

Séminaire IGESR-IA IPR Histoire des arts

Mercredi 1 avril 2026 au musée d'Orsay, Paris.
Philippe Galais, IGESR ARTS-Histoire des arts.

« Nature ? »

question renouvelée du programme limitatif pour l'enseignement de spécialité en classe de terminale
Intervention de Mr. Christophe Henry, professeur en CPGE HDA au lycée du Parc, Lyon.

Introduction : réindexer la question de la nature

La présente conférence s'ouvre sur une critique de l'histoire de l'art au singulier, trop souvent médiatisée par l'expertise et le connaisseur. Cette posture disciplinaire tend à appréhender les sujets comme déjà pré-problématisés : une tradition critique ou historiographique préexistante y détermine le mode d'accès et préjuge des réponses avant même que les questions aient été formulées. L'enjeu est ici de réindexer d'un point de vue proprement problématique la question de la nature, sujet qui a suscité d'innombrables commentaires mais qui appelle, précisément pour cette raison, un renouvellement du regard.

La méthodologie retenue s'appuie sur une approche comparée de deux témoignages historiquement distants, dont la rencontre s'avère pourtant particulièrement éclairante : celui d'Antoine Joseph Dezallier d'Argenville au XVIII^e siècle, et celui d'André Breton au XX^e siècle. Le rapprochement de ces deux figures, a priori éloignées, permettra de dégager les lignes de force d'une réflexion sur la nature comme idée, comme motif et comme sentiment.

I. La nature au XVIII^e siècle : le jardin comme œuvre d'ingénierie et de goût

Le premier témoignage est tiré de [La théorie et la pratique du jardinage](#) d'Antoine Joseph Dezallier d'Argenville, publié en 1709 et considérablement augmenté en 1747. Ce traité fondamental constitue une entrée privilégiée dans la conception de la nature propre à l'âge classique.

1. Critique des « pauvres jardiniers » et des architectes

Dezallier d'Argenville s'attaque avec vigueur aux « pauvres jardiniers » qui, quittant la bêche et le râteau, prétendent donner des dessins de jardin sans y attendre rien du tout. Il formule une critique tout aussi sévère à l'égard des architectes coupables de former des dessins en l'air, sans considération pour la situation du lieu. Dans les deux cas, l'échec trouve sa source dans l'ignorance des qualités requises pour composer un beau dessin.

2. Les qualités du concepteur de jardin

Pour Dezallier d'Argenville, le concepteur de jardin digne de ce nom doit réunir un ensemble de compétences et de dispositions : des aptitudes de géomètre, la connaissance de l'architecture et du dessin, la maîtrise de l'ornement, la compréhension de la propriété et de l'effet de tous les plans de plantation, une capacité à inventer facilement, et enfin une intelligence et un bon goût naturels, formés et affinés par la vue des belles choses, par la critique des mauvaises, et une pratique consommée dans l'art du jardinage.

3. Le jardin comme conception artistique, non comme expansion organique

Loin de la perception romantique ou contemporaine qui voit dans le jardin l'expansion organique d'une forêt primaire fantasmée, Dezallier d'Argenville le conçoit comme une œuvre relevant d'une intelligence et d'un bon goût naturel. Le goût, l'expérience des modèles éprouvés et le savoir-faire technique constituent les fondements du jardin accompli. Il s'agit, en somme, d'éduquer l'organique, de le plier à une structure formelle afin de produire ce sentiment d'accomplissement esthétique que le XVIII^e siècle désigne sous les mots de goût, plaisir ou délectation.

4. Le paradoxe de la nature artificielle : l'exemple de Vaux-le-Vicomte

L'exemple du [château de Vaux-le-Vicomte](#), préluce connu de Versailles, est particulièrement révélateur. Ce que Dezallier d'Argenville désigne sous le terme de « jardin », ce n'est pas la végétation visible mais l'ingénierie souterraine : les canalisations, l'adduction d'eau, le terrassement qui rend possibles les déclivités et la pression nécessaire aux fontaines. L'édition augmentée de 1747 du traité est à cet égard significative : elle s'adjoint un traité d'hydraulique. Le jardin se révèle ainsi un monde complètement artificiel, dans lequel l'élément naturel transplanté — les plantes — est moins essentiel que la structure d'ingénierie qui le sous-tend.

5. La notion de « pittoresque »

Au XVIII^e siècle, le terme « pittoresque » ne renvoie pas originellement au jardin : il désigne ce qui est digne d'être peint, en lien direct avec la peinture et la composition. Dans le contexte du jardin, il est souvent associé aux fabriques de jardin — c'est-à-dire aux architectures de jardin — plutôt qu'à la végétation. Le pittoresque du jardin dit « anglais » rappelle ainsi que l'idée de nature s'est historiquement constituée à l'encontre de ce qui nous apparaît aujourd'hui comme son incarnation la plus évidente : [la natura naturata](#), la nature accomplie dans l'organique végétal.

6. La peinture comme modèle et la structure du traité

Depuis l'Antiquité et jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, la peinture constitue le modèle de l'accomplissement artistique de la nature. La structure du traité de Dezallier d'Argenville (1747) s'organise autour de trois modalités : la mise en œuvre des matériaux (au-delà de la seule végétation), la conception géométrique de l'ensemble, indispensable pour éviter l'échec, et enfin un inventaire des cultures pour une implantation réussie. Il est remarquable que ce traité contienne très peu de commentaires élogiques sur le jardin comme expérience sensible ou sentiment.

II. La nature au XX^e siècle : l'analogie et la récusation de la duplication (André Breton)

Deux siècles après Dezallier d'Argenville, André Breton formule dans [Signes ascendants](#) (1947) une position radicalement différente, qui manifeste pourtant une parenté profonde avec la conception classique.

1. Le plaisir intellectuel sur le plan analogique

Breton déclare n'avoir jamais éprouvé de plaisir intellectuel que sur le plan analogique. Pour lui, la seule évidence véritable est commandée par le rapport spontané, extralucide, insolent qui s'établit entre des choses que le sens commun ne confronterait jamais. Il exprime une hostilité profonde envers le mot « donc » et tout ce qui rompt le fil de la pensée discursive, au profit de relations autrement fécondes.

2. L'actualisation de l'idée de nature et la critique de la représentation directe

La position de Breton témoigne d'une actualisation profonde de la question artistique de la nature. Si la création s'organise sur une conception analogique, il devient impossible de recourir au quasi-pléonasmisme consistant à identifier nature et végétation. Pour Breton, la réussite du processus artistique implique qu'un simple transfert de configuration formelle du motif vers le dispositif artistique échoue nécessairement à mettre en œuvre la nature : il n'est pas possible de suggérer la nature en dessinant un arbre. La mise en œuvre de la nature constitue le seul projet artistique véritablement accompli, impliquant une rupture décisive entre cette mise en œuvre et les référents dits naturels par convention.

3. L'analogie contre le transfert formel

Il n'est pas de transfert formel direct, technique ou conscient qui soit pertinent. Seules des analogies sont susceptibles de procurer au spectateur cette animation psychique, convulsive, explosive et surréelle que Breton appelle de ses vœux. En cela, il contredit une tradition fétichiste de la représentation de la nature associée à l'organique, sans considérer ce qui accompagnait les plus anciennes représentations de l'idée de nature. Il récusé les modalités artistiques fondées sur le protocole général de l'imitation et la beauté illusionniste provoquée par un transfert de forme.

III. Comparaison et synthèse : nature comme idée, motif et sentiment

1. Une continuité paradoxale

Étonnamment, Breton ne contredit pas fondamentalement Dezallier d'Argenville : la conception classique du jardin est elle-même de nature analogique, dans la mesure où le cœur de la théorie des jardins n'est pas la matière organique mais la structure

intellectuelle et géométrique qui la gouverne. Dans les deux cas, l'idée de métamorphose stylistique spirituelle est convoquée pour rendre effectif le travail sur la nature. Celle-ci est pensée comme idée, motif et sentiment.

2. Problématiser la nature dans l'art

Il est décisif de réfléchir conjointement à ces trois aspects pour éviter de réduire la transposition artistique de l'idée de nature à un simple corpus iconographique organique, qui ne recouperait pas la maturation historique du concept. La métamorphose d'ordre stylistique consiste à réfléchir à l'organique, au sentiment qu'il procure, aux idées philosophiques dont il procède, et à transposer l'ensemble dans une synthèse accomplie.

3. La place de la nature : habitude ou conviction culturelle ?

Une question centrale se pose : l'imposition de l'idée de nature dans l'histoire des arts relève-t-elle d'une habitude en partie idéologique, réactivée aujourd'hui par les préoccupations écologiques ? Ou constitue-t-elle une forme de conviction, une efficacité qui s'impose progressivement comme une forme paradoxalement culturelle ? La nature apparaît comme un élément consubstantiel à la création, à la fois origine et horizon immédiat de tout acte artistique.

4. La duplication est une erreur

L'évolution du traitement du concept de nature par les arts révèle un plus petit dénominateur commun : l'effet stylistique accompli qui révèle l'organique sans le dupliquer. La duplication constitue l'erreur fondamentale, car elle s'inscrit dans une tradition de l'atelier de l'imitation qui exige au contraire synthèse, interprétation et sélection de tout motif organique. Ce que nous attribuons volontiers au classicisme — sélection, épuré — se révèle en réalité une nécessité pour toute transposition plastique. La conception analogique de Breton ne contredit pas cette tradition millénaire d'appropriation stylistique de l'organique.

5. L'influence des sciences naturelles

Les progrès des sciences naturelles, et notamment la classification de Carl von Linné dans le *Systema Naturae* (1735), ont contribué à mettre à distance les artistes de la transposition directe. Linné marque une rupture : il met de côté la nature surnaturelle et surnaturelle au profit de l'inventaire empirique des espèces. À partir du milieu du XVIII^e siècle, l'idée de nature se recentre sur l'organique, ce qui explique notre sentiment que le corpus artistique devrait être d'ordre organique et végétal.

IV. Modalités de l'imitation artistique et « mise en œuvre stylistique de l'idée de nature »

1. La nature au-delà de l'organique

L'évolution du traitement du concept de nature renvoie aux modalités de l'imitation artistique. L'idée de nature demeure centrale dans l'étude de l'humain, de son corps et de sa physiologie, y compris après Linné. Exclure le surnaturel de l'idée de nature serait déraisonnable pour une histoire des arts qui remonte au Paléolithique. Les configurations de la nature peuvent procéder de l'imitation du motif organique aussi bien que de l'incarnation spirituelle.

2. La « concurrence des idées de nature »

Depuis les années 1990, la recherche en histoire de l'art s'est intéressée à la concurrence des idées de nature. La Nature avec une majuscule ne s'est jamais complètement détachée de la définition platonicienne, qui inclut des entités d'ordre métaphysique, spirituel et mental, lesquelles requièrent des imitations ou des incarnations indirectes, mobilisant des matériaux non directement organiques.

3. Ouvrir l'acception de l'imitation

Ouvrir l'acception de l'imitation, c'est la sortir de la relation directe au motif. La relation académique au modèle n'est pas seulement une relation au motif visible : elle implique une correction permanente par l'idée supérieure, un modèle intérieur du corps. Cet exercice très spirituel de la nature intègre des logiques d'incarnation surnaturelles qui perdurent au moins jusqu'en 1830.

4. La périphrase « mise en œuvre stylistique de l'idée de nature »

Cette périphrase est retenue pour plusieurs raisons convergentes : dans *L'Architecte visionnaire et néo-classique* d'Étienne Louis Boullée (1760-1770), la nature est conçue comme une mise en œuvre ; cette formule repose sur une vieille idée aristotélicienne,

latinisée par Cicéron et diffusée par Quintilien ; elle correspond enfin au projet d'artiste qui prévaut jusqu'en 1830, impliquant un considérable travail de modification de ce que l'on voit.

5. Structure de l'approche proposée

La conférence distingue deux volets complémentaires :

- L'imitation de la nature matérielle et physique, consacrée au pléonasmе et aux tautologies.
- L'incarnation artistique de la nature métaphysique ou spirituelle, qui a progressivement disparu au cours du XVIII^e siècle et qui n'est pas explicitement mimétique.

La conclusion devait revenir sur la question du jardin rustique.

V. L'imitation de la nature matérielle et physique

1. La vision de Van Gogh

La citation de Van Gogh : « Si vous aimez vraiment la nature, vous trouverez la beauté partout », témoigne d'une conviction profonde : la nature est un trésor de beauté artistique à transposer, le style faisant le reste. Cette conception tardive, idéaliste, est entièrement centrée sur l'épanouissement du projet stylistique.

2. La continuité optique et le trompe-l'œil

L'imitation de la nature physique s'inscrit dans la tradition de la continuité optique (distincte de la perspective), qui crée un sentiment de continuité spatiale et de projection. [La Vierge du Chancelier Rollin](#) de Jan Van Eyck en fournit une illustration exemplaire.

Le trompe-l'œil constitue la pratique privilégiée de cette continuité optique, quoique souvent jugé avec condescendance. Il est en réalité une convention profondément poétique, un genre dont les codes sont connus du public. Parmi ses exemples les plus illustres : [l'anecdote des raisins de Zeuxis et du rideau de Parrhasios](#) rapportée par Pline l'Ancien ; les [fresques pompéiennes](#) ou [d'Herculanum](#), rarement vraiment vraisemblables mais productrices d'un effet de surprise ; et les [fresques de la Villa Barbaro](#) par Véronèse, qui répondent à des besoins ornementaux tout en intégrant le paysage environnant et en prolongeant l'étude du motif des visus par un trompe-l'œil fictif. L'admiration suscitée porte sur la qualité d'ensemble et le plaisir d'imaginer percer les murs.

3. La duplication homologique

Le terme de duplication homologique est proposé pour rendre compte d'œuvres telles que [A Girl](#) de Ron Mueck (2006). Il ne s'agit pas d'une interprétation stylistique mais de la duplication d'un être organique par des moyens technologiques, qui provoque un effroi et un sentiment du monstre, malgré la connaissance par le spectateur de l'artificialité de l'œuvre.

4. La modalité topographique et le corps

[Paysage près de Seganzano](#) d'Albrecht Dürer (1494) illustre une captation artistique de la nature qui est à la fois inventaire topographique et étude du modelé et des lumières, traitant le paysage comme un corps. Dürer, théoricien des proportions, applique ce modèle au paysage et lui confère une morbidezza (ce sentiment organique et moelleux), construisant ainsi un naturalisme édifié sur un modèle humain, qui constitue l'une des épines dorsales du naturalisme occidental.

5. L'évolution du naturalisme

Le naturalisme a connu une évolution significative au fil des siècles. Chez Dürer, il est tourné vers une érotique du monde. Avec Géricault ([Le Monomane de l'envie](#), 1810-1820), on passe à une exploration mentale relevant du compte rendu médical et légiste : c'est une relation psychotique au monde, où le sentiment de présence engendre un vertige, un effroi induit par le regard attentif aux détails physiognomoniques. Avec Millet et Courbet ([La Voyante ou Somnambule de Besançon](#)), le naturalisme évolue encore : la logique de mise en présence et la convention du trompe-l'œil s'allient, les yeux du modèle interpellant directement le spectateur, métaphore d'une nature humaine soumise à la dégénérescence. Enfin, [L'Atelier du peintre](#) de Courbet (1855) offre une reconstitution du paysage à distance, à l'appui de la sensibilité et de la mémoire, avec le concours de références classiques et d'une sensibilité héritée des Lumières.

6. Naturalisme empirique et sensualiste

Ce naturalisme repose sur l'idée d'une machine humaine qui capte des sensations et les transforme en idées. Il s'inscrit dans la réhabilitation du motif naturel inconnu (alpin, montagnoux), médiatisé par la photographie dès les années 1840-1870. Cette nature exaltante nourrit l'homme-machine et ses besoins de sensation.

7. La capture technique et la trace

La capture technique de la nature s'illustre par la céroplastie (les moulages post mortem, comme [le Brutus Capitolin](#)) et par la photographie des photographes de [la Farm Security Administration](#) (Dorothy Lynch, Margaret Bourke-White, Walker Evans). Il s'agit de transplanter un schéma porteur de sens, un double du réel, ou de transférer des traces identifiées comme une génétique de la nature. La dimension vernaculaire de la trace est au cœur de la réflexion sur la nature dans les arts.

8. Continuité du naturalisme du Moyen Âge à la Renaissance

L'histoire de l'art s'est longtemps construite sur la conviction d'une perte insurmontable de la peinture antique, assimilée à l'apogée de l'imitation mimétique. L'iconoclasme chrétien avait en effet identifié la ressemblance incarnée de l'art antique au paganisme. Pourtant, les travaux d'Erwin Panofsky (1960) ont révélé que le naturalisme (trompe-l'œil normatif ou fictif, captation vernaculaire) est très présent dans l'art médiéval. Plusieurs exemples illustrent cette continuité :

- [L'Évangélaire du couronnement carolingien](#), qui constitue un véritable conservatoire du naturalisme, citant directement la peinture décorative romaine.
- [La statuette équestre dite de Charlemagne](#), qui contient un cheval hellénistique et opère une citation directe du naturalisme antique.
- [La chaire de la cathédrale de Pise de Pisano](#), avec ses formes explicites d'organicité anatomique.
- L'architecture gothique, que l'on peut lire avec Émile Mâle comme une véritable encyclopédie végétale et florale.
- [L'église Sainte-Madeleine de Troyes et son escargot sculpté](#), cas militant de redécouverte d'inspiration aristotélicienne.
- [Les rustiques figulines de Bernard Palissy](#) (XVI^e siècle), qui prolongent une passion naturaliste puisant dans le XIII^e siècle, formant une encyclopédie sensible au sein des grottes.

9. La « mise en œuvre » au service de la régénération

Pour des figures comme Étienne-Louis Boullée et Claude-Nicolas Ledoux au XVIII^e siècle, la mise en œuvre de la nature est au service de la régénération de l'homme et de la société, et non plus de la nature elle-même. Ce glissement marque une rupture avec la boucle élémentaire qui caractérisait les conceptions antérieures.

VI. La nature comme discours théorique et incarnation métaphysique ou spirituelle

1. La nature comme discours théorique

Pour les théoriciens de l'art, la nature est d'abord un discours théorique qui rejoint l'organique du XV^e au XVIII^e siècle. La conviction d'une perte insurmontable de la peinture antique, nourrie par la lecture de Plin, a façonné en profondeur cette réflexion.

2. Alberti et l'Historia

Dans le [De Pictura](#) (1435) de Leon Battista Alberti se déploient deux dimensions essentielles. La première est la continuité optique, fondée sur la perspective monofocale. La seconde est l'Historia : la célèbre formule de la fenêtre ouverte à laquelle on puisse regarder l'histoire ne signifie pas observer directement la nature, mais opérer une recomposition mentale d'un ensemble de formes strictement vraisemblables, animées par les passions. Il s'agit de construire des peintures à partir d'une composition qui intègre une multiplicité de captations critiques du visible. Cela fonde la notion de vraisemblance au XVII^e siècle, nécessitant de la matière visible et organique pour remplir le cadre de l'histoire.

3. Physiognomonie et passions

Giambattista della Porta, dans sa [Physionomie humaine](#) (1586), s'inscrit dans la continuité de sa [Magia Naturalis](#) (1558), qui relie physiologie et alchimie. Il établit des relations physiologiques directes entre les physiognomies animales et humaines, d'origine pythagoricienne. Descartes, dans son [Traité des passions](#) (1649), réserve la conception de la nature à la physiognomie humaine, et non à un arbre ou à des feuilles. Charles Le Brun, dans sa [Conférence sur l'expression générale et particulière des passions](#) (1668), illustrée en 1713, diffuse l'idée que la représentation des passions en peinture d'histoire est un effet de la science, un parcours

physiologique précis. Elle constitue un modèle épistémologique pour l'intégration des connaissances scientifiques à la pratique académique. La physiognomonie, conçue comme une science, a connu des dérives notoires au XIX^e siècle avant d'être profondément modifiée par les travaux de Charcot dans les années 1890.

4. Intégration scientifique et ses paradoxes

Le précédent de Le Brun a ouvert la voie à l'intégration de connaissances scientifiques dans la pratique artistique, de la théorie des couleurs de Newton à Chevreul. Toutefois, les tentatives de détournement scientifique de la peinture, comme le divisionnisme post-impressionniste, ont parfois abouti à un résultat inverse de ce qui était envisagé : la démonstration de la planéité de la surface de la toile, plutôt que l'illusion de profondeur recherchée.

5. L'immatériel et le surnaturel dans l'art moderne

La dimension immatérielle dans l'art moderne est souvent sollicitée à partir d'un argumentaire psychologique ou mental. Le mouvement Art Nouveau, comme l'a montré Deborah Silverman, prend ses distances avec les traditions figuratives en lien avec une réhabilitation du spirit, du mental, de l'immatériel et du surnaturel à la fin du XIX^e siècle. Robert Smithson, avec la [Spiral Jetty](#) (1970), convoque une conception du monde marquée par la puissance symbolique, rappelant les relations entre le terrestre et le cosmique : c'est une réhabilitation de la relation microcosme-macrocosme, essentielle chez della Porta et dans les cultures antiques.

6. La dissemblance et les matérialités exceptionnelles

L'analyse de Georges Didi-Huberman sur [La Madone des Ombres](#) de Fra Angelico révèle une œuvre théologiquement gouvernée par l'idée de dissemblance. Les panneaux de marbre fin avec projections de peinture renvoient à une institution théologique majeure du Moyen Âge et de la Renaissance : la relation mystique au divin qui passe par des matérialités exceptionnelles — marbres, ors, pierres précieuses. [Le Pseudo-Denys l'Aréopagite](#) distingue deux régimes : la ressemblance, de l'ordre terrestre et de la capacité artistique, qui imite jusqu'à un certain point l'inimitable perfection ; et la dissemblance, car Dieu ne peut être comparé à aucune chose, rien absolument ne lui étant semblable. Ces matérialités exceptionnelles incarnent l'éternité et le caractère imputrescible du divin.

7. L'emploi du matériau brut

Un chapitre spécifique pourrait être consacré à l'emploi brut ou fin du matériau dans l'histoire des arts. Le matériau brut, intégré au dispositif artistique, semble avoir fréquemment complété l'impératif figuratif. La matière, produit direct de la nature, se distingue de la figure. [Les marbres fins de La Madone des Ombres](#) rappellent une éternité et un caractère imputrescible du divin que la représentation seule ne saurait convoquer.

Conclusion : imitation et incarnation, deux pôles de la nature dans l'art

La réflexion s'achève sur une synthèse des différentes conceptions de la nature dans l'art, depuis le Paléolithique jusqu'à la création contemporaine. Plusieurs œuvres et dispositifs permettent d'en circonscrire les pôles.

L'école académique, illustrée par l'aquarelle de Charles Joseph Natoire, représente le modèle intellectuel de la nature : un apprentissage progressif conduisant du dessin à l'Antique vers le modèle vivant corrigé. L'œuvre de Piero Manzoni, [Socle du Monde](#), incarne pour sa part un relativisme absolu, une analogie monde-nature polémique et critique de la culture des années 1960.

[Étant donné](#) de Marcel Duchamp offre quant à elle une double synthèse : la déconstruction du système artistique de la nature par un dispositif en trois dimensions, machine de théâtre dérisoire ; et la figure de l'homme-œil qui, regardant à travers les fentes, aperçoit une peinture éveillant la nostalgie de l'ancienne façon de créer par la correction progressive des formes naturelles.

Enfin, [Dolomit](#) (1982) d'Ulrich Rückriem, sculpture et installation contemporaine rappelle que les matérialités éternelles et imputrescibles de la pierre constituent une méditation conceptuelle tenant compte des deux grandes conceptions de la nature qui ont traversé l'histoire de l'art : l'imitation et l'incarnation.