



sommaire

- Archéologie nationale (Christophe Moulhérat)
- Archéologie égyptienne (Jean-Luc Bovot)
- Archéologie romaine (Daniel Roger)
- Archéologie grecque (Ludovic Laugier)
- Archéologie orientale (Agnès Benoit)
- Archéologie de la Chine et du Japon (Thanh-Trâm Journet)
- Archéologie et art de l'Inde ancienne et classique (Thierry Zéphir)
- Art paléochrétien (Maximilien Durand)

- Techniques de création :
les débuts de la métallurgie (Agnès Benoit)
- Iconographie antique
(Marie-Christine Villanueva Puig et Julie Faure)

Sujet

En vous appuyant sur des exemples provenant de contextes funéraires ou autres, vous traiterez la question de la circulation des produits de luxe entre le Néolithique et l'époque mérovingienne.

Pas de corrigé

Sujet

L'architecture (caveau, chapelle) de la tombe privée

Observations

La correction de ce sujet appelle les *mêmes remarques* que celles formulées dans le corrigé de la dissertation de mai 2014 sur la décoration des tombes privées. La règle d'or de la dissertation est de **bien comprendre son intitulé** composé ici de deux éléments-clé : « architecture » et « tombe privée ».

La tombe égyptienne privée, c'est-à-dire toute tombe qui n'est pas destinée à un pharaon, est composée d'un ensemble associant un caveau et une chapelle. Dans leur majorité, les tombes qui sont parvenues jusqu'à nous appartiennent à une élite sociale, c'est-à-dire une infime part de la société égyptienne.

L'architecture est, selon le dictionnaire, l'art de la construction et de l'aménagement des édifices, c'est-à-dire l'art de la composition dans l'espace d'un bâtiment. Pour traiter ce thème dans l'Égypte ancienne, il convenait de définir les composantes architecturales de la tombe rappelées dans le sujet, le caveau et la chapelle, et d'étudier leur évolution durant les millénaires qu'a duré la civilisation égyptienne, entre la préhistoire et l'époque romaine, puisqu'aucune *limite chronologique* n'avait été définie dans le libellé. Beaucoup de devoirs (comme en mai 2014 avec la confusion décor / mobilier funéraire) ont confondu architecture et décoration, voir mobilier funéraire, développant un catalogue de thèmes décoratifs, détaillant les conventions de l'art égyptien et listant les divers objets déposés dans le caveau. Seules la table d'offrandes (parfois intégrée à la chapelle) et la stèle fausse-porte relèvent de l'architecture ; quant au *serdab*, s'il fallait en parler comme un élément architectural spécifique du mastaba à l'Ancien Empire, il convenait de ne pas, ensuite, étudier toute la sculpture de cette période !

Comme en mai 2014, outre l'incompréhension du sujet, une grande majorité de dissertations s'est contentée de généralités, jamais étayées par des exemples précis et documentés (datation, lieu, description, etc.) afin d'appuyer leur démonstration. Et lorsque parfois des exemples sont donnés, ils sont généralement décrits approximativement avec des confusions chronologiques fréquentes. Sur le plan méthodologique, quelques copies ont été pourvues de croquis ou de dessins : une dissertation est un exercice littéraire sans aucune illustration.

Disons-le, une fois encore, il aurait suffi d'utiliser convenablement les exemples **vus et étudiés en HGA** pour composer un devoir bien documenté.

Exemple de dissertation

En introduction, il était important d'indiquer l'importance de la tombe chez les Égyptiens anciens si intimement liée à leurs croyances funéraires. Cette demeure d'éternité avait une double fonction *soulignée par l'architecture* : préserver le corps momifié du défunt afin qu'il puisse magiquement survivre (caveau) et autoriser cette survie dans l'au-delà, par absorption de boisson et de nourriture, en aménageant un lieu spécifique pour les offrandes (chapelle).

Ces conditions ont toujours été respectées par l'architecture funéraire, royale et privée, quelle que soit l'époque. Cependant, il faut redire, ici, que les tombes de l'élite, hauts fonctionnaires, prêtres ou militaires, qui serviraient à illustrer l'évolution de cette architecture, ne représentent qu'une infime partie des sépultures ; la majorité des Égyptiens n'a pas bénéficié de ces luxueux monuments funéraires.

Le plan qui a été pratiquement adopté par toutes les copies est le plan chronologique.

Éléments de réponse (uniquement tirés du cours HGA)

Durant la période de Nagada, la pratique unique est l'inhumation presque toujours individuelle, la tombe est creusée dans le désert. Durant la phase Nagada I (3800-3500 av. J.-C.) la tombe de petite taille est ovale ou rectangulaire. Avec la phase de Nagada II (3500-3200 av. J.-C.) qui correspond à la naissance de cités et une hiérarchisation sociale, la tombe augmente de taille, devient rectangulaire avec des parois renforcées. Durant Nagada III, époque protodynastique (3300-3100 av. J.-C.), des cimetières d'élite se distinguent en étant séparés des nécropoles communes. Les tombes en briques crues possèdent des façades à niches. À Hiérakonpolis, la tombe n°100, connue pour son premier exemple de peinture funéraire, possède un caveau rectangulaire en briques crues, à toit probablement plat, avec une chambre à offrandes spécifique, isolée du caveau par un mur.

L'Époque thinite (3100/3000-2700 av. J.-C.)

Vers 3100 av. J.-C., le pharaon Ménéès, peut-être l'Horus Narmer, aurait unifié l'Égypte et fondé la ville de Memphis. Les deux grandes nécropoles thinites sont situées en Abydos, la nécropole des rois, et à Saqqarah, nécropole de cénotaphes royaux ou de particuliers.

Les tombeaux d'Abydos comprenaient au centre le caveau, entouré des salles magasins pour abriter le mobilier funéraire. Ces tombeaux sont construits en briques crues et sont environnés de sépultures destinées à des personnages de haut rang, accolées aux murs extérieurs de la tombe royale.

Les tombeaux de Saqqarah, cénotaphes ou tombes de hauts fonctionnaires, comprennent un caveau en briques crues recouvert d'un tumulus. La forme particulière de cette superstructure talutée explique l'appellation *mastaba* (banc en arabe) qui désignera la tombe privée de l'Ancien Empire. Certains de ces énormes mastabas ont leurs murs extérieurs ornés de saillies et de niches constituant le motif du *serekh* - incorrectement nommé « façade de palais » - peints de nattes polychromes. Citons comme exemple significatif le tombeau de *Djet* dont le massif en superstructure repose sur une banquette, où s'alignaient 300 têtes de taureaux modelées en terre et munies de vraies cornes. Ces tombeaux attestent clairement l'existence d'une classe dirigeante.

L'Ancien Empire (2700-2200 av. J.-C.)

Au début de l'Ancien Empire, sous la III^e dynastie, la superstructure des tombes privées (mastabas) recouvrent un réseau compliqué de chambres. La chapelle possède une ou deux niches décorées du motif en « façade de palais » ou de panneaux décorés. Un exemple fameux à Saqqarah est celui du mastaba de Hézyrê, un haut fonctionnaire, dont la chapelle en briques crues était creusée dans la paroi ouest de onze niches à offrandes et ornées de panneaux de bois.

Avec la IV^e dynastie, les tombes des hauts fonctionnaires, souvent des parents du roi, sont regroupées au pied de la pyramide constituant de véritable ville de mastabas comme, par exemple sur le plateau de Giza autour des trois pyramides des pharaons.

Le plan « type » comprenait une infrastructure, la partie enfouie de la tombe, avec un puits de descente, bloqué après les funérailles, et un caveau abritant le sarcophage et le mobilier funéraire. La superstructure, la partie « émergée » de la tombe, était construite en blocage, parée de pierres calcaire et affectant la forme d'un talus à faces inclinées. Les façades étaient ornées de stèles *fausse-porte* qui s'enfoncent progressivement dans le massif pour constituer la chapelle et le *serdab*. La chapelle - lieu des offrandes accessibles aux vivants - était constituée par une ou plusieurs pièces décorées intégrant deux éléments architecturaux spécifiques, la table d'offrandes et la stèle fausse porte. Une pièce aveugle, le *serdab*, était destinée à abriter la statue du défunt, intermédiaire nécessaire pour que le mort profite des offrandes faites dans la chapelle ; une ouverture était ménagée à hauteur des yeux de la statue. Un exemple de cet agencement général de la chapelle peut être vu au Louvre avec la chapelle remontée du mastaba d'Akhéthétep (Saqqarah, V^e dynastie).

Durant la V^e dynastie la taille des mastabas s'agrandit tel le mastaba de Ptahchepsès à Abousir qui couvre 2000 mètres carrés et s'orne des premières *colonnes lotiformes* imitant un bouquet de tiges de lotus, et dont le chapiteau est formé de fleurs ligaturées en boutons ou épanouies. A la VI^e dynastie, les cimetières des courtisans entourent la pyramide royale mais se développent aussi en province comme les mastabas des gouverneurs des oasis, d'Edfou ou des administrateurs de la province d'Assouan.

La Première période intermédiaire = VII^e-XI^e dynasties (2200-2106 av. J.-C.)

La Première période intermédiaire est caractérisée par l'indépendance du pouvoir des *nomarques* et par une démocratisation de la religion funéraire : les tombes sont désormais construites loin de la capitale.

Le *mastaba* est remplacé par la tombe rupestre des nomarques et des hauts fonctionnaires, rupestre signifiant que la tombe est creusée dans le rocher. Les premières tombes n'ont qu'une grande salle simple qui laisse vite la place à une imitation de l'architecture civile. La salle hypostyle est ornée de colonnes lotiformes taillées dans le rocher en parallèle à la façade et reliées par une architrave comme on peut le voir dans la tombe n°17 de Béni Hassan. Ce type de colonne peut être simple ou fasciculé (imitant un bouquet de tiges).

Le Moyen Empire = fin XI^e-XIII^e dynasties (2033-1786 av. J.-C.)

Les deux plus importantes nécropoles du Moyen Empire sont celles de Béni Hassan en Moyenne Égypte et d'Assouan en Haute Égypte.

La nécropole de Béni Hassan est creusée dans une falaise calcaire qui domine le Nil et compte 39 tombes datées des XI^e et XII^e dynasties. À partir de la XII^e dynastie, le plan des tombes les plus importantes comprend une cour qui précède la chapelle creusée dans le rocher. Les tombes d'Amenemhat (tombe n°2) et de Khnoumhotep III (n°3) disposent d'une façade à portique à deux colonnes octogonales à 16 faces et chapiteau plat dénommées « protodoriques » par Champollion. La chapelle est de plan carré et possède quatre colonnes du même type qui soutiennent une architrave imitant un plafond de bois ; le plafond est subdivisé par deux architraves. Au fond de la chapelle, une niche axiale abritait la statue du défunt. Un escalier ou une descenderie, prenant dans le sol de la chapelle, permettait l'accès au caveau, une salle rectangulaire creusée dans le rocher sous le niveau de la chapelle.

La particularité de cette nécropole qui est située à l'Est du Nil (habituellement les tombes sont à l'ouest sur « la rive des morts ») obligea les architectes à placer la stèle funéraire du côté de l'entrée et non au fond de la chapelle.

Dans la nécropole d'Assouan, Qubbat el-Hawa, située au niveau de la première cataracte, l'ampleur des tombes témoigne de l'importance des princes d'Éléphantine. L'une des plus belles est la tombe n°31 de Sarenpout II, grand prêtre de Khnoum. Elle était accessible par un escalier aboutissant à une avant-cour donnant sur une façade ornée d'un portique à piliers et de deux niches. La tombe, de plan axial, est creusée dans le grès rouge de la falaise. Une vaste salle à piliers massifs donne, par un escalier, sur un couloir voûté et percé de six niches qui abritent six hauts reliefs momiformes du défunt. La chapelle, une salle carrée à piliers, possède une niche axiale avec décor peint. L'importance de l'axe de la construction et le rétrécissement progressif entre le sol et le plafond sont peut-être inspirés de l'architecture des temples.

Le Nouvel Empire (vers 1550-1069 av. J.-C.)

Dans toutes les grandes nécropoles à Thèbes-Ouest (Gournah, Deir el-Médineh), à Memphis (Saqqarah) et Tell el-Amarna, la tombe comprend toujours ses deux éléments d'origine, le caveau et la chapelle. Le caveau est creusé dans le sol et son accès est obturé après l'enterrement ; la chapelle, destinée à la pratique du culte funéraire, est soit construite, soit creusée ou bien parfois en hémispéos (mi construite, mi creusée). Selon la nécropole, la disposition et l'aspect de ces éléments peuvent changer.

A Thèbes-Ouest, le « plan type » comprend une terrasse et/ou une cour avec ou sans rampe d'accès, une façade ornée de stèles et de cônes funéraires, une porte axiale donnant sur une salle transversale ou vestibule. Cette salle ouvre sur la salle axiale, la chapelle funéraire, d'où l'appellation de plan en « T », avec sa niche pour abriter la/les statue(s) du défunt. Un puits, généralement ménagé dans le sol de cette chapelle ou de la cour, mène au caveau. Parmi les centaines de tombes observant cette disposition, par exemple celles de Sennefer (TT 96) et de Rekhmiré (TT 100), certaines sont plus remarquables comme l'exemple de la tombe démesurée de Ramose, vizir et gouverneur de Thèbes (sous Amenhotep III et Amenhotep IV). Cette tombe possède un vaste vestibule hypostyle, orné de 64 colonnes papyrifères à chapiteau fermés taillées dans le rocher, qui donne sur la chapelle rectangulaire à 8 colonnes semblables. Une descenderie, partant du vestibule, mène à une chambre funéraire inachevée à quatre piliers.

Les tombes de Deir el-Médineh creusées pour les artisans de la nécropole royale à l'époque ramesside sous la XIX^e dynastie se distinguent par leur aspect particulier. Ce sont généralement des sépultures familiales qui possèdent une chapelle, soit en hémispéos surmontée d'une pyramide en briques munie d'un pyramidion et d'une stèle-lucarne, soit ayant la forme d'une pyramide. Dans la cour un puits mène au caveau voûté qui est toujours décoré. Un des exemples significatifs de ce type de tombe est celle de Sennedjem et sa famille (TT1).

De la Basse Époque à l'époque romaine

La Basse Époque (664-332 av. J.-C.) débute avec la XXVI^e dynastie saïte fondée par un prince du Delta, Psammétique, qui chasse les envahisseurs assyriens. Les tombes sont de deux types, la tombe « puits » et la tombe classique.

C'est à Saqqarah que se développent les puits saïtes : la tombe adopte la forme d'un grand puits carré très profond, jusqu'à 27 m, au fond duquel le caveau est bâti. Durant le creusement, deux puits parallèles sont aménagés, un petit et un grand, qui sont joints à grande profondeur par un tunnel. Au fond du grand puits, la chambre funéraire est construite en calcaire ; voûtée et décorée, elle abrite le cercueil en basalte. Le puits, au-dessus de la chambre voûtée, est comblé de sable fin et, une fois les funérailles achevées, le puits annexe était rempli de gravats. Un système ingénieux et pratiquement inviolable !

A Thèbes les grands tombeaux, tel celui de Pabasa (TT 279) fameux pour sa scène d'apiculture, possèdent une superstructure en brique crues entourée d'une vaste enceinte. Le plan est structuré comme celui d'un temple funéraire avec un portail, une cour, une ou plusieurs salles à piliers, une niche axiale.

Vers la fin de la XXX^e dynastie, au IV^e s. av. J.-C., à Tounah el-Gebel en Moyenne Égypte, près de la nécropole des ibis et des babouins consacrés au dieu Thot d'Hermopolis, le grand prêtre de Thot, Pétosiris, fit creuser son tombeau surmonté d'une chapelle ayant la forme d'un petit temple, précédé d'un autel à cornes. Un vestibule à quatre colonnes à chapiteaux composites et murs-bahuts précède la salle de la chapelle, au centre de laquelle est creusé le puits d'accès au caveau.

Parmi les nombreuses nécropoles datées de l'époque romaine, celle d'Alexandrie à Kôm el Chougafa apparaît comme une construction de trois étages creusés dans le roc aux I^{er}-II^e siècles. Au centre de la construction, une chapelle funéraire, taillée dans le rocher, est précédée d'un vestibule avec deux colonnes aux chapiteaux épanouis composés d'un bouquet de papyrus. La porte de la tombe est surmontée d'une corniche à gorge et d'une frise d'uraeus et ouvre sur une salle rectangulaire où sont ménagées trois niches à toit voûté.

Sujet

Le tombeau d'Eurysacès

Pas de corrigé

Sujet

Les spécificités de l'art minoen

Pas de corrigé

archéologie orientale (Agnès Benoit)

Observations

La principale remarque que j'ai à faire pour cette session de septembre, c'est que de nombreux étudiants ont manifesté une constante incapacité à situer chronologiquement les œuvres. Ils se sont contentés d'une allusion à une période, à une dynastie, à une civilisation mais sans préciser le millénaire, cadre chronologique de toute façon beaucoup trop large. J'insiste sur ce point car la méconnaissance des cadres chronologiques a des conséquences intellectuelles et invalide les raisonnements quand il y a une mauvaise attribution de période : par exemple, raisonner sur les débuts de l'art de la sculpture (Stèle de la chasse) en les plaçant dans l'empire d'Akkad, aboutit à des absurdités. On attend également d'un candidat appelé à mener des études qu'il sache rédiger en phrases et même qu'il sache écrire tout simplement, en respectant les règles de l'expression écrite, en indiquant les accents, les points sur les i et en ne se dispensant pas d'une ponctuation correcte. Quant à l'orthographe, il semble qu'il faille renoncer à s'en soucier. J'ai noté aussi une certaine familiarité dans l'identification des œuvres : par exemple, « c'est le casque de Meskalamdug » ou « on a ici un casque » au lieu de « Il s'agit du casque de parade porté par le roi Meskalamdug ».

Un dernier conseil à ceux qui prennent la peine de se déplacer pour l'examen : il faut apprendre le cours. Faute de quoi le correcteur ne peut noter correctement car les phrases en avalanche pour des généralités vagues ne rapportent rien.

Mais contrairement à d'autres sessions de septembre, la distribution des notes se situe dans un éventail très largement ouvert puisque j'ai noté de 0 (copie blanche) à 19. La moyenne est assez correcte : 36,7 % des candidats a obtenu la moyenne. Il est vrai que les clichés étaient très faciles et que les petites inexactitudes n'ont pas été sanctionnées.



Cliché n°1 : La Stèle de la chasse

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

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

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

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

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

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

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



Cliché n°2 : Le casque du roi Meskalamdug

Il s'agit du casque en électrum du roi Meskalamdug. Il faisait partie du mobilier funéraire de la tombe de ce dernier qui se signalait par son abondance et par son luxe dans la Nécropole royale d'Ur, datée au début des Dynasties Archaiques III, vers 2600 avant J.-C. Il se trouve au Musée d'Irak de Bagdad, mais une galvanoplastie très fidèle est présentée au British Museum. Le roi Meskalamdug qui a vécu antérieurement à la 1^{re} dynastie d'Ur est, avec la reine Puabi, un des deux seuls personnages de haut rang à être identifiés par une inscription dans la Nécropole ancienne.

Le casque imite la coiffure royale sumérienne, telle qu'elle est portée par le petit prince héritier Akurgal sur le relief perforé d'Ur-Nanshé, par le roi Eannatum sur la Stèle des Vautours et même plus tard par le roi de Mari Ishgi Mari (anciennement Lamgi Mari) sur sa statue. Très complexe et très ouvragée, avec un bandeau natté, un réseau de boucles qui font le tour de la tête et un chignon tombant à l'arrière, retenu dans des anneaux, cette coiffure traduit le statut d'exception de son propriétaire. Elle sera encore en vigueur à l'époque d'Akkad, comme l'atteste la tête en métal dite de Ninive que certains attribuent au roi Naram-Sin.

Ce casque était un objet de parade plus qu'une pièce d'armement mais il était destiné à être porté puisque des perforations au niveau de chacun des conduits de l'oreille assuraient le maintien de l'audition et que des fibres de laine retrouvées en bordure du casque témoignent de l'existence d'une doublure qui protégeait la peau d'éventuelles coupures. Cette doublure était maintenue en place grâce à un fil passant par les trous bien visibles en bordure de l'objet.

Le casque du roi Meskalamdug est aussi un des premiers exemples de la technique d'emboutissage à partir d'un lingot de métal précieux : « dressé » d'une seule pièce sans aucune couture apparente, il illustre le savoir-faire des orfèvres qui deviennent très actifs dans le cours du III^e millénaire.

La cité-Etat d'Ur était d'une richesse exceptionnelle ; c'est, en effet, à son port qu'accostaient tous les bateaux chargés des matières les plus précieuses, cornaline, or et lapis lazuli, dont l'aristocratie sumérienne était très friande. Le mobilier funéraire de sa Nécropole reflète parfaitement cette richesse.



Cliché n°3 : La statue de la reine Napir-Asu

La statue dont il est question est celle de la reine Napir-Asu, femme du roi Untash-Napirisha, principal souverain de la dynastie des Igihalkides qui régna dans la seconde moitié du XIV^e siècle et qui est surtout connu pour avoir créé la ville sainte de Tchoga Zanbil. L'oeuvre est grandeur nature puisqu'acéphale elle mesure encore 1m29. Elle est en cuivre pour la coque et en bronze pour le noyau, ce qui explique son poids de 1750 kg.

Cette statue est une prouesse des métallurgistes médio-élamites du XIV^e siècle, à qui on doit aussi certainement la table aux serpents présentée dans la même salle du Musée du Louvre. L'hypothèse la plus vraisemblable concernant sa fabrication est la suivante. Elle aurait été coulée en deux temps : une première fonderie aurait eu lieu pour créer l'extérieur de la statue, en forme de cloche dans la partie inférieure. Le choix du métal, du cuivre, de coulée délicate, s'expliquerait par le fait qu'il épouse très fidèlement, une fois la cire évacuée, le moindre détail du modèle en cire, ici des broderies en étoile de la robe et du galon vertical. Le noyau de briques de cette fonderie aurait ensuite été ôté après le démoulage de la pièce, ne laissant en place que les barres de métal insérées dès le début en vue de la manutention à venir. La seconde étape correspond au retournement de la pièce pour couler dans le creux laissé par l'évidement du noyau en briques un noyau de bronze. Le point de fusion du bronze étant inférieur à celui du cuivre, l'opération pouvait se faire sans trop de tension entre la coque déjà réalisée et l'intérieur.

La présence d'un noyau de bronze mérite d'être signalée car elle est exceptionnelle. Elle met en valeur la richesse du commanditaire et sa volonté de rendre la statue indéplaçable. Pourtant le roi Shutruk Nahhunte, premier roi de la dynastie des Shutrukkides au XII^e siècle, la rapporta certainement de Tchoga Zanbil à Suse, en lui faisant parcourir, malgré son poids, quelques dizaines de kilomètres.



Cliché n°4 : Le génie tétraptère porteur de situle et pomme de pin

Le cliché présente un génie ailé tétraptère (à deux paires d'ailes) traité en bas-relief sur un grand orthostate en albâtre gypseux, appelé aussi « marbre de Mossul » qui fut la pierre de prédilection locale employée dans le programme décoratif des palais néo-assyriens. Il servait de gardien dans un des passages du palais de Khorsabad, construit par le roi Sargon II qui régna à la fin du VIII^e siècle avant J.-C. La majorité des reliefs de ce palais sont conservés au Louvre car les fouilles y ont été menées par les Français.

Le génie tient dans une main un petit seau, appelée situle, et dans l'autre une pomme de pin, avec laquelle il fait le geste symbolique d'asperger les visiteurs après avoir puisé l'eau au récipient. Par ce geste, il purifie toute personne qui entre dans le palais et éloigne les forces mauvaises qu'elle serait susceptible d'introduire par sa venue.

Les *apkallu* conformes à celui qui est présenté ici sont donc des forces protectrices. Ils viennent seconder d'autres puissances magiques, gardiennes des entrées et passages de portes, qui portent le nom de *shédu* ou *lamassu* et se présentent sous la forme de grands taureaux ou de lions androcéphales disposés par paires, face aux entrants. A Khorsabad, le roi Sargon voulut n'avoir pour *lamassu* que des taureaux. Une trentaine de paires a été recensée.

L'ensemble de ces créatures mythologiques, *apkallu* et *lamassu*, relève du domaine religieux et échappe à l'esprit de propagande qui caractérise l'art assyrien.

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

Remarques générales

Pour cette session de septembre, les quatre clichés présentés ci-dessous étaient à commenter. Toutes furent vues en cours à l'exception de la dernière, exposée l'an dernier au musée Guimet durant l'exposition « Splendeurs des Han, essor de l'empire Céleste ». Pour le présent texte, vous trouverez pour chacun des clichés un nombre de points essentiels relatifs à chacune des œuvres.

Les commentaires ont révélé plusieurs détails qu'il convient de souligner ici :

■ **Maîtrise de la langue.** Alors que ces dernières années les copies montraient un effort de la part des candidats dans l'expression écrite, force est de constater que cette session a été décevante. Il faudra redoubler d'attention. Cette remarque concerne aussi bien les termes techniques que les mots usuels. Une erreur qui revient trop fréquemment dans vos copies est la suivante : « japoNNAIS ». Le terme ne prend qu'un seul « n » ! Il faut donc écrire « japonais ».

■ **Méconnaissance des collections parisiennes.** Les copies ont montré – encore plus que les années précédentes – une méconnaissance des collections parisiennes. Il est compréhensible que vous ne puissiez connaître l'ensemble des collections au vu du programme scolaire de première année, mais ne pas connaître les pièces incontournables n'est tout simplement pas envisageable. Pour cette session d'examen, nombre de copies ont situé certaines des œuvres montrées au musée national des arts asiatiques Guimet, alors qu'aucune ne s'y trouve. Un effort est à fournir aussi dans ce domaine.



Cliché n°1 : Guerrier Haniwa

Guerrier, Haniwa 埴輪

terre cuite

période des Grandes Sépultures 古墳時代 (III^e – VI^e siècle de notre ère)

ht. 130 cm env.

Musée National de Tōkyō, Trésor national

Trésor national, cette œuvre devait vous permettre d'évoquer les tertres funéraires que sont les *kofun*. Ce guerrier monté au colombin appartient à la catégorie des *haniwa*, pièce retrouvée en contexte funéraire. Attention, il ne faut pas les confondre avec les *mingqi* ! Les *haniwa* sont disposés sur, et autour du *kofun*. Il est important de noter que ces pièces constituent aussi de précieux témoignages sur les modes vestimentaires de l'époque. Rapprocher l'œuvre présentée avec la peinture murale du *kofun* de Takehara détaillée en cours et/ou aussi comparer cette œuvre avec le guerrier conservé au musée des arts asiatiques Guimet, sont tout à fait envisageables et même recommandés.



Cliché n°2 : Danseuse Mingqi

Danseuse, mingqi 明器

terre cuite, traces d'engobe et de polychromie

dynastie des Han, 漢/汉朝 (206 av. J.C. – 220 ap. J.C.)

ht. 53,3 cm

Metropolitan museum of art, New York

Reflète d'une modification des pratiques funéraires débutée durant la période des Printemps et des Automnes, cette œuvre est tout à fait représentative des *mingqi* han et plus particulièrement des han antérieurs (206 av. J.C. – 9 ap. J.C.). Œuvre réalisée dans un moule bivalve, cette danseuse reçut une couche d'engobe avant d'être peinte.

Figure aux traits d'une grande douceur, la jeune femme est saisie en plein mouvement. Déposée à l'intérieur de la tombe, elle devait divertir le défunt ou plutôt son âme *po*.

En effet, il était attendu avec cette pièce d'évoquer les *mingqi*, leur rôle ainsi que les croyances qui y sont rattachées.



Cliché n°3 : Tombe du marquis Yi de Zeng

Reconstitution de la tombe du marquis Yi de Zeng,
Zeng Hou Yi, 曾侯乙 (v. 433 av. n.è.)

fin de la période des Printemps et des Automnes 春秋時代/春秋时代 début de celle des Royaumes Combattants 戰國時代/战国时代
découverte près du site de Leigudun (Hubei)

Si un grand nombre d'étudiants ont reconnu la tombe du marquis Yi de Zeng, peu ont dit qu'il s'agissait d'une reconstitution. L'erreur n'a pas été pénalisante, mais le correcteur a apprécié les commentaires qui mentionnaient la différence. La sépulture du marquis est essentielle à bien des égards. Située au carrefour de plusieurs pratiques funéraires, elle illustre l'importance de la période des Printemps et des Automnes dans l'évolution de la conception, de l'aménagement de la tombe ainsi que du mobilier déposé. De ce fait, l'influence du royaume de Chu n'était pas à omettre dans votre propos.



Cliché n°4 : Linced de jade de Liu Wu

Linced de jade de Liu Wu, prince de Chu (r. 174-154 av. J.C.)
période des Han de l'Ouest (206 av. J.C. – 9 ap. J.C.),
jade blanc, fil d'or, musée de Xuzhou (Jiangsu 江蘇/江苏)
176 x 68 cm

Le commentaire de cette œuvre a été, à la surprise du correcteur, le moins bien réussi. Beaucoup d'étudiants ont confondu ce linced avec celui du prince Liu Sheng découvert à Mancheng. Cette image était un cliché prétexte. L'œuvre n'a pas été montrée en cours, mais vous pouviez la voir à Paris car elle était présentée au public parisien durant plusieurs mois au musée national des arts asiatiques Guimet. L'emploi du jade dans un contexte funéraire remonte à des temps plus anciens et l'évocation de la culture néolithique de Liangzhu n'est pas une erreur. A l'époque han, la recherche de l'immortalité est une préoccupation importante de l'élite et cette dernière fera un usage de cette matière pour la préservation du corps. Objet destiné aux membres de la famille impériale et leurs descendants, les linceds de jade sont employés durant la période des Han antérieurs. Toutefois, une hiérarchie existe et elle se traduit par l'emploi de fils de différentes matières, or, argent, soie, cuivre pour lier les plaques entre elles.

L'un des linceds les plus connus est celui du roi du royaume de Nanyue, Zhao Mo (137-122 av. notre ère).

archéologie et art de l'Inde (Thierry Zéphir)



Cliché n°1 : pas de corrigé



Cliché n°2 : *Jātaka* du Grand Singe (*Mahākapi Jātaka*)

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

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

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

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

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



Cliché n°3 : Vishnu Varāha

Udayagiri (Madhya Pradesh), grotte n° 5
Début du V^e siècle
Grès ; hauteur : environ 2,50 m

Il fallait ici reconnaître Vishnu, dans son avatar du Sanglier, sauvant la déesse Terre des eaux. Ce mythe étant une cosmogonie, il convenait de préciser sa signification et de montrer en quoi un tel mythe s'accordait avec la mentalité des empereurs Gupta, fervents vishnuites et grands conquérants. Une fois l'identification faite, nous attendions une analyse stylistique. Paradoxalement, elle a été meilleure que l'analyse iconographique. Nombreux sont les étudiants qui ont reconnu une œuvre gupta. Ce haut-relief, en effet, se range parmi les réalisations gupta les plus anciennes (début du V^e siècle) tout en conservant la monumentalité et la force expressive de l'art antérieur des Kushāna.



Cliché n°4 : pas de corrigé

art paléochrétien (Maximilien Durand)



Cliché n°1 : Voûte du cubiculum de la Velatio

catacombe de Priscille, Rome
III^e siècle
Peinture sur enduit

Description et analyse

La catacombe de Priscille, qui s'est développée à Rome à partir du II^e siècle, est l'un des cimetières souterrains les plus vastes de la ville, avec ceux de Calliste, de Domitille, de Sainte-Agnès ou des Saints-Pierre-et-Marcellin. Elle présente de longs réseaux de galeries, percées de *loculi* (cavités destinées à accueillir les corps), pour les défunts les plus modestes, et rythmées par des chambres funéraires (*cubicula*), dévolues aux familles les plus aisées.

L'une de ces chambres est aujourd'hui désignée par le nom de « cubiculum de la Velatio ». Elle doit cette appellation à la peinture qui orne le mur du fond et qui offre un résumé de la vie de la défunte : l'un des épisodes évoqués représente la prise du voile (*velatio*) des matrones. La jeune femme enterrée dans le *cubiculum* était assurément chrétienne. Un programme iconographique inspiré des Écritures accompagne, en effet, les scènes où intervient la défunte. Au centre de la voûte, le Christ a été figuré sous les traits du Bon Pasteur. Sur les autres espaces des parois, divers épisodes bibliques l'encadrent : Jonas recraché par le monstre marin, Abraham s'apprêtant à sacrifier son fils Isaac et les Trois Hébreux dans la fournaise.

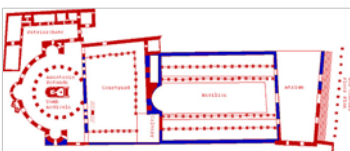
Ces figures appartiennent à cette catégorie des premières images chrétiennes que l'on appelle des « paradigmes de salut », c'est-à-dire des exemples, issus de l'Ancien ou du Nouveau Testament, évoquant la protection de Dieu envers ses fidèles. La première iconographie chrétienne, que l'on connaît essentiellement par le biais des décors funéraires, multiplie ces scènes qui évoquent l'espérance en la résurrection promise par l'Évangile. On trouve donc aussi fréquemment Daniel entre les lions (sarcophage de Junius Bassus, Grottes Vaticanes), Suzanne et les vieillards (Chapelle grecque de la catacombe de Priscille) ou les miracles du Christ (Lazare, l'Hémorroïsse, le Paralytique, à Doura Europos ou dans la catacombe des Saints-Pierre-et-Marcellin).

Les peintures, dans les catacombes, sont extrêmement dépendantes de l'art romain contemporain. Elles sont réalisées sur un enduit blanc, par touches de couleur nerveuses et juxtaposées. Les détails importent peu et sont traités avec une certaine économie de moyens. L'identification de la scène doit être immédiate et l'efficacité du discours prime sur la qualité de l'exécution. C'est aussi à l'art romain que l'on emprunte la figure de l'oriental (comme Pâris sur le sarcophage d'Endymion et Séléne au musée du Louvre) ou celle de l'orant.

Cette peinture, qui orne un espace funéraire, appartient à la catégorie des « images-signes », développées à un moment de l'histoire de l'Église où le christianisme n'était pas encore une religion tolérée et où les chrétiens subissaient parfois des persécutions violentes (sous Decius ou Valérien, par exemple). Le Christ, par exemple, est figuré de manière symbolique, sous les traits d'un berger emprunté à l'art romain, pour évoquer le pasteur divin mentionné dans l'Ancien Testament (Psaumes) ou dans le chapitre X de l'Évangile selon saint Jean. C'est une manière pour le premier art chrétien, inexistant jusque dans les années 230-250, de se doter d'images sans transgresser l'interdit qui pèse traditionnellement sur elles, hérité du judaïsme.



Cliché n°2 : pas de corrigé



cliché n°3 : pas de corrigé



Cliché n°4 : Reliquaire de Castello di Brivio

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

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

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

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

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

techniques de création : les débuts de la métallurgie (Agnès Benoit)

Sujet

Les premières fonderies à Suse

Remarques

Sur les 34 copies que j'ai eu à corriger, 2 seulement ont obtenu la moyenne. En comparant ces résultats aux sessions précédentes ayant tiré au sort la même épreuve de technique, la différence est criante : en 2010, 67,5% des candidats avaient obtenu la moyenne et, en 2005, 61,4%. Quelles sont donc les raisons qui ont entraîné des résultats aussi faibles ?

Tout d'abord, les élèves n'ont pas appris le cours et se sont précipités sur un exemple, le petit chien de Suse en or, et ont récité tout ce qu'ils en savaient. Cette approche d'un sujet par l'exemple, au lieu de développer une réflexion ou d'élaborer une présentation générale, est une anomalie qui a déjà été soulignée dans le corrigé de la session de mai pour l'épreuve de dissertation en antiquité orientale.

Ensuite, les candidats n'ont pas lu l'énoncé : le mot « fonderie » exclut d'emblée qu'on aborde le martelage à froid ou à chaud, l'étirage, les incisions, à moins d'évoquer ces opérations pour les éliminer d'office. L'adjectif « premières » qui figure dans l'intitulé signifie qu'il faut commencer par le commencement de la métallurgie à Suse, c'est-à-dire, par les premiers témoignages de métallurgie de Suse I (4200-3800 avant J.-C.), incarnés par les haches plates et les miroirs. Ces deux types d'objets n'ont jamais été cités.

La chronologie des débuts de la métallurgie est rarement mentionnée, et, quand elle l'est, elle varie du IV^e au 1^{er} millénaire avant J.-C., ce qui laisse rêveur. Une seule copie a parlé, à juste titre, du V^e millénaire. Le métal privilégié par cette métallurgie naissante n'est pas non plus identifié alors qu'il s'agit, bien entendu, du cuivre. Quand une identification du mot générique « métal » a été proposée, ce qui a été rarement le cas, le cuivre a été cité en dernier, après le bronze (sic), l'argent, l'or et l'étain.

On attendait qu'apparaissent dans les devoirs des mots tels que « minerai », « réduction », « creuset », « moule monovalve » etc. Très peu y ont fait référence, se contentant d'une description plus ou moins comprise de la fonte à la cire perdue. Mais cette opération n'arrive qu'après la coulée simple et donc ne devait être évoquée qu'en second, si d'ailleurs elle avait à être mentionnée, ce qui n'est pas sûr.

Les candidats actuels sont privilégiés par la diversité des sources documentaires que leur fournissent les enseignants à la demande de l'Ecole. S'agissant de mon cours, ils ont reçu une bibliographie mais surtout un plan très détaillé, avec des synthèses pour chacune des grandes étapes, ils ont eu les températures de fusion des métaux les plus couramment utilisés et ils ont eu le powerpoint. J'ai même commandé à Arte un film que j'ai remis à la bibliothèque de l'Ecole du Louvre.

Je rappelle ci-dessous le détail du plan de mon cours, lié à la question posée :

« 2. Les débuts de la métallurgie proprement dite : le tournant du V^e au IV^e millénaire avec la mise en œuvre du cuivre

A. Les aspects techniques de la métallurgie du cuivre

a) La réduction du minerai de cuivre

Éléments nécessaires

b) La fonderie du métal

Éléments nécessaires

Fonderie de métal natif :

Fonderie de métal issu d'une réduction : exemple de Tépé Ghabristan

La coulée simple

Un exemple possible : Suse I (fonte de métal natif ?)

Un exemple en Iran d'un atelier mêlant opérations de réduction et de fonderie simple : Tépé Ghabristan »

Si très peu d'étudiants ont compris l'intitulé du sujet, certains pensant même que la fonderie est un lieu et non pas une opération, je pense que la responsabilité leur en revient. C'est la raison pour laquelle je n'ai pas voulu redresser systématiquement les notes devant l'ignorance générale que j'ai pu constater.

Corrigé

La capacité de fondre le métal en le portant à son point de fusion inaugure la métallurgie proprement dite, laquelle suppose la maîtrise de très hautes températures. Auparavant, les différentes interventions sur le métal natif ou sur le minerai que sont le martelage à froid et à chaud ou l'étirage en fils, relèvent plutôt d'une pré-métallurgie.

Le premier métal à subir cette transformation radicale qui le fait passer de l'état solide à l'état liquide est le cuivre, sans qu'on puisse déterminer si le métal ainsi employé est natif, donc immédiatement disponible dans la nature, ou s'il provient d'un minerai qu'il a fallu traiter au cours d'une opération de réduction pour le dégager de toutes ses impuretés. Le grand tournant s'opère au V^e millénaire avant J.-C. dans la ville de Suse, à l'ouest de l'Iran actuel, quand les artisans métallurgistes deviennent capables d'obtenir dans des fours de refonte des températures dépassant les 1000°, le cuivre atteignant sa phase liquide à 1084°. Le four de refonte, dont aucun témoignage n'a été retrouvé à Suse, est difficilement décelable car il s'agit souvent d'un simple trou dans le sol. En dehors du combustible et du métal en lingots, il nécessite la présence de creusets dans lesquels le cuivre va se liquéfier et la présence de moules, qui sont soit en argile soit en pierre et qui vont accueillir la coulée. Ces moules sont d'abord monovalves, ce qui n'est pas incompatible avec le fait qu'ils peuvent posséder plusieurs creux. Cette coulée est simple : on verse dans les moules une matière liquide qui va durcir et atteindre par elle-même son point de stabilité en partie supérieure. Ce qui donne une surface plate aux objets ainsi fabriqués. A Suse, c'est à l'époque de Suse I, entre 4200 et 4000 avant J.-C. qu'apparaissent les premiers objets issus d'une telle fonderie. Ils ont, bien sûr, des formes assez élémentaires de haches plates et de miroirs circulaires mais qui peuvent atteindre des poids déjà importants d'1,6 kg pour certaines haches.

Plus tard, apparaîtront des formes plus complexes, à douille, ou issues de l'invention du procédé de la fonte à la cire perdue, mais ce ne sera pas avant le milieu du IV^e millénaire avant J.-C.

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

Remarques générales

Trop de copies présentent un défaut de méthode

Le commentaire iconographique doit :

- 1) identifier la scène ;
- 2) la décrire dans ses principaux traits : figures, attributs actions et de manière organisée. Les remarques stylistiques sont ici hors sujet.
- 3) la commenter, c'est à dire en dégager le sens et l'importance.

Il ne s'agit pas d'écrire tout ce que l'on sait (ou croit savoir) sur une figure, un épisode reconnu, sans se soucier de la **scène précise** proposée.

En ce qui concerne les titres, précision et concision sont requises : de longs développements sont exclus par le temps dont vous disposez, mais à l'inverse, il ne suffit pas d'indiquer : Zeus ou Athéna. Il faut préciser le type, les attributs qui permettent l'identification. Autrement dit ni trop ni trop peu (2 à 5 lignes).



Sujet

Extrait de la frise principale du Grand Autel de Pergame, consacré vers 150 avant J.-C. conservée au Pergamonmuseum de Berlin.

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. Auprès de Zeus, sa fille Athéna, déesse guerrière, joue un rôle de premier plan dans cette lutte.

Titres



Cliché 1 : Gè remet Erichthonios à Athéna

Gè remet l'enfant à Athéna en présence d'Héphaïstos, père de ce dernier.



Cliché 2 : Vénus Genetrix

La « Vénus Genetrix » du Louvre, copie romaine d'une Aphrodite grecque un sein nu et une tunique transparente mettant en valeur le corps. Elle tient une pomme, allusion au jugement de Paris. On pouvait indiquer le sens de son titre de *Genetrix* par l'affirmation de la première dynastie des empereurs romains de descendre d'Enée et donc de Vénus, mère du héros troyen.



Cliché 3 : Naissance d'Athéna

La naissance d'Athéna qui sort toute armée du crane de Zeus son père. Représentée comme une adulte miniature, elle est armée, casquée et brandit sa lance. De chaque côté de Zeus assis sur un trône riche et caractérisé par le foudre et le sceptre, sont représentées deux figures : à gauche, une Eilythie, déesse qui favorise l'accouchement et Hermès, et à droite, sans doute Héra couronnée et Arès. On note, sur cette version de l'épisode, l'absence d'Héphaïstos dont le rôle est cependant décisif dans cette naissance puisqu'il fend, de sa double hache, le crane de Zeus libérant ainsi Athéna.



Cliché 4 : Le suicide d'Ajax

Le héros désespéré que les armes de son compagnon Achille, forgées par Héphaïstos, ne lui aient pas été attribuées, tombe dans un accès de folie et se suicide. Nu, ses armes déposées devant lui, il fixe solidement son épée en terre avant de se jeter violemment sur elle.



Cliché n°5 : Constantin

Médaille à l'effigie de Constantin à qui l'on doit en 313 l'édit de Milan ou édit de Constantin libéralisant les cultes dont le christianisme. Sur une des faces il tient un étendard représentant un chrisme, symbole chrétien désignant le Christ et associé à l'Empereur.