



sommaire

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

Ecole du Louvre

corrigés

première année
septembre 2013

archéologie nationale (Anaïs Boucher)

Pas de corrigé

Sujet

Le *stūpa* n°1 de Sānchī et son décor.

Remarques globales

Le sujet proposé pour cette session de septembre 2013 ne présentait pas de difficultés majeures en ce qu'il s'agissait d'une banale question de cours. Le grand *stūpa* de Sānchī – ou *stūpa* n°1 – est en effet l'un des monuments, sinon le seul, dont nous parlons de manière extrêmement détaillée pendant pratiquement une séance entière : quelques 23 clichés lui sont consacrés... !

Les résultats sont globalement satisfaisants avec une moyenne générale à 10,7/20. Toutefois, nous nous devons de préciser que ces résultats ne sont pas à la hauteur de nos attentes. La part importante consacrée à Sānchī dans notre enseignement – et les alertes répétées sur l'intérêt du site et sur ce qu'il représente dans l'art bouddhique ancien de l'Inde – n'ont hélas pas poussé les étudiants à approfondir le sujet. Ainsi, dans de trop nombreuses copies, le cours – mais rien que le cours – a-t-il été plus ou moins fidèlement retranscrit sans qu'apparaisse aucune trace de recherches personnelles. Nous rappelons donc ici qu'il est essentiel d'alimenter les connaissances factuelles reçues pendant l'année scolaire par des lectures qui ne peuvent qu'enrichir les copies et aboutir à des notes excellentes.

Sur l'ensemble des dissertations, nous avons pu mettre en évidence quatre groupes bien distincts :

- une série de mauvaises copies (de 0 à 6/20), qui témoignaient à l'évidence d'un manque absolu de travail
- une série de copies moyennes (de 7 à 11/20), dans lesquelles les connaissances ne semblaient guère assimilées et qui étaient souvent entachées par diverses inexactitudes ou imprécisions
- une série de bonnes copies (de 12 à 15/20), où le cours avait été correctement appris, mais sans approfondissement particulier
- une série de très bonnes copies (de 16 à 18/20), qui témoignaient de connaissances très assurées mais aussi d'un réel travail personnel.

Sur le plan formel, ni le français, ni l'orthographe ne semblent s'être améliorés : en revanche, un effort a été constaté dans le domaine de l'écriture... à poursuivre !

En général, l'exercice de la dissertation a été assez bien mené : introduction (précisant le plan du devoir), deux parties, conclusion.

Corrigé

Après une introduction dans laquelle il était nécessaire de localiser le site – Madhya Pradesh – et d'en relater brièvement l'histoire – fondation du monument originel sous les Maurya, très probablement à l'instigation de l'empereur Ashoka, (III^e siècle av. J.-C.), puis agrandissement de l'édifice sous les Shunga (II^e siècle av. J.-C.) et enfin érection et ornementation des portiques sous les Sātavāhana (fin I^{er} siècle av. J.-C. – début I^{er} siècle ap. J.-C.) –, le devoir pouvait facilement s'organiser en deux parties :

- architecture (plan – sans oublier de mentionner et de définir la *vedikā* –, élévation, techniques de construction), fonction et symbolisme du *stūpa* dans l'art bouddhique ancien (type de monument destiné à l'origine à abriter des reliques du Buddha historique et devenu par la suite commémoratif)
- décor des portiques (*torana*), en subdivisant le propos en deux sous-parties : sculpture ornementale, d'une part, sculpture narrative (scènes illustrant les vies antérieures du Buddha et scènes de son ultime existence), d'autre part.

Ce schéma simple n'appelait guère de variante.

La conclusion pouvait soit résumer les données présentées précédemment, soit ouvrir le propos sur la place occupée par le *stūpa* n° 1 de Sānchī dans l'architecture bouddhique ancienne (chronologiquement entre le *stūpa* n°2 du même site et le *stūpa* de Bharhut, d'une part, le *stūpa* d'Amarāvati, d'autre part).

Parmi les erreurs relevées (datation fautive ou par trop simplifiée) et les difficultés rencontrées (genre de certains termes, tels *vedikā* – féminin –, *torana* – masculin – ou *stūpa* – masculin également), il convient de signaler le fait que nombre d'étudiants n'ont pas su hiérarchiser les exemples lorsqu'ils ont abordé l'étude du décor : un bas-relief ornemental – fut-il symbolique, comme un rinceau de fleur de lotus – n'est pas à mettre sur le même plan qu'une scène narrative, cette dernière ayant évidemment une tout autre portée. On rappellera enfin qu'il était nécessaire d'enrichir le propos avec certains exemples que nous n'avions pas présentés au cours mais que les ouvrages de la bibliographie permettaient d'inclure dans le devoir sans aucune difficulté.

Sujet

Traditions et Innovations dans l'architecture funéraire des Han de l'Ouest.

Vous baserez votre réflexion sur les exemples vus en cours et vos lectures personnelles

Corrigé

Lors de cette session de septembre, les arts de la Chine et du Japon ont fait l'objet d'une dissertation. Les étudiants avaient la possibilité de composer sur le sujet suivant : « Traditions et Innovations dans l'architecture funéraire des Han de l'Ouest, vous baserez votre réflexion sur les exemples vus en cours et vos lectures personnelles ». A ma grande surprise, seuls ONZE étudiants ont choisi de traiter ce sujet. Peut-être que l'expression « lecture personnelle » a effrayé certains d'entre vous, mais elle portait avant tout sur votre travail avec **le manuel de première année**, dans lequel d'autres exemples figuraient ainsi que des idées complémentaires au cours.

La question posée par le sujet est la suivante : Quelles sont les traditions et les innovations que nous retrouvons dans l'architecture funéraire à l'époque des Han de l'Ouest. On peut aussi tourner cette phrase différemment : « en quoi les tombes de cette période s'inscrivent dans une tradition mais présentent-t-elles des éléments innovateurs. »

Votre réflexion devait s'appuyer principalement sur les deux exemples vus en cours : la tombe de la Marquise de Dai ainsi que celle du prince Liu Sheng. Dans le premier cas, nous nous trouvons face à une tombe « à fosse », le second montre une tombe dont l'espace intérieur est divisé en plusieurs salles. Il y a une volonté certaine de montrer que la sépulture est une véritable résidence. Partant de ce constat, voici certaines idées importantes :

- La tombe à fosse est une pratique ancienne remontant au règne de la dynastie Shang, celle de la Dame Fu Hao est tout à fait emblématique. Toutefois elle n'est non plus l'image exacte des tombes des souverains Shang, car non cruciforme.
- Dès la période des Printemps et Automnes, nous voyons des changements dans l'agencement intérieur des tombes. La conception de la tombe du marquis Yi de Zeng.
- Les changements visibles dans la tombe du marquis se trouvent conforter dans les tombes de la période des Han de l'Ouest durant laquelle apparaît une nouvelle conception de l'au-delà. L'idée de deux groupes d'âmes (hun et po) est essentielle. L'âme po, réside, selon une idée répandue trois ans dans la tombe. Ainsi la famille se doit de lui aménager une véritable demeure. La tombe du prince Liu Sheng à Mancheng est un exemple exceptionnel, par ces dimensions, la qualité des objets découverts, etc...
- Si le sujet ne porte pas directement sur le mobilier funéraire, il convient de le mentionner, en prenant garde au hors-sujet. En effet, les changements autour de la vision de l'au-delà vont entraîner une modification du type d'objet déposé auprès du défunt. Quelles conséquences ces modifications entraînent dans leur disposition ? Peut-on voir un lien avec une modification de l'architecture intérieure des sépultures ?

Je vous renvoie aux corrigés des sessions précédentes pour les remarques générales. Un effort a été fait pour la présentation et l'orthographe.

Ecole du Louvre

corrigés

première année
septembre 2013

art paléochrétien (Maximilien Durand)

Pas de corrigés

Quelques indications chiffrées et impression générale

La principale remarque que j'ai à faire pour cette session de septembre, c'est que de très nombreux étudiants se sont présentés à l'épreuve sans avoir appris le cours. Le seul commentaire qui reste à faire est donc que l'absence de connaissances est un obstacle insurmontable que de très longs commentaires ne peuvent pallier.

Sur les 133 copies corrigées, seulement 43 ont obtenu la moyenne, soit 32,33 %, notées entre 10 et 13 pour la plupart. La note la plus élevée est 16 pour un seul candidat. L'ensemble est donc médiocre, alors que tous les objets retenus pour le commentaire étaient très connus.

Une confusion est revenue fréquemment concernant « la dame d'Uruk », dont les sourcils traités en continu ont été qualifiés de sourcils en arête de poisson, alors que cette expression s'applique à la statuette de la renaissance sumérienne.

Autre remarque : l'emploi de termes impropres est si fréquent que, plusieurs fois, j'ai dû vérifier si le candidat était francophone.



Cliché n°1 : la « Dame d'Uruk »

Cette sculpture en haut relief d'un visage de femme, parfois connue sous l'appellation de « Dame d'Uruk », provient d'une décharge située dans le quartier de l'Eanna, à Uruk, site de référence de l'époque proto-urbaine. Elle est en marbre, matériau nouvellement travaillé par les sculpteurs, mesure 21 cm, ce qui correspond à une échelle grandeur nature, et est datée de la deuxième phase de l'époque d'Uruk, intitulée également époque de Djemdet Nasr ou Uruk final, niveau III de la stratigraphie, entre 3100 et 2900 avant J.-C. Elle se trouve à Bagdad, au Musée d'Iraq.

Description et analyse

Il s'agit d'une œuvre, et même d'un chef d'œuvre, aux proportions maîtrisées et harmonieuses, très « classiques », qui comprenait initialement plusieurs éléments rapportés : les sourcils en ligne continue étaient incrustés de lapis lazuli, les yeux de coquille et de lapis ou de pierre noire, le bitume servant d'agent de fixation et d'enchâssement dans l'orbite. La chevelure présente des crans plats et anguleux et une raie centrale très accentuée qui peuvent s'expliquer par l'existence initiale d'une perruque ou d'un placage, qui serait alors un des premiers cas connus. Ces placages et incrustations ont été arrachés pour une raison inconnue et le nez a été martelé, comme si on avait voulu humilier l'effigie d'une personnalité dont on ignore l'identité mais qui était obligatoirement une grande figure de la société urukéenne.

La volonté de capter la particularité d'un visage humain jusque dans ses petits défauts d'assymétrie et de lourdeur caractérise cette œuvre assimilable à un portrait et révèle une tendance nouvelle de l'art, propre à la « révolution urbaine » : celle d'un réalisme humaniste, très éloigné de la tradition préhistorique, illustrée notamment par la petite statuette intitulée la « Mère terrible », en provenance de Munhata et présentée au Musée d'Israël de Jérusalem.

Le masque était peut-être appliqué sur un mur ou un panneau, comme semblent l'indiquer quatre trous disposés en carré à l'arrière et communiquant deux par deux pour laisser passer un lien. Si cette tête a appartenu à une statue complète, cette dernière était, pour l'époque, spectaculaire par sa taille.



Cliché n°2 : couvercle de pyxide

L'objet présenté ici est un couvercle de boîte cylindrique appelée pyxide qui servait à contenir des fards ou des onguents. Il est en ivoire d'éléphant et provient de Minet el-Beida, port d'Ugarit qui était, à l'époque du Bronze récent, aux XIV^e-XII^e siècles, la capitale d'un royaume très ouvert vers le monde méditerranéen.

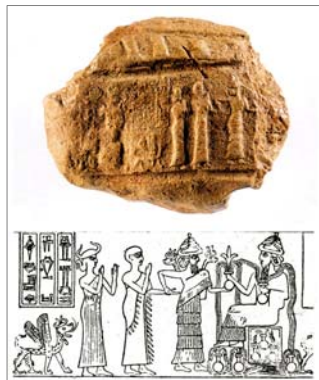
Description et analyse

Sur ce couvercle dont subsiste par endroits la bordure de rochers, une déesse en fonction de Maitresse des Animaux nourrit avec des épis des chèvres sauvages dressées sur leurs pattes arrière. Un des sabots antérieurs de chaque animal repose sur une montagne conique. La divinité, buste de face et reste du corps de trois-quarts, est assez maladroitement assise sur un autel à bords concaves. Ses pieds sont posés sur un rocher. Le haut du corps est nu, laissant apparaître des formes pleines. Les cheveux sont rassemblés en partie dans un bonnet et la boucle qui surplombe le front semble correspondre à une mode locale puisqu'on la retrouve sur les têtes de femme qui ornent les gobelets à visage en

faïence. La déesse est vêtue d'une jupe à volants plissés de type mycénien ou minoen et elle est parée d'un collier et d'un bracelet à chaque poignet.

Les traits du visage au nez pointu et aux yeux très étirés, la longue jupe à volants, l'autel à bords concaves, le caractère très charnel du personnage, sa position dominante sur des caprins et la bordure rocheuse appartiennent au répertoire mycénien de la *potnia therôn* ou « Maitresse des animaux sauvages », dont l'origine est à chercher dans les fresques minoennes. Mais un certain nombre de maladresses ou d'incohérences dans l'association entre les êtres vivants figurés sur ce couvercle et leurs accessoires accèdent de plus en plus la thèse d'un objet fabriqué en Syrie plutôt qu'à Mycènes.

Cet objet est un parfait exemple du plein développement de l'artisanat des objets de luxe dans le Levant du Bronze Récent, développement qu'illustrent l'orfèvrerie et la faïence ainsi que les objets en ivoire d'hippopotame, plus courants au II^e millénaire que ceux en ivoire d'éléphant. Il est aussi un parfait exemple du style international des productions artistiques levantines.



Cliché n°3 : empreinte du sceau de Gudéa

Le dessin reconstitue la scène de l'empreinte du sceau de Gudéa, principal roi de la II^e dynastie de Lagash, qui régna autour de 2120 avant J.-C. durant la période de la renaissance sumérienne. Les différents morceaux d'empreinte en terre retrouvés à Tello, ancienne Girsu, capitale de l'Etat de Lagash, permettent d'avoir le déroulé complet du sceau qui, lui, n'a pas été retrouvé. Mais d'après les bordures plus profondes imprimées dans l'argile, on peut supposer que des capsules, d'un métal sans doute précieux, le garnissaient aux extrémités.

Description et analyse

L'empreinte conjugue les deux variantes des scènes de piété qui font leur apparition à l'époque néo-sumérienne et qui sont en complète rupture avec les scènes mythologiques de l'époque d'Akkad : la scène de présentation et la scène d'intercession. Dans un esprit d'humilité, le souverain Gudéa est figuré sous les traits d'un simple orant ; dépourvu de sa coiffe royale et rasé, il est conduit par la main par son dieu personnel dénommé Ningishzidda devant le dieu de l'Etat de Lagash, Ningirsu, assis sur un trône. Il s'agit de la scène de présentation déjà mentionnée. Il est suivi par la déesse Lama qui fait son apparition dans l'iconographie divine à l'époque néo-sumérienne et se reconnaît facilement à ses bras levés en faveur de celui qu'elle protège. Cette scène est une scène d'intercession.

Ningishzidda, dieu du monde souterrain et lié à la végétation, est aisément reconnaissable aux serpents cornus qui sortent de ses épaules et à son animal-attribut, le dragon-serpent *bashmu*, qui se trouve derrière la déesse Lama. Serpents cornus et dragon-serpent sont également représentés sur le vase à libation de Gudéa, destiné au culte de Ningishzidda.

Le dieu Ningirsu a adopté dans cette scène les attributs du dieu de l'eau Enki (ou Ea). Il tient dans chaque main un vase globulaire aux eaux jaillissantes, ses pieds reposent sur deux vases de même type, qui figurent aussi sur son trône cubique et à l'arrière. Tous les flots communiquent entre eux pour symboliser le réseau continu de canaux de l'Etat de Lagash. Revêtu des attributs d'Enki, Ningirsu assure la fertilité des terres sur lesquelles il règne, comme l'atteste le petit rameau à trois branches qui émerge de l'un des vases. L'inscription dans un cartouche sur le côté gauche mentionne « Gudéa, ensi de Lagash ».

Cette empreinte de sceau est bien en accord avec l'idéal de piété que le souverain avait pour souci de transmettre à la fois dans les textes (Cylindres A et B et inscriptions sur ses nombreuses statues) et dans ses portraits de bâtisseur de temples.



Cliché n°4 : tombeau de Cyrus II

Le monument présenté ici est le tombeau de Cyrus II le Grand, fondateur de la dynastie perse, mort en territoire massagète, près de la mer d'Aral, en 530 avant J.-C. Le roi avait fait ériger sa sépulture de son vivant, dans sa capitale du Fars, Pasargades, en s'inspirant de formes qu'il avait observées non seulement à Sardes mais aussi en d'autres régions d'Anatolie, lors de sa campagne contre le roi de Lydie, Crésus, vers 546. Le modèle de référence le plus couramment cité est la tombe du père de Crésus, Alyatte.

Description et analyse

La tombe qui s'élève sur 11 m comprend deux parties : une base à six degrés de taille décroissante et un édifice en forme de maison à toit à double pente qui abrite la chambre funéraire. C'est là que le corps du roi, rapporté d'Asie centrale par les soins de son fils Cambyse, fut déposé avec un mobilier d'une richesse inouïe dont l'existence nous est rapportée par les textes. Mais lors de son passage à Pasargades, le conquérant Alexandre qui admirait beaucoup le souverain perse et désirait se recueillir devant sa dernière demeure ne put que constater le pillage déjà complet de la sépulture.

Il s'agit du seul monument funéraire perse construit, tous les autres tombeaux, à l'exception de celui de Cambyse, non identifié, ayant été sculptés dans les falaises de Naqsh-e Rostam et de Persépolis. Des colonnes plus tardives ont longtemps entouré le monument mais ont été ôtées du site pour rendre à l'édifice le splendide isolement qu'avait voulu Cyrus.

Le tombeau avait été construit au sein d'un jardin aux espèces variées. Des sacrifices avaient lieu devant la sépulture et les prêtres qui les assumaient recevaient des rations pour eux-mêmes et pour le sacrifice.

archéologie égyptienne (Jean-Luc Bovot)



Cliché n°1 : statue d'Akhénaton

Nouvel Empire (1550-1069 av. J.-C.),
XVIII^e dynastie (1550-1295 av. J.-C.), règne d'Akhénaton (1353-1337 av. J.-C.)
Grès polychrome
H. 135 cm ; la. 87 cm.
Temple d'Aton à Karnak Est
Paris, musée du Louvre (E 27112)

La statue fragmentaire en grès avec des traces de polychromie représente le buste d'un personnage bras croisés tenant les sceptres royaux brisés, le sceptre *heka* (crochet) et le sceptre *nakhakha* (fléau / chasse-mouche). Les traits du visage allongé du personnage sont traités avec exagération : yeux en amande mi-clos, bouche charnue, menton en « galoche », pommettes accentuées. Le visage est orné d'une imposante barbe striée et une toile jaunâtre apparaît sur le front, avec traces d'un uraeus, probablement la calotte en tissu couvrant le crâne et dépassant d'une couronne aujourd'hui disparue. Deux plis sont indiqués sur le cou. Sur le corps, peut être dénudé ?, des plaques sont gravées d'un double cartouche hiéroglyphique au nom du dieu Aton. L'attitude générale est celle du colosse osiriaque.

Ce colosse, offert à la France en récompense de son action dans le sauvetage des temples de Nubie, provient du temple d'Aton construit par Aménophis IV au début de son règne à Karnak-Est. Il ornait le péristyle composé de piliers ornés de colosses osiriaques du roi dont tous les autres exemplaires sont conservés au Caire et à Louxor.

L'hypertrophie du corps, sa « féminité » sont caractéristique des débuts du règne du futur Akhénaton. Aux nombreuses explications données à ce style outrancier, on peut ajouter le souci d'une « correction optique », ces colosses de 5 m de haut étant vus depuis le sol.

Erreurs relevées :

- Provenance : Tell el-Amarna (Akhetaton), Abou-Simbel, Médinet Habou
- Musée : Le Caire, Louxor
- Datation : 4^e dyn., 14^e dyn., Moyen Empire, époque ramesside, époque ptolémaïque
- Matériau : marbre, granit, calcaire, basalte
- Description : cartouches du roi, d'Osiris, némès, collier ousekh
- Orthographe : Athon



Cliché n°2 : vase décoré

Époque de Nagada II (3500-3200 av. J.-C.)
Terre cuite peinte
H. 20, 5 cm
Provenance inconnue
Paris, musée du Louvre (AF 6851)

Ce vase en forme de tonnelet muni de deux petites anses percées de suspension est confectionné en terre cuite beige avec une décoration peinte de couleur chamais. Le décor est réparti sur deux registres avec, à la partie inférieure, des motifs géométriques abstraits : quadrillage, frise de « S » (esse), lignes ondulées croisées. Sur la moitié supérieure de la panse, c'est une scène de navigation qui est présentée : un bateau, aux rames innombrables, se déploie sur la largeur comprise entre les deux anses. Sur le pont, on distingue trois « cabines » munies de décorations végétales recourbées, des tiges ondulantes à la proue et à la poupe, un personnage, les bras dressés, et un bouquetin qui « flotte dans l'espace ». L'attitude du personnage rappelle celle de la statuette de « danseuse » ou de « déesse » du Brooklyn Museum datée de Nagada I/II.

L'absence de réelle composition, la représentation de l'animal dans l'espace et le style des motifs divers se retrouvent sur les productions de Nagada II.

Erreurs relevées :

- Matériau : pierre, calcaire
- Identification : jarre, amphore, pot
- Description : scène de chasse, récolte, cultuelle
- Datation : Nagada III, Ancien Empire, époque thinite



Cliché n°3 : pylône du temple d'Horus

Époque ptolémaïque (332-30 av J.-C.) et romaine
Grès
H. 36 m
Edfou, *in situ*.

La photographie présente la façade en grès d'un temple pharaonique. Cette partie de l'édifice se nomme un pylône. Il est composé de deux mâles symétriques trapézoïdaux séparés par une porte monumentale surmontée d'une corniche à gorge égyptienne. Les arêtes du monument sont protégées et soulignées par un *tore*, boudin sculpté. Quatre rainures sur la façade étaient destinées à recevoir les mats en bois pour les oriflammes. Les ouvertures servent à éclairer l'intérieur des mâles. Deux statues du dieu Horus en faucon encadrent la porte. On distingue dans l'embrasure de la porte, dans le fond de la cour, une colonne du *pronaos*, salle précédant la salle hypostyle. Sur les parois du pylône, des bas-reliefs dans le creux, technique destinée aux décors extérieurs, deux scènes symétriques s'affrontent : le couple Isis et Horus, coiffé du pschent, font face au pharaon « triomphant » dans une attitude traditionnelle entrain d'abattre sa massue sur une grappe d'ennemis. A la partie supérieure, deux frises de divinités assises occupent les registres supérieurs.

Le temple d'Edfou, consacré au dieu Horus, a été construit à partir du règne de Ptolémée III au 2^e siècle avant J.-C. et date donc de l'époque ptolémaïque et romaine. L'édifice conserve, intact, le plan classique du temple égyptien : un pylône, une cour, un pronaos, une salle hypostyle et un sanctuaire. La statue du dieu était abritée au fond du temple dont le pylône constitue le rempart défensif. La forme du pylône correspond au signe hiéroglyphique de l'Horizon évoquant les deux montagnes entre lesquelles émerge le soleil.

Erreurs relevées :

- Datation : Moyen Empire, Nouvel Empire, Thoutmosis III, Ramsès II, 21^e dyn., Basse Époque
- Identification : temple funéraire, Abou Simbel, Vallée des Rois, Karnak, Ramesseum, Tanis, Abydos, Abou Roach, Philae, Esna, Dendérah, Médinet Habou, Amon-Rê, portique, piliers
- Matériau : calcaire, granit, terre



Cliché n°4 : Lutteurs

Moyen Empire (vers 2033-1710 av. J.-C.),
XII^e dynastie (1963-1786 av. J.-C.), règne de Sésostri I^{er} (1943-1898 av. J.-C.)
Peinture sur enduit
Béni Hassan, paroi de la chapelle de la tombe d'Amenemhat, *in situ*.

Il s'agit du détail d'une grande peinture qui couvrait la paroi Nord de la chapelle de la tombe d'Amenemhat dans la nécropole de Béni Hassan en Moyenne Égypte. Une série de lutteurs nus, vêtus d'une ceinture blanchâtre, sont représentés dans diverses postures de combat. Leurs corps sont peints en deux nuances d'ocre brun-rouge afin de les différencier ainsi que leur cheveux bruns et jaunâtres ; ceux du bas sont disposés sur une ligne de sol mais tous sont plaqués sur un fond neutre ocre jaune sans aucun détail ni profondeur. Il s'agit de soldats s'entraînant à la lutte ; selon l'explication traditionnelle, on peut y voir des instantanés des attitudes d'un couple de lutteur, une sorte de décomposition des mouvements qui signifierait la durée. L'aspectivité des corps est cependant en partie conservée : yeux de face, tête de profil, épaules de face, jambe et pieds de profil.

Si les tombes du Moyen Empire présentent des thèmes traditionnels comme les travaux agricoles et l'artisanat, des sujets nouveaux apparaissent comme la guerre ou le sport. La grande souplesse des attitudes est aussi une nouveauté dans la représentation qui rappelle certaines scènes de mastabas (danseuses).

Erreurs relevées :

- Datation : Ancien Empire, PPI, DPI, époque ramesside, Basse Époque, époque ptolémaïque
- Identification : Abydos, Saqqarah, Sennedjem, Sennefer, Nakht, Ramesseum

archéologie grecque (Ludovic Laugier)



Cliché n°1 : Masque d'Agamemnon

La plupart des étudiants a reconnu l'œuvre et correctement expliqué son titre tout conventionnel.

En revanche :

■ Le nom du Musée national d'Athènes a été régulièrement écorché (Musée « archéologique ») : c'est le plus important musée d'art grec qui soit, on est prié de le citer correctement.

■ Plus regrettable, la datation était souvent très floue. Pour une œuvre aussi célèbre, l'âge du Bronze, ou Bronze Récent ne suffisait pas. 1600 av. J.-C., ou éventuellement milieu du II^e millénaire avant J.-C. était plus à la hauteur d'une copie d'histoire de l'art

La technique de fabrication de l'œuvre doit être mentionnée correctement : la feuille d'or qui constitue le masque est traitée au repoussé, puis reprise ponctuellement par incisions côté face.

■ Si le luxe des tombes du cercle A de Mycènes a souvent été cité, le type des tombes et de matériel funéraire qui s'y trouve n'a été que vaguement évoqué. Il fallait bien donner le contexte de l'objet : cercle de tombe, tombe à fosse, stèle sculptée en méplat, matériel funéraire constitué de différents objets précieux, pectoral, poignards damasquinés. La problématique de ce chapitre du cours – formation de l'art mycénien, formes locales, importations et influences crétoises ou orientales – a toujours été mise de côté.



Cliché n°2 : Amphore attique

Amphore attique bilingue
attribuée au Peintre d'Andokidès,
vers 520-510 av. J.-C.
Paris, musée du Louvre

Œuvre donnée en cliché prétexte, fait rarissime en archéologie grecque. Catastrophe : certes l'œuvre est présentée seule, dans une vitrine marquant l'extrémité de la galerie préclassique, certes elle est expliquée par tous les chargés de TDO, certes elle figure dans le manuel « *L'art de l'Antiquité -1. Les origines de l'Europe* », dument recommandé dans la bibliographie... mais seul une infime minorité des élèves l'a reconnue ou a pu la situer correctement durant le dernier tiers du VI^e siècle av. J.-C.

■ Point positif : le sujet de la face A, Héraclès et Cerbère, est bien identifié dans la plupart des copies.

■ Pour le reste : décrire une femme armée et un homme avec une peau de lion du la tête pour déduire un peu plus loin qu'il s'agit en fait d'Athéna et d'Héraclès, c'est une perte de temps ou une mauvaise manière de faire du remplissage.

■ Décrire tous les motifs décoratifs secondaires par le menu avant d'en venir à la scène figurée n'est pas souhaitable. Choisir plutôt de mentionner un motif remarquable, comme la double frise de palmettes et de fleurs de lotus enchaînées qui couronne les tableaux. Ou tout simplement relever que le vase est particulièrement bien pourvu en motifs décoratifs soigneusement mis en page.

■ Il fallait traiter le thème représenté, le style du peintre d'Andokidès, inventeur probable de la céramique attique à figures rouges et les spécificités des premières productions réalisées dans cette technique : inversion des rapports de couleur, utilisation du pinceau mais aussi maintien relatif des conventions décoratives de la céramique à figures noires.



Cliché n°3 : Métope d'Héraclès et du taureau de Crète

provenant du temple de Zeus à Olympie
Vers 460 av. J.-C.
Musée du Louvre

La plupart des étudiants a bien reconnu l'œuvre. Les dates du temple étaient bien connues. Cliché généralement bien traité.

Quelques points à ne pas oublier :

- l'œuvre est en marbre de Paros, elle était peinte : il reste du rouge sur le taureau.
- Le choix du cycle d'Héraclès est pertinent pour décorer les frises doriques du temple : c'est un héros originaire de la région du Péloponnèse, où se trouve Olympie. C'est le fondateur mythique des jeux olympiques. Il est utile de le souligner.

Penser à appliquer pertinemment la définition du style sévère à ce haut-relief :

- composition simple, en X, bâtie sur deux lignes de force opposées pour souligner l'affrontement entre les deux protagonistes.
- Suggestion du moment suivant : Héraclès va bientôt soumettre le taureau en le frappant avec sa massue.
- Description d'une musculature en mouvement (Mutatis mutandis, comparez avec le dieu du Cap Artémision par exemple).
- Lèvres charnues, paupières épaisses. Alors que les principes d'idéalisation s'imposent durant cette phase de préclassicisme : le visage du héros montre quelques signes de l'effort accompli : bouche ouverte.

NB : Ne pas écrire Hercule en Archéologie grecque mais HERACLES ! Confondre cette métope avec l'une de celles du Parthénon était très malheureux.



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, ou 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^e 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 (erreur récurrente, étonnamment).

Une perle (je n'en donne presque jamais en pâture) : « La Vénus de Millot ».

Remarque : les observateurs les plus avisés auront sans doute relevé que trois des quatre œuvres sélectionnées pour la session de septembre 2013 sont conservées au Louvre. Il ne s'agissait bien évidemment pas de faire la promotion abusive d'un musée qui nous est cher à tous mais plutôt de suggérer aux promotions à venir que la fréquentation assidue des salles du Louvre – à ne pas confondre avec la relecture à domicile des notes de TDO – est une nécessité absolue, un devoir total, bref un mode de vie en soi... tout du moins en période de révisions.

archéologie étrusque (Laurent Haumesser)



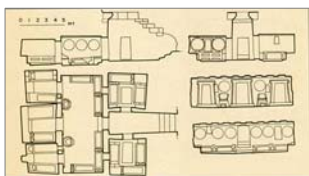
Cliché n°1 : Casque en bronze

Provenance inconnue (Vulci ?),
VIII^e siècle av. J.-C.
Paris, musée du Louvre, inv. Br 4399

Descriptif du vase : technique de réalisation, décor au repoussé. Présence d'un décor figuré : homme.

Commentaire : type de casque caractéristique de la culture villanovienne, servant dans certaines tombes d'une aristocratie émergente de couvercle à l'urne cinéraire. Caractère exceptionnel de la représentation humaine.

Bib. : G. Bartoloni, *La civiltà villanoviana all'inizio della storia etrusca*, Rome, 2006², p. 217-218.



Cliché n°2 : Tombe des Boucliers et des Sièges

Cerveteri,
nécropole de la Banditaccia, tombe des Boucliers et des Sièges,
premières décennies du VI^e siècle av. J.-C. (fin de l'époque orientalisante - début de l'époque archaïque)
Conservée *In situ*



Descriptif : technique de réalisation, hypogée creusé dans le rocher. Structure de la tombe : dromos, atrium et chambres funéraires. Décor dans la pierre : détails architecturaux, mobilier (lits, trônes) et boucliers sur les parois.

Commentaire : type de tombe caractéristique de l'architecture funéraire à Cerveteri entre la fin de l'époque orientalisante et le début de l'époque archaïque. Importance du plan tripartite, lien avec l'architecture religieuse. Reflet de l'architecture domestique et expression du statut social des défunts et de l'organisation familiale.

Bib. : G. Proietti, *Cerveteri*, Rome, 1986, p. 122-123.

archéologie romaine (Daniel Roger)



Cliché n° 3 : portrait en marbre d'Auguste
pas de corrigé



Cliché n° 4 : Fresque du second style pompéien
pas de corrigé

techniques de création : les matières dures animales (Annie Caubet)



Sujet

Remplacez le matériau et ses caractéristiques anatomiques parmi les différents ivoires et autres matières dures d'origine animale employés en ivoirerie

Couteau dit de *Gebel el-Arak*
Manche en ivoire d'éléphant, lame en silex
Moyenne Egypte.
Epoque prédynastique, vers 3000 av. J.-C.
Musée du Louvre, département des Antiquités Egyptiennes.

Remarques générales

- Sur 36 copies, plus de douze se situent bien en dessous de 5/20, faute du minimum attendu sur les caractéristiques anatomiques/morphologiques et le mode de découpe ou mise en œuvre.
- 7 copies médiocres (au-dessus de 5 mais en dessous de la moyenne), ces caractéristiques sont mal comprises
- 8 copies moyennes (1 à 12/20) répondent à peu près à la question mais sont affaiblies par des bévues.
- 4 copies ont été notées un peu plus généreusement qu'elles ne le méritent (14 à 15/20) : elles répondent à minima au sujet mais comportent des bévues, et/ou des fautes de syntaxe et d'orthographe.

La plupart des candidats confondent matière (l'ivoire) et élément anatomique (la défense). Peu comprennent les impératifs de découpe et l'utilisation des parties pleines // parties creuses. Tous préfèrent le petit détail (souvent inexact) à l'exposé synthétique et à la définition générale.

Je ne tiens pas (plus !) compte des bévues très fréquentes consistant à confondre corne et défense, hippopotame et rhinocéros. Je signale un joli « nerval » pour narval.

Corrigé

L'objet choisi est le couteau dit de Gebel el-Arak. L'intitulé de la question demandait de replacer le matériau et ses caractéristiques anatomiques parmi les différents ivoires et autres matières dures d'origine animale employé en ivoirerie.

J'attendais donc quelques-uns des faits ci-dessous. Je signale par un + une information supplémentaire qui leur a été donnée en cours mais que je ne considère pas comme indispensable.

- L'ivoire de l'éléphant provient de ses défenses. (+ ses incisives supérieures)
On appelle « défense » des dents à croissance continue (+ les défenses croissent et se transforment avec l'âge, tout en s'usant par l'usage qu'en fait l'animal pour fourir ou combattre)
Diverses espèces d'animaux terrestres et marins possèdent des défenses : mammouth (disparu depuis la préhistoire), éléphant, hippopotame, sanglier/phacochère, cachalot, morse, + rares le narval et le dudong. (+ la croissance prend divers aspects, cônes emboîtés chez l'éléphant ; les lignes de croissance varient avec l'espèce ; l'observation de ces lignes sur les objets travaillés permet au spécialiste de déterminer l'espèce)
Parce que ce sont des dents, les défenses présentent une cavité dans laquelle se loge la pulpe dentaire chez le vivant.
Les défenses varient en forme et en volume selon l'espèce (+ en décrire quelques unes, par exemple le cas exceptionnel de l'hippopotame dont les 4 incisives rectilignes et les 4 canines spiralées sont des défenses à croissance continue ; seule les inférieures parviennent à un volume intéressant en ivoirerie.)
- Mise en œuvre/découpe. Il faut distinguer le travail de la partie pleine de la défense de celui de la partie creuse. La partie pleine peut-être découpée, longitudinalement en planche ou plaques qui seront ensuite décorées ; ou bien sculptée directement pour des objets en ronde-bosse : c'est le cas du couteau de Gebel el-Arak, avec sa bosse laissée en réserve.
La partie creuse sert notamment à découper des anneaux ou cylindres (+ qui pourvus d'un couvercle et d'une base pris dans un planche de la partie pleine, serviront à faire des boîtes cylindriques (en grec pyxis d'où pyxide) (+le cor ou olifant tire le meilleur parti possible de la cavité de la défense ; il existe des cors en ivoire d'éléphant et en ivoire d'hippopotame, dans l'incisive).
- D'autres matières dures animales ont été utilisées parallèlement à l'ivoire (+ certaines ne distinguent pas aisément, d'où l'intérêt de les examiner dans le cadre général des productions d'ivoirerie et de tabletterie). Citer en premier l'os (+ d'animaux domestiques ou sauvages), le bois de cervidé, l'écaille de tortue, la coquille marine, le corail etc.
- Par le phénomène des lignes de croissance déterminantes de l'espèce et par les impératifs qui régissent le mode de découpe, le parallèle avec le bois est bienvenu.

Les candidats pouvaient encore aborder, *ad libitum* :

- Les outils nécessaires au travail de l'ivoire (scie, râpe, couteau, diverses pointes), sont ceux utilisés dans le travail du bois. Seule la matière (silex, bronze, fer puis métaux contemporains) a changée entre la préhistoire et l'époque moderne pré-mécanique
- Les techniques de décor, l'alliance des matières.

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

Remarques générales

- Tous les sujets proposés ont été vus et commentés durant cours. Dans ce cas, il est étrange de trouver des propositions de lecture, hors du programme traité, et par conséquent erronées.
- L'examen se déroule rapidement (30 minutes) et laisse peu de temps à la réflexion, à l'hésitation. Il fait **SAVOIR** pour reconnaître et donc étudier. Des confusions graves (Achille-Hector ; Athéna-Héra...) ne s'expliquent que par le manque de travail. Même dans un temps court, il faut **REGARDER** le document proposé, ce qui évite de voir dans la métope d'Olympie (Héraklès et Athéna) une hiérogamie par exemple.
- La **méthode** doit être rigoureuse : pour le commentaire : titre de la scène, description et commentaire iconographique. Dans la publication de matériel de fouilles inédit par exemple, il est d'usage de commencer par une description neutre : type « figure masculine nue », ou « figure féminine drapée » pour, à l'aide d'éléments de description et de comparaison, proposer une identification. Cette méthode ne peut s'appliquer à l'exercice proposé où il s'agit de représentations très connues et élucidées. Donc, il faut nommer les personnages, sans créer le faux « suspens » d'une énigme en train d'être résolue. C'est naïf, maladroit et sans intérêt, sinon d'alourdir le développement sans aucun bénéfice.
- L'**expression** doit faire l'objet d'un soin particulier : exactitude de l'orthographe : règles d'accord, ponctuation, majuscules des noms propres ; mais aussi le ton doit être adopté au sujet. La langue parlée ou par trop familière ne convient pas : il ne s'agit pas d'une rubrique « faits divers ». Attention aussi aux anachronismes.



Sujet

Enlèvement de Perséphone

Commentaire iconographique

- identifier la scène : l'enlèvement de Perséphone/Koré, fille de Déméter, déesse de la fertilité de la terre et des moissons, par Hadès souverain des Enfers.
- la décrire : Hadès sur un char emporté à vive allure vers la gauche retient très fermement Perséphone qu'il y a fait monter de force. Sa main gauche est visible sur le sein de la déesse. Celle-ci tente de se dégager de l'étreinte du dieu en s'élançant vigoureusement vers l'arrière, ses deux bras tendus accompagnant et renforçant son mouvement. La violence de la scène est soulignée par le désordre des chevelures et le vêtement pourpre de la jeune déesse qui a glissé, dévoilant son corps jusqu'aux hanches et flottant vers l'arrière. Au mouvement intense de Perséphone répond celui d'une figure féminine agenouillée à droite de l'image, les deux bras levés en signe de détresse. Il s'agit sans doute d'une compagne de Perséphone dont la tradition littéraire rapporte qu'elle cueillait des fleurs avec d'autres jeunes filles au moment de son enlèvement.
- dégager l'importance de la scène : les conséquences de cet enlèvement sont importantes pour la vie des mortels. Déméter, désespérée de la disparition de sa fille la cherche à travers tout l'univers et néglige la terre qui ne produit plus, provoquant ainsi la famine chez les hommes. Il faut l'intervention de Zeus pour que Hadès, son frère accepte que son épouse Perséphone passe la moitié de l'année aux Enfers auprès de lui, et l'autre moitié dans l'Olympe auprès de sa mère. L'alternance des saisons est ainsi expliquée : les mois d'automne et d'hiver lorsque Perséphone est sous terre auprès de son époux, à la tristesse de Déméter correspond la terre aride, tandis qu'au printemps et durant l'été lorsque la mère et la fille sont réunies, elle se couvre de fleurs et de fruits. Enfin, c'est en souvenir de l'accueil qu'a reçu Déméter, sous l'apparence d'une vieille femme, chez les souverains d'Eleusis au cours de son errance, qu'elle demande la fondation d'un sanctuaire et d'un culte à mystères à cet emplacement. Elle confie à Triptolème, l'enfant royal, la mission de faire connaître la culture du blé à l'humanité toute entière.

Titres



Cliché 1 : la naissance d'Athéna

La naissance d'Athéna qui sort toute armée du crâne de Zeus son père. Autour du souverain de l'Olympe sur son trône, on reconnaît une Eilithyie (déesse de l'accouchement) et sans doute Héra, Hermès et Arès.



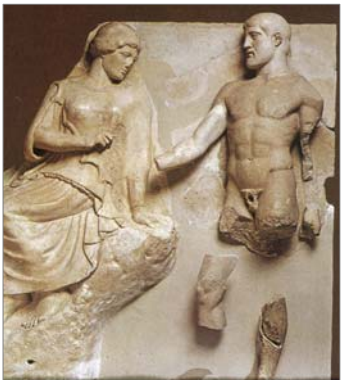
Cliché 2 : la dispute de Poséidon et Athéna

La dispute entre Poséidon et Athéna pour la souveraineté sur l'Attique : on reconnaît Poséidon et son cheval, on aperçoit l'olivier d'Athéna et surtout le grand foudre de Zeus qui sépare les adversaires et rappelle l'arbitrage du roi des dieux pour mettre fin au conflit.



Cliché 3 : Priam demandant le corps de Hector

Le vieux roi de Troie Priam vient, accompagné de porteurs de rançon, demander à Achille, représenté au *symposion*, la restitution du corps de son fils Hector que le héros grec a tué au combat et qui gît sous sa *kliné*.



Cliché 4 : Héraklès remet à Athéna les oiseaux du lac Stymphale

Héraklès remet à Athéna, sa protectrice, les oiseaux du lac Stymphale, oiseaux dévastateurs qu'il a capturés.



Cliché 5 : La Résurrection de Lazare

La résurrection de Lazare est l'évènement du ministère public du Christ qui a le plus marqué les premiers temps de l'Eglise. La grande précision de détails donnée par les écritures y est pour beaucoup. La représentation du miracle est présente dès le IV^e siècle sur les murs des catacombes, réduite à sa plus simple expression. Le Christ est figuré en jeune homme imberbe selon l'héritage antique qui représente la divinité dans une éternelle jeunesse tandis que Lazare sort d'un tombeau maçonné couvert de bandelettes de tissus selon l'usage des soins apportés aux défunts. Ce miracle a suscité dès les origines une large adhésion, il a été source de foi et d'émotion. Les Pères de l'Eglise au rang desquels saint Jean Chrysostome et saint Ambroise y voyaient une préfiguration de la promesse du Christ d'une vie possible après la mort.