



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Décrypter le numérique, transformer l'enseignement – Cahiers disciplinaires



Nature

N° 11, vol.1

AVRIL 2026



Figure 1 : Frederic Edwin Church. *Saison des pluies aux tropiques*, 1866, huile sur toile, Musée des Beaux-Arts de San Francisco. Domaine public, [Wikimedia](#)

SOMMAIRE

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|----|
| REPÈRES | 1 |
| La nature, une notion en débat | 3 |
| Axes de réflexion..... | 5 |
| <i>Observer, représenter, transformer</i> | 5 |
| <i>Visions, sensibilités et imaginaires</i> | 6 |
| <i>La nature comme terrain</i> | 6 |
| Pour aller plus loin | 6 |
| <i>Enjeux historiographiques</i> | 6 |
| <i>Ouvrages de référence</i> | 7 |
| | |
| USAGES ET EXPÉRIMENTATIONS, IMAGES DE LA NATURE : DES PARCOURS | 13 |
| Représentations de la nature au sein des collections permanentes des musées | 13 |
| Mettre en œuvre une approche sensible du paysage | 14 |
| De la nature à l'environnement, les collections des musées interrogées | 14 |
| | |
| JALONS | 21 |
| Regards et créations au nom de la nature | 21 |
| Donner du sens..... | 22 |
| Visions | 24 |
| <i>Les artistes flamands : la nature sacrée ou profane aux frontières du réel</i> | 24 |
| <i>Paysage et classicisme : la nature sous un jour idéal</i> | 26 |
| <i>Paysages britanniques : à la recherche du pittoresque</i> | 26 |
| <i>Barbizon : rendez-vous d'une jeunesse avide de pleinairisme</i> | 29 |
| <i>L'impressionnisme : à la recherche du fugitif</i> | 31 |
| <i>Le paysage symboliste : la quête d'une nature préservée et réenchantée</i> | 33 |
| <i>Du paysage à l'abstraction</i> | 37 |
| <i>La nature dans les collections et expositions d'art contemporain</i> | 38 |
| <i>Numérique, biologie et vivant</i> | 43 |

Le Cahier disciplinaire ÉduNum n°11 en histoire des arts, édition de veille et d'actualité destinée aux enseignants, propose une synthèse des dernières publications pédagogiques consacrées à la nature, envisagée à la fois comme objet, matériau et source d'inspiration pour les artistes.

La nouvelle question du programme limitatif en spécialité histoire des arts à la rentrée 2026 invite à explorer, dans la plus grande diversité possible de périodes et d'aires culturelles, les problématiques et les questions du rapport à la nature dans la pratique des artistes.

Le numérique offre des possibilités nombreuses et variées pour enrichir et diversifier les approches pédagogiques afin de travailler cette notion en classe. Les ressources numériques mises en ligne par les institutions culturelles ici rassemblées sont aussi une aide précieuse pour les élèves. Cette veille ne se limite pas à l'étude de la représentation du paysage, même si le volet 1 est largement consacré à la peinture en Occident.

Un volet 2 à paraître abordera les pratiques singulières des artistes et élargira le propos à d'autres domaines artistiques et aires culturelles. Il s'agit, dans ces deux volumes, d'interroger les récits forgés par les artistes, participant ainsi à questionner nos modes de perception et notre compréhension du vivant.

« La nature, le paysage européen qui nous entoure est artifice, il est fait par l'homme, c'est un paysage culturel. L'action de l'homme a modifié la nature préexistante, en en créant une nouvelle, produit de son action, de son art. La valeur culturelle la plus immédiate d'une œuvre humaine tient souvent à ce qu'on la reconnaît. On a tendance à séparer l'action de l'homme de la nature comme si l'homme n'en faisait pas partie. J'ai voulu fossiliser l'un des gestes qui a produit la culture. »

Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre*, Paris, ENSBA, coll. « Écrits d'artistes », 2000, p. 91.

☞ Programme limitatif pour les enseignements d'option et de spécialité d'arts en cycle terminal (rentrée scolaire 2026) - Objets et enjeux de l'histoire des arts : « Nature ? »



Figure 2 – Encart, Bulletin officiel n°4 du 22 janvier 2026

Considérée à la fois comme thème, objet et matériau pour l'artiste, la nature s'impose à l'histoire des arts par la place centrale dans les productions et dans les travaux théoriques, s'y révélant comme un élément consubstantiel à la création, origine et horizon immédiat de tout artiste. Cette question du programme limitatif permet d'aborder l'évolution du traitement du concept de nature par les arts ainsi que les effets de construction culturelle, sociale et historique qui sont à l'œuvre dans ce processus, s'attachant à rendre sensibles pour les élèves les enjeux esthétiques, artistiques et techniques ainsi mobilisés. Elle s'appuie sur l'étude diachronique des productions artistiques pour inscrire la diversité des formes artistiques en regard de ces évolutions, de la fusion originelle aux ruptures technicistes en passant par les naturalismes.

Ne se limitant pas au seul paysage, elle éclaire les glissements qui conduisirent de l'idée ou du sentiment de nature dans l'art aux formes artistiques produites dans ou avec la nature.

Elle est conduite à partir d'œuvres emblématiques empruntées à la peinture, à la sculpture, à l'architecture, mais également à la musique et aux lettres ainsi qu'au cinéma. Certaines de ces références sont issues de plusieurs aires culturelles et géographiques extra-occidentales afin d'observer la diversité des traductions de ce concept dans les arts étudiés.

La nature, une notion en débat

La « nature » peut être définie dans son sens premier comme l'ensemble de la réalité matérielle envisagée comme indépendante de l'activité et de l'histoire humaine selon le Trésor de la langue française. Dans son acception courante, le terme renvoie à un espace perçu comme extérieur à l'homme, doté d'une existence propre et autonome. Cependant, à l'époque de l'anthropocène, cette définition est largement discutée. La notion est polysémique. Sa signification reste parfois problématique, d'où le point d'interrogation dans la formulation de la thématique, point de discussion central à interroger avec les élèves, du point de vue du contexte historique, artistique, politique, sociologique ou technique. L'un des enjeux majeurs de la question consiste à précisément à mettre en évidence cette complexité et à analyser comment les artistes forgent des représentations autant que des imaginaires, qui invitent à bouleverser et à dépasser le clivage entre nature et culture¹.

Axes de réflexion

☞ *Observer, représenter, transformer*

Comment les artistes observent-ils la nature ? Quelles traductions proposent-ils, entre fidélité au réel et réinvention des formes ? Comment les œuvres traduisent-elles différentes manières de penser la place de l'homme dans la nature ?

☞ *Visions, sensibilités et imaginaires*

Quelles créations sont réalisées au nom de la nature hier comme aujourd'hui ? Face aux défis environnementaux contemporains, quel est leur sens ? Comment les artistes expriment-ils

¹ Des ressources d'accompagnement à destination des enseignants de philosophie, dans le cadre du programme de terminale des voies générales et technologiques sont disponibles sur [éduscol](https://www.eduscol.education.fr/). Elles mettent en ligne des captations réalisées lors des **Rencontres philosophiques de Langres** en 2017 qui ont eu pour objet cette « délicate discipline du naturel » et ont interrogé les enjeux que recouvre notre rapport à la nature. La [notion nature](#) est présentée dans l'émission *Les Clefs de la philo* sur la plateforme **Lumni** à l'attention des élèves de terminale. On pourra aussi revenir sur le changement de vocabulaire, nature ou vivant, en lien avec les travaux de l'anthropologue Philippe Descola. L'émission [Les idées larges](#) sur Arte, disponible dans les *médiacentres*, permet d'aborder ces questions avec les élèves : pourquoi le mot « nature » pose-t-il problème ? Comment cette notion a-t-elle émergée ? Qui a inventé la « nature » ?

une attention affective au vivant ? Comment rendent-ils le monde digne d'émerveillement et le réenchangent ? Quel est leur rôle dans sa préservation ? Quels rapports les artistes entretiennent-ils avec l'idée de nature ? De l'harmonie au sublime, rapports d'inquiétude ou expressions de la fragilité, visions de la catastrophe...

☞ *La nature comme terrain*

Comment l'expérience du lieu, du paysage ou du milieu naturel nourrit-elle le processus de création ? Quelle est la place de l'artiste, face, dans ou avec la nature ? Comment certaines pratiques artistiques font-elles de la nature un partenaire ou un médium de création ? Comment faire œuvre avec la nature ?

Pour aller plus loin

☞ *Enjeux historiographiques*

Sujet, symbole, miroir des émotions des artistes ... [De quoi la nature est-elle le nom ?](#)
[Représentations de la nature dans l'art et sa critique contemporaine](#) : ainsi formulé, l'appel à contributions (Saint-Étienne, 2021) témoigne de la complexité de la notion. L'introduction incite à réfléchir aux formes artistiques qui ont contribué à construire, enrichir ou déconstruire certaines représentations de la nature. Le propos mentionne comment artistes, écrivains et architectes « donnèrent forme, ampleur à des récits de la nature devenant alors opérants politiquement : les peintures et écrits de **Théodore Rousseau**, **Georges Sand** ou **Jean-François Millet** sublimant la forêt de Fontainebleau et œuvrant à sa protection comme patrimoine naturel, peintres paysagistes américains tels que [Frederic Edwin Church](#) projetant les valeurs patriotiques de l'époque sur la nature qu'ils représentent, ou encore [Buckminster Fuller](#) engageant l'architecture dans une réflexion sur la finitude des ressources ».

L'appel à contributions [Possibilités du paysage contemporain](#) (Aix-Marseille, 2025) approfondit cette réflexion dans un contexte de raretés des ressources et de crises écologiques. Le paysage devient une « sédimentation de traces ». « Les pratiques contemporaines sont-elles plus proches d'une conception du paysage qui inclue le sujet comme une entité du vivant, et non comme un spectateur externe à la nature et anthropocentré ? ». Les grands formats de **Peter Doig** avec pour sujets des paysages de

forêts, de lacs et de montagnes ne sont pas façonnés « d'après nature » mais recomposés à partir de photographies, de coupures de presse ou de la culture pop. L'artiste, [sur le mode du sampling](#), crée de nouvelles images qui sédimentent, inventant de nouvelles possibilités tout en donnant aux spectateurs un sentiment de familiarité avec la nature représentée. L'emploi du terme « naturalisme » en histoire de l'art, dont le sens s'est construit à la croisée de plusieurs disciplines scientifiques, illustre cette tension entre manières d'observer et d'interpréter la nature. L'appel à contributions [Figures du naturalisme](#) pour la revue *Perspective* à paraître en 2027 amène les auteurs et autrices à « interroger le débat contemporain sur le naturalisme comme manière de voir et de représenter le monde, du point de vue de l'histoire de l'art ».

Dans l'appel à contribution [Être vivant : l'art et les métamorphoses](#) pour *La Nuit des Idées* (INHA, 2020), le vivant est interrogé, sous des perspectives artistiques, biologiques ou métaphysiques. La notion se définit, du microcosme au macrocosme, par un mouvement constant de transformations : mutations, contaminations, passages et hybridations.



Figure 3 : Agence de presse Meurisse. Portrait de Jean Painlevé à la Sorbonne, 1926, Bibliothèque nationale de France. Domaine public, [Wikimedia](#)

À l'occasion de cet événement, ont été projetés les [films](#)² du réalisateur et biologiste **Jean Painlevé** qui, pour nous montrer la vie sous l'eau, du visible à l'invisible dans la 1^{re} moitié du XX^e siècle, expérimente, utilise et adapte divers techniques et moyens pour vulgariser la science et capter l'attention des spectateurs découvrant ses films au cinéma. Jouant sur les variations d'échelle, et les métamorphoses que permet le médium, l'objectivité cinématographique n'est ici qu'un leurre.

☞ *Ouvrages de référence*

Plusieurs ouvrages de référence permettent de saisir les enjeux de la question et d'initier les

² Jean Painlevé, *La Pieuvre*, 1928. Premier documentaire de vulgarisation scientifique, [premier film biologique](#) de Jean Painlevé.

élèves à la lecture d'extraits d'ouvrages théoriques. La sélection n'est qu'indicative. Les liens invitent à la lecture des comptes-rendus.



Figure 4 : Joachim Patinir. *Paysage avec la prédication de saint Jean-Baptiste*, XVI^e siècle, huile sur bois, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Domaine public, [Wikimedia](#)

La philosophe **Anne Cauquelin** dans [L'invention du paysage](#) (2000) « suggère que le paysage serait un équivalent construit de la nature, cette dernière ne pouvant être perçue qu'à travers son tableau. Le paysage est envisagé comme une série de constructions où chaque forme contient en elle les images « pliées » de formes plus anciennes. Déplier les plis, ce serait critiquer l'idée allant de soi que le paysage est identique à la nature ». Anne Cauquelin situe l'émergence du paysage à la Renaissance, lorsque l'invention du modèle perspectif inscrit la nature dans une géométrie du regard. Comme l'écrit la philosophe, la perspective agit comme une « percée » (*per-scaper*) qui ouvre le regard vers un horizon et vers un infini, un « là-bas que sa ligne évoque ». **Joachim Patinir**, actif à Anvers, avec des moyens très simples, forge une nature harmonieuse, celui de la création, où règne la paix. Le premier plan est peint dans une palette d'ocres souvent assez sombre, le plan médian traité dans une gamme de vert. Dans [Paysage avec prédication de Saint Jean-Baptiste](#), notre œil suit la

courbure du fleuve et s'enfonce dans le lointain, découvre des falaises et rochers taillés à vif, un pays vallonné qui se déploie sous les horizons, s'étirant jusqu'au bleu de l'arrière-plan pour créer profondeur et transparence. L'attention est apportée aux arbres vigoureux au centre de la composition. L'artiste invente un paysage allégorique, une peinture dont l'objet est une vue de pays dans son rapport à l'origine. [Paysage avec chute d'Icare](#) de **Pieter Bruegel l'Ancien** est paradigmatique de l'invention du paysage. Quel est l'inventif de la composition ? La nature devient un espace organisé par le regard, le tableau propose un point de vue depuis lequel le monde, considéré à vol d'oiseau, est ordonné, le soleil couché sur l'horizon, l'événement mythologique réduit à un détail marginal.



Figure 5 : Pieter Bruegel l'Ancien. *La chute d'Icare*, vers 1558, huile sur toile, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Domaine public, [Wikimedia](#)

L'historienne de l'art **Estelle Zhong Mengual** dirige la chaire « Habiter le paysage » aux Beaux-Arts de Paris. Dans une [conférence](#) en mars 2022 à la bibliothèque de Marseille « Le paysage : du décor au monde peuplé », elle présente la peinture de paysage occidentale sous trois visages, comme décor, symbole ou miroir de nos émotions humaines. Dans *Apprendre à voir* (2021) elle souligne que le vivant est souvent secondaire et invite à une forme d'attention au monde naturel. Dans les tableaux de **Giorgione**, *La Tempête* ou *Les*

Trois philosophes, la douceur lyrique du paysage, la matière picturale du minéral l'emporte sur l'anecdote et la narration. Giorgione intègre l'apport de la peinture du Nord et des Flamands : la nature est vue comme miroir de la création, elle traduit un sentiment profond d'unité et d'harmonie, fondement de la beauté recherchée par le peintre, selon une vision néoplatonicienne et musicale des rapports secrets de l'univers.



Figure 6 : Giorgione. *Les trois philosophes*, vers 1509, huile sur toile, Musée d'Histoire de l'art de Vienne. Domaine public, [Wikimedia](#)

Cette présence du paysage s'affirme au XVII^e siècle. Au sein du cycle des Quatre Saisons, peint entre 1660-1664, **Nicolas Poussin** transcrit plus qu'une scène biblique, notamment dans [Le Printemps. Adam et Ève dans le jardin d'Éden](#). Tableaux religieux, tableaux panthéistes ? Le regard du spectateur est surtout attiré par l'organisation du paysage, arbres, rivière, lumière,

profondeur de l'espace et nuances de verts. Ces quatre tableaux enjoignent de déplacer notre attention au milieu naturel habituellement considéré comme décor³.



Figure 7 : Nicolas Poussin. *Le Printemps ou Le Paradis terrestre*, 1660-1664, huile sur toile, Musée du Louvre. Domaine public, [Wikimedia](#)

Les travaux de l'anthropologue **Philippe Descola** proposent un autre angle. Dans [Les formes du visible. Une anthropologie de la figuration](#) (2021), la nature ne se réduit pas à ce qui est visible. Elle est appréhendée comme un réseau de relations et de représentations qui change selon les cultures. L'exposition *La fabrique des images* (2010) sous le commissariat de Philippe Descola au **musée du Quai Branly-Jacques Chirac** engage à décrire les productions artistiques et matérielles de l'Humanité pour révéler ce qui ne se voit pas d'emblée dans une image, c'est-à-dire les effets que cherchaient à produire ceux qui l'ont créée sur ceux à qui elle était destinée. La compréhension des images se fonde sur quatre grands modèles iconologiques, traduisant quatre grandes visions du monde, que sont le totémisme, le naturalisme, l'animisme et l'analogisme. « L'auteur fait du naturalisme une [ontologie](#), une

³ L'historien de l'art Willibald Sauerländer, à propos des [paysages de Nicolas Poussin](#), insiste notamment sur la difficulté à identifier les sources littéraires de l'artiste pour [Paysage avec un homme tué par un serpent](#) comme sa part d'énigme.

manière de découper intellectuellement le monde, typique de la culture moderne occidentale⁴ et partie prenante du colonialisme et de l'extractivisme de l'Europe et de l'Amérique du Nord depuis le XVI^e siècle, et dont le portrait et le paysage modernes seraient les formes symboliques ». Au **musée du quai Branly-Jacques Chirac**, un [masque de Mélanésie](#) (population Kerawa) témoigne des liens établis au sein des sociétés océaniques avec les forces invisibles du milieu, notamment dans des pratiques rituelles collectives. Ce masque est typique des grandes cérémonies qui impliquent la communauté dans des rythmes de danse, de chants et de rituels liés aux relations avec les esprits, les ancêtres et les forces naturelles. Les porteurs de ces masques sortent des grandes maisons communes pour incarner symboliquement des esprits ou des forces invisibles, dans un rapport dynamique avec le milieu naturel. Dans l'ontologie animiste, bien des animaux, des plantes et des objets sont réputés avoir une intériorité semblable à celle des humains, mais ils se distinguent tous les uns des autres par la forme de leurs corps.

Dans *Un art écologique, création plasticienne et anthropocène* (2019), l'historien de l'art **Philippe Ardenne** propose une [traversée de l'histoire de l'art](#) à partir de la seconde moitié du XX^e siècle au sein de laquelle les créations formelles sont étudiées au regard de la question écologique. L'historien de l'art prend appui notamment sur les travaux de l'artiste américaine **Agnès Denes**. Dans *Wheatfield – A Confrontation* (1982), l'artiste avec l'aide de bénévoles devient agricultrice en cultivant un champ de blé de près de 2 acres sur une ancienne décharge terrain d'enfouissement à New York, à quelques pas de Wall Street et du World Trade Center, au bord de l'Hudson. Cette œuvre est considérée comme l'un des jalons de [l'art environnemental/écologique](#). Le champ de blé devient une métaphore (faire germer le blé, les idées et les questions), une réalité associant des gestes d'entretien puis de récolte et une représentation. Celle-ci est double, l'image d'une terre nourricière, aux travaux des champs, à l'été, ainsi qu'à l'histoire de la peinture de paysage.

⁴ Philippe Descola, titulaire de la chaire *Anthropologie de la nature*, résume son intervention au **Collège de France** dans le cadre du colloque de rentrée 2017, *Les natures en questions. De la Nature universelle aux natures singulières : quelles leçons pour l'analyse des cultures ?* en un [extrait](#) *La nature est une invention de l'Occident*.

IMAGES DE LA NATURE : DES PARCOURS

« Il faut étudier la nature avec attention, pour la bien imiter ; mais il ne suffit pas de la copier servilement : il faut savoir choisir, arranger, ennoblir les objets, et les réunir de manière à produire un tout intéressant. »

Pierre-Henri de Valenciennes, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*. 1799.

Représentations de la nature au sein des collections permanentes des musées

Les différents dossiers pédagogiques édités en ligne et proposés par les services pédagogiques des musées offrent aux enseignants des parcours au sein des collections permanentes consacrés à la représentation de la nature et plus particulièrement au genre du paysage. Ils interrogent la façon dont les artistes observent et figurent la faune, la flore, les formations géologiques, les océans ou encore les astres. Ils insistent sur l'art d'observer, produit d'une histoire : observer devient alors une démarche de connaissance, représenter le visible revient à analyser et à interpréter l'environnement. En Europe, la nature peinte n'est jamais neutre : les éléments retenus portent des significations religieuses, morales, esthétiques ou symboliques. Du XVII^e au XIX^e siècle, en Occident, qu'elle apparaisse harmonieuse ou menaçante, la nature est interprétée à l'aune des valeurs chrétiennes, humanistes puis scientifiques. Longtemps considérés comme mineurs – paysage, scène de genre, nature morte – ces genres témoignent pourtant de la diversité des regards portés sur la nature, oscillant entre idéalisation et réalisme minutieux. La notion même de « paysage » suppose plusieurs regards : celui de l'artiste, celui du commanditaire et celui du spectateur. Des procédés visuels, cadrage, construction de la perspective, présence d'un horizon, orientent ces regards et structurent la réception de l'œuvre. Le regard n'est plus conduit par l'action représentée, mais par une organisation sensible de l'espace. Le paysage devient ainsi le lieu d'une méditation plutôt que celui d'un événement, permettant à la nature d'acquérir une véritable autonomie poétique.

Mettre en œuvre une approche sensible du paysage

Les intentions pédagogiques poursuivies dans un contexte muséal avec des élèves sont multiples : maîtriser un vocabulaire spécifique, se familiariser avec la description d'un œuvre, proposer une interprétation, partager un ressenti. Dans ce contexte, les élèves sont invités, *in situ*, à observer, à identifier et à établir des liens avant d'interpréter et de proposer des clefs de lecture. Une ou plusieurs questions peuvent servir d'amorce à l'activité : à quelle époque la nature devient-elle le sujet principal des artistes ? En quoi les notions de nature et de culture sont-elles des constructions culturelles ? Plusieurs axes de lecture proposés par les services éducatifs des musées ont été rassemblés ici et peuvent servir de support à une visite en autonomie ou accompagnée d'un médiateur.

De la nature à l'environnement, les collections des musées interrogées

Les services éducatifs du musée du **Louvre** ont publié plusieurs dossiers pédagogiques qui retracent l'évolution de l'idée de nature, de la simple représentation de la faune et de la flore jusqu'aux paysages et natures mortes, en passant par les images issues des mythologies et cosmogonies. À quelle époque la nature devient-elle le sujet principal des artistes ? Le site de ressources [Préparer sa visite en autonomie. De la nature à l'environnement](#) partage plusieurs dossiers, de [l'Égypte, don du Nil](#) à [la nature vue par Delacroix](#). Le lien vers le support pédagogique du musée du **Louvre-Lens**, dans le cadre de l'exposition [Paysage. Fenêtre sur la nature](#) (2023) permet d'explorer le genre du paysage, point de vue pour l'artiste sur le monde. Pour les commissaires **Vincent Pomarède** et **Marie Gord**, « les notions de nature et de paysage n'ont pas toujours existé, elles sont des constructions culturelles ». L'exposition est l'occasion de confronter les travaux du théoricien du paysage **Pierre-Henri de Valenciennes**, qui insiste dans ses écrits sur la nécessité de s'attacher aux détails de l'écorce et des racines, aux [carnets de Manga](#) encyclopédique de l'artiste japonais **Katsushika Hokusai**, pensés pour être des manuels d'apprentissage et de recueil d'exemples à l'usage des jeunes artistes élèves ou artisans. Comment devenir un observateur sensible au mouvement du monde ? L'exposition et les ressources pédagogiques mises à disposition



Figure 8 : Katsushika Hokusai. *La cascade de Kirifuri sur le mont Kurokami, province de Shimotsuke*, 1832-1833, estampe sur bois, Musée des Arts de Philadelphie. Domaine public, [Wikimedia](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hokusai_Kirifuri_Fall.jpg)

insistent sur la mise en mouvement des artistes : « L'artiste doit voyager à pied », affirme le peintre Pierre-Henri de Valenciennes en 1799, sortir de l'atelier, pour saisir le pittoresque, les inflexions du site, conserver la mémoire des lieux explorés. **Katsushika Hokusai** en 1811 entame un long périple à travers le Japon afin de procéder au relevé de la faune et de la flore locale, qu'il se propose de reproduire le plus fidèlement possible dans des carnets. Les ornements du paysage qui l'inspirent et l'enrichissent apparaissent sous la forme de dessins en noir, blanc et rose clair. Dans un autre dossier du Louvre [De la nature à la terre nourricière](#),

une large place est accordée aux artistes du Nord, hollandais ou flamands, très bien représentés dans les collections permanentes du musée. En Hollande le paysage à forte couleur locale traduit l'attachement des citoyens à leur pays libéré du joug espagnol. Les peintres hollandais sont des

topographes qui donnent à voir des sites en privilégiant la vraisemblance locale. Par le truchement de la peinture, les Provinces-Unies affichent et façonnent à leur guise l'image de cette nouvelle Arcadie qu'elles se donnent elles-mêmes ; c'est cette représentation que propose **Aelbrecht Cuyp** dans

[Paysage près de la ville de Rhenen : vaches au pâturage et berger jouant de](#)

[la flûte](#). Son imagination visionnaire traduit un sentiment de paix, un accord définitif entre l'homme et la nature. C'est une vision idyllique qui est proposée ici, une pastorale où règne une atmosphère de sérénité.



Figure 9 : Aelbrecht Cuyp. Paysage près de Rhenen : vaches au pâturage et berger jouant de la flûte, 1650–55, huile sur toile, Musée du Louvre. Domaine public, [Wikimedia](#)

Les paysages célèbrent la réussite de la République, lieu de l'identité nationale. Les peintres s'intéressent aussi au passage du temps, aux effets d'atmosphère et aux éléments météorologiques. La violence et la force des éléments, celle d'une mer déchaînée ne sont pas éludées dans le paysage de **Jacob Isaacksz van Ruisdael**, [Estacade ou Gros temps sur le bord d'une digue en Hollande](#). Dans la religion protestante, la nature est la création de Dieu, le paysage devient l'objet d'une méditation morale, le lieu d'une correspondance possible

entre peinture et poésie divine du monde. Les natures mortes de **Jan Davidsz Heem** mettent en scène verres de vins, fruits de saison comme dans [Fruits et riche vaisselle sur une table](#), une opulence décoratrice où la nature est symbolique, les cerises fruits du paradis, les pêches et les pommes fruits défendus alors que le pain et le vin renvoient à l'eucharistie. Les artistes participent à l'élaboration d'une identité nationale et construisent leur spécificité artistique qui les distinguent de l'idéalisme italien.



Figure 10 : Jan Davidsz de Heem. *Fruits et riche vaisselle sur une table*, dit autrefois *Un dessert*, 1640, Musée du Louvre. Domaine public, [Wikimedia](#)

Un [éclairage](#) est porté par les services éducatifs des **musées d'Orsay et de Grenoble** sur l'essor du paysage au XIX^e siècle. Le paysage traduit l'apparition de nouvelles conceptions picturales fondées sur une expérience sensible du monde. Pour répondre à cette question, le dossier du **musée d'Orsay** s'appuie notamment sur l'analyse de [La vague](#) de **Gustave Courbet**. L'artiste réaliste traite un thème éminemment romantique avec pour motif central une vague déferlante chargée d'écume. Le propos insiste sur le riche travail pictural des couleurs sourdes et grises de la tempête, la volonté de transcription de la force des éléments rendus par d'épais empâtements « raclés ». « L'intention manifeste de l'artiste est davantage de développer une sensibilité quasi géologique à la puissance engloutissante de la nature que d'exprimer symboliquement les affres d'une âme tourmentée ». Cette œuvre

s'inscrit dans une série de vagues peintes en 1869 par Courbet, exposée au **musée des Beaux-Arts** à [Lyon](#) ou au **MuMa** au [Havre](#). L'artiste s'installe l'été à Étretat, sur la côte normande, où il débute certaines de ces compositions sur le motif pour les retravailler ensuite de mémoire dans son atelier à Paris. Il enrichit le paysage maritime alors de son univers propre, par analogie avec les falaises de son Doubs natal, la vague devient presque minérale et se dresse comme une crête rocheuse. En ligne, sur la plateforme du musée de Grenoble, au XIX^e siècle, [la peinture de paysage](#) est présentée comme une rupture avec l'académisme et ses règles de composition. Le *focus* est mis sur des peintres à l'instar de **Théodore Rousseau**, **Eugène Boudin** ou des peintres régionaux. [Paysage sous la neige](#) par **Gustave Courbet** est analysé sous l'angle de la matérialité, la touche posée au couteau donne une impression de relief aux rochers et à la neige, les ombres bleues posées sur le manteau neigeux⁵, voilà le sujet du tableau. Enfin le [dossier pédagogique Paysage et Littérature au XIX^e siècle](#) au **musée des Beaux-Arts de Lyon** réalisé dans le cadre d'un séminaire portant sur la question du paysage en littérature au XIX^e siècle confronte artistes et écrivains. Il mentionne une scène champêtre décrite par **Corot** similaire à celle décrite par les frères **Goncourt** dans leur roman *Manette Salomon*. Le personnage de Crescent, double littéraire de Corot, peint « les semailles, la moisson, la récolte – un de ces travaux nourriciers de l'homme [...], l'austère simplicité des poses, [...] la rondeur d'une ligne rudimentaire, l'espèce de style frustré d'une humanité primitive, faisant de la paysanne, de la femme de labour, courbée sur la glèbe [...] [une] silhouette plate et rigide comme la déteinte des deux éléments où elle vit : du brun de la terre, du bleu du ciel ». Plus loin l'amitié entre **Paul Cézanne** et **Émile Zola** est évoquée, les questionnements esthétiques similaires, traduites sous la plume d'Émile Zola dans *L'Œuvre* : « il se brisait à cette besogne impossible de faire tenir toute la nature sur une toile ». D'autres institutions explorent la diversité des approches du paysage. Le [dossier](#) du **Musée de Valence** insiste sur l'autonomie du genre par rapport à la peinture religieuse ou historique, en valorisant l'espace et la contemplation. Ainsi, [Paysage des Apennins avec un arbre mort](#) par le peintre allemand **Jacob-Philip Hackert** fait l'objet d'un éclairage. L'artiste propose une œuvre

⁵ Les paysages de neige vus par les peintres du petit âge glaciaire aux Provinces-Unies, les lacs gelés de Vétheuil peints par **Claude Monet** ou les plaines du finlandais [Pekka Halonen](#), autant de visions hivernales.

sensible et attentive à la nature, à l'arbre⁶ en particulier, imprégnée de méditation philosophique. Marqué par son travail sur le motif, son œuvre traduit déjà une vision objective et réaliste. L'arbre est un de ses motifs de prédilection. Entre vie et mort, ondoyant et noueux, son tronc est torturé, ses racines s'accrochent éperdument à la roche, et seules d'infimes frondaisons le parent encore. En contraste, la montagne et la forêt qui l'entourent forment une masse dense et touffue de verts et de bruns, le ciel un espace éthéré d'un bleu lumineux. Cette œuvre sensible et attentive à la nature est imprégnée de méditation philosophique par la subtile fragmentation des frondaisons aux iridescentes vibrations lumineuses, la pâte laiteuse des troncs, les éclaircies des lointains habités, bref une matière riche et subtile.

Les dossiers du **MuMA Le Havre**⁷ et du **Musée des Beaux-Arts de Nantes** mettent en lumière [l'évolution du genre](#) et sa [capacité à générer d'autres espaces](#). Ces deux dossiers conduisent à interroger la matérialité des paysages, présentant les gravures de **Jean-François Millet**, apôtre du travail manuel, l'utilisation de la [pointe d'acier](#) qui entaille la plaque de cuivre comme une équivalence du sillon du laboureur. Les empâtements de bleu de **Claude Monet** sur la surface évoquent l'eau, griffée de bleu, de terre et de violet dans l'espace du tableau [Les Nymphéas](#) (1911). Au vertige s'ajoute le trouble. Dans [Les Nymphéas à Giverny](#) (1917), les reflets des branches de saule dans l'eau deviennent des ondulations de couleurs. On peut suivre les traces de pinceaux verticales, figurant le reflet du saule, et les touches horizontales, des nymphéas, formant un ensemble presque abstrait dans lequel le regard se perd. Dans le dossier du **Musée des Beaux-Arts de Caen**, une grille de lecture [Comment lire une peinture de paysage ?](#), des mots clefs sont explicités pour entrer dans le tableau de Claude Monet [Étretat. La Manneporte](#)⁸. Lumière, motif, palette claire, facture, urgence de la pratique, esquisse, contours, autant de vocabulaire à faire acquérir aux élèves. Les touches

⁶ La peinture de **Jacop-Philip Hackert** est un point de départ à une analyse comparative autour de l'arbre comme motif, sujet, matériau avec pour exemple [Alberto Giacometti](#), [Giuseppe Penone](#) lors de l'exposition en 2103 à Versailles ou **Joseph Beuys** et ses plantations de 7000 chênes en 1982, lors de la **Documenta de Kassel**.

⁷ L'attachement de **Claude Monet** à sa ville natale du Havre est sincère et se manifeste bien après son départ, alors même qu'il est devenu un maître reconnu et admiré dans le monde entier. En 1910, Monet exprime le désir d'être représenté au [musée du Havre](#).

⁸ Le **musée des Beaux-Arts de Lyon** présente en 2026 une exposition consacrée aux représentations d'Étretat, *Étretat, par-de-de-de-là les falaises. Courbet. Monet. Matisse* prenant appui sur les œuvres de **Gustave Courbet** et de **Claude Monet**, et interroge comment la nature se transforme, se construit en tant que paysage mythique. L'[audioguide](#) est en ligne ainsi que les [visuels](#) de l'exposition.

différencient les éléments : lisses pour le ciel, plus épaisses pour la roche, vibrionnantes pour les vagues. L'œuvre a la matérialité d'une esquisse, la couleur appliquée en traits rapides, sans dessin préalable, sans détail de formes, témoigne de sa pratique, à la manière d'un chasseur selon les mots de **Guy de Maupassant**, créant cinq ou six toiles à la fois, allant de l'une à l'autre, successivement, pour suivre le passage du temps et les variations de la lumière au cours de la journée, capable de traduire d'une simple touche de jaune l'infime rayon de soleil tombant sur la falaise blanche, un éclat bref, un instant passager.



Figure 11 : Claude Monet. *Étretat, La Manneporte, reflets sur l'eau*, vers 1885, huile sur toile, Musée d'Orsay. CC BY-SA 3.0, [Wikimedia](#)

Le dossier du **Musée des Beaux-Arts de Rouen** propose une vaste [perspective historique](#) allant de la Renaissance à l'abstraction. [Regards sur le vivant](#), réalisé par le **Palais des Beaux-Arts de Lille** dans la continuité de l'exposition *La Forêt magique*, propose une série de réflexions à partir des œuvres de sa collection : comment l'artiste cherche-t-il à expliquer les grands mystères de la nature au travers du mythe et de la légende ? Pourquoi en appeler au divin pour expliquer les phénomènes naturels ? Saisir la nature, est-ce la contrôler ? Les catastrophes naturelles sont-elles des sources de fascination ou d'angoisses ? Le **Musée**

départemental des Hautes-Alpes se concentre sur le [paysage de montagne](#)⁹, où la nature devient interlocutrice et source de savoirs scientifiques et émotionnels. S'appuyant sur l'observation, le paysage de montagne est le fruit d'une expérience. Les artistes entament un dialogue avec cet interlocuteur nouveau : ils s'adressent à la montagne comme à une entité et elle leur répond en révélant de nouveaux savoirs (géologie, glaciologie, etc.), de nouveaux sentiments (le sublime) et de nouveaux défis (dépassement de soi, exploits sportifs, défi artistique). Le **MAMAC Nice** explore [plusieurs décennies de création artistique](#), de la représentation à la nature rêvée. La collection du MAMAC fait la part belle au travail monumental de **Christo et Jeanne-Claude** réalisé à l'échelle d'un paysage ou d'un monument, autofinancé par la vente des croquis préparatoires et maquettes des projets. En cachant l'objet, le couple convoque l'envie d'en percer le mystère, comme avec [Packed Coast](#) (*Project for Little Bay, New South Wales, Australia*), 1969.

JALONS

« Je pensais que je regarderais des arbres ; je ne savais pas que je cultiverais un jardin de fleurs ou un potager. Un monde entier s'est ouvert à moi. La façon dont les êtres humains perçoivent la nature est la même discussion que la façon dont nous percevons le genre, la race ou tout ce que nous avons approfondi en tant que société. L'identité ouvre toutes ces facettes complexes de ce que signifie la catégorisation »

Danh Vo, en introduction à l'exposition *Avant l'orage*, Bourse de Commerce-Pinault Collection. 2022.

Regards et créations au nom de la nature

Les ressources numériques réunies ici proposent plusieurs jalons et permettent de mieux comprendre la production et la signification des images sur et dans la nature, dans des aires culturelles et des contextes historiques précis. Une approche comparative des représentations de la nature permet de comprendre la diversité des visions du vivant ainsi que leurs implications symboliques. Les artistes y projettent des sensibilités propres à leur époque, faisant du paysage un espace de réflexion sur la relation entre l'être humain et son

⁹ Un article éducol [Montagne. Approches croisées](#) aborde les représentations de la montagne en histoire des arts, son apparition comme motif et son autonomie comme sujet.

environnement. L'originalité des approches proposées par cette thématique suppose un effort rigoureux de contextualisation de notions souvent abordées de manière générique.

Donner du sens

En classe, le travail mené avec les élèves peut ainsi mettre en lumière la rupture dans la peinture des XIX^e et XX^e siècles qui amorce un rapprochement entre l'observateur et le paysage représenté. Certains peintres explorent alors d'autres modèles perspectifs qui rapprochent l'observateur de l'espace figuré. Les [grandes séries des Nymphéas](#) de **Claude Monet** en offrent un exemple emblématique : le spectateur n'est plus placé face au paysage, mais semble progressivement immergé dans celui-ci. Dans les années 1960, des mouvements comme le Land Art¹⁰ prolongent ce déplacement en faisant du paysage non plus seulement un motif mais un lieu d'intervention et d'expérience. Ces transformations s'accompagnent d'un renouvellement des médiums artistiques, la peinture laissant progressivement place à d'autres formes d'expression comme la sculpture, l'installation ou la performance, capables de restituer la continuité du vivant et d'engager autrement la relation entre l'œuvre, l'espace et le spectateur. Ces démarches amènent enfin à repenser la place du sujet et celle des existants non humains dans l'œuvre, ainsi que le rôle des éléments naturels, terre, ciel, végétal, dans la construction du sens. L'intervention artistique ne se présente plus alors comme une simple transformation du paysage, mais comme l'inscription d'un geste au sein d'un milieu déjà porteur de forces, de rythmes et de temporalités propres. L'artiste n'impose plus une forme extérieure à la nature : il engage plutôt un dialogue avec elle, acceptant que le vent, l'érosion, la croissance des plantes ou les variations de la lumière participent eux aussi à l'élaboration de l'œuvre. Cette conception de l'œuvre comme relation avec un milieu naturel a été largement analysée par **Gilles A. Tiberghien** dans plusieurs de ses ouvrages consacrés aux pratiques artistiques en plein air. Le paysage est une traversée. L'auteur y montre que le Land Art ne se réduit pas à une intervention spectaculaire dans le paysage, mais qu'il engage une réflexion plus profonde sur les

¹⁰ Dans *Land Art* (1993), Gilles Tiberghien analyse moins un mouvement artistique qu'un moment de l'histoire artistique contemporaine, américaine, en lien avec la renaissance d'un art liant art et paysage. Dans *Nature, art et paysage* (2001), au-delà du contexte de remise en cause des musées et des galeries, l'auteur interroge notre perception de la nature, envisage le paysage comme une construction humaine, une réalité partagée. L'horizon, l'arpentage du monde, la vue liée au mouvement et à la vitesse sont autant de problématiques développées, insistant sur la dialectique corps-nature.

relations entre l'homme, la nature et l'expérience sensible du lieu. L'œuvre y apparaît moins comme un objet autonome que comme une situation, un événement inscrit dans un territoire et dans une durée. Les grandes réalisations de **Robert Smithson** ou de **Michael Heizer** illustrent une première modalité de ce rapport au paysage. Avec des œuvres telles que [Spiral Jetty](#) ou *Double Negative*, le geste artistique s'inscrit à l'échelle géologique et transforme profondément le site. Mais, comme le souligne Tiberghien, ces œuvres sont aussi exposées à l'action du temps : elles se modifient, se dégradent, disparaissent parfois, révélant ainsi que la nature demeure un agent actif dans leur devenir. À l'opposé de cette monumentalité, d'autres artistes développent des interventions plus discrètes, proches de l'expérience de la marche et de l'attention portée aux éléments du paysage. Les travaux de [Richard Long](#) en constituent un exemple paradigmatique : traces de pas, alignements de pierres ou parcours consignés sur une carte témoignent d'une pratique où l'œuvre se confond avec l'acte même de traverser un territoire. Dans cette perspective, précise Tiberghien, les artistes « œuvrent sur toute la gamme du végétal, depuis le tronc jusqu'aux feuilles », et passent d'une logique de l'objet à un « art du presque rien », dont la photographie ou la carte deviennent souvent les seules traces.

Ainsi, ces pratiques déplacent profondément la conception traditionnelle de l'œuvre d'art. Celle-ci n'est plus seulement un objet à contempler, mais un ensemble de relations entre un geste humain, un environnement naturel et l'expérience du spectateur. Le paysage cesse d'être un simple décor : il devient un milieu actif, traversé par des forces matérielles et symboliques, au sein duquel l'art se déploie comme une forme de dialogue avec le monde. En confrontant l'étude des paysages « traversés » et celle des œuvres conçues « depuis le dedans », les élèves peuvent ainsi être amenés à revisiter la définition du paysage et à mieux comprendre la relation que les sociétés entretiennent avec la nature, ce que l'on peut appeler le « monde naturel », notion qui renvoie à la fois à l'état de la nature, aux relations que nous tissons avec elle et aux formes par lesquelles les sociétés en organisent la représentation. Il est possible de prolonger la réflexion à l'aide des travaux de l'historienne de l'art **Colette Garraud**¹¹, qui dans le champ de sa discipline, a construit une histoire de l'idée de nature dans l'art contemporain qui donne des clés de lecture et impulse le goût de

¹¹ [Entrer dans le paysage](#), vademecum à l'attention des professeurs de collège, INHA.

prospector à son tour. Elle aborde les enjeux du Land Art et opère un classement des artistes selon l'idée génératrice de leur travail, « la réflexion sur l'espace, le corps comme outil, la rêverie fusionnelle, l'expérience du temps ou la sculpture ». Le contact avec la nature est pensé non plus en termes d'harmonie, de nouvelle alliance, mais de rapports de force.

Visions

Les objets d'étude ci-dessous conduisent à réfléchir aux enjeux de la création artistique autour de la nature et du paysage, et à analyser comment les artistes, selon les contextes historiques, construisent, transforment et réinventent la nature.

☞ *Les artistes flamands : la nature sacrée ou profane aux frontières du réel*

Le [Dossier pédagogique](#) *Fables du paysage flamand* du **Palais des Beaux-Arts de Lille** pose la question : comment au tournant du XV^e siècle s'écrit la nature dans un langage symbolique dont certains codes restent encore difficiles aujourd'hui à déchiffrer ? Les paysages transportent le spectateur vers des espaces qui le dépassent, des espaces cosmiques, légendaires et infinis, reproduisant à l'échelle du microcosme l'incessant travail des forces du monde. Montagnes aux flancs décharnés flanquées de villages aux maisons flamandes, éboulis de rochers, vallées encaissées dans des enchevêtrements de collines ... Se construit une pratique élaborée de l'image double et cachée ; les paysages de **Jérôme Bosch**, **Pieter Brueghel l'Ancien** ou **Joachim Patinir** en apparence profanes se trouvent investis d'un sens religieux. L'opposition constante entre l'infiniment grand, ces fonds de paysage sans aboutissement, et l'infiniment petit des personnages, des animaux, des oiseaux, des fleurs d'une précision méticuleuse sont le reflet d'une pensée religieuse stigmatisant la petitesse de l'Homme devant le Divin. L'introduction du dossier [Art et nature](#) du **musée de Cluny** souligne les nombreuses significations du terme « nature » au Moyen Âge. Il désigne avant tout la Création, mais il peut préciser davantage. Nature signifie d'une part la puissance créatrice de Dieu, et Dieu lui-même en tant que créateur, d'autre part ce qui est créé, la nature des choses, mais également et surtout le principe de mouvement et de changement, de naissance, de croissance, de génération et de mort : c'est le sens de la *natura* latine, qui vient du verbe *nascor*, naître.



Figure 12 : Anonyme. *Puy d'Abbeville, Vierge au froment*, début du XVI^e siècle, Musée national du Moyen Âge. Domaine public, [Wikimedia](#)

☞ *Paysage et classicisme : la nature sous un jour idéal*

L'exposition *Nature et idéal : le paysage à Rome, 1600-1650* au **Grand Palais** pose les questions suivantes : Comment le paysage appelé « classique » s'est-il constitué ? Quel a été le développement de cette forme idéale dans la culture de l'Europe occidentale à l'époque moderne ? D'abord considéré comme mineur et décoratif, le paysage conquiert, par une étude attentive de la nature, son autonomie et sa dignité, de la Renaissance au XVIII^e siècle. Au point culminant de cette évolution, les [paysages de Claude Poussin](#) et de [Claude Gellée dit le Lorrain](#), par leur maîtrise, se détachent d'une vaste production qui rivalise avec la peinture d'histoire. Solidaire d'un certain rapport de l'homme à la nature, le paysage est à replacer dans le système des arts d'une époque donnée. Cet art se forge en Italie, véritable atelier ouvert sur la nature. À **Rome**, dans la première moitié du XVII^e siècle, la peinture de paysage connaît un développement exceptionnel, auparavant réservée aux fonds des compositions peintes, et devient un genre pictural autonome. En réponse aux attentes d'un public lettré, le genre connaît dès lors un succès considérable, devenant un art de délectation. Dans la [conférence](#) *Les paysages dans la peinture française du XVII^e siècle*, l'historien de l'art **Alain Mérot** analyse les transformations du paysage français, en résonance avec l'intérêt pour les curiosités naturelles, devenant outil de connaissance du monde. Le théâtre et les procédés scénographiques ont fixé le cadre, respectant les trois unités de temps, de lieu et d'action. Le paysage est spatialement une scène, un espace construit, compréhensible à l'œil du spectateur, où peut se déployer l'action humaine, un paysage-théâtre. « C'est la peinture de paysage classique, celle du XVII^e siècle français, qui, revenant à la leçon des peintres de la Renaissance et à une vision de l'art comme représentation idéalisée du réel, fait du concept de mise en scène, dans son sens le plus strict, le plus concret, son élément fondateur. »

☞ *Paysages britanniques : à la recherche du pittoresque*

En érigeant le paysage au rang de genre noble, les peintres de l'école britannique contribuent à brouiller les hiérarchies traditionnelles de la peinture et à transformer le regard porté sur la nature. Quel est ce goût nouveau pour les paysages contrastés où se manifestent une approche plus sensorielle et un sentiment apparemment plus spontané

de la nature ? Le [dossier pédagogique](#) *De Gainsborough à Turner, l'âge d'or du paysage et du portrait anglais dans les collections du Louvre*¹² y répond. Nombreux sont les critiques contemporains qui expriment leur incompréhension face à des œuvres jugées inachevées ou insuffisamment travaillées, à l'état d'ébauche¹³. Dans ce contexte, les avancées scientifiques jouent un rôle déterminant. Elles constituent pour les peintres de paysage des repères qui orientent leur recherche vers une représentation plus fidèle des phénomènes naturels. Les artistes multiplient les observations directes du milieu naturel, rendues notamment plus accessibles par le développement du chemin de fer. Cette proximité renouvelée avec le terrain contribue à revitaliser le genre du paysage.

La pratique de l'esquisse en plein air connaît alors un essor important dans les années 1810 et 1820. Les études à l'huile ou réalisées sur le motif acquièrent progressivement le statut d'œuvres à part entière. **John Constable** incarne de manière exemplaire cette démarche : ses célèbres études de nuages, réalisées entre 1821 et 1822, sont accompagnées d'annotations précises concernant la date, la direction du vent ou la température. Les variations saisonnières y sont observées avec une rigueur quasi scientifique, en fonction du moment de la journée et des conditions météorologiques¹⁴. Ces observations servent ensuite de base à la réalisation de compositions plus vastes, moins ancrées dans un instant précis. En choisissant de souligner les changements du ciel et leurs reflets, le peintre anglais rompt aussi avec le postulat d'un paysage éternel et immobile. Sa manière, la présence marquée de la touche comme la puissance des coloris, renforcent la création d'un paysage contingent, saisi sur le vif. Pour l'historien de l'art **Pierre Wat**¹⁵, l'œuvre de John Constable se caractérise par une esthétique du discontinu, de l'inachèvement et du fragmentaire. En

¹² [Expressions of Environment in Euroamerican Culture / Antique Bodies in Nineteenth Century British Literature and Culture](#) *Miranda*, 11, 2015.

¹³ Sarah Gould, [Aux limites du tangible. Nuées, fumées et atmosphères dans la peinture de paysage britannique \(1800-1840\)](#), In *Histoire de l'art*, 2022, p. 127-138.

¹⁴ Dans le prolongement de l'exposition [Le Vent. « Cela qui ne peut être peint »](#) (2022) le **MuMa** au Havre présente *Météorologiques*. L'exposition, qui emprunte son titre au traité d'Aristote, présente des peintres, photographes, dessinateurs ou vidéastes dont les œuvres révèlent une sensibilité particulière « au temps qu'il fait ». On peut prolonger cette exploration des caprices météorologiques avec l'exposition [Sous la pluie](#) (2025) au **musée d'Arts de Nantes**.

¹⁵ L'historien de l'art Pierre Wat démontre dans son ouvrage, et à l'occasion d'une conférence à l'INHA, [Pérégrinations : paysages : entre nature et histoire](#) (2018), que la « mort » de la conception dite classique du paysage, organisée par l'esthétique rationaliste, dessine d'autres chemins aux paysages qui portent la mémoire de l'histoire humaine au seuil du XIX^e siècle.

dissolvant les contours et en représentant les nuages comme des formes instables, le peintre remet en question les normes traditionnelles de la représentation, sa pratique ouvre un



Figure 13 : John Constable. *L'Écluse*, 1824, huile sur toile, collection privée. Domaine public, [Wikimedia](#)

espace d'exploration du visible tout en cherchant à en saisir les mécanismes.

Longtemps considérée au XVIII^e siècle comme une pratique mineure, souvent associée à des amateurs, l'aquarelle connaît en Grande-Bretagne un essor notable au début du XIX^e siècle. Ce médium favorise un rapport renouvelé à la nature, en permettant aux artistes de saisir

directement les phénomènes atmosphériques et les variations du paysage.

Incontestablement le plus grand représentant de l'âge d'or de l'aquarelle anglaise¹⁶, **J.M.W. Turner** en exploite les effets de lumière et de transparence dans ses esquisses de paysages anglais ou de lagunes vénitiennes. Plus largement, les peintres britanniques de la première moitié du XIX^e siècle ne se contentent pas de représenter l'atmosphère : ils en donnent une matérialité picturale. En rendant perceptibles les effets du climat¹⁷ et des phénomènes météorologiques, ils déplacent les frontières entre extérieur et intérieur, entre observation scientifique et expérience sensible de la nature.

☞ *Le Romantisme allemand : le sentiment de la nature*

Comment expliquer la réévaluation de la peinture de paysage au sein de la hiérarchie des genres au tournant du siècle en Allemagne ? Dans cette célébration de la nature, la dimension affective et symbolique est le [lieu de projection de l'identité allemande](#) aux lendemains des guerres napoléoniennes. Le paysage acquiert liberté et dynamisme, traduit surtout le sentiment et les états d'âme de l'homme, un sentiment de la nature. Dans un dialogue avec le cosmos, l'être humain se confronte à sa petitesse, absorbé dans la contemplation d'un paysage grandiose, qui prend alors une dimension quasi-religieuse. Dans [Le lever de la lune sur la mer](#) (1822), **Caspar David Friedrich** présente deux jeunes femmes se donnant le bras et un homme assis au sommet d'un gros rocher sur le rivage. Perdus dans leurs pensées, ils contemplent le lever de la lune sur la mer. Friedrich tente de faire réapparaître par une nécessité intérieure la corrélation entre l'homme, la nature et Dieu. Ses tableaux présentent souvent des schémas de composition identiques, des formes simples qui s'équilibrent et une forte unité due à la lumière diffuse. L'homme saisit sa véritable mesure dans cette disproportion et éprouve le sentiment du sublime. L'homme, placé face à la nature, se trouve alors confronté à sa condition et à son devenir.

¹⁶ [Turner. Peintures et aquarelles](#), musée Jacquemard André, Paris (2020). Turner conserve un fonds considérable d'œuvres réalisées « pour son propre plaisir » (« for his own pleasure »). Ces esquisses, parfois très expérimentales, révèlent toute la modernité de ce grand artiste romantique.

¹⁷ En 2018, l'artiste **Emma Stibbons** se rend au pied du Mont-Blanc pour dessiner et photographier les paysages peints par **J.M.W. Turner** au début des années 1800. Le motif de l'imposante mer de glace laisse place, chez l'artiste contemporaine, à un glacier méconnaissable, en retrait et amoindri. En mettant à jour la fragilité de ces espaces, le travail de Stibbons révèle la manière dont les paradigmes de la pensée écologique incitent à revoir la peinture de Turner.

☞ *Barbizon : rendez-vous d'une jeunesse avide de pleinairisme*

Comment dans l'observation du paysage, par les études d'après nature, les artistes revendiquent-ils l'émancipation et l'individualité ? Comment des peintres ambitieux peuvent-ils trouver dans l'humble paysage, ce genre inférieur selon le critique d'art **Charles Baudelaire**, un support approprié à l'expression artistique ? Comment les peintures et écrits de **Théodore Rousseau**, **Georges Sand** et **Jean-François Millet** contribuent-ils à la valorisation de la forêt de Fontainebleau, participant à sa reconnaissance comme patrimoine naturel ? L'école naturaliste de peinture a été pensée dans la seconde moitié du XIX^e siècle autour de peintres censés rechercher la vérité d'après nature, s'appuyer sur le rationalisme moderne et œuvrer pour une représentation plus juste de la société. La vidéo *Orsay en mouvements* présente pour la classe [l'école naturaliste](#) de peinture, pensée dans la deuxième moitié du XIX^e siècle autour de peintres comme **Gustave Courbet** ou **Théodore Rousseau**.

À quelques pas de la forêt de Fontainebleau, le village de **Barbizon**, accessible par diligence et à partir de 1849 par chemin de fer, devient un haut lieu artistique. À l'auberge Ganne, se retrouvent **Théodore Rousseau**, **Narcisse Virgilio Díaz de la Peña**, **Jean-François Millet**, **Jean-Baptiste-Camille Corot**, **Charles-François Daubigny**. Sans véritable chef d'école ni doctrine théorique, ces artistes forment ce que l'on appellera plus tard l'école de Barbizon. Ils privilégient la peinture de plein air et l'étude du paysage sur le motif, même si les tableaux définitifs sont souvent retravaillés en atelier. [L'exposition virtuelle](#) de la **fondation Custodia – collection Frits Lugt** contextualise la pratique de l'esquisse de paysage réalisée à l'huile qui se répand largement à travers l'Europe dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Équipés d'un siège pliant, d'une boîte de couleurs et de tubes de peinture, qui remplacent progressivement les anciennes vessies contenant les pigments, les artistes réalisent des études directement dans la nature, *sur le motif*, s'exerçant ainsi l'œil et la main à la transcription des fugitifs effets de lumière et d'atmosphère. Cette pratique permet de saisir les variations de lumière et d'atmosphère : certains travaillent même sur deux toiles simultanément afin de capter les effets du matin et ceux du soir. Cette nouvelle génération de paysagistes cherche ainsi à traduire une perception authentique et sensible de la nature. La forêt de Fontainebleau devient un lieu emblématique. Les peintres de Barbizon s'attachent à en restituer la dimension presque sacrée : sous-bois ombragés, rochers,

clairières et jeux de lumière composent une nature brute et mystérieuse. Leur démarche s'inscrit en réaction contre l'art officiel dominé par la peinture d'histoire, même si ces artistes restent pleinement intégrés au monde artistique de leur époque. Dans des œuvres comme [La Forêt de l'Isle-Adam](#), **Théodore Rousseau** cherche moins à décrire fidèlement un site qu'à restituer l'expérience lumineuse et atmosphérique du paysage. Celui-ci aime en effet observer des heures durant, dessiner, parfois peindre d'après nature tel ou tel motif – une feuille, un arbre, un vrai paysage – mais il travaille toujours la composition finale dans son atelier. L'insatisfaction permanente tout comme la peur d'être une fois de plus refusé au Salon expliquent les remaniements constants qu'il fait subir à ses toiles. L'artiste a cherché ici non pas à représenter une allée comme le ferait une photographie, mais à traduire la lumière verticale d'un midi d'été, la lumière la plus difficile à capter pour un peintre, une lumière qui écrase littéralement les objets. Parallèlement, à partir de la fin des années 1840, la [photographie de paysage](#) se développe et commence à circuler dans les ateliers d'artistes.



Figure 14 : Gustave Le Gray. *Allée dans la forêt de Fontainebleau*, 1885, photographie, BnF. Domaine public, [Wikimedia](#)

Les premiers photographes, tels que **Gustave Le Gray**, **Charles Marville** ou **Henri Le Secq**, partagent avec les peintres de paysage une attention commune à la composition et à la lumière. Formés aux règles artistiques et à la perspective, ils choisissent soigneusement leur point de vue, contrôlent le temps d'exposition et attendent l'éclairage souhaité pour

obtenir l'image désirée. Malgré la prétention de la photographie à reproduire fidèlement la réalité, ces images restent profondément marquées par la tradition picturale du paysage. Les photographes isolent, comme les peintres, certains motifs caractéristiques : les branches se découpant sur le ciel, les rochers, ou les sous-bois ponctués de lumière. Les objectifs des appareils photographiques étant conçus pour déterminer un champ visuel, analogue à celui de l'œil humain, les appareils sont tenus à hauteur du visage, les photographes ont reçu une formation artistique, appris les règles de la perspective. Par ses procédés de développement et par le choix du papier photosensible, **Gustave Le Gray** confère ainsi une [dimension picturale à ses épreuves photographiques](#).

☞ *L'impressionnisme : à la recherche du fugitif*

En quoi les artistes impressionnistes donnent-ils à voir une nature fondamentalement « anthropisée » et pleinement inscrite dans la modernité ? Quelle est la spécificité du regard posé par **Monet** et ses amis sur les paysages de leur époque ? De quelle manière le paysage impressionniste a-t-il ouvert la voie à d'autres audaces picturales ? Dans le cadre de l'exposition *1874. Inventer l'impressionnisme*, le **musée d'Orsay** a mis en ligne plusieurs ressources : un [parcours](#) au sein des collections, chapitrée et nourrie de visuels, une [vidéo](#) « Orsay en mouvements » présentant le courant pour le jeune public, un [cycle de conférences](#). La plateforme [« Impressionnismes »](#) et également le MOOC du Grand Palais [Impressionnisme du scandale à la consécration](#) donnent des clefs pour une prise en main rapide d'un mouvement qui a généré des productions et des ressources numériques pléthoriques.

Comment est né le paysage impressionniste ? L'exposition [Peindre la nature. Paysages impressionnistes du musée d'Orsay](#) (2024) à Tourcoing présente le développement de la peinture de plein air avec des œuvres de **Charles-François Daubigny**, **Paul Huet**¹⁸, **Johan Barthold Jongkind** ou **Eugène Boudin**, les premiers paysages de Claude **Monet** en Normandie et ceux de **Frédéric Bazille** en forêt de Fontainebleau.

¹⁸ [Face au ciel. Paul Huet en son temps](#) (2026) une exposition consacrée à l'œuvre de l'artiste Paul Huet à travers le motif pictural du ciel au musée de la Vie romantique.



Figure 15 : Charles-François Daubigny. *Le Printemps*, 1862, huile sur toile, Ancienne Galerie nationale. Domaine public, [Wikimedia](#)

L'exposition met également en lumière les « motifs » de prédilection des impressionnistes, **Claude Monet**, **Alfred Sisley**, **Camille Pissarro** ou encore **Pierre-Auguste Renoir** dans les années 1870 : les bords de Seine et leur activité fluviale, les campagnes d'Île-de-France, les jardins et les lieux de villégiature. Le paysage qui s'y déploie n'est pas celui d'une nature vierge ou édénique, mais d'un environnement profondément transformé par l'homme, une nature « anthropisée » pleinement inscrite dans la modernité. À partir des années 1880, les impressionnistes, et plus particulièrement **Claude Monet**, se tournent progressivement vers des paysages plus « purs », explorant des effets atmosphériques et lumineux toujours plus complexes. Le paysage devient alors un espace d'immersion, où l'homme et le peintre se trouvent comme plongés, à l'échelle de la nature. Les emprunts à l'art japonais des jardins sont manifestes à travers l'aménagement de l'étang de **Giverny** ; la passerelle, la vaste étendue d'eau fleurie rappellent les ponts si présents dans les estampes japonaises. Le peintre partage la vision des grands maîtres de l'*ukiyo-e*, sa façon de simplifier les formes, de multiplier les points de vue, une manière de traduire le monde en privilégiant la sensibilité.

☞ *Le paysage symboliste : la quête d'une nature préservée et réenchantée*

Comment la nature devient-elle support d'une expérience symbolique, métaphysique ou sacrée ? La construction élaborée par les avant-gardes autour de la nature, du primitif, du sauvage est liée à la modernité artistique. À la rencontre d'expressions folkloriques du monde rural, des contrées lointaines que les artistes explorent lors de voyages, en quête de mysticisme, ce retour aux sources, à la nature, a un rôle d'antidote contre l'art officiel. À contre-courant du rationalisme scientifique qui ne cesse de fractionner, analyser, diviser le visible en éléments de plus en plus petits pour en percer le mécanisme, les symbolistes se consacrent à la synthèse, à la recherche d'un tout qui n'est pas représentable, mais que l'on peut évoquer dans la représentation de la nature par l'intermédiaire de symboles, de couleurs ou d'une technique artistique. Le « bois sacré » est un des thèmes de prédilection, abordé lors de l'[exposition](#) *Au-delà des étoiles. Le paysage mystique de Monet à Kandinsky*

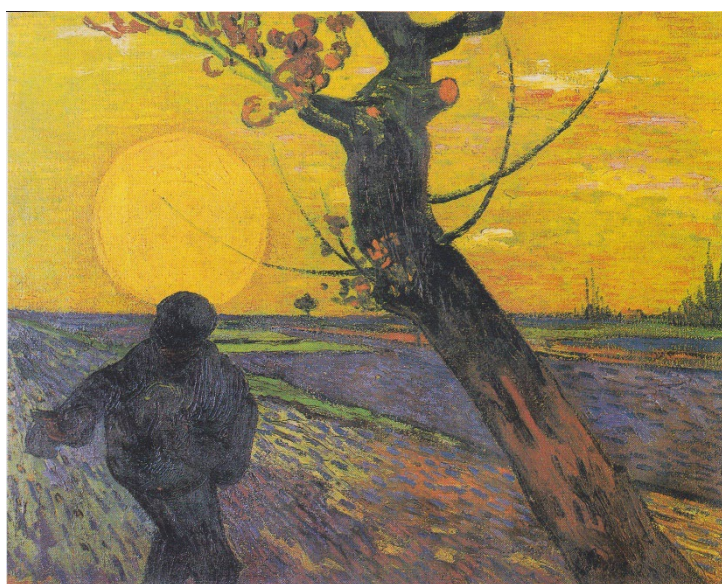


Figure 16 : Vincent van Gogh. *Le Semeur*, 1888, Van Gogh Museum. Domaine public, [Wikimedia](#)

(2018) au musée d'Orsay. Adopté par **Paul Gauguin** et les peintres **Nabis** lors de leurs séjours à **Pont-Aven**, c'est l'un des sujets les plus significatifs d'une interprétation symboliste, profondément spirituelle du paysage. Il trouve ses origines dans le poème « Correspondances » de **Charles Baudelaire**, qui assimile la nature à un temple et la vie humaine à un chemin à travers « une forêt de symboles ». Ces peintres **Paul Sérusier**,

Pierre Bonnard, **Maurice Denis** sont férus de textes ésotériques. La nature devient une source d'inspiration féconde, métaphore d'une terre non dénaturée par l'industrialisation ou par les conventions sociales et culturelles dominantes, vestige d'un état archaïque.



Figure 17 : Paul Sérusier. *Le Talisman, Paysage au Bois d'Amour*, 1888, huile sur bois, Musée d'Orsay. Domaine public, [Wikimedia](#)

Paul Sérusier dans [Le Talisman. Paysage au Bois d'amour](#) condense en un tableau un manifeste de l'esthétique défendue par le groupe ; formes synthétiques cernées d'un contour bleu de Prusse ou noir ; planéité de la surface. Il est peint sur les conseils de Paul Gauguin lors de son séjour à Pont-Aven : « Comment voyez-vous ces arbres [...] ? Ils sont jaunes. Eh bien, mettez du jaune ; cette ombre plutôt bleue, peignez-la avec de l'outremer pur [...] ». Alors qu'il séjourne au **Huelgoat** où s'étend une forêt épaisse prospérant au milieu de roches étranges, Paul Sérusier n'a pas manqué d'être attentif aux nombreuses légendes bretonnes qui décrivent de tels sous-bois. Le bois sacré est le théâtre d'une révélation et d'une communication mystérieuse des personnages avec les puissances surnaturelles. Le peintre **Maurice Denis** utilise aussi la [symbolique des arbres](#), des piliers qui relient le monde matériel à une réalité supérieure. Investi par l'invisible et le surnaturel, le bois peut également devenir le lieu où se manifestent des visions religieuses.

Comment retrouver l'harmonie perdue entre l'homme et la nature, au temps de l'industrialisation et des conquêtes coloniales ? **Paul Gauguin** partage l'idéalisme d'un retour aux origines, un retour aux temps primitifs supposés plus authentiques. Sa peinture peut se lire comme un enchantement ou un ré-enchantement du monde qui sacralise la nature et les paysages associés. Dans la conférence [Primitivismes](#) à la Bibliothèque nationale de France, l'historien de l'art **Philippe Dagen** contextualise l'idée et la conviction que les sociétés dites primitives vivent dans une relation beaucoup plus directe avec la nature. Cette idée apparaît à la fin du XIX^e siècle, au moment où l'Europe est devenue très fortement industrialisée et urbanisée. Beaucoup d'artistes et d'écrivains ont alors le sentiment que la civilisation moderne éloigne l'homme de ce qu'ils considèrent comme sa condition originelle. Les sociétés que l'on appelle alors « primitives » sont imaginées comme vivant dans un monde qui serait encore en contact immédiat avec la nature, avec les forces vitales, avec les instincts. Cela nourrit une forme de fascination. Mais il faut bien comprendre que cette représentation est largement une construction de l'imaginaire occidental. Elle dit autant, sinon plus, sur les inquiétudes de la modernité européenne que sur les sociétés auxquelles elle prétend se référer. S'il s'intéresse aux croyances religieuses maories, dès son arrivée à **Tahiti**, Paul Gauguin constate avec déception que la colonisation s'est évertuée à les éradiquer. Pendant son séjour, le peintre aime se promener dans la campagne et explorer



Figure 18 : Maurice Denis. *Les Muses*, 1893, huile sur toile, Musée d'Orsay. Domaine public, [Wikimedia](#)

les montagnes, les forêts de l'arrière-pays. Ces lieux situés à l'écart des villages sont alors peuplés de toutes sortes d'animaux sauvages et d'une riche flore qui l'enchantent. Dans [Le Cheval blanc](#), il traduit avec une palette somptueuse une nature édénique.

☞ *Du paysage à l'abstraction*

Comment le mysticisme a-t-il influencé la peinture de paysage à l'aube du XX^e siècle jusqu'à favoriser la naissance de l'abstraction ? La [présentation](#) détaillée de l'exposition *Aux origines de l'abstraction* au **Musée d'Orsay** (2004) interroge ce que devient le paysage dans la peinture moderne et contemporaine, souvent assimilée à de l'art abstrait. L'une des voies de l'abstraction est celle de la contemplation de la nature et de l'immensité du cosmos, celle d'une relation fusionnelle avec les éléments si complète que l'homme oublie son individualité pour communier avec les éléments. À l'aube du XX^e siècle, la quête symboliste des origines du monde contamine les arts plastiques. Certains artistes cherchent alors à représenter les commencements de la vie selon des problématiques botaniques, en recourant à des formes abstraites. À quelques années d'intervalle, un monde en continuelle métamorphose apparaît ainsi chez **František Kupka**, **Vassily Kandinsky** et **Hilma af Klint**, appliqués chacun à transcrire dans des formes organiques ou géométriques des processus de germination, d'éclosion, de croissance.



Figure 19 : Vassily Kandinsky. *Murnau, Dorfstrasse*, 1908, huile sur carton. Domaine public, [Wikimedia](#)

Entre 1908 et 1921, **Wassily Kandinsky** met au point un art révolutionnaire, qui renonce à la figure. Dans ce cheminement, le peintre ne se lance pas d'un seul mouvement dans l'abstraction, et sont conservés des années durant, des [motifs](#) reconnaissables, présents dans ses paysages de **Murnau** comme dans ses compositions des années 20. Vassily Kandinsky a maintes fois évoqué son désir d'entrer en « vibration » avec le spectateur. Avec *Printemps cosmique* [František Kupka](#) développe une abstraction organique et géométrique pour transcrire le commencement de la vie et les métamorphoses de la matière. Dans la composition du tableau, le motif de tournoiement suggère la gravitation planétaire, les formes végétales et biologiques évoquées par l'explosion de lumière et de couleur traduisent, elles, la floraison, la germination et les processus de croissance annoncés par la venue du printemps.



Figure 20 : Hilma af Klint. *Le Cygne, n° 1 IX-SUW, 1915*, huile sur toile, Moderna Museet. Domaine public, [Wikimedia](#)

La [visite virtuelle](#) de l'exposition *Hilma af Klint* (2025) à la **fondation Guggenheim** de Bilbao permet d'interroger le vivant, l'animal – la figure du cygne – et présente la variété de son langage de formes biomorphiques abstraites.

☞ *La nature dans les collections et expositions d'art contemporain*

L'intérêt pour l'écologie et le développement durable traverse le champ de l'art à travers les concepts d'environnement, de site et de territoire. Dans quelle mesure les modes

opératoires des artistes contribuent-ils à la modification de notre rapport à la « nature » et à renouer avec le monde du vivant ? Créer pour recréer le lien avec l'environnement : qu'ils agissent en porte-paroles, défenseurs d'une cause ou nouveaux gestionnaires de crise, les artistes interrogent la fragilité des écosystèmes. Les ressources naturelles acquièrent désormais le statut de patrimoine universel, prises entre l'archivage des périls, la fragilité du présent et la mémoire d'un avenir incertain.

Malgré des cadres conceptuels distincts, de récentes expositions participent au renouvellement du regard sur les relations entre humains, environnements et systèmes terrestres. Cette présentation n'est pas exhaustive et se propose d'offrir des entrées plurielles pour les enseignants. Un premier point de convergence réside dans l'abandon d'une conception strictement représentative de la nature. La nature n'est plus seulement envisagée comme un paysage à contempler ou un motif iconographique. Elle apparaît comme un ensemble de processus dynamiques impliquant des temporalités longues, des interactions multiples et des forces matérielles. Ces expositions contribuent à remettre en cause une perspective anthropocentrique héritée de la modernité occidentale.



Figure 21 : Léonard de Vinci. *Un Déluge*, vers 1517-1518, pierre noire, plume et encre, lavis sur papier, Royal Collection Trust, Château de Windsor. Domaine public, [Wikimedia](#)

[Sublime](#) (2016) présentée au **Centre Pompidou Metz** revisite la notion romantique, historiquement centrée sur l'expérience subjective du spectateur, pour la relier aux crises environnementales contemporaines. L'expérience esthétique devient politique. Elle met par exemple en regard la production d'œuvres ayant pour sujet les éruptions volcaniques comme [Éruption du Vésuve](#) de **Pierre-Jacques Volaire** qui évoque la chute de Pompéi, la vulnérabilité devant les pluies de pierres et de cendres, « un déchaînement de la nature, spectacle le plus terrible et le plus magnifique que puisse présenter la Nature¹⁹ ».

¹⁹ Pierre-Henri de Valenciennes. *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*. En ligne sur [Gallica](#).



Figure 22 : Pierre-Jacques Volaire. *L'éruption du Vésuve*, vers 1771, huile sur toile, Musée des Beaux-Arts de Brest. Domaine public, [Wikimedia](#)

Ces images de catastrophe changent de paradigme, non plus expressions d'un châtement divin mais objet esthétique où les arts dialoguent et rivalisent avec la Nature. Le sublime repose sur le sentiment de notre propre insignifiance face à une nature lointaine, vaste, manifestant soudainement son omnipotence. **Olafur Eliasson** interroge ces dynamiques planétaires et la notion même de spectacle dans [The Weather Project](#) (2003), une installation monumentale confrontant le spectateur à une expérience immersive du sublime contemporain.

Dans [Avant l'orage](#). *Une saison autour des œuvres de la collection Pinault* (2023), l'humain apparaît comme un acteur parmi d'autres dans des réseaux écologiques complexes, souvent fragilisés par l'activité anthropique. Le plasticien **Danh Vo** répond, dans son installation [Torpealum](#), aux récits de la vision coloniale et expansionniste présents sur la toile marouflée ornant la base de la coupole de la Rotonde. Il agence des troncs d'arbres issus de forêts de la région lyonnaise, arrachés par les intempéries et explore leur charge symbolique et émotionnelle. Il donne ainsi à percevoir un monde postérieur à la catastrophe. Loin d'une simple fiction, l'exposition ouvre une réflexion sur la capacité des milieux naturels à se recomposer de manière autonome, indépendamment de toute présence humaine, voire à partir de ses vestiges. Dans les travaux de [Pierre Huyghe](#), les distinctions entre vivant et non-vivant, naturel et artificiel tendent à s'effacer. Comment l'acte de création peut-il se régler, ou aussi se dérégler, en se greffant sur les dynamiques du vivant ? *Avant l'orage* apparaît, dans ce cadre, comme un seuil : un moment de bascule où s'articulent disparition et régénération. L'exposition [Les Arts de la Terre](#) (2025) à la **fondation Guggenheim - Bilbao** met en évidence l'inscription de l'activité artistique dans des processus géophysiques plus vastes, soulignant la continuité entre culture et nature. Comment travailler avec la terre, élément sensible, vivant et fertile, lorsque celle-ci nécessite soins et réparations ? La nature est envisagée comme une force agissante, un agent de transformation qui reconfigure le monde et révèle un devenir dans lequel l'humain est une trace parmi d'autres. L'artiste colombienne **Delcy Moreles** réalise *Sorcière*. *Sorgin* une installation multisensorielle où elle aborde les thèmes du savoir indigène et andin, un hommage à la Terre-Mère, une « entité vivante et fondatrice, berceau des cycles de la vie, de la mort et de renaissance » selon les mots de l'artiste. Cette perspective systémique se retrouve également dans [Réclamer la terre](#) (2022)

au **Palais de Tokyo** qui interroge les relations entre territoire, ressources et justice environnementale dans une perspective féministe et globale. La terre y apparaît non seulement comme une réalité physique, un matériau mais aussi comme un espace de conflits, d'appropriations et de revendications politiques. La dimension écologique se double d'une réflexion sur les régimes de propriété et sur les formes d'exploitation des milieux naturels. Le travail de l'artiste aborigène **Megan Cope** s'inscrit pleinement dans cette perspective. À travers la notion de *caring for country*²⁰, elle affirme une relation à la terre fondée sur l'interdépendance. La nature devient ainsi un tissu relationnel, où chaque entité participe à un équilibre fragile qu'il s'agit de maintenir. Son installation multimedia *Untitled (Death Song)*²¹ naît précisément de ces contextes de crise, où la terre, altérée, devient à la fois le témoin et l'acteur de transformations profondes.

Ces approches font émerger une compréhension de la nature comme milieu habité et partagé, voire sacré mais aussi comme espace vulnérable. Les [dossiers](#) à destination des enseignants *Art et écologie* du **Centre Pompidou** offrent de très nombreuses ressources pour imaginer une nouvelle façon d'écrire l'histoire de l'art au prisme de l'écologie. Elle propose une sélection d'œuvres et d'artistes de la collection du Musée national d'art moderne, une série de [podcasts éducatifs](#) pour découvrir des artistes qui repensent la relation entre l'homme et la nature, le travail sur les arbres et la croissance du vivant chez **Giuseppe Penone**, les performances dans la nature d'**Ana Mendieta**. Des [courtes présentations vidéos](#) d'historiens de l'art ou de commissaires analysent ces liens, l'activisme notamment d'**Olafur Eliasson**, ses installations sur les phénomènes naturels et le climat notamment. Le dossier contient aussi une carte mentale interactive permettant d'identifier les problématiques écologiques abordées par les différents artistes.

²⁰ Voir le programme de la journée d'études [Du caring for country au care dans les institutions culturelles](#), avril 2023, École normale supérieure, département Arts.

²¹ [Présentation](#) sur le site de l'Art Museum de l'Université de Queensland de l'installation multimédia de Megan Cope, où le chant est une métaphore du cri de notre planète en danger.

Les technologies numériques ne peuvent fonctionner sans une quantité de ressources naturelles, eau, terres rares, lithium, pétrole. « Les modèles d'IA reposent sur des processus de calcul extrêmement énergivores et sur l'extraction massive de ressources naturelles non renouvelables »²². Cette dépendance inscrit le numérique dans une matérialité souvent invisibilisée, mais aux conséquences écologiques majeures. Quel regard critique portent les artistes sur leurs pratiques ? Comment pensent-ils la relation au vivant au regard de la technologie ? Dans les séries *Metamorphism* et *Buried Sunshine Burn* de [Julian Charrière](#) les frontières entre naturel et artificiel sont brouillées. L'artiste transforme des matériaux informatiques (cartes mères, disques durs, processeurs, mémoires vives d'ordinateurs portables et de *smartphones*) mélangés à de la terre puis fondus dans un four. En résultent des formes hybrides, des sculptures polychromes évoquant à la fois des formations géologiques, des [pierres de lettré](#), morceaux de roches, prélevés dans la nature²³ de la culture lettrée chinoise ou simplement des débris numériques. Elles invitent à une réflexion sur l'extraction et l'utilisation de matières premières ainsi que sur l'avenir des produits artificiels de notre civilisation.

L'artiste conceptuelle [Agnieszka Kurant](#) dans son installation *Chemical Garden* au MUDAM Luxembourg donne forme à un aquarium dans lequel sont plongés des métaux utilisés dans la composition de nos ordinateurs ou téléphones portables comme le cobalt, le cuivre, le chrome... Au contact de solutions chimiques, ces métaux donnent lieu à des réactions de cristallisation qui, bien que non vivantes, imitent des formes de croissance et d'organisation que l'on associe habituellement au vivant (coraux, végétaux, excroissances biologiques). Agnieszka Kurant met en évidence des dynamiques de transformation propres à la matière elle-même, qu'elle soit organique ou inorganique. L'artiste souligne d'ailleurs que ces métaux sont « primitifs », présents sur Terre bien avant l'apparition du vivant, ce qui introduit une

²² Antonio Somaini, Introduction, *Le Monde selon l'IA. Explorer les espaces latents*, Paris, JBE Books/Jeu de Paume, 2025, p. 16. Voir le [dossier pédagogique](#).

²³ L'exposition *Le Monde selon l'IA. Explorer les espaces latents* au musée du Jeu de Paume explore comment l'essor de l'IA transforme en profondeur les régimes de représentation du vivant. Les commissaires analysent les processus d'hybridation entre nature et technologie, avec la série photographique *Herbarium* de Joan Fontcuberta, réalisée. La série est présentée aussi dans le cadre de l'exposition *Science/Fiction - une non histoire des plantes* à la MEP, une histoire visuelle faisant dialoguer art, technologie et science du XIX^e siècle à nos jours.

profondeur temporelle vertigineuse : les matériaux au cœur de nos technologies les plus avancées renvoient à une histoire géologique archaïque²⁴.

L'avènement du numérique amène un déferlement des images et des réseaux sociaux. Comment influence-t-il le rapport des artistes au vivant et modifie-t-il la manière dont les artistes représentent le paysage et pensent la nature ? [Machine Hallucinations. Rêves de nature](#) (2022) de **Refik Anadol**, présentée au **Centre Pompidou-Metz** et à la fondation **Guggenheim Bilbao** (2025) repose sur l'utilisation de plus de 200 millions d'images de paysages, de végétaux ou de phénomènes naturels, collectées puis traitées par une intelligence artificielle. Cette masse de données devient la matière première de l'artiste : l'IA ne se contente pas de reproduire la nature, elle en génère des formes inédites, comme si la machine « rêvait » le monde naturel. Ainsi, la nature n'est plus directement observée, mais reconstruite à partir de ses traces numériques. L'installation peut être comprise comme une « mémoire numérisée » de la nature, projetée dans le futur. Véritable spectacle immersif, l'IA produit alors des paysages mouvants et abstraits, qui évoquent des phénomènes naturels (flux, croissance, métamorphoses) sans correspondre à une réalité existante. L'exposition [Échos du passé, promesses du futur. La nature sublimée par le numérique](#) **MacLyon** (2025), selon le propos de la commissaire **Marilou Laneuville**, fait collaborer artistes, scientifiques et d'artisans « pour une meilleure transmission d'une mémoire de la nature. Mais aussi pour proposer une expérience peut-être plus poétique et sensorielle. » Le collectif **aurèce vettier** utilise l'IA et le numérique avant tout comme un outil et façonne une nature, un univers qui existe – presque – avec l'aide de l'IA. En brouillant la frontière entre réel et virtuel, il crée des [œuvres](#) qui prennent tantôt la forme de tableaux, de sculptures ou d'installations comme *The Mountain is the bond between Earth and Sky (forms derived from hemp)*, datée de 2022, un ensemble d'œuvres monumentales avec pour sujet une forêt artificielle où la végétation est de nouveau prétexte à l'émerveillement, où une certaine idée de la nature technologique trouve sa pleine définition. Le [MOOC Digital Paris](#) permet de comprendre les sources de **Paul Moginot**, un des membres du collectif, ses références à l'Arte Povera, compris comme un retour aux gestes archaïques et une attention aux traces, aux reliefs et aux manifestations les plus élémentaires de la vie.

²⁴ Voir à ce sujet l'édition n°28 des Cahiers ÉduNum thématique consacrée aux [matérialités](#) du numérique

**Lettre ÉduNum proposée par la direction du numérique pour l'éducation
Bureau de l'accompagnement des usages et de l'expérience utilisateur DNE - TN3**

✉ [Contact courriel](#)

Vous recevez cette lettre car vous êtes abonné à la lettre ÉduNum Histoire des arts

Souhaitez-vous continuer à recevoir la lettre ÉduNum Histoire des arts ?

[Abonnement/Désabonnement](#)

À tout moment, vous disposez d'un droit d'accès, de rectification et de suppression des données qui vous concernent (articles 15 et suivants du RGPD).

Pour consulter nos mentions légales, [cliquez ici](#).

ISSN 2739-8889 (en ligne)