



sommaire

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

Sujet

La statuaire royale de l'Ancien Empire (III^e dynastie) à la fin du Nouvel Empire (XX^e dynastie).

Observations

La compréhension du sujet impliquait de bien définir chaque terme de son énoncé : la « statuaire » est l'art de réaliser des statues et correspond techniquement à la ronde-bosse en excluant la technique du bas-relief (parfois trop développée dans certaines copies) mais incluant les statues adossées en « très haut relief » comme les colosses sculptés rattachés à un support (colosse osiriaque, colosse de la façade d'Abou-Simbel...) ; « royale » désigne la statuaire qui représente exclusivement le pharaon, homme ou femme, mais pas son entourage (reine, prince) ; les limites chronologiques, III^e à XX^e dynasties, couvrent la période de l'histoire égyptienne qui s'étend de 2700 à 1069 av. J.-C. et correspond aux trois empires (Ancien, Moyen, Nouvel) et aux deux périodes « intermédiaires » (première et seconde).

Afin de développer tous les aspects du sujet, il convenait de définir le but et les caractéristiques de cette statuaire. Le but principal de la statuaire est d'assurer par efficacité magique la survie du défunt, un but d'autant plus important que le pharaon est censé garantir l'équilibre du monde en maintenant la Maât. Cette fonction majeure de l'art égyptien supposait des conventions dans la sculpture (grille, attitude, matériaux, couleurs, inscriptions...) qui ont assuré une certaine pérennité de son aspect. Néanmoins, il ne fallait pas traiter ces conventions comme le sujet de la dissertation mais définir rapidement ces conventions et leurs conséquences sur la statuaire royale. Outre l'aspect funéraire de la statuaire royale, il convenait aussi d'aborder les autres fonctions de la sculpture, religieuse et politique (propagande). Ayant défini la fonction de cette statuaire, il était indispensable d'analyser ses caractéristiques en détaillant les attributs royaux qui permettent de reconnaître une statue royale : il y a bien sûr les cartouches hiéroglyphiques inscrits sur la sculpture mais aussi de nombreux éléments régaliens tels que l'uraeus, la couronne (Haute et Basse Égypte, double, *kheprech*...), le némès, la barbe postiche, le pagne archaïque *chendjyt*, la queue de taureau, les sceptres.

Une grande majorité des devoirs a privilégié le plan chronologique, le plus simple, qui a le mérite d'éviter les redites d'exemples. Le principal défaut des devoirs a été la carence des connaissances et un manque flagrant d'exemples pertinents et détaillés. Les dissertations se sont souvent limitées à des propos généraux non assortis d'exemples précis ; outre les confusions, les rares exemples sont cités avec une certaine méconnaissance de la chronologie. Pourtant pour répondre convenablement au sujet posé, les nombreux exemples signalés en cours d'HGA suffisaient amplement à illustrer l'étude des statues royales égyptiennes.

Exemple de dissertation

Voici donc, dans l'ordre chronologique, les exemples essentiels qui pouvaient être utilisés (certaines copies ont d'ailleurs enrichi ce corpus en citant d'autres statues non abordées en HGA).

En introduction, rappeler que c'est au cours de la II^e dynastie (époque thinite) qu'apparaît le prototype de la statue royale assise avec les deux statues du pharaon Khâsekhem (Caire, Oxford) déposées dans le grand temple de Hiérakonpolis. Le roi est assis dans une stricte frontalité, pieds joints, vêtu du manteau de fête *sed* et coiffé de la couronne blanche.

Au début de l'Ancien Empire, à la III^e dynastie, dans la *serdab* de son temple funéraire de sa pyramide à Saqqarah, Djéser disposait d'une statue qui constitue le premier exemple de statue royale grandeur nature (Caire). Comme Khâsekhem, il est assis sur un trône, ici à haut dossier, coiffé d'une perruque tripartite, d'un némès et porte la barbe postiche ; il est vêtu du manteau de fête *sed*. Son prénom royal est inscrit sur le socle.

Pour la IV^e dynastie, Khéops, bâtisseur de la grande pyramide, n'a laissé qu'une statuette (Caire) en ivoire. Assis, coiffé de la couronne rouge, il tient le flagellum ; il porte le pagne *chendjyt* ; son nom d'Horus est inscrit le long de la jambe. À Giza, le Grand Sphinx, un rocher sculpté en forme de lion avec *némès* et *uraeus* a été identifié au roi Khéops ; il est le gardien de la nécropole royale.

De son fils et successeur, Redjedef (*Djedefrê*, Didoufri), on connaît une tête (Louvre) en quartzite rouge peint, coiffée du némès, trouvée dans une fosse du temple funéraire de sa pyramide d'Abou-Roach. Elle appartiendrait à une statue debout et illustre la haute qualité du portrait à l'Ancien Empire.

Parmi les statues du pharaon Khéphren découvertes dans le temple bas de sa pyramide, l'exemplaire en gneiss de Nubie (Caire) le présente assis sur un trône décoré du *semataouy*. Coiffé du némès avec *uraeus*, muni de la barbe postiche, il porte le pagne *chendjyt*. Un faucon, qui enserre de ses ailes le *némès*, assure au roi la protection divine d'Horus.

Dans le temple bas de la pyramide de Mykérinos des triades (groupe de trois statues) furent découvertes. Deux exemplaires en grauwacke, conservés au Caire, associent trois statues debout adossées à une dalle, celle du roi coiffé de la couronne blanche, au centre, encadrée de celles de la déesse Hathor sous les traits de la reine et d'une personnification d'une province (nome). Le roi porte la couronne blanche, la barbe postiche, le pagne *chendjyt*. Malgré une certaine individualisation, les divers visages se ressemblent.

À la fin de l'Ancien empire, les statues des pharaons de la VI^e dynastie possèdent des attitudes nouvelles. Les statues en cuivre de Pépi Ier debout, (Caire), trouvées à Hiérakonpolis sont un exemple rare de statue en métal ; les attributs rapportés (pagne, couronne) ont disparus. Le même pharaon est montré sur une statue en grauwacke (Brooklyn) dans l'attitude de l'offrande des vases à vin qui deviendra classique. Une autre statue en albâtre égyptien (Brooklyn) le représente assis, en position osiriaque, sous la protection du faucon Horus.

Son successeur, Pépi II a été sculpté (Brooklyn) en roi enfant sur les genoux de sa mère. Cette statue en albâtre égyptien réunit, au niveau des mains, la statue de la reine mère et celle de son fils traitées frontalement comme deux statues indépendantes. Le roi possède les attributs et la pose traditionnelle mais avec la taille d'un enfant : une tentative unique de renouveler le répertoire de la statuaire royale.

Durant le Moyen Empire, la statue royale n'est plus uniquement funéraire, on la dépose parfois dans un temple ou un sanctuaire. L'évolution du style est linéaire, passant d'une phase de rudesse à la perfection du classicisme pour s'achever dans un schématisme académique.

La statue de Montouhotep II (Caire), trouvée à Deir el-Bahari, est en grès peint, montre un roi assis, coiffé de la couronne rouge, vêtu du manteau de fête *sed*. Ses chairs noires expriment symboliquement le renouveau en relation avec le dieu Osiris.

Les statues en calcaire de Sésostri III^{er} (Caire), déposées dans son temple funéraire à Licht, présentent un roi très idéalisé, assis dans l'attitude traditionnelle. Le *semataouy*, sur les flancs du trône, a la particularité de figurer la Haute Égypte sous l'apparence du dieu *Seth*. De ce roi on connaît deux statues en bois de cèdre stuqué qui le montre dans l'attitude de la marche, coiffé de la couronne de Haute Égypte (Caire) et de celle de Basse Égypte (New York).

Un sphinx d'Amenemhat III (Caire) trouvé à Tanis, en granit rose, se distingue par son modelé vigoureux ; le visage est encadré par une crinière de lion qui accentue l'aspect monstrueux. Il s'agit d'exprimer l'autorité incontestable du roi.

Parmi les nombreuses statues de Sésostri III, deux statues en granit (Louvre), trouvées à Médamoud, le représentent, l'une en roi jeune avec une expression idéalisée, l'autre en pharaon âgé, plus amer, soucieux. Les détails, rides, plis, bouche, bien étudiés s'opposent aux corps musclés et peu différenciés. La signification de cette nouveauté formelle reste hypothétique : figuration du roi à plusieurs âges de la vie, démocratisation de la figure du roi soumis au vieillissement humain, assimilation du roi à la force diurne de Rê et l'assoupissement nocturne d'Osiris. Les statues possèdent deux nouveautés : des oreilles très décollées et un collier muni d'un coquillage.

A Dahchour, une tombe contenant la sépulture du pharaon Aouibré Hor de la XII^e dynastie (souvent daté de la XIII^e), abritait un naos protégeant une statue d'un homme en marche dont la perruque tripartite est ornée du signe du *ka*, les bras levés. Cette statue, autrefois stuquée en vert et partiellement dorée, incarne le *ka* de la jeunesse pourvoyeuse d'offrandes.

Au Nouvel Empire, le roi, souvent coiffé de la couronne *kheprech*, est sculpté aussi bien dans des attitudes traditionnelles qu'avec des poses nouvelles (en adoration à genoux, à plat ventre).

Sous les règnes d'Hatchepsout et de Thoutmosis III (1479-1425 av. J.-C.), la sculpture combine une « féminisation » de l'expression, un canon plus élancé, des traits plus fins. Parmi les centaines de statues de la reine Hatchepsout trouvées à Deir el-Bahari (New York), certaines la présentent assise dans l'attitude traditionnelle du pharaon avec une apparence masculine et royale, les sculpteurs ayant atténué la féminité de sa poitrine nue. D'autres montrent la reine agenouillée offrant les vases *nou*. Elle peut être aussi figurée en sphinx (Caire) avec une féminité du visage intégré habilement dans la crinière du félin sans recours au némès. Sur la troisième terrasse de son temple de Deir el-Bahari, un portique est décoré de ses colosses osiriaques : la reine momiforme, barbe postiche, coiffée du pschent ou de la couronne blanche, bras croisés, tient divers sceptres. La *damnatio memoriae* des statues de la reine souvent attribuée à son neveu Thoutmosis III est à nuancer, intervenant très probablement vers la fin du règne du roi.

La statuaire de Thoutmosis III est d'un style proche. L'exemplaire (Louxor), trouvé dans la cachette de Karnak, montre le roi debout, en marche, coiffé du némès, vêtu du pagne archaïque. La perfection du modelé et l'élégance générale offrent une image idéalisée du souverain. Une autre statue en basalte (Caire), où il porte la couronne blanche, possède les mêmes traits reconnaissables et harmonieux.

Avec Amenhotep III (1391-1353 av. J.-C.), le goût du colossal côtoie un style plus idéalisé et une tendance à l'abstraction. La sculpture colossale est caractérisée par une surface polie et brillante comme ces têtes (Louxor, Louvre) en granit rose, coiffées de la couronne blanche, provenant de colosses debout du temple funéraire du roi (Kom el-Heitan) au traitement très conventionnel des traits du visage. Dans ce temple deux statues monolithiques en quartzite, les colosses de Memnon, hautes de 19 mètres, figurent le roi assis sur son trône orné du *semataouy* ; à ses pieds sa mère et son épouse sont sculptées en taille réduite. La petite statuaire réunit une série de têtes plus petites coiffées du *kheprech* (Louvre, Cleveland), au visage expressionniste, à la bouche naturaliste, aux traits de fard exagérément élargis. Enfin unique en son genre, une statue (Louxor) en quartzite rouge trouvée dans la cachette du temple de Louxor, représente la statue du roi debout, appuyée contre un pilier dorsal et posée sur un traîneau. Le roi, en marche, est vêtu d'un pagne à devantail orné, coiffé de la couronne double, portant la barbe postiche, serrant des rouleaux de papyrus, les pieds ornés de sandales. Il s'agit de l'évocation du roi mort et divinisé associé au soleil d'Héliopolis. La statuette fragmentaire de Tiy et Amenhotep III (Louvre) en stéatite émaillée présente le couple royal ; s'il ne reste que le bras du roi, la reine, assimilée à Mout, la mère, est coiffée de la dépouille de vautour et vêtue d'une robe imitant le plumage de l'oiseau.

Au début du règne d'Amenhotep IV, le style est marqué par une exagération des formes corporelles. Les colosses (Caire, Louvre) - dont un asexué - en grès peint, provenant du temple d'Aton de Karnak Est, sont inscrits au nom du dieu Aton et ont été brisés après la restauration du culte d'Amon. Si certains traits sont traditionnels (momiforme, couronne, barbe postiche, sceptres), leur aspect androgyne évoquerait la fécondité qu'Aton accorde à l'Égypte par l'intermédiaire du roi.

En l'an 4 de son règne Amenhotep IV change son nom en Akhéaton, fonde la ville d'*Akhetaton* (Tell el-Amarna) et rompt avec les cultes traditionnels pour n'adorer que le globe solaire *Aton* source de toutes choses. Dans le courant du règne l'aspect caricatural des statues tend à s'atténuer, les formes s'adoucissent sans perdre la spécificité de l'art amarnien comme sur le « groupe Curtis » du Louvre, en calcaire peint, où le couple royal se tenant par la main présente une déformation atténuée des corps tout en possédant les caractéristiques amarniennes (attitude familière, plis du cou, rubans flottants, couronnes particulières, sandales). L'inscription sur la plaque dorsale suggère une datation après l'an 9. Ce souci de la mesure peut être observé sur le visage de la statue du Louvre en pierre jaune, reste d'un groupe où le roi dispose de ses attributs traditionnels, némès, uraeus, sceptres.

La période amarnienne s'achève avec Toutânkhamon qui, de retour à Thèbes, restaure les sanctuaires. La statuaire royale redevient plus classique comme cette statue colossale (Caire) en quartzite, qui possède encore des traces amarniennes : yeux étroits et ventre proéminent. Le groupe statuaire « Amon et Toutânkhamon », en diorite (Louvre), trouvé à Karnak, est très classique : la statue assise du dieu Amon protège le pharaon debout devant lui ; le visage d'Amon a les traits du jeune pharaon et, malgré la persécution, le nom du roi a été oublié en un endroit.

Avec l'époque ramesside, XIX^e-XX^e dynasties, la sculpture royale est caractérisée par un formalisme croissant exprimé par un sourire bienveillant et un modelé nerveux et précis. Quelques innovations amarniennes seront conservées telles que le port des sandales, la notation des plis du cou, la transparence du plissé des vêtements, etc.

Chez les ramessides, c'est incontestablement Ramsès II qui a laissé le plus grand nombre de sculptures à son effigie, caractérisées par une grande variété d'attitudes et de styles. Comme Amenhotep III, Ramsès II fit sculpter des statues colossales, traitées sans finesse avec des proportions ramassées, un modelé sommaire, ces statues étant prévues pour une vision à distance et une intégration à l'architecture.

Dans son temple mémorial du Ramesséum, les restes d'un colosse haut de 17 m gisent dans la première cour, le colosse devait être accompagné d'une autre statue colossale représentant la reine. Dans la deuxième cour, on distingue les vestiges d'un portique frontal à huit piliers osiriaques précédant la salle hypostyle. Dans son grand temple rupestre d'Abou Simbel, la façade en forme de pylône est précédée de quatre colosses assis, hauts de 20 m, sculptés dans le rocher. La salle vestibule est bordée de huit piliers osiriaques, coiffés au sud de la couronne blanche, au nord de la couronne double.

La statuaire officielle comptait de nombreuses sculptures au travail soigné dont le très bel exemplaire en granit noir de Turin. La statue, trouvée à Karnak, présente le roi assis sur un trône flanqué par les figures réduites de son fils aîné et de sa grande épouse Néfertari. Il est coiffé de la couronne *kheprech* munie d'un uraeus lové, porte un costume finement plissé, tient le sceptre *heqa* et un rouleau ; ses pieds chaussés foulent les Neuf Arcs (ennemis symboliques de l'Égypte). Le visage du roi, souriant, est un portrait idéalisé aux traits délicats et à l'attitude sereine d'un pharaon dans sa jeunesse éternelle ; le modelé du corps, très mesuré, traduit un art officiel très conventionnel.

Sujet

Les palais perses

Observations

A ma grande surprise, le sujet a été peu choisi, alors que je pensais qu'il s'agissait presque d'une question de cours. Seulement 39 candidats ont composé, ce qui représente environ un tiers des copies rendues. Et la plupart sont passés à côté du sujet car ils ont préféré traiter de l'art perse en général, en reprenant les grandes caractéristiques de cet art, omettant de réfléchir à ce que pouvait avoir de spécifique l'architecture des palais perses et d'évoquer les aspects très concrets de cette architecture : la grande porte d'accès détachée de toute muraille qui sert une idée de prestige plus qu'une idée de défense, l'emploi systématique de la colonne, une quasi disparition des grandes cours centrales et, de façon générale, une toute autre organisation de l'espace que celle des palais mésopotamiens, à l'exception du palais de Suse qui représente une exception. En effet, les palais perses, à Pasargades, à Persépolis sont en structure éclatée plutôt que compacte. Enfin, les matériaux, la pierre et le bois stucqué (Pasargades), la brique, la couleur rouge des sols, n'ont été évoqués que de très rares fois.

Au lieu d'aborder le sujet par son commencement logique, c'est-à-dire par ce qu'on voit immédiatement, la plupart des élèves se sont lancés immédiatement dans des considérations générales sur le syncrétisme (souvent écrit avec un h) de l'art perse, sur le cosmopolitisme des palais et ont donc oublié de réfléchir au sujet proprement dit. Un des aspects qu'il fallait mettre en avant, en soulignant son caractère paradoxal, était qu'un peuple de tradition nomade, et qui l'est resté puisque le roi et sa cour se déplacent constamment et vivent avant tout sous la tente, se soit tellement investi dans des palais en dur, où personne ne résidait, comme si le palais était avant tout au service d'une image de l'empire.

Une bonne copie n'est pas une copie qui va tout dire, c'est une copie qui va proposer une approche réfléchie, qui va proposer des comparaisons, donner des valeurs à tel ou tel exemple. Qui va, par exemple, distinguer, au cours de l'énumération de la liste des palais, le palais de Suse comme étant le seul qui reprend, dans sa partie méridionale, l'organisation traditionnelle des palais orientaux, avec de grandes cours centrales et des appartements et lieux de stockage disposés autour. Et le seul qui reprend les revêtements colorés des murs intérieurs et des façades. Une bonne copie sort des sentiers battus et des idées rebattues. Par exemple, il était bien de penser à évoquer le goût des Perses pour les jardins et les essences botaniques rares.

Je n'ai mis qu'une seule très bonne note, un 17. Et même si le pourcentage de notes comprises entre 10 et 17 est de 48,7 %, je considère que l'ensemble est assez moyen.

Corrigé

Introduction

L'empire perse-achéménide est le premier grand empire qui unifie tout l'Orient au 1^{er} millénaire avant J.-C. A partir de la prise de Babylone par le Grand Roi Cyrus II en 539 avant J. C., les Perses vont se lancer dans une politique de conquête du monde oriental et de ses confins qui fera de leur empire, en moins d'une cinquantaine d'années, la plus grande puissance du monde antique jamais connue s'étendant de la Lydie à l'Indus, de la mer Noire à l'Égypte. Les grands souverains sont les premiers de la dynastie : Cyrus, Cambyse, Darius Ier qui met en place les cadres administratifs de l'empire, et Xerxès. Ensuite, les successeurs auront à maintenir vaillamment un ensemble aussi gigantesque, aussi disparate que possible, qui tombera en 330 avant J. C sous les coups donnés par le conquérant macédonien Alexandre le Grand.

Pour maîtriser un ensemble aussi vaste, les rois perses vont développer un art cosmopolite, considéré par certains comme un mélange incohérent, mais qui reflète bien leur idéal de tolérance, aux antipodes de la volonté d'asservissement des peuples conquis qui animait leurs prédécesseurs. Cet art cosmopolite opère une sorte de grande synthèse des diversités existant entre les différentes satrapies, un syncrétisme culturel qui s'exprime dans deux domaines, l'architecture et l'orfèvrerie. Mais les Perses restent des nomades et dans l'architecture des palais qu'ils vont édifier, d'abord à Pasargades, dans le Fars, à l'initiative, de Cyrus, puis à Suse et Persépolis, à l'initiative de Darius, s'exprime avant tout une image de l'empire universel, qui se veut accueillant à l'égard de tous les peuples par sa porte d'apparat, par ses escaliers majestueux, par ses grandes salles de réception. Vient seulement en second la fonction de résidence, résidence qui ne saurait être permanente, et, de ce point de vue, le palais de Suse, qui est le plus proche de la Mésopotamie, est exceptionnel par le développement, au sud, d'une zone résidentielle avec des cours centrales et des appartements royaux.

Proposition de plan

I La spécificité de l'architecture des palais perses par rapport aux palais mésopotamiens

1. Un plan disséminé à la manière d'un campement

ex. de Pasargades, le « camp des Perses »

ex. de Persépolis

2. Une porte d'apparat qui se détache nettement de l'ensemble, par où vont passer les peuples

ex. de la porte R de Pasargades

ex. de la Porte de Suse décorée à l'extérieur de la statue de Darius

ex. des portes de Persépolis : la Porte de toutes les Nations ou Porte de Xerxès et la porte inachevée menant à la Salle au Cent Colonnes

3. L'emploi systématique de la colonne dans l'architecture : utilisation de la pierre et du bois stucqué

- Dans les portiques
- Dans toutes les salles qui sont hypostyles
- Dans les immenses salles de réception appelées Apadana

4. La présence de jardins autour des palais

Le goût des Perses pour les essences rares, rapportées des différentes campagnes et plantées dans des jardins irrigués : ex avec les canaux d'irrigation orthogonaux de Pasargades, avec bassins de décantation

II Les palais perses au service d'une image de l'empire

1. Le goût du grandiose

- Les dimensions : donner des échelles pour les Apadana de Suse et de Persépolis : 109 m de côté, une élévation de plus de 20 m et une capacité d'accueil de 10 000 personnes
- Les revêtements colorés, surtout à Suse

2. Le goût de l'intemporalité

- Une approche qui transcende les représentations individuelles dans les décors
- La règle de l'isocéphalie incarnée par la Frise des Archers et les grands défilés de Persépolis
- L'absence de représentations anecdotiques au profit d'images répétitives dans les passages de portes
- A Persépolis, l'image de l'Homme perse qui pourfend un taureau
- Les images répétées du Roi sur une estrade portée par trois ou cinq étages de personnages

3. Le goût de la tolérance et l'ouverture

- Le syncrétisme des cultures avec ex du génie de la Porte R et des différentes parties du décor des colonnes de Suse
- Le recours aux compétences multiples des peuples de l'empire : Charte de Darius retrouvée à Suse qui énumère tous les participants aux grands travaux de construction des palais

Une remarque : il fallait bien évoquer le cosmopolitisme qui transparaît dans les palais mais il ne fallait pas commencer par cela car il concerne plus les décors que l'architecture. Et, surtout, il ne fallait pas réduire le devoir à cet aspect.

Conclusion

Ainsi les palais perses sont-ils la meilleure vitrine d'un empire qui s'est voulu universel, stable et intemporel. Mais aussi grandiose et tolérant. Néanmoins s'ils témoignent d'influences et d'un héritage, ils reflètent aussi des traits d'originalité propres aux Perses.

Sujet

Peut-on qualifier l'art romain de réaliste ?

Barème

- Introduction
Une problématique a été dégagée : 1 point
Le plan est justifié (0,5) et annoncé (0,5) : 1
- Plan
Le plan est organisé, avec des transitions et une progression : 2
- Développement
Le sujet est compris, traité avec rigueur (pas de hors sujet) : 5
Les exemples sont précis, analysés et pertinents : 5
Les arguments sont pertinents, variés et clairement exposés : 5
- Conclusion
L'exposé débouche sur une conclusion claire : 1
- 0,5 point si l'orthographe et l'expression sont correctes.

Compte-rendu

L'introduction n'est pas assez soignée : son utilité est très rarement comprise. Introduire le sujet, c'est l'analyser, et non partir dans un résumé infini et forcément caricatural de l'histoire de Rome et de l'art Romain (voire de l'humanité en général). Hélas, trop souvent, le lecteur aborde la copie avec deux ou trois phrases très vagues, et soudain un "mais" vient interrompre cet exposé embarrassé pour reformuler le sujet sans l'avoir discuté au préalable. Typiquement, on a quelque chose comme « Rome fut fondée par Romulus, puis il y eut des rois, la République et des empereurs. Mais peut-on qualifier l'art romain de réaliste ? » L'introduction doit, dès les premiers mots, proposer une explication des notions présentes dans l'énoncé du sujet. Il faut traiter le sujet, rien que le sujet, tout le sujet, tout de suite, et éviter les généralités sans rapport avec lui.

Le défaut majeur est un manque total d'analyse du sujet. Très rares sont les candidats à s'interroger sur le sens du mot "réaliste" appliqué à l'art romain, alors que la notion qualifie un courant artistique du XIX^e siècle et s'applique en particulier à la littérature ! Ceux qui le font se limitent à de fausses définitions ("est réaliste ce qui se conforme au réel", "le réalisme est l'imitation de la réalité" : certes, mais que signifient, dans les arts figuratifs, la conformité au réel, l'imitation de la réalité ? À quoi se reconnaît une telle démarche ?). Ainsi, on a confondu le réalisme avec la ressemblance, avec l'exactitude, avec la vraisemblance. Il faut distinguer les notions, les définir précisément. Il vaut mieux consacrer cinq minutes à la réflexion avant de se jeter sur le stylo et commencer à rédiger.

De ce manque d'analyse découle sans doute l'absence d'articulations dans le plan et le défaut de progression dans l'analyse des exemples. Un plan en deux parties qui oppose des créations qualifiées de réalistes à des œuvres idéales ne mène pas à grand-chose. On se doute que l'art romain n'est pas soit entièrement réaliste, soit entièrement idéaliste. De même, le plan *thèse/antithèse/synthèse* peut avoir l'air commode (alors qu'il est très dangereux) mais souvent il se résume à : "oui, l'art romain est réaliste ; ah non, parfois il ne l'est pas ; donc parfois il l'est, parfois il ne l'est pas".
Là encore, on n'est pas très avancé.

Pis encore, l'art romain a très souvent été oublié non seulement au profit de la seule statuaire, mais encore au profit du seul art du portrait. Trop nombreux ont été les candidats à ne parler que des portraits, attitude très réductrice et périlleuse, car la confusion entre réalisme et ressemblance est presque inévitable et on se retrouve dans une impasse : comment savoir si le portrait romain est ressemblant ? Il faudrait retrouver un Romain célèbre encore vivant pour le comparer avec ses portraits. Au contraire, il était essentiel de convoquer toutes les disciplines artistiques possibles, car elles ne traitent pas toutes la réalité de la même façon, ce qui permettait peut-être de poser une problématique.

Corrigé

Voici les différents points qu'on devait aborder, en s'appuyant sur le cours :

- Analyser le sujet en se demandant comment reconnaître concrètement une œuvre romaine réaliste. Le goût du détail concret, les références à la vie quotidienne, la recherche de l'objectivité devaient ressortir.
- Discuter de la notion de portraits républicains « aristocratiques » ou véristes (portrait de la collection Torlonia, portrait d'Osimo) : sont-ils réalistes (sans faire référence à une hypothétique ressemblance) ?
- Faire référence aux statues-portraits dont les corps sont sans rapport avec les visages (inconnu de Délos, Vénus flavienne de la Ny Carlsberg Glyptotek).
- Aborder la question du trompe l'œil en peinture (mégalographies : villa de Fannius Synistor), en liaison avec les architectures fantastiques des II^e et III^e styles pompéiens (Villa de la Farnésine à Rome ; d'Agrippa Postumus à Boscotrecase).
- Poser la question du relief historique (*Ara Pacis*, colonne trajane), dont le lien avec la réalité est évident : peut-on dire que ces reliefs sont réalistes ? S'agit-il simplement d'embellir la réalité sur le seul plan esthétique (cuirasse de la statue de Prima Porta) ?
- S'interroger sur le lien entre mythologie et scènes réalistes : ce n'est pas une opposition, des scènes réalistes sont insérées dans les tableaux mythologiques (Mars et Vénus des maisons de l'Amour puni)
- Conclure sur le rôle des saynètes réalistes dans les productions de l'art romain.

Pour aller plus loin

Il ne s'agit pas ici d'un travail que l'on peut attendre des candidats dans le cadre de l'examen, mais d'un ensemble de pistes destinées à montrer comment le sujet pouvait être exploité. Sauf les cas où l'illustration est donnée, les œuvres citées ont été abordées en cours ou visibles à l'exposition *Moi, Auguste, Empereur de Rome* au Grand Palais (19 mars 2014 - 13 juillet 2014).

Le Réalisme désigne un courant artistique et littéraire qui traverse la seconde moitié du XIX^e siècle : des peintres, comme Gustave Courbet (*l'Enterrement à Ornans*) ou Jean-François Millet (*l'Angélus*), des écrivains, comme Gustave Flaubert (*Madame Bovary*) ou Guy de Maupassant (*Bel Ami*), rompent avec l'Académisme de l'art officiel (le style pompier) ou l'idéalisme des Romantiques, pour préférer l'observation de la vie contemporaine et, à l'aide d'une vaste documentation, la peinture de milieux sociaux. Parler de réalisme à propos de l'art romain, c'est donc lui appliquer une préoccupation qui lui est étrangère, mais qui, parce qu'elle nous est proche, peut souligner son originalité et mettre en lumière certaines démarches qui lui sont propres. Que peut-il y avoir de réaliste dans l'art romain ? C'est la peinture de la vie quotidienne, l'attention portée aux détails, la traduction juste et objective (sans excès ni *pathos*) de la réalité qui pourront permettre de qualifier de réaliste une œuvre romaine. Dans l'attention portée au concret, voire au banal, et dans la recherche du détail "qui fait vrai", on reconnaîtra la dimension réaliste de l'art romain¹.

Profondément étrangers à toute doctrine artistique "réaliste", les artistes romains n'ont jamais produit d'œuvre purement "réaliste". Dans leur production se mêlent mythes, fantaisie, fantastique et touches réalistes, quotidiennes, familières dans leur précision. L'analyse de cette synthèse artistique nous poussera à évaluer ce qu'on peut qualifier de réaliste, quels types de production se prêtent au réalisme dans l'art romain, et par quels moyens. Les scènes réalistes jouent en fait un rôle dans une économie générale des représentations, où elles s'articulent avec des scènes mythologiques ou symboliques pour restituer souvent un sens général du décor. Enfin, elles révèlent sa nature ouverte et encyclopédique, et le rôle central de la culture dans la construction de l'Empire.

Dans son *Histoire naturelle*², Pline l'Ancien cite comme un modèle l'œuvre du peintre grec Zeuxis (fin du V^e siècle avant J.-C.), si fidèle dans l'imitation de grappes de raisins que des oiseaux venaient y picorer. L'idéal de l'art antique semble donc bien être l'imitation du réel. C'est certes cette impression que donnent les portraits dits "aristocratiques" sculptés entre le II^e siècle avant J.-C. et la fin du I^{er} siècle avant J.-C. Apparemment, nulle trace d'idéalisation sur le portrait dit de Brutus du musée du Capitole, ou sur celui d'un vieil homme au visage buriné de la collection Torlonia. Au contraire, on insiste sur la dissymétrie des traits, sur les marques de l'âge, les défauts physiques...

Mais l'observation du portrait d'inconnu conservé au Palazzo comunale d'Osimo, avec la multiplication des rides que ne soutient aucune réalité physiologique, fait finalement douter du souci de vraisemblance et de ressemblance qui guidait les sculpteurs. En fait, ces portraits répondent à une préoccupation morale et politique : il s'agit d'exalter l'idéal de *virtus* aristocratique, en mettant en scène le *paterfamilias* chargé d'expérience et de responsabilités, recru de labeur, au terme d'une vie frugale dominée par le mépris du luxe.

Il s'agit donc non pas tant de reproduire la réalité, mais d'en créer l'illusion. La réflexion sur le rapport entre l'art et le réel n'est pas spécifique au monde romain. Dès le IV^e siècle avant J.-C., Aristote pense que l'art ne peut pas reproduire le réel, mais l'imiter, en parvenant à susciter les mêmes impressions et les mêmes émotions que le réel. C'est la *mimésis*. La ressemblance n'est donc pas le passage obligé pour atteindre au réalisme et cette leçon est mise en pratique à l'époque romaine par les artistes héritiers de la tradition hellénistique : comment par exemple être réaliste en représentant un animal aussi fantastique qu'un centaure ? Comment le faire exister de tel sorte qu'il nous paraisse faire partie, d'une certaine façon, de notre réalité vécue et concrète ? Les deux centaures en marbre gris découverts au XVIII^e siècle sur le site de la Villa Hadriana à Tivoli, appelés "centaures Furietti", et exposés au musée du Capitole³ nous fournissent une réponse : le fait qu'ils forment une paire et semblent dialoguer – le centaure jeune semblant joyeux, le centaure âgé souffrant et tourmenté –, la précision de la musculature, le souffle qui anime les cheveux, le dynamisme des attitudes – le centaure jeune paraissant plein d'allant, le bras levé, tandis que le centaure âgé, les mains liées, est penché en arrière, son torse se tournant douloureusement vers la droite –, tout ceci leur fait partager avec nous une communauté de sensations et d'expériences, et traduit une situation de notre vie réelle : l'opposition entre la jeunesse et la vieillesse, entre la joie et la douleur, entre la liberté et les entraves.



¹ Erich Auerbach, dans *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (Paris, Gallimard, 1968), parle d'un procédé qui "crée l'illusion d'une vie diverse et concrète".

² XXXV, 36, § 65.

³ Un centaure âgé inspiré du même modèle est présent au musée du Louvre dans la collection Borghèse (Ma 562, actuellement dans la salle des Cariatides).

La recherche de l'imitation du réel passe également par un procédé qui connaît son plein développement entre le début du I^{er} siècle avant J.-C. et le début de la période augustéenne, dans ce qu'on a appelé le II^e style de la peinture pompéienne. Il s'agit du trompe l'oeil, avec non seulement la mise en pratique des règles de la perspective – empiriquement découvertes – telles qu'on les observe dans les grands décors muraux comme dans la villa de Poppée à Oplontis (grand *oecus*) ou la maison d'Auguste sur le Palatin à Rome (salle aux masques), mais aussi la réalisation de mégalographies, dans lesquelles les personnages représentés à la fresque semblent partager l'espace avec les habitants des lieux (villa de Fannius Synistor à Boscoreale, villa des Mystères à Pompéi).

La fin de la République et le Haut-Empire semblent dominés par la recherche de la profondeur de champ, de la mise en perspective, aussi bien dans la peinture que dans l'art du relief. Mais là encore, cette imitation du réel est le plus souvent au service de thèmes ou de sujets qui sont, comme dans le cas des Centaures, de nature mythologique, philosophique ou politique. Elle est même rejetée dans les décors du III^e style de la peinture pompéienne, comme sur les murs de la villa d'Agrippa Postumius à Boscoreale, où s'épanouissent des architectures si gracieuses, des colonnes si distendues et une végétation si schématisée que, sous le règne d'Auguste, l'architecte Vitruve condamne ce système décoratif exubérant. Pour lui, la peinture ne doit représenter que ce qui existe réellement⁴.

Et pourtant, la peinture "raisonnable" des Anciens, qu'il défend, est celle de la mythologie : les errances d'Ulysse, la guerre de Troie, les assemblées des Dieux⁵.

Finalement, même dans le compte rendu précis, voire minutieux, rempli de détails et de scènes pittoresques qu'est la colonne trajane (107-113), la logique, la narration organisée passe au second plan. Apparemment, il s'agit d'un discours structuré : les deux campagnes contre les Daces se succèdent sur le ruban de pierre, il y a des transitions entre les scènes (des arbres qui marquent un changement de lieu ou de temps, un jeu de regards qui fait passer d'une scène à une autre...), les pièces de l'équipement du soldat sont restituées avec un sens du détail concret très romain et une véritable intérêt pour le contexte se manifeste (on voit des éléments du décor, tels que les tentes de l'armée ; l'assemblée des soldats est rendue en perspective cavalière...). Toutefois, non seulement les dieux sont présents, mais surtout, la disposition de ce récit sur le monument empêche toute lecture cohérente, et la disposition des scènes privilégie une lecture thématique, "par face", (des scènes de harangues apparaissent les unes en dessous des autres, les scènes de construction des camps se répètent sur la même "face"...). Le but est d'exalter les légions de Rome, la sagesse efficace de Trajan, de justifier, au cœur de la cité, la conquête qui a permis d'aplanir cet espace de la Ville, l'édification du forum et des marchés de Trajan.

Dans le livre X de sa *République*, Platon condamne l'art parce qu'il ne donne au mieux que l'illusion de la réalité. La notion de *mimèsis* est au cœur de cette critique : l'art n'est que la copie du réel (donc une forme dégénérée du réel sensible), mais ce réel n'est lui-même qu'une imitation du monde supérieur des Idées, il n'est que le reflet (ou l'ombre) de l'univers des concepts mêmes. Or ce sont ces derniers que l'on doit rechercher, car eux seuls possèdent une véritable réalité (le reste n'est que contingence et illusion). Dans le contexte de la pensée néo-platonicienne qui s'épanouit à Rome dès le milieu du I^{er} siècle avant J.-C. (par exemple chez Cicéron), ces conceptions ont un impact direct dans le domaine artistique. Le réel y apparaît comme un "phénomène à étages", par exemple dans la cas de la Gemma augustea, grande sardoine à deux couches conservée dans l'Antikensammlung de Vienne. Le camée est organisé en deux registres. Le registre supérieur représente le monde des dieux : Auguste y est assis dans la pose du Jupiter Olympien, aux côtés de Rome et d'autres divinités (l'une d'elle, qui ceint Auguste d'une couronne, a reçu les traits de Livie) et la scène est encadrée à droite par une Victoire et à gauche par une représentation de la terre nourricière, ou l'*oikouménè*, figure de l'humanité. Le registre inférieur est le volet terrestre, "réel", de l'apothéose divine : la victoire y est concrétisée par un trophée qu'érigent des soldats, le règne sur l'ensemble du monde par les figures d'un auxiliaire barbare de l'armée (reconnaissable à son casque), de vaincus entravés, suppliants ou même ayant perdu la vie. Cette construction, qui donne au réel concret un sens supérieur, voire "cosmique", est évidemment la même que l'on trouve sur la cuirasse de la statue d'Auguste de Prima Porta conservée aux musées du Vatican. La remise des enseignes par les Parthes, événement diplomatique sur le plan de l'historiographie, retour à un ordre moral "normal" sur le plan du symbole, devient un événement dont le retentissement intéresse tout l'Univers, puisque la Terre, le ciel, Apollon et Diane, le Soleil et Phosphoros accompagné de la Rosée y concourent.

L'idéalisation de la réalité, si typique de la période augustéenne doit donc être interprétée bien au-delà d'un simple discours politique ou comme le résultat d'un choix esthétique : avec le type Prima Porta, inauguré en 27 avant J.-C., le portrait impérial n'est plus celui d'un homme, ni celui d'un dieu (pas encore), mais celui d'une Idée, où se mêlent la *Virtus* (le courage, la force), la Clémence, la Justice et la *Pietas* (fidélité aux dieux et aux ancêtres). Ce sont ces qualités qui sont inscrites sur le bouclier des Vertus (*clipeus Virtutis*) que le Sénat voue à Auguste en janvier 27 av. J.-C. Il ne s'agit même pas de valeurs morales, mais bien d'un idéal absolu vers lequel le Sénat demande que tende l'empereur. L'*Ara Pacis Augustae*, autel de la Paix offert à Auguste par le Sénat en 13 avant J.-C. pour commémorer son retour (*adventus*) de campagne en Gaule et en Hispanie, participe de cette même tension vers l'idéal. Là encore la composition du décor externe de l'enceinte de l'autel est organisée en deux registres : sur celui du bas, de généreux rinceaux s'élèvent de culots d'acanthes. Il s'agit de rinceaux peuplés : on y voit de petits animaux rampants sur le sol (serpents, grenouilles) ou des cygnes s'élançant tout en haut. Sur le registre du haut, se développe, du côté nord comme du côté sud de l'édifice, la procession qui accompagne le suovétaurile, sacrifice en l'honneur d'Auguste. L'atmosphère, religieuse, est celle d'un temple (le relief s'inspire à l'évidence de la frise des Panathénées sur la Parthéon à Athènes). Les personnages, hauts dignitaires ou membres de la famille d'Auguste, sont voilés ou portent la couronne de laurier ; les successeurs potentiels d'Auguste s'y trouvent en bonne place. La procession, se situant symboliquement à la même hauteur que les reliefs des panneaux latéraux qui représentent l'arrivée d'Énée dans le Latium, l'épisode du Lupercal (avec Rémus, Romulus et la louve), se retrouve sur le même plan que les épisodes mythiques de l'histoire romaine, c'est à dire ceux qui, se déroulant dans le monde des hommes ont une signification supérieure dans le plan des Idées.

Cette fonction de l'art figuratif romain comme un écho du monde divin explique que les scènes de la vie quotidienne y soient si rares. Dans le décor des maisons, les représentations artistiques sont rarement concrètes, on n'y rencontre jamais le banal, la vie réelle. Dans le grand salon (*oecus*) de la maison de Livie, rien qui parle de la femme d'Auguste, mais dans les grands tableaux au centre des parois, on voit Polyphème et Galatée, Hermès délivrant Io de la garde d'Argus. Outre la volonté, dans ces grandes maisons aristocratiques romaines, de posséder les copies de tableaux de chevalet prestigieux, le choix des sujets s'explique par la défiance envers toute représentation qui copierait le réel, et selon la pensée platonicienne, le dégraderait. Il vaut donc mieux représenter le divin, le mythe, l'expression de vérités plus grandes que celles du monde terrestre. Aussi Gilles Sauron⁶ interprète-t-il les tableaux de la maison de Livie comme la traduction des errances et des rencontres de la jeune femme du temps où, en exil, elle vivait les épisodes troublés de la fin de la République.

Montrer ainsi les épisodes de sa vie, sous le couvert de tableaux mythologiques prestigieux, c'est augmenter le réel, et non le dévaluer comme le ferait la représentation de scènes ayant réellement eu lieu.

Par rapport à l'art grec, l'art romain présente le paradoxe de compter très peu d'artistes. L'*artifex*, par son statut, est plus proche de l'artisan que l'artiste. À Rome, le coût de son travail entre presque pour rien dans le prix de ses oeuvres, beaucoup moins que la matière première. Il signe rarement ses productions, et quand il le fait, on voit qu'il est de langue et de culture grecque, comme Cléomènes l'Athénien qui a posé son nom sur la statue de Marcellus en Hermès Ma 1209, au musée du Louvre.

Dans ces conditions, où la personnalité de l'artiste est presque sans importance, l'art romain répond à une condition fondamentale pour l'exécution d'oeuvres réalistes : l'absence de subjectivité dans le traitement des sujets. C'est le choix du commanditaire qui prime dans le choix des sujets et de leur traitement. Il y a donc des productions différentes selon les milieux. R. Bianchi-Bandinelli avait opposé un art officiel (qui forme l'essentiel des collections modernes) à un art plébéien, celui des affranchis, essentiellement, mais aussi des soldats, des petits magistrats municipaux, dont les préoccupations ne sont pas celles des aristocrates. Le milieu prospère des affranchis de la fin de la

⁴ "Pictura imago fit eius, quod est seu potest esse", *De Architectura*, VII, 5, § 1. " Neque enim picturae probari debent, quae non sunt similes veritati ", *De Architectura*, VII, 5, § 4.

⁵ [Antiqui] "signarent megalographiam habentem deorum simulacra, seu fabularum dispositas explicationes, non minus troianas pugnas, seu Ulixis errationes", *De Architectura*, VII, 5, § 2.

⁶ Sauron, G. (2009), *Les décors privés des Romains : dans l'intimité des maîtres du monde*, Paris : Picard (coll. Antiqua, 11), p. 143-144.

République affiche avec une certaine fierté les activités qui ont assuré son succès. Ainsi, le boulanger en gros Eurysacès dans la première moitié du I^{er} siècle avant J.-C., couronne-t-il son mausolée, près de la Porta Maggiore actuelle, d'un relief qui, sur les quatre faces, détaille les différentes étapes de la fabrication du pain, depuis le blutage du blé jusqu'à la vente aux magistrats romains. Il n'y a rien là qui soit mythologique, et on a l'impression d'assister à la reproduction de scènes réelles et concrètes de la vie laborieuse du peuple de Rome. En peinture, ce type de scènes est fréquent dans le décor des échoppes de Pompéi, et même chez la riche Julia Félix, appartenant il est vrai à une famille d'affranchis, et dont la maison nous a livré les Muses conservées au musée du Louvre : on pouvait voir, dans un vestibule donnant sur la rue de l'Abondance, toute une frise dépeignant les lieux même de Pompéi ; on reconnaît le forum, avec des scènes de commerce : vente de casseroles, d'étoffes, de chaussures à des clients accompagnés de leurs enfants, qui discutent entre eux.



Mais c'est souvent grâce aux stèles funéraires ou votives que nous sommes renseignés sur maints aspects de la vie courante : le cippe Ma 488 d'Amemptus, affranchi de Livie, au musée du Louvre, montre, dans la première moitié du I^{er} siècle après J.-C., les instruments du sacrifice avec une précision documentaire. À la fin du II^e siècle après J.-C., le relief d'Ostie, dans la collection Torlonia, procède bien de cet art plébéen, dans la mesure où il néglige les questions de proportions et de perspective. Il n'en constitue pas moins un témoignage rare de l'arrivée d'un bateau au port, du transbordement qui s'ensuit. De la même façon, aux musées du Vatican, le relief du mausolée familial des Haterii, dans la seconde moitié du I^{er} siècle après J.-C., illustre déjà de manière très technique les méthodes de construction de l'époque flavienne, avec l'image d'une grue mise en mouvement par une sorte de cage d'écureuil. Mais dans ces deux cas, le relief ne joue pas seulement un rôle documentaire, il met en scènes certains éléments dont le contenu est entièrement symbolique : l'œil apotropaïque et les divinités protectrices dans le relief Torlonia, le van porteur du phallus de Dionysos, hissé par la grue du mausolée des Haterii... Le monde réel, décrit en détails et avec précision, est cerné de puissances divines ; indifférent aux proportions et à l'économie des différents plans, le relief paraît paradoxalement fantastique et chargé d'énigmes.

L'art romain aime ainsi à mélanger les détails concrets et réalistes avec les grandes représentations mythologiques ou historiques. Ces détails créent un pont entre le grand sujet de l'oeuvre et nous-mêmes.

Sur une fresque du musée archéologique national de Naples, provenant de la Maison de l'Amour puni, on voit, au centre d'un tableau, Vénus assise, drapée dans un manteau violet ; elle retient le geste de Mars casqué, debout derrière son siège, qui cherche à glisser sa main dans le corsage de la déesse, tandis qu'un amour volette non loin de la scène. L'existence du même tableau reproduit dans d'autres maisons de Pompéi (par exemple dans le *tablinum* de la maison de M. Lucretius Fronto, ou dans la maison de l'Éphèbe) prouve qu'il existait une oeuvre prestigieuse de référence, copiées à plusieurs reprises. À gauche du couple, une jeune servante, accroupie, lui tourne le dos.

Elle a ouvert un coffret qui se trouve sur le sol et semble y poser ou en retirer un objet. Cette figure n'apparaît pas sur les autres tableaux représentant Mars et Vénus. Elle n'entretient pas de lien évident avec le couple divin, ni sur le plan de la composition, ni sur le plan narratif. Elle est, en quelque sorte, l'équivalent du spectateur qui regarde le tableau, et crée un lien de familiarité entre nous et la scène divine : elle nous guide dans le tableau, le fait pénétrer dans notre quotidien.

Sur le sarcophage de Saint-Médard-d'Eyrans Ma 1346 du musée du Louvre, qui, vers 230-240, met en scène Dionysos et Ariane, se trouve, sur la ligne de sol, au milieu de la cuve, une centauresse aux cheveux longs qui prend dans ses bras ses enfants-centaures. Ces créatures monstrueuses, très éloignées de l'humanité, ne font pas non plus partie du thiasse dionysiaque : la centauresse tourne le dos au dieu. Là aussi, ces créatures servent d'intermédiaire entre la scène mythologique, chargée de sens symbolique – le retour d'Ariane à la vie – évident dans le contexte funéraire, et nous-mêmes, les spectateurs du monde réel. Non que nous soyons ontologiquement sur le même plan que la centauresse, ou que la petite scène soit réaliste, mais nous avons de commun avec elle ce geste de tendresse maternelle, qui transcende l'animalité comme l'humanité, qui anime la vie et subsiste après la mort. Ce ne sont pas ici les objets concrets ou les êtres réels qui sont rendus avec réalisme, mais les sentiments, les liens d'affection qui unissent les personnages.

Le souci du réalisme ne préoccupe donc pas les artistes des Rome. L'art officiel, noble, le considérerait plutôt comme vulgaire, mais en fait s'en nourrit. Quand les scènes réalistes apparaissent, notamment dans les monuments funéraires des catégories humbles de la population, elles participent de représentations plus larges, pleines de symboles et de motifs religieux. Le réalisme devient un des moyens qu'utilise l'artiste pour porter son public dans le monde supérieur qu'il dépeint. Il lui sert à rendre familières les scènes parfois étranges, voire énigmatiques, qu'il compose, et à y faire participer le spectateur. En effet, l'art romain, étendu à la dimension d'un empire, s'adresse à des publics extrêmement divers, qui ne partagent pas au même degré les références de la culture classique. Le recours à des notations réalistes, tout comme la multiplication des symboles, devient alors un moyen de renforcer la proximité de ces publics à des productions dont les clés littéraires ou mythologiques ne sont pas toujours aisément accessibles.

Sujet

Évolution des bronzes rituels chinois entre les XI^e et III^e siècles avant notre ère

Corrigé

Lors de cette session de rattrapage, les étudiants ayant choisi de traiter les arts de la Chine et du Japon devaient composer sur le sujet suivant : « Evolution des bronzes rituels entre les XI^e et III^e siècles avant notre ère ». Le correcteur a été dans l'ensemble déçu à la lecture des copies. Le libellé ne comportait pas de piège et votre réflexion devait s'appuyer sur le cours ET les travaux dirigés. Peu d'étudiants ont fait le lien entre les deux.

Le plan le plus évident était chronologique, mais ce dernier réclamait un fil conducteur plus élaboré que la succession des siècles. En effet, un terme devait attirer votre attention, « *rituel* ». L'évolution des rites et par conséquent l'usage des vases en bronze, devait sous-tendre votre réflexion. Cette évolution rituelle peut aussi être suggérée par une stylisation voire une simplification des décors à la fin de la période des Zhou de l'Ouest et faire le lien entre décor/techniques/rites. Certains d'entre vous ont pensé judicieux de séparer la technique des motifs décoratifs et du contexte historique. Si ceci peut apparaître « logique », il devient très difficile de replacer le bronze rituel dans son contexte en adoptant cette division.

Il était attendu dans ce devoir de *montrer une évolution des décors et des types de vases employés durant le premier millénaire avant notre ère soit le règne des Zhou*. La mention des Shang était attendue, mais faire un développement complet sur cette dynastie ont entraîné plusieurs d'entre vous au hors-sujet. Il vous faut lire clairement les sujets et bien **pesez l'importance de chacun des termes employés**.

Les enseignants vous le rappellent souvent, mais il apparaît nécessaire de le redire, il faut appuyer votre réflexion sur des **exemples clairement définis**. Sans tomber dans le travers du catalogue, vous devez argumenter votre propos en présentant des œuvres de la manière la plus précise possible. Si dans votre texte, vous évoquez la fonderie de Houma (province du Shaanxi) et la résurgence du masque taotie, vous pouvez dire écrire « tel que nous pouvons le voir sur le vase *hu* issu de cet atelier et conservé au musée Cernuschi ». Bien évidemment ce n'est qu'une indication et il y a d'autres moyens de la faire.

En espérant que ces lignes pourront vous aider, le correcteur vous souhaite une bonne continuation et un bon travail !

Pas de corrigé



Cliché n° 1



Cliché n° 2



Cliché n° 3

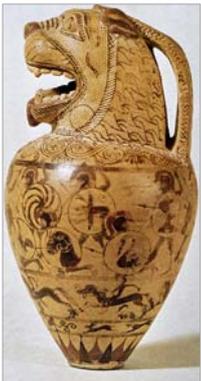


Cliché n° 4

Pas de corrigé



Cliché n° 1



Cliché n° 2



Cliché n° 3



Cliché n° 4

Remarques générales

Avec seulement quelque 30% de copies au-dessus de la moyenne, cette session de septembre 2014 a été l'une des plus mauvaises depuis bien longtemps, en dépit d'un choix de clichés particulièrement faciles à commenter.

Au-delà du déficit de connaissances dont beaucoup de devoirs témoignaient, les résultats ont révélé une méthodologie d'apprentissage des cours défaillante ainsi qu'une certaine incapacité à souligner ce qui devait être plus particulièrement mis en exergue et souligné dans le développement du commentaire.

Dans un domaine que nous savons être d'un abord difficile, il convient avant tout de s'interroger sur les raisons pour lesquelles une œuvre plutôt qu'une autre a été choisie. Bien souvent, la réponse à cette interrogation oriente le commentaire dans le sens attendu et permet de rédiger en quelques lignes la description et la brève analyse qui lui donneront sa pertinence.

En ce qui concerne les aspects formels – écriture, présentation, français (style, orthographe), entre autres –, les copies n'étaient ni pires ni meilleures que d'habitude. Des efforts restent malgré tout à faire dans ce sens. Nous rappelons que les copies illisibles ou contenant trop de fautes d'orthographe ou de syntaxe sont pénalisées par le retrait d'un point ou deux...

Comme nous le précisons au début des cours, nous souhaitons que tout commentaire de cliché soit introduit par un petit cartel. Dans de nombreuses copies, lorsqu'il était présent, ce cartel n'était pas complet ou, à l'inverse, trop détaillé. Nous rappelons qu'il suffit à ce stade de mentionner :

- la désignation
- le site (pour un monument) ou le lieu de création (pour une œuvre)
- la datation (éventuellement le style ou l'école d'art)
- le matériau
- les dimensions approximatives

Nous n'avons aucune exigence particulière en ce qui concerne les lieux de conservation des œuvres proposées au commentaire, sauf lorsqu'il s'agit de pièces appartenant aux collections du musée national des arts asiatiques - Guimet.

Avec l'évaluation des connaissances par modules, il est devenu plus facile de maîtriser sa réussite aux examens, notamment en première année. En procédant à une répartition raisonnée de l'ensemble des modules sur deux sessions (mai et septembre), l'apprentissage de toutes les matières – notamment les « exotiques », dont nous sommes – peut se révéler plus simple pour ceux auxquels l'ampleur de la tâche semblerait trop grande dans le cadre d'une seule session. Le système des impasses que pratiquent encore certains devrait donc être une technique du passé... Malheureusement, cette mauvaise session de septembre 2014 vient rappeler à tous qu'il n'en est rien. Nous invitons donc les étudiants à ne pas négliger les arts de l'Inde, quelle que soit la difficulté qu'ils semblent présenter *a priori*. Conscient de cette difficulté, notre niveau d'exigence reste très raisonnable pour des sujets effectivement déroutants – mais, dans le fond, guère plus que tous les autres – parce que trop peu familiers dans notre monde occidental.



Cliché n°1 : déesses-mères

Statuettes féminines,
Mehrgarh (Pakistan),
chalcolithique récent, 3000 av. J.-C. environ,
terre cuite,
National Museum de Karachi

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

Après une brève description, le commentaire devait préciser les quelques données techniques importantes : modelage et application par pastillage des divers éléments décoratifs – coiffure, bijoux, etc. Il fallait naturellement mettre l'accent sur les particularités physiques de ces trois statuettes (largeur des hanches, opulence de la poitrine, absence (ou presque) des bras) qui, en elles-mêmes, autorisaient l'interprétation iconographique et symbolique proposée.

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



Cliché n°2 : Stûpa n° 1 de Sanchi

Madhya Pradesh, Inde centrale,
état I^{er} siècle av. J.-C. - I^{er} siècle ap. J.-C.

Le *stûpa* n° 1 de Sanchi est l'un des monuments les plus célèbres de l'Inde. Nous nous attendions donc à ce qu'il soit parfaitement décrit et commenté, d'autant que nous avons beaucoup insisté en cours sur son intérêt historique, typologique et iconographique. Avouons ici notre profonde déception devant des commentaires très généralement sommaires ou fautifs.

Le commentaire devait s'engager dans deux directions :

- description du monument : plan circulaire, élévation tripartite, barrière (*vedikā*) entourant l'édifice
- symbolique de ce type de structure : monument reliquaire

Il convenait de bien préciser que les *stûpa* sont, par définition, pleins (on n'y pénètre pas) et que, si les premiers d'entre eux sont censés avoir servi de réceptacle glorieux aux reliques corporelles du Bouddha historique, la plupart de ceux qui nous sont connus aujourd'hui sont essentiellement commémoratifs et évoquent l'accès au Salut – l'entrée dans le *nirvāna* – vers lequel tend tout bouddhiste.

Les portiques (*torana*) donnant accès à la zone de déambulation rituelle autour du soubassement de l'édifice devaient faire l'objet d'un commentaire spécial reprenant les indications concernant leur structure (piliers, chapiteaux et linteaux assemblés à tenons et mortaises) et leur décor (répertoire dit « aniconique » où le Bouddha historique est représenté par des symboles).

Rien, ou presque, de ce qui précède n'a été clairement exposé dans l'écrasante majorité des copies où la datation et l'histoire propre de ce *stûpa* n'ont parfois pas même été évoquées. Nous rappellerons ici que le *stûpa* n° 1 de Sanchi a été fondé par Ashoka (dynastie des Maurya) au III^e siècle av. J.-C., agrandi au II^e siècle av. J.-C. (sous les Shunga) et que les *torana* et leur décor remontent aux I^{er} siècle av. et I^{er} siècle ap. J.-C. (au temps où les Sātavāhana régnaient sur la partie du Madhya Pradesh où se trouve le site de Sanchi).



Cliché n°3

Billet d'humeur... : « De la nécessité de travailler, de lire, de réfléchir... En d'autres termes d'aborder avec sérieux les études à l'École du Louvre ».

Ce troisième cliché ne sera pas ici commenté, ni même identifié. Plus que de la déception, nous avons éprouvé une forme de stupéfaction et d'irritation en lisant les copies. Certes, certaines d'entre elles ont proposé un commentaire correct, mais il s'agissait là d'exceptions, dans un ensemble de très bas niveau.

Cette œuvre insigne des collections du British Museum avait été longuement commentée en cours. Elle avait, par ailleurs, fait l'objet d'un examen blanc..., donc d'un nouveau commentaire iconographique et stylistique, peut-être encore plus développé que le premier. Surtout, il avait été précisé lors de cette séance d'examen blanc qu'il s'agissait d'un cas d'école particulièrement représentatif de ce qui pouvait être proposé à l'occasion des examens réels. Que dire de plus ? Nous pensions devoir attribuer à toutes les copies, ou presque, la note maximale pour ce cliché, à savoir 5/5, ce que nous n'hésitons pas à faire lorsque nous sommes satisfaits à la lecture des devoirs. Hélas, force a été de constater que, même pavé de roses, le chemin de la connaissance semble semé d'embûches. Dont acte !



Cliché n°4 : Vishnu couché sur le serpent Ananta

Vishnu couché sur le serpent Ananta / Shesha (« Sans Fin » / « Reste »),
détail du haut-relief de la face sud du temple de Vishnu à Deogarh
Uttar Pradesh, Inde du Nord,
art gupta,
début du VI^e siècle, grès rose

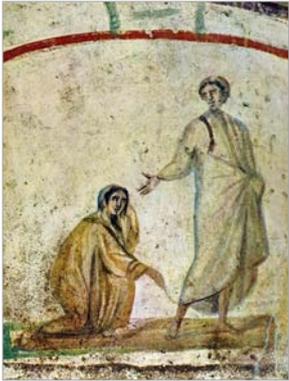
Ce cliché avait été longuement étudié en cours. Il n'a malheureusement été bien commenté que dans de rares copies. L'identification a presque systématiquement posé problème. Il fallait ici reconnaître, étendu sur un *nāga* (cobra) polycéphale, le dieu hindou Vishnu, en compagnie de son épouse Lakshmi, de sa monture Garuda et d'un troisième personnage représentant peut-être Bhūmi, la Terre divinisée. Au-dessus de ce groupe principal l'identité des personnages de plus petite taille pouvait être précisée, surtout pour la figure centrale. De gauche à droite, il fallait donc reconnaître : Varuna sur le *hamsa*, Indra sur l'éléphant, Brahmā, assis sur une fleur de lotus épanouie (le personnage qu'il fallait impérativement identifier car il participe du sens même de la scène), Shiva et son épouse Pārvatī sur le taureau Nandi et, peut-être, Vāyu, en attitude de vol, jambes repliées sous le corps. Une fois l'identification faite, on devait bien entendu donner le sens symbolique de cette scène illustrant le sommeil de Vishnu (ici parvenu à son terme) entre deux ères cosmiques et la naissance de Brahmā s'apprêtant à formuler les *Veda*. On en arrivait ainsi – c'est du moins ce que nous souhaitions – à évoquer la Trimūrti, cette triade hindoue dont chaque membre joue un rôle précis dans la perception cyclique du temps en Inde : Brahmā (création), Vishnu (préservation) et Shiva (destruction).

Dans de nombreuses copies, au-delà des indications concernant l'iconographie, l'analyse stylistique faisait totalement défaut. Nous nous attendions à ce que les principales caractéristiques de l'art gupta soient ici évoquées, même s'il s'agit là de données parfois difficiles à assimiler au niveau d'une première année d'étude à l'École du Louvre. Il fallait donc préciser que l'œuvre relevait de l'art gupta dont les principales caractéristiques sont :

- des visages aux traits intemporels et stéréotypés (ce qui est le propre des divinités)
- des expressions sereines et intériorisées,
- un modelé souple et allusif,
- un canon longiligne,
- des parures et des costumes sobres,
- des boucles calamistrées pour les coiffures masculines, etc.

On devait en outre remarquer que la scène était un modèle de composition et d'équilibre, toutes caractéristiques qui permettaient de la rattacher au grand art de l'époque gupta.

art paléochrétien (Maximilien Durand)



Cliché n°1 : Le Christ et l'Hémorroïsse

Peinture murale représentant le Christ et l'Hémorroïsse
Rome, catacombe des Saints-Pierre-et-Marcellin
Début du IV^e siècle

La plupart des témoignages du premier art chrétien doivent être recherchés dans les cimetières souterrains appelés « catacombes ». Les plus célèbres sont aujourd'hui à Rome. Généralement, ces espaces sont décorés, depuis les premières décennies du III^e siècle, de saynètes empruntées aux Écritures, Ancien et Nouveau Testament, et d'images symboliques, riches de sens. Dans l'un et l'autre cas, la sélection effectuée parmi les thèmes est significative. En effet, on privilégie les épisodes où Dieu intervient en faveur de fidèles, et l'on a coutume de désigner ces images comme des « paradigmes de Salut ». On trouve ainsi fréquemment Suzanne et les Vieillards (chapelle grecque, catacombe de Priscille), Daniel dans la fosse aux lions (sarcophage de Junius Bassus dans les Grottes Vaticanes), les trois Hébreux dans la fournaise (chapelle de la Velatio, catacombe de Priscille) ou les différents événements de l'histoire de Jonas (crypte des Sacrements, cimetière de Calixte ou verre doré du musée chrétien du Vatican). Pour les représentations symboliques, qu'on appelle des « images-signes », on choisit de représenter en priorité des éléments qui évoquent, pour les seuls convertis, la foi chrétienne du défunt et son aspiration à la résurrection.

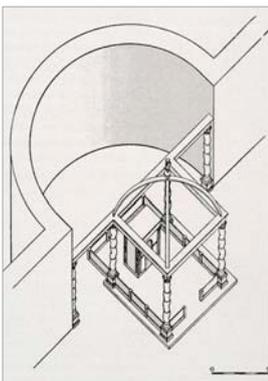
La peinture figurant le Christ et l'Hémorroïsse, réalisée dans la catacombe des Saints-Pierre-et-Marcellin, appartient à cette catégorie des « paradigmes de Salut ». Dans le même espace funéraire, on trouve, par exemple, la Résurrection de Lazare, qui rappelle au fidèle la promesse de résurrection faite aux justes par l'Évangile.

La scène est issue du récit des Évangiles synoptiques (Luc, Matthieu et Marc) selon lequel une femme anonyme, atteinte d'un flux de sang depuis douze ans, aurait été guérie miraculeusement par le Christ, alors que celui-ci était au milieu d'une foule nombreuse et que l'Hémorroïsse avait touché, à son insu, la frange du manteau de Jésus.

Seuls les deux protagonistes principaux, nécessaires à l'identification de la scène, ont été ici retenus. On a négligé la foule mentionnée par les textes et les apôtres qui ont assisté au miracle. La scène est donc focalisée sur la guérison elle-même. Les figures sont monumentales, traitées par aplats de couleurs cernées d'un trait noir et s'élevant sur un fond clair. Aucun détail superflu ne vient perturber le message délivré : Dieu intervient en faveur de ses fidèles, de ceux qui ont foi en sa sollicitude.

Que cette peinture intervienne en contexte funéraire est significatif. Elle orne la lunette d'un *arcosolium*. Le défunt affirmait ainsi posséder une foi indéfectible, comme celle de l'Hémorroïsse. Il espérait également bénéficier dans la mort de la même protection divine que la femme de l'Évangile de son vivant.

Par ailleurs, les « paradigmes de Salut » devaient trouver une résonance particulière au sein d'une communauté forcée pendant des décennies de rester discrète, persécutée régulièrement, et gardant le souvenir vif des martyrs tombés durant les persécutions de Decius (250-251), de Valérien (258-260) ou de Dioclétien et des Tétrarques (303-312/313).



Cliché n°2 : La *confessio* de la première basilique Saint-Pierre

Reconstitution graphique de la *confessio* dans la première basilique Saint-Pierre
320/321 à 329

La basilique Saint-Pierre est un édifice emblématique élevé à Rome par Constantin, sous le pontificat de Sylvestre. Elle témoigne de l'intense activité architecturale qui fut consécutive à la promulgation, en 313, de l'édit de Milan, autorisant officiellement et pour la première fois le culte chrétien. Elle témoigne également du rôle de l'empereur Constantin dans l'établissement d'un modèle d'architecture cultuelle et dans les constructions de bâtiments religieux. Elle fut construite peu de temps après la basilique du Latran, premier grand édifice chrétien élevé dans les murs de Rome (dès 313/314), dont elle reprend le plan.

Dès le II^e siècle, un monument fut construit sur le *Mons Vaticanus* à l'endroit où, selon la tradition, saint Pierre aurait été inhumé après son martyre. La sépulture présumée de l'apôtre se trouvait dans une nécropole païenne, près du cirque où il aurait trouvé la mort. Les architectes de Constantin furent obligés d'enterrer partiellement la nécropole et de déblayer une partie de la colline. Un grand atrium (91 mètres) précédait la basilique, avec des portiques à l'intérieur. Au centre se trouvait une fontaine pour les ablutions des fidèles.

L'édifice proprement dit était plus grand que le Latran, dont il reprenait le plan et l'élévation. Il mesurait 91 mètres de long, 63,5 mètres de large et presque 40 mètres de hauteur. Il s'agissait d'une basilique, divisée en cinq nefs, elles-mêmes séparées par des files de vingt-deux colonnes de marbre de différentes couleurs, arrachées à des monuments antérieurs. Les nefs conduisaient à un transept saillant et à une abside semi-circulaire. La nef centrale était plus élevée que les nefs latérales et couverte d'un toit à double pente, soutenu par une charpente. Elle était mieux éclairée que les nefs latérales, par les onze baies rectangulaires, cintrées en partie supérieure, percées en haut de chaque mur, et par la double rangée de fenêtres de la façade. À l'intérieur, les colonnes de la nef centrale supportaient un entablement droit, celles des nefs latérales étaient reliées par des arcades. Un arc triomphal se trouvait au niveau du transept.

Ces principes, caractéristiques des premières basiliques, étaient empruntés à l'architecture civile (atrium) et civile (basilique). Les premiers chrétiens qui pouvaient désormais célébrer leur culte librement se sont inspirés des formes architecturales romaines traditionnelles, adaptées aux exigences de leur liturgie. Mais l'abside présentait la particularité de ne pas comporter d'autel, contrairement au dispositif communément adopté dans les grandes basiliques paléochrétiennes. Elle était occupée par un parallélépipède de marbre, reposant sur une plate-forme également de marbre et enchâssant l'édicule du II^e siècle. Une double porte permettait de l'apercevoir. La sépulture de l'apôtre était magnifiée par un baldaquin de bronze, supporté par quatre colonnes torsées reliées par des entablements à deux autres colonnes torsées placées aux deux extrémités de l'abside. La conque de l'abside était recouverte de feuilles d'or. Cet aménagement est connu par les fouilles archéologiques réalisées dans l'actuelle basilique et par l'iconographie. L'édicule, en effet, apparaît par exemple sur le fameux reliquaire de Samagher, provenant de Pola et conservé au musée archéologique de Venise, réalisé vers 430-440.

La basilique Saint-Pierre, construite sur la sépulture présumée de l'apôtre, rappelle le développement du culte des reliques et l'importance des pèlerinages dans les premières décennies du IV^e siècle. Ces manifestations de dévotion culmineront sous le pontificat du pape Damase, à la fin du IV^e siècle, avec le réaménagement des catacombes romaines et le phénomène des inhumations *ad sanctos* (sépulture de Veneranda dans la catacombe de Domitille).

Depuis 1506, la basilique Saint-Pierre a fait l'objet de nombreux chantiers menés par Bramante et ses successeurs. Il ne reste plus rien aujourd'hui de la basilique constantinienne.



cliché n°3 : pas de corrigé



Cliché n°4 : pas de corrigé

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



Sujet

Panse d'une hydrie corinthienne à figures noires,
« Déploration des Néréides »,
vers 560-550 av. J.-C.
Musée du Louvre.

Vous décrierez les différentes étapes de fabrication de ce vase grec

Pas de corrigé

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



Sujet

Extrait de la Gigantomachie
Athéna victorieuse d'un géant

Commentaire iconographique

Il fallait:

- identifier la scène : un extrait de la Gigantomachie opposant dieux et géants. Ici c'est Athéna victorieuse d'un géant qui est représentée.

- la décrire : Athéna au centre de la composition reconnaissable à ses armes : bouclier, égide avec le gorgoneion.

Vue de face, elle pose la main sur la tête du géant représenté à sa droite, un genou en terre en train de s'effondrer. Le geste de la déesse exprime sa victoire. Le vaincu tente d'écarter la main de la déesse. Il est anthropomorphe, de la même taille qu'Athéna, mais ailé. Son visage exprime la douleur.

A gauche de la déesse, un buste de femme tenant une corne d'abondance surgit du sol. Il s'agit de Gè, la déesse Terre, la mère des Géants, qui lève la main droite vers Athéna en geste de supplication pour son fils.

Enfin, une figure ailée, une Niké, ou Victoire, vole depuis la droite vers la déesse, pour la couronner, renforçant encore l'expression de la victoire du côté de la fille de Zeus.

- en dégager son importance : avec la victoire des Olympiens sur les géants, l'ordre olympien est définitivement établi. Après de Zeus, sa fille Athéna, déesse guerrière, joue un rôle de premier plan dans cette lutte.

Titres



Cliché 1 : Athéna en armes

Athéna en armes : casque, bouclier avec pour épisème un *gorgoneion*, elle s'apprête à verser une libation à l'aide d'une oenochoé.



Cliché 2 : Héphaïstos et Thétis

Héphaïstos, assis dans sa forge, remet à la déesse Thétis, debout devant lui, l'armement qu'il a fabriqué pour son fils Achille.



Cliché 4 : Dyonisos danse

On le reconnaît à sa couronne de LIERRE (pas de vigne), la pardalide ou peau de panthère nouée sur son vêtement et le canthare, vase à boire, allusion au vin, qu'il tient de la main droite.



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

Héraklès nu, debout devant la déesse Athéna assise sur un rocher, lui remet les oiseaux du lac Stymphale.



Cliché n°5 : pas de corrigé