



sommaire

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

Sujet

Les grands thèmes de la décoration des tombes privées de l'Ancien Empire (III^e dynastie) à la fin du Nouvel Empire (XX^e dynastie).

Observations

Pour répondre à ce sujet, il convenait de bien comprendre son intitulé à travers ses trois éléments-clé : tombe privée, décoration, thème. La tombe égyptienne privée, c'est-à-dire toute tombe - même princière - qui n'est pas destinée à un pharaon, est composée d'un ensemble associant un caveau et une chapelle. Les tombes décorées appartiennent à une élite sociale c'est-à-dire une infime part de la société égyptienne. Sauf rares exceptions (Deir el-Médineh, Sennefer TT 96...) la décoration se concentre dans la chapelle, seule partie du tombeau accessible aux vivants. La décoration d'une tombe correspond à ses composantes immobilières définitivement intégrées aux parois : peintures, bas-reliefs peints, stèles (et parfois table d'offrandes). Le mobilier funéraire ou/et la décoration du mobilier funéraire étaient donc hors sujets. Pourtant de nombreuses copies ont largement traité de la statuaire et des autres pièces de mobilier (sarcophage, etc.). Enfin le mot thème supposait une description des scènes récurrentes de l'art égyptien funéraire privé : repas et banquet, vie quotidienne, agriculture, musique, etc.

Outre l'incompréhension du sujet, dans une grande majorité, les dissertations se sont contentées de généralités en ne donnant pas d'exemples précis et détaillés capables d'appuyer leur démonstration. Les exemples sont souvent décrits approximativement et les confusions chronologiques ne sont pas rares. *Pourtant il aurait simplement suffi d'utiliser convenablement les exemples étudiés en HGA pour composer un devoir bien documenté.*

Les deux plans le plus largement suivis ont été le plan chronologique et le plan thématique, chacun ayant leurs avantages et leurs défauts.

Pour le plan thématique, il convenait de réunir les exemples sous les grandes catégories suivantes :

- le repas funéraire : « banquet », apports des offrandes, défilé des domaines, scènes de boucherie, musique et danse
- le convoi funéraire : transport du mobilier, navigation, chapitre 110 du Livre des Morts
- les scènes agricoles : moisson, greniers, scribes, élevage
- chasse et pêche
- scènes militaires
- scènes de récompense
- scènes religieuses

Exemple de dissertation

En introduction préciser que le but de « l'art égyptien » n'est jamais esthétique mais fondamentalement magique afin de procurer au défunt l'approvisionnement indispensable à sa survie. Chaque objet représenté sera recréé dans l'au-delà. Cette intention impliqua, dès les origines de la civilisation égyptienne, des règles strictes - grille, aspectivité, couleurs et matériaux...- qui ont assurées une permanence dans la représentation et dans le choix des thèmes funéraires. Ce cadre strict a, néanmoins, connu des ajustements en fonction des périodes et des « modes ». On pouvait rappeler ici que la disposition des tombes privées a évolué avec le temps, du mastaba de l'Ancien Empire à l'hypogée du Nouvel Empire. Ne pas oublier de souligner, la présence indissociable des hiéroglyphes qui sont un élément fondamental du décor et de sa fonction magique même si ces textes ne sont pas détaillés dans la dissertation.

Les exemples suivants pouvaient être utilisés, distribués selon l'un des deux plans indiqués ci-dessus.

À l'Ancien Empire (2700-2200 av. J.-C.), la décoration simplifiée des tombes mastaba à la III^e dynastie est uniquement concentrée dans la superstructure : la chapelle possède une ou deux niches décorées du motif en « façade de palais » ou de panneaux décorés.

Exemple : à Saqqara, dans la chapelle en briques crues de son mastaba, le haut fonctionnaire Hésyré, fait aménager dans la paroi ouest onze niches à offrandes ornées de panneaux de bois décorés de bas-reliefs à son effigie (Caire). Il est figuré avec des costumes et des coiffures différentes. Les détails sont traités de façon réaliste avec une attention particulière à l'anatomie.

Le thème essentiel du « repas funéraire » fait son apparition dès cette dynastie.

Exemple : à Saqqarah, la stèle double de Nytoua et Nytneb avec deux défuntées assises, main tendue vers leur table d'offrandes, une attitude qui deviendra classique par la suite.

De la IV^e à la VI^e dynastie, le décor se complexifie et couvre progressivement toutes les parois de la chapelle. Le thème du « repas » est systématique. A la IV^e dynastie, dans les tombes du cimetière à l'ouest de la pyramide de Khéops, une stèle était encastrée dans la façade orientale des grands mastabas et constituait le lieu de culte.

Exemples : la stèle rectangulaire de Néfertiabet (Louvre), en calcaire polychrome était disposée dans la maçonnerie du mur où elle était protégée. Parée et vêtue d'une peau de panthère, la princesse est assise sur un tabouret à pieds de taureau et tend sa main droite vers la table d'offrandes. Celle-ci entourée d'offrandes par « milliers » est surmontée d'une liste d'offrandes rituelles, encens, huile, fards etc. À droite une stèle pancarte énumère les diverses étoffes.

Aboutissement de l'évolution de la stèle funéraire, la stèle fausse-porte associe une porte simulacre - combinant niche, rouleau, linteau - des encadrements et une stèle rectangulaire. Elle est placée dans le mur ouest de la chapelle et symbolise le passage entre monde des morts et monde des vivants.

Exemples : stèles de Mery et de Chéchi (Louvre)

Sur la stèle d'Itéti datée de la VI^e dynastie (Caire), le défunt figure à plusieurs endroits, en particulier au-dessus, dans la fenêtre, sur la pancarte qui décrit son repas funéraire. Dans l'embrasure de la porte, il apparaît en haut-relief comme si il sortait de monde des morts comme ces statues sculptés dans la paroi de tombeaux de la même époque (tombeau de Qar à Giza).

Les parois de la chapelle sont décorées de bas-reliefs polychromes ou de peinture sur pisé. Ce décor, disposé en registres, devait assurer l'offrande alimentaire du défunt.

Exemple : à la IV^e dynastie, à Meïdoum, la chapelle du vizir Néfermaât avait un décor complexe de scènes funéraires et de tableaux de la vie quotidienne en incrustation. Dans le couloir d'entrée de la chapelle de son épouse Atet, « les oies de Meïdoum » (Caire), une peinture à la

détrempe sur limon, dépeint six oies disposées, par couple ou isolées, en une composition symétrique animée par les variations d'attitudes et de plumages.

Malgré la perfection de cette technique dès le début de la IV^e dynastie, le bas-relief léger et peint est préféré comme sur les stèles « dalles » de Giza. À partir de la V^e dynastie les chapelles des mastabas offrent de vastes surfaces décoratives. Le décor mêle l'anecdote aux thèmes traditionnels exécutés avec virtuosité. Les thèmes, qui rappellent la vie des grands propriétaires, sont plus ou moins rigoureusement distribués.

Exemple : chapelle du mastaba d'Akhéthétep (Louvre). La porte et son embrasure décrivent l'accueil du visiteur par le défunt, le transport des statues et les récompenses. La paroi ouest est ornée de deux fausses-portes ; la paroi est décrite la chasse à l'hippopotame, des scènes agricoles, le pèlerinage en bateau ; la paroi sud, coté serdab, aligne le défilé des offrandes ; la paroi nord est consacrée au « repas funéraire » : le défunt, en grande taille, est assis devant sa table d'offrandes accompagnés de musiciens, chants, apport offrandes...

Exemple (non vu en HGA) fragments parois chapelle de Metchetchi (Louvre).

Toutes ces scènes doivent combler magiquement les nécessités vitales du défunt. Deux thèmes essentiels sont figurés, la scène de boucherie et le repas funéraire. Les autres scènes, agricoles, pêche, chasse, etc. ont une signification voisine et participent à l'approvisionnement du défunt.

La scène majeure, récurrente, est la scène de boucherie qui assure l'offrande alimentaire

Exemple : mastabas d'Idout et Akhéthétep (Saqqarah) des V-VI^e dynasties. La scène, en bas-relief peint, avec légende hiéroglyphique, décrit des hommes découpant un boeuf mort et la cuisse antérieure ou khepech symbolise cette nourriture éternelle. Les conventions sont respectées : couleur, corps humain, registre, association écriture/ image.

Une autre scène, importante et associée, est celle du défilé des domaines.

Exemple : paroi nord d'Akhéthétep (Louvre), paroi de Mérérouka. Les domaines du défunt, fictifs ou non, sont personnifiés par des jeunes filles et des porteurs d'offrandes individualisés.

Loin de l'anecdote, les scènes de pêche et de chasse participent également à la fonction magique

Exemples : Le défunt en grande taille pêchant dans les marécages, mastaba de Ti (Saqqarah). La scène de pêche sur deux registres d'Akhéthétep (Louvre) avec le détail des poissons. La fameuse scène du passage à gué du mastaba de Kagemni (Saqqarah). Les scènes de gavage des oies et des hyènes dans le mastaba de Mérérouka (Saqqarah).

Avec la Première période intermédiaire (2200-2106 av. J.-C.), le salut éternel passe par le jugement divin d'Osiris. Le mastaba est remplacé par la tombe rupestre des nomarques et hauts fonctionnaires. La décoration utilise des thèmes connus mais traités avec un style plus schématique ne craignant pas les innovations.

Exemple : la scène traditionnelle du transport des sacs de blé dans la tombe d'I'ti à Gébelein applique l'aspectivité à la représentation pour le bât de l'âne projeté verticalement, avec recherche du contraste et des nuances des teintes.

Exemple : sur la stèle d'Iry (Louvre), combinant relief levé et peinture, les maladresses et disproportions conservent le thème conventionnel du « repas funéraire ».

Le décor des parois tend à disparaître au profit de leur adaptation en ronde-bosse sous la forme de petites maquettes (modèles) anonymes. Mais avec le Moyen Empire (2033-1786 av. J.-C.), dans les deux grandes nécropoles de Béni Hassan en Moyenne Égypte et de Qubbat el-Hawa à Assouan, les parois des chapelles des tombes se couvrent de décors. Les thèmes traditionnels, hérités des mastabas, coexistent avec de nouveaux sujets.

Exemples de thèmes nouveaux : scènes de luttes, longues frises de guerriers, fabrication d'armes comme dans la chapelle d'Amenemhat (Béni Hassan, règne de Sésostri I^{er}) connu pour son texte biographique et, sur une paroi, le pèlerinage d'Abydos, la conquête d'une forteresse, des scènes de lutte.

À Béni Hassan, la chapelle de Khnoumhotep III est ornée d'une scène décrivant l'arrivée à la cour de Sésostri II d'une caravane d'Asiatiques aux couleurs chatoyantes mêlant exotisme et pittoresque.

Exemples de thèmes traditionnels : chasse et pêche, agriculture, offrandes. Ainsi le repas funéraire sur la stèle peinte de Sarenpout II, dans la niche axiale de la tombe à Assouan, copie l'attitude traditionnelle du défunt devant sa table d'offrandes.

Dans la tombe de Khnoumhotep III (Béni Hassan) une scène décrit la récolte des figues et au-dessus de la niche axiale une autre scène illustre la chasse aux canards sauvages à l'aide du filet hexagonal dans le respect des conventions et avec un grand souci du détail.

La chapelle cénotaphe, tombe sans sépulture, se multiplie à Abydos le long de la voie processionnelle avaient leur parois décorées de stèles avec des scènes d'offrandes.

Exemple : stèle de Sakherty (Louvre), datée de la XII^e dynastie, reprend l'iconographie classique du défunt devant sa table d'offrandes en compagnie de sa famille et de ses serviteurs. Les conventions de l'art égyptien sont totalement respectées. La stèle présente une formule d'appel aux vivants et aurait pu être déposée dans une chapelle cénotaphe dans le sanctuaire d'Abydos.

Durant le Nouvel Empire (1550-1069 av. J.-C.), les nécropoles (Thèbes, Memphis, Amarna) rassemblent des tombes de disposition et d'architecture variées dont le décor est presque toujours réparti sur les parois de la chapelle. Généralement les scènes de la vie quotidienne du défunt sont placées dans le vestibule et les scènes funéraires dans la chapelle axiale ou parfois le caveau. Les thèmes les plus fréquents sont ceux du banquet et du convoi funéraire.

Le banquet est la transposition à la mode de la XVII^e dynastie de la scène du repas funéraire déjà « classique » à l'Ancien Empire. Il s'agit désormais d'un joyeux banquet.

Exemple : peintures sur stuc de la tombe de Nébamou (British Museum) du règne d'Amenhotep III : les invités ont revêtu de leurs beaux costumes, les dames sont parées du cône d'onguent, de colliers, de bracelets, et ont revêtu des habits plissés et transparents. La grâce des jeunes servantes est rendue par la souplesse des mains et la courbe des corps.

À comparer au banquet dans la tombe de Nakht (TT 52) avec ses musiciennes dont une est montrée de face.

Chez Ramose (TT 55) cette scène, en bas-relief, présente des couples de convives, au modelé subtil, exécutés avec une perfection technique. La tombe est inachevée et seuls les yeux ont été soulignés de noir.

Le convoi funéraire était indispensable conduisant la momie du défunt avec tout son équipement pour la vie future.

Exemple : la représentation complète du convoi funéraire a été peinte sur deux ; elle montre le transport de la momie et du mobilier le jour des funérailles. Au registre inférieur, dans la foule des porteurs d'offrandes, figurent des pleureuses faisant le geste d'imploration. L'artiste a évoqué une « perspective » par étagement des femmes éplorées.

On rencontre aussi des thèmes plus exceptionnels.

Exemple : chez Sennefer (TT 96), une des rares tombes dont le caveau soit décoré, l'originalité réside dans l'immense treille chargée de grappes de raisins qui couvre une grande partie du plafond. Le pied de vigne prend son développement depuis la paroi où figure le dieu Osiris garant de la résurrection. La tombe a été appelée « tombe aux vignes » et témoigne de l'habileté des artistes à utiliser les déformations du plafond.

Exemple : sur une paroi du caveau de Sennedjem (TT 1), artisan de Deir el-Médineh, une copie de la vignette du chapitre 110 du Livre pour sortir le Jour illustre non pas une description banale des travaux agricoles mais la figuration des obligations faites aux défunts dans les Champs des Offrandes (domaine des morts). C'est donc Sennedjem en personne et son épouse qui labourent et moissonnent !

Sur une autre paroi figure le thème de l'embaumement du défunt par le dieu Anubis à tête de canidé qui ranime la momie coiffée de son masque mortuaire, emmaillottée dans ses bandelettes et couchée sur un lit décoré de têtes de félin.

Exemple (hors HGA) : scène de récompense dans la tombe memphite non-royale du général Horemheb à Saqqara, scène de pugilat, défilé des tributs

Exemple (hors HGA) : collier de récompense (paroi Ramose TT 55, stèle de Hormin au Louvre)

Ecole du Louvre

corrigés
première année
mai 2014

archéologie grecque (Ludovic Laugier)

Pas de corrigé

Sujet

L'art sous les Gupta (IV^e - VI^e siècles)

Remarques générales

Le sujet proposé pour cette session de mai 2014 était relativement simple à traiter dans la mesure où un cours entier lui avait été consacré. Outre ce cours, une partie importante de la séance de TDO portant sur l'art de l'Inde concernait également l'époque gupta. Ainsi, à la lumière des connaissances dispensées pendant l'année scolaire – connaissances qu'il convenait naturellement d'étoffer par la lecture de quelques titres de la bibliographie, notamment le catalogue de l'exposition *L'âge d'or de l'Inde classique – l'empire des Gupta* (galeries nationales du Grand Palais, 2007) – cette question ne devait pas poser de difficultés, d'autant que les limites chronologiques précisées dans l'intitulé en facilitait le traitement. Environ 2/3 des étudiants (202) ont choisi ce sujet. La moyenne générale se situe à un peu plus de 10/20, avec une note médiane autour de 11/20. Les résultats sont donc bons pour une première session de première année. 41 copies ont obtenu 14/20 et plus ; 86 copies ont été notées entre 10 et 13/20 ; 36 copies entre 6 et 9/20. La moyenne générale chute malheureusement en raison d'un lot important de devoirs (37) notés entre 1 et 5/20. Pour ce dernier groupe, nous n'avons pas trouvé matière à satisfaction : manque de connaissances, absence totale ou presque d'exemples, graves erreurs dans la chronologie – Alexandre le Grand n'a pas vécu à l'époque où les Gupta régnaient en Inde... ! Malgré cette dernière série de mauvaises notes, nous félicitons les étudiants pour leur prestation plus que correcte.

Corrigé

De manière certes scolaire, mais néanmoins pragmatique, l'introduction devait rappeler en quelques phrases qui étaient les Gupta, la région sur laquelle ils ont régné, ainsi que quelques détails historiques concernant la dynastie : date de fondation usuellement retenue [320 A.D.], noms et dates de règnes des principaux souverains [Chandragupta I^{er} (circa 319/320 – 335), Samudragupta (circa 335-375), Chandragupta II (circa 375-415)], raisons et modalités de la chute de la dynastie. En complément, il était indispensable de donner quelques précisions sur l'atmosphère culturelle et religieuse d'une l'époque souvent décrite comme un véritable âge d'or de la civilisation indienne : effervescence intellectuelle dans tous les domaines des sciences, de la littérature, etc. ; codification des iconographies pour toutes les religions ; développement du bouddhisme du Grand véhicule...

Le sujet pouvait être traité de plusieurs manières :

- approche chronologique : monuments et sculptures présentés conjointement dans leur ordre présumé de création – l'exercice pouvait se révéler périlleux dans la mesure où peu d'exemples sont datés avec précision.
- approche iconographique, en fonction des orientations religieuses : art hindou, par lequel il convenait de débiter car les Gupta étaient des souverains vishnuites, puis art bouddhique et art jain.
- approche thématique : architecture puis sculpture.

Cette dernière solution nous a paru la plus pertinente. Elle était en tout cas plus simple que les approches chronologique ou iconographique qui, sans connaissances approfondies du sujet, pouvaient conduire à des méprises, notamment dans les datations et la mise en lumière des caractéristiques principales de l'imagerie hindoue et bouddhique.

NB : La peinture – sur le site bouddhique excavé d'Ajantâ dont l'ensemble des grottes attribuables au V^e siècle ont été réalisées sous les Vākātaka, dynastie vassale des Gupta – n'était pas un domaine impérativement appelé par l'énoncé du sujet ; nous n'attendions donc pas qu'une partie du devoir lui soit spécifiquement consacrée. En revanche, il pouvait être fait allusion aux magnifiques compositions murales d'Ajantâ dans la conclusion de la dissertation.

Dans une approche thématique, la partie consacrée à l'architecture impliquait de mettre l'accent sur les deux registres d'expression fondamentaux de ce domaine dans l'art indien : les monuments excavés, d'une part, les monuments construits, d'autre part.

Il convenait de souligner de prime abord que la tradition de l'architecture excavée – si riche aux époques anciennes, particulièrement dans le domaine du bouddhisme – se perpétue à l'époque gupta et qu'elle donne à voir certaines des plus anciennes grottes hindoues : les cavernes 5, 6 et 13 d'Udayagiri (Madhya Pradesh), attribuables à la fin du IV^e siècle ou au début du V^e siècle. Ces grottes étant plus remarquables pour les reliefs qui les composent que pour leurs caractéristiques architecturales, il était toutefois possible de n'en parler que dans la partie consacrée à la sculpture. Par le biais de comparaisons judicieuses avec les sites excavés des I^e et II^e siècles (Karli – pour une grotte-sanctuaire ou chaitya – et Nasik – pour une grotte-monastère ou vihāra), il était judicieux de faire ici allusion au remarquable développement des excavations bouddhiques (plans, décors) à Ajantâ au V^e siècle. Il ne fallait évidemment pas omettre de mentionner que ce site admirable se rattachait au mécénat des Vākātaka et ne pas trop y insister dans la mesure où il se situait à la marge du sujet proposé.

Toujours dans le domaine de l'architecture, il fallait ensuite se consacrer à l'étude des monuments construits dont l'essor est considérable sous les Gupta. On pouvait ici décrire quelques exemples significatifs : le temple bouddhique n° 17 en grès de Sānchī (Madhya Pradesh), le temple shivaïte en brique de Bhitargaon (Uttar Pradesh), les temples shivaïtes en pierre de Bhumārā (Madhya Pradesh) et Nāchnā Kutharā (Uttar Pradesh), le temple vishnuite en grès de Deogarh (Uttar Pradesh), tous attribuables à l'époque étudiée mais difficilement datables dans l'absolu (V^e – début du VI^e siècle pour certains). La diversité des plans et des élévations de ces monuments révèle que la typologie architecturale n'est pas encore totalement fixée sous les Gupta. Cependant, diverses tendances – dans les plans et les élévations de certains monuments ou dans des programmes iconographiques déjà sophistiqués – montrent nettement qu'architectes et maîtres d'œuvre orientent leur discours dans le sens de la normalisation et ouvrent la voie aux créations architecturales les plus marquantes des périodes ultérieures. Le temple de Deogarh méritait ici une attention particulière : son plan de type *pañcayātana*, « à cinq sanctuaires », symbolise en effet le Mont Meru, axe du monde et demeure céleste des dieux.

La seconde partie du devoir devait se porter sur l'étude de la sculpture. Cette dernière devait être abordée sous les angles de l'iconographie – hindoue, puis bouddhique et éventuellement jaine – et du style. Le temple de Deogarh, par lequel on venait de conclure la première partie, constituait ici une habile transition dans la mesure où il illustre l'étroite symbiose, et même l'interdépendance, entre architecture et sculpture dans les arts de l'Inde. Les exemples étant assez nombreux, il fallait à ce stade organiser son propos de manière rigoureuse. Le plus simple était d'abord de dresser une sorte de petit catalogue des grands thèmes retenus par les artistes et les commanditaires ; la liste ci-dessous est évidemment indicative :

- images vishnuites : les formes majeures du dieu, dotées de quatre bras (statues de Katrā-Keshavadeva, de Bhankari) ; Vishnu couché sur le serpent Ananta (Udayagiri 13, face sud du temple de Deogarh) ; les avatars, tel Vishnu sanglier sauvant la déesse Terre des eaux (Udayagiri 5)...
- images shivaïtes : *linga* à visage (Khoh, Bhumārā) ; Shiva androgyne (Mathurā) ; Shiva dansant (Nāchnā Kutharā)...
- images hindoues diverses : Durgā destructrice du démon buffle (Udayagiri 6, Bhumārā) ; divinités fluviales (Udayagiri 5, porte du temple de Bhumārā, de Deogarh)...
- images bouddhiques : le Bouddha ; les *bodhisattva* (nombreux exemples à Mathurā et à Sārnāth)...
- images jaines : les Tirthankara, en soulignant ce qui distingue de telles images de celles représentant le Bouddha, (exemples à Mathurā essentiellement)...

Toutes ces œuvres devaient être décrites avec soin en soulignant les détails pertinents de leur iconographie. Quant à l'étude stylistique, elle devait plus particulièrement mettre en avant les qualités plastiques d'un idiome parfaitement maîtrisé au plan de la technique d'exécution et dans lequel l'élégance et la perfection des formes se conjuguent avec une remarquable retenue expressive dans le domaine des éléments annexes (parures, costumes...).

La sculpture bouddhique offrait la possibilité de commenter le style gupta de manière approfondie. Les images bouddhiques, en particulier les représentations du Bouddha, proviennent de deux centres de création importants : Mathurā et Sārnāth. Afin de mettre en lumière les éléments qui les distinguent les uns des autres et ceux qui les rapprochent, tout en rappelant quelques détails chronologiques (les grands chefs-d'œuvre de Mathurā sont en effet quelque peu antérieurs à ceux de Sārnāth), il fallait donc dégager les principales caractéristiques de ces deux écoles :

- matériaux (grès rose à Mathurā ; grès beige à Sārnāth)
- traitement des visages (plus lourds à Mathurā qu'à Sārnāth mais présentant dans les deux cas une expression méditative et sereine dans un masque aux contours et aux volumes stylisés)
- facture du costume (aspect diaphane ; plissé en ondes concentriques à Mathurā, lisse à Sārnāth)...

En conclusion, outre le rappel des points saillants mis en avant dans le corps du devoir, on pouvait brièvement évoquer les peintures du site bouddhique excavé d'Ajantā : l'esthétique gupta y trouve en effet une sorte d'apogée que des œuvres comme les deux *bodhisattva* de la grotte-monastère n° 1 ou les scènes narratives de la véranda de la grotte-monastère n° 17 illustrent de manière aussi éloquente que spectaculaire.

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

Sujet

« Après avoir présenté la tombe du marquis Yi de Zeng et son mobilier funéraire, vous expliquerez en quoi elle constitue un jalon essentiel dans l'évolution de l'architecture funéraire et en quoi sa chronologie est étonnante ».

Remarques générales

Pour cette première session d'examen, un des deux sujets de dissertation soumis à votre sagacité portait sur les arts de la Chine et du Japon. Il fallait traiter durant le temps imparti le sujet suivant : « **Après avoir présenté la tombe du marquis Yi de Zeng et son mobilier funéraire, vous expliquerez en quoi elle constitue un jalon essentiel dans l'évolution de l'architecture funéraire et en quoi sa chronologie est étonnante** ».

Avant d'évoquer les idées principales attendues, vous trouverez ci-dessous des remarques sur les erreurs relevées dans vos devoirs.

La dissertation n'est pas l'épreuve de technique. Si le correcteur attendait du candidat qu'il mentionne la présence de vases en bronze réalisés selon la technique de la fonte à la cire perdue, la description de cette dernière ou celle de la fonte inversée dans un moule à segment pas à pas n'était pas du tout nécessaire.

Tout n'est pas au musée Guimet. Des étudiants désireux de bien faire ont évoqué les cloches présentées dans les collections permanentes du musée Guimet. Si l'intention a été appréciée, vous ne pouvez pas écrire que ces dernières appartiennent au dit carillon ! Ce dernier est visible dans son intégralité au musée de la province du Hubei à Wuhan.

Ne pas confondre exemples et catalogue. Certaines copies ont montré un défaut auquel vous devez particulièrement prêter attention. Vous serez amenés dans la suite de votre scolarité à rédiger des devoirs demandant des exemples. Citer des exemples ne signifie pas réaliser un catalogue. Vous devez choisir des objets, des sites permettant de démontrer votre idée et non dresser une liste dans laquelle le correcteur doit piocher.

Corrigé

Ce sujet, par son intitulé très précis vous demandait d'avoir de solides connaissances sur l'architecture intérieure des tombes chinoises, des conceptions religieuses ainsi que de l'évolution du mobilier funéraire. Vous deviez être en mesure d'évoquer la persistance de traditions mais aussi l'apparition de nouveautés. **Quels étaient les points importants?** Il fallait présenter la tombe du marquis Yi de Zeng, son architecture puis évoquer le mobilier funéraire ainsi que sa disposition. Cette étape devait permettre d'expliquer en quoi cette tombe est importante pour l'EVOLUTION des plans de tombes et pourquoi sa CHRONOLOGIE est exceptionnelle. Votre réflexion devait aboutir à la constatation suivante : si la tombe du marquis Yi de Zeng s'inscrit dans la tradition des sépultures des dynasties antérieures par une partie de son mobilier funéraire, elle annonce par bien d'autres aspects des caractéristiques qui se développeront bien plus tard. C'est d'ailleurs en ce sens qu'il fallait comprendre le terme « chronologie » et ne pas se limiter à la date de construction du site.

Voici les points essentiels devant figurer dans votre devoir :

Remise dans le contexte historique. Le correcteur attendait de vous une présentation rapide de la période dans laquelle s'inscrit la sépulture. Il s'agissait ainsi d'évoquer la période des Royaumes Combattants, le règne des Zhou de l'Est et surtout faire un développement sur le **Royaume de Chu**. En effet, l'évocation de ce dernier est indispensable. Outre le lien de vassalité liant l'état de Zeng à celui de Chu, il y a une influence des pratiques funéraires du Chu sur la tombe du marquis à différents niveaux, que ce soit par les méthodes employées pour la conservation de la tombe mais aussi le mobilier funéraire.

Pour ce dernier point, vous avez tous mentionné les vases *zun* et *pan* mais peu ont mentionné les objets de bois laqués tels les andouillers retrouvés dans la tombe. Si cette catégorie de pièces a rapidement été évoqué en cours, le manuel comporte plusieurs fiches relatives à la sépulture du marquis Yi de Zeng. **Rappelons que le travail avec le manuel de cours doit être une évidence.**

Attention, la présentation du contexte historique ne signifie pas la présentation de l'ensemble des grandes périodes de l'histoire de Chine du Néolithique jusqu'aux Royaumes Combattants !!! Le correcteur a malheureusement vu (trop) souvent ceci dans les copies.

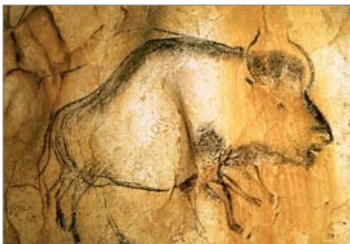
Architecture intérieure de la tombe. Beaucoup d'entre vous ont parfaitement présenté la tombe ainsi que sa disposition intérieure. Ceci a d'ailleurs assuré un minimum de points à votre devoir. Toutefois, vous n'avez pas pu/su aller au-delà de la description. Il était attendu de cette présentation que le candidat puisse dire que l'espace funéraire est avec la tombe du marquis moins un espace rituel qu'un lieu de vie pour l'âme du défunt.

Cette remarque s'applique aussi pour **le mobilier funéraire**. Si la disposition de la tombe a généralement été bien traitée, votre présentation du mobilier funéraire a posé plus de problèmes. Beaucoup de candidats se sont limités à l'évocation du carillon ainsi que des deux bronzes *pan* et *zun*. Si ces éléments sont essentiels, il ne fallait pas pour autant négliger les nombreux objets en bois laqués, plus particulièrement les gardiens de tombes (type andouiller) ainsi que les cercueils du défunt. Le correcteur rappelle qu'une fiche du manuel porte sur ces pièces.

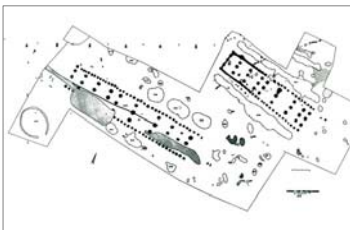
La compréhension du **terme chronologie** a été plus problématique pour nombre d'entre vous. Ainsi, beaucoup se sont limités à l'évocation de la date de réalisation de la tombe du marquis. Le correcteur attendait là aussi que vous alliez plus loin. Outre la datation de la tombe, le candidat se devait d'évoquer le caractère précurseur du site et l'inscrire dans une évolution. Pour se faire des comparaisons étaient nécessaires. Si la tombe du Premier Empereur est souvent revenue dans vos devoirs, il ne s'agissait pas de l'exemple le plus révélateur. De nombreuses caractéristiques présentent ici se retrouvent des siècles plus tard dans la tombe du prince Liu Sheng à Mancheng.

En plus de ce site d'époque Han de l'Ouest, vous deviez aussi mentionner la tombe de la dame Fu Hao. Pourquoi citer un site Shang ? La tombe Shang est un espace rituel marqué notamment par une présence importante de bronzes. Ce point, parmi d'autres, est essentiel afin de bien mesurer les changements qui apparaissent avec la tombe du marquis Yi de Zeng.

Pas de corrigé



Cliché n° 1



Cliché n° 2



Cliché n° 3



Cliché n° 4

archéologie orientale (Agnès Benoit)

Commentaires sur l'épreuve

Sur les 312 copies que j'ai corrigées, 138 ont obtenu la moyenne, ce qui représente un pourcentage de 44,2 %. Les notes sont assez également distribuées de 1 à 18 avec, aux extrémités, un 0 correspondant à une copie blanche et un 19 isolé.

Je ne m'étendrai pas sur l'expression et la graphie car, chaque année, je fais les mêmes commentaires. Je renvoie donc les candidats aux différents corrigés des années précédentes. Mais je remarque une attirance des candidats pour les mots rares, souvent enrichis d'un h qui doit leur conférer une allure encore plus savante : apotropaique (avec ce h inutilement ajouté) est préféré à protecteur, par exemple. Je rappelle que le mot syncrétisme, lui non plus, ne prend pas de h. M'ont beaucoup amusée le génie muni d'une fistule (au lieu d'une situle), le génie tétraède (au lieu de tétraptère) et toujours ce même génie portant un plateau de bouteilles sur sa tête alors qu'il est plus noblement coiffé de la triple couronne atef.

J'ai été parfois surprise de la méconnaissance du sens de certains mots : plusieurs confusions entre aborder (« le génie aborde une couronne sur sa tête »), arborer et abhorrer. L'expression écrite, dans l'ensemble, a un peu tendance à perdre en qualité. Quant à la graphie, je m'en plains depuis des années, du fait de l'omission des accents, des points sur les i et autres.

Le roi Tukulti Ninurta 1^{er} a vu son nom massacré plus d'une fois et, au lieu, de tenir une masse d'arme s'est trouvé doté d'une torche.



Cliché n°1 : coupe, époque Suse I, dite « aux animaux peignes »

La coupe présentée ici est parfois qualifiée de « coupe aux animaux-peignes », bien qu'elle ne soit pas la seule à présenter ce type de motif. Elle illustre la production de céramique peinte répandue à Suse à l'époque de Suse I, entre 4200 et 4000 avant J.-C. Elle mesure 22 cm de diamètre.

Description et analyse

A la fin du V^e millénaire se généralise en Iran une céramique peinte de très grande qualité qui connaît son apothéose à Suse. Très bien cuite, au point d'être sonnante, montée au colombin, à parois très fines, et qualifiée pour cette raison de « coquille d'œuf », la production susienne a livré dans la nécropole de l'Acropole, trois types de formes : la coupe (du type de celle proposée en cliché), le boisseau et la jarre carénée. A l'exception d'une série de boisseaux à décor semblable de chevrons, chaque pièce est unique, car elle combine à chaque fois de manière originale un répertoire commun de motifs, répartis entre formes géométriques et animaux schématisés. Selon la cuisson, les couleurs varient du noir au brun presque rouge.

Ici le centre de la coupe est occupé par une croix de Saint André, à quatre branches égales, enfermée dans un triangle, qui porte en bordure extérieure des figures dites d'animaux-peignes, répétées trois fois. Les longs poils parallèles semblables aux dents d'un peigne renvoient soit à des animaux à toison laineuse, tels que les moutons, soit à des groupes de bovinés ou de caprinés dont les extrémités identiques correspondent aux individus qui ferment le groupe. Le motif ondulé placé sous les animaux-peignes est certainement une mention symbolique de l'eau. Les représentations humaines sont rares sur cette céramique et le décor, scandé à plusieurs reprises, repose sur la répétition plutôt que sur la narration. La céramique est, en cette extrême fin du néolithique, le support privilégié de l'art. Le relais sera ensuite pris par la sculpture.



Cliché n°2 : protome de lion

Il s'agit, dès l'origine, d'un protome de lion à la partie arrière délibérément manquante, qui mesure 38 cm de hauteur pour 70 cm de longueur. Il a été façonné à partir d'une quinzaine de plaques de cuivre embouties, rivetées ensemble sur une âme en bois désormais disparue, ce qui explique que l'intérieur soit creux. Les yeux du félin, en calcaire et en schiste enchassés dans du bitume, contribuaient à lui donner une expression très vivante.

Description et analyse

Le lion à commenter appartient aux collections du Musée du Louvre ; il a un congénère qui se trouve au musée d'Alep. Tous les deux proviennent du Temple au « Seigneur du pays » qui fut construit par le *shakkanakku* de Mari, Ishtup-Ilum, à la fin du III^e millénaire, non loin de la Haute terrasse située à l'est du célèbre palais. Mais ils sont plus récents que le gouverneur, car le Temple était toujours en usage plusieurs siècles après la mort de son commanditaire. On les date des débuts de l'époque amorrite, vers le XIX^e siècle avant J.-C.

Les lions, comme les taureaux, sont, depuis le III^e millénaire, les traditionnels gardiens de porte, car ils sont perçus comme des animaux forts, garants de l'équilibre cosmique. Mais la paire de lions du temple de Mari a pour particularité de ne pas garder l'entrée du temple, à l'extérieur du bâtiment, mais d'avoir été placée à l'intérieur de la cella, et du même côté, à deux niveaux différents à gauche en entrant. Tapis dans la pénombre, les fauves semblaient surgir du mur et bondir sur le visiteur. On ne sait pas expliquer ce parti-pris dramatique inhabituel.



Cliché n°3 : Autel du roi Tukulti-Ninurta I^{er}

L'autel du roi médio-assyrien Tukulti-Ninurta I^{er} a été retrouvé dans le temple d'Ishtar à Assur et se trouve désormais, du fait de la nationalité du fouilleur du site, Walter Andrae, au Pergamon Museum de Berlin. Il comprend une base inscrite à deux degrés et un panneau rectangulaire décoré d'une scène de culte en bas-relief et de « cornes », dans les angles supérieurs, enfermant une rosace à treize pétales. Les dimensions extérieures de l'ensemble forment un carré d'une soixantaine de cm. L'œuvre est datée du règne de Tukulti-Ninurta au XIII^e siècle avant J.-C.

Description et analyse

La scène en bas-relief montre deux personnages, vêtus à l'identique d'une robe à manches courtes enveloppée d'un châle à franges ceinturé à la taille. Ils tiennent chacun une masse d'arme très haut sur le manche, insigne de leur rôle de vicaire d'Assur, le dieu de l'Etat assyrien, et pointent l'index droit vers l'objet situé devant eux, en un geste symbolique de vénération qu'on appelle le « nishqati ». Il est admis que ces deux personnages royaux n'en font qu'un, figuré à deux moments successifs de la prière, d'abord debout, puis agenouillé devant un socle semblable à celui qui le représente, mais non décoré et servant de support à un objet rectangulaire traversé par une tige verticale pointue. Si le roi se prosterne devant cet objet, c'est qu'il s'agit d'un symbole divin figurant les instruments de travail du dieu de l'écriture Nabu : la tablette recouverte de cire et le stylet. Mais l'inscription indique que ce piédestal en forme de siège appartient au dieu de la lumière, Nusku, qui intercède en faveur de Tukulti Ninurta I^{er} auprès des dieux. Nusku semble donc endosser une identité de scribe. Quoi qu'il en soit, cette évocation de la divinité par son symbole et sa disposition sur un socle en forme de siège semblent traduire une influence kassite. Ce socle a d'ailleurs pu porter les mêmes attributs divins, manquants désormais.

Cette scène présente deux grandes nouveautés : le roi est en mouvement puisqu'il se dirige vers la divinité en une succession temporelle qui équivaut à une narration. Ensuite, pour la première fois, un roi est agenouillé devant un dieu ou du moins devant sa forme symbolique.

Le socle cultuel de Tukulti-Ninurta I^{er} annonce l'art néo-assyrien. Le matériau dont il est fait, le gypse, est assimilable au « marbre de Mossoul » et la représentation du roi médio-assyrien est très proche de celle de ses successeurs du IX^e siècle par le costume, par l'insigne du pouvoir royal, par la barbe rectangulaire frisée et par la chevelure, rejetée à l'oblique vers l'arrière.



Cliché n°4 : Génie tétraptère

Le génie tétraptère présenté ici était situé dans un des passages de la Porte R et gardait l'accès des palais de Pasargades, première capitale voulue par les Perses, dans la région du Fars. Il date de l'époque du constructeur de cette résidence, le roi Cyrus II le Grand, fondateur de la dynastie perse-achéménide qui régna d'abord sur les Perses et les Mèdes en 550, avant de devenir le souverain du plus grand empire que l'Orient ait connu, avec la prise de Babylone en 539.

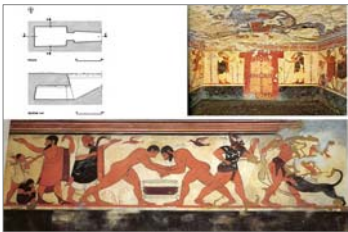
Description et analyse

Initialement, ce génie était surmonté d'une inscription trilingue, en élamite, en vieux-perse et en babylonien qui disait « Cyrus, le Roi, l'Achéménide ». Cette inscription a dès lors disparu. L'attitude du personnage évoque les génies ailés assyriens porteurs d'une situle et d'une pomme de pin, souvent associés aux *lamassu* dans les entrées de porte. Le rôle de ces figures était de purifier les passants des influences mauvaises qu'ils auraient pu introduire dans le palais. Mais le génie perse n'a pas les attributs du génie assyrien, étant dépourvu de la situle et de la pomme de pin des *apkallu*. En fait, il remplit une autre fonction : celle d'exprimer le syncrétisme d'un art qui fit du cosmopolitisme l'essence de son identité. Sont rassemblées ici des influences diverses : la robe à manches courtes portée par le génie est élamite, sa coiffe complexe, une triple couronne atef, est égyptienne, son allure est assyrienne et, en cela, il est perse. Le geste n'est d'ailleurs pas celui d'un porteur de situle mais un geste bénisseur. C'est la seule figure de ce type connue pour l'époque perse.

Pas de corrigé



Cliché n° 1



Cliché n° 2



Cliché n° 3



Cliché n° 4

art paléochrétien (Maximilien Durand)



Cliché n°1 : Face antérieure du sarcophage de Livia Primitiva

Retrouvé à Rome, dans la nécropole située sous la basilique vaticane.

Marbre.

Milieu du III^e siècle.

Paris, musée du Louvre.

Description et analyse

Seule la face antérieure du sarcophage est aujourd'hui conservée. A l'origine, la cuve de marbre était de forme rectangulaire. Sa face principale offre un décor de strigiles en relief, encadrant une *tabula inscriptionis* (espace réservé pour inscrire le nom du défunt). Cette dernière présente quatre lignes de texte, gravées en latin, indiquant : « Livia Nicarus a fait réaliser (ce sarcophage) pour sa sœur Livia Primitiva qui vécut 24 ans et 9 mois ». Rien dans cette inscription ne précise la religion de la défunte, ni de sa famille. Le formulaire employé, très banal, se contente de livrer le nom de la commanditaire, d'identifier la morte et de donner son âge.

Pourtant, le sarcophage de Livia Primitiva a été retrouvé dans une nécropole chrétienne qui s'est développée, tôt, autour de la sépulture présumée de l'apôtre saint Pierre. Un décor gravé de manière assez fruste sur la partie inférieure de la *tabula inscriptionis* permet d'ailleurs d'affirmer sans aucune hésitation que Livia Primitiva appartenait à la communauté des premiers chrétiens de Rome. Au centre, en effet, apparaît un berger, portant un mouton sur les épaules, entouré de deux bœufs. Aux extrémités de la *tabula* ont été gravés, en outre, un poisson dressé sur la queue et une ancre.

C'est l'association de ces trois éléments qui révèle le christianisme de la défunte. Le berger appartient pleinement au répertoire funéraire romain, qui privilégie fréquemment les thèmes bucoliques et les scènes de la vie pastorale. Les chrétiens se sont rapidement approprié cette figure symbolisant, à l'origine, la philanthropie – *humanitas* – pour représenter le Christ lui-même, Bon Pasteur. Le motif iconographique est issu de l'Évangile de saint Jean (chapitre X). Il connaît un succès considérable dans le premier art chrétien, tant en sculpture (musée chrétien du Vatican), qu'en relief (sarcophage de Baebia Hertophile, Rome) ou en peinture (maison chrétienne de Doura Europos, cubiculum de la Velatio de la catacombe de Priscille...). Isolé, ce motif n'aurait pas suffi à identifier un sarcophage chrétien. Mais accompagné d'un poisson et d'une ancre, il représente bien le Christ. Le poisson, en effet, évoque plusieurs épisodes évangéliques (appel des premiers apôtres Pierre et André, multiplication des pains et des poissons, pêche miraculeuse), qui fondent les sacrements de l'Église primitive, baptême et communion. L'ancre rappelle, par sa forme, la croix de la Rédemption. Mais elle reprend surtout les paroles de saint Paul, dans son Épître aux Hébreux, qui affirme que le fidèle ancre son espérance en Dieu. Ces deux « images-signes » sont fréquentes dans l'art et dans l'épigraphie funéraires des premiers chrétiens (crypte de Lucine dans la catacombe de Calliste).

Les « images-signes », qui expriment par des éléments iconographiques simples les principes fondamentaux de la foi, sont employées de manière privilégiée par les premières communautés chrétiennes avant l'édit de tolérance promulgué à Milan par l'empereur Constantin, en 313. Avant cette date, en effet, le christianisme n'était pas toléré par les autorités romaines et la nouvelle religion faisait même l'objet de persécutions parfois violentes (sous Decius, Valérien ou Dioclétien, par exemple). Le sarcophage de Livia Primitiva, œuvre assurément romaine, a sans doute été réalisé à une période où le christianisme était en marge de l'Empire. Le décor de strigiles, en effet, est caractéristique du III^e siècle, tout comme le motif du berger : ils apparaissent tous deux sur un sarcophage païen du Louvre. La gravure, sur celui de Livia Primitiva, est assez médiocre, mais le programme développé sur la *tabula* offre un ensemble iconographique cohérent, représentatif des développements du premier art chrétien, au milieu du III^e siècle, largement inspiré de l'art romain contemporain et proprement original dans ses thèmes de prédilection. Des ateliers plus prestigieux travaillaient également pour des chrétiens à cette même époque, comme le montre le sarcophage de Baebia Hertophile, à Rome.



Cliché n°2 : Le groupe des Tétrarques

Basilique Saint-Marc de Venise

Début du IV^e siècle

Porphyre

Description et analyse

Rapporté par les Croisés après 1204, ce groupe sculpté provient probablement de Constantinople. Il représente les Tétrarques (Dioclétien, Maximien, Constance-Chlore et Galère). Il a donc été réalisé durant la période de la Tétrarchie, au commencement du IV^e siècle.

Dioclétien est monté sur le trône en 284. On ne sait pas grand-chose de sa vie avant son avènement. Ses qualités militaires, son sens stratégique l'ont fait élire par ses pairs, et c'est l'armée qui le proclame empereur à cette date. Très vite, Dioclétien comprend que l'Empire romain doit être réformé. De graves crises ont ébranlé l'Empire au III^e siècle. Dioclétien s'applique donc à restaurer un pouvoir stable. Il est d'abord soucieux d'assurer la défense de l'Empire et de mettre en place un gouvernement efficace. C'est pourquoi, dès 293, il instaure un nouveau mode de commandement en partageant le pouvoir entre quatre empereurs. Ce système est appelé la « Tétrarchie » : il met en œuvre la collaboration de quatre empereurs, deux « Augustes » et deux « Césars ». Les deux Augustes sont Dioclétien lui-même et

Maximien ; les deux Césars, Galère et Constance Chlore. L'instauration de ce « pouvoir à quatre » entraîne une série de réformes : réforme militaire avec augmentation de la puissance armée de l'Empire, qui s'accompagne de la levée d'impôts supplémentaires ; réforme de l'organisation territoriale de l'Empire (malgré la présence de quatre empereurs, l'Empire garde une grande unité ; chacun se voit attribuer un secteur d'intervention, Dioclétien, l'Orient, Galère, l'Illyricum, Maximien, l'Italie, l'Afrique et l'Espagne, et Constance-Chlore, la Gaule et la Bretagne ; les provinces sont réorganisées, regroupées en circonscriptions appelées diocèses, et Dioclétien impose un nouveau découpage administratif ; des hauts fonctionnaires sont chargés de rétablir l'ordre et d'assurer la pérennité d'un État fortement centralisé) ; enfin, Dioclétien entreprend des réformes fiscales importantes : l'État est omniprésent et réglemente chaque aspect de la vie des citoyens.

Le groupe des Tétrarques exprime cette idéologie. Les quatre empereurs sont représentés à l'identique, afin d'affirmer l'unité de leur gouvernement. Ils sont vêtus comme des soldats, puisqu'ils imposent à nouveau l'ordre au sein de l'Empire. Leurs visages rappellent les traits des empereurs-soldats du III^e siècle, et leur visage est mangé de barbe. Les anatomies se plient aux exigences du message politique : le canon est court, trapu et puissant ; le bras des Augustes se décroche presque de l'épaule pour accuser le geste d'embrassade qui accueille les Césars. Le choix même du porphyre, pierre de couleur pourpre, rappelle la dignité impériale, puisque l'usage de cette couleur a été restreint par Dioclétien lui-même au seul empereur. Par ailleurs, le porphyre, importé d'Égypte, montre l'étendue de la puissance de Rome sur l'ensemble du Bassin méditerranéen.

Ce portrait collectif n'a donc aucune prétention de ressemblance. On ne cherche pas à livrer une exacte représentation des traits des empereurs. C'est la charge impériale qui est ici portraituree, et non l'individualité des empereurs. Le christianisme contemporain utilisera le même procédé lorsqu'il inventera les figurations du Christ ou des saints personnages : la représentation des particularités physiques d'un personnage importent peu, du moment que l'on comprend immédiatement qui est ce personnage, et quel discours on lui fait assumer.



cliché n° 3 : Reliquaire de Castello di Brivio

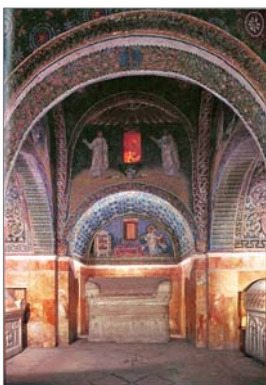
Première moitié du V^e siècle
Argent (repoussé, ciselé et gravé) partiellement doré
Paris, musée du Louvre

Mesurant quelques centimètres de long, cette petite boîte oblongue en argent contenait à l'origine quelques parcelles de reliques. Cernée par des motifs stylisés qui évoquent une couronne de laurier, elle présente trois scènes issues des Écritures, Ancien et Nouveau Testament. Sur le couvercle, on reconnaît la scène de la Résurrection de Lazare en présence de Marthe ou de Marie, l'une des sœurs du mort. Sur la ceinture apparaissent l'Adoration des Mages, d'une part, et les Trois Hébreux dans la fournaise.

Ces trois scènes n'ont pas été figurées sur cet objet par hasard. Elles constituent même un véritable programme iconographique. La Résurrection de Lazare garantit la résurrection finale promise par le Christ à ses fidèles. Les Hébreux dans la fournaise rappellent que seul le vrai Dieu est digne de vénération. C'est d'ailleurs vers lui que les Mages se sont tournés. Les restes contenus dans le reliquaire étaient probablement des esquilles d'ossements appartenant à un martyr, exécuté pour avoir refusé de vénérer d'autres dieux que le Christ. Le martyr a préféré perdre la vie plutôt que de renoncer à sa foi parce qu'il était persuadé de ressusciter, à l'instar du Lazare de l'Évangile.

Aucune de ces scènes n'est une innovation au moment où ce reliquaire a été réalisé. Les Hébreux dans la fournaise et les Mages, par exemple, apparaissent dans la catacombe de Priscille (cubiculum de la Velatio, Chapelle grecque) et Lazare dans celle des Saints-Pierre-et-Marcellin. Le couvercle de sarcophage de Chershell, au Louvre, associe même déjà les Hébreux et les Mages. Mais combiner deux paradigmes de salut (les Hébreux et Lazare) avec la scène de l'Adoration des Mages révèle un souci certain d'adaptation de l'iconographie à son support. On rappelle au fidèle que les reliques sont vénérables mais que seul Dieu peut être adoré. On rappelle également que la foi triomphe des tourments, comme le martyr a triomphé de la mort, et que le Salut est réservé aux fidèles.

D'autres reliquaires comparables sont aujourd'hui conservés comme la *Capsella africana* du Vatican. Ils étaient le plus souvent déposés dans les autels des sanctuaires. Ils évoquent l'épanouissement, après la promulgation de l'édit de Milan en 313, du culte des saints, qui aboutit à la translation de leurs dépouilles, à la fragmentation des reliques et au phénomène du pèlerinage.



Cliché n° 4 : pas de corrigé

techniques de création : technique de la faïence antique (Valérie Matoïan)

Sujet



Corrigé

L'objet a été présenté lors de l'exposition *Faïences de l'antiquité, de l'Égypte à l'Iran* qui s'est tenue au Louvre en 2005 (Caubet A., Pierrat-Bonnefois G. 2005, *catalogue d'exposition : Faïences de l'Antiquité. De l'Égypte à l'Iran*, Éditions Musée du Louvre, Paris.).

Avant de décrire la technique, il était important de préciser en introduction, d'une part, dans quel cadre général peuvent être classés la technique et le matériau à commenter et, d'autre part, la terminologie.

La faïence est une technique appartenant au domaine des arts du feu. Le matériau entre dans la catégorie des matières vitreuses (comme le verre et le bleu égyptien) définies comme un ensemble d'espèces siliceuses renfermant une phase vitreuse. Le matériau constitutif de base est la silice, l'un des composants chimiques les plus abondants de la planète.

Le terme de faïence est d'un emploi délicat car il peut désigner des réalités différentes. Il tire son origine de Faenza, petite ville d'Italie du Nord qui fut, à partir du XV^e siècle, le centre de fabrication d'une céramique renommée. Les historiens réservent donc le nom de faïence au genre particulier de céramique qui se faisait à Faenza. Il s'agit d'une céramique argileuse, tendre et poreuse, recouverte d'une glaçure opacifiée par l'oxyde d'étain. Cette glaçure se compose essentiellement de silice, d'oxyde de plomb et de sel d'étain. Elle a pour but de cacher la couleur de l'argile tout en la rendant imperméable et lisse.

Par extension, ce terme fut appliqué, durant le XIX^e siècle, aux objets anciens glaçurés. Ainsi, dans l'ensemble de la littérature archéologique et archéométrique contemporaine concernant les mondes anciens du Proche et Moyen-Orient et du pourtour méditerranéen, la faïence antique est un matériau hétérogène composé d'une pâte siliceuse recouverte d'une glaçure alcaline.

Cette appellation est donc conservée par commodité et c'est par pis-aller qu'on appelle faïence la belle matière que l'ancien Égyptien dénommait « la brillante ».

Par conséquent, pour le sujet qui nous occupe, le corps d'un objet fabriqué en faïence ne comprend pas d'argile. Cette erreur a pourtant été faite dans un certain nombre de copies.

Il était également possible de donner en introduction quelques données relatives à l'histoire de la technique afin, notamment, de souligner son ancienneté. L'objet à commenter s'inscrit dans une tradition déjà plurimillénaire.

Ce commentaire pourrait tout aussi bien être placé en conclusion, après la description de la technique.

La genèse des premiers matériaux siliceux artificiels reste encore obscure, et les hypothèses évoluent en fonction des données nouvelles révélées par l'archéologie et l'archéométrie. Si la technique de la faïence s'est développée indépendamment du travail de l'argile cuite, l'essor de la métallurgie du cuivre et le travail des pierres tendres ont probablement eu quelques incidences dans la genèse des matériaux siliceux.

Les plus anciens témoignages, dans la littérature archéologique, de matériaux glaçurés proviennent du Proche-Orient et pourraient remonter au VII^e millénaire av. J.-C. En Égypte, des perles en stéatite recouvertes d'une glaçure bleue ou bleu-verdâtre apparaissent à la période badarienne (dernier quart du V^e millénaire av. J.-C.). Des perles en « faïence » de la même couleur sont connues à la période amratiennne (4000-3500 av. J.-C.). Dès la fin du IV^e millénaire av. J.-C., le répertoire devient plus varié (par exemple, figurines humaines et animales de Hiérakonpolis et d'Abydos). Dès le III^e millénaire, la production devient abondante : on pense en particulier aux milliers de plaquettes en faïence mises au jour dans le complexe funéraire du pharaon Djoser de la III^e dynastie à Saqqarah.

La polychromie ne se développera réellement qu'à partir du II^e millénaire av. J.-C., en particulier au Nouvel Empire. L'objet à commenter en est l'un des témoins.

L'objectif de l'examen est de tester vos connaissances afin de savoir si vous avez bien compris et assimilé les enseignements qui vous ont été dispensés. Dans le cas présent, il s'agissait avant tout de donner une description générale de la technique de la faïence. L'objet est choisi pour être le support d'un commentaire général de la technique. C'est un objet "prétexte". Il n'est pas une œuvre à analyser dans le détail en proposant des interprétations fondées uniquement sur l'observation du cliché photographique qui vous est fourni ; ce type d'approche a en effet conduit certains d'entre vous à formuler des interprétations erronées.

Le corps de la faïence consiste en une fine poudre de quartz ou de sable en grains cimentés entre eux par une phase vitreuse. La fusion a lieu en présence de petites quantités d'un fondant alcalin (soude, potasse) et de chaux (stabilisant). Les résultats des analyses montrent que la silice (le constituant principal, environ 92 à 99 %) vient le plus souvent de sable. Les fondants permettent d'abaisser le point de fusion de la silice (1713° C).

Le façonnage du corps est réalisé à froid, avant la cuisson. Le matériau étant peu malléable, deux méthodes ont principalement été utilisées : le modelage et le moulage. Des moules en argile ont été retrouvés sur différents sites en Égypte (par exemple à Amarna, Malgatta, Quantir).

La glaçure qui recouvre le corps possède une composition similaire à celle du verre ancien, bien qu'elle contienne moins de chaux et plus de silice. Elle est de nature alcaline car les fondants employés sont des alcalis (soude, potasse). Les alcalis peuvent venir du natron (carbonate naturel de sodium cristallisé) ou de cendres végétales riches en sodium.

En plus de ces éléments que l'on trouve aussi dans le corps (mais dans des proportions différentes), la glaçure est colorée à l'aide d'oxydes métalliques : l'oxyde de cuivre pour le vert et le bleu, l'oxyde de cobalt pour le bleu profond, l'oxyde de fer et l'oxyde de manganèse pour le noir, l'antimoniate de plomb pour le jaune... Ainsi, sur l'objet, la glaçure bleue est colorée au cobalt et la rouge au fer. Les traits de couleur sont souvent à l'intérieur d'un contour incisé pour éviter toute diffusion. Le fond blanc est obtenu par une glaçure transparente sur une pâte siliceuse blanche.

La glaçure peut être obtenue selon trois méthodes différentes : l'application, l'efflorescence et la cémentation.

Dans le premier cas, on coule ou on applique par peinture la glaçure à l'état de pâte liquide sur le corps séché de l'objet mais non cuit, ou on immerge l'objet dans un bain glaçant.

L'efflorescence consiste à incorporer dans les matériaux de base du corps des sels alcalins solubles dans l'eau, qui vont migrer par capillarité à la surface de l'objet pour former une croûte au cours du séchage. Pendant la cuisson, cette couche fond et produit la glaçure.

La méthode de la cémentation est utilisée pour l'obtention de perles. Le corps de l'objet est entouré d'une poudre de glaçure qui va adhérer, lors de la cuisson, à la surface de l'objet qui va devenir ainsi glaçuré.

Les expérimentations modernes ont montré qu'une température de cuisson entre 800 et 1000° C est suffisante pour cimenter les ingrédients de la pâte siliceuse du corps et obtenir une glaçure en une seule cuisson.

Un paragraphe pouvait aussi être consacré à la présentation d'autres œuvres en faïence du Louvre, du Département des antiquités égyptiennes bien évidemment, mais aussi du Département des antiquités orientales comme quelques uns d'entre vous l'ont fait. Ce paragraphe pouvait être l'occasion de souligner les qualités plastiques et esthétiques de l'œuvre que vous aviez à commenter.

Les pièces du Département des antiquités égyptiennes permettent d'illustrer d'autres périodes (certains ont mentionné les figures d'hippopotames du Moyen Empire), de souligner la variété typologique de la production au Nouvel Empire (avec des récipients, des statuettes, des supports, des éléments de parure, des scarabées, des plaquettes décoratives...), voire les contextes dans lesquels les objets en faïence étaient utilisés (palatial, funéraire, cultuel...)

Les œuvres du DAO permettent d'illustrer des productions contemporaines dans d'autres régions. Le choix du Levant (avec par exemple les gobelets à décor de visage féminin d'Ougarit) par certains d'entre vous était également judicieux à plus d'un titre.

Enfin, un paragraphe montrant que vous aviez bien compris ce qui distingue la faïence des autres matériaux vitreux étudiés était aussi attendu.

Il était ainsi possible de préciser que le verre et le bleu égyptien firent leur apparition après la faïence, que si ces trois matériaux présentent des caractéristiques communes (la silice comme constituant principal, des oxydes métalliques comme colorants, la présence d'une phase vitreuse, d'alcalis pour faciliter la fusion...), la proportion des différents constituants qui entrent dans leur composition ne sont pas les mêmes et les techniques de fabrication diffèrent. Vous pouviez aussi indiquer que si le verre est coloré dans la masse, dans la faïence, c'est la glaçure qui donne la couleur (le corps est le plus souvent non coloré volontairement).

Dans le cas de la céramique argileuse à glaçure, vous pouviez souligner l'emploi, comme pour la faïence, de glaçures alcalines, colorées avec les mêmes agents colorants, etc.

iconographie antique

(Marie-Christine Villanueva-Puig et Julie Faure)



Sujet

Le départ en mission de Triptolème

Commentaire iconographique

Il fallait :

- reconnaître le départ en mission de Triptolème, le jeune prince d'Eleusis, chargé par les deux déesses, Déméter et Perséphone/Koré, sa fille, de répandre la culture du blé, base de la nourriture humaine, à travers l'univers.

- décrire le Triptolème, imberbe et donc jeune, assis dans un trône ailé, muni d'un serpent accroché à la roue. Couronné de feuillage, il tient dans sa main gauche des épis de blé, de la main droite une phiale destinée à la libation de départ.

Face à lui, la déesse Koré (inscription) tend une oenochoë vers lui pour verser le liquide de la libation. Elle tient une torche allumée de sa main gauche. Derrière le char, se tient Déméter à l'*himation* richement brodé, qui tient aussi des épis de blé dans sa main gauche et une torche allumée de sa main droite, le symbole éleusinien par excellence. D'ailleurs, à droite de la scène, derrière Koré, la figure féminine identifiée par une inscription est Eleusis, la nymphe du lieu.

- en dégager l'importance: le blé, sous la forme du pain, est la base de la nourriture humaine. La mission civilisatrice de Triptolème est vitale pour l'humanité.

Rappeler le mythe : l'enlèvement de Koré par Hadès et le désespoir de Déméter sa mère, l'accueil réservé par les souverains d'Eleusis à cette femme âgée et errante, à l'identité cachée, puis l'intervention de Zeus pour un compromis : Koré passe la moitié de l'année auprès de son époux Hadès, dans son royaume souterrain. Cela correspond à l'automne et l'hiver où la terre ne produit pas. Au printemps et durant l'été, Koré remonte des enfers pour être auprès de sa mère Déméter. C'est alors que la terre verdoyante et fleurie produit.

L'importance du rôle des déesses qui, par la révélation de l'agriculture, rend possible la vie humaine. Leur lien avec le sanctuaire d'Eleusis, lieu de départ en mission de Triptolème et siège d'un culte à mystères très célèbre de celles qu'on nomme « les deux déesses », c'est-à-dire Déméter et Koré.

Titres



Cliché 1 : Artémis chasseresse

Artémis chasseresse, reconnaissable à son arc et son carquois, dont elle tire une flèche.



Cliché 2 : lutte pour le trépied delphique

Lutte pour le trépied delphique, instrument de la consultation de la Pythie prophétesse d'Apollon entre Héraklès (*léonté*) qui l'a dérobé et qui est protégé par Athéna en armes représentée derrière lui et Apollon (couronne de laurier, arc) qui tente de le récupérer. Derrière lui, sans doute sa sœur Artémis (peu caractérisée).



Cliché 4 : Hermès criophore

Hermès criophore, porte un bélier sur ses épaules. Aspect de berger, dieu des troupeaux.



Cliché 4 : Priam et Achille

Priam, le vieux roi de Troie vient avec des porteurs d'offrande pour tenter le rachat du corps de son fils Hector auprès d'Achille. Celui-ci est représenté au banquet, le cadavre du prince troyen au sol sous sa *kliné* et il détourne le regard. Scène de *Illiade*.



Cliché n°5 : pas de corrigé