

## Le Petit Musée

fiche enseignant

---

**La Nature dans l'Art et l'Art dans la Nature**  
**Le Land Art**

---



Christo et Jeanne-Claude, *Wrapped trees*, 1977

# Petite histoire du paysage

---

A la fin des années 60, de nombreux artistes quittent les espaces traditionnels de l'art, le musée et la galerie, pour installer dans des sites naturels des oeuvres aux matériaux et aux formes inhabituels.

Le terme Land Art regroupe différentes pratiques qui se répondent, qui peuvent parfois s'opposer, mais qui ont pour point commun de s'inscrire dans un environnement naturel qui n'est pas seulement une toile de fond: le paysage fait partie intégrante de l'oeuvre.

Mais le paysage n'est pas la nature: il est une représentation, relevant du culturel, fondant notre rapport à l'espace naturel. Le paysage se définit par un point de vue, un regard porté qui ordonne un lieu et le charge de sens. Ainsi, le désert américain est inhabité, mais il est chargé de mythes et de symboles, participant d'une civilisation.

Le paysage est une thématique présente en art depuis l'Antiquité: d'abord idéalisé, puisque inscrit dans le mythe pastoral et bucolique d'un mode de vie originel, le paysage est, pendant la Renaissance, un genre dévalué, souvent limité à la fonction de décor.

Le Maniérisme, au XVIème, se détache des normes et des valeurs du classicisme, et prône une liberté de style et d'expression. L'intêret de ces artistes pour le mouvement et la transformation les amène à exploiter des espaces extérieurs: plusieurs artistes conçoivent alors des jardins, où les oeuvres sont pensées pour s'intégrer aux mouvements de la nature. L'art tente de créer à la manière de la nature, d'intégrer le temps et le mouvement sous la forme de fausses ruines, de fragments de sculpture ou d'architecture. Pour le Géant de Pratolino en Toscane (ill.1), c'est le matériau et son traitement qui suggère

l'origine naturelle: le personnage semble s'être formé de couches de lave successives. Cependant, le maniérisme est vite étouffé par l'Église, qui réclame un retour à l'ordre.

La peinture de paysage se développe à partir du XVI<sup>ème</sup>, avec des peintres comme Nicolas Poussin ou Claude Lorraine qui accordent de plus en plus de place au décor, même si les personnages définissent toujours le sujet de l'oeuvre. Les premiers paysages indépendants apparaissent au XVII<sup>ème</sup>, en tant qu'étude topographique ou comme ancêtre de la carte postale, comme souvenir d'un lieu visité.

Au XVIII<sup>ème</sup> - siècle des philosophes- la nature devient un espace de contemplation et de réflexion où se fait l'expérience du sublime. Cela mène au XIX<sup>ème</sup>, aux valeurs romantiques du paysage: les émotions trouvent un écho dans la grandeur de la nature, la violence des éléments pouvant exprimer la puissance des sentiments et une impression d'impuissance face à la dimension tragique de l'existence. Dans les oeuvres de Caspar David Friedrich, la nature se fait le reflet de l'intériorité de l'artiste (ill. 2).

C'est au XIX<sup>ème</sup> également que les artistes sortent de leur atelier, le chevalet sous le bras, pour s'attacher à une représentation du réel (Réalisme, théorisé par Gustave Courbet) puis, avec les impressionnistes, à une interprétation subjective de la réalité: les peintres expriment leur ressenti, leur émotion, par le rendu de la lumière, des couleurs, d'une atmosphère propre à la scène et au lieu où elle se déroule.

La Nature dans l'Art et l'Art dans la Nature: Le Land Art



ill. 1: Jean de Bologne  
*Géant de Pratolino*, 1570-1580



ill. 2: Friedrich Wanderer *above the misto*  
(voyageur contemplant une mer de nuages), 1817

## Gerry Schum

---

Le 15 avril 1969, les Allemands peuvent voir dans leur salon une «exposition télévisuelle» conçue par Gerry Schum. Le projet réunit huit vidéos d'oeuvres éphémères que les artistes avaient créé spécialement pour ce projet.

Pour Gerry Schum, il s'agit de dépasser le statut d'objet d'art et sa valeur marchande. Le Land Art a la télé permet à chacun d'avoir accès à des oeuvres éphémères situées dans de grands espaces. Son projet visait aussi à démocratiser l'art en dépassant la question de la possession.

Gerry Schum désirait aussi adapter l'art à la société de communication, qui émergait à cette période. Son projet était particulièrement adapté à la problématique du Land Art, articulée entre ancrage dans un lieu et représentation.

Cependant, cette expérience d'art télévisuel restera unique, et beaucoup d'artistes du Land Art s'accordent à dire que l'image n'est pas l'oeuvre, seulement sa mémoire, et qu'il faut faire l'expérience de de l'oeuvre sur son lieu.



Gerry Schum, *Die Fernsehgalerie*, 1968-1969

## Le Land Art: quand l'art investit la nature

---

Alors que la première partie du XX<sup>ème</sup> siècle voit se développer les expérimentations picturales, jusqu'à l'absolu du monochrome, les formes artistiques et les frontières disciplinaires explosent à partir des années 60.

Le marché et le monde de l'art s'étant libéralisé et démocratisé, les artistes cherchent à se libérer de leur emprise, et commencent à intervenir directement sur l'espace réel. La sculpture revient sur le devant de la scène, et voit son champ élargi par la pratique de l'installation. Loin de l'atelier et de la galerie, l'art entre en contact avec un lieu en soulignant ses particularités. L'oeuvre n'est plus de l'ordre de la représentation, reposant sur un système de références, mais au contraire du domaine de l'action et de l'interaction.

Le Land Art invite le spectateur à explorer le monde, à habiter des espaces inconnus et à entrer en relation avec des phénomènes naturels. L'homme peut, dans un lieu, laisser une empreinte ou construire un habitat, tracer des frontières délimitant des territoires ou même simplement observer.

En s'opposant à l'oeuvre détachée de son contexte et du monde réel, le Land Art prône l'ici et le maintenant d'un site et d'un temps déterminé. La réalisation n'est pas déplaçable puisqu'elle est conçue par rapport au lieu. De plus, elle s'inscrit dans l'éphémère, dans la transformation propre à la vie organique.

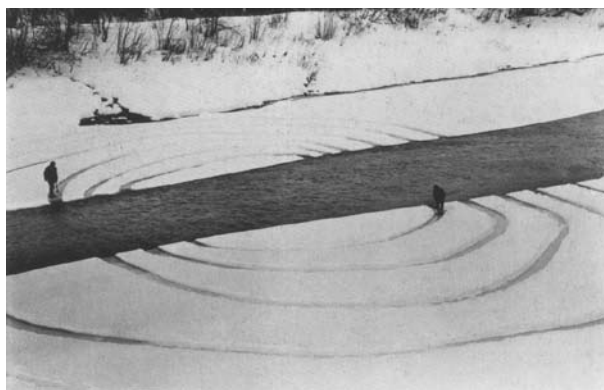
## Dennis Oppenheim

---

*«La majeure partie de mes réflexions préliminaires consiste à consulter des cartes topographiques et des vues aériennes (...) C'est donc l'application d'un cadre théorique à une situation physique»*

Oppenheim travaille beaucoup par transposition d'une dimension à l'autre. Il applique par exemple le tracé d'une carte sur un autre espace, réel celui-ci. Il reproduit les limites définissant l'espace d'une galerie dans un lieu naturel.

Pour *Annual Rings*, c'est les cercles de croissance d'un arbre qu'il reproduit dans la neige, sur les rives d'un cours d'eau qui marque le passage d'un fuseau horaire à un autre. L'artiste rassemble ici plusieurs formes et représentations de l'écoulement du temps. Le fleuve évoque un temps linéaire par l'écoulement naturel. Le choix du lieu renvoie à la définition arbitraire et conventionnelle du temps humain. La neige inscrit l'oeuvre dans l'éphémère, tandis que les formes des cercles concentriques évoquent une évolution cyclique et indéfinie.



Dennis Oppenheim, *Annual Rings*, 1968

## Michael Heizer

---

*«On ne place pas une oeuvre dans un lieu, elle est ce lieu.»*

La pratique de Heizer s'inscrit dans la monumentalité, ce qui l'oppose à celle de Long, et le rapproche de Robert Morris ou Robert Smithson. Sa surface de travail est la croûte terrestre, qu'il traite comme le peintre sa toile, mais à une échelle qui n'est plus humaine. Il recherche un art de l'ordre du religieux, comme le confirme son inspiration pré-colombienne. Il déclare entretenir une relation intime à la terre, dont il recherche le contact physique.

*Rift, 1968*

La terre déséchée du désert est creusée, sculptée en négatif. La sculpture est une marque inscrite dans le sol, que le titre Rift (canyon) apparente au phénomène naturel. L'artiste livre son intervention à l'environnement: il la laisse se dégrader, photographiant ses états successifs jusqu'à sa disparition.

*Primitive dye painting, 1969*

Heizer peint le sol comme il le sculpte: les motifs monumentaux qu'ils tracent sur le sol évoquent les géoglyphes péruviens de Nazca. L'artiste ne s'inscrit pas dans une échelle humaine: l'oeuvre ne peut s'appréhender du sol. Elle s'inscrit dans un espace beaucoup plus vaste: elle est conçue pour être vue du ciel. C'est dans cette monumentalité, dans le dépassement de la mesure humaine, que s'exprime un sentiment religieux. Mais si les Amérindiens s'adressaient aux dieux, Heizer, lui, survole ses interventions, vouées à disparaître, pour les photographier, leur permettant d'avoir une existence auprès du public.

La Nature dans l'Art et l'Art dans la Nature: Le Land Art



Michael Heizer, *Rift*, 1968



Michael Heizer, *Primitive dye painting*, 1969



## Christo et Jeanne-Claude

---

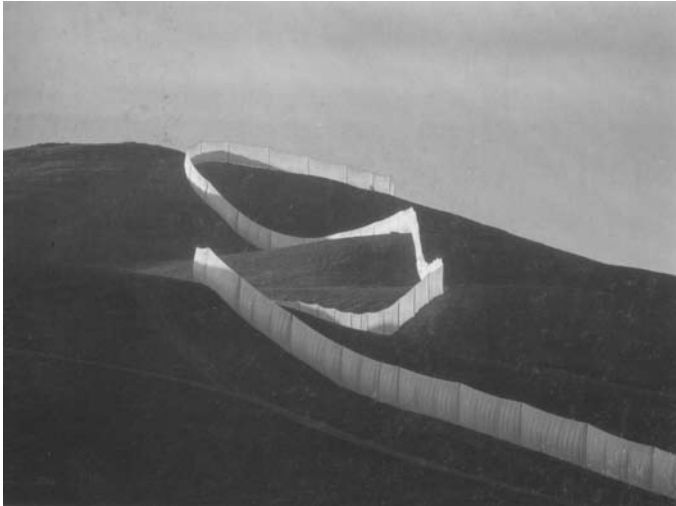
Depuis les années 60, Christo emballe de tissu d'abord des objets, puis des monuments architecturaux et des sites naturels, partant du principe que quelque chose de caché attise la curiosité.

Leurs interventions prennent place autant dans des environnements urbains que naturels. Elles demandent souvent plusieurs années de négociations et de préparations, ainsi que des moyens matériels, financiers et humains colossaux. La zone recouverte devient un mystère suscitant la mémoire du lieu et l'imagination.

Christo recouvre 2 km de côtes rocheuses australiennes, avec 100 000 m<sup>2</sup> de tissu et 60 km de corde. L'emballage peut être perçu comme un habillage protecteur ou un cadrillage évoquant le découpage cartographique. Pendant les dix semaines que dure l'installation, le paysage est transformé, le relief, recréé. Christo propose un nouveau paysage recouvrant l'original, comme un décor à explorer.



Christo et Jeanne-Claude, Wrapped coast (côte emballée), 1969



Christo et Jeanne-Claude, *Running fence*, 1978

C'est en Californie que les artistes étendent un rideau courant d'Est en Ouest, de 5,50 m de haut et de 39 km de long. Il est constitué de 200 000 m<sup>2</sup> de nylon. Cette barrière artificielle, restée en place deux semaines, formait une métaphore du caractère arbitraire des frontières humaines. Evoquant visuellement la Grande Muraille de Chine, le rideau sépare un espace naturel en deux territoires, transformant la perception qu'on a du paysage en y introduisant un mouvement, un rythme, une variation attachée au relief et au matériau rappelant la voile de bateau.

## Robert Smithson

---

*«Ce site était un... giratoire qui s'enroulait sur lui-même dans une énorme rondeur. De cet espace tournoyant émergea la possibilité de Spiral Jetty»*

Smithson ne recherche pas des lieux originels mais plutôt des sites qu'il qualifie d'entropiques (l'entropie est un terme de thermodynamique qui désigne le processus de dégradation d'énergie): l'artiste s'intéresse à l'évolution de la matière, qu'elle soit naturelle ou liée à une intervention humaine. Pour sa Jetée en spirale, il choisit un site post-industriel, portant les marques de l'intervention des compagnies pétrolières.

Son choix s'est déterminé également sur la couleur rougeâtre du Grand Lac Salé (Utah). C'est l'atmosphère particulière du lieu qui inspira à Smithson l'idée d'une spirale. Cette forme véhicule une symbolique de mouvement infini, renvoyant au cycle naturel de transformation perpétuelle. La spirale est submergée 2 ans seulement après son installation, pour réapparaître en 1993: elle évolue avec le paysage, se transforme, change de couleur selon la proportion de sel dans l'eau.

Pour Smithson, la monumentalité de l'oeuvre est un moyen d'entrer en interaction avec les phénomènes climatiques et géologiques. La réalisation a pris la forme d'un chantier de grande ampleur, nécessitant ouvriers, bulldozers, camions, pour disposer les 7000 tonnes d'un mélange de pierres, roches volcaniques, boue, cristaux de sel et algues, qui forme la spirale.

La forme de la spirale apparaît clairement vue du ciel, elle se modifie selon l'angle d'approche, et pour le visiteur elle est un chemin à parcourir, le conduisant à un point précis.

La Nature dans l'Art et l'Art dans la Nature: Le Land Art



Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970



## Nancy Holt

---

*«Je voulais ramener l'immense espace du désert à une échelle humaine»*

Pour installer ses Tunnels solaires, Nancy Holt a longtemps cherché l'endroit idéal, jusqu'à acquérir une parcelle de 16 hectares en plein désert, dans l'Utah. Elle y installe quatre tunnels en béton de 6 m de long et 3 m de diamètre, disposés en croix. Les tunnels sont orientés dans l'axe du soleil aux solstices d'été et d'hiver. Ils sont percés de trous agencés selon le modèle de quatre constellations. Pendant la journée, la lumière du soleil entrant par les trous dessinent des motifs elliptiques sur la surface intérieure des tunnels.

L'artiste, dont la première pratique est la photographie, conçoit ses tunnels comme des points de vue. Elle oriente le regard dans le paysage et propose un cadrage. Nancy Holt considère les mots et les images photographiques comme de simples documents qui ne peuvent rendre compte de l'expérience physique de l'oeuvre.

Nancy Holt a choisi le béton car il est composé de sable, et s'intègre dans l'espace désertique, malgré son origine industrielle. L'installation propose une expérience du désert, de la particularité du lieu, tant dans sa spatialité - dimension renforcée par le renvoi aux constellations en tant que repères d'orientation- que dans sa temporalité. L'artiste propose un dispositif déterminé par le déplacement du soleil dans le ciel, révèle le passage du temps.

La Nature dans l'Art et l'Art dans la Nature: Le Land Art

Nancy Holt, *Sun Tunnels*, 1973-76



Centre Culturel Colombier - Le Petit Musée

## Richard Long

---

*«J'aime la simplicité de la marche à pied, la simplicité des pierres.»*

L'art de Richard Long c'est en premier lieu la marche elle-même, la pratique. L'artiste traverse à pied des lieux reculés, à travers le monde. Il est le seul à faire l'expérience intime du lieu naturel. Ces déplacements donnent lieu à des sculptures, signes placés dans l'espace. Celles-ci sont présentées au public sous forme de photographie. Richard Long accorde beaucoup d'importance à l'instant, et de cet instant il ne reste que des traces. La sculpture est une marque de son passage, l'oeuvre éphémère n'existe plus qu'à travers la photographie.

Très respectueux de la nature, Richard Long entretient un rapport religieux avec elle. Ses sculptures, composées de pierres, revendiquent une simplicité de moyens et de formes. L'artiste considère la pierre comme «l'étoffe du monde», à la fois témoin et expression de la Terre.

Il crée des signes éphémères de sa présence et de son interprétation d'un territoire. Il laisse son empreinte dans le paysage, empreinte au sens strict avec *A Line made by walking* (une ligne faite en marchant) et sous la forme d'installations ensuite.

Considéré par certains comme un paysagiste, Richard Long ordonne un site par des sculptures aux formes géométriques universelles (la ligne ou le cercle) et construit un point de vue par l'image, ce qui fait du lieu représenté un paysage.

Long donne une existence à ces lieux reculés, à la fois par son déplacement et par les documents qu'il présente dans l'espace de la galerie: non seulement des photographies, mais aussi des cartes retraçant son itinéraire.

La Nature dans l'Art et l'Art dans la Nature: Le Land Art



*A Line in Scotland, Cul Mor, 1981*

*A Line of 682 stones, 37ème Biennale de Venise, 1976*

Richard Long, en parallèle de ses marches, a également conçu des installations pour des espaces d'exposition (on peut voir une de ses pièces au parc de sculpture de Kerguéhenec)



*A Line in the Himalayas, 1975*

## Walter de Maria

---

*«Le territoire n'est pas le site de l'oeuvre; il en fait partie.»*

Walter de Maria

Il fallut cinq ans à de Maria pour trouver le site adéquat, au Nouveau-Mexique, pour son «Champs d'éclairs»: l'endroit devait être non-accidenté, isolé et propice aux orages. L'artiste installe sur une étendue de 1 mile par 1 kilomètre de côté, 400 piquets de 6 m de haut, plantés à intervalle régulier. L'acier joue avec la lumière du jour: le matin, le haut des piquets est éclairé par le soleil avant que celui-ci n'apparaisse. A midi les piquets sont presque invisibles, et longtemps après le coucher du soleil, ils demeurent incandescents. Mais ce sont les orages qui activent l'installation. Le site devient lieu d'un spectacle grandiose, résultat d'une démarche artistique employant les phénomènes naturels. L'artiste devient une sorte de demiurge qui joue avec les éléments, créant un champs de lumière électrique.

L'accès au site est réglementé: il ne peut se faire que sur autorisation, par groupe de six visiteurs maximum, avec l'obligation de rester au moins 24 heures. La cabane qui accueille les visiteurs, datant des années 30, fonctionne comme un observatoire pour lequel le paysage a été façonné. Le témoignage photographique permet à cette oeuvre d'exister, non seulement à cause de sa position reculée, mais aussi de par la fugacité du phénomène.



Walter de Maria, *The Lightning field*, 1977

## Agnes Denes

---

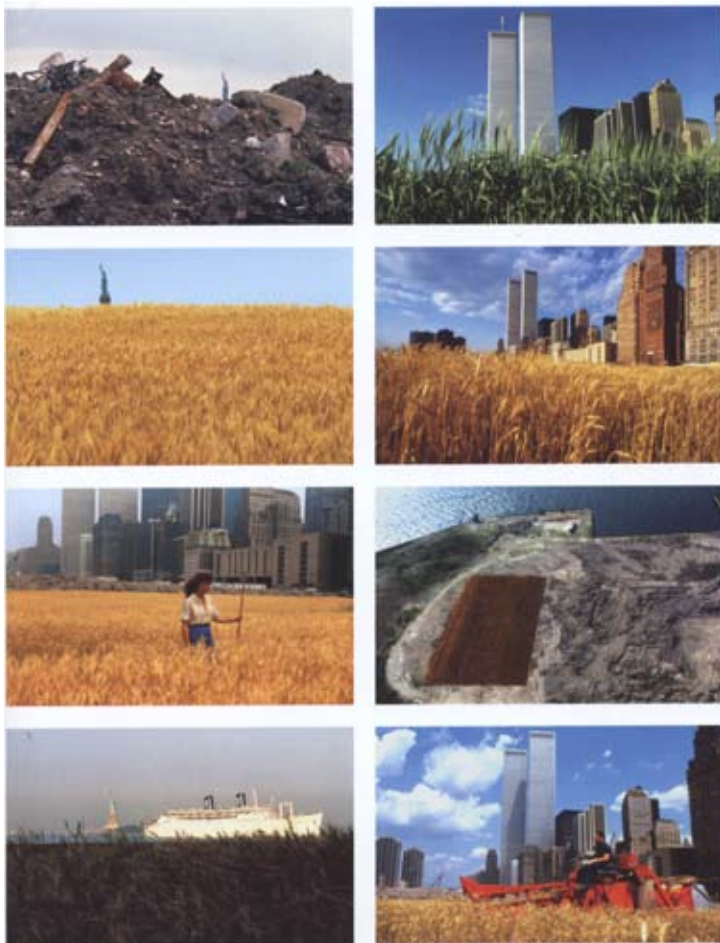
*«Wheatfield était un symbole, un concept universel. Il représentait la nourriture, l'énergie, le commerce, les échanges mondiaux, l'économie»*

Au début des années 80, un grand terrain vague subsistait à New-York, au pied du World Trade Center. Cet espace a été exploité par plusieurs artistes, dont Agnes Denes, qui le transforme en espace agricole. Sur une surface de presque 8000 m<sup>2</sup>, l'artiste fit répandre 80 bennes de terre fertile. 285 sillons furent creusés à la main, le blé fut cultivé puis récolté, mais il ne put être exploité à cause de la contamination des sols.

Sur un plan formel comme symbolique, le champ entre en totale opposition avec son environnement: le jaune du blé se détache des tons sombres des grattes-ciel, il se déploie horizontalement, tandis que les tours se dressent verticalement. A proximité de Wall Street, où sont fixés les cours des denrées alimentaires, l'artiste redonne une réalité au monde agricole en renvoyant à une certaine idéalisation du milieu rural. L'installation engage un conflit de valeurs, prend la forme d'une provocation à la ségrégation des territoires. Le terrain à Manhattan est plus cher que nul part ailleurs, l'utilisation agraire est alors du gaspillage, mais pose la question de l'autonomie alimentaire d'un territoire.

Agnes Denes s'adresse aussi au champ politique: à l'époque, les USA traversait une grave crise des ventes de blé, symbole culturel de la richesse agricole du pays. L'artiste disait se référer à «la mauvaise gestion des ressources et à la faim dans le monde.» Les techniques traditionnelles employées constituent également un geste écologique à une époque où le sujet était encore peu connu.

La Nature dans l'Art et l'Art dans la Nature: Le Land Art



Agnes Denes's, *A Confrontation*, 1982

## Proposition d'atelier

---

**La réalisation peut être individuelle ou collective.**

### **- Choisir un lieu:**

Cela peut être un espace naturel, comme un bois ou une plage, mais aussi un jardin, ou simplement un arbre ou un monticule de terre.

Le lieu ou l'élément choisi doit avoir quelque chose de particulier. Il peut faire partie du quotidien, avoir des qualités esthétiques, présenter une matière à travailler, ...

Délimiter une zone. Cette étape peut être l'occasion de réfléchir au statut de l'espace: est-ce qu'il appartient à quelqu'un, faut-il une autorisation, quelle est l'histoire de ce lieu.

### **- Définir la forme de l'intervention:**

Travail sur le regard, le point de vue et le cadre. Proposer un endroit d'où regarder et quelque chose à regarder.

Intervention par l'empreinte. Poser une marque de la présence, du passage.

Organisation du lieu. Proposer un itinéraire, délimiter une zone sur le principe de la frontière.

Intervention plastique. Peindre ou sculpter le sol. Déplacer et/ou assembler des éléments naturels.

### **- Prise de vue et présentation à un public:**

Travail sur l'image photo ou vidéo. Réfléchir à la manière dont on veut montrer son travail et quelles traces on souhaite en garder. La présentation peut se faire soit sur le site, dans l'espace, soit par l'exposition des images.

Feuillet pédagogique destiné à l'enseignant

Ce feuillet accompagne l'intervention Le Petit Musée sur le thème :

La Nature dans l'Art et l'Art dans la Nature: Le Land Art

Intervenants : Mathieu Harel-Vivier et Christophe Rocher

Centre Culturel Colombier - 5, Place des Colombes -  
35000 Rennes

tel : 02 99 65 19 70 / mail : mathieu.harel-vivier@  
centrecolombier.org

Autres thèmes proposés dans le cadre du Petit Musée :

**La Nature dans l'art et l'art dans la nature,**

Du paysage au Land Art

**Du nouveaux pour les matériaux /**

quand les artistes se réapproprient les déchets

**La ville comme sujet de l'art,**

De la cité idéale à la ville contemporaine

**La représentation du mouvement, autour des futuristes**

L'objet et l'espace brisé, autour de Picasso

**Naissance du collage, autour de Dada**

**Histoire de la couleur Pure**

**Géographie et arts plastiques /**

quand les artistes manipule la cartographie.

Thèmes mis à jour sur le site du Centre Culturel  
Colombier :

<http://www.centrecolombier.org/pages/musee.php>