvés dans ses réalisations. Ses matériaux de prédilection sont les dérivés les plus divers des éléments naturels (eau, terre, bois, pierre). Ce sont les éléments vitaux du paysage constitués par la rivière, la montagne et la forêt, sous toute la diversité de leurs manifestations. S'agissant du bois, titre d'un de ses ouvrages, celui-ci se révèle sous forme de souches, de troncs, de branchages, de tiges, de brindilles et de feuilles. Dans un autre ouvrage, 'Stone,' l'artiste met en scène la roche, les galets et les cailloux. Profitant des divers phénomènes climatiques et météorologiques, l'artiste intègre à la vie de ses compositions les aléas du vent, de la marée, du froid et de la chaleur, de l'averse et de l'orage. Ses matières vivantes et mutantes sont l'eau, l'argile et le sable qui composent certaines sculptures pour devenir, tour à tour, sous l'effet des transformations, boue, neige, glace ou pluie. Certaines formes sont omniprésentes, comme le trou qui souligne la thématique privilégiée de la béance. L'artiste juxtapose le trou au cocon et aux autres symboles de refuge et de protection qui ont sa faveur. Goldsworthy tente d'expliquer dans les textes qui accompagnent ses œuvres et les photographies prises de ses œuvres le pourquoi de la démarche. Il affirme vouloir jouer librement des oppositions qui relèvent de la coexistence, d'une part de la plénitude et de la protubérance et, d'autre part, du vide et du creux, un *leitmotiv* dans son travail. L'artiste est, par exemple, soucieux de refléter dans ses réalisations les énergies telluriques qui semblent les tirer tantôt vers la terre, tantôt vers le ciel, grâce à un puissant élan vital.

Ayant recours à la nature comme la véritable raison d'être de son travail, Goldsworthy y reflète la dimension temporelle de façon aussi prééminente que la dimension spatiale. Ainsi la signification culturelle du paysage et ses caractéristiques naturelles sont indissociables. Pour le projet *Sheepfolds* (2000), un des plus grands projets d'art public connus, exécuté dans le Cumbria, l'artiste fait appel à des artisans-bâisseurs, aux savoir-faire ancestraux, pour la reconstruction de murs de pierre sèche servant d'enclos aux moutons. Il le fait en signe de respect des traditions agricoles et pastorales révolues. Non sans heurter quelque peu la sensibilité des habitants du lieu, et non sans rencontrer leur incompréhension et leur hostilité, l'artiste intègre aux murs, de manière surprenante, des sculptures et des objets de sa fabrication personnelle, afin d'apporter une note artistique à une structure à l'origine exclusivement fonctionnelle. Le passant et le visiteur sont invités à méditer sur le passage du temps et l'évolution des métiers et des traditions. La démarche consiste à lancer un défi à nos perceptions habituelles des objets

⁶ Dans le film documentaire *Rivers and Tides* qui traite de son oeuvre, l'artiste parle de 'obsessive forms you can't get rid of.'

paysagers les plus communs. Par conséquent, les objets les plus fonctionnels s'avèrent capables de dégager une qualité presque abstraite que l'on pourrait définir d'intensité, d'énergie ou d'essence.

Goldsworthy fait également appel au travail des artisans-bâisseurs du nord de l'Angleterre pour des commissions de l'autre côté de l'Atlantique. Par exemple, une approche similaire caractérise la récente exposition (2005) au *National Gallery of Art*, Washington, appelée *Roof*. Là encore, il s'agit de rendre honneur au savoir-faire des artisans, responsables de la construction d'une série de toits-cônes en lauze. L'installation est censée rappeler des associations anciennes avec l'architecture historique de la ville de Washington. Son *Storm King Wall* (1997-98), une de ses sculptures les plus connues du public et aussi une des plus spectaculaires, figure dans un parc de sculpture, érigé sur un emplacement autrefois voué à l'agriculture, dans la vallée du Hudson. Loin de fonctionner comme une simple pièce rapportée, l'ouvrage reflète les traditions passées et propose un commentaire à propos de leur impermanence. Un mur *crinkle-crinkle*, tout en courbes, long de 2 278 pieds, serpente à travers le paysage comme s'il y participait, rappelant les murs utilitaires d'autrefois. Dans un tout autre contexte, l'indispensable œuvre de mémoire est également l'objet du *Stone Garden* (2003). Ce jardin, érigé sur le toit du *Museum of Jewish Heritage*, à New York, est un mémorial à l'holocauste. D'immenses roches ont été creusées afin d'y accueillir des arbres. Le projet, nécessitant un important dispositif technique, associe à l'œuvre le travail physique et pénible, exécuté par des artisans. L'ensemble est incontestablement doté d'un très pouvoir associatif, emblématique et émotionnel considérable que l'artiste revendique pleinement.

Les objets placés par l'artiste dans le paysage, bien qu'ils ne paraissent pas nécessairement représenter quelque chose de particulier, font néanmoins l'objet d'une réflexion, *quasi* systématique, par l'artiste lui-même. Au fur et à mesure de l'avancement d'un projet, l'artiste note fréquemment son cheminement, pratique ou théorique, la plupart du temps sous forme d'entrées dans un journal (parfois quotidiennement, comme c'est le cas pour le journal de Digne). Il accorde aussi volontiers des entretiens à qui veut s'enquérir des détails du processus de création à l'œuvre. En particulier, l'artiste ne perd jamais de vue l'importance capitale de la relation entretenue entre l'objet artistique et le paysage naturel (qu'il soit rural ou urbain), et sa place au sein d'un contexte paysager et élémentaire plus large et signifiant. Imperceptiblement, le cairn qu'il s'applique à construire, par exemple, révèle une complémentarité essentielle avec les collines environnantes, par exemple.⁷ Effectivement, Goldsworthy se refuse à faire des distinctions théoriques, qu'il estime malvenues, entre l'environnement rural et le contexte urbain. Il n'en demeure pas moins que la grande majorité de ses œuvres figure spontanément au sein de paysages ruraux et sauvages.

Cette relation de complémentarité étroite entre l'objet façonné et le paysage dans sa globalité implique souvent un retour de l'objet artistique aux sources élémentaires auxquelles il appartient et dont il provient. Cette dissolution prend la forme d'un véritable engloutissement dans *Rivers and Tides*. Ici, la composition que l'artiste peine à terminer sur une plage déserte et sauvage de la Nouvelle-Ecosse sera indubitablement avalée par les vagues de l'Atlantique. Loin de représenter un

⁷ *Ibid.* 'I know that the relationship between the cairn and the hills behind has become very important and yet I don't remember them being so at the beginning.'

dommage, l'engloutissement et le retour à la mer sont des étapes bienvenues que subit l'oeuvre. Très sensible au principe du *genius loci*, l'artiste attache une importance toute particulière à la poésie et au mystère des lieux qui lui servent d'inspiration. On incite le visiteur à remémorer l'héritage culturel du paysage et à se laisser gagner par son aura naturelle. Par exemple, dans le cadre d'un autre projet d'art public, l'itinéraire de visite aménagé autour des *Chalk Stones*⁸ se repère grâce à une quinzaine de boules de craie sphériques, chacune mesurant deux mètres de diamètre. Elles ont été fabriquées par l'artiste qui propose au visiteur, par leur intermédiaire, de témoigner de la beauté scénique des landes crayeuses du Sussex. L'expérience esthétique est censée gagner en intensité en raison d'une perception artistique nouvelle. S'y ajoute la libre association des traditions pastorales remémorées.

Goldsworthy cherche à démasquer les qualités cachées sous la surface des objets sculptés, des matériaux utilisés et des paysages rencontrés pour leur attribuer une nouvelle identité jusque là méconnue. Il se plaît, notamment, à subvertir les caractéristiques usuelles, inhérentes aux éléments qui constituent ses objets. Par exemple, il fait ressortir l'étonnante malléabilité de la pierre ou l'extrême dureté du bois.⁹ Dans ces conditions, c'est paradoxalement la pierre qui parfois donne l'impression d'être protégée par les branchages pourtant plus fragiles. La perception et la compréhension des caractéristiques trompeuses des matériaux naturels font partie intégrante de l'expérience esthétique. Alors, invitant le témoin à s'émerveiller des mutations que subissent les formes et textures habituelles de ses matériaux de prédilection, il insiste sur leurs polarités, leurs ambiguïtés et leurs métamorphoses. La subversion des possibilités plastiques habituelles constitue un défi permanent à notre perception habituelle et représente, dans l'oeuvre de Goldsworthy, un principe de base. En particulier, la polarité qui tranche l'expérience ordinaire d'un monde extraordinaire préoccupe l'artiste qui avoue sa fascination pour des phénomènes revêtant une apparence ordinaire, tout en recelant une essence extraordinaire.

Goldsworthy aime à détourner l'objet de son contexte usuel ou de son caractère habituel de plusieurs manières, comme en témoigne son projet paysager appelé *Moonlit Path* (2003). Il s'agit de faire re-connaître, de nuit, un paysage déjà très marqué esthétiquement et culturellement. L'itinéraire ménagé par Goldsworthy dans le parc historique de Petworth (Sussex) permet au jardin de garder intacte l'empreinte caractéristique du paysagiste *Capability Brown*, immortalisée depuis dans les tableaux peints par Turner au dix-neuvième siècle. Le dessein des plans d'eau serpentine et du terrain ondulant, orné de grandes étendues de pelouses et de ceintures et de bosquets d'arbres majestueux est inchangé depuis plus de deux siècles et demi. Propriété du *National Trust*, il s'agit d'un site prestigieux, valorisé culturellement et institutionnellement.¹⁰ Alors Goldsworthy apporte sa touche personnelle et innove, en y créant un simple sentier fait de poussière de craie, qui serpente à travers les bois anciens, situés à la périphérie du parc paysager. Hormis l'intérêt historique, architectural et artistique qui définit cet espace paysager, ce sont

⁸ Dépliant touristique (non daté) intitulé *Chalk Stones*.

⁹ *Andy Goldsworthy's Digne Diary 1995* : 'I like the inversion of the idea that stone is hard and strong and the tree fragile and organic... The stone is contained within the branches, the wood is protecting the stone... The delicacy of the stone.'

¹⁰ Le jardin bénéficie de la plus haute reconnaissance institutionnelle (Grade 1 sur l'échelle du registre de *English Heritage*).

les sensations et les sentiments pour la nature méconnue que Goldsworthy s'évertue à éveiller chez le visiteur sensible et percevant. Le parcours qui mène le visiteur à travers les bois délaisse d'ailleurs volontairement les traditionnelles vues pittoresques qui plongent sur le lac brownien. De toute évidence, il importe de diversifier, d'intensifier et de transformer les perceptions esthétiques du visiteur en transposant les circonstances habituelles de la visite. La condition singulière d'une visite nocturne, au clair de lune, permet de faire ressortir l'expérience foncièrement éphémère de la lumière rendu possible le long du sentier crayeux. Dans la presse spécialisée, on loue cette occasion fournie au visiteur de se re-familiariser avec un monde devenu brusquement inconnu, mystérieux et étrange, jusque dans ses moindres détails :

As you walk through the woods guided by the shining path in front of you, the softest sounds become intensified. By this hour, even the hum of distant traffic has died down. The crack of a twig, fronds or branches brushing against your side, invisible footfalls in front or behind you : each is heard with a clarity that would be lost in the daytime. On a clear night, milky light flooding a forest clearing becomes confused in your mind with the artificial 'moonlight' at your feet. At the same time, the world has become infinitely strange, a place drained of colour, reduced to tones of light and dark. Like animals, the longer we stay in the wood, the more acute our sense of sight becomes.¹¹

Le cheminement imposé au visiteur n'est pas sans rappeler une dimension métaphorique et allégorique.

Malgré une prédilection évidente à placer l'objet d'art dans le paysage rural, voire sauvage, l'artiste ne rechigne pourtant pas à transposer en milieu urbain des objets associés plus habituellement à une scène de campagne. C'est à nouveau cette dimension insolite qui caractérise le projet appelé *Summer Snowballs*. Celui-ci consiste à exposer en été dans la *City* de Londres de gigantesques boules de neige façonnées pendant l'hiver. Certaines sont facilement visibles par le passant qui témoigne de leur décomposition et de leur dissolution, d'autres cachées à la vue du grand public, en situation protégée. Ici, sortis de leur contexte habituel, les objets, quoique 'naturels,' sont facilement reconnaissables, malgré tout, comme des phénomènes non naturels. L'artiste cherche à exciter la curiosité du passant devant ces réalisations placées sur le chemin du travail et évoque la relation profonde qui associe à son contexte paysager, naturel et géologique l'objet créé. Ce principe de correspondance élémentaire, faisant fi des oppositions spatiale et temporelle, lui est cher.¹²

Goldsworthy est d'ailleurs passionné par les mutations inévitables apportées par le passage du temps.¹³ A propos justement du projet *Snowballs in Summer*, lors d'un entretien accordé à Conrad Bodman, conservateur du *Barbican Centre* à Londres, Goldsworthy explique sa démarche. En dépit des apparences de permanence et de solidité, c'est la qualité mouvante, liquide et fluide du paysage et de la terre qui interpelle l'artiste. Il compte saisir l'essence de la saison hivernale et la relâcher au

¹¹ www.theartnewspaper.com/artcritic/lev11/reviewarchive/2002/jul_10_02_main., consulté le 27 février 2003.

¹² Entretien (2000) publié sur le site : <http://www.eyestorm.com/events/goldsworthy/interview.html>, consulté le 5 mars 2003 : '[...] the flow, energy and life that connects one place with another.'

¹³ *Ibid.* : 'Time, change and fluidity in all things, not just snow, is the subject of the snowball project.'

cœur de l'été en pleine ville, gardant intacte la préoccupation avec la métamorphose. Déplacées dans un environnement étranger, les boules de neige géantes sont censées exprimer le paradoxe des apparences et aller au-delà des contradictions superficielles de celles-ci, fondement du principe de création auquel adhère l'artiste :

My art is an attempt to reach beyond the surface appearance. I want to see growth in wood, time in stone, nature in a city, and I do not mean its parks but a deeper understanding that a city is nature too – the ground upon which it is built, the stone with which it is made, the way people move around its streets, the rain that falls on both field and pavement, the land that is cultivated to feed the city ...¹⁴

D'ailleurs, une inspection attentive de chaque boule de neige révèle qu'elle a été creusée et remplie d'objets hétéroclites afin de susciter chez le visiteur la curiosité, tout en lui ménageant de nombreux effets de surprise. A la fonte, certaines des boules de neige géantes laissent deviner, par exemple, la présence de graines de frênes, de sureaux, de marronniers, etc. En cherchant à élargir, voire à subvertir la profondeur perceptive du spectateur, on fait en sorte que l'observation et la contemplation occupent une place de prédilection dans l'expérience proposée. Le processus de fonte est enregistré dans un document vidéo, permettant d'en constater les étapes successives. Fidèle à ses principes, l'artiste révèle son désir de ramener la composition à une réalité à la fois plus élémentaire et plus holistique. Tantôt taxé d'une préoccupation sentimentale à l'égard de l'ornementation, tantôt loué pour la réponse sensible et poétique qu'il suscite par rapport à l'interdépendance du temps et du lieu, Goldsworthy se contente de résumer en quelques termes simples son attitude envers la tradition et la modernité. Il conçoit l'une et l'autre de manière tout à fait complémentaire car reliés directement aux processus dynamiques et vitaux de la vie et de la création.¹⁵

Ce principe de dissolution éventuelle qui guette l'objet créé, à plus ou moins long terme, constitue l'attrait essentiel de sa beauté éphémère. Le cairn soigneusement construit s'effondre à l'assaut des vagues et la spirale de glace finira par fondre. Bien au-delà d'une simple acceptation d'une 'mort' inévitable, ce retour à l'essence semble guider l'inspiration profonde de l'artiste. Effectivement, l'énergie tellurique et les processus géologiques, vivants et mouvants, relient l'objet soigneusement façonné en tant qu'objet focal à son contexte naturel et paysager. Cette interdépendance représente une caractéristique principale de l'œuvre, chère à un principe holistique qui paraît gouverner l'ensemble du travail de l'artiste. Le cycle naturel, impliquant croissance puis déchéance et décomposition, en caractérise la facette essentielle, *a fortiori* lorsqu'il s'agit de réalisations faites en plein air. Le long travail de patience et d'habileté que demande à l'artiste l'élaboration de ses sculptures trouve un corollaire contraire et complémentaire dans la décomposition 'naturelle' qui s'ensuit. Les matières se désagrègent, les formes se dissolvent et les couleurs s'estompent. Cette phase essentielle de la décomposition est attendue et félicitée, non seulement subie. L'artiste enregistre (par écrit ou sur film) les mouvements du lent processus qui régit les transformations, afin d'en immortaliser quelques étapes transitoires et éphémères.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Smithsonian Magazine*, février 1997 : 'You must have something new in a landscape as well as something old, something that's dying and something that's being born.'

Pour conclure, Goldsworthy affirme sans ambages sa recherche de la compréhension des cycles de la nature, ses processus, ses énergies. Cette démarche implique une attitude d'acceptation, voire d'émerveillement, devant les mutations que subissent ses objets assujettis aux éléments et au passage du temps. En particulier, dans toutes leurs subtilités, les processus de fonte, d'effritement, d'évaporation, de désintégration et de dislocation participent pleinement à l'identité esthétique de l'objet artistique. L'inévitable désintégration, dégradation, désagrégation, flétrissement et décomposition qui caractérisent ses œuvres sont valorisés en tant que reflet palpable de l'éphémère au sein d'une continuité cyclique. Souhaitant distinguer ses projets des desseins paysagers du passé, l'artiste déclare ne pas chercher à embellir la nature. Curieusement, il semble y avoir un consensus rare sur la beauté de ses créations. L'intérêt, nous dit Goldsworthy, réside moins dans l'ultime manifestation, parfois fugitive, de l'objet que dans un processus complexe et dynamique de création et de transformation. Ce processus est à la fois celui de la création artistique et celui de la métamorphose naturelle et culturelle du paysage dans lequel Goldsworthy insère ses objets.

Sources :

Bodman, Conrad, 'Interview with Andy Goldsworthy,'
<http://www.eyestorm.com/events/goldsworthy/interview.html>, consulté le 5 mars 2003.
Andy Goldsworthy's Digne Diary 1995

(http://www.eyestorm.com/feature/ED2n_article.asp?article_id=243), consulté le 27 février 2003. (texte et photographies)

(*Kenneth Barker – abstract.....Smithsonian Magazine*, février 1997 : 'Searching for the window into nature's soul' (à propos de l'art paysager de Goldsworthy : consulté sur www.smithsonianmag.com/smithsonian/issues97/feb97/golds.html) :

Riedelsheimer, Thomas, *Rivers and Tides : Andy Goldsworthy working with time*, (film documentaire de 90 minutes), 2001.

Schama, Simon, 'The Stone Gardener, *TheNew Yorker*, 22 septembre 2003.

Tiberghien, Gilles, *Nature, Art, Paysage*, Actes Sud, 2001.

Tiberghien, Gilles, 'La nature comme source d'inspiration,' *Grandes Ecoles Magazine*, mars 2002, pages 50-52.

Pour citer cet article

Lorraine Grison, « Andy Goldsworthy : L'objet d'art dans le paysage (De la Main à la Terre) », *Représentations*, 2006 :1, *Travaux du Centre 2*, [en ligne].
Mis en ligne le 24 novembre 2006.
URL : <http://www.u-grenoble3.fr/representations>