



sommaire

- Archéologie nationale (Anais Boucher)
 - Archéologie égyptienne (Jean-Luc Bovot)
 - Archéologie grecque (Ludovic Laugier)
 - Archéologie étrusque et romaine (Laurent Haumesser et Daniel Roger)
 - Archéologie orientale (Agnès Benoit)
 - Archéologie et art de l'Inde ancienne et classique (Thierry Zéphir)
 - Archéologie de la Chine et du Japon (Thanh-Trâm Journet)
 - Art paléochrétien (Maximilien Durand)
-
- Techniques de création : l'argile dans l'Antiquité classique (Violaine Jeammet)
 - Iconographie antique (Marie-Christine Villanueva Puig et Julie Faure)

Sujet

Les représentations animales dans l'art paléolithique

Remarques générales

Si les étudiants ne doivent retenir qu'une chose aujourd'hui, que ce soit celle-ci : le correcteur est (TRES TRES TRES) las de lire que les hommes préhistoriques vivaient dans des cavernes. Parce que ... C'EST FAUX !!!!! Il faut lire le cours et pas « Bibi Cro-Magnon à la chasse au lion » et avoir un peu de distance en regardant « Les Croods » !

Plus sérieusement, le sujet ne présentait pas de difficultés particulières puisque, même s'il ne s'agissait pas de réciter le cours, un grand nombre d'éléments se trouvaient aussi bien dans le cours d'HGA que dans les TDO. Ce qui explique d'ailleurs que plus de 250 étudiants aient choisi ce sujet.

Cependant, ce n'était pas forcément une issue de secours pour ceux qui avaient peu révisé. Comme les œuvres étaient « censées » avoir été vues (power point, TDO), certaines erreurs ont donc été sanctionnées plus sévèrement comme les fautes portant sur les noms propres (Ex : se souvenir que tel objet a été trouvé dans un site en Allemagne et imaginer un nom à consonance germanique « Budenstrof » pour « Vogelherd » ou parler de la grotte de « Pêche Merles », ou de la grotte de la « Chauvée », ou encore de l'abbé Dubreuil etc.) ou les datations extrêmement farfelues (Lascaux « 3500 avant Jésus », Amen !). Autre perle du genre, « La femme au renne », a souvent été accompagnée, d'un ours ou d'un cheval. Elle a aussi été présentée comme « une femme poilue accouchant d'un animal » ou « ayant une relation sexuelle avec un animale » (oui, les hormones au printemps travaillent beaucoup). Le summum de l'hilarité ayant été atteint par le correcteur en lisant que « sur cette plaquette étaient présents une femme accouchant auprès d'un ours, deux éléments très dangereux de cette époque ». Il est vrai que l'on ne se méfie pas suffisamment de la femme qui accouche, elle peut véritablement être féroce. Oh ! Il ne faudrait pas oublier un point capital : durant la période tardi-glaciaire les petits hippopotames ne se baignaient pas dans la Seine. Donc chers étudiants, laissez l'ivoire d'hippopotame en Egypte ou en Orient. Merci !

L'orthographe a été légèrement meilleure que l'année précédente, même si quelques perles se sont glissées ici et là, comme celle-ci : « Le reine est l'animale... ». Certains mots sont aussi employés à tort et à travers. Il faut parler d'art mobilier : au paléolithique, on rencontre rarement des armoires normandes donc « l'art du mobilier » ou « les arts du mobilier » non merci, encore moins « l'art *mobilier* » le correcteur ignore la définition. On a souvent parlé « d'agilité » au lieu d'habileté... ce qui est fort différent, même si nous avons des ancêtres communs avec les singes. Le plus préoccupant reste les maladroites d'expression, les « mal dit » qui abondent dans les copies et rendent parfois le discours tout à fait incompréhensible. Il faut vraiment soigner son expression écrite. Le correcteur n'est pas un espion diplômé en cryptologie, même s'il aime les langues anciennes.

Au niveau de la méthodologie, elle est globalement maîtrisée même si certains n'annoncent toujours pas leur plan (il faut dire que, parfois, on peut se demander s'ils en ont réellement un). Malheureusement, même si l'on a un plan, encore faut-il le compléter astucieusement. **Trop** d'étudiants, par peur de ne rien mettre, cessent de réfléchir et récitent le cours comme des robots. Dans le tas, ils se disent qu'il y a forcément du bon, certes... mais il y a aussi forcément des passages hors-sujet. Et naturellement, cela fait très mal au niveau de la note. Car, oui, le correcteur n'est pas censé pratiquer le tri sélectif dans les copies, c'est le travail de l'étudiant. Le correcteur est un écologiste qui aime que le tri ait été fait et bien fait. Il faut donc revenir aux fondamentaux : un brouillon où l'on met ses idées après REFLEXION.

Reflexion ne signifie pas non plus « délire ésotérique », plein de grands mots bien obscurs et bien compliqués, bien conceptuels (Eh non cela ne fait pas chic du tout, à éviter, surtout quand on ne les maîtrise pas !). Evidemment les étudiants ont déjà dans leur parcours réalisé de nombreuses dissertations : histoire, philosophie, littérature. Dans ces deux dernières disciplines, hypothèses personnelles et imagination peuvent, parfois, être autorisées. En histoire, histoire de l'art et archéologie, et pour une dissertation de première année qui se propose seulement de vérifier que des connaissances ont été acquises, on attend de l'étudiant qu'il élabore un discours ordonné et cohérent à partir de données, de faits, et non d'hypothèses. Bref, ce n'est pas le moment de se demander ce qui serait advenu si Lucy avait bu du Coca ou si Cromignon avait flirté avec Madame Néandertal : il y a « Silex and the City » pour cela. Evidemment quand on n'a pas appris son cours, il est tentant de réécrire l'histoire. Enfin « l'à-peu-près lisse poire »...

Autre problème, les exemples. Les listes en vrac ne comptent pas, les noms jetés à la volée sans date ni localisation, ne comptent pas non plus. Un paragraphe, c'est une idée, illustrée par un exemple détaillé : titre s'il y en a un ou typologie de l'objet, datation, provenance, description en mettant en avant les caractéristiques importantes pour souligner le propos. Il faut vraiment prendre le temps de décrire les œuvres. Maîtriser le vocabulaire adapté et aussi s'appuyer sur son ressenti. Les TDO doivent y aider. Il faut s'entraîner, il n'y a pas que pour l'épreuve du commentaire de documents que l'on a besoin de précision.

Enfin, le problème majeur : l'art de la nuance. Chers étudiants, il faut utiliser le conditionnel lorsque l'on évoque des théories ou des hypothèses. Il faut aussi surveiller les mots que l'on emploie, essayer d'être le plus juste possible. Sinon, cela devient un tissu d'incongruités. Un exemple, les (malheureuses) Vénus paléolithiques (dont il n'était d'ailleurs pas vraiment question dans cette dissertation mais comme elles abondent dans les copies...). Elles sont dodues, enceintes, obèses, certes, mais de là à les décrire comme des monstruosités de la nature, totalement irréalistes, il y a un pas qu'il ne faut pas franchir... A croire que les magazines de mode causent beaucoup de dégâts : il est normal d'avoir un ventre, il est normal qu'une femme enceinte ait du ventre, et il est normal après l'accouchement d'avoir des vergetures.... Bref, de temps en temps, surtout pour des étudiants en art qui doivent développer leurs dons d'observation, il faut sortir la tête de la presse people et regarder de vrais corps, dans leur réalité, crue peut-être, mais tout à fait concrète. Ce n'est qu'un exemple parmi tant d'autres, mais celui-ci, en tant que représentante de la gente féminine, a particulièrement agacé votre professeur.

Proposition de plan détaillé

Ceci est une proposition. Si tous les éléments évoqués ci-dessous étaient abordés, c'était une copie formidable.

Si beaucoup l'étaient, c'était déjà très bien.

Etant donné que les étudiants de 1^{ère} année ne sont pas des spécialistes, l'exhaustivité n'était pas attendue, mais la construction d'un discours ordonné, cohérent et riche d'exemples vus en cours, oui. Certains ont parfaitement réussi cet exercice, comme la copie modèle vous le montrera.

Introduction

Naturellement celle-ci pouvait comporter une petite mise en bouche ou pas, et entrer directement dans le vif du sujet. C'est-à-dire, **définir les termes du sujet** « Les représentations animales dans l'art paléolithique » :

■ *art paléolithique* = paléolithique supérieur (donc il était inutile de réexpliquer la naissance de la vie depuis l'apparition de la première bactérie sur terre) = moment où, en Europe, vit l'homme moderne, Homo sapiens sapiens (oui, j'y tiens, deux fois sapiens, car l'homme de Néandertal est aussi un Homo sapiens... neandertalensis). Ensuite, donner une fourchette chronologique pouvait être bienvenu, sachant que nous ne sommes pas à un millier d'années près. Exemple, entre - 40 000 et - 12 000 ans. Et SURTOUT une datation BEFORE PRESENT ! BP ! Jésus n'a pas demandé à être sollicité dans cette lointaine affaire. Les différentes périodes divisant le paléolithique supérieur pouvaient être énoncées à ce moment, ou plus loin dans la dissertation : Aurignacien, Gravettien, Solutréen, Magdalénien. Il pouvait être bon de rappeler brièvement le mode de vie des chasseurs-cueilleurs.

Attention ! Certains m'ont dit que le paléolithique supérieur était « le moment d'apogée de l'art »... tout faux !!! Puisqu'avant, il n'y a pas d'art, il n'y a pas d'hommes modernes !!! L'art naît quand commence le paléolithique supérieur !

■ *Représentations animales* : pas la peine de définir ce qu'est un animal (quelqu'un a écrit qu'ils étaient les seuls êtres vivants à cette époque en dehors de l'homme... hum... les plantes et les bactéries étaient déjà là... et de nos jours... eh bien, nous n'avons pas non plus encore de preuve d'une vie extra-terrestre... donc il n'y a pas qu'au paléolithique que l'homme devait se contenter des animaux) mais expliquer pourquoi le correcteur a bien pu choisir ce sujet. En expliquant, par exemple, que les représentations animales sont très abondantes, comme jamais peut-être elles ne le seront plus dans l'histoire de l'art. Et que la figure humaine au contraire est rare.

■ *Art* : expliquer que l'art paléolithique, est un art des autres, de l'Autre, qu'il ne faut pas évaluer avec des critères contemporains et occidentaux. Ou en tout cas qu'il faut être conscient de nos préjugés lorsqu'on l'aborde car il est très difficile de s'en défaire : il est difficile de comprendre tout le contexte des créations d'époque paléolithique. Rappeler que des objets modestes peuvent donc être considérés comme une production artistique et rappeler les matériaux dont disposaient les hommes de cette époque. Se souvenir que le bois ou le cuir, matériaux organiques, n'ont malheureusement pas été conservés et que nous avons donc une image partielle de cet art.

Problématique : une ou plusieurs questions ici. Car il ne s'agissait pas d'une dissertation philosophique mais d'un sujet permettant de contrôler des connaissances. Inutile donc de se torturer les neurones. On ne va pas réinventer l'eau tiède. Ex : « On pourra se demander quelles sont les conditions et modalités de représentation des animaux dans l'art paléo.... Ou quelles sont les caractéristiques des représentations animales ». En résumé, pourquoi et comment ?

Annnonce du plan

Naturellement plusieurs plans étaient possibles, thématiques surtout, chronologiques parfois. Mais un plan thématique est revenu de manière récurrente et était assez efficace :

- 1) Les supports et les techniques utilisés pour représenter les animaux
- 2) Les animaux et les thèmes représentés
- 3) La signification des représentations animales

Rappel : Il est bien d'introduire les différentes parties de son devoir (qui ne doivent pas être numérotées, ni figurer comme des titres !!! dans le brouillon oui, mais pas dans votre devoir !) et aussi d'établir des transitions entre les parties. Mais ceci doit rester naturel et ne doit pas faire l'objet d'un long résumé de chaque partie. Si vous n'arrivez pas à écrire des transitions fluides et naturelles, abstenez-vous, car sinon cela devient une rengaine pesante pour le lecteur et vous y perdez un temps précieux inutilement.

I. Les supports et les techniques utilisés pour représenter les animaux

On part du concret, des faits, de ce qui a été retrouvé. On peut commencer par l'art qui symbolise le mieux l'art paléolithique, l'art des grottes profondes ou l'art des parois.

■ Art pariétal (ou rupestre, pour le paléo on tolère les deux)

Donner la définition, donner un exemple d'une grotte avec des représentations animales et décrire la technique utilisée. Ex : Lascaux, Dordogne, datée du Magdalénien, peinture pariétale, chevaux...

Parler des autres techniques : gravure (ex : Les Combarelles), sculpture (ex : Roc de Cerf) et développer les exemples.

On pouvait aussi citer les rares cas de modelage d'argile : sur des parois ou des supports plans, comme les bisons du Tuc d'Audoubert (moulage présenté au MAN).

■ Art mobilier

Moins connu en général mais tout aussi représentatif, et encore plus proche des hommes de la préhistoire puisqu'il s'agit d'objets qui pouvaient être emportés avec soi.

Définir : sculptures en ronde-bosse, plaquettes gravées, rondelles gravées... mais aussi des objets utilitaires décorés comme les propulseurs, donc une grande variété. Naturellement un exemple daté et détaillé pour chaque typologie d'objet (ivoire de mammoth, pierre, bois de renne, os) était le bienvenu.

II. Les animaux et les thèmes représentés dans l'art paléolithique

■ Les animaux représentés

Reflète de la faune de l'époque, mais fruit d'une sélection. Bien dire que les chevaux sont les plus représentés et que le renne, pourtant fortement chassé et consommé (viande, peau, os, bois) est finalement peu représenté, les bisons, les mammoths et peu d'espèces dangereuses... sauf justement à Chauvet. Quelques espèces rares, quasiment pas d'insectes, peu d'oiseaux. Les pingouins de la grotte Cosquer ne sont pas « exotiques », c'est une représentation unique, certes, mais en bord de mer à l'Âge de Glace, ils devaient être très communs.

■ Les manières de représenter les animaux

Réalisme, précision, profil, utilisation de la forme du matériau également etc. C'est le moment aussi de parler des tentatives de classification stylistiques qui ont essayé de voir une progression d'une stylisation vers plus de naturalisme dans l'art paléolithique de l'Aurignacien au Magdalénien. Tout en nuancant ce propos puisque la découverte de la grotte Chauvet a remis en cause cette vision linéaire de l'art paléolithique. Et notamment pour Chauvet, parler des superpositions d'images, des aspects cinématiques. On peut également comparer représentations animales et représentations humaines, mais brièvement !!!

■ Les thèmes

Varié selon les supports. Donc pour plus de clarté, différencier selon qu'il s'agisse d'art pariétal ou d'art mobilier.

Plusieurs idées pouvaient être suivies (on ne demande pas à votre niveau une exhaustivité !) :

.les groupes d'animaux dans l'art pariétal

.les animaux seuls dans l'art mobilier (sculptures, propulseurs, rondelle) : Quoi ? Comment ?

.la figure humaine associée à l'animal : quoi ? Comment ? (Évitez de dire à tout propos que l'homme est inférieur, soumis, dominé par l'animal, etc. car au final c'est bien l'homme qui chasse et mange l'animal, plus qu'il n'est chassé par les animaux, même dangereux). Scènes de narration ? dont le sens s'est perdu : chasse célèbre, légende ?

III. La signification des représentations animales dans l'art paléolithique

Ce n'est pas parce que l'on s'interroge, qu'il ne faut plus mettre d'exemples !!!

■ Représenter les animaux c'est représenter une partie du monde qui entoure les chasseurs-cueilleurs, un monde qu'ils connaissent bien, qu'ils maîtrisent en partie mais qui peut aussi les impressionner.

Il fallait donc revenir sur la fréquence de la représentation animale par rapport à tout autre sujet. Plus d'animaux que d'hommes, plus d'animaux que tout autre élément de l'environnement : peu de plantes, pas de représentation de l'habitat, des rivières, du soleil...

Donc choix de représenter une partie de l'environnement. Et expliquer pourquoi : omniprésence de la chasse, de la recherche de nourriture, de peau pour les vêtements, etc. Dépendance de l'homme vis-à-vis de l'animal.

■ Représenter les animaux c'est adopter une décoration adaptée, en adéquation avec la fonction de certains objets : sur des instruments de chasse comme le propulseur, mais choix aussi, comme sur les rondelles, éléments de parure.

■ L'art des grottes profondes et les représentations animales, un phénomène exceptionnel :

Il fallait revenir sur l'universalité de ce phénomène. Phénomène qui ne s'est plus reproduit ensuite. Revenir sur les théories du XIXe siècle : décoration des grottes vues au départ comme des lieux de vie : « la peinture, c'est beau, cela peut permettre d'expliquer aux plus jeunes comment chasser etc... ». Sauf que les hommes vivaient à l'entrée des grottes et pas dans les diverticules !

Dès lors, d'autres hypothèses ont vu le jour : chronologiquement, il fallait parler de celle de l'Abbé Breuil, puis de celle de Leroi-Gourhan (qui a le mérite d'avoir effectué des statistiques et d'avoir réfléchi à l'organisation du décor dans les grottes).

Conclure par la dernière théorie en date, liée à des comparaisons ethnologiques avec des peuples de nomades, comme les éleveurs de rennes : le chamanisme, qui a le mérite d'être cohérente, universelle et d'expliquer aussi sans doute l'existence de certaines œuvres d'art mobilier (comme l'homme-lion d'Holnstein-Stadel). Mais naturellement, rien n'est certain, et donc en évoquant toutes ces théories il fallait pratiquer l'art subtil de la nuance.

ATTENTION : ces théories valaient pour l'art pariétal !!!! Il ne fallait pas tout mélanger.

Conclusion

Après avoir résumé leur discours et reprecisé que les significations de l'art paléolithique, et des représentations animales en particulier, restaient mystérieuses, la plupart des étudiants ont ouvert sur les périodes suivantes, c'était ce qu'il y avait de plus naturel. En effet, jamais les représentations animales ne seront aussi nombreuses et quasi exclusives qu'au paléolithique supérieur.

Sujet

Évolution de la tombe royale (pyramides et hypogées) entre le début de l'Ancien Empire (III^e dynastie) et la fin du Nouvel Empire (XX^e dynastie)

Observations

Le plan le plus fréquemment présenté a été : 1°) architecture 2°) Décoration 3°) mobilier funéraire.

Le tombeau a été généralement considéré comme le caveau en « oubliant » la chapelle ou le temple funéraire.

La plupart des devoirs manquaient d'exemples détaillés et précis, beaucoup ont fait l'impasse du Moyen Empire

Exemple de dissertation

Voici une proposition de dissertation basée sur les exemples détaillés en HGA.

Chez les Égyptiens, la tombe était une condition nécessaire afin d'assurer leur survie. Elle était toujours composée de deux éléments, un caveau et une chapelle. Le caveau assurait la protection de la momie et du mobilier funéraire, la chapelle était le lieu où s'effectuaient les offrandes, réelles ou magiques, assurant la pérennité du défunt une fois ses fonctions vitales réactivées. Lorsqu'il s'agit du pharaon, les intentions sont les mêmes que pour un particulier mais les enjeux plus importants puisqu'il était le garant de la Maât appliquée à son royaume. Afin de répondre à ces nécessités le tombeau royal était plus imposant que la normale. Sa forme et sa disposition ont changé au cours des périodes (Ancien Empire, Moyen Empire, Nouvel Empire) mais pas sa composition.

Dès le règne de Djéser, l'Égypte apparaît comme un pays unifié avec un pouvoir centralisé aux mains du pharaon, le fils divin, et une administration fondée sur l'écrit. C'est avec la III^e dynastie (2700-2620 av. J.-C.) que débute l'architecture monumentale funéraire. A Saqqara, l'architecte Imhotep bâtit pour le pharaon Djéser une nouvelle forme de tombeau, la pyramide au centre d'un complexe où la pierre, « matériau d'éternité », remplace la brique crue et le bois. Ce complexe funéraire fut construit en plusieurs étapes et réunit plusieurs constructions dans une enceinte rectangulaire (544 x 277 m), haute de 10 m, constituée d'une alternance de bastions et de niches avec quatorze portes factices, une seule vraie porte, un couloir menant à une cour bordée au sud par le tombeau Sud. Ce tombeau factice au plan compliqué à plusieurs chambres décorées de plaquettes en faïence bleue et trois stèles montrent le roi au cours de sa fête *sed*. Sur un côté de la cour, un temple et un ensemble jubilaire étaient destinés à célébrer cette fête ; vers le nord il y avait deux édifices factices dites « maisons » du Nord et du Sud. La pyramide à degrés qui compte six gradins est constituée de blocaille et d'un parement de calcaire fin. Son aspect résulte de l'élargissement d'un mastaba initial qui engloba des sépultures familiales, puis de l'empilement de plusieurs gradins. Elle mesure actuellement 60 m de hauteur. Au milieu d'une infrastructure compliquée aux nombreuses chambres, un appartement funéraire décoré de tuiles de faïence bleue abritait des stèles dont la réplique était déposée dans le tombeau Sud. Jusqu'à la V^e dynastie décor et inscriptions seront absents dans les pyramides. Au nord de la pyramide le temple funéraire comprenait près de l'entrée une chapelle *serdab*, pièce aveugle avec la statue du pharaon.

Après l'innovation de Djéser et avant d'atteindre à la forme parfaite, plusieurs constructions du début de la IV^e dynastie montrent les tâtonnements des architectes confrontés aux problèmes structurels ; les trois premières pyramides vont utiliser la voûte à encorbellement, une fausse voûte constituée de pierres disposées horizontalement en surplomb.

La pyramide de Meidoum, commencée par Houni à la III^e dynastie et peut être achevée par Snéfrou, le père de Khéops, résulte de l'agrandissement d'un mastaba primitif par adjonction de 7 lits de calcaire inclinés à 75° puis parementé en pyramide parfaite. Le revêtement éboulé traduirait une mauvaise conception architecturale, pente trop forte, aboutissant à l'écroulement de l'agrandissement, une théorie contestée. L'agencement du complexe de cette pyramide, avec une chaussée et un petit temple funéraire, annonce le plan type de la IV^e dynastie. Snéfrou a ensuite construit 2 pyramides à Dahchour. Au sud la pyramide à double pente, dite *rhomboidale*, haute de 105 m et large de 188 m, doit son nom à un changement d'angle de pente à mi-hauteur dû à un problème de solidité interne (54° à 43°). Elle est bâtie selon une technique nouvelle, le revêtement fixé par assises est plus résistant. Une pyramide satellite est élevée au Sud du mur d'enceinte. Le plan interne est compliqué comprenant deux appartements funéraires avec voûte en encorbellement et deux entrées. Le complexe associait une chaussée reliant le temple funéraire et le temple d'accueil. Au nord la pyramide « rouge », haute de 99 m et large de 220 m, sera la première pyramide parfaite (43°). Son plan interne comprend trois chambres voûtées en encorbellement.

Les successeurs de Snéfrou, Khéops (*Khufu*), Khéphren (*Khafre*) et Mykérinos (*Menkaouré*), édifient leurs pyramides à Giza. Chaque ensemble possède une pyramide satellite et des pyramides de reines ainsi que tous les éléments du complexe pyramidal qui rassemble trois éléments (vue et reconstitution) : le temple d'accueil, ou *temple de la vallée*, est le lieu de purification et de renaissance : les prêtres pratiquaient les rites funéraires sur la momie royale abritée sous la tente de momification. La chaussée couverte permettait au cortège funéraire de monter au temple funéraire depuis le temple d'accueil. Le temple funéraire a un plan bipartite comprenant une partie publique composée d'un vestibule et d'une cour à péristyle qui est nettement distincte de la partie intime – salles d'offrandes, magasins – qui abritait les statues du pharaon et la stèle fausse-porte.

La pyramide symbolisait l'escalier permettant au pharaon de monter au ciel ou, imitant un faisceau de rayons solaires, intégrait le roi aux spéculations théologiques solaires (cycle de renouveau perpétuel). La construction d'une pyramide commençait par le nivellement du sol en réservant éventuellement un noyau central. Un plan était alors tracé avec orientation aux étoiles puis débutait la construction du monument en matériaux locaux ; seul le parement extérieur était en calcaire fin de Toura (sud du Caire) et les couloirs et chambres étaient revêtus de granit. On élevait les blocs à l'aide d'une rampe (perpendiculaire à la face ou en hélice selon l'hypothèse retenue) démolie à la fin des travaux ; après pose du pyramidion, le parement externe était ravalé. L'entrée se trouvait au nord et le caveau vers le centre soit en sous-sol, soit dans la maçonnerie. Le couloir d'accès était fermé par une série de herses et l'entrée dissimulée.

La pyramide de Khéops, une des 7 merveilles du monde, avec 230 m de côté et une hauteur initiale de 147 m (146,59), couvre 54000 m². Dépouillée aujourd'hui de son revêtement initial, elle est bâtie en gros appareil de calcaire. Son plan intérieur complexe comprend trois caveaux différents correspondant à plusieurs états successifs de la construction ; jusqu'à présent on n'a pas réussi à démontrer l'existence d'un autre réseau de couloirs. Une grande galerie ascendante (H. 8,5 m) à voûte en encorbellement mène à la chambre supérieure, caveau définitif du roi, fermé par trois herses verticales et couvertes d'un toit plat surmonté de chambres de décharge. Les parois et le sarcophage sont en

granit rose. Le temple d'accueil a été repéré sous les maisons modernes, les traces de la chaussée et du temple funéraire sont à peine visibles sur le sol. Autour de la pyramide de Khéops plusieurs bassins en forme de barque ont été mis au jour. En 1954 furent découvertes fortuitement deux bassins rectangulaires contenant deux barques intactes et démontées. L'une d'elles, L. de 43 m, a été reconstituée. Ces bateaux ont peut être servis aux funérailles puis symboliquement mis à la disposition du défunt comme barque solaire.

A Giza, le Grand Sphinx, un rocher sculpté en forme de lion portant le *némès* et l'*uraeus* récemment identifié au roi Khéops a toujours été reconnu comme un portrait du roi Khéphren dont la pyramide se dresse plus loin. Incarnant le pharaon, il est aussi le gardien de la nécropole royale. A partir de la XVIII^e dynastie il est considéré comme Harmakhis, « Horus dans l'Horizon », c'est l'époque où on lui aurait ajouté la barbe factice.

Non loin de Giza, sur le plateau d'Abou Roach, le pharaon Redjedef (*Djedefrè*, Didoufri), fils et successeur de Khéops fit bâtir sa pyramide (H. 68 m, côté 106 m) autour d'un noyau rocheux et aujourd'hui réduite à une fosse creusée dans le roc. Premier souverain à avoir un nom de « fils de Ré », il aurait pris le pouvoir en éliminant son demi-frère. Une fosse naviforme de son temple funéraire livra de nombreux fragments de statues en quartzite, la plupart semblent avoir été brisées.

La pyramide de Khéphren, légèrement plus petite (H. 136,5 m), a conservé au sommet une partie de son revêtement d'origine. Elle possède un plan plus simple avec une chambre funéraire couverte par un toit en chevron. Si le temple funéraire est très détérioré, la chaussée est encore visible et le temple de la vallée quasi intact. C'est un bâtiment impressionnant et unique aux lignes sévères en granit monolithique (piliers et toiture) et au sol d'albâtre. Il abritait les statues royales en diorite, grauwacke et albâtre dont celle exposé au Caire. Des fentes du toit laissaient filtrer la lumière qui réfléchissait sur les sols.

La pyramide de Mykérinos est plus petite. H. 66 m, elle est parée de calcaire et de granit rose à la base. Son plan interne plus compliqué comprend un couloir fermé de herses et menant à un caveau initial d'où une descenderie oblique postérieure mène à la chambre sépulcrale couverte d'une « fausse voûte ». Le sarcophage avec décor de *serekh* fut perdu en mer au 19^e siècle. Le temple funéraire est en partie conservé : la cour et les murs sont encore visibles.

La fouille du temple de la vallée découvrit les triades du roi Mykérinos (Boston et Le Caire).

Après la IV^e dynastie, à l'exception du mastaba *el-Faraoun* (tombeau de Chepseskaf, dernier pharaon de la IV^e dynastie), le plan des pyramides des V^e et VI^e dynastie - qui sont plus petites (60 m) - se standardise. Il comprend, par exemple à Abousir, un temple d'accueil, une chaussée montante décorée, un temple funéraire sur la face est de la pyramide, des pyramides satellites. Le plan interne comprend une courte descenderie, un vestibule bloqué par des herses, puis un couloir qui donne sur l'appartement funéraire dont le toit est en chevron et comprenant un *serdab*, une antichambre et la salle du sarcophage. Innovation majeure avec le pharaon Ounas, dernier roi de la V^e dynastie, les parois de la chambre funéraire sont inscrites des *Textes des pyramides* qui assuraient au roi défunt un triomphe sur ses ennemis et l'accession au domaine de Rê et des étoiles où il devient immortel. Ce texte ornera ensuite tous les caveaux des pyramides jusqu'au Moyen Empire (Saqqara, chambre de Mérenrè, VI^e dynastie).

Pour le temple funéraire (Abousir, Sahourè, V^e dynastie), les matériaux utilisés sont variés : murs de calcaire sculptés, pavement de basalte sombre, colonnes et linteaux de granit rose. Il s'ouvre par une « partie publique » constituée d'une cour entourée d'un portique de colonnes (temple de Sahourè) de types nouveaux inspirés de la végétation, la colonne palmiforme (bouquet de palmes stylisées) et la colonne papyriforme (ombelles de papyrus). Vers l'ouest, incluse dans l'enceinte de la pyramide, la « partie privée » est constituée par une salle à 5 niches pour les statues et le sanctuaire avec sa stèle fausse-porte. Une pyramide satellite et des magasins occupent le reste de l'espace. Certaines parties de ces complexes étaient décorées de bas-reliefs qui évoquent la puissance royale, sa victoire sur le Chaos par la représentation de campagnes militaires ou de chasses victorieuses. La chaussée d'Ounas, longue de 700 m, était ornée de scènes de transport mais aussi représentation de bédouins ou de prisonniers.

Au cours de la XI^e dynastie, les gouverneurs thébains finissent par dominer le pays. Un de leur descendant, le roi Montouhotep II réunifie l'Égypte vers 2033 av. J.-C qui débute le Moyen Empire.

Jusqu'à la XI^e dynastie il n'y a pas de constructions royales. Puis Montouhotep II édifie son complexe funéraire à Deir el-Bahari, en Haute Égypte, sur la rive ouest de Thèbes. Cet ensemble reprend les éléments du complexe pyramidal de l'Ancien Empire : temple bas, chaussée, temple haut, créant le modèle du temple funéraire thébain. L'ensemble construit en quatre phases associe une partie construite en avant du cirque rocheux et une partie rupestre. Deux terrasses, accessibles par des rampes, entourent, de leurs portiques à piliers et à colonnes à pans coupés, un massif central (pyramide, mastaba ou tertre planté d'arbres) qui évoquerait la colline d'Héliopolis. Le sanctuaire, à l'ouest, est précédé d'une cour à portique et d'une salle hypostyle de 82 colonnes, le « caveau » était creusé dans la falaise. La terrasse recouvre une série de six tombes de prêtresses d'Hathor déesse du site. Dans un cénotaphe creusé sous la cour furent découverts un cercueil vide et la statue de Montouhotep II.

A la XII^e dynastie les rois édifient leurs complexes funéraires près de la capitale entre Saqqara Sud et la région du Fayoum. La pyramide constitue toujours le tombeau royal intégré dans un complexe funéraire mais ses caractéristiques ont changé. On peut distinguer deux grandes phases.

La première phase est caractérisée par la pyramide de Licht édiflée pour Sésostri I^{er} (2^e roi de la XII^e dynastie). C'est une pyramide plus petite, 105 m de côté, H. 61 m, dont la structure est la première à utiliser la technique nervurée : il s'agit de murs croisés, en calcaire, qui renforcent un massif constitué de blocaille. Le parement externe était aussi en calcaire : cette technique, plus économique mais moins solide, explique que ces constructions soient souvent effondrées. L'appartement interne, revêtu de granit, est accessible par une descenderie nord mais reste inconnu car sous le niveau des eaux. Un double mur d'enceinte séparait la pyramide et son temple des autres constructions. La partie publique du temple funéraire est située entre les 2 enceintes, la partie privée dans l'enceinte de la pyramide qui renferme la pyramide satellite (la dernière attestée). La 1^{re} enceinte en calcaire est décorée de dieux Nil et de *serekh* (Caire) ; la 2^{me} enceinte, en brique crue, enferme les neuf pyramides de princesses. Dans une fosse proche du temple funéraire un puits abritait dix statues assises du roi. On note l'existence parfois de petites barques de bois et l'absence de grande fosse extérieure.

La seconde phase, plus novatrice, s'observe par exemple chez Sésostri II à El-Lahoun et Amenemhat III à Haouara. Ainsi la pyramide de Sésostri II à El-Lahoun (Fayoum) mesure 106 m de côté et 49 m de H. Elle a été construite avec des briques crues disposés en lits autour d'un noyau rocheux initial, réservé et aménagé, avec murs de soutien rayonnant et parement calcaire à l'origine. Une tranchée de protection contre la pluie l'entoure. L'entrée, au sud, mène par un puits et des couloirs à la chambre funéraire où le sarcophage en granit rouge voisinait avec une table d'offrandes en albâtre. L'enceinte enfermait, au N., des mastabas et une pyramide pleine, peut être satellite.

Amenemhat III fit édifier deux complexes : sa première pyramide en briques crues à Dahchour avait des problèmes de solidité interne ; sa seconde à Haouara (Fayoum) aussi en briques crues recourt à la technique des nervures, elle mesurait 100 m de côté et 58 m de H. Son parement de pierre avait disparu avant l'époque romaine. L'entrée au sud donnait sur un dédale de couloirs ; le caveau violé, aujourd'hui inaccessible, use d'une nouvelle technique de fermeture. La chambre est une cuve monolithique de quartzite de 110 tonnes dont la fermeture était assurée par des véris à sable, une technique qui perdurera à la XIII^e dynastie. Le temple funéraire était bâti sur la face sud et mesurait 200 x 300 m. Il comprenait douze cours et deux étages soit quelques 3000 chambres estimées ; les grecs avec justesse le nommèrent *Labyrinthe*. L'observation archéologique suggère de penser que ce temple s'est surtout inspiré de la cour de *heb-sed* de Djéser.

Durant les trois dynasties XVIII à XX, entre 1540 et 1069 av. J.-C., qui constituent le Nouvel Empire, l'Égypte devient une grande puissance politique.

La pyramide est abandonnée au profit d'une tombe creusée dissociée de sa chapelle d'offrandes, le temple funéraire. Les rois, exception faite d'Akhénaton, sont enterrés dans des vallées de la montagne thébaine ouest, la Vallée des Rois et la Vallée de l'Ouest (ou des singes). La nécropole est dominée par la cime thébaine de forme pyramidale et protégée par une déesse serpent Meresger, *celle qui aime le silence*. Plus

méridionale la Vallée des Reines abritait les tombes des princes et princesses. Creusée par les artisans du village de Deir el-Médineh la tombe royale abritait la momie du pharaon et l'ensemble de son mobilier funéraire.

À la XVIII^e dynastie le plan est à angle droit avec un puits et un caveau. D'abord le caveau est forme de cartouche comme la tombe VR 34 de Thoutmosis III, située à l'extrémité sud de la vallée des rois, est accessible par un long corridor incliné à 45° et un escalier qui s'ouvre sur un puits de 6 m de profondeur. On entre alors dans une salle à 2 piliers, disposée en angle droit, décorée de 741 divinités de l'au-delà ; puis dans la salle du sarcophage, vaste de 15 m de long aux angles arrondis en forme de cartouche. Quatre petites salles devaient servir de magasins. Puis la tombe comporte un caveau rectangulaire à piliers et salles annexes comme dans la tombe VR 35 d'Amenhotep II qui comprend un couloir en pente barré par un puits profond de 6 m donnant sur une chambre à 2 piliers non décorée. Un escalier mène à une vaste salle rectangulaire à 6 piliers et 4 salles magasins. L'extrémité de cette salle est à un niveau plus profond et abrite le sarcophage. À la fin de la XVII^e dynastie, la célèbre tombe VR 62 de Toutânkhamon apparaît comme anormale : c'est la plus petite de la vallée (20 x 15 m) et son plan est très simple : un escalier mène à un couloir débouchant sur une antichambre rectangulaire munie d'une annexe. La *chambre de l'or* où reposait la momie, a été hâtivement décorée et ouvre sur une petite salle non décorée, le Trésor.

À l'époque ramesside le plan devient rectiligne sans doute sous l'effet des conceptions solaires inspirées de l'époque amarnienne et le la tombe du roi Akhenaton à Amarna, tout en conservant le corridor d'accès, le puits éventuel, la salle du sarcophage. Les salles annexes sont multipliées. La tombe VR 17 de Séthi I^{er} est un des plus grands tombeaux de la Vallée, long de 150 mètres. Le plan est axial constitué par deux corridors menant à un puits. Au-delà derrière une paroi masquée se développait un premier appartement de deux pièces à piliers, puis une nouvelle série de couloirs aboutissaient à la grande salle à 6 piliers précédant la salle voûtée du sarcophage.

Des reines et des princes ramessides avaient leur sépulture dans la Vallée des Reines comme Touy mère de Ramsès II ou des fils de Ramsès III. La tombe Vr 66 de Néfertari, grande épouse de Ramsès II, récemment restaurée est une tombe à la décoration exceptionnelle. Son plan est relativement complexe : un escalier à rampe centrale menait à une salle entourée d'une banquette pour les offrandes et flanquée d'une deuxième salle magasin. Un deuxième escalier donnait sur la salle du sarcophage à 4 piliers et trois petites pièces annexes.

À la XVIII^e dynastie jusqu'au règne de Thoutmosis III la décoration reste linéaire avec peu de recherches de couleurs. Les parois et piliers de la VR34 de Thoutmosis III présentent des extraits du *Livre de l'Amdouat* (12^e Heure) tel qu'il apparaîtrait sur un papyrus déroulé. Le dessin linéaire semble schématique et la palette limitée à 4 à 5 couleurs tandis que sur un pilier le roi défunt tel un nouveau-né est allaité par Isis, mère d'Horus, assimilé à un arbre. C'est après l'époque amarnienne que les tombes reçoivent un décor fortement polychrome. Sur la paroi N. de la chambre funéraire de VR 62, Toutânkhamon, suivi de son ka, est accueilli par Osiris, sur le mur est c'est la procession funéraire (décor privé) et à l'ouest c'est la 1^{ère} heure de l'*Amdouat* avec 12 babouins (heures). Le puits de la VR 57 d'Horemheb est décoré de peintures à la vive polychromie : dieux Osiris, Anubis et Horus.

À l'époque ramesside les tombes sont peintes de scènes plus abstraites : rituels divers et corpus de textes (appelés « livres »). Le thème dominant est le trajet nocturne du soleil pendant les douze heures de la nuit et ses transformations successives avant sa renaissance au matin. Pendant ce voyage nocturne la barque divine traverse des contrées mystérieuses peuplées de démons. Les scènes sont accompagnées de textes décrivant les dangers à surmonter et les formules pour les conjurer. Exemple : Livre de la terre dans la VR 6 de Ramsès IX. La tombe VR 17 de Séthi I^{er} dispose d'un programme décoratif très complet : Litanies de Rê = 75 transformations du Soleil, Livre de l'*Amdouat*, Livre des Portes, Litanies à l'œil d'Horus, Rituel de l'Ouverture de la Bouche, Livre de la Vache Céleste. De cette tombe proviennent les bas-reliefs peints de Séthi I^{er} et Hathor (Louvre et Florence) où figure le roi Séthi I^{er} recevant l'offrande du collier-*menat* des mains de la déesse Hathor. Le style est comparable aux BR peints du temple d'Abydos. La salle du sarcophage est décorée du Livre des Portes et son plafond astronomique voûté présente un ciel nocturne avec le double défilé des constellations. La Grande Ourse sous forme d'un taureau est veillée par un démon hippopotame.

Associé à la tombe royale, creusée dans la Vallée des Rois, le temple « mémorial », ou *Château des Millions d'années*, constitue le lieu du culte du roi défunt. Il est probable qu'un culte y était rendu du vivant du roi. Le culte leur était rendu en tant que divinité associée d'Amon-Rê. Chaque année, au cours de la *Belle Fête de la Vallée*, la statue d'Amon de Karnak venait les visiter, le temple funéraire devenant une sorte de temple reposoir.

Le temple d'Hatchepsout à Deir el-Bahari est construit dans un cirque rocheux près du temple de Montouhotep II, le temple s'adapte parfaitement à son environnement naturel. Les trois terrasses avec portiques sont accessibles par des rampes. Les piliers sont carrés ou à pan coupés. Devant la première terrasse une double rangée de sphinx au visage de la reine, des bassins floraux, des arbres à encens ramenés du pays de Pount agrémentaient l'accès au temple. Du côté sud de la deuxième terrasse une chapelle particulière consacrée à Hathor était ornée de piliers à chapiteau hathorique. La troisième terrasse, qui donne sur le sanctuaire, est ornée d'un portique décoré de piliers osiriaques de la reine. La terrasse est encadrée, côté S. d'une chapelle double dédiée à son père Thoutmosis I^{er} et à elle-même, côté N., d'une chapelle solaire à ciel ouvert.

Du temple mémorial d'Amenhotep III à Kom el-Hettan, le vestige le plus spectaculaire reste deux statues assises, les *Colosses de Memnon*, qui précédaient le pylône du temple funéraire disparu du pharaon Amenhotep III. Ils sont monolithiques, taillés dans du quartzite et mesurent presque 19 mètres de haut, socle compris.

Le plan du Ramesseum de Ramsès II inaugure les constructions démesurées de l'époque ramesside. Après le premier pylône, dans la cour gisent les restes d'un colosse de Ramsès II qui devait être accompagné d'une autre statue colossale représentant la reine. Dans la deuxième cour, on distingue les vestiges d'un portique latéral composé d'une double colonnade monostyle papyriforme fermée et du portique frontal à piliers osiriaques précédant la salle hypostyle. Un vestibule donne sur la salle hypostyle de 48 colonnes dont la travée centrale était composée de 6 colonnes à chapiteaux campaniformes et les travées latérales de trois rangées de 6 colonnes à chapiteau papyriforme. On pénétrait ensuite dans divers vestibules menant au sanctuaire. Le premier vestibule est une salle astronomique avec la représentation de la voûte céleste et du zodiaque.

Autour du temple une enceinte enserme de nombreux magasins voûtés en briques crues et des habitations de prêtres. Au nord le petit temple accolé était peut-être dédié à Touy (mère du roi) et au sud de la première cour un petit palais royal était probablement symbolique vu ses dimensions réduites.

Le plan du temple mémorial de Ramsès III reprend celui du Ramesseum avec des dimensions accentuées. Le temple est situé au centre d'une vaste enceinte rectangulaire à bastions ouvrant par un *migdol* constituant une porte fortifiée située entre une enceinte crénelée et une enceinte à tourelles. Le temple a un plan classique : un pylône, deux cours à portiques, une série de salles hypostyles donnant sur le sanctuaire. Autour du temple de nombreux édifices (lac sacré, habitats, magasins) complétaient le dispositif cultuel. Côté ouest la fouille révéla l'existence de deux palais successifs avec salle du trône, décor de faïence, harem ; ils communiquaient par une fenêtre d'apparition avec la première cour où se déroulaient les processions.

Quel que soit les périodes considérées, la tombe royale a toujours associée deux composantes essentielles, le caveau qui conserve et protège la momie royale et son mobilier, et la chapelle ou le temple où s'effectuaient les offrandes assurant la survie du pharaon défunt. Si la pyramide est une forme de caveau spécifiquement royale, l'hypogée, apparu au Nouvel Empire, sera aussi utilisé par les particuliers.

Ecole du Louvre

corrigés
première année
mai 2013

archéologie grecque (Ludovic Laugier)

Sujet

L'art orientalisant en Grèce.

Pas de corrigé

Sujet

La peinture funéraire étrusque, de l'époque orientalisante à l'époque archaïque

Corrigé

Le sujet supposait de présenter l'un des principaux arts de la civilisation étrusque, en sachant citer avec précision et analyser à bon escient les monuments étudiés en cours. Trop souvent, les tombes étaient mal nommées, mal datées et mal situées ; les analyses se limitaient trop souvent à une ou deux lignes, même quand les connaissances étaient au rendez-vous.

Il n'y avait pas de plan obligatoire : la plupart des candidats ont opté pour le plan chronologique, le plus évident, qui pouvait parfaitement fonctionner, à condition de ne pas sacrifier de période ou de ne pas confondre les périodes. Il fallait alors réussir à mettre en évidence les caractéristiques propres (stylistiques et iconographiques notamment), mais aussi les grands thèmes qui traversent les périodes. Le plan thématique, *a priori* plus difficile, a parfois été bien mené. Il permettait d'isoler des grands thèmes et de montrer les récurrences lors de chaque période, mais aussi les différences.

Plan proposé

1. L'époque orientalisante

Naissance d'une aristocratie et apparition des tombes à chambre, dont certaines commencent à être décorées de peintures

- caractéristiques stylistiques et iconographies : technique, couleurs, répertoire oriental cf. tombe des Canards à Véies, tombe des Lions peints à Cerveteri
- début de la représentation du mythe grec : tombe du Navire à Cerveteri

2. L'époque archaïque

Apogée de la peinture étrusque

- influence de l'art ionien, déplacement d'artisans, caractéristiques stylistiques : tombe des Augures, plaques peintes de Cerveteri
- statut de l'aristocrate, banquet et richesse : tombe de la Chasse et de la Pêche
- représentation de la mort et des cérémonies funéraires : tombe des Augures

3. L'époque classique et hellénistique

Crise relative au V^e siècle av. J.-C., mais à partir des dernières décennies renouvellement de la documentation

- Nouvelle vision de la mort, représentations de l'au-delà : tombe du Navire à Tarquinia, tombe des Démons bleus, tombe de l'Ogre
- Statut des aristocrates, culture figurée complexe et enjeux politiques : tombe François.

Quelques indications chiffrées et impression générale

Depuis plus de 20 ans que je corrige les examens d'Histoire générale de l'art, c'est seulement la troisième fois que j'ai un nombre aussi important de bonnes copies, auxquelles je n'ai aucune difficulté à mettre entre 16 et 18,5. Ces copies sont à peu près satisfaisantes sur le plan de l'expression écrite, mais sur ce point j'ai appris, au fil du temps, à en rabattre concernant l'orthographe, les majuscules et la ponctuation. Mais elles sont surtout très bonnes par le niveau des connaissances, l'esprit de synthèse, la faculté d'aller directement aux caractéristiques essentielles concernant tel ou tel objet.

Sur les 362 copies que je viens de corriger, 153 ont obtenu la moyenne, soit un peu plus de 42 %. Si je compare avec les scores enregistrés depuis 10 ans, il s'agit d'un résultat très supérieur aux moyennes courantes, de 24 à 35 % (à l'exception du cru hors normes de 2010 à 49,3 % !). Cette année, j'ai mis à 79 copies une note comprise entre 14 et 18,5, soit à 21,8 % des candidats et 7 copies ont atteint 18 et 18,5. En zone inférieure, 96 copies ont eu une note comprise entre 0 et 4, ce qui correspond à 26,5 %, chiffre en baisse par rapport aux années précédentes. On remarque un très grand étalement de la notation, ce qui est préférable à une forte concentration des notes dans le secteur moyen.

Je tempère mon enthousiasme en évoquant la graphie de certaines copies : une copie illisible, une copie qui ignore les points sur les i et les accents ainsi que la ponctuation ne peut être lue avec soin. Que les auteurs éventuels en tirent les conséquences. M'ont particulièrement exaspérée les omissions systématiques d'accents, de points sur les i, de barres au t, ce qui ralentit la lecture. Nouveauté, les copies en forme de brouillon raturé ne suscitent plus de mot d'excuse. Pour tous ces manquements ainsi que pour une dysorthographe qui dépasse la décence, les candidats sont pénalisés d'un demi-point ou d'un point.

Dernière réflexion qui correspond à l'air du temps : les impropriétés d'emploi de mots ou d'expression, au point que, parfois, je me demande si l'étudiant a le français pour langue maternelle, alors qu'on ne trouve pas la mention « élève non francophone ».

Les attentes du correcteur

On attend que le candidat connaisse le cours, qu'il sache placer l'œuvre dans son cadre de datation et de civilisation. Car c'est à partir de ces indispensables données qu'il va raisonner. On est toujours gêné quand l'élève identifie correctement l'œuvre mais dans un cadre de référence qui n'est pas du tout le sien et met donc en porte-à-faux la démonstration : parler du roi-prêtre au II^e millénaire est aberrant car c'est justement une figure protoroyale ; présenter le roi Manishtusu comme sumérien est irrecevable puisque l'art d'Akkad, à partir de Manishtusu, se démarque radicalement de l'art sumérien. Que le candidat se trompe de deux siècles à l'intérieur d'une même dynastie (la dynastie kassite, par exemple, cette année) est, à mes yeux, moins grave, que de se tromper de 50 ans quand ces 50 ans font changer radicalement de monde, que les Néo-Babyloniens ont remplacé les Assyriens, par exemple.

On attend que les connaissances du « cartel », c'est-à-dire de tout ce qui touche à la carte d'identité de l'œuvre, soient regroupées : pourquoi parler du roi Manishtusu, sans le relier directement à la dynastie à laquelle il appartient ? La dynastie d'Akkad est souvent mentionnée trois lignes plus loin. Pourquoi encore séparer la mention de la dynastie de son cadre chronologique qui ne figure qu'en fin de devoir ?

On attend que la description mène à une compréhension de l'objet, en faisant ressortir ce qui est spécifique à ce dernier. Donnons quelques exemples : les mains du roi Manishtusu sont croisées, mais il faut ajouter « dans l'attitude de l'orant » ; les ongles et les phalanges des doigts du même roi sont indiquées avec soin mais il faut ajouter que ce trait est caractéristique du sens anatomique qui se développe à l'époque d'Akkad. Les candidats détaillent les plis de la robe du roi (ce sont des ondulations plus que des plis) mais sans préciser qu'il s'agit d'un nouveau type de vêtement royal. Donc les détails de la description doivent être reliés à du sens, ce que j'ai appelé dans les cours de Méthodologie, une description sélective et orientée qui cerne les traits essentiels, propres à telle œuvre.

On attend des éclaircissements immédiats sur certains termes inconnus. Exemple : qu'est-ce qu'un *kudurru* ? On attend que les points de la description soient hiérarchisés et que l'essentiel soit évoqué avant les points de détail. Il faut d'abord donner une vue d'ensemble : par exemple, dans le cas du *kudurru*, on souhaite savoir, une fois la définition générale de l'objet précisée, qu'il comporte deux faces. Et quand la description de la face donnée en cliché est terminée, on souhaite comprendre le lien qui existe entre les deux.

Autre exemple : concernant la peinture dite de la Chèvre bleue, on attend qu'elle soit replacée dans sa frise, comme élément d'une composition symétrique, que la spécificité du palais de Til Barsip soit signalée par rapport aux autres palais assyriens, qu'un fragment décoratif comme la Chèvre bleue soit opposé à l'habituel programme narratif et de pédagogie dissuasive de l'art assyrien.

Bref, on attend que le candidat fasse preuve d'intelligence dans ses connaissances, qu'il les associe logiquement, qu'il mette en valeur ce qui est pertinent.

On attend enfin que le candidat ait un certain niveau d'expression écrite, qu'il s'exprime dans une langue correcte et claire, en phrases complètes, avec une orthographe acceptable. Ces points font partie de la notation. On apprécie un exposé court car une copie de quatre pages qui ne dit rien d'important est une perte de temps pour tout le monde.

Les quatre objets présentés en clichés étaient des œuvres importantes, toutes vues en cours, et trois d'entre eux sont exposés dans les salles du Louvre. J'ai, dans plus d'une copie, conseillé à l'élève de venir au Musée.



Cliché n°1 : statue du roi Manishtusu

La statue présentée ici est celle du roi Manishtusu, troisième souverain de la dynastie d'Akkad (2340-2200 avant J.-C.), qui régna un peu après 2300 avant J.-C.. Elle est sculptée dans une pierre dure et noire, la diorite, et, bien que très fragmentaire, mesure encore 88 cm. Elle a été retrouvée à Suse où elle avait été transportée en butin au XII^e siècle avant J.-C. par le roi médio-élamite Shutruk Nahhunte qui a laissé dans le bas de la robe une inscription en élamite permettant l'identification du personnage. Elle est au Musée du Louvre.

Description et analyse

Le roi est représenté les mains jointes en signe de prière, dans la position de l'orant bien connue depuis la civilisation sumérienne : il porte une robe en tissu fin bordé de longues franges nouées en glands sur un côté, qui devait être du lin et qui, du fait de sa légèreté, ondulait sur le devant du corps. Ce costume, très différent du *kaunakès* sumérien, est la nouvelle tenue royale.

La statue est très lacunaire puisqu'elle est amputée de toute la partie supérieure mais elle était initialement presque grandeur nature. En cela, elle constitue le premier exemple de la grande statuaire au Proche-Orient patronnée par le roi Manishtusu qui fit venir du pays de Magan, actuel Sultanat d'Oman, de grandes quantités de pierre noire pour développer dans des ateliers contrôlés par la royauté un art au service d'une image toute puissante et glorieuse de l'autorité suprême.

On notera le réalisme anatomique des mains, seule partie du corps humain conservée ici. Il est très caractéristique de l'art d'Akkad et se retrouve sur les pieds du roi Naram-Sin ou dans le rendu très charnel des musculatures animales ou humaines du sceau de Sharkalisharri.

La mutilation de la partie supérieure de la statue et des ongles correspond à une *damnatio memoriae*, une sorte d'offense volontaire, qu'auraient infligée les Assyriens au moment de la mise à sac de Suse au VII^e siècle.

Ce type de représentation royale, le matériau employé et les conventions mises en place à l'époque d'Akkad auront une postérité sous la II^e dynastie de Lagash, avec les nombreuses statues du souverain Gudea.



Cliché n°2 : Stèle de la chasse

La stèle cintrée et sculptée en bas-relief présentée ici est connue sous les noms de Stèle de la chasse ou de Stèle d'Uruk, du fait de son lieu de trouvaille. Elle est datée de la période proto-urbaine d'Uruk, plus exactement de l'Uruk récent, entre 3300 et 3100 avant J.-C., période dont la ville d'Uruk, située dans le sud de la Mésopotamie, est le site éponyme et la référence majeure d'une urbanisation naissante.

Elle est en basalte, mesure 80 cm et, un temps disparue après les pillages de 2003, elle est de retour au Musée d'Irak de Bagdad.

Description et analyse

La Stèle de la chasse tient son appellation de la scène représentée : il s'agit d'une chasse contre des fauves, conduite soit par deux personnages, soit par le même représenté deux fois. Au registre supérieur l'homme enfonce un épéu dans le poitrail de l'animal. Au registre inférieur, il pointe son arc en direction de deux lions, dont les têtes sont déjà percées respectivement de deux et trois flèches. Grâce à son serre-tête, sa barbe arrondie, et sa jupe en cloche, le chasseur peut être immédiatement identifié comme étant la figure d'autorité de l'époque proto-urbaine. P. Amiet lui a donné le nom de roi-prêtre, les textes sumériens celui d'*en*. Cette figure annonce le *lugal* de la civilisation sumérienne du III^e millénaire. Durant la première phase de l'époque proto-urbaine, la jupe en cloche du personnage est lisse, alors qu'elle sera quadrillée et transparente à la phase suivante, dite de Djemdet Nasr correspondant à l'Uruk final (3100-2900 avant J.-C.).

Le roi-prêtre est investi d'un pouvoir à la fois politique et religieux. Il est guerrier défenseur de son peuple sur l'empreinte de sceau de Suse à l'époque de Suse II, contemporaine de l'Uruk récent ; il est, un peu plus tard, pasteur nourricier des troupeaux de la déesse Inanna et époux de cette dernière. On le connaît aussi en nudité rituelle dans la statuaire, dont deux exemplaires sont conservés au Louvre. Enfin, il lui arrive aussi de figurer en Maître des Animaux, comme sur le manche de couteau égyptien de Gebel el-Arak. Mais là il a une fonction pacificatrice de dompteur du règne animal et non plus de prédateur, comme sur la Stèle de la Chasse.

La chasse au lion est une prérogative royale. Elle peut aussi revêtir une signification symbolique, le lion incarnant les forces du Mal. Ce type d'affrontement connaîtra une certaine postérité puisqu'on le retrouve sur les orthostates des palais assyriens de Nimrud et de Ninive.

Deux nouveautés apparaissent sur cette stèle : la narration en registres - laquelle deviendra très courante dans l'art sumérien - et le réalisme de la représentation humaine qui s'oppose à la déformation volontaire des images anthropomorphes des temps préhistoriques. Des proportions normales sont accordées au corps humain, comme si, avec les premières villes, l'homme pouvait enfin affronter sa propre image.

Enfin, la sculpture, en ronde-bosse et sur bas-relief, va intensément se développer à partir de cette période, justement car elle est plus adaptée au tournant pris par l'art.



Cliché n°3 : *kudurru* du roi MelishiHU II

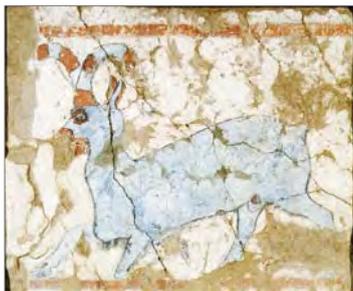
Il s'agit du *kudurru* du roi MelishiHU II qui régna au XII^e siècle en Babylonie, dans le sud mésopotamien. Il appartenait à une dynastie médio-babylonienne, appelée kassite, qui succéda à la première dynastie de Babylone. Il est en calcaire noir, mesure 65 cm et se trouve au Musée du Louvre. Il a été retrouvé à Suse, où il fut transporté, comme la statue de Manishtusu et dans les mêmes circonstances, au XII^e siècle avant J.-C. Sa provenance initiale est la Babylonie.

Description et analyse

Les *kudurru* sont des stèles en pierre - du calcaire noir la plupart du temps - en forme de gros galets au sommet légèrement arrondi. Ils comportent deux parties distinctes : une inscription gravée en akkadien et des motifs sculptés en bas-relief. Objets typiques de la Babylonie, ils officialisent des donations de terres faites par le roi à des personnages de marque, des proches ou à des temples. Ici c'est à son fils que le roi MelishiHU fait une telle donation en des termes très détaillés, puisque sont mentionnés les superficies accordées, les expropriations et leurs dédommagements avant que des malédictions ne soient prononcées à l'encontre de qui remettrait en cause la décision royale. S'ils ne constituent pas à proprement parler le document juridique lui-même, inscrit sur une tablette d'argile scellée, les *kudurru* en reproduisent une partie. Ils renforcent donc l'acte légal, en le mettant sous la protection des dieux représentés en bas-relief. C'est une telle face qui est représentée ici.

Les dieux n'apparaissent pas sous des traits anthropomorphes comme l'habitude en est établie depuis l'époque d'Akkad, mais sous forme symbolique, par leurs emblèmes ou leur animal-attribut disposés sur de petits autels. Ils sont classés hiérarchiquement, les plus importants en triades dans les deux premiers registres avec la triade céleste au sommet, et les dieux inférieurs, ou dieux chtoniens, au bas de la stèle dans un espace assimilable au monde souterrain.

Les *kudurru* furent longtemps considérés comme des bornes de terrain, et cette fonction semblait même incluse dans leur nom. Mais comme ils ne présentent que très peu de signes d'altérations et que ceux qui ont retrouvés lors des fouilles, l'ont toujours été dans des temples, il est peu vraisemblable qu'ils aient été dressés à l'extérieur.



Cliché n°4 : la Chèvre bleue

Ce fragment de peinture, connue sous le nom de Chèvre bleue provient du palais provincial syrien de Til Barsip, décorée de peintures murales dans le courant du VIII^e siècle par un roi de l'empire néo-assyrien dont le nom n'est pas assuré. Elle mesure entre 50 et 60 centimètres et constitue un des rares témoignages de peinture murale bien conservés. Elle est visible au musée du Louvre.

Description et analyse

L'animal en position demi-agenouillée appartenait à une frise et avait un vis-à-vis symétriquement disposé par rapport à un motif central de carré à bords concaves. La frise décorait le haut d'un mur du palais provincial de Til Barsip qui révéla par l'ampleur de ses décors peints le goût des Assyriens pour la couleur. Faute de pierre disponible localement, ce parti décoratif avait été adopté, contrairement aux grands palais des principales capitales (Nimrud, Khorsabad et Ninive) dont les murs étaient en grande majorité ornés de panneaux en albâtre gypseux, appelés orthostates, sculptés en bas-relief.

Il s'agit, par ailleurs, d'un élément décoratif, tant dans la couleur fantaisiste retenue pour le corps que dans le motif. Les thèmes préférés des Assyriens sont plus souvent narratifs, et font référence à des épisodes historiques de l'empire, proposés dans un but affiché de propagande.

Enfin ce fragment constitue un des rares originaux de peinture murale déposés, l'essentiel du décor peint de Til Barsip ayant été plutôt recopié sur des calques que conservé sur leur support fragile, donnant à ces calques un statut proche de celui des originaux.

archéologie et art de l'Inde (Thierry Zéphir)

Remarques générales

Avec plus de 2/3 des élèves reçus pour le cours *Archéologie et art de l'Inde ancienne et classique*, cette session de mai 2013 est l'une des meilleures depuis bien longtemps. Nous félicitons donc l'ensemble des étudiants pour l'effort d'apprentissage qu'ils ont bien voulu consentir. Au plan formel, nous avons pu observer que la tenue générale des copies était bonne : expression française, orthographe, écriture. Ce bon niveau devra donc être maintenu pour les sessions futures. Nous rappelons tout de même que les copies illisibles ou contenant trop de fautes d'orthographe ou de syntaxe sont pénalisées par le retrait d'un point ou deux...

Comme à notre habitude, nous avons proposé une série de clichés relativement simples ; tous avaient été projetés et commentés en cours. En outre, ils figuraient tous dans les documents fournis sur extranet. Afin d'encourager un apprentissage raisonné et profitable, nous avons supprimé les légendes qui accompagnaient les différents écrans « powerpoint » dans le cadre du cours. Si nous donnons la matière brute de notre enseignement sous cette forme tronquée, c'est évidemment pour pousser tout un chacun à reprendre ses notes afin de les mettre en regard des illustrations fournies sur extranet. Compte tenu des résultats, il semble que cette manière de procéder aura porté ses fruits.



Cliché n°1 : Statuettes féminines

Mehrgarh (Pakistan)
Chalcolithique, 3000 avant J.-C. environ
Terre cuite, traces de polychromie
National Museum, Karachi

Ces trois statuettes, définies en cours comme des représentations de « déesses-mères », ont été correctement identifiées dans presque toutes les copies.

Après une brève description, le commentaire devait préciser les quelques données techniques importantes : modelage et application par pastillage des divers éléments décoratifs – coiffure, bijoux, etc.

Il fallait naturellement mettre l'accent sur les particularités physiques de ces trois statuettes (largeur des hanches, opulence de la poitrine, absence (ou presque) des bras, etc.) qui, en elles-mêmes, autorisaient l'interprétation iconographique et symbolique proposée.

L'écueil sur lequel beaucoup ont toutefois buté résidait dans l'attribution d'une date correcte. Bien que nous ayons donné la périodisation simplifiée des artisanats du site de Mehrgarh – néolithique acéramique, néolithique, chalcolithique –, trop de copies se sont contentées d'un vague « néolithique » qui ne convenait pas ici ; en outre, une datation correcte ne saurait être satisfaisante si l'on s'en tient à ce type de désignation, somme toute, peu précise. Il fallait donc écrire : « statuette féminine... époque chalcolithique, vers 3000 av. J.-C. ». Dans diverses copies, ces statuettes ont été données pour être caractéristiques de la « civilisation de l'Indus ». Il s'agit là d'une méprise qui, sans être rédhibitoire, était tout de même gênante car nous avons montré au cours, à la suite des statuettes de Mehrgarh, d'autres figurines provenant précisément de Mohenjo-Daro ou de Harappa – les grands sites de la civilisation urbaine de l'Indus –, précisant que ces dernières se distinguaient nettement de leurs « sœurs aînées » par un traitement différent, notamment au niveau des visages.



Cliché n°2 : Chapiteau aux lions

Sarnath, Uttar Pradesh (Inde)
Epoque des Maurya, III^e siècle av. J.-C.
(on pouvait même préciser ici : règne d'Ashoka, environ 268-232 av. J.-C.)
Grès
Archaeological Museum, Sarnath

Cette œuvre, reconnue par presque tous les étudiants, avait fait l'objet d'un très long commentaire pendant le cours. S'agissant d'un des plus grands chefs-d'œuvre de la sculpture indienne, elle ne pouvait pas être ignorée – et ne l'a pas été. Dont acte... !

Les très bons commentaires ont réussi à parler à la fois de l'iconographie, décomposée en trois parties, et du style, faisant référence au grand art de l'Iran achéménide.

Comme nous le souhaitons de manière systématique pour tout commentaire de cliché, il convenait de rédiger en introduction un bref cartel du type de celui figurant ci-dessus. Un tel cartel permet en effet au correcteur de mesurer l'état général des connaissances et constitue un *a priori* très favorable pour l'attribution d'une bonne note.

Le commentaire à proprement parler devait ensuite se décomposer en deux parties : iconographie et style. Pour le premier point, il fallait rappeler que cette œuvre appartient à la phase la plus ancienne de l'art indien au cours de laquelle les artistes maniaient volontiers la métaphore.

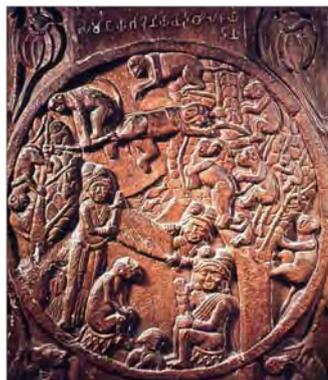
De bas en haut, les trois parties successives de cette œuvre monolithique montrent ainsi :

- une fleur de lotus, symbole de renaissance et de pureté dans le contexte bouddhique ;
- un abaque de section circulaire sur lequel figurent quatre animaux, symboles des points cardinaux, et quatre roues, symboles de la Loi bouddhique ;
- quatre lions, évoquant la personne même du Buddha, lesquels, mis en relation avec les roues qu'ils surmontent, suggèrent la force avec laquelle le Bienheureux parvient à faire entendre sa doctrine à l'ensemble du monde.

On pouvait même préciser qu'une grande roue de 2 m de hauteur, manquante aujourd'hui, surmontait cette pièce et réaffirmait une ultime fois l'importance de l'enseignement du Buddha pour l'accès au Salut dans le contexte du bouddhisme.

En matière de style, on devait préciser les liens formels qui s'observent entre une sculpture comme celle-ci et certains chapiteaux de Persépolis et souligner combien sont proches les traitements respectifs de certaines œuvres achéménides et des lions de ce chapiteau.

L'ensemble des commentaires ayant été de très bon niveau, nous préciserons seulement que tout ce qui est « poli » n'est pas « marbre »... et que la datation « époque maurya » n'est en rien satisfaisante car les étudiants doivent composer leur commentaire en pensant qu'ils s'adressent à un lecteur (le correcteur) totalement ignorant du sujet (... !!!) et qui appréciera donc qu'on lui apporte le maximum d'informations sur l'œuvre présentée, notamment en matière de datation, ici III^e siècle av. J.-C.



Cliché n°3 : *Jātaka* du Grand Singe (*Mahākapi Jātaka*)

Détail d'un des piliers de la *vedikā* (barrière) du *stūpa* de Bharhut, Madhya Pradesh, (Inde)
Epoque des Shunga, II^e - I^{er} siècles av. J.-C.
Grès rouge
Indian Museum, Kolkata (Calcutta)

Ce bas-relief, sur lequel nous avons longuement insisté en cours, a été correctement identifié par la majorité des étudiants.

En guise d'introduction, sans entrer naturellement dans trop de détails, on pouvait rappeler ce que sont les *stūpa* – des monuments évoquant les tumuli funéraires dans lesquels avaient été enchâssées les cendres du Buddha après sa crémation – et préciser la place qu'occupaient les *vedikā* dans ce genre de monument. Sur le plan iconographique, il convenait de dire que ces *vedikā* étaient le support d'un riche répertoire, à la fois symbolique et narratif, traité en bas- ou en haut-relief. On devait naturellement rappeler l'importance didactique des scènes illustrant des épisodes des vies antérieures du Buddha (*Jātaka*) ou de son ultime existence terrestre.

Il fallait reconnaître ici l'une des vies antérieures du Buddha : celle au cours de laquelle, né sous l'apparence d'un roi des singes, il sauve son peuple d'une mort supposée en sacrifiant sa propre vie. L'analyse iconographique de la scène devait conduire à mettre en avant la composition de type synoptique, caractéristique de l'art ancien de l'Inde, composition au sein de laquelle les mêmes personnages peuvent donc apparaître plusieurs fois. Pour le médaillon du *Mahākapi Jātaka*, seul l'acteur principal – le roi du peuple des singes – apparaissait effectivement à deux reprises.

En matière de style, le modelé assez sommaire des personnages et la raideur des postures caractérisent l'art de l'époque des Shunga. On relève toutefois un certain intérêt pour la figuration des détails de costume et de parure ou pour la représentation précise du cadre dans lequel se déroule l'histoire (végétation – l'essence de l'arbre figurant à droite est ici très reconnaissable (un figuier) –, rivière).



Cliché n°4 : Personnages féminins

Begrām (Afghanistan)
Epoque des Kushāna, I^{er} siècle ap. J.-C. environ
Ivoire
Musée Guimet

Cette plaquette d'ivoire sculpté appartenant au riche ensemble du « trésor de Begrām » était sans doute l'œuvre la plus difficile à commenter. Présentée brièvement au cours, elle a fait l'objet d'une étude plus approfondie dans le cadre des séances de travaux dirigés au musée Guimet. Il convenait à son propos de rappeler qu'elle illustre l'un des aspects importants de l'histoire économique du vaste empire des Kushāna, probablement dans la première moitié du I^{er} siècle ap. J.-C. Les ivoires de Begrām furent en effet retrouvés entre 1937 et 1939, aux côtés de laques d'époque Han et d'objets divers (bronzes, plâtres, verres taillés ou peints) de style gréco-romain, dans deux pièces d'un bâtiment ayant peut-être servi d'entrepôt.

Propriété de quelque haut personnage ou de quelque riche marchand, ces objets de luxe témoignent des relations commerciales que l'empire des Kushāna entretenait avec les grands foyers de civilisation (Chine, Monde méditerranéen, Inde) au début de l'ère chrétienne.

Les ivoires de Begrām, dont les thèmes sont presque exclusivement féminins, ornaient diverses pièces de mobilier : chaises, tabourets, coffrets, etc.

S'agissant d'une œuvre qui appelait avant tout un commentaire stylistique, le correcteur s'est surtout attaché à évaluer la pertinence de la description et le bien-fondé des conclusions auxquelles elle devait conduire. En fonction des aspects mis en avant par tel ou tel spécialiste, les ivoires du trésor de Begrām peuvent être perçus comme relevant de l'art des Kushāna – plus particulièrement de l'école de Mathurā – ou de celui des Sātavāhana – école d'Amarāvati. Les deux options étaient donc parfaitement recevables et il n'appartenait pas aux étudiants de trancher. En matière de datation, une fourchette trop large « art kushāna » ou « art sātavāhana » n'était pas assez précise. En l'état actuel des recherches, un consensus semble se dégager parmi les spécialistes pour dater ces pièces du I^{er} siècle ap. J.-C.

Nous rappelons ici que cette œuvre étant conservée au musée Guimet, il convenait naturellement de le préciser... ce qui est loin d'avoir été le cas dans toutes les copies.

art de la Chine et du Japon (Thanh-Trâm Journet)

Corrigé

Pour cette première session, les arts de la Chine et du Japon ont fait l'objet de commentaires d'œuvres. Il n'y avait aucun cliché prétexte, les œuvres ayant été vues en cours, en TDO, voire aux deux. Avant de rentrer dans les détails pour chacun des clichés, voici quelques remarques d'ordre général :

■ Orthographe

Bien qu'il y ait moins d'erreurs cette année, un effort reste encore à faire. Vous trouverez ci-dessous les fautes les plus fréquentes/marquantes suivies de la bonne orthographe :

Arrête arête

Attention à ne pas confondre l'arête d'un objet et le verbe arrêter

Japonnais japonais

Assèthe ascète

■ Usage des termes

Durant votre parcours à l'école mais aussi en dehors de celle-ci, il vous est demandé d'employer un vocabulaire bien précis. Le mot juste est une composante essentielle que vous ne devez pas négliger. Au moindre doute, vous avez l'obligation de vérifier la définition des mots. Ce principe ne semble pas être évident à la lecture de certaines copies. Ainsi, le correcteur a pu trouver la confusion entre zoomorphe /anthropomorphe, l'emploi de mots tels pylône/pilier/pile/colonne pour des pilotis.

■ Dimension des objets

Le correcteur a apprécié l'effort de certains étudiants désireux d'indiquer les dimensions des pièces montrées. Toutefois, il faut qu'elles soient réalistes surtout si vous les avez VUES. L'exemple le plus flagrant concerne le bronze doré (cliché n°2) qui mesurerait **80 cm** ! Faites attention à ce que vous avancez.



Cliché n°1 : Zun en forme de Rhinocéros

Bronze

Dynastie Shang, période d'Anyang, H. 22.8 cm Long. 22.8 cm

Musée des arts asiatiques de San Francisco

Partie essentielle du cours et des TDO, les bronzes rituels chinois ont fait l'objet d'un commentaire par l'intermédiaire de ce vase *zun*, vase destiné à la conservation des boissons fermentées, montré ci-dessus. Vase zoomorphe, il était attendu après une brève description de mettre en avant les points suivants : l'absence de décors, l'usage du vase ainsi que le contexte d'utilisation. Employés durant des cérémonies rendues notamment aux ancêtres, les vases présentent des inscriptions sur leur paroi intérieure relatant le contexte de réalisation entre autre. Même non visible, la présence d'inscription est à mentionner dans vos commentaires car non séparable de la fonction de l'objet. Pour terminer avec les remarques générales sur les bronzes, mentionner la prédominance des vases à boissons sur les autres familles durant la période Shang fut apprécié.

Les particularités de ce vase devaient vous emmener à traiter des décors (*leiwén*, masque *taotie*) qui, par leur absence, rompent avec les vases contemporains. Si ce premier point ne fut pas abordé par une grande partie des copies, une très grande majorité a compris qu'il fallait mentionner la forme zoomorphe de l'animal afin de le rapprocher de la « Tigresse » du musée Cernuschi ainsi que celui de l'éléphant dit Camondo du musée Guimet. Des notices du manuel de première année portent sur ce sujet (notice 24, 25). Attention : si le décor est primordial pour les vases rituels, il ne faut pas le voir partout. Ainsi, certains d'entre vous ont écrit que ce vase présentait des motifs sur la panse (?), notamment le masque *taotie*. Regardez bien l'objet que vous devez commenter !

La technique est aussi à mentionner, mais il ne faut pas confondre cette épreuve avec celle de technique. Il n'est pas nécessaire, ici, de décrire toutes les étapes de la réalisation d'un vase. L'essentiel réside ailleurs.

Certains propos ont véritablement désarçonné le correcteur. Des étudiants ont présenté le *zun* comme étant un **hippopotame** et non un rhinocéros. On ne soulignera jamais assez l'importance de la relecture !

Mots-clés : *bronze, boissons fermentées, vase zoomorphe*



**Cliché n° 2 :
Conversation mystique entre les Bouddha/Buddha Prabhūtaratna et Śākyamuni**

518, Epoque des Wei du Nord,
bronze doré,
H. : 26 cm ; L. : 16.7 cm
Musée national des arts asiatiques Guimet

Le second cliché était, aux yeux de l'examineur, celui qui assurait un minimum de points. Bronze doré de l'époque des Wei Septentrionaux, cette pièce conservée au musée Guimet, fut présentée en cours, durant les TDO et fait l'objet d'une fiche dans le manuel. Représentation du 9^e chapitre du Sutra du Lotus, nous voyons ici la conversation entre Prabhūtaratna, un des bouddha/buddha du passé et le Bouddha/Buddha historique, Śākyamuni. Une analyse stylistique était attendue ici. Le caractère élancé des figures, le dynamisme des plis devaient permettre de rapprocher cette pièce du style visible à Longmen (Henan). Ces plis rappellent des ailes d'hirondelle et non des ailerons de requins si l'on se réfère à certaines copies. Très bonne surprise, beaucoup ont comparé cette pièce au Bouddha assis (338) conservé au musée des arts asiatiques de San Francisco ou à l'autel dédié à Maitreya conservé au Metropolitan Museum de New York, voire même aux deux. Ces comparaisons doivent mettre en lumière un changement stylistique qui s'insère dans un mouvement plus vaste d'adoption des mœurs chinoises, se traduisant notamment à un changement de capitale mentionné par certains. Ceci a été apprécié.

Les mauvaises identifications se sont multipliées dans les copies, mettant en lumière des confusions voire des incompréhensions sur les différentes figures bouddhiques. Faites bien la différence entre le Bouddha/Buddha historique, les Bouddha/Buddha du passé, ainsi que Maitreya le Bouddha/Buddha du futur qui est encore un bodhisattva. Le correcteur s'est montré indulgent quand les copies montraient des erreurs de noms. Néanmoins, une erreur fut sanctionnée, la confusion entre Bouddha et Bodhisattva. L'image projetée ne laisse planer aucun doute sur la catégorie d'être auxquels ces deux figures appartiennent, des Bouddha !

Mots-clés : *bronze, bouddhisme, drapé stylisé, Longmen*



Cliché n° 3 : Shōsō-in, Tōdai-ji

ville de Nara
Construction entre 752-756
Longueur : 33 m, profondeur : 9,4 m, hauteur totale 14 m et surélévation du sol : 2,7 m.

Le bâtiment montré revêt une importance toute particulière pour la culture japonaise. Les étudiants ayant correctement identifié cette pièce l'ont bien montré. Situé dans l'enceinte du Tōdai-ji, Grand temple de l'est, il est dans la ville de Nara, ancien Heijō-kyō, capitale du Japon durant la période dite de Nara -710-784. La description devait insister sur les particularités du bâtiment, l'usage de pilotis et surtout d'une technique de construction, *azekura zukuri*, propre à un type d'édifice, les greniers. Il s'agit de superposer des poutres de bois (cypres) de section triangulaire. En conséquence, le Shōsō-in avait pour fonction première d'être un grenier pour le Grand Temple de l'Est, mais par la suite, il constituera le lieu de dépôt de ce qui deviendra les collections impériales. Sans entrer dans le détail, il fallait évoquer le contexte de création du bâtiment ainsi que les catégories d'objets conservés dans le bâtiment. L'idée importante est d'opposer ici cette architecture vernaculaire à une architecture officielle influencée par les constructions chinoises (pensez à l'architecture du Tōdai-ji).

Mots-clés : *Nara, azekura zukuri, grenier, pilotis*



Cliché n° 4 : les exhortations de la monitrice aux dames du palais

Gu Kaizhi (v. 344-406)
Encre et couleurs sur soie, rouleau horizontal,
24.4 sur 343.7 cm
British Museum, Londres

Peinture dont un autre extrait fut montré en septembre 2012, cette œuvre de Gu Kaizhi est incontournable. L'épisode figuré relate l'histoire de l'intellectuelle Ban Zhao qui refusa de monter dans la même chaise à porteurs que le souverain. Vous avez bien compris ici qu'il fallait souligner les caractéristiques du style de Gu Kaizhi et ce en quoi il est novateur. Le rendu du mouvement est l'un des points les plus importants. Certains d'entre vous ont pensé à comparer cette œuvre avec le panneau de bois laqué, peint, retrouvé dans la tombe de Sima Jinlong, c'est très bien. Une fois les éléments stylistiques soulignés, vous devez insérer cette œuvre dans un tout, soit la totalité du rouleau. Quel est le sujet de l'ensemble du rouleau ? Cette peinture didactique illustre un texte moralisateur écrit par Zhang Hua. Comment se compose les scènes du rouleau ? Cet extrait reflète-t-il cela ?

Attention aussi au matériau : les peintures chinoises sont réalisées sur soie ou papier, mais ni de parchemin ou de papyrus !

Mots-clés : *Gu Kaizhi, mouvement, peinture didactique/moralisatrice*

art paléochrétien (Maximilien Durand)



Cliché n°1 : Peintures de la « Maison chrétienne » de Doura Europos

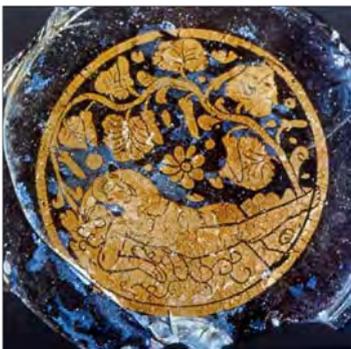
Syrie
Vers 230-240 (ville détruite en 256)
Déposées à la Yale University Art Gallery de New Haven

Les fouilles menées à Doura Europos, une cité sise sur l'Euphrate, ont mis au jour les vestiges d'une ville qui connut une grande expansion dans les trois premiers siècles de notre ère. Au départ simple colonie militaire, elle se développe avec le commerce et l'installation, en son sein, de nombreuses communautés étrangères. La conquête romaine voit l'établissement d'un camp militaire dans cette ville frontalière entre l'Empire romain et les Parthes.

Dans les premières décennies du III^e siècle, les affrontements avec les Sassanides ont entraîné un renforcement du système défensif de la ville. Malgré cela, Doura Europos fut détruite en 256. Plusieurs sanctuaires y furent découverts au début du XX^e siècle, indiquant la diversité des cultes qui étaient pratiqués par ses habitants. L'un des plus exceptionnels est sans doute un lieu de culte domestique, aménagé dans une demeure appelée traditionnellement la « Maison chrétienne ». Rien ne distinguait particulièrement cette habitation de ses voisines : elle était organisée autour d'une cour centrale, ouverte sur plusieurs espaces. L'un d'entre eux révéla un aménagement tout à fait insolite. Une banquette, ménagée dans l'un des murs et surmontée d'un *arcosolium* supporté par deux colonnettes, servait probablement à dispenser le baptême. Un important décor de peintures murales, en effet, établit un discours iconographique relatif à l'administration de ce sacrement. Dans la lunette définie par l'*arcosolium*, le Christ apparaît sous les traits du Bon Pasteur, un berger portant une brebis sur les épaules, accompagné par son troupeau. Adam et Ève, de part et d'autre de l'Arbre de la Connaissance, viennent de commettre le péché originel. L'association de ces figures est signifiante : Adam, premier homme, est celui par qui le péché a entaché l'humanité ; le Christ, nouvel Adam, est celui dont le sacrifice a effacé le péché originel. La rédemption est efficace par le truchement du baptême, dispensé dans la cuve associée à ce décor. Sur le long mur de la pièce, le décor est divisé en deux zones : au registre supérieur ont été peints des paradigmes de Salut (guérison du paralytique, Pierre sauvé des eaux...) ; au registre inférieur, les Saintes Femmes s'approchent du Sépulcre pour constater la Résurrection du Christ. Comme le paralytique ou comme Pierre, le fidèle baptisé espère bénéficier de la protection divine. Par ailleurs, il croit en la Résurrection.

Ce programme, très précoce, montre comment les chrétiens, dès la première moitié du III^e siècle, ont transgressé l'interdit qui pesait sur la figuration pour se doter d'une iconographie élaborée. Celle-ci est généralement conditionnée par le lieu dans lequel elle se trouve (espaces cultuels, comme à Doura Europos, ou funéraires, comme dans les catacombes). Elle est mise en œuvre grâce à un choix pertinent de scènes issues des Écritures, et hiérarchisée : les scènes de paradigmes, par exemple, sont simplement tracées au trait, tandis que les figures monumentales des Saintes Femmes, traitées par aplats de couleur, proclament la Résurrection à laquelle aspire le fidèle.

De tels lieux de culte sont rares dans le premier art chrétien. La nouvelle religion ne fut tolérée qu'à partir de 313 (édit de Milan promulgué par Constantin), et peu d'aménagements comparables, illicites jusqu'à cette date, ont été conservés. C'est pourquoi la « Maison chrétienne » de Doura Europos apparaît comme un témoignage exceptionnel. Une synagogue, elle aussi décorée d'un vaste cycle de scènes religieuses, a été retrouvée dans la même ville et permet, en outre, de comprendre comment, dans le milieu juif et dans le milieu chrétien, on dépassa parallèlement, au III^e siècle, les exigences aniconiques de la religion monothéiste.



Cliché n°2 : pas de corrigé



Cliché n°3 : Peinture de la crypte des martyrs

Seconde moitié du IV^e siècle

Rome, catacombe des Saints-Pierre-et-Marcellin

La scène est divisée en deux registres superposés. Au centre du registre supérieur, le Christ empereur trône sur un siège orfèvré. Il est vêtu d'une tunique et d'un manteau pourpres. Barbu et les cheveux longs, il est aussi représenté comme un enseignant, qui présente les Écritures et s'adresse à ses deux principaux disciples, les apôtres Pierre et Paul. Ces derniers sont caractérisés par des cheveux et une barbe blancs et courts pour Pierre, par une barbe longue et une calvitie pour Paul (comme sur le verre doré conservé au musée chrétien du Vatican). Il s'agit donc d'une scène de *Traditio Legis*. Ce thème iconographique, mis en place au début du IV^e siècle, est un démarquage de la scène de remise de la Loi à Moïse comme en témoignent les mosaïques du mausolée de Sainte-Constance à Rome.

Au registre inférieur, le Christ apparaît une seconde fois, mais sous une forme symbolique. Il est représenté comme l'Agneau sacrifié de l'Apocalypse, dressé sur un tertre d'où s'échappent les quatre fleuves du Paradis. Autour de lui, quatre martyrs l'acclament. Ils portent tous le même vêtement blanc, et seuls leur nom porté dans le champ permet d'identifier les titulaires de la catacombe, les martyrs Pierre et Marcellin, et deux autres saints dont les dépouilles avaient été inhumées dans le même cimetière, saint Tiburce et saint Gorgonius. Des guirlandes de fleurs occupent le champ et évoquent le contexte paradisiaque de cette vision eschatologique.

L'iconographie, complexe, mêle des éléments issus des Écritures (visions apocalyptiques), innovations (scène de la *Traditio Legis*) et dévotions locales (saints Pierre, Marcellin, Tiburce et Gorgonius). Depuis la promulgation de l'édit de Milan en 313, l'art chrétien a investi les édifices de culte où il acquiert une dimension majestueuse. Il abandonne les « images signes » et les « paradigmes de Salut » au profit de compositions monumentales qui présentent des théophanies. Dans les absides, les décors sont fréquents et ils offrent aux fidèles des représentations de gloires divines, exprimées par la figure d'un Christ accompagné du collège apostolique (comme dans la chapelle Sant'Aquilino à Milan ou dans la basilique Sainte-Pudentienne à Rome). Les expériences antérieures y sont mises à profit (portrait du Christ, scène d'enseignement, portraits des apôtres Pierre et Paul), dans un style monumental, dépendant de l'art romain officiel et insistant sur la préciosité des matériaux. Ces représentations étaient généralement réalisées, dans la conque des absides, en mosaïque. Trop peu ont survécu aux remaniements.

La peinture de la catacombe des Saints-Pierre-et-Marcellin constitue probablement la transposition d'un de ces décors d'abside perdus, celui, sans doute, qui ornait la conque de la basilique consacrée aux martyrs surmontant la catacombe qui porte leur nom. Elle est importante à plus d'un titre. D'abord parce qu'elle est un des rares exemples de décor monumental en peinture conservé pour le IV^e siècle. Mais aussi parce qu'elle fait apparaître, pour la première fois probablement, la figure d'un Christ empereur, vêtu de pourpre et siégeant sur un trône orfèvré. Enfin, c'est aussi la première illustration, encore timide, du texte apocalyptique, avec les martyrs revêtus de tuniques blanches acclamant l'Agneau.

Elle témoigne de l'importance du culte des saints et de leurs reliques durant le IV^e siècle. Après la paix de l'Eglise, en 313, des aménagements monumentaux transforment les catacombes pour permettre l'accès aux tombes des martyrs, favorisant l'essor du phénomène des pèlerinages et des visites de dévotion. Le rôle du pape Damase (366-384) est déterminant dans ce phénomène. C'est à lui qu'on doit la première forme de littérature hagiographique, compilée en poèmes gravés sur des plaques de marbre apposés aux sépultures des saints.



Cliché n°4 : pas de corrigé

techniques de création : techniques de l'argile dans l'Antiquité classique (Violaine Jeammet)



Sujet

Décrire les différentes étapes de mise en forme et de décor de ce vase et en souligner les particularités.

Cratère à volutes italiote à figures rouges (Apulie)
H. env. 60 cm
Cité de la Céramique, Sèvres

Corrigé

Comme je le fais systématiquement, le sujet posé était une question de cours et le vase en question, notamment pour ses particularités, avait été présenté aux élèves.

Ainsi que l'appelait le sujet, il s'agissait de décrire toutes les étapes depuis l'extraction et la préparation de l'argile, le façonnage à l'aide du tour sans oublier les éléments rapportés le plus souvent avec la barbotine (pied, anses en particulier), la mise en place du décor pour des figures rouges (« vernis noir » : crème pâteuse faite d'argile de même type que celle constitutive du vase mais plus diluée et épurée à laquelle est adjointe de la potasse – et non potasse pure !), les opérations de lustrage et enfin la description précise des trois étapes de l'unique cuisson oxydo-réductrice.

Il ne suffisait donc pas d'énoncer succinctement les différentes étapes de réalisation en une demi-page (la copie devient difficile à noter parce que trop superficielle et en tout cas ne peut obtenir plus de la moyenne) de même qu'il était inutile de décrire la réalisation d'un vase à figures noires ou la pose, beaucoup moins fréquente, de couleurs mates posées après cuisson, puisque ce vase n'était pas concerné par ces procédés. Il ne s'agissait pas non plus de décrire l'iconographie ou le style du vase.

Les particularités étaient liées en effet à des ratés : d'une part dans la réalisation du décor (les détails des figures avec la « crème potassique » ont été omis au moment de la mise en décor: il était opportun alors de rappeler que cette crème se confondait avant la cuisson dans sa couleur avec le fond du vase), d'autre part durant la cuisson (fêles de cuisson au niveau de la volute de l'anse). Le vase n'était donc pas réussi mais il est particulièrement intéressant pour ces défaillances techniques.

Les deux dates majeures de l'invention de la FN (v. 680 av. J.-C. à Corinthe) – sans aucunement décrire la technique – et 530 pour la FR à Athènes étaient les bienvenues.

iconographie antique (Marie-Christine Villanueva-Puig et Julie Faure)

Pas de corrigé



Cliché n°5 : Daniel dans la fosse aux lions

Le livre de Daniel décrit des événements se déroulant lors de la captivité du peuple juif à Babylone. Héros éponyme de ce récit dont le ton apocalyptique a beaucoup influencé l'iconographie des premiers temps chrétiens, le prophète Daniel refuse d'adhérer aux cultes des babyloniens. Il est alors condamné à être dévoré par des lions. Priant Dieu de lui préserver la vie, il sort indemne de la fosse.

Le prophète est, sur cette fresque des catacombes dei Giordani (Rome, IV^e siècle), représenté nu, jeune et imberbe dans l'attitude de l'orant tandis que deux fauves l'entourent. La représentation, conformément aux caractéristiques de l'art chrétien primitif, va à l'essentiel et s'en tient au récit biblique.

Mettant en scène l'idéal du croyant, cet épisode, dont nous sont parvenus de nombreux exemples, a été largement représenté dans les premiers temps de l'art chrétien.