

The background is a painting of a mountain landscape. In the foreground, a dark, rocky outcrop is visible on the left. A calm lake reflects the sky and the surrounding mountains. In the distance, a small boat is visible on the water. The mountains are rendered with various shades of blue, green, and brown, suggesting a rugged and somewhat desolate environment. The overall style is impressionistic, with visible brushstrokes and a focus on light and color.

LOUVRE

Lens

PAVSAAGE

FENÊTRE SUR LA NATURE

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

EXPOSITION

Commissariat :

Vincent POMARÈDE, conservateur général du patrimoine au musée du Louvre

Marie GORD, chargée de recherches et de documentation au musée du Louvre-Lens

Marie LAVANDIER, directrice du Louvre-Lens

Suivi d'exposition :

Louise KOLODZIEJSKI, chargée de recherche et d'expositions, Louvre-Lens

Directrice de publication :

Marie LAVANDIER, conservatrice générale du patrimoine, directrice du Louvre-Lens

Responsable éditorial :

Gautier VERBEKE, chef du service médiation, Louvre-Lens

Coordination :

Ludovic DEMATHIEU, chargé de projets de médiation, Louvre-Lens

Conception :

Isabelle BRONGNIART, conseillère pédagogique en arts visuels, missionnée au Louvre-Lens

Cédric MACKOWIAK, enseignant d'arts plastiques au collège Joliot Curie d'Auchy-les-Mines, missionné au Louvre-Lens

Erwan SALMON, enseignant d'histoire-géographie et d'histoire des arts au lycée Guy Mollet d'Arras, missionné au Louvre-Lens

Iconographie :

Charles-Hilaire VALENTIN, chargé d'éditions, Louvre-Lens

Florent VARUPENNE, iconographe, Louvre-Lens

Graphisme et mise en page :

Marie D'AGOSTINO, graphiste-maquettiste, Louvre-Lens

Photo de couverture :

Achille Etna Michallon, *Lac et montagnes*, 1821, huile sur papier, Musée du Louvre, Paris

Retrouvez toute la programmation autour de l'exposition dans le programme, disponible à l'accueil du musée et sur louvrelens.fr

Exposition réalisée avec le soutien du Mécénat des Mutuelles AXA

SOMMAIRE

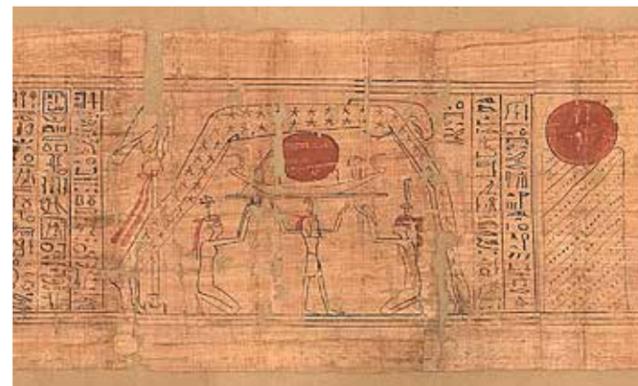
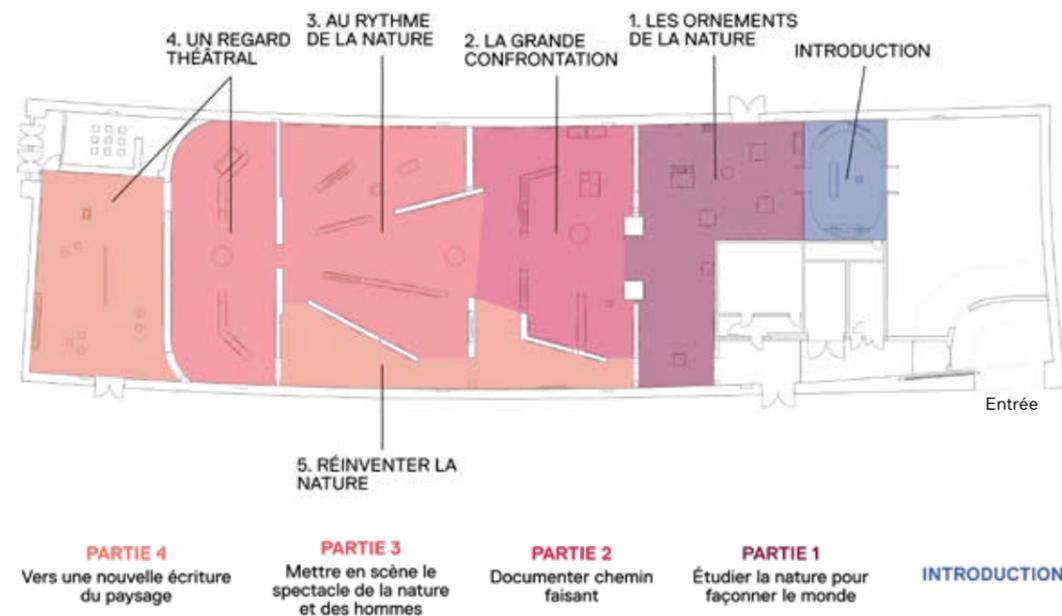
PARCOURS PÉDAGOGIQUE / INTRODUCTION	4
PARTIE 1 : ÉTUDIER LA NATURE POUR FAÇONNER UN MONDE	5
A. La nature et ses objets : une grammaire à maîtriser	5
B. De la partie vers le tout : faire naître un paysage	6
PARTIE 2 : DOCUMENTER CHEMIN FAISANT	8
A. Le peintre, observateur et témoin de son environnement	8
B. De l'espace proche aux mondes les plus lointains	10
C. Enrichir la grammaire du peintre	11
PARTIE 3 : METTRE EN SCÈNE LE SPECTACLE DE LA NATURE ET DES HOMMES	12
A. Saisir l'éphémère	12
B. Spectaculaire nature !	14
C. Les rôles du paysage : accessoire ou acteur ?	14
PARTIE 4 : VERS UNE NOUVELLE ÉCRITURE DU PAYSAGE	16
A. L'œil mis en mouvement	16
B. Paysages intérieurs	17
CONCLUSION	18
PISTES PEDAGOGIQUES : LE ROMAN DE LA NATURE	19
A. L'abécédaire de la nature	19
B. La grammaire du paysage	21
C. Le récit en construction	23
GLOSSAIRE ET BIOGRAPHIES	26
PROLONGEZ L'EXPERIENCE À LA SCÈNE	28
PROGRAMMATION POUR LES GROUPES SCOLAIRES, EXTRA-SCOLAIRES ET ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR	30

PARCOURS PÉDAGOGIQUE / INTRODUCTION

Le paysage a longtemps joué un rôle secondaire dans la représentation. Suscitant la rêverie de l'observateur en fond de scènes religieuses où mythologiques dans la peinture d'histoire, il tient lieu de décor et sert dans un premier temps à donner de la profondeur à l'espace représenté et faire découvrir la diversité et les richesses des sites naturels. Souvent qualifié d'ornement au 15^e siècle, le paysage apparaît en arrière-plan, derrière l'Homme, mesure de toute chose qui en est l'acteur principal et le seul à pouvoir insuffler un sens au monde. C'est au début du 16^e siècle dans la peinture que le paysage va s'extraire de l'arrière-plan et progressivement s'imposer comme genre à part entière. Cependant, le concept de paysage est bien antérieur. Les premières cosmogonies* donnent une explication sur l'origine des mondes dont le Créateur a l'apparence humaine ou anthropomorphe. Ecrites ou représentées sur argile, papyrus, bois ou toile tendue, elles racontent les différentes étapes de la Création du monde en commençant par la naissance du ciel, de l'eau, de l'arbre, de la végétation et des rochers, acteurs déterminants de la naissance de la vie sur terre. On retrouve très tôt dans la civilisation égyptienne une cosmogonie procédant de la division d'une matière primordiale évoquant les amours passionnés de la déesse du ciel (Noût) et le dieu de la terre (Geb), les « Parents du monde ». Le « papyrus mythologique » funéraire reproduit ci-dessous qui provient de la tombe d'Imenemsaouf illustre partiellement ce mythe (1). Il s'agit d'un manuscrit où prédomine l'image et où se succèdent des scènes qui servent à guider le défunt dans l'au-delà. On assiste dans l'une d'elles à la Création du monde dans le vide qui sépare Noût, la déesse-ciel au corps de femme, du sol. La nature est créée par transformation de cette unité primitive, le premier jour du monde est ainsi rendu possible.

Problématique : comment l'artiste, par le paysage, livre-t-il un point de vue sur le spectacle de la nature et des hommes ?

Découpage de l'exposition selon le parcours pédagogique



1 - Anonyme, *Papyrus funéraire ; papyrus mythologique de Imenemsaouf* (détail), 1069-945 av. J.-C., papyrus, Paris, Musée du Louvre

PARTIE 1 : ÉTUDIER LA NATURE POUR FAÇONNER UN MONDE

A. La nature et ses objets : une grammaire à maîtriser

Au 16^e siècle, on désigne le « paysage » dans l'art pictural comme une « étendue de pays que l'œil peut embrasser dans son ensemble ». Le principe repose sur l'organisation à la surface d'un support « d'objets » dans l'espace matérialisé au sol par une « terrasse ». Le peintre porte cependant son attention aux parties avant de s'intéresser au tout et se positionne par ce biais comme un créateur qui dispose les ornements selon des principes définis dans les manuels de pratique artistique ou transmis verbalement dans l'atelier du maître. Chaque élément, l'arbre (1), le rocher (2), les ciels (3) et l'eau (4) est étudié individuellement et parfois même de manière répétitive par le peintre. Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819), théoricien du paysage, insistait sur la nécessité de s'attacher à « tous les détails de l'écorce, de la mousse, des racines, de l'embranchement, du lierre qui les entoure et qui leur est attaché » et qu'il est essentiel de les étudier « sur nature »¹. Les 15 carnets de la Manga à l'aspect quasi encyclopédique de l'artiste japonais Katsushika Hokusai (1760-1849) servent de manuels d'apprentissage et de recueil d'exemples à l'usage des jeunes artistes élèves ou artisans (5). En Occident, Nicolas-Alphonse-Michel Mandevare (1759-1829) propose quant à lui pour les écoles des départements français, un ouvrage illustré de gravures en noir et blanc intitulé : *Principes raisonnés du paysage, à l'usage des écoles des départements de l'empire français* (6). Il donne étape par étape les clés de la structure des ornements de la nature.



1 - Pierre Henri de Valenciennes, *Le grand arbre*, 1800-1825, huile sur papier collé sur carton, Paris, Musée du Louvre



2 - Hubert Robert, *Le rocher de Terracina* (titre forgé), 1760, sanguine sur papier, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts



3 - Gustave Le Gray, *Effet de soleil dans les nuages - Océan*, vers 1861, épreuve sur papier albuminé à partir d'un négatif sur verre, Paris, Musée d'Orsay



4 - Achille-Etna Michallon, *La cascade (Tivoli)*, 1821, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre

¹Réflexions et Conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage, MDCCC



5 - Katsushika Hokusai,
Hokusai manga, 1814-1878,
Paris, Bibliothèque nationale de France

Katsushika Hokusai est un observateur sensible au mouvement du monde. En 1811, il entame un périple de 8 ans à travers le Japon. Ce voyage lui permet de saisir par le dessin les scènes de la vie quotidienne mais également 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. Dans cette double page issue de *la Manga*, il compare la diversité des feuillages d'arbres et les formes étonnantes des troncs observés dans les sites traversés. *Manga* qui signifie « image sans but » qualifie des images autonomes mises en commun sans correspondance ou logique narrative particulière. Il rassemble cette vaste collecte dans le but ultime de la partager. Les ornements du paysage qui l'inspirent et l'enrichissent apparaissent sous la forme de dessins en noir, blanc et rose clair (plus de 3900 !). Il parvient à conserver la mémoire des lieux explorés et à diffuser dans cette iconographie l'atmosphère du Japon de son époque. Publié entre 1815 et 1878, ce recueil eut un succès important en Occident.



6 - Nicolas-Alphonse-Michel Mandevare,
Principes raisonnés du paysage, à l'usage des écoles des départements de l'empire français, 1804, Paris, Bibliothèque nationale de France

L'éditeur des cahiers qui a expliqué la démarche de Nicolas-Alphonse-Michel Mandevare a identifié deux types principaux de paysages. Le premier qu'il qualifie de style héroïque, montre « *ce que l'art et la nature présentent aux yeux de plus majestueux et de plus grand* » quand dans le second, pastoral ou champêtre « *la nature est représentée toute simple et sans art, souvent même avec une négligence qui fait sa parure et sa beauté* »². La pédagogie de Mandevare repose sur l'idée d'un examen progressif des ornements. Dans les premiers cahiers, il privilégie l'étude des feuilles d'arbres puis leurs masses, ce qui lui permet d'aborder le volume, les valeurs et les ombres puis les branches seules et dans une dernière étape, l'arbre dépouillé. Sa démarche didactique, se conclut par l'étude couplée « *...de rochers, de cabanes, de fabriques, de plantes pittoresques de toutes espèces, d'effets d'eau et de lumière* ». Diffusés par abonnement, les cahiers au nombre de douze permettent à l'apprenant de franchir les niveaux jusqu'à la création de paysages entiers, recomposés ou animés de divers éléments.

²*Principes raisonnés du paysage, à l'usage des écoles des départements de l'empire français*, MDCCCIV

Faire naître une exposition : l'œuvre scénographique

La scénographie de l'exposition a été confiée à l'artiste contemporain Laurent Pernot (né en 1980) qui s'inspire pour ses œuvres de textes empruntés à l'histoire, la philosophie ou la poésie. L'interaction qui existe entre l'homme et la nature est l'une de ses thématiques majeures. Ce plasticien la questionne dans ses installations en utilisant des médiums variés (photographies, sculptures, vidéo...). Il associe lumière, couleurs, sonorités et jeux de matières pour plonger le spectateur dans une ambiance où la perception est brouillée afin de lui faire vivre une expérience sensorielle unique.

Dans la scénographie englobante de l'exposition *Paysage. Fenêtre sur la nature*, les jardins recréés contiennent des chemins visuels et sonores variés qui invitent par l'immersion à la flânerie et à l'émerveillement. Les socles et le mobilier s'inspirent à l'occasion de formes organiques. Laurent Pernot affecte une atmosphère spécifique à chaque espace traversé par l'exploitation de subtils jeux de lumière, parfois mouvants. Les couleurs des espaces sont empruntées aux œuvres exposées. La première salle de la galerie est, de plus, pensée comme une œuvre à part entière (sur la thématique du chaos originel). Elle se compose de montages vidéo projetés sur des plexiglass suspendus.

B. De la partie vers le tout : faire naître un paysage

L'artiste, par ses innombrables observations de terrain, se forme un répertoire « d'objets ». Il pourra ensuite les intégrer à une composition tout comme Giovanni Battista Piranèse (1720-1778) qui copie des arbres expressifs en « souffrance » aux branches dénudées (7). L'arbre dont Roger de Piles dès 1708 vante les qualités d'agrément est l'un des plus expressifs « ornements de la nature ». Il devient ainsi acteur du paysage allant jusqu'à la personnification à l'instar des premiers « portraits d'arbres » qui apparaissent au 19^e siècle comme celui d'Antoine-Louis Barye intitulé *Le rageur* (8). Symbole de la vie, il diffuse dans l'espace son branchage qui échappe à la gravité et apporte de la verticalité. Le rocher, qui joue un rôle équivalent dans ce couple vient en contrepoint (9). Puissant et imposant, il est ancré dans le sol et témoigne de l'histoire de la terre. L'assemblage peut alors s'associer au reste des éléments naturels comme l'eau, le ciel pour former l'architecture du paysage en un tout « agréable et pittoresque ». La conception du paysage est rendue possible par la connaissance accrue des éléments naturels qui le composent mais également par la prise en compte de leur transformation potentielle face aux caprices du temps, observable en plein air (pluie, vent) (10).



7 - Giovanni-Battista Piranesi,
Étude d'arbres (titre forgé), 1764-1776,
dessin à la plume, encre brune, lavis brun, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts



8 - Antoine-Louis Barye, *Le rageur*, vers 1850-1860, huile sur toile, Fontainebleau, Mairie de Fontainebleau



9 - Camille Corot, *Paysanne en forêt de Fontainebleau*, 1832, huile sur carton (marouflé), Senlis, Musée d'Art et d'Archéologie

Un dialogue à l'aspect théâtral entre l'arbre et le rocher est ici provoqué par l'artiste dans cette petite étude où la présence humaine paraît incongrue tant elle semble secondaire. Le rocher occulte de sa masse imposante la partie gauche du tableau alors que l'arbre, frêle et ébouriffé laisse passer la lumière. Dans les œuvres de jeunesse de Camille Corot (1796-1875), les personnages sont d'ailleurs intégrés au paysage après coup, dans l'atelier.



C'est au 18^e siècle que la pratique picturale hors de l'atelier connaît son essor grâce à l'évolution du matériel. L'invention du tube de couleur en 1841 favorise cette pratique et Claude Monet (1840-1926) est encouragé dès 1859 par le peintre normand Eugène Boudin (1824-1898) à peindre en plein air, « sur le motif ». Il commence sa véritable vie de peintre de paysage quelques années plus tard et engage ses amis dès 1865 à le suivre, le matériel en bandoulière, dans la forêt de Fontainebleau. Claude Monet se rend à l'automne 1886 à Belle-Île, pour affronter ses paysages où rochers et eau s'y livrent un perpétuel combat. Surpris par le déchaînement des éléments, il y installe toutefois son chevalet à la limite de la falaise, au bord du vide. Il choisit dans cette toile de laisser peu de place au ciel avec une ligne d'horizon placée très haut donnant ainsi le premier rôle à l'eau et aux rochers. La profondeur est suggérée par la réduction des masses rocheuses. L'ensemble est traité avec énergie par de larges touches multidirectionnelles (larges, arrondies, verticales) de bleus, verts et violets.

10 - Claude Monet, *Les rochers de Belle-Île, la côte sauvage*, 1886, huile sur toile, Paris, Musée d'Orsay

PARTIE 2 : DOCUMENTER CHEMIN FAISANT

A. Le peintre, observateur et témoin de son environnement

Depuis le 15^e siècle où le parcours des peintres devient plus simple à documenter, ils nous apparaissent comme des gens mobiles, impliqués dans des circulations de formation, guidés par des opportunités professionnelles ou encore accompagnant les expéditions militaires ou scientifiques. Ces observateurs privilégiés se singularisent par une mobilité nécessairement attentive aux inflexions des sites qu'ils traversent et aux événements qui s'y jouent. L'art du peintre est ainsi de saisir ce que l'environnement contient d'éléments « pittoresques » pour reprendre la formulation qui s'impose au 18^e siècle, éléments dignes d'être représentés en peinture en raison de leur originalité ou de leur beauté (1). Tout un courant de la peinture européenne va ainsi s'attacher à reproduire avec objectivité des sites pour en fixer, voire en documenter, le caractère inédit (2) ou à des fins de remémoration sentimentale (3 et 4).



1 – Jean-Claude Richard Saint-Non (de) et Pierre Eustache Lepine, *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et Sicile*, 1781-1786, Paris, Bibliothèque nationale de France



Ami de Jean-Honoré Fragonard et Hubert Robert avec lesquels il a séjourné en Italie, l'abbé de Saint-Non (1727-1791) entreprit avec le *Voyage pittoresque de Naples et de Sicile* la publication d'un des monuments de la littérature de voyage de la fin du 18^e siècle. Étendue entre 1781 et 1786, la publication des cinq volumes incluait 542 planches gravées par des artistes de premier plan.



2 – Ignace-François Bonhommé, *Mines à ciel ouvert de Blanzay, Saône-et-Loire*, 1857, aquarelle, Paris, Centre national des arts plastiques, en dépôt au Musée des Arts et Métiers - Cnam



3 – Giovanni Canal dit Canaletto, *Vue du canal de Santa Chiara, à Venise*, vers 1730, huile sur toile, Paris, Musée Cognacq-Jay



4 – Jaan-Baptiste Porta, *Chambre noire portative*, 1750, Paris, Musée des arts et métiers

À la manière de Joseph Vernet un siècle plus tôt dont les vues des ports français valorisaient l'investissement maritime du pouvoir royal, François Bonhommé (1809-1881) reçoit plusieurs commandes du Second Empire (1852-1870) illustrant le tournant industriel du pays. Ici, ce sont les premiers temps de l'extraction minière dans la région du Creusot qui sont documentés. Ainsi, en raison de l'abondance du charbon, les mines à ciel ouvert suffisent. La composition joue sur l'imbrication du paysage industriel naissant avec les espaces ruraux alentours : champs et bosquet côtoient les puits dont les teintes beiges et rouges tranchent avec le vert tendre environnant. L'emploi d'une perspective panoramique offre au regard la campagne éventrée par les puits tout autant que les cheminées crachant une fumée noire. Prises dans ce chaos industriel, les figures humaines fourmillent d'une activité que rien n'arrête, pas même le danger du feu qui menace à droite. La vibration des formes propre à l'aquarelle redouble la volonté du peintre de rendre un paysage en mutation

Cette vue dépeint le paysage urbain de Venise le long de la courbe qu'opère le canal devant le quai de Santa Croce. De l'église du même nom au fond à gauche, l'œil balaie une série de maisons cossues puis s'arrête à l'extrême droite sur un palais arborant un blason, celui du secrétaire-résident d'Angleterre. Cet ensemble de façades déroule une variation harmonieuse de tons propres à la ville de Venise – ocre, jaune et rouge passés – enserrés entre le bleu pâle paré de blanc du ciel et le bleu métallique de l'eau. Plus sombre, la flottille de barques et de gondoles témoigne de l'intense activité du lieu. Cette vue topographiquement exacte de Venise répond au goût des élites européennes, toujours plus nombreuses en Italie avec l'essor du Grand Tour*, pour ce que l'on peut assimiler à des cartes postales illustrées. Giovanni Canal dit Canaletto (1697-1768), issu d'une famille de scénographes et formé à la réalisation d'architectures simulées, devient le maître de ce genre au milieu du 18^e siècle.

Portés par les avancées de la science optique depuis le 17^e siècle, les peintres de *vedute** conçoivent la nature comme pouvant être totalement reproduite. Canaletto perfectionne ainsi l'usage de la chambre noire portative, dispositif reproduisant le fonctionnement de l'œil et permettant par le biais d'une lentille de verre de reporter sur un papier huilé pour le rendre transparent le contour et les teintes des éléments captés. Cet appareil exerce en retour une influence sur la pratique artistique puisque, se concentrant sur un point donné, il rend le contour des objets proches plus précis, leurs ombres plus nettes, et inversement estompe ceux des objets lointains, favorisant les effets de perspective atmosphérique*. Les critiques du 18^e siècle mettent toutefois en garde contre son utilisation trop systématique au détriment de la poésie propre à chaque artiste.

B. De l'espace proche aux mondes les plus lointains

L'intérêt pour le rendu pictural d'espaces particuliers, qu'ils soient proches ou lointains, est d'abord manifeste chez les peintres du Nord. À la différence d'un paysage stylisé à valeur universelle que l'on retrouve en Italie, Flamands et Hollandais prisent les éléments pittoresques permettant de dépeindre une « petite patrie » à laquelle ils se sentent solidement attachés. Cette volonté de déceler dans l'environnement familier les éléments permettant de saisir la singularité d'un lieu est transposée dans les espaces ultramarins qui s'ouvrent au regard européen à partir de l'époque moderne. En ce sens, il n'est pas étonnant que cela soit à un Hollandais, Frans Post, que l'on doive les premiers paysages peints sur le motif du continent américain (6).

La popularité des *vedute** à partir de la seconde moitié du 18^e siècle développe l'intérêt des artistes pour la restitution de la physionomie d'un lieu, pour la réalisation d'un « paysage-portrait » selon la formule inventée par Pierre-Henri de Valenciennes en 1800, dans lequel la ressemblance prime. Appréciations esthétiques et considérations logistiques amènent à choisir le proche comme un sujet de peinture. À l'image de Louis-Gabriel Moreau (5), plusieurs peintres vont ainsi investir les environs de Paris, traçant se faisant des voies poursuivies au siècle suivant.



5 – Louis Gabriel Moreau, *Vue du château de Vincennes prise des hauteurs de Montreuil*, 1750-1800, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre

Influencé par la culture visuelle hollandaise du 17^e siècle, Louis-Gabriel Moreau (1740-1806) affiche une prédilection pour une Île-de-France très peu représentée jusqu'alors. La ligne d'horizon abaissée profitant de l'ouverture du format et le point de vue surplombant concourent à l'étagement clair de plans parallèles soulignés par les variations sur les valeurs du vert. Le chemin qui se déploie depuis le premier plan insiste sur le caractère parcourable de cet espace. L'œil du spectateur peut y rencontrer différents éléments authentiques témoignant d'un souci d'exactitude topographique : le donjon du château de Vincennes, l'imposante demeure du compositeur Nicolas Dalayrac ou bien encore le couvent des Minimes dont le clocher émerge des arbres à l'extrême gauche. Face à cet espace terrestre soigneusement décrit, le ciel – dominé par d'imposantes masses nuageuses – apparaît un immense espace sans repères fixes, voué aux mouvements des vents. L'unité des tons entre la terre et le ciel suggère toutefois une continuité de l'un à l'autre dans cet espace ouvert. Edmond et Jules de Goncourt verront de ce fait en Moreau « l'un des inspireurs de la couleur future du paysage anglais »³, manifeste notamment chez John Constable (1776-1837).



6 – Frans Post, « *La demeure d'un labradoror* » (*planteur de canne à sucre*), 1650-1655, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre

Membre entre 1636 et 1644 d'une expédition néerlandaise au Brésil, Frans Post (1612-1680) est l'auteur du plus important ensemble de paysages brésiliens réalisés par un Européen, peints d'abord sur le motif, puis à son retour en Hollande, à l'image de ce tableau. Dominée par un ciel aux teintes laiteuses, trois parties distinctes se détachent. Le coin inférieur gauche offre une représentation précise et quasi taxinomique de la flore et la faune brésiliennes. La palette de couleurs franches présente une luxuriance où plantes et animaux s'entremêlent. Tous les éléments susceptibles de plaire au goût pour l'exotisme de sa clientèle, tel l'ananas facilement identifiable, sont juxtaposés d'une manière quelque peu artificielle. Une bande diagonale met en valeur une plantation de canne à sucre – les habitations jouxtant les champs de canne – et sa population d'esclaves. Le reste présente un lointain fuyant selon une perspective atmosphérique*. Le traitement des couverts boisés en nuances de vert et de bleu se rapprochant des paysages hollandais détonne toutefois quelque peu avec le sujet de l'œuvre.

C. Enrichir la grammaire du peintre

Au cours des 17^e et 18^e siècles, le voyage en Italie était devenu un rituel nécessaire à qui voulait s'imprégner des sources de la culture classique. Au tournant du 19^e siècle, les itinéraires de ce pèlerinage artistique sont en partie fermés par les troubles qui agitent l'Europe aux périodes révolutionnaire puis napoléonienne. Cela a pour effet d'ouvrir aux artistes d'autres contrées qui, bien que connues, étaient davantage imaginées que réellement parcourues. Le voyage de Lord Byron (1788-1824) en Méditerranée et dans l'Empire ottoman entre 1809 et 1811, exerce une grande influence sur le milieu artistique européen et entraîne un engouement durable pour des territoires que l'époque a coutume de rassembler sous le terme d'Orient. L'architecture musulmane ou les sites naturels des espaces courant du Maghreb au Levant vont offrir des formes, une lumière et des couleurs propres à renouveler la palette des peintres orientalistes (7 et 8). La poésie des lieux naît alors d'un exotisme savamment travaillé. L'ailleurs n'est toutefois pour certains peintres pas toujours à la hauteur des projections nourries par l'imaginaire. Gaston Roulet (1847-1925) ne trouve ainsi pas en Indochine « les effets de couleurs, que tout le monde croit généralement devoir exister là-bas. »⁴ Il parvient néanmoins par l'emploi de teintes franches à rendre compte de la nouveauté des sites observés (9).



7 – Prosper Marilhat, *Vue du Nil de Basse Égypte*, vers 1840, huile sur bois, Beauvais, Musée de l'Oise



9 – Gaston Roulet, *La baie d'Along (Tonkin), le cimetière des transports français « Gironde » et « Nièvre »*, 1885, huile sur bois, Paris, Musée de l'Armée

Peintre majeur du courant orientaliste* français, Prosper Marilhat (1811-1847) effectue un long séjour au Levant et surtout en Égypte entre 1831 et 1833. De ce voyage il ramène de nombreux dessins dans lesquels il puisera pour composer ses toiles. Cette *Vue du Nil* ne doit en effet pas être prise pour une *veduta** du siècle précédent. Marilhat y réalise plutôt un collage d'éléments évocateurs : minarets et coupoles servent de décor au passage des chameaux. La recherche du pittoresque s'arrête toutefois là puisque ce sont la lumière et l'eau qui sont les sujets de ce tableau. L'effet de soleil couchant diffuse ainsi une douce lumière qui harmonise la scène par des tons rosés, unité renforcée par les reflets du Nil. Les ombres douces et le pastel des teintes sont des moyens pour le peintre de rendre compte de la transparence de la lumière d'Orient.



8 – Léon Belly, *La Citadelle de Mokatan, près du Caire*, vers 1856, huile sur toile, Paris, musée d'Orsay

Gaston Roulet (1847-1925) est un des premiers artistes européens à s'être rendu en Indochine, en tant que peintre du Département de la Marine, entre 1885 et 1886. S'il remarque que « l'Extrême-Orient n'est pas l'Orient »⁵ du point de vue de l'éclat des couleurs, cette œuvre présente un beau contraste chromatique. Au bleu outremer du ciel et de la mer ainsi qu'aux masses sombres des rochers qui émergent s'oppose la blancheur de la plage. Sur cette dernière, les croix signalant les tombes de soldats français paraissent bien frêles, abandonnées à une nature inhospitalière. Par le recours à l'ailleurs, ce cimetière marin opère alors une revivification du thème devenu très convenu en Europe du paysage élégiaque*.

³Edmond et Jules de Goncourt, *L'art du XVIII^e siècle*, série 3, 1882

⁴Gaston Roulet, *Un artiste au Tonkin et en Annam*, 1886

⁵Gaston Roulet, *op. cit.*

PARTIE 3 : METTRE EN SCÈNE LE SPECTACLE DE LA NATURE ET DES HOMMES

A. Saisir l'éphémère

Le peintre qui souhaite rendre compte avec vraisemblance de la nature doit intégrer aux caractéristiques fidèlement reproduites d'un lieu la dimension temporelle, et ainsi marquer le passage des heures et des saisons. Le mode de représentation du temps insiste alors sur la réitération de ces rythmes du monde. Le bouclier d'apparat présenté dans l'exposition constitue ainsi un support particulièrement indiqué (1). Plus fréquemment cependant, ce sont les séries (2) ou les pendants (3) qui sont privilégiés, permettant d'exprimer dans l'entre-deux des œuvres le passage du temps. Si l'art asiatique a également recours à ces procédés, telles les vues d'Hokusai ou Utagawa Hiroshige (1797-1858), le travail à l'encre se révèle un médium précieux pour suggérer l'éphémère d'un instant (4).



Un groupe d'oiseaux colorés, des gerbes de blé blond, une grappe de raisins fraîchement cueillies, le givre d'un bassin : quatre éléments qui scandent le cycle des saisons d'une nature qui sait se montrer généreuse à une galante société et ses activités. Cet ensemble de quatre tableaux commandés par Louis XV (1710-1774) illustre bien le genre des fêtes galantes* qui s'épanouit en France sous la Régence et dont Nicolas Lancret (1690-1743), proche d'Antoine Watteau (1684-1721), se fera le continuateur après la mort précoce de ce dernier. Ici, la personnification de chaque saison n'est pas l'affaire d'une seule figure mais bien du groupe complet dont les actions, rendues avec précision et vivacité, ancrent la scène dans une période de l'année. Le rendu fidèle de la végétation témoigne d'une étude sur le motif, à l'image des arbres dont l'évolution du feuillage redouble en arrière-plan le thème principal.

2 - Nicolas Lancret, *Le Printemps, l'Été, l'Automne, L'Hiver*, 1738, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre



1 - Hans Steiner, *Bouclier d'apparat dit « des Ribeaupierre »*, 1580-1590, huile sur bois, Colmar, Musée Unterlinden

La forme circulaire de ce bouclier décoratif sied parfaitement à la représentation cyclique du temps. Organisées autour du motif central du soleil, chaque saison est illustrée par un type de chasse propre à la période. Activité aristocratique, la chasse se veut ici l'évocation de la maîtrise de l'homme sur la nature tout au long de l'année. Sa représentation sur un objet à dimension guerrière renforce cette association entre temps et pouvoir. Hans Steiner (actif entre 1560 et 1610) s'inspire très vraisemblablement de deux modèles littéraires prestigieux, les descriptions du bouclier d'Achille dans l'*Iliade* d'Homère et d'Énée dans l'*Énéide* de Virgile, qui déroulent tous deux une évocation précise des paysages et des activités humaines.



3 - Simon Denis, *Vue prise au soleil levant dans le golfe de Naples*, 1792-1795, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre

Né à Anvers, Simon Denis (1755-1813) effectue l'essentiel de sa carrière en Italie, d'abord à Rome où il s'affirme comme l'un des meilleurs peintres de paysage, puis à Naples. Conformément aux principes académiques, la lumière du jour est utilisée pour identifier le moment de la journée. Le soleil, que l'on devine derrière le nuage bouchant le coin supérieur droit, a passé la ligne de montagnes encore embrumées et diffuse ses rayons sur l'eau, mettant en valeur une crique où s'activent des gens. La scène représentée, le départ pour la pêche, s'accorde avec les premières heures du jour. Le calme de la mer et la douceur des tons suggèrent une nature souriante, en harmonie avec les hommes. Relégué en arrière-plan, le Vésuve fumant paraît peu menaçant. Le pendant de cette œuvre, *Vue prise au soleil couchant dans le golfe de Naples*, non présenté dans l'exposition, permet d'embrasser de manière elliptique l'intégralité d'une journée.



4 - Cong Fang, *Paysage*, 1770, encre sur papier, Paris, musée Cernuschi

« Diluer de l'encre dans la pierre fait naître de nombreuses pensées » écrit Fang Cong (vers 1747-1790) dans la calligraphie qui accompagne ce paysage. Ce faisant, il lie étroitement technique employée et visée poétique de son art. L'usage de l'encre permet en effet de porter rapidement sur le papier l'éphémère d'un moment, « une nuit d'automne de l'année Gengyin [1770] ». Le tremblé du contour confère au paysage une dimension résolument allusive propre à parler à l'esprit. Le trait ici n'a pas tant pour fonction de figer un objet que d'escorter le regard vers le blanc de la réserve, espace non peint qui occupe une part importante de l'œuvre et qui se veut le lieu même des possibles poétiques. Associées par le trait d'un même pinceau, poésie calligraphiée et peinture procèdent du même élan créateur.

B. Spectaculaire nature !

La place des manifestations extrêmes de la nature dans la peinture doit beaucoup à l'influence des peintres du Nord. Le paysage idéalisé qui s'impose en Italie au 17^e siècle orientait davantage les peintres vers l'évocation d'un lieu idyllique limitant les dérèglements atmosphériques. La nation hollandaise en revanche, aux prises avec la mer du Nord, notamment dans la création de polders, s'est montrée plus sensible à la rivalité titanesque que les hommes livraient à l'étendue marine. Ainsi, des artistes comme Pieter Mulier II popularisent au 17^e siècle les scènes de tempêtes dans le reste de l'Europe (5). Les évocations d'une nature spectaculaire – chaos alpins ou éruptions volcaniques – selon le goût pour le sublime* du 18^e siècle, sont amplifiées par le mouvement romantique au tournant du 19^e siècle. Les vues cataclysmiques fragilisant la figure humaine sont emblématiques de la manière dont les artistes renouvellent le genre du paysage (6). Il est séduisant d'y voir un parallèle avec les incertitudes d'une période de forts bouleversements politiques – périodes révolutionnaire puis napoléonienne – et sociaux – première révolution industrielle.



5 – Pieter Mulier II,
Tempête sur la mer avec un vaisseau jeté sur les récifs, vers 1684-1701,
huile sur toile, Amiens, Musée de Picardie

Natif de Haarlem, Pieter Mulier II (1637-1701) gagne l'Italie tout jeune adulte vers 1656 pour ne plus jamais quitter la péninsule. Présent surtout à Gênes et à Milan, il mène une belle carrière sous le nom évocateur d'*Il Tempesta*. Il se fait en effet une spécialité des scènes de mer démontée qu'il exécute souvent selon un dispositif théâtral bien rôdé. La multiplication des navires peut ainsi se lire comme la narration d'un inéluctable naufrage selon une diagonale partant de la ligne d'horizon à gauche et s'achevant dans le coin inférieur droit par les trois infortunés marins jetés à l'eau par les récifs. La tour qui se dresse sur un promontoire rocheux fonctionne alors comme un contrepoint à la fragilité des navires. Une seconde diagonale est matérialisée par l'éclair qui jaillit des nuées et place le tragique de la scène sous le signe du châtement divin.



6 – François-Auguste Biard,
Magdalena Bay, vue prise de la presqu'île des tombeaux, au nord du Spitzberg; effet d'aurore boréale, 1841, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre

Bien moins représentées que les scènes de naufrage ou les éruptions volcaniques, les immensités glacées du Grand nord participent néanmoins de ce nouveau sentiment de la nature cher au mouvement romantique. Embarqué pour une expédition au Spitzberg en 1839, François-Auguste Biard (1799-1882) est un témoin privilégié de ces contrées peu hospitalières et il s'efforce dans ce tableau de retranscrire à la fois la fragilité humaine face à la nature tout autant que sa dimension mystique. Le cadre ouvert, l'absence de points de repère forts, l'omniprésence des tons de bleu et de blanc, autant d'effets qui accentuent le sentiment de solitude des quatre figures humaines promises à une mort certaine. L'aurore boréale qui éclaire spectaculairement l'arrière-plan se veut ainsi tout autant une évocation du sublime de la nature qu'une vision fantomatique d'un quasi au-delà.

C. Les rôles du paysage : accessoire ou acteur ?

Le changement de statut du paysage en peinture peut à grands traits être décrit comme l'évolution vers l'autonomie d'un élément décoratif devenu un sujet porteur en lui-même d'un discours poétique. Les représentations de la nature, intimement liées à la scène du théâtre depuis l'Antiquité, sont d'abord assujetties à l'action développée. Ainsi Sebastiano Serlio (1475-1554), architecte et théoricien majeur de la Renaissance, reprend la typologie établie dès l'Antiquité hellénistique et romaine, à savoir : scènes tragique, comique et satyrique (7 et 8). De manière similaire, André Félibien* dans la préface de ses *Entretiens* (1666) synthétise les conceptions de la peinture classique : le paysage ne peut prétendre aux honneurs qu'en servant de cadre aux actions humaines les plus nobles (9). Le tournant du 18^e siècle est toutefois porteur d'un changement de statut, sous la plume notamment de Roger de Piles* qui considère également paysage héroïque et paysage champêtre. Ce dernier fait naître la poésie des divers atours d'une nature riante propice à la retraite et aux rêveries, à l'image des fêtes galantes d'Antoine Watteau puis des pastorales* de François Boucher (1703-1770) qui installeront le paysage sur le devant de la scène (10). La peinture de ruines qui connaît elle-aussi un vif succès au 18^e siècle opère une synthèse entre héroïque et champêtre : palais et statues, témoins d'une grandeur révolue rendue à la nature, permettent au paysage de susciter une réflexion métaphysique chez le spectateur (11).



7 – Auguste CARON, *Moïse : esquisse de décor*, 1827,
aquarelle et crayon,
Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra



8 – Jean-Thomas THIBAULT, *Elisca ou l'amour maternel : esquisse de décor*, 1799,
aquarelle et plume,
Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra

Si le lieu scénique offre un cadre tout trouvé à la représentation de paysages, ces derniers n'en demeurent pas moins subordonnés à la nature du sujet représenté selon un principe de convenance. Ce décor du *Moïse* de Rossini correspond aux codes de la scène tragique avec un imposant collage de palais et de pyramides qui siéent à l'évocation d'un épisode biblique. Pour l'opéra-comique *Elisca* en revanche, dont la scène se joue sur l'île de Madagascar, le décor est fidèle aux règles de la scène satyrique convenant aux sujets moins nobles. La représentation d'une nature sauvage est ainsi doublée par un exotisme de convention avec palmiers et cabanes rudimentaires.



9 – Paul Bril,
Paysage avec Eliézer et Rebecca, vers 1590-1600,
huile sur toile,
Paris, Musée du Louvre

Le peintre flamand Paul Bril (1553 ou 1554-1626) rencontre un grand succès à Rome au tournant du 17^e siècle. Les paysages de sa production se caractérisent par une maîtrise de la composition en accord avec le goût naissant pour un ordonnancement accru s'éloignant du maniérisme* du 16^e siècle. La scène de ce tableau est ainsi solidement encadrée à droite et à gauche par un arbre imposant et par une ruine. Deux diagonales convergent depuis les coins supérieurs vers le centre qui délimitent plusieurs plans successifs soigneusement mis en valeur par un jeu de lumière. Le caractère construit – théâtral – se retrouve dans le collage architectural d'imposants vestiges produisant un effet pittoresque qui se veut toutefois en adéquation avec la dignité du sujet, à savoir une scène de l'Ancien Testament.



10 – François Boucher,
Les Charmes de la vie champêtre, vers 1735-1740,
huile sur toile,
Paris, Musée du Louvre

Dans cette pastorale amoureuse, genre duquel François Boucher tire sa renommée, la nature semble faite pour l'homme et ses actions joyeuses. Les teintes lumineuses des habits au premier plan font ainsi écho au paysage verdoyant qui se dégage sur la droite. Boucher s'inscrit dans une tradition bien ancrée du cadre champêtre comme lieu privilégié de l'amour qu'il renforce toutefois par la force de la composition. Les figures blotties dans la nature font de cette dernière plus qu'un aimable décor. Le paysage agit comme le reflet du sentiment amoureux et, ce faisant, acquiert une dimension poétique.



11 – Hubert Robert,
Ruines romaines avec le Colisée, vers 1761-1764,
huile sur toile,
Paris, Musée du Louvre

Maître incontesté du paysage de ruines en France, Hubert Robert (1733-1808) associe dans cette œuvre plusieurs monuments emblématiques de Rome – le Colisée, les trois colonnes du temple des Dioscures et le temple d'Antonin et de Faustine. Ce paysage est un bel exemple de ce que Diderot qualifie de « poétique des ruines » où de la confrontation entre l'éphémère et l'éternité naît une méditation mélancolique sur la vanité des œuvres humaines. La petitesse des figures prises dans des tâches quotidiennes renforce la grandeur et la dignité des monuments représentés. Toutefois, la touche vibrante avec laquelle le peintre les traite, estompant les contours, suggère leur fragilité.

PARTIE 4 : VERS UNE NOUVELLE ÉCRITURE DU PAYSAGE

A. L'œil mis en mouvement

Au cours de la seconde partie du 18^e siècle s'opère une évolution notable dans la manière d'appréhender le monde que l'on pourrait synthétiser par l'idée d'obsession du regard. Le nouveau rapport émotionnel à la nature contenu dans l'idée de sublime* pousse les observateurs à rechercher un site propre à offrir de spectaculaires perspectives – regard surplombant ou englobant. Cette évolution des sensibilités croise les développements de la science optique qui amènent certains artistes à ambitionner une reproduction parfaite de la nature, par le biais notamment de la chambre noire (voir I.A.)

Témoins de ces évolutions, les scènes de batailles et les panoramas s'écartent l'un et l'autre des modes de représentation hérités du 15^e siècle. Si la théorie classique préconisait la description d'individus clairement distingués dans l'accomplissement d'un acte héroïque (1), les peintures de batailles de la Révolution et de l'Empire déploient de vastes espaces où les multiples actions sont autant d'appels à l'attention du spectateur (2). La forme artistique du panorama, dispositif breveté en 1787, propose, elle, un écart quant à la place de l'observateur. Par son fonctionnement même, une toile accrochée dans un bâtiment circulaire construit à cet effet, elle implique un déplacement du regard s'affranchissant de la perspective monofocale préconisée par Alberti*. Le panorama est ainsi un jalon crucial dans la tentative de rendre compte d'un paysage réel unifiant l'observateur au paysage perçu (3). À sa manière, le cinéma poursuit un siècle plus tard cette recherche de rapprochement entre le spectateur et la scène filmée.



1 - Jacques Courtois (1621-1676), *Josué défait les Amalécites*, vers 1660, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre

La scène biblique représentée ici reprend un dispositif classique des scènes de batailles tirées de l'histoire. Au centre et de face, Josué se singularise de la masse des soldats par une composition qui fait la part belle au chef militaire s'illustrant par l'héroïsme de ses actes. Le paysage n'est ici qu'un accessoire au service de la scène représentée. Le promontoire rocheux qui occupe le coin supérieur droit sert ainsi à rendre visible Moïse encadré de deux autres figures dans l'accomplissement du commandement divin : Josué vaincra les Amalécites tant que le prophète gardera les bras levés.



2 - Louis-François Lejeune, *Siège et embrasement de Charleroi, le 7 Messidor An II (25 juin 1794)*, huile sur toile, 1795, Paris, Musée de l'Armée

Louis-François Lejeune (1775-1848) est artiste au Dépôt de la guerre regroupant ingénieurs et peintres envoyés sur les champs de bataille effectuer des relevés pour la formation tactique des militaires. L'exactitude topographique sur le mode de la *veduta** est ainsi de mise tout comme le souci d'offrir une vue embrassant l'intégralité du lieu et des actions qui s'y déroulent. Trois figures pointent chacune un endroit différent suggérant cette diffraction du regard : l'aérostat survolant Charleroi, le camp français, la ville en proie aux flammes. L'aérostat, utilisé comme instrument militaire, apparaît ainsi comme une mise en abîme de cette volonté d'un regard surplombant.



3 - Pierre Prévost, *Panorama de Constantinople*, 1818, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre

Formé à l'art du paysage et élève de Pierre-Henri de Valenciennes, Pierre Prévost (1764-1823) acquiert une grande réputation au début du 19^e siècle par la réalisation de panoramas des grandes villes européennes (Paris, Rome, Vienne, Londres). Afin de proposer de nouvelles vues aux spectateurs, il effectue un voyage en Orient en 1817-1818 d'où il reviendra avec plusieurs relevés, dont celui de Constantinople. Les 16 parties qui le composent sont prises depuis la salle haute de la tour de Galata grâce à une chambre noire. Elles ont servi de modèles pour réaliser la toile de fond du spectacle présenté à la rotonde du boulevard des Capucines en 1825.

B. Paysages intérieurs

Une révolution se produit à la fin du 19^e siècle avec l'apparition successive de la photographie et du cinéma. Cette rupture importante dans la pratique et la pensée de la représentation oblige la peinture à prendre une nouvelle direction. Elle est amorcée par l'esthétique impressionniste ou les séries de dessins imaginaires aux formes étranges teintés de sépia* que l'écrivain Victor Hugo (1802-1885) réalise dès 1850 (4) et se diffuse dans les milieux artistiques et intellectuels. Certains artistes, théoriciens des formes et des couleurs tels Wassily Kandinsky (1866-1944), établissent de nouvelles règles au début du 20^e siècle afin d'échapper au modèle qu'impose le réel. Il propose aux artistes de se libérer des impératifs liés à l'imitation (5-6-7). Dès lors, le paysage perd de sa clarté au profit d'espaces nouveaux qui défient la logique et qui ne sont plus nécessairement issus du visible mais peuvent naître à l'opposé, de la force de ses impressions intérieures, de sa psyché. Les pensées du peintre peuvent s'exprimer dans l'autonomie des formes et des couleurs au cours d'une phase d'expérimentation qui aboutira à l'abstraction puis au surréalisme. Quelques traces de brosse aux teintes bleutées et mauve peuvent devenir champ infini chez Joan Mitchell (9) ou site onirique inquiétant sous le pinceau d'Yves Tanguy (8).



4 - Victor Hugo, *Ma Destinée*, 1857, plume, encre brune, gouache sur papier vélin, Paris, Maison de Victor Hugo

Victor Hugo est contraint à l'exil dans les îles anglo-normandes de Jersey et Guernesey entre 1852 et 1870. Ce dessin de lavis* d'encre brune réalisé en 1857, rehaussé de gouache blanche appliquée au pinceau et à la plume sur vélin suggère par une forme elliptique l'amplitude et la force des éléments qui portent l'embarcation. Le spectacle de la nature fascine l'écrivain. La contemplation de cet univers marin dans lequel se retrouvent l'océan et les hommes à travers tempêtes et naufrages va nourrir ses approches poétiques et littéraires. Les atmosphères lourdes et les profondes obscurités de ses petites compositions témoignent d'une observation rigoureuse et attentive des manifestations de la nature. Il expérimente dans ses nombreux dessins qu'il offrait à son entourage, des techniques inédites à la mesure de son génie créatif en mixant l'encre et le café noir, en broyant du charbon ou de la suie de cheminée allant même jusqu'à l'application de jus de fruits rouges.



5 - 6 - 7 - Wassily Kandinsky, *Petits Mondes I*, 1922, estampes en couleur, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Petit Monde I est un portfolio* composé d'un texte et d'images. Cette succession de compositions abstraites très graphiques sur le fond clair du papier se compose de douze estampes : six lithographies, quatre pointes sèches et deux bois gravés. Cette suite basée sur un jeu vibrant de lignes et de formes enchevêtrées est à l'origine du langage spirituel de cet artiste qui très jeune était aussi fasciné par le pouvoir des couleurs. Réalisée peu de temps après son entrée au Bauhaus, chaque dessin représente la reconstitution d'un microcosme autonome issu de la vision que l'artiste portait sur le monde et le cosmos. Les techniques utilisées sur pierre, bois et cuivre produisent des effets variés aux propriétés symboliques fortes. Les épreuves lithographiées ressemblent à des petites peintures (5). Dans les bois gravés, les textures et les effets de profondeur sont davantage exploités (6) et des lignes dessinées, nettes et limpides caractérisent les compositions aérées issues des pointes sèches (7).



8 - Yves Tanguy, *Le palais aux rochers de fenêtres*, 1942, huile sur toile, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle



9 - Joan Mitchell, *Champs*, 1990, huile sur toile, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

CONCLUSION

Les liens qui unissent à travers le temps l'Homme, la nature et ses principaux ornements se dévoilent dans chaque « fenêtre » ouverte de l'exposition. L'Homme perçoit très tôt les éléments naturels comme le produit d'une conception divine qui aurait façonné avec originalité les formes visibles du monde connu. Il s'ingénie à en expliquer l'avènement dans des représentations : les cosmogonies.

Au milieu du 15^e siècle, en donnant une conception intellectuelle personnelle à son œuvre l'artiste-inventeur devient à son tour le créateur d'un monde et s'affirme dans un nouveau statut. Il nous livre ainsi dans les paysages représentés sa vision du monde et choisit de donner davantage de place à la nature et ses « objets » à partir du 16^e siècle. L'étude minutieuse de tous les ornements (arbre, rocher, ciel et eau) du milieu naturel est indispensable avant toute tentative de composition ou de mise en scène à l'intérieur du format qu'il se propose d'investir.

Sortir de l'atelier pour témoigner des transformations du paysage naturel ou urbain, saisir dans l'instant l'exotisme de sites inconnus ou lointains s'avère enrichissant pour l'artiste et ses contemporains. Aux 17^e et 18^e siècles, c'est principalement en Italie que les artistes voyageurs se forment à la culture classique visible dans les ruines de la campagne bordant la cité romaine. Au siècle suivant, des artistes comme le poète Byron accèdent à des sites plus éloignés, choisis pour la curiosité culturelle qu'ils suscitent mais aussi pour la suavité de la lumière et les teintes chaudes qui les inondent.

Si les lieux représentés évoluent, il en va de même du statut du paysage. Souvent accessoire au service de mises en scène où les hommes se divertissent, travaillent ou s'affrontent, la nature fascine également. Le renouvellement des saisons, les tempêtes ou les lieux inhospitaliers constituent autant de sujets à traiter pour éveiller les sens et émouvoir. Pour renforcer ces effets, les formats s'allongent et laissent place aux vastes panoramas, paysages englobants qui impliquent un déplacement du regard puis le corps même de l'observateur. Une mutation s'effectue au début du 20^e siècle. Un moment de bascule s'opère entre le paysage tel que l'artiste le voit, le comprend, le transforme vers une autre forme traduisant ses états d'âme dans lesquels il donne à voir les espaces paradoxaux de son paysage intérieur.

À la toute fin de cette exposition, la production contemporaine d'Anne-Charlotte Finel dispose au premier plan des éléments naturels (végétation et animaux) tandis qu'un paysage métropolitain se retrouve relégué à l'arrière-plan, dissout dans le grain de l'image captée au crépuscule. Cette dernière œuvre invite à questionner les liens de l'homme à un environnement désormais altéré.



Anne-Charlotte Finel,
Entre Chien et Loup, 2015,
vidéo,
Paris, Centre national des arts plastiques

PISTES PÉDAGOGIQUES LE ROMAN DE LA NATURE

En art, le paysage est la représentation d'un site, naturel ou construit, réel ou imaginaire, avec ou sans personnages, quelle que soit la technique artistique utilisée : dessin, gravure, peinture, photographie. Dans l'exposition *Paysage. Fenêtre sur la nature*, il décrit tour à tour la campagne, la mer ou tout autre élément de la nature, sans oublier les villes (paysages urbains).

Le paysage offre différents portraits de la nature qui traduisent l'état d'âme du peintre sous l'influence des conventions d'une époque, d'une société. C'est en effet dans le regard du peintre, puis dans celui du spectateur que s'effectue la transformation d'un espace naturel en paysage.

Les œuvres de l'exposition et celles de la Galerie du temps offrent une diversité de points de vue qui enrichissent le regard, la mémoire, les images mentales qui génèrent la créativité dans les représentations de la nature qu'ont les élèves du cycle 1 au cycle 4.

Comment rendre compte de l'évolution de ces représentations autour de la notion de paysage ?

À partir des œuvres de l'exposition et celles de la Galerie du temps, comment étudier les objets de la nature dans une pratique artistique éclairante pour composer et créer son paysage ?

A. L'abécédaire de la nature

Le peintre observe la nature et chaque élément qui la compose. Il apprend par de multiples esquisses à les dessiner, à en reproduire les différents aspects, les couleurs et les textures. L'arbre qui peut être décrit comme un élément d'ornementation, est une pièce importante dans le tableau de paysage comme le sont aussi d'autres éléments qui le composent : le ciel, les nuages, l'eau, les rochers.



1 - Paul Jean Flandrin, *Étude de rochers*, 1800-1900,
huile sur papier, MUDO Beauvais



2 - Katsushika Hokusai,
*La cascade de Kirifuri
sur le Mont Kuro-kami dans
la province de Shimotsuke*,
1833, Musée national des
arts asiatiques Guimet

Dans ce paysage, il y a...

Observer, isoler et identifier les éléments qui composent un paysage de l'exposition *Paysage. Fenêtre sur la nature*. Collecter diverses images illustrant chacun de ces éléments découverts (photographies prises autour de l'école, reproductions, esquisses réalisées dans l'exposition et en extérieur). Selon le cycle, élaborer une définition de ces différents éléments. À partir de ces collectes d'images et de textes, réaliser un abécédaire du paysage.

Quelques éléments de description du paysage à retrouver dans l'exposition :

Le végétal : arbre, herbe, bois, forêts, bosquets, fourrés, clairière, campagne, désert	Le minéral : terre, pierre, sable	Le céleste : air, ciel, nuages, nuées, soleil, précipitations, pluies
Les phénomènes naturels modificateurs du paysage : nuages, nuées, précipitations, soleil, pluie, neige, brume, vent, orage, arc-en-ciel, jour, nuit, aube, crépuscule, saisons, éruptions volcaniques	Le relief : plaine, dune, plage, montagne, colline, talus, plateau, val, vallon, coteau, massif, sommet, aiguille, cime, pic, pointe, crête, faite, versant, pente, falaise, col, gorge, ravin	L'aquatique : eau, cascade, fleuve, rivière, ruisseau, torrent, mer, océan, lac, rivage, grève, plage, côte, vagues, lames, tempête

Ciel, mon paysage !

L'intérêt pour les nuages s'affirme dans la peinture du 19^e siècle avec John Constable ou les impressionnistes. Il perdure dans les pratiques contemporaines.

Prendre régulièrement des photographies du ciel et les assembler en un mur d'images permet d'en connaître les couleurs, les textures. Cette démarche permet aussi d'inventorier et de classer les nuages selon leur forme et les ciels des paysages de l'exposition pour :

- les associer à des adjectifs liés au champ lexical du temps : pluvieux, brumeux, vaporeux...
- s'intéresser à la manière dont ils sont représentés : la technique, les effets de matières.
- Les associer à des termes scientifiques pour la poésie des noms étranges de nuages (cirrus, cirrocumulus, cumulonimbus...)



3 – Jean-Antoine Constantin, *Étude de nuage*, vers 1783-1784, Musée Granet, Aix-en-Provence

Propositions plastiques

Carnets de dessin : choisir un élément présent sur ces représentations de paysage (par exemple : l'arbre ou l'eau) et suivre, à travers les œuvres, la manière dont il a été représenté dans le temps, ou au fil de la rencontre avec les œuvres de l'exposition. Représenter ces éléments dans un petit cahier d'esquisses.

Traductions plastiques : représenter la texture du tronc d'arbre, les nuances de couleur des feuilles d'arbre, du ciel et des nuages. Révéler plastiquement différents états de l'eau (eau qui coule/ qui jaillit/ qui stagne...).

Propositions plastiques

Mon ciel liquide ou solide : encres et gouaches liquides restituent parfaitement les ciels. Pour représenter les nuages, la gouache non diluée peu étalée sur le support garde une certaine épaisseur. Représenter les nuages en faisant varier le médium. Par exemple l'aquarelle et la gouache épaissie sur un support cartonné à l'aide d'outils adaptés permet de jouer sur des contrastes tels la fluidité/ l'épaisseur, l'empatement/la dilution.

Ce jour-là... : pour chaque tableau choisi, faire « un point météo » qui sera en lien avec l'histoire racontée par l'œuvre en commençant par : « ce jour-là, le ciel était... et... ». Produire à l'oral, à l'écrit à partir de l'histoire que raconte le tableau.

B. La grammaire du paysage

La maîtrise de la langue, en matière de syntaxe et de lexique, conditionne largement la représentation que l'élève se fait du monde qui l'entoure. Cette représentation est tributaire de la familiarisation avec les catégories lexicales autour des éléments de la nature : forêt, rivière, chemin..., autour de notions spatiales telles que : parmi, là-bas, autour, horizontal, vertical... mais aussi autour de concepts plastiques tels que la représentation de la profondeur par exemple.

Le choix du cadrage et l'emplacement de la ligne d'horizon

Cadrage : s'agit-il d'une vue d'ensemble ou vue large ou d'un cadrage serré qui délimite une partie réduite du paysage ? Des éléments encadrent-ils la scène (arbres, collines, édifices...) ces éléments sont-ils coupés ? Quelle suite du paysage ou quels éléments non-vus, en hors-champ suggèrent-ils ?



4 – Achille Etna Michallon, *Lac et montagnes*, 1821, huile sur papier, Musée du Louvre, Paris



5 – Théodore Rousseau, *Les Gorges d'Apremont*, huile sur toile, Musée des Beaux-Arts, Palais de l'Evêché, Limoges



6 – Gustave Le Gray, *Effet de soleil dans les nuages - Océan*, vers 1861, épreuve sur papier albuminé à partir d'un négatif sur verre, Musée d'Orsay, Paris



7 – Claude Monet, *Les rochers de Belle-Ile, la Côte sauvage*, 1886, huile sur toile, Musée d'Orsay, Paris

La composition

La composition correspond à la manière dont le tableau est organisé : ses différents plans, ses parties, les relations établies entre ses différents éléments.

Les plans

- Quels sont les différents plans ? Le 1^{er} plan représente ce que l'on voit en première ligne, le 2nd, la scène intermédiaire, l'arrière-plan ou plans lointains, ce que l'on aperçoit à l'horizon.
- Quelles sont les grandes parties du tableau (groupement d'objets, de personnages, de végétaux, parties vides...)
- Quels éléments unissent les différentes parties, les plans, les personnages ? Les regards et les gestes entre les personnages peuvent servir de liens comme les chemins, les rivières, une série de personnages. Quels éléments séparent les parties ? Un édifice, un relief, un arbre peuvent séparer les lieux représentés.



8 – John Constable, *Vue de Hampstead Heath, environs de Londres, effet d'orage ou L'Étang de Branch Hill à Hampstead*, vers 1882, huile sur toile, Musée du Louvre, Paris



9 – Frans Post, « *La demeure d'un labrador* » (*planteur de canne à sucre*), 1650-1655, huile sur toile, Musée du Louvre, Paris



10 – Louis-François Lejeune, *Siège et embrasement de Charleroi, le 7 Messidor An II (25 juin 1794)*, 1795, huile sur toile, Musée de l'Armée, Paris

Les lignes de force

En observant le tableau et les formes qui le composent, on voit se dessiner les lignes de force (diagonales, verticales, horizontales, lignes courbes ou serpentine...) qui orientent le regard du spectateur. Elles indiquent comment l'artiste a voulu qu'il découvre l'espace peint, hiérarchisant les différents éléments représentés.



11 – Camille Corot, *Paysanne en forêt de Fontainebleau*, 1832, ; huile sur carton (marouflé), Senlis, musée d'Art et d'Archéologie



12 – Gaston Roulet, *La baie d'Along (Tonkin), le cimetière des transports français « Gironde » et « Nièvre »*, 1885, huile sur bois, musée de l'Armée, Paris

La profondeur

La perspective linéaire et la perspective atmosphérique sont des techniques utilisées par les peintres pour suggérer la profondeur. Elles sont souvent combinées l'une à l'autre pour une plus grande efficacité. Quelques procédés peuvent permettre de représenter la profondeur dans une œuvre.



13 – Giovanni Canal dit Canaletto, *Vue du canal de Santa Chiara, à Venise*, vers 1730, huile sur toile, musée Cognacq-Jay, Paris



14 – Alexis Nicolas Noël, *Le col du Grand-Saint-Bernard*, 1835, huile sur toile, Musée des Beaux-Arts, Chambéry



15 – August Lucas, *Paysage d'Italie*, 1852, huile sur bois, Musée du Louvre, Paris

L'illusion de la profondeur par :

- La taille des objets et des personnages : les éléments proches sont représentés plus grands que les éléments éloignés.
- Point et lignes de fuite : le tableau est construit selon un point de fuite situé sur l'horizon, souvent au centre du tableau, vers lequel convergent toutes les lignes qui structurent l'œuvre. Les objets, personnages et éléments d'architecture sont généralement posés sur ces lignes de fuite.

La perspective atmosphérique : ce système de perspective utilise les couleurs ainsi que la netteté et le flou pour signifier la profondeur de l'espace

- Couleurs : celles-ci sont utilisées de façon à suggérer l'espace soit par un système précis de « plans-couleurs » (premier plan en brun, second plan en vert, arrière-plan en bleu), soit par une gradation des tons, du plus foncé et du plus dense pour le premier plan au plus clair et lumineux pour les lointains.
- Netteté/flou : généralement, les éléments principaux de la scène sont nets et occupent le premier ou second plan, tandis que les éléments très éloignés sont estompés et flous comme ils le seraient pour notre œil dans la réalité perçue.

Des procédés plastiques de représentation de l'espace à expérimenter :

Faire la ligne : choisir une ligne d'horizon parmi celles représentées dans les œuvres de l'exposition. Sur une photocopie de cette œuvre, prélever cette ligne et la réinvestir comme élément inducteur dans une production.

Des dégradés progressifs avec de l'encre de Chine ou avec des couleurs à la gouache pour créer une perspective atmosphérique. Faire des essais couleurs froides devant vers couleurs chaudes puis inverser sur un autre support. Constaté les effets. Représenter un paysage en utilisant le procédé.

Des papiers-calques superposés peuvent former un paysage dont les plans vont du plus sombre au plus clair en fonction du nombre de feuilles superposées. On peut aussi utiliser d'autres papiers offrant plus ou moins d'opacité, de transparence : feuilles de rhodoïd imprimées, récupération de radiographies... Photographier le montage scotché sur une vitre avec un ciel en arrière-plan.

Effets de profondeur : en extérieur ou sur papiers texturés, réaliser des relevés à la craie grasse, au crayon à papier de différents reliefs. Composer un paysage en associant ces fonds déchirés, découpés. Pour renforcer l'effet d'étagement des plans, disposer les morceaux aux effets de matière avec des touches du plus au moins larges.

Photocopie à coloriser : dans une gamme de couleurs chaudes, appliquer de la gouache directement sur une photocopie noir et blanc au faible contraste d'une reproduction de paysage, puis faire de même sur une autre photocopie dans une gamme de couleurs froides. Constaté les effets produits par les différentes gammes de couleur.

Fragment : le détail photocopié d'une œuvre placé sur un support plus ou moins grand, peut constituer le point de départ d'un paysage dont le prolongement est imaginé à partir des éléments visibles sur le fragment. Selon ce qu'il laisse apparaître, prolonger par la ligne/par la ligne et la couleur/par la ligne, la couleur et la touche.

C. Le récit en construction

L'artiste invente son paysage. Dans sa composition face à la nature, il donne à voir une émotion, une interprétation. Un océan déchaîné entraîne à méditer sur notre condition humaine, un champ nimbé de la lumière colorée d'un arc-en-ciel peut apparaître comme une vision du paradis. La nature est là comme un théâtre où un arbre personnifié peut sembler rageur. Elle est aussi présente dans la peinture abstraite et gestuelle liée aux émotions intérieures ressenties face à elle par les peintres contemporains.

Chaque paysage raconte son histoire

Apprendre à lire ces histoires, c'est reconnaître les signes relevant de l'action de la lumière ou du temps, des cycles de la nature, de la présence des hommes ou des éléments évoquant un axe plus symbolique. Ces signes reconnus peuvent être réunis dans une collection à composer avec les élèves selon le niveau de classe. Par exemple une collection liée à la description d'éléments ou une autre proposant des éléments sémantiques.

Propositions de collections autour de représentations du paysage

Le temps du paysage : peut-on identifier le moment de la journée ? Quels sont les éléments éphémères représentés (brume, arc en ciel, orage) ? Des saisons sont-elles évoquées ?



16 – Utagawa Hiroshige, *Suhara. Série des Soixante-neuf étapes du Kiso Kaidō*, 1800-1869, estampe, Musée national des arts asiatiques Guimet, Paris



17 – Hans Steiner, *Bouclier d'apparat dit « des Ribeaupierre »*, 1580-1590, huile sur bois, Colmar, musée Unterlinden



18 – Utagawa Hiroshige, *16° vue : Kambara, nuit par temps de neige, Les cinquante-trois relais du Tōkaidō*, estampe, Musée national des arts asiatiques Guimet, Paris

La présence des hommes : quel est le type de paysage ? Est-il sauvage ou habité ? Y-a-t-il des personnages ? Quelle est leur taille ? Qui sont-ils ? Que font-ils ?



19 – Nicolas Lancret, *Le Printemps*, 1738, huile sur toile, Musée du Louvre, Paris



20 – Ignace-François Bonhommé, *Mine de houille de Blanzay. Groupe de Theuré-Montmaillot*, vers 1860, aquarelle, Paris, Centre national des arts plastiques, en dépôt au Musée des Arts et Métiers - Cnam



21 – Alexandre Hyacinthe Dunouy, *St Cloud et la Seine vus de la hauteur de Brimborion à Sèvres*, huile sur toile, Musée de l'Île-de-France, Sceaux



22 – Alexandre-François Desportes, *Étude de paysage*, vers 1692-1700, huile sur papier, Manufacture et Musée nationaux, Sèvres



23 – Paul Bril, *Paysage avec Eliézer et Rébecca*, 1590-1600, huile sur toile, Musée du Louvre, Paris

La nature comme accès à un autre monde

Au 20^e siècle, l'art utilise la nature comme un dictionnaire de signes, de couleurs, de sons, d'images pour créer de nouvelles connotations. Le paysage est alors un grand champ d'expérimentations et les éléments de la nature deviennent composants plastiques.

Les artistes installent des images étonnantes. Ils souhaitent montrer un paysage qui reflète leur vision d'un monde intime. Les surréalistes y mettent en scène leurs rêves. Kandinsky prend appui sur le paysage pour s'élancer dans l'abstraction. Joan Mitchell ne cherche pas à représenter mais à transposer ses sensations éprouvées face à la nature.



24 – Yves Tanguy,
Le palais aux rochers de fenêtres, 1942,
huile sur toile,
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle



25 – Vassily Kandinsky,
Petits Mondes I, 1922,
estampe en couleur,
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle



26 – Joan Mitchell,
Champs, 1990,
huile sur toile,
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle

Des propositions en histoire des arts

Une scénographie qui fait paysage : la découverte d'un site s'appuie sur une observation sensible de son environnement. Cette découverte peut être visuelle, tactile, sonore, olfactive ou structurelle. La scénographie de l'exposition réalisée par Laurent Pernot incite le visiteur à expérimenter ces sensations pour construire son propre paysage en circulant à travers les œuvres de l'exposition.

Pratiques numériques éclairantes : afin d'établir des résonances culturelles et artistiques autour du paysage en histoire des arts, on peut envisager l'utilisation du logiciel Photorecit qui anime les images fixes et crée un fichier final type vidéo avec possibilité d'intégrer textes et musiques. Des écrits, des paroles sont intégrables image par image : extrait de poésie, information sur l'artiste, courant artistique, époque historique concernée. La mise en relation d'extraits musicaux est à rechercher tant au niveau de la résonance historique que dans une mise en relation sémantique.

Présenter et faire aimer une œuvre : ce dispositif numérique pourra être couplé avec une présentation orale in situ par exemple dans le cadre du dispositif « La classe, l'œuvre ! » ou dans d'autres dispositifs permettant une mise en valeur à la fois distanciée et en présence de l'œuvre.

QUELLE EST LA PLACE DE L'HOMME DANS LES ŒUVRES SÉLECTIONNÉES ?

L'Homme qui étudie la nature	L'Homme qui ...	L'Homme qui ...	L'Homme qui ...	L'Homme qui ...
Cartel François Desportes, <i>Étude de troncs d'arbres</i> , huile sur papier, vers 1692-1700, Manufacture et Musées nationaux, Sèvres				
Élément visuel qui justifie le choix de la thématique (dessin, photographie)				
Artiste qui cherche à comprendre la structure d'un tronc d'arbre avant réemploi dans un paysage				

GLOSSAIRE

Cosmogonie

Ensemble des récits mythiques ou des hypothèses scientifiques non vérifiées qui cherchent à expliquer l'origine de l'univers, du monde, et leur évolution.

Fête galante

Désigne au 18^e siècle un tableau mettant en scène les actions plaisantes de jeunes gens, parfois sous les traits de personnages de la comédie italienne ou de figures mythologiques.

Format « paysage »

Ce dossier pédagogique emprunte ses dimensions au format de toile caractéristique de bien des œuvres présentes dans l'exposition. Le format paysage se distingue des deux autres (figure et marine) par un rapport différent de la longueur à la largeur (x1.41).

Grand Tour

S'inscrivant dans une tradition ancienne de voyages académiques, le Grand Tour est une pratique des élites européennes qui prend forme au 16^e siècle et culmine au 18^e siècle. Ayant notamment pour but de parfaire l'éducation classique, il implique la fréquentation des hauts lieux de la culture antique et de la Renaissance, plaçant l'Italie au centre des différents itinéraires.

Lavis

Procédé de coloration qui consiste à teinter à l'encre de Chine, au sépia ou au bistre (suie), un dessin par application légère et transparente ou par superposition en aplat.

Maniérisme

Nom donné à la période de l'art italien allant des années 1510-1520 à 1600. Bien que sujet à des nombreuses nuances selon les artistes, les caractéristiques principales de ce mouvement sont la mise à l'écart des principes de la perspective géométrique édictés au 15^e siècle et une attention particulière à la figuration du mouvement.

Orientalisme

Courant de peinture qui se développe au début du 19^e siècle. Il se caractérise par la représentation plus ou moins réaliste de scènes et de paysages de la Méditerranée orientale et d'Afrique du Nord.

Pastorale

Genre d'abord littéraire, puis pictural, qui qualifie une œuvre au cadre champêtre mettant en scène les amours des bergers et des bergères.

Paysage élysiaque

Œuvre dont le thème s'inspire de la poésie élysiaque qui développe sur le mode nostalgique une lamentation sur un passé révolu.

Perspective atmosphérique

Méthode pour représenter les objets peints selon les différences que l'éloignement y apporte en jouant sur leur netteté (du plus net au plus flou) et sur la chaleur des teintes (du plus chaud au plus froid).

Portfolio

Ensemble d'estampes ou de photographies, à tirage limité, réunies sous emboîtage.

Sépia

Matière colorée, de teinte brune extraite de la poche d'une seiche.

Sublime

Compris dans un sens esthétique, le sublime est conçu comme différent de la beauté par le philosophe Edmund Burke en 1757. Alors que cette dernière suscite une émotion délicate, le sublime est une « terreur délicate » qui saisit l'esprit. Ce sentiment peut naître de toute vision propre à rendre compte de l'infini spatial ou temporel, de la grandeur et du pouvoir de la nature ou de l'homme.

Veduta

Signifiant « vue » en italien, qualifie un genre pictural proposant la description de paysages ou de vues urbaines dominés par un souci d'exactitude topographique.

BIOGRAPHIES

Leon Battista Alberti (1404–1472)

Architecte et homme de lettres engagé dans une démarche de restitution de la culture antique. Il est considéré comme l'un des premiers théoriciens de l'art de la Renaissance. Les traités qu'il rédige comme *De pictura* (1435), dont la traduction par lui-même en italien permettra une diffusion plus large de ses idées, ainsi que ses réalisations harmonieuses, témoignent d'une approche scientifique de la nature.

André Félibien (1619–1695)

Historiographe des Bâtiments du roi, mais aussi théoricien, il est l'auteur des *Entretiens sur la vie et sur les ouvrages des plus excellents peintres* (1666-1688), dans lesquels il défend les principes de l'Académie royale de peinture et de sculpture, prônant l'étude de l'antique et l'idéalisation de la nature. Il a également publié *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts* (1676-1690).

Roger de Piles (1635–1709)

Théoricien de l'art et diplomate français, il joue un rôle majeur dans les querelles qui agitent l'Académie royale de peinture à la fin du 17^e siècle. Contre celle-ci qui privilégie le dessin il prend position en faveur de la primauté de la couleur (*Dialogue sur le coloris*, 1672). Il a également laissé un *Abrégé de la vie des peintres* (1699) et un *Cours de peinture par principes* (1708).

PROLONGEZ L'EXPÉRIENCE À LA SCÈNE

Plus qu'un musée, le Louvre-Lens est une véritable cité culturelle

Située dans le prolongement de la Galerie des expositions temporaires, la Scène est ouverte à la diversité des langages artistiques et propose une programmation dédiée à tous les publics. Du musée à la Scène, la programmation pluridisciplinaire est conçue en lien avec les expositions temporaires et les chefs-d'œuvre de la Galerie du temps, tout en donnant la parole aux artistes d'aujourd'hui.

Prenez date avec vos élèves pour une expérience artistique globale au Louvre-Lens !



Dimanche 2 avril à 15h
Lundi 3 avril à 10h (en présence de scolaires)
Marionnettes et théâtres de papier

ET PUIS

De la SoupeCie / Icinori

Les jeunes spectateurs sont invités à plonger dans une grande fresque visuelle et musicale : l'histoire d'un paysage sauvage et luxuriant transformé par de mystérieux personnages, mi hommes – mi outils. Animaux, humains et créatures fantastiques s'y croisent et nous éclairent sur la richesse de ce monde. Entre réalisme et fantasmagorie, comme une douce introduction à l'écologie, cette traversée onirique explore les liens intimes et complexes de l'être humain à la nature.

À partir de 4 ans
De 5 € à 10 €
45 mn
La Scène



Vendredi 7 avril à 10h et 14h
(en présence de scolaires)
Samedi 8 avril à 15h

Théâtre

LE PETIT CHAPERON ROUGE

De Joël Pommerat

Grand invité de la saison avec deux pièces, Joël Pommerat vient à la rencontre du public de la Scène !

Le Petit Chaperon rouge, au succès toujours intact depuis 2004, parvient à sublimer les thèmes fondamentaux esquissés dans le célèbre conte de Charles Perrault : le passage d'une génération à l'autre, le désir et la peur de grandir, la solitude, la rencontre. Dans cette réécriture modernisée, nous retrouvons évidemment la petite fille, la grand-mère et le loup mais aussi la forêt. Invisible sur scène et pourtant omniprésente, Joël Pommerat arrive, sans décor, à recréer ce paysage extraordinaire, à la fois enchanteur et terrifiant.

À partir de 6 ans
De 5 € à 10 €
45 mn
La Scène

Ciné-ateliers Les mioches au cinoche

Un paysage à préserver

Au Louvre-Lens, nous vous donnons rendez-vous tous les deuxièmes mercredis du mois pour découvrir une programmation cinéma destinée au jeune public ! Au programme, une sélection de films où des paysages en danger sont protégés par les enfants. Une belle manière d'éveiller la conscience écologique des plus jeunes ! Chaque séance est suivie d'un atelier ou d'une rencontre pour que chacun laisse libre cours à sa créativité !

Séances gratuites pour tous les enfants.
En partenariat avec la Communauté d'Agglomération Lens-Liévin (CALL) et les cinémas Arc en ciel de Liévin, Le Prévert d'Harnes et le Familia d'Avion.
De 3 € à 5 €. Gratuit : (- 18 ans) et étudiants.
Accompagnateur : TP 5 € / TR 3 €
La Scène
Atelier sur réservation, en amont ou le jour-même, dans la limite des places disponibles
Durée de l'atelier : 40 mn



Mercredi 12 avril à 14h30
PRINCESSE MONONOKÉ
De Hayao Miyazaki (1997)

Un jeune guerrier, à la recherche d'un remède à la malédiction qui le frappe, rencontre San, une jeune fille vivant parmi les esprits de la forêt. Le jeune homme comprend que son mal vient des humains qui détruisent la nature, et prend part au combat pour sa sauvegarde.

À partir de 12 ans
2h15



Mercredi 10 mai à 14h30
LE PEUPLE LOUP
De Tomm Moore et Ross Stewart (2021)
Oscar du meilleur film d'animation.

Bienvenue au village irlandais de Kilkenny, en 1650, où arrivent la jeune Robyn et son père pour chasser la dernière meute de loups de la forêt. Mais tout ne se passe pas comme prévu : lors d'une battue, Robyn rencontre Mebh, enfant le jour et louve la nuit. Grâce à cette rencontre, le point de vue de Robyn sur ces êtres qui peuplent la forêt change. Et si la menace venait plutôt des hommes ?

À partir de 8 ans
1h45

PROGRAMMATION POUR LES GROUPES SCOLAIRES, EXTRA-SCOLAIRES ET ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR

VISITE ACCOMPAGNÉE

Visite découverte de l'exposition

Galerie d'exposition temporaire

1h ou 1h30 au choix

Public scolaire (cycle 2, cycle 3, cycle 4, lycée), enseignement supérieur

Les élèves découvrent l'exposition qui nous plonge aux sources des représentations artistiques et explore différents types de paysages et de visions de la nature, de l'Antiquité à nos jours.

VISITES-ATELIERS

Paysages de papiers

Galerie d'exposition temporaire

1h30

Public scolaire (moyenne section, grande section, cycle 2)

Technique : dessin, collage

Les élèves partent à la découverte des paysages de l'exposition. Du paysage de plaine aux paysages menaçants, ils observent les différents motifs de la nature. En atelier, ils créent leur propre paysage avec des papiers déchirés, jouent avec les couleurs, les tailles et les éléments afin d'en comprendre la composition.

Paysages à la carte

Galerie d'exposition temporaire

1h30

Public scolaire (cycle 2, cycle 3, cycle 4)

Technique : dessin, mise en couleurs

Au cours de la visite, les élèves découvrent les différents types de paysages et visions de la nature pour enrichir leur vocabulaire et ainsi mieux les décrire. En atelier, ils sont confrontés à un jeu de cartes leur indiquant certaines contraintes sur base d'un thème général. Par groupe, les élèves créent leur paysage. Les notions de cadrage, de lumière, de couleurs sont ainsi abordées lors de ce moment ludique.

Dictées paysages

Galerie d'exposition temporaire

1h30

Public scolaire (lycée)

Technique : dessin, mise en couleurs

Les élèves partent à la découverte des paysages de l'exposition et apprennent le vocabulaire destiné à la description. Ils aiguisent leur regard et intègrent les notions de composition, cadrage, ambiance... En atelier, ils mettent à profit leurs observations grâce à des dictées dessinées basées sur les classiques de la littérature. Le médiateur lit un texte, les élèves imaginent le paysage dont il est question, puis tentent de le reproduire sur le papier.

INFORMATIONS PRATIQUES

Réservation mode d'emploi

Le service des réservations se tient à votre disposition du lundi au vendredi (sauf le mardi) de 9h30 à 12h30 et de 14h à 17h.

• Réservations uniquement par téléphone :

03 21 18 62 62

• Renseignements et suivis des dossiers :

reservation@louvrelens.fr

Retrouvez l'ensemble des tarifs et conditions d'accès au musée dans la brochure éducation 2022-2023 <https://education.louvrelens.fr/>

Visites d'initiation de l'exposition pour les enseignants

• Mercredi 29 mars 2023, à 10h et 14h30

• Les mercredis 12 avril, 3 mai, 10 mai, 24 mai et 7 juin à 14h30

Inscription au 03 21 18 62 62

Gratuit, dans la limite des places disponibles
2h environ

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Couverture : © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Philipp Bernard

Page 4 : © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Georges Poncet

Page 5 :

1 - © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado

2 - © Beaux-Arts de Paris, Dist. RMN-Grand Palais / image Beaux-arts de Paris

3 - © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt

4 - © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchal

Page 6 : © BnF

Page 7 :

7 - © Beaux-Arts de Paris, Dist. RMN-Grand Palais / image Beaux-arts de Paris

8 - © RMN-Grand Palais / Gérard Blot

9 - © Musées de Senlis / Christian Schryve

10 - © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Adrien Didierjean

Page 8 : © BnF

Page 9 :

2, 4 - © Musée des arts et métiers-Cnam, Paris / P. Faligot

3 - © RMN-Grand Palais / Agence Bulloz

Page 10 : © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojeda

Page 11 :

7 - © RMN-Grand Palais / Adrien Didierjean

8 - © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Christian Jean

9 - © Paris - Musée de l'Armée, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Fuzeau

Page 12 :

1 - © Musée d'Unterlinden, Dist. RMN-Grand Palais / image musée Unterlinden de Colmar

2a, 2c - © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Franck Raux

2b, 2d - © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchal

Page 13 :

3 - © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi

4 - © Paris Musées / musée Cernuschi, musée des Arts de l'Asie de la Ville de Paris

Page 14 :

5 - © Musée de Picardie / Marc Jeanneteau

6 - © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec

Page 15 :

7, 8 - © BnF

9 - © RMN-Grand Palais (Château de Fontainebleau) / Gérard Blot

10 - © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec

11 - © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado

Page 16 :

1 - © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Franck Raux

2 - © Paris - Musée de l'Armée, Dist. RMN-Grand Palais / Pascal Segrette

3 - © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Mathieu Rabeau

Page 17 :

4 - © RMN-Grand Palais / Agence Bulloz

5, 6, 7 - © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais /

Georges Meguerditchian

8 - © ADAGP, Paris 2023 © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / image Centre Pompidou, MNAM-CCI

9 - © Estate Joan Mitchell © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Bertrand Prévost

Page 18 : © ADAGP, Paris 2023 © Cnap

Page 19 :

1 - © RMN-Grand Palais / Hervé Lewandowski

2 - © RMN-Grand Palais (MNAAG, Paris) / Thierry Ollivier

Page 20 : © Musée Granet, Ville d'Aix-en-Provence / Cliché Bernard Terlay

Page 21 :

4 - © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Philipp Bernard

5 - © Musée des Beaux-Arts de Limoges - CL F. Magnoux

6 - © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt

7 - © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Adrien Didierjean

8 - © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado

9 - © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojeda

10 - © Paris - Musée de l'Armée, Dist. RMN-Grand Palais / Pascal Segrette

Page 22 :

11 - © Musées de Senlis / Christian Schryve

12 - © Paris - Musée de l'Armée, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Fuzeau

13 - © Paris Musées / Musée Cognacq-Jay, le goût du XVIIIe

14 - © RMN-Grand Palais / Thierry Ollivier

15 - © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Franck Raux

Page 23 :

16 - © Art Institute of Chicago, Dist. RMN-Grand Palais / image The Art Institute of Chicago

17 - © Musée d'Unterlinden, Dist. RMN-Grand Palais / image musée Unterlinden de Colmar

18 - © RMN-Grand Palais (MNAAG, Paris) / Thierry Ollivier

19 - © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Franck Raux

20 - © Musée des arts et métiers-Cnam, Paris / P. Faligot

21 - © MDDS / Philippe Fuzeau

22 - © RMN-Grand Palais (PBA, Lille) / Stéphane Maréchal

23 - © RMN-Grand Palais (Château de Fontainebleau) / Gérard Blot

Page 24 :

24 - © ADAGP, Paris 2023 © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / image Centre Pompidou, MNAM-CCI

25 - © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Georges Meguerditchian

26 - © Estate Joan Mitchell © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Bertrand Prévost

Page 28 :

1 - © Raoul Gilibert

2 - © Elizabeth Carecchio

Page 29 :

3 - © 1997 Studio Ghibli - ND

4 - © Haut et Court distribution

4° de couverture : © H5 (Matthieu Lelièvre)

LOUVRE

Lens

PAVSAÛGE

FENÊTRE SUR LA NATURE

EXPOSITION
DU 29 MARS AU 24 JUILLET 2023

