



sommaire

---

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

### Sujet

La sculpture sur pierre dans l'art du Proche-Orient ancien

### Commentaires sur l'épreuve

Le sujet a été massivement choisi puisque 229 candidats ont rendu une copie sur le Proche-Orient, sans doute parce que la sculpture sur pierre balaye une très vaste chronologie et qu'il a paru facile d'en dire quelque chose. Mais l'exercice de la dissertation n'est pas de dire quelque chose, il est de proposer une approche synthétique sur un sujet, d'en donner des clés de compréhension, d'apporter un éclairage d'ensemble, d'argumenter, de réfléchir. L'idée doit précéder l'avalanche de références.

Après correction de copies souvent interminables, le bilan est que les élèves n'ont pas de familiarité avec l'exercice de la dissertation. Ils pensent qu'il faut tout dire, sans trier, en accumulant des exemples dont ils ne tirent qu'ensuite le sens, en fournissant, par ailleurs, des quantités d'informations qui n'ont rien à voir avec le sujet.

Cette méconnaissance de l'exercice fait que seulement 21,8 % des candidats ont obtenu la moyenne et que la majorité des copies, soit 40 %, se situent entre 7 et 8, ce qui mérite une explication détaillée et qui a entraîné de ma part de très nombreuses annotations sur les copies, les plus fréquentes étant « précisez », « lien avec le sujet ? », « idée défendue à travers cet exemple ? » etc. Une seule copie a dépassé le 16.

En résumé, on reprochera aux élèves moins un manque de connaissances, car de nombreux candidats avaient réellement appris le cours, qu'un manque de structuration de ces connaissances pour se mettre au service d'une question posée.

### Remarques générales

#### Les principaux défauts rencontrés

- Le plan inadapté au sujet, comme, par exemple, le simple découpage chronologique. Ou même le plan typologique, statuaire, bas-relief et glyptique, qui entraîne de nombreuses redites.
- L'absence d'imagination dans le traitement du sujet : la plupart du temps, les élèves s'en sont tenus aux thèmes, ou aux rôles de la sculpture, approche très réductrice qui, en plus, s'est limitée à dresser la liste des exemples correspondant aux thèmes religieux et aux thèmes politiques.
- Le manque d'approche concrète de la sculpture sur pierre. Il semble évident de commencer le devoir en parlant du matériau. Or une copie sur dix, seulement, a évoqué ce point, en omettant fréquemment dans la liste des pierres travaillées le calcaire, pourtant le plus utilisé. Il semble aussi évident de distinguer statuaire et relief, et de réfléchir à tous les types de reliefs possibles. Les reliefs rupestres ont été presque toujours oubliés. Un candidat assimile complètement statuaire et sculpture, sans percevoir que le second terme recouvre une réalité plus vaste que le premier.
- Une difficulté constante à mettre la sculpture comme élément moteur dans chaque partie du développement. Le sujet est régulièrement détourné en un sujet sur le roi, sur les dieux, sur l'architecture. Et il n'est récupéré qu'en fin de paragraphe, alors qu'il doit être toujours au premier plan.
- Une difficulté générale à la formulation d'une idée précise. Par exemple, les reliefs assyriens sont mentionnés mais sans qu'ils soient rattachés au tournant qui s'est opéré dans l'histoire de la sculpture vers le XIV<sup>e</sup> siècle, quand les Hittites ont intégré la sculpture à l'architecture.
- Une certaine pauvreté dans le style et les enchaînements logiques qui se traduit dans la reprise de la formule magique « on a », déclinée en « puis on a ».
- Les propos vagues et allusifs tels que « le travail est d'une grande maîtrise » ou « l'artisan a utilisé des pierres rares et recherchées », sans expliciter quoi que ce soit sur la maîtrise ou sur la nature des pierres.
- Un certain illogisme dans l'ordre des exemples. Par exemple, parler au début du devoir du réalisme humaniste, lequel apparaît au IV<sup>e</sup> millénaire, et l'illustrer par une œuvre du I<sup>er</sup> millénaire. Et le mauvais usage de l'exemple considéré comme auto-suffisant alors qu'il n'est qu'un auxiliaire de la pensée.

#### Principes de la dissertation

Dans l'introduction, il faut aller directement au sujet, c'est-à-dire, parler d'emblée de sculpture, au lieu de commencer par l'immensité du Proche-Orient ou par sa vaste chronologie car ce type de considération peut être émis pour tout sujet.

Une dissertation doit savoir cerner la problématique induite par la question posée, en employant le mot de problématique au sens juste du terme et non comme un équivalent du mot problème, comme c'est souvent le cas actuellement. La problématique d'un sujet sur la sculpture sur pierre est la suivante : pourquoi la pierre a-t-elle été, à partir d'un moment donné, retenue comme support privilégié des images et représentations des civilisations orientales. Quelle spécificité a donc la pierre et à quels usages a-t-elle été affectée ?

### Corrigé

Le corrigé que je propose n'est, bien sûr, pas le texte que j'attendais de débutants de première année à l'Ecole du Louvre. Mais si je me suis donnée la peine de le rédiger entièrement, c'est à des fins pédagogiques, pour que les élèves comprennent ce qu'est une dissertation, qui doit proposer une vision de synthèse sur la question posée, et la place de simples illustrations qu'il faut donner aux exemples.

#### Introduction

Les manifestations artistiques proche-orientales n'ont pas commencé avec la sculpture sur pierre, bien qu'il existe des manifestations très anciennes de celle-ci, notamment dès le X<sup>e</sup> millénaire sur les grands piliers de Göbekli, en Turquie, sculptés en bas-relief d'animaux sauvages (renards, serpents, sangliers, scorpions...) ou avec les statuettes aux yeux incrustés et décorées de colliers de Tell-es-Sawwan à la charnière entre VII<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> millénaire avant J.-C. Mais ces cas restent isolés, la sculpture sur argile ou sur plâtre ayant été longtemps préférée à la sculpture sur pierre, matériau résistant et non malléable. Durant la période du néolithique avec céramique, l'argile est restée le support privilégié de l'art avec la vaisselle peinte des cultures de Samarra et de Halaf. Mais une révolution s'opéra dans l'art quand les mentalités furent prêtes pour des représentations humaines réalistes et pour des récits historiés. Ce moment correspond à l'avènement de la civilisation urbaine, dans le courant du IV<sup>e</sup> millénaire, lorsque les groupes humains souhaitèrent enfin se confronter à leur image et qu'ils en firent le centre de leurs préoccupations.

Nous proposons de traiter de la sculpture sur pierre dans l'art du Proche-Orient ancien en trois parties : la première portera sur la définition de la sculpture et sur les matériaux employés. La deuxième portera sur les raisons du choix de ce matériau pour traduire les nouvelles préoccupations des sociétés humaines. La troisième portera sur les thèmes retenus, la religion et le pouvoir, bien que la séparation entre les deux ne soit pas toujours aisée.

Remarque à part : on pourrait faire une partie sur l'évolution de la sculpture, mais à condition de préciser les termes du changement de la sculpture pour chaque étape du découpage chronologique. Faute de cette précision, on risque d'être hors sujet et dans la simple récitation du cours.

**Attention, pour que les élèves comprennent bien qu'une dissertation est une construction intellectuelle autour d'idées claires, je présente le corrigé sous la forme d'un plan détaillé, avec des parties numérotées et soulignées, mais l'exercice, dans le cadre d'un examen, ne doit pas faire apparaître visuellement cette organisation. On attend, en effet, du candidat qu'il s'explique en phrases complètes et qu'il assure ses enchaînements d'une partie à l'autre par le seul recours à l'expression écrite.**

## I Définition et matériaux de la sculpture sur pierre

### 1° Définition du terme de sculpture

On inclut dans le terme de sculpture sur pierre deux grands domaines : celui de la statuaire ou ronde-bosse qui restitue la représentation dans ses trois dimensions et celui du relief, infiniment plus varié que le précédent. En effet, le relief se détache sur un fond, de façon plus ou moins accentuée, du bas au haut relief. Mais il apparaît aussi en négatif dans le cadre de la glyptique. Et le support de ce relief peut être une stèle isolée, à une ou deux faces comme les exemples respectifs de la Stèle de Naram-Sin ou de la Stèle des Vautours. Ce support peut aussi être un bloc comme ceux en andésite du palais hittite d'Alaç Höyük ou ceux en calcaire de Yazilikaya ; il peut être une dalle comme dans le cas des orthostates d'albâtre gypseux des palais assyriens ou une falaise comme à Bisotun, ou à Persépolis et à Naqsh-e Rostam, aux parois sculptées de tombes royales ; ces reliefs sont alors dits rupestres. Le support des reliefs peut encore être un vase comme dans la production de chlorite d'Iran du sud-est. Enfin, on n'oubliera pas que la sculpture peut être intégrée à l'architecture au point de ne faire qu'un avec elle et de dépasser la notion de simple décor.

On n'oubliera pas non plus que la statuaire et le relief ne s'excluent pas l'un l'autre puisque plusieurs statues du III<sup>e</sup> millénaire, comme celles du fils du roi Gudéa, Ur-Ningirsu, et de la déesse Narundi, à Suse, sont des statues-stèles avec une base sculptée en bas-relief.

Pour distinguer statuaire et relief, on peut résumer ainsi leurs caractéristiques propres : la statuaire offre la présence, le relief est plus adapté au récit d'une histoire en images.

### 2° Les matériaux

Le terme de pierre est un terme génériques qui correspond à des variétés très différentes et à de multiples usages : dans l'armement sous forme de casse-tête, dans les parures sous forme de perles, dans la vie domestique sous forme de meules. Et, bien sûr, dans la sculpture.

Pour la statuaire, les deux pierres employées le plus couramment dans les débuts sont le calcaire et l'albâtre. Mais très vite les sculpteurs expérimentent dans de nouvelles directions car ils vont s'intéresser à la qualité de la surface, qui va être polie dans le cas du marbre (masque de femme d'Uruk), de la magnésite (cas de la petite lionne longtemps présentée au Musée de Brooklyn de New York ou de la statue du roi assyrien Assurnazirpal II), de la diorite (cas des statues de Manishtusu ou de Gudéa). Le basalte est aussi travaillé (cas des têtes royales syriennes du II<sup>e</sup> millénaire) ou le granite. Et comme les statues vont très vite être considérées comme des êtres vivants, les artisans vont avoir recours à des incrustations (coquille, bitume et lapis-lazuli pour les yeux), à de la peinture ou à des placages comme pour la chevelure du masque féminin d'Uruk vers 3000 avant J.-C. Ou alors ils joueront du contraste de couleur entre chair et vêtement, comme dans la statuaire de l'Oxus qui oppose chlorite et calcite ou pour la statue du roi Idrimi dont la base est noire et le reste de couleur claire. Ou ils ajouteront des parties de métal pour finir les pattes d'un animal comme dans l'art protourbain d'Uruk. La grauwacke de la statue du roi Darius (522-486 avant J.-C.) est une exception, parce que la pièce a dû être fabriquée en Egypte.

Le bas-relief emploie des matériaux semblables à ceux de la statuaire, tels que le calcaire, l'albâtre, la chlorite, le bitume, la diorite, le basalte (cas de la Stèle d'Uruk du Musée de Bagdad et du Code du roi Hammurabi). Mais en soulignant que la glyptique marque un goût prononcé pour les pierres vertes, à l'époque d'Akkad, et pour l'hématite, au début du II<sup>e</sup> millénaire avant J.-C., et que l'art assyrien dans ses orthostates a recours exclusivement au « marbre de Mossul », qui équivalait à un albâtre gypseux.

### 3° Les outils nécessaires

La pierre est un matériau résistant qui requiert des techniques et des outils élaborés et suffisamment solides, en pierre ou en métal. Parmi ces outils, on citera le ciseau, la pointe, la gouge, des percuteurs pour donner une force de frappe au ciseau, le foret à archer etc. Mais il ne faut pas oublier la technique de l'abrasion qui permettait d'entamer la surface de la pierre, sans percussion, car sa dureté et sa rigidité exposaient à des fractures et à des accidents. L'agent abrasif était certainement du sable, frotté sur une surface par une pièce en bois en pierre et aux grains de plus en plus fins, au fur et à mesure que l'artisan s'approchait de la forme définitive. Les finitions se faisaient par frottement et gommage. Cette technique d'abrasion est signalée pour le travail de la diorite. Mais cela implique qu'on creuse dans la masse, ce qu'on observe pour les pieds de Gudéa.

## II Les raisons d'être du choix de la sculpture sur pierre comme art majeur du monde oriental entre l'Uruk récent et la fin de l'époque achéménide

La principale raison de ce choix est qu'à un tournant de leur histoire, les sociétés humaines ont eu besoin de s'identifier en se représentant dans des effigies plus ou moins précises, mais toujours selon des canons réalistes, ou elles ont voulu identifier un grand personnage, ou le groupe dans ses activités. Elles ont également eu besoin de raconter les exploits de ce groupe et d'en garder la mémoire.

### 1° L'identification personnelle

Elle se fait par des statues qui représentent des individus précis, le roi-prêtre de l'époque protourbaine qui est immédiatement reconnaissable à sa barbe, à sa coiffure, à sa jupe en cloche, ou des particuliers qui commandent une image d'eux-mêmes, dans la statuaire d'orants. Cette attribution d'une individualité à chacun, dans l'anonymat des villes, ou dans la hiérarchie d'une société qui devient de plus en plus inégalitaire, se retrouve aussi dans la glyptique où apparaît une grande variété de sceaux avec une imagerie personnelle, propre à chaque propriétaire. Cette imagerie ne représente pas la personne mais une scène qui lui appartient en particulier.

### 2° La représentation en images des activités d'une société et leur mise en scène

La pierre présente des possibilités que n'a aucun autre matériau dans le Proche Orient ancien : celle de donner à voir en mettant en images des histoires, pour lesquelles on peut rassembler sur la stèle des groupes de personnages, comme sur les stèles de victoires, développer dès l'époque d'Uruk des épisodes successifs dans une diachronie rendue par les registres, ou par la juxtaposition de dalles comme sur les murs des palais assyriens. Elle est la plus adaptée pour traduire cette conscience qui vient aux habitants des villes de l'impact de l'image.

La pierre permet aussi d'insérer ces scènes dans un décor tel que le paysage et les montagnes de la Stèle akkadienne de Naram-Sîn ou de créer des perspectives en rendant plus grands les personnages de premier plan comme dans les palais du I<sup>er</sup> millénaire ou de faire ressortir des hiérarchies en donnant une taille supérieure aux rois comme sur la Stèle des Vautours ou sur les grands reliefs de Persépolis représentant Xerxès et le prince héritier devant le chambellan mède.

### 3° Le renfort des inscriptions dans la sculpture

Le goût de la commémoration par la sculpture d'événements importants se manifeste très tôt, notamment sur le grand vase d'Uruk qui confronte le roi-prêtre à la déesse Inanna. Il perdure au III<sup>e</sup> millénaire : vers 2500 avant J.-C., le premier roi de la première dynastie de Lagash, Ur-Nanshé, évoque la pratique de la pose de la première brique de fondation d'un temple. Puis vient le goût de l'Histoire avec la Stèle des Vautours où le roi Eannatum fait le récit de ses démêlés avec la ville d'Umma. Mais les Anciens réalisent dès le III<sup>e</sup> millénaire que, pour la postérité, les images ne suffisent plus : un texte d'accompagnement devient nécessaire. Il ne suffit plus de montrer, il faut expliquer en mots. Ce sera le cas aussi sur les orthostates assyriens où, en complément de scènes pourtant très détaillées, des textes placés dans des cartouches au sein de l'image ou en lignes entre les registres viennent préciser l'événement en question pour les temps à venir, quand on aura perdu la mémoire de ce qui s'est passé.

## III Les principaux thèmes de la sculpture sur pierre proche-orientale

La plupart des copies s'en sont tenues à cet aspect du sujet. Je développerai donc peu ce point. On peut dégager deux grands types de thème, celui qui est lié à la religion ou à la piété et celui qui est lié à l'exercice du pouvoir

### 1° La sculpture sur pierre liée à l'expression de la pitié

Les sociétés anciennes sont des sociétés marquées par la croyance en des pouvoirs surnaturels et divins qu'il faut craindre, honorer, respecter afin que la vie se perpétue, que les récoltes soient abondantes, et, selon l'expression du texte du cylindre B de Gudéa, que « puisse jaillir le soleil ». Là encore, cette croyance éprouve le besoin de s'exprimer en images.

#### a) Le rôle du roi

Dès la période protourbaine, la glyptique fait état de cette volonté de servir les dieux, endossée par le monarque, qui porte alors le nom de roi-prêtre : sur les sceaux de Djemdet Nasr (Uruk III), entre 3100 et 2900 avant J.-C., il apparaît comme l'époux divin de la déesse Inanna. A l'époque de la civilisation sumérienne, au III<sup>e</sup> millénaire avant J.-C., il est constructeur de temple, comme sur le relief perforé d'Ur-Nanshé, ou dans la statuette de Gudéa. Il s'agenouille devant la divinité comme sur l'autel de Tukulti Ninurta 1<sup>er</sup>, il est son vicaire, vicaire d'Assur en l'occurrence, comme le dit la statue du roi assyrien Assurnazirpal II, au début du I<sup>er</sup> millénaire avant J.-C.

#### b) Les particuliers

C'est l'ensemble du corps social qui éprouve un besoin de représentation, notamment dans l'attitude de la ferveur et de la piété. C'est ainsi que chacun veut avoir de lui une statue vivante à son effigie, chargée de perpétuer sa prière dans le temple. La statuette d'orants a des débuts modestes au IV<sup>e</sup> millénaire, à Suse, avec de petites statuettes d'albâtre (5 cm) de fidèles agenouillés dans leur vêtement. L'orante aux mains jointes est la plus grande mais elle ne dépasse pas les 13 cm. Ces statues d'orants se multiplient à l'époque des Dynasties archaïques (2900-2340 avant J.-C.), s'agrandissent en taille et se répandent dans tout le Proche-Orient, dans la vallée de la Diyala (dépôt d'Eshnunna), à Tello, à Suse toujours, et à Mari, pour les plus souriantes et les plus variées d'entre elles, avec des allusions aux métiers et au statut social des fidèles. Au II<sup>e</sup> millénaire, les orants sont parfois rendus de façon aniconique comme dans le Temple aux Obélisques de Byblos.

Les princes ou princesses ont aussi leurs statues, autant comme marques de leur piété que de leur position sociale, comme celles des Shakkanakku de Mari ou la Princesse à l'écharpe de Tello.

### 2° La sculpture sur pierre liée à l'exercice du pouvoir

C'est le roi qui guide son peuple. Le roi sumérien est guide spirituel, nous venons de le voir, mais il est aussi le guide temporel, même si, dans cet exercice il n'est que le représentant du dieu, du moins jusqu'à la fin du III<sup>e</sup> millénaire.

Là encore il faut des images pour illustrer tous les rôles : le rôle de destruction des forces du mal, sur la Stèle d'Uruk, le rôle de chef des armées sur la Stèle des Vautours. Au fur et à mesure du temps, la distance entre le roi et son peuple s'agrandit comme sur la Stèle de Naram-Sin. Ce roi se veut éternellement jeune comme dans la statuette de Gudéa puis celle-ci traduit l'usure et la fatigue engendrées par la charge du pouvoir comme sur le portrait présumé du roi Hammurabi de Babylone.

Mais le roi se hiératise à nouveau dans l'exercice du pouvoir et c'est de sa puissance qu'il veut donner l'image dans les statues des rois assyriens du IX<sup>e</sup> siècle avant J.-C. et de son invincibilité dans les scènes de guerre et même de chasse, où il impose sa présence figée, immédiatement reconnaissable à sa tiare tronconique à pointe.

Le roi veut aussi avoir la maîtrise complète de sa représentation à travers la propagande et c'est d'ateliers centralisés, contrôlés par lui d'une main de fer, qu'il impose les visions qui lui conviennent. L'art d'Agadé et l'art assyrien sont les meilleurs interprètes de ces préoccupations.

## Conclusion

Le sujet de la sculpture sur pierre dans l'art proche-oriental est presque inépuisable et il peut être abordé sous des angles très variés. Mais le plus frappant est ce besoin qu'ont alors les peuples de produire des images de la réalité qu'ils vivent, à travers la sculpture. A partir du moment où ils sont rentrés dans l'Histoire, grâce à l'écriture et au mode de vie urbain, ils se sont brusquement intéressés à eux-mêmes, à leur capacité de créer des mondes toujours nouveaux et ils sont devenus plus indifférents au monde environnant que leur a donné la nature. En cela, ils nous ressemblent déjà par ce nouveau sentiment qui les habite que « l'homme est la mesure de toute chose ».

## archéologie et art de l'Inde (Thierry Zéphir)

### Sujet

À la lumière d'exemples précis, montrez l'évolution de l'art bouddhique de la région d'Amaravati du I<sup>er</sup> siècle avant J.-C. au III<sup>e</sup> siècle de notre ère.

### Remarques générales

Le sujet proposé pour cette session de mai 2015 était une question de cours dont l'approche ne devait pas poser de problèmes particuliers pour peu qu'un certain travail d'apprentissage ait été effectué, tant sur le cours magistral que sur les TDO. L'énoncé signalait de manière précise le cadre chronologique ainsi que la thématique qu'il convenait de traiter. Les connaissances dispensées pendant l'année scolaire – connaissances qu'il était naturellement souhaitable d'étoffer à l'aide de la bibliographie – permettaient d'aborder le sujet sans aucune difficulté. Un peu moins de 1/4 des étudiants (soit 86 sur un total de 315) ont choisi le sujet « Inde ». La moyenne générale se situe à 19,05/40 ; si cette moyenne peut paraître basse, c'est essentiellement en raison du nombre important de copies (24) ne dépassant pas 10/40. En résumé, 46 copies obtiennent une note au-dessus de 20/40 contre 40 copies avec une note au-dessous. Quels que soient les chiffres, ces résultats sont plutôt bons pour une première session de première année.

### Corrigé

Pour traiter efficacement le sujet, il convenait de s'appuyer essentiellement sur le site éponyme (grand *stupa* d'Amaravati) dont la connaissance détaillée était ici nécessaire. Dans le cas précis de ce monument, ainsi d'ailleurs que pour de nombreux autres édifices bouddhiques de la même région et de la même époque, la description générale ne pouvait se fonder que sur les représentations qui nous en sont parvenues dans l'art des bas-reliefs, la plupart de ces structures ayant aujourd'hui totalement disparu. On ne devait pas omettre de donner ici en exemple les figurations, aussi belles que détaillées, du *stupa* lui-même apparaissant sur certains plaques de revêtement de sa base ou de la partie inférieure de son « dôme » : exemples au British Museum, au musée de Chennai et – mais ne provenant pas d'Amaravati même – au musée Guimet.

L'introduction se devait de présenter le sujet d'un point de vue historique et géographique :

- sous quelles dynasties : celle des Satavahana (parfois désignés sous le nom générique d'Andhra), puis celle des Ikshvaku ; il fallait naturellement situer ces deux lignées dans la chronologie historique de l'Inde ancienne et ne pas hésiter à mentionner en regard les écoles d'art contemporaines – école Kushana de Mathura et du Gandhara – sans trop y insister toutefois...
  - où : dans la partie méridionale du sous-continent indien (Est du plateau du Dekkan : actuel État de l'Andhra Pradesh)
- Si une telle approche n'était pas retenue, il était aussi possible d'introduire le sujet par le biais de la thématique religieuse sur laquelle il se fonde – le bouddhisme, son architecture et son iconographie – ou par celui de ses caractéristiques stylistiques et esthétiques – ce qui, à notre sens, était beaucoup plus difficile (cette dernière option n'a d'ailleurs été retenue que dans de très rares copies).

Le corps du devoir pouvait ensuite s'articuler en trois parties :

- le *stupa* : architecture et signification (le *stupa* lui-même mais aussi la barrière, ou *vedika*, qui l'entoure)
- le décor narratif : aspect didactique de l'art bouddhique ancien (grands thèmes iconographiques), mais aussi question délicate de la représentation ou non de la personne même du Bouddha ; on pouvait, en exergue, traiter ici de l'image du Bienheureux dans la statuaire
- l'évolution des formes : traitement des détails ornementaux, facture des personnages ou composition des scènes, notamment

La première partie du devoir devait donc être consacrée au *stupa* lui-même (forme, symbolique). Dérivant des *tumuli* funéraires destinés à honorer le souvenir de personnages importants dès avant la naissance du bouddhisme, les *stupa* sont des monuments reliquaires mais aussi commémoratifs ; ils rappellent aux fidèles le but ultime recherché par tout bouddhiste : l'accès au *nirvana*, dont le *stupa* est en définitive une sorte d'évocation symbolique. On se devait ici de préciser qu'un *stupa* est une structure compacte – hormis un espace situé au cœur de la maçonnerie, espace en principe inaccessible une fois le monument terminé, et destiné à recevoir un dépôt de fondation ou des reliques. Sur un plan circulaire, l'élévation tripartite compte une base qui, pour les monuments de la région d'Amaravati, s'élargit au droit des quatre directions cardinales, créant autant de décrochements sur lesquels se dressaient une série de piliers surmontés d'emblèmes bouddhiques (roue, etc.). Ce détail distingue nettement les *stupa* de l'Andhra Pradesh de ceux des régions situées plus au Nord, tel le Madhya Pradesh (avec par exemple le site de Sanchi). Au-dessus de la base se dresse un dôme hémisphérique au cœur duquel se trouve, justement, l'espace destiné au dépôt de fondation ou aux reliques. Enfin, une ou plusieurs hampes supportant des parasols ou des bannières prennent place au sommet de l'édifice ; ces éléments sont circonscrits par une petite barrière affectant un plan carré et assemblée à tenons et mortaises (tout comme la barrière principale, sur plan circulaire, entourant l'ensemble de la structure et déterminant un espace de déambulation autour du monument).

Dans la deuxième partie, c'est sur les scènes narratives composant l'essentiel du décor qu'il convenait de se pencher : scènes de la vie du Bouddha Shakyamuni – le Bouddha historique – et scènes illustrant les *jataka* – vies antérieures du Bouddha. Les œuvres permettant d'illustrer cette partie du devoir étaient innombrables. Nous n'en avons présenté que quelques exemples, notamment dans les collections du British Museum, du musée de Chennai et, naturellement, du musée Guimet. Dans ce dernier cas, toutefois, il fallait se souvenir que les sculptures du style d'Amaravati conservées au MNAAG ne proviennent pas du site éponyme mais de sites comparables situés dans la même région (Ghantashala, Goli, Nagarjunakonda). Nous renvoyons ici les étudiants au cours magistral ou aux TDO. C'est dans cette partie que devaient s'insérer, d'une part, quelques remarques sur le thème de « l'aniconisme » : contemporanéité de la « non représentation » du Bouddha et de l'emploi de son image dans certaines scènes (en fonction sans doute d'orientations sectaires différentes), d'autre part, l'étude de l'image même du Bouddha : détails iconographiques, chevelure, modelé, traitement du costume, etc.

Dans la troisième partie, enfin, c'est à l'étude strictement formelle des œuvres qu'il fallait se livrer. Il convenait ici de distinguer, en les caractérisant, trois phases successives au sein de l'école d'art d'Amaravati : une période ancienne (I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. – I<sup>er</sup> siècle ap. J.-C.), une période d'apogée (II<sup>e</sup> siècle) et une période finale (III<sup>e</sup> siècle). Nous avons donné en cours quelques exemples représentatifs (main courante de la *vedika*, notamment), mais il fallait ici avoir tout de même un peu travaillé personnellement.

En conclusion, on pouvait faire référence à un site comme celui de Nagarjunakonda : ensemble de monastères comportant non seulement divers *stupa*, mais aussi d'intéressants vestiges de bâtiments monastiques (*vihara*) et de temples. Ce site n'ayant pas fait l'objet d'une présentation particulière en cours, son évocation constituait une sorte de « bonus » montrant que l'on avait un peu travaillé par soi-même. Il était aussi possible de conclure, de manière plus conventionnelle, sur la place de l'art d'Amaravati dans la période dite des « styles de transition » au cours des trois premiers siècles de l'ère chrétienne et d'ouvrir le discours sur la phase classique de l'art du sous-continent qui allait bientôt débiter (époque Gupta, IV<sup>e</sup> – VI<sup>e</sup> siècle).

Pour terminer, ce corrigé, il nous semble utile de rappeler que les œuvres conservées au musée Guimet doivent être connues dans tous leurs aspects : iconographie, style, lieu de provenance, etc. Tel n'est pas toujours le cas ! De même, si nous ne donnons que fort peu de dates dans nos cours, nous souhaiterions vivement qu'elles soient connues, au moins pour les grandes articulations de la chronologie.

**Ecole du Louvre**

**corrigés**

**première année**  
**mai 2015**

**archéologie étrusque (Laurent Haumesser)**

---

**Sujet**

**L'expression du pouvoir et du statut social dans l'art étrusque**

**Pas de corrigé**

### Sujet

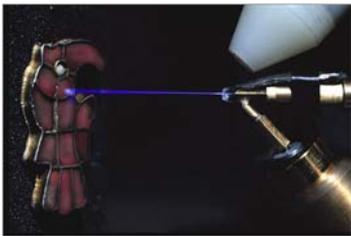
Témoignages du culte des saints dans le premier art chrétien (III<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles) : images, vénération et reliques

Pas de corrigé

Pas de corrigé



Cliché n°1



Cliché n°2



Cliché n°3



Cliché n°4

## archéologie égyptienne (Jean-Luc Bovot)



### Cliché n°1 : chapitre 110 du *Livre des Morts*

Chapitre 110 du *Livre des Morts* ou *Livre pour sortir le jour* de Néféroubénéf  
Nouvel Empire (1550-1069 av. J.-C.), fin de la XVIIIe dynastie (1550 -1295 av J.-C.)  
Papyrus polychrome  
H. 33 cm  
Thèbes  
Paris, musée du Louvre (N 3092)

Cette vignette est l'illustration qui accompagne le chapitre 110 du *Livre pour sortir le jour* (titre égyptien) ou *Livre des Morts*. Elle a été peinte sur un support en papyrus qui, à l'origine, était un très long rouleau de 14 m avec la totalité du Livre. Celui-ci avait été déposé dans la tombe thébaine de son propriétaire, un haut fonctionnaire et prêtre d'Amon de la 18e dynastie.

Le feuillet est divisé en deux sections. Sur la partie gauche, encadré par des colonnes de hiéroglyphes peints en noir, le défunt, en grande taille, jambe gauche en avant, muni de sandales, tenant le sceptre ouas et le symbole ânkh de la vie est purifié par un assistant, plus petit placé, sur sa propre ligne de sol face à lui. L'eau qui s'échappe du vase s'écoule « aspectivement » autour de lui. Un autre assistant, placé sous le précédent, apporte un plateau d'offrandes. Sur la partie droite, la scène, qui occupe toute la hauteur du papyrus est composée d'lots de terre, constituant trois registres, entourés de canaux d'irrigation peint en vert eau avec le signe de l'eau. De haut en bas on voit le défunt devant des divinités, dans sa barque et devant sa propre momie dressée, puis le défunt qui exécute les travaux agricoles tels que la moisson et les labours, le défunt devant une accumulation d'offrandes et, au registre inférieur, une barque et des divinités en rapport avec l'au-delà. Chaque registre et personnage est complété d'inscription hiéroglyphiques.

Le chapitre 110 décrit le monde des morts d'Osiris (Champs des offrandes ou Champs des Roseaux) où chaque défunt, une fois admis au « paradis » après la pesée du cœur et la justification (chapitre 125), pouvait vivre éternellement grâce aux travaux agricoles accomplis par l'ensemble des morts. C'est donc en personne que le défunt doit travailler dans les champs mais, dès le Nouvel Empire, il est souvent remplacé par des statuettes placées dans le caveau, les *chaouabtis*.

Le Livre des Morts, composé de 192 chapitres dans sa forme la plus complète, dérive des *Textes des Pyramides* et des *Texte des Sarcophages*. C'est une sorte de manuel de l'au-delà que seuls les défunts aisés pouvaient se faire confectionner ; la numérotation en chapitre a été faite par les égyptologues modernes. Sur ce feuillet la vignette richement colorée respecte les grandes conventions de l'art égyptien : symbolique des couleurs, représentation des corps humain, aspectivité, disposition en registres, association image-écriture. La magie active de la représentation, le but unique de l'art égyptien, assurait ainsi au défunt l'assurance de sa survie au « paradis » égyptien.

### Erreurs relevées :

- Provenance : Assiout
- Musée : Caire - British Museum - Turin
- Datation : Ancien Empire - Moyen Empire - TPI - 26e dyn. - Basse Époque
- Matériau : parchemin - tissu
- Description : sarcophage - Texte des Pyramides - Livre des deux Chemins - Livre des Portes - peintures de Toutânkhamon - Livre de l'Amdouat - Livre des Heures de la Nuit
- Divers : plusieurs copies inverse la droite et la gauche - sceptre *heqa* pour sceptre *ouas*



### Cliché n°2 : Sphinx d'Amenemhat III

Moyen Empire (2033-1710 av. J.-C.), XII<sup>e</sup> dynastie (1963-1786 av. J.-C.)  
Granodiorite  
H. 150 cm ; Lo. 236 cm  
Tanis  
Le Caire, musée égyptien (JE 15210 = CG 394)

Ce sphinx a été trouvé, avec trois autres statues analogues, sur le site de Tanis dans le delta. Dans la lignée du grand sphinx de Giza, cette statue présente un roi sous l'aspect d'un sphinx, animal fabuleux mi-lion mi-homme. Allongé sur un socle imposant, gravé de hiéroglyphes gravés dans le creux, l'animal possède un visage humain pourvu d'oreilles de lion, munie d'une barbe (cassée) et encadré par une crinière stylisée qui accentue la rudesse de la sculpture. Cette étrange physionomie ainsi que le cartouche d'un roi Hyksôs gravé sur l'épaule, les diverses inscriptions au nom des nombreux pharaons Ramsès II, Mérenptah et Psousennès qui ont usurpés la statue, expliquent la difficulté d'identification. Il s'agit du pharaon Amenemhat III de la XII<sup>e</sup> dynastie dont ce sphinx ornait, à l'origine, un temple d'une autre localité du delta (Bubastis). Ce sphinx ne porte pas le némès remplacé par la crinière schématisée ; néanmoins la statue porte les autres marques de la royauté : l'uraeus au front disparu (on voit la cavité sur le front) et la barbe postiche.

Bien que cette sculpture d'Amenemhat III se rattache au style particulier de la XII<sup>e</sup> dynastie, elle se distingue par la physionomie personnelle du souverain avec deux caractéristiques, le dessin de la bouche à la lèvre supérieure retroussée et la forme du nez légèrement busqué.

Ce sphinx d'Amenemhat III rappelle l'intérêt de son père Sésostri III pour la physionomie avec une recherche de naturalisme dans le modelé de l'arcade sourcilière et de la paupière. Le visage n'est plus traité par volumes géométriques mais par le modelé de la chair et la souplesse de la peau qui donne à la statue une expressivité nouvelle dans l'art égyptien. Le sphinx présente un visage marqué par la maturité de ses rides et de ses cernes offrant une nouvelle image du roi qui contraste avec celle des pharaons antérieurs. Cette expression du visage, qui reflète le sérieux de la mission royale, est à mettre en rapport avec l'instabilité politique et les guerres, mais exprime aussi le témoignage d'une réalité, celle du règne très long d'Amenemhat III qui aura eu un âge avancé.

#### Erreurs relevées :

- Provenance : Licht - Thèbes
  - Musée : Louvre - Louxor - British Museum - Berlin - Brooklyn - New York
  - Datation : Ancien Empire - Nouvel Empire - 18<sup>e</sup> dyn. - 20<sup>e</sup> dyn. - Basse Époque - Époque Ptolémaïque
  - Identification : Kephren - Sésostri - Amenemhat II - Amenemhat IV - Montouhotep III - Hatchepsout - Thoutmosis III - Amenhotep III
- Nombreuses confusions entre Amenemhat III et Amenhotep ou Aménophis III**
- Matériau : quartzite - grès - basalte - schiste - grauwacke - albâtre
  - Description : sarcophage - cornes de bélier



### Cliché n°3 : Pronaos-hypostyle du temple d'Hathor

Époque ptolémaïque (332-30 av J.-C.) et romaine (règne de Tibère)  
Grès polychrome  
H. 18 m La. 40 m  
Dendérah, *in situ*

Ce bâtiment en grès forme le pronaos du temple d'Hathor à Dendérah qui est constitué par la salle hypostyle puisque ce temple ne possède ni pylône, ni cour à portique. La façade du temple, qui en même temps celle de sa salle hypostyle, a une forme trapézoïdale empruntée au pylône, couronnée par une corniche égyptienne et munie d'un tore, boudin cylindrique protégeant les arêtes, éléments classiques de l'architecture pharaonique. Elle dispose de quatre colonnes à chapiteau Hathorique et de murs d'entrecolonnement (murs-bahut) reposant sur un soubassement. Le chapiteau Hathorique reprend la forme du sistre, instrument de musique destiné au culte de la déesse, avec un visage à tête féminine pourvu d'oreilles bovines et encadré par une perruque ; chaque chapiteau est composée de quatre visages/sistre associés. Les divers panneaux décorant les murs d'entrecolonnement, encadrés de tores et surmontés d'une frise d'uraei, sont décorés de bas-relief dans le creux qui représentent le pharaon faisant des offrandes à diverses divinités (Hathor, Horus, Isis, Osiris). La porte centrale, avec architrave « brisée », est encadrée par deux piliers ornés de chapiteau Hathorique assurant la continuité avec ceux des colonnes ; elle ouvre sur la salle hypostyle ornée de 18 colonnes à chapiteau Hathorique.

La construction du temple actuel de Dendérah a débuté sous Ptolémée XII au I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. mais celle du pronaos hypostyle date du règne de Tibère au I<sup>er</sup> siècle ap. J.-C. Il s'agit d'un temple ptolémaïque et romain qui, tout en reprenant des éléments classiques du temple pharaonique, hypostyle, naos, corniche, tore, etc., ajoute des caractéristiques spécifiques de cette époque telles que la présence des murs-bahuts. Les chapiteaux Hathoriques étaient présents dans la chapelle de Deir el-Bahari dès la XVIII<sup>e</sup> dynastie et sont liés au culte de la déesse

#### Erreurs relevées :

- Provenance : Philae - Karnak - Abydos - Thèbes - Hiérakonpolis - Alexandrie - Memphis - Dahchour - Edfou - Médinet Habou
- nombreuses confusions avec la chapelle d'Hathor de Deir el-Bahari**
- Datation : Nagada III - Ancien Empire - Moyen Empire - Nouvel Empire - Amarnien - Basse Époque - Bas Empire
  - Pharaon : Akhenaton - Hatchepsout - Séthi I<sup>er</sup> - Petosiris
  - Matériau : calcaire - brique - marbre - granit
  - Description : pylône - mammisi - mastaba - pilier ou pilastre pour colonne - torse pour tore - fronton - triglyphes - cella - portique pour pronaos - temple d'Amon
  - Forme : rectangulaire - quadrangulaire pour trapézoïdal ou taluté ou fruit
  - Orthographe : **Ator ou Hator pour Hathor** - Happy pour Hâpy



#### Cliché n°4

Scène de boucherie  
Ancien Empire (vers 2700-2200 av. J.-C.), V<sup>e</sup> dynastie (2500-2350 av. J.-C.)  
Peinture sur calcaire  
Saqqarah, paroi nord de la chapelle du mastaba d'Akhethétep  
Paris, musée du Louvre

Cette scène en bas-relief polychrome est extraite d'une paroi de la chapelle du mastaba d'Akhethétep, datée de l'Ancien Empire (Ve dynastie), conservée au musée du Louvre et provenant de Saqqarah. Elle représente trois bouchers découpant la carcasse d'un bœuf pour en extraire la patte antérieure (*khepech*). L'animal est renversé sur le dos, la langue pendante. Les bouchers aux chairs ocre rouge sont debout, jambe gauche en avant, coiffé d'une calotte noire, vêtu d'un pagne non plissé ; l'homme à gauche, pagne retenu dans la ceinture, maintient la patte qui est découpée par le boucher central ; le troisième homme à droite aiguise son couteau avec un instrument relié à sa ceinture. On distingue à gauche le bras d'un quatrième personnage et au-dessus de la scène la ligne délimitant un registre supérieur.

La scène est extraite des nombreuses décorations qui ornent les diverses parois de la chapelle du mastaba, tombe appelée ainsi en raison de sa chapelle, superstructure talutée en forme de banc (mastaba en arabe) accessible aux vivants qui surmonte le caveau. Ce type de tombe se développe à l'Ancien Empire en « village » au pied de la pyramide du pharaon. Chaque paroi possède une catégorie de décoration, à l'ouest les fausses-portes, au nord le repas funéraire, au sud les apports des offrandes et à l'est les travaux agricoles, la chasse et la pêche. Cette scène de boucherie est située sur un registre figuré sur la paroi nord sous le défunt, ses offrandes et une scène musicale.

Le style est caractérisé par la musculature nerveuse des jambes, une certaine raideur des bouchers contrastant avec la courbe gracieuse peu réaliste du bœuf, la disproportion des bras, la disposition perspective des bouchers devant l'animal, la dynamique des mouvements. Les éléments principaux du bas-relief (perruque, pagne civil, style, provenance...) le placent vers la fin de l'Ancien Empire.

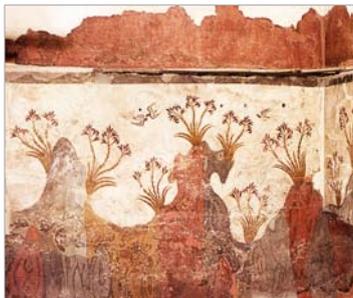
La technique du bas-relief peint respecte les conventions de couleur : la peau masculine est en ocre rouge. D'autres conventions, propres à l'art égyptien ont été observées : la disposition en registre, les proportions des corps (grille à 18 carreaux), l'aspectivité (tête de profil, œil de face, épaules de face, torse de trois-quarts, jambes et pieds de profil, deux pieds gauches).

Ces conventions obéissent à l'efficacité magique de la représentation qui n'a rien d'artistique : découper la cuisse antérieure de bœuf (*khepech*), pièce de choix, c'est assurer pour l'éternité l'alimentation carnée du défunt, donc sa survie.

#### Erreurs relevées :

- Provenance (mastaba ou tombe) : Ramose - Khâsekhem - Mererouka - Kagemni - Redjedef - Idout - Khnoumhotep
- Musée : British Museum - Caire -
- Site : Deir el-Médineh - Vallée des Rois - Béni Hassan - Abydos - Giza
- Datation : 4e dyn. - 6e dyn. - **Moyen Empire** (fréquent) - 12e dyn. - Sésostri III - Nouvel Empire - 20e dyn. - ramesside - TPI - Époque impériale
- Matériau : fresque
- Description : chasse - chasse à l'antilope - pêche - toge - **coupe et bâton pour homme qui aiguise son couteau**
- Orthographe : **pâte, pate pour patte** - mastabat - pagne archaïque

Pas de corrigé



Cliché n°1



Cliché n°2



Cliché n°3



#### Cliché n°4 : Aphrodite dite « Venus de Milo »

La Vénus de Milo est un original grec de la période hellénistique (323-31 av. J.-C.), découvert à Mélos, une île de la mer Égée et conservé au Musée du Louvre.

La statue est datée vers 120 av. J.-C.

Plus grande que nature (2 m), elle est en marbre de Paros et a été réalisée grâce à la technique des pièces rapportées : un bloc de la tête aux hanches, un autre des hanches à la plinthe, une troisième pour le bras droit.

#### Analyse et description :

Les bras de la statue ne sont pas conservés. Elle est dépourvue d'attributs mais sa taille, sa demi-nudité et les bijoux qu'elle porte, ainsi que la féminité sensuelle qui la caractérise en font probablement une Aphrodite. Cependant d'autres identifications ont été avancées, notamment celle d'Amphitrite.

La déesse de l'Amour se tient en appui sur la jambe droite, le genou de la jambe libre nettement plié vers la gauche. Toute sa silhouette est animée par un jeu de courbes, de contre courbes et de torsions, passant par la jambe gauche, les hanches, les épaules et la tête, qui permet à la figure d'occuper pleinement les trois dimensions de l'espace. Le manteau qui est enroulé à la taille semble glisser sur la jambe gauche ; il se distingue par un traitement fouillé, où les creux et les reliefs font jouer l'ombre et la lumière. Le torse frappe par la sensualité des chairs, notamment pour le traitement du ventre et de la poitrine et plus particulièrement pour la compression du sein à l'aisselle droite. La complexité de la composition, son insertion dans l'espace, le traitement contrasté du drapé, saisi au moment où il pourrait tomber, ainsi que la sensualité des chairs sont des caractéristiques propres à la période hellénistique. Le visage impassible est en revanche particulièrement idéalisé. La petite bouche entrouverte, les arcades sourcilières plongeant en arc de cercle vers l'arête du nez, des paupières inférieures estompées et le front que la chevelure définit en plage triangulaire sont caractéristiques de l'art de Praxitèle, un artiste du second classicisme, rendu très célèbre par ces Aphrodite à demi nues, ou complètement dénudées, comme l'Aphrodite de Cnide. La statue est aussi proche d'un type statuaire connu par la Vénus de Capoue, copie romaine d'un original du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. attribué à Lysippe. L'œuvre fait donc référence aux maîtres classiques, Lysippe et Praxitèle, tout en y mêlant des traits hellénistiques. Par là même, elle s'inscrit dans une tendance particulière de la période : les styles rétrospectifs.

En combinant leçon de l'âge d'or classique et nouveauté du moment, c'est une récréation classicisante, ou néoclassique. D'autres œuvres, créées par les grecs pour leurs cités et, de plus en plus, pour les romains qui en sont très demandeurs, s'inscrivent dans le même courant : citons le Vase Borghèse, néomaniériste, conservé au Louvre.

Il fallait donc mettre en avant le fait que ce chef-d'œuvre du Louvre est un exemple du style rétrospectif qui se développe durant l'époque hellénistique. C'est une statue plus grande que nature : sans connaître sa hauteur précise, il était assez gênant de la faire culminer entre 1,50m et 1,70m.

A éviter : dire que c'est une femme pour ensuite proposer audacieusement que c'est une probable Aphrodite, parler d'un « tissu » ou d'un « drap » pour le manteau – ou l'himation – drapé autour de ses hanches et de ses jambes, expliquer que le manteau est traité en drapé mouillé.

### Remarques générales

Pour cette première session d'examens, vous avez eu à commenter quatre clichés. Les œuvres, aux yeux du correcteur, ne comportaient pas de difficultés particulières, ces dernières ayant été montrées en cours et en séance de travaux dirigés. En conséquence, les attentes étaient relativement élevées et pour les étudiants ayant réussi l'épreuve, le travail fourni a été vu et apprécié. Les copies ayant eu entre 8/9 et 12 sont souvent des copies qui ont montré non pas une méconnaissance du cours mais une mauvaise identification ou analyse de l'œuvre. Ce détail est encourageant, vous êtes sur la bonne voie !

Vous trouverez ci-dessous les points importants relatifs aux différents clichés soumis à votre analyse. Outre un aperçu non exhaustif des attentes du correcteur relatives aux clichés, vous trouverez ci-après des remarques générales sur la qualité des copies et ce qu'il faudrait changer/améliorer pour les sessions à venir.

- Quand vous mentionnez une dynastie pour la première fois, mettez entre parenthèse les dates de cette dernière.
- Si les enseignants vous demandent d'indiquer les dimensions des œuvres dans le cartel, faites attention à ce que vous écrivez. Ainsi pour le premier cliché, des étudiants ont écrit que l'œuvre mesurait 80 cm de haut alors qu'elle n'en fait que la moitié. ATTENTION !
- **AEREZ votre copie** afin de mieux mettre en avant les différents clichés d'une part et surtout facilitez la lecture de votre devoir. Cette remarque vaut aussi pour les dissertations.
- Si votre promotion montre une maîtrise correcte de l'orthographe, il y a des erreurs impardonnables pour des étudiants du supérieur. Ainsi, certains écrivent **japonnais**, un seul « N » suffit. Ne pas confondre non plus les **arêtes du vase** et le **verbe arrêter** ; vos copies montrent trop souvent l'expression : « **les aRRêtes du vase** ». Tous les ans ces erreurs reviennent dans vos copies !
- C'est à vous de vérifier l'orthographe des mots techniques ! Vous devez ABSOLUMENT regarder l'orthographe de terme dont vous n'êtes pas familiers et d'en comprendre le sens. Le correcteur a pu lire le « **ped d'estale** de l'objet » ou encore que « le défunt conduisait en tenant **les rennes du char** ».
- Faites attention à ce que vous écrivez et relisez-vous ! Cela évitera peut-être des expressions maladroites comme le **geste de l'appel aux dons** pour le geste du don.



### Cliché n°1 : Vase *you* en forme de félin, dit la Tigresse

destiné à contenir des boissons fermentées,  
bronze,  
dynastie Shang (1550 – 1050 avt notre ère)  
H : 35.2 cm, L : 23.6 cm, l : 23.3 cm,  
Musée Cernuschi, Paris

Ce vase *you* dit la Tigresse est l'une des œuvres majeures des collections parisiennes et il a été bien identifié dans une très grande majorité de copies. Le cas contraire est malheureusement aussi arrivé ce qui a fortement contrarié l'examineur. S'il ne s'agit pas de connaître l'ensemble des collections parisiennes, les pièces maîtresses se doivent d'être (re)connues. **Ce point avait bien été souligné en cours ainsi qu'en TDO.** Devant une telle œuvre, il était attendu après une courte description d'insister sur le décor tapissant (notamment les *leiwén*) la fonction ainsi que l'usage cultuel de l'objet. En plus de ces éléments, l'évocation du contexte funéraire doit être réalisée. Il faut rappeler que ces pièces sont déposées dans la tombe qui est un espace culturel à part entière. L'aspect zoomorphe était à souligner car exceptionnel. Le manuel de première année comporte une notice à (re)lire sur ce type de vase. Même sans développement important il fallait citer une seconde œuvre des collections parisiennes, le vase *zun* dit Camondo conservé au Musée National des Arts Asiatiques Guimet. Fallait-il parler de technique ? La réponse est oui, mais décrire les différentes étapes n'est pas utile. Il ne faut surtout pas confondre l'épreuve de commentaire de clichés avec celle de technique !

Il y avait un petit piège pour ce cliché avec l'évocation du masque *taotie*. Vous deviez mentionner le motif, mais il n'est pas présent sur l'image montrée. Les étudiants ayant regardé l'objet dans la salle du musée ont su dire que le masque se situait à l'arrière et malheureusement peu de copies ont évoqué ce détail. Toutefois si vous avez tous eu le réflexe d'évoquer le masque, sa non-visibilité sur l'image peut laisser croire que nous ne l'avons pas encore bien identifié ce qui est plus inquiétant. Il est vivement recommandé de revoir ce détail.

Dernière remarque, beaucoup d'entre vous citent l'existence d'une seconde pièce à l'aspect similaire. En cela vous avez aussi raison, mais vous ne pouvez pas parler de pièce jumelle. La forme est semblable mais les détails sont différents. Nous pouvons donc supposer qu'ils proviennent de deux moules différents.

- Mot clés : Shang, bronze, *you*, vaisselle rituelle, *taotie*, vase zoomorphe.



### Cliché n°2 : Homme chevauchant un dragon

tombe de Zidanku 子单牟子单牟  
bannière, encre sur soie,  
III<sup>e</sup> siècle avt notre ère,  
H : 37.5 cm l : 28 cm,  
Musée de la province du Hunan, Changsha

Ce fragment de la bannière trouvée dans une tombe de Zidanku a été vu en cours et fait l'objet d'une notice dans le manuel de première année. L'œuvre fut généralement bien reconnue et les commentaires ont montré - pour une grande partie d'entre vous - que vous connaissiez votre cours. Le correcteur ne s'attardera donc pas sur ce cliché. Il faut néanmoins rajouter qu'une comparaison était attendue et **vous avez su la faire**. Il s'agissait d'ouvrir sur la bannière retrouvée dans la tombe de la marquise de Dai et datant de l'époque des Han antérieurs (206 avt n. è. - 220 ap. n. è.). Cette seconde œuvre permettait de montrer qu'une telle pratique pouvait encore se perpétuer dans certaines tombes Han. Attention aux termes utilisés, certains d'entre vous ont pu décrire la situation inverse tout en donnant les dates des deux sites ! Prenez garde aux mots employés.

- Mot clés : bannière, Zidanku, encre sur soie, peinture funéraire, voyage de l'âme



### Cliché n°3 : Autel dédié à Maitreya

Autel dédié au Bouddha/Buddha du futur, Maitreya, (Milefo, 彌勒佛) (524),  
bronze doré,  
Dynastie des Wei du Nord (386-534),  
H : 76.8 cm, L 40.6 cm, l : 24.8 cm  
Metropolitan Museum, New-York

Cette troisième et dernière œuvre chinoise présentée pour cette session a été la moins bien traitée des quatre. Outre les problèmes d'identification, une **analyse stylistique** devait être faite et vous n'êtes pas encore à l'aise avec cet exercice. Cet autel en bronze doré représente le bodhisattva Maitreya, Bouddha du Futur. Sa description devait souligner les caractéristiques du style des Wei de Nord et plus particulièrement celui lié aux grottes de Longmen. La référence aux grottes rupestre était importante. Il fallait insister sur le caractère dynamique du plissé différent de ce qui existait auparavant. Pour la comparaison, vous deviez évoquer le bronze doré représentant la « conversation mystique » visible dans les collections du Musée National des Arts Asiatiques Guimet. Certains ont pensé aussi à illustrer leur propos avec le Bouddha en bronze doré de 338 et conservé au musée des arts asiatiques de San Francisco. Ce dernier point a été apprécié par le correcteur car il illustre que vous avez bien compris et assimilé le cours. De manière générale les étudiants n'ayant su reconnaître l'œuvre ont tout de même vu que la statue évoquait la figure d'un Bouddha. Attention, Maitreya est bien un bodhisattva et cet autel lui est dédié. Faites bien attention à reconnaître les mudra. Beaucoup ont confondu le geste du don avec celui de l'absence de crainte. Si dans les deux cas la main pointe vers le sol, la paume de main n'est pas tournée dans le même sens. Le correcteur vous renvoie aux ouvrages dédiés à l'iconographie bouddhique afin de (re)voir la différence entre les deux.

Dernier point à souligner. Vous pouvez écrire Bouddha ou Buddha mais BOUDDHISME.

- Mot clés : Wei du nord, bronze doré, bouddhisme, Longmen



### Cliché n°4 : Dogu dit à lunette de neige

site de Kamegaoka, préfecture d'Aomori,  
terre cuite,  
Jōmon final (1000 - 400/300 avt notre ère),  
H : 34.2 cm,  
Tōkyō National Museum, Tōkyō, Bien culturel important

La dernière œuvre à commenter est le Dogu à lunette de neige de Kamegaoka. Il a été globalement bien commenté. En conséquence seront rappelés ci-dessous quelques points. Production caractéristique du Néolithique japonais, ces statuettes en terre cuite ont été réalisées sur la totalité de la période et couvre l'ensemble du territoire. Les notions importantes devant apparaître dans vos analyses sont l'association au sexe féminin des Dogu, même si ceci n'est pas évident sur toutes les pièces, les scarifications, le caractère fragmentaire de l'œuvre. Il vous fallait aussi expliquer pourquoi cette pièce est dite à lunette de neige. Des copies ont montré que vous aviez lu à côté et ce détail est très encourageant.

- Mot clés : Néolithique, terre cuite, scarifications, lunette de neige

## techniques de création : technique de la mosaïque antique (Cécile Giroire)



### Sujet

Fragment de pavement de mosaïque : Oiseaux et vase  
Daphné, faubourg d'Antioche sur l'Oronte  
1<sup>re</sup> moitié du III<sup>e</sup> siècle  
h. 182 cm ; l. 193 cm  
Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines

« A travers cet exemple, vous définirez la mosaïque antique et présenterez les matériaux utilisés et les caractéristiques techniques inhérentes à ce type de décor. »

### Corrigé

L'énoncé du sujet indique clairement les éléments attendus :

- une définition de la mosaïque antique (définition qui n'est pas un historique)
- les matériaux mis en œuvre, en particulier dans l'exemple présenté
- les principales caractéristiques techniques de la mosaïque

NB : les points 2 et 3 pouvaient être traités ensemble

#### 1. Définition de la mosaïque antique

toute mosaïque peut se définir comme l'assemblage, au moyen d'un ciment, de petits éléments distincts –les tesselles– destinés à constituer une surface plane ou courbe, et préalablement préparés en série sans souci de la place qu'ils auront à occuper.

Spécificité réside dans le fait que chacun des éléments qui la compose, chaque tesselle, est autonome.

Mosaïque avant tout un art fonctionnel lié à une architecture.

A l'origine, procédé de pavement ayant pour but d'assainir le sol d'un bâtiment.

#### 2. Les matériaux et leur mise en œuvre

Provenant de Daphné, le faubourg résidentiel d'Antioche, et exposée dans les salles du musée du Louvre consacrées à l'Orient méditerranéen dans l'empire romain, la mosaïque présentant des oiseaux et un vase est un fragment de pavement qui permet d'évoquer le support de la mosaïque, connu par l'archéologie mais aussi par des sources antiques (Vitruve et Pline). Il se compose de 4 strates :

- sol nivelé
- *statumen* : base de 8 à 15 cm d'épaisseur constituée par un agrégat de grosses pierres, sert de fondation au pavement et d'assise de drainage
- *rudus* : mortier de chaux mêlé de sable, gravier et d'éclats de pierre, parfois de terre cuite = couche de nivellement de 10 à 12 cm d'épaisseur. Constitue le radier à proprement parler, la « chape » qui recevra le pavement
- *nucleus* : mortier de chaux et de brique ou de tuileau plus homogène et plus fin que les couches précédentes, 2 à 3 cm d'épaisseur
- *lit de pose* : composé d'une couche de chaux très fine dans laquelle sont scellées les tesselles, couche qui constitue le support direct du *tessellatum*.

Constituant essentiel du mortier : la chaux, liant minéral naturel utilisé dans les mortiers antiques.

La mosaïque en elle-même, déposée au moment des fouilles et placée sur un support moderne, se compose de tesselles qui sont des petits cubes taillés dans des matériaux variés, ici en majorité des marbres et calcaires de couleurs (d'une large gamme chromatique) ou obtenus en pâte de verre bleue, verte, rouge et orange (utilisation plus ponctuelle dans le cas présent). Le détail présenté montre, dans le plumage des ailes de l'oiseau, des tesselles vertes en pâte de verre.

Ces tesselles sont insérées dans un mortier de chaux et destinées à couvrir des surfaces relativement importantes. On peut parler d'*opus tessellatum* car la taille des tesselles varie de 0,5 cm<sup>2</sup> à 1 cm<sup>2</sup>.

Ces caractéristiques techniques sont courantes pour les mosaïques de pavement où les tesselles de pierre dominent largement, en raison de leurs propriétés mécaniques.

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



### Sujet

Dionysos et deux ménades

### Commentaire iconographique

- identifier les figures et orthographier correctement leur nom : le dieu Dionysos face à deux ménades ;
- décrire la scène de manière ordonnée :

A gauche Dionysos, debout, représenté avec les cheveux longs et une barbe comme un personnage d'âge mur.

Vêtu d'un *chiton* (tunique) plissé et d'un *himation* (manteau) dont les bords sont brodés.

Il est reconnaissable à deux de ses attributs : la couronne de LIERRE (pas de vigne), sur ses cheveux et le canthare, grand vase à boire le vin, à anses hautes, réservé au dieu et à quelques héros comme Héraklès.

Il avance la main gauche comme pour accueillir les deux ménades, les membres féminins de son cortège ou thiasé, qui s'avancent vers lui. Les deux figures au pas de danse vif se tiennent par les épaules. Elles portent de riches vêtements brodés (*péplos*) et des bijoux : bracelet, collier, boucles d'oreilles. Des attributs dionysiaques les caractérisent : des couronnes de lierre comme le dieu et des branches de lierre à la main. La plus proche du spectateur porte une peau de panthère (pardalide) nouée sur son *péplos*. Elles sont ici représentées comme de retour de la chasse et offrant au dieu le produit de celle-ci : un cervidé tenu par les pattes avant pour l'un un lièvre brandi par les oreilles pour l'autre.

- caractériser la scène, en dégager l'originalité et l'intérêt :
- une représentation d'une des grandes divinités de l'Athènes archaïque.
- Dionysos est ici caractérisé comme dieu de la vigne et du vin, de sa consommation par le canthare qu'il tient à la main. La présence insistante du lierre sur la scène indique son lien fort avec le monde végétal et en particulier celui qui reste toujours vert et ne connaît pas le dessèchement.
- Dionysos est très souvent représenté avec son thiasé, son cortège de ménades et de satyres. Ici, seules les ménades sont présentes, indiquant une relation privilégiée de cette divinité avec le monde féminin auquel il procure l'extase. Leur nom de ménades, dérivé de *mania* désignant en grec la folie, témoigne de ce phénomène. Le caractère hors normes de ces figures n'est pas lié sur cette image à la consommation du vin, mais il s'exprime par leur activité : la chasse qui est à l'opposé de l'idéal de la femme grecque occupée aux travaux domestiques et quittant son foyer à de très rares occasions. L'atmosphère joyeuse de ce retour d'une course en plein air et l'offrande du gibier à la divinité, éclaire un aspect important de cette personnalité divine aux multiples facettes : son lien privilégié avec le monde féminin, auquel il inspire des conduites hors normes, voire inquiétantes, comme la course dans la nature et la chasse, activité masculine dans le monde grec. (Comme l'a indiqué justement l'un(e) d'entre vous) cette scène est empreinte d'une « euphorie dynamique », un des traits du dionysisme.

### Titres



### Cliché 1 : La naissance d'Aphrodite

Elle naît des flots ce qu'indiquent ici le grand coquillage blanc placé devant elle et la présence de Poséidon dieu des mers. Hermès, divinité des passages, assiste à la scène.



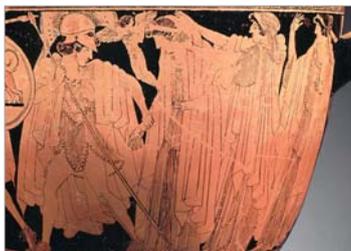
### Cliché 2 : Hermès psychopompe

Hermès psychopompe ou conducteur des âmes conduit une défunte vers la barque du nocher Charon qui va lui faire regagner le monde des morts.



### Cliché 3 : Scènes de la vie d'Héraklès

Deux registres superposés représentent le destin exceptionnel du héros Héraklès. Au registre inférieur, seule la cuirasse du héros est visible dans son bûcher funéraire qu'une figure féminine tente d'éteindre tandis que deux satyres s'approchent pour dérober ses armes. Au registre supérieur, Héraklès couronné de laurier et tenant sa massue, est représenté dans le quadrige d'Athéna, sa protectrice vers l'Olympe : l'apothéose couronne sa vie de labeurs.



### Cliché 4 : Paris enlevant Héléne

Pâris, le prince troyen en armes enlève Héléne de Sparte. Il lui saisit le poignet, geste nuptial, tandis qu'Eros est représenté entre les deux figures et qu'Aphrodite jouant le rôle traditionnel de la mère de la mariée, ajuste le voile sur la tête de la jeune femme. La déesse, à l'origine de cet épisode, a inspiré à Héléne l'amour pour Pâris, aussi l'enlèvement se déroule-t-il sans violence et est représenté comme une scène nuptiale.



### Cliché n°5 : patène aux poissons

Il s'agit d'une patène conservée au Musée du Louvre, à l'origine elle faisait partie du trésor de Saint-Denis.

L'objet est composite, il est composé d'une soucoupe de serpentine incrustée de poissons d'or, datant probablement du I<sup>er</sup> siècle et d'une monture d'or ornée de pierreries, entre lesquelles se développent des motifs d'orfèvrerie cloisonnée, association que l'on trouve jusqu'au début du XI<sup>e</sup> siècle.

Il s'agit donc du remploi d'un objet antique justifié, à la fois par sa préciosité et bien sûr par les motifs iconographiques figurés. Le poisson étant un des premiers signes chrétiens couramment représenté du fait de son importance dans les évangiles (plusieurs miracles : pêche miraculeuse), multiplication des pains et des poissons...) et de ses nombreuses significations symboliques (pureté, purification, baptême, etc.)

Par ailleurs, le poisson a aussi une signification philologique. *ICHTUS* (poisson en grec) est un acrostiche désignant le Christ (Jésus Christ Fils du Dieu Sauveur).

Enfin, le poisson est dans l'Ancien Testament, associé à la préfiguration de la Passion du Christ. L'iconographie de l'objet renvoie ainsi à son usage puisque la patène est destinée à accueillir l'hostie consacrée, soit pour les chrétiens, le corps du Christ, lors du rite de l'Eucharistie.