Ecole du Louvre

corrigés
deuxième année
mai 2013

sommaire

- Art de la Renaissance (Bertrand Bergbauer)
- Arts de l'Islam (Delphine Miroudot)
- Art précolombien (Jean-François Bouchard et Pascal Mongne)
- Art du Moyen Age (Denis Bruna)
- Art de l'Inde et des pays indianisés de l'Asie (Thierry Zéphir)
- Arts de la Chine et du Japon (Thanh Trâm Journet)
- Art byzantin (Maximilien Durand)

- Techniques de création : peinture (Isabelle Cabilic)
- Histoire des collections (Françoise Mardrus)
- Iconographie chrétienne (Julie Faure et Marie-Christine Villanueva Puig)

Ecole du Louvre

corrigés
deuxième année
mai 2013

art de la Renaissance (Bertrand Bergbauer)

Remarques générales

Deux sujets de dissertations consacrées à la Renaissance ont été proposés aux étudiants lors de la session d'avril 2013. Ceux-ci proposaient aux élèves d'aborder « La diffusion des images à la Renaissance » et « Donatello ». Ces deux thèmes classiques nécessitaient un effort de synthèse mais aussi l'utilisation de connaissances précises, employées avec pertinence. Ces deux aspects ont souvent permis de séparer les bonnes et les mauvaises copies, bien que les questions purement formelles aient pu constituer un important préambule à ce constat.

Une fois encore, ces examens ont suffi à prouver que l'Histoire de l'Art ne pouvait être abordée sans une maîtrise correcte de la langue française. Sans attendre des étudiants une prose littéraire de haut vol, il serait au moins nécessaire que ceux-ci aient assimilé quelques notions pourtant élémentaires. La disparition presque constante des accents sur la lettre E se révèle particulièrement préoccupante, tout comme l'est celle des majuscules sur des termes aussi fréquents qu' « Antiquité » ou « Renaissance ». Les fautes de conjugaison, la confusion entre « a » et « à », ou encore entre « et » et « est », ainsi que les bévues homonymiques (une copie évoque par exemple « l'élève et son mettre ») prêteraient parfois à rire si elles n'étaient franchement déplorables. Une observation rapide des dissertations permet toutefois de constater que les plus intelligentes se distinguent souvent par une maîtrise parfaite de l'expression écrite, et que les plus brouillonnes se révèlent également catastrophiques d'un point de vue formel.

Sans même parler de fautes d'orthographe, il convient de rappeler quelques données essentielles susceptibles d'améliorer aisément la note d'une copie. L'introduction doit être composée d'un seul paragraphe (quelques copies la décomposent en quatre !) rédigé au présent, éviter tant que possible l'emploi du « nous » et du « on », et ne pas être d'une taille disproportionnée par rapport au reste du devoir. Elle peut en outre se passer de la formulation d'une problématique très artificielle considérée par de nombreux étudiants comme un exercice de style sans véritable portée intellectuelle. Rappelons en outre que la copie ne doit pas être scandée de titres de paragraphe. Les seuls mots soulignés doivent être les titres des œuvres, mais pas le nom de l'institution qui les possède, ni celui de leur auteur. La dissertation doit donc demeurer un exercice littéraire et marquer une exigence de correction tant du point de vue de la maîtrise de la langue que de celui de la présentation de la copie.

Sujet 1

La diffusion des images à la Renaissance

Corrigé

Le sujet consacré à la diffusion des images à la Renaissance correspondait à une problématique largement abordée en cours. Plusieurs approches étaient envisageables. La plus simple, et sans doute la plus efficace, pouvait consister à aborder successivement les différents vecteurs de cette diffusion. Il aurait ainsi été souhaitable de consacrer une partie entière à la gravure, et à en illustrer la portée au moyen d'exemples précis. Alors que la diffusion par le biais des plaquettes de bronze a été abordée par les meilleures copies, celle permise par les carnets de modèles a été oubliée par presque tous les élèves, alors qu'elle suffisait à ancrer ce sujet dans une véritable matérialité. De nombreux devoirs ont en effet abordé le sujet sous un angle trop large, menant inévitablement au hors-sujet. La thématique du voyage d'artistes, si souvent traitée, ne peut en effet s'inscrire pleinement dans le sujet que si elle s'accompagne d'un transfert iconographique précis (un artiste ayant vu un motif en Italie, le recopierait ainsi littéralement dans le nord de l'Europe). Elle ne s'intègre toutefois dans cette problématique si elle se contente d'évoquer de vagues influences, délaissant même parfois la mention d'exemples précis. La lecture des copies montre par ailleurs une tendance partagée par de nombreux élèves à considérer l'ensemble de la Renaissance comme une période homogène, au sein de laquelle il serait possible de choisir des exemples qui, placés pêle-mêle, constitueraient encore un ensemble cohérent. De nombreux devoirs choisissent ainsi, pour illustrer un aspect précis, de donner plusieurs exemples commençant par Maarten van Heemskerk, se poursuivant avec Michel Colombe et terminant par Masaccio. Il convient donc d'insister sur la nécessité de hiérarchiser les exemples dans l'ordre chronologique, afin de mieux transmettre au lecteur la cohérence du propos.

Sujet 2

Donatello

Corrigé

Le sujet concernant Donatello ne posait pas de problème majeur aux élèves ayant consciencieusement travaillé au fil de l'année. Il évitait souvent le risque de hors-sujet inhérent au thème de l'autre dissertation, bien que des étudiants aient maladroitement souhaité consacrer une partie entière de leur devoir au contexte intellectuel dans lequel l'artiste évolue au début de sa carrière. L'approche chronologique était la plus souhaitable pour comprendre aisément la vie de l'artiste et son évolution stylistique, scandée par son long séjour padouan. Les approches thématiques, parfois menées de manière judicieuse, ne pouvaient se passer de rappeler en introduction les grandes étapes de l'existence de l'artiste, au risque de perdre un lecteur peu averti. Quelques oublis majeurs étaient récurrents, comme celui des grands projets menés à San Lorenzo (la Vieille Sacristie et les chaires de bronze). Une bonne connaissance des collections françaises, notamment du Louvre, doit toutefois être notée : elle peut être interprétée comme un signe encourageant par rapport aux observations effectuées durant les années précédentes.

© Bertrand Bergbauer/Ecole du Louvre 2013

Ecole du Louvre

corrigés
deuxième année
mai 2013

arts de l'Islam (Delphine Miroudot)

Remarques générales

■ Pour la énième fois : l'emploi du terme « enluminure » est impropre pour une peinture de manuscrit. Dans le monde islamique l'enluminure est un terme s'appliquant à l'ornementation de textes calligraphiés ou encore de marges. Il faut donc parler de peinture ou d'illustration.
■ Un objet n'est « daté » que s'il comporte une inscription mentionnant la date à laquelle il a été réalisé. Il est le plus souvent « datable », à la faveur de données fournies par une inscription, par sa forme, le style de son décor, le contexte dans lequel il a été retrouvé etc…
■ Etre bien vigilant sur le vocabulaire employé quant à la typologie des pièces mentionnées en exemple. La fréquentation des salles, la lecture des cartels devrait aider les élèves à ne plus parler de vases et à parler de plats plutôt que d'assiettes.

Sujet 1

Le verre émaillé dans le monde islamique.

Corrigé

Ce sujet a été choisi par 85/257 élèves.
Le sujet portait sur une petite partie du cours et cela semble avoir déconcerté les élèves. Le verre émaillé est pourtant une production bien circonscrite dans le temps et dans l'espace, bien représentée dans les collections du Louvre ; elle fait de plus l'objet d'un dispositif multimédia dans les nouveaux espaces.
Les élèves nous ont fait entendre qu'ils estimaient ne pas avoir assez d'exemples. Les exemples vus en cours et ceux des collections du Louvre suffisaient largement pour traiter le sujet. C'était l'occasion de développer davantage les commentaires sur les œuvres, trop souvent sacrifiés en raison de sujets appelant d'importantes synthèses.
Le verre émaillé a, de plus, été traité avec soin par les chargés de TDO.

Après une introduction qui se devait de resituer la technique décorative du verre émaillé dans le temps et dans l'espace (Syrie-Egypte, fin XIIe à XIVe siècle pour la période d'apogée), le sujet pouvait être traité en trois parties. Une première partie devait s'attacher à décrire le procédé technique, sans omettre de préciser qu'au décor d'émail était souvent associé de l'or. Une seconde partie pouvait être consacrée à l'apparition et à la première phase de production de la technique à la période ayyoubide. A ce titre, cette partie pouvait s'ouvrir avec l'exemple de la bouteille fragmentaire au nom de Zengi, qui livre un jalon important de datation (1127-1146) pour l'émergence de l'emploi de l'or sur le verre.
Le gobelet aux joueurs de polo des collections du Louvre et la bouteille de Vaduz, en dépôt à l'IMA (notice sur le site Qantara accessible en ligne), permettaient d'illustrer la production à la période ayyoubide.
Une troisième partie consacrée à la production mamelouke pouvait être illustrée par la bouteille dite de Tuquztimur et par les lampes de mosquées produites en grande quantité ; exemples accessibles dans les collections du Louvre.
Un gobelet conservé à Lisbonne (vu en cours), permettait d'évoquer les influences chinoises véhiculées par les contacts avec la dynastie voisine et rivale des Mongols Il-khanides.
La conclusion pouvait évoquer le déclin de la production, fin XIVe siècle et le rôle de Venise qui va maitriser la technique et exporter sa production, y compris vers le monde oriental.

Sujet 2

Les productions artistiques dans le monde ottoman.

Corrigé

Ce sujet a été choisi par 172/257 élèves.
Il s'agissait d'un sujet de cours qui consistait à présenter la synthèse des grandes caractéristiques de l'art ottoman (architecture et objets) ; et tout particulièrement, ainsi que le cours le proposait, à la période d'apogée de la dynastie au XVIe siècle.
Après une introduction historique, il convenait de traiter de l'architecture, puis des productions artistiques issues de la commande impériale : l'orfèvrerie et la céramique.

L'architecture religieuse devait être illustrée par la Suleymaniyyeh (1550-1557), complexe religieux commandé par Soliman le Magnifique au grand architecte Sinan et l'architecture palatiale par le palais de Topkapi. Le thème du trésor impérial offrait une habile transition vers la production d'objets et outre l'orfèvrerie (gourde de cérémonie dite Matara, trône), permettait d'évoquer l'art du livre (Suleymanameh, chronique du règne de Soliman), le textile (caftans) et même l'art du bois incrusté (trône de campagne de Soliman, absent du cours cette année mais que certains élèves ont mentionné tout de même). La céramique et tout particulièrement la porcelaine chinoise est très présente dans les collections des souverains ottomans. Cette remarque permettait là encore une transition vers une partie incontournable consacrée à la céramique dite d'Iznik. Très représentative des évolutions stylistiques de l'art ottoman, la production, pièces de forme comme carreaux de revêtements, est bien illustrée par les collections du Louvre ; les élèves avaient tout en main pour traiter soigneusement cette partie.

Certains étudiants se sont lancés dans des plans plus ambitieux, en abordant par exemple le sujet sous l'angle « tradition/innovation » de l'art ottoman ; cela est trop risqué en regard de connaissances somme toute limitées dans le cadre d'un cours d'HGA.

Une erreur est récurrente dans une majorité de copies au sujet de la mosquée de Soliman : la salle de prière est couverte par une large coupole que l'on m'indique **soutenue** par des demies coupoles et coupolettes, sans d'ailleurs plus d'informations sur l'élévation.
Demies coupoles et coupolettes **contrebutent** la coupole centrale et en aucun cas ne la soutiennent. L'élévation de la salle de prière de plan carré, se compose de quatre piliers massifs, rejetés aux angles, soutenant quatre puissantes arcades sur lesquelles la coupole est installée. Elle est effectivement contrebutée dans l'axe du mihrab par deux demies-coupoles et latéralement par des petites coupoles à la base de grandes fenêtres thermales.
Très peu d'élèves ont précisé qu'il s'agissait d'un plan centré, un type de plan qui, au-delà du modèle de Sainte-Sophie, que la plupart des copies mentionnent, caractérise l'architecture ottomane depuis le XVe siècle.

© Delphine Miroudot/Ecole du Louvre 2013

Ecole du Louvre

corrigés
deuxième année
mai 2013

arts andins (Jean-François Bouchard)

Sujet 1

Arts et pouvoirs dans les Andes centrales.
Commentez et développez à partir de 3 ou 4 exemples pris dans les cours pour montrer la variété de ces rapports.

Corrigé

Il existait plusieurs possibilités avec divers angles ou points de vue. Les principaux points sont résumés dans le texte qui suit (liste non exhaustive d'œuvres et de sites.) Dans la plupart des cas il fallait citer correctement les cultures, les périodes, les œuvres ou les sites (par exemple : Temple du Soleil, Ccoricancha, Cuzco, Culture inca, environ 1430-1500 ap. J.-C., Andes du centre Sud du Pérou.)
Complément de critères considérés en plus des connaissances spécifiques au cours : cohérence du plan établi pour la dissertation, expression écrite, orthographe et graphie.

Les arts des hautes cultures des Andes centrales ont des liens très étroits avec les diverses formes de pouvoir précolombiens.
Tout d'abord, les pouvoirs liés à la religion et aux croyances métaphysiques sont exprimés à de nombreuses occasions dans les arts andins. Dès les premiers temps, l'architecture des lieux de culte, les objets rituels, les représentations évoquant les divinités sont ainsi liés à ces premiers pouvoirs. Les plus anciennes hautes cultures accordent une très large place à la construction d'éléments divers construits pour célébrer les divinités. On peut voir dans la construction des grandes plates-formes superposées formant des pyramides à degrés un exemple de l'importance des cultes religieux qui y étaient rendus. Alors que l'architecture domestique formative a laissé peu de traces et de vestiges, la côte et la Sierra montrent une grande quantité de sites monumentaux aménagés à des fins cultuelles : monticules à degrés, temples en U en sont les exemples les plus courants. Le pouvoir religieux est donc explicitement associé à cette architecture et aux décors qui l'ornent. Leur construction va même avoir lieu dans les sites les plus anciens avant la période céramique. Ainsi, le site de Caral, sur la côte centre nord du Pérou, est l'un des plus anciens témoignages de cette architecture : ses plus anciennes constructions datent de la période précéramique avant 2000 av. J.-C. Un autre site remarquable est Cerro Sechin Alto, dont une structure cultuelle placée au sommet d'une plateforme élevée, montre sur les parements de pierre une frise gravée en léger creux comportant des personnages humains, sacrificateurs et victimes ainsi que des parties tronçonnées de corps humains (têtes, membres, etc.). Chavin de Huantar est un site de la sierra du centre-nord où convergent diverses influences religieuses, reconnaissables dans une iconographie particulièrement riche qui emprunte une grande part de son inspiration au monde de la forêt équatoriale. Diverses sculptures sur des dalles ou des monolithes de pierre évoquent l'aspect terrifiant des puissantes divinités. Les crocs, les griffes, les serres, qui sont des armes animales mortelles appartenant aux félins aux sauriens, aux rapaces, aux serpents, sont ainsi figurés pour montrer que l'Etre anthropo-zoomorphe représenté possède une immense puissance. L'architecture du site témoigne d'une grande importance du site éponyme au cours du premier millénaire avant J.-C. De même les sites de la culture Mochica, à la Période des premiers développements régionaux, les *huacas* de la Lune et du Soleil (près de Trujillo) sont des lieux de culte monumentaux construits avec des millions de briques crues.
Plus tard, dans les dix derniers siècles préhispaniques environ, les sites monumentaux de Pachacamac (site de pèlerinage et sanctuaire oraculaire), de Tiwanaku, capitale d'un Etat aux fondements religieux et politiques, puis le site inca de Cuzco, capitale de l'Empire inca qui regroupait les plus importants lieux de culte officiel, montrent encore l'extrême importance de ce lien entre le pouvoir religieux et l'art : architecture et iconographie des produits artistiques manufacturés (textiles, orfèvrerie, objets rituels sculptés, polis ou aménagés à partir de pierre, de bois ou matières précieuses.)

Il est aussi fréquent que les sites architecturaux monumentaux soient associés non plus aux pouvoirs de la religion et des cultes mais aux pouvoirs politiques détenu par les élites andines. Parmi les réalisations les plus remarquables sur la côte Pacifique, les cultures Mochica et Nazca ont laissé des vestiges architecturaux exceptionnels, réalisés en « *adobes* » (cad. en brique crue). Ensuite, on doit souligner la très grande importance d'une architecture civile en pierre ou en *adobes*, qui crée des centres urbains abritant les élites dirigeantes, les ateliers des artisans à leur service et les entrepôts destinés à stocker les réserves et les biens fabriqués. Ainsi, des villes comme Pikillacta (culture Huari) ou Chan Chan (culture Chimu) sont-elles construites avec des enceintes de hautes murailles, enfermant les bâtiments dans un espace urbain séparé de l'environnement rural où ne se trouvent que les villages et hameaux de la paysannerie. Les Incas reproduiront de tels schémas pour leurs sites majeurs : Cuzco, la capitale, les centres régionaux administratifs, ou les petits sites constituant les propriétés personnelles des Empereurs.

Autres relations : Les autres arts andins vont aussi se relier aux pouvoirs politiques et civils dans la parure des élites qui fait largement appel aux orfèvres. Par exemple, pour fabriquer les insignes de pouvoir, les vêtements et les parures que les personnages importants portent ostensiblement pour marquer leur statut particulier. En outre, ces élites se distinguent en utilisant des objets utilitaires ouvragés, comme une vaisselle de céramique ou de métal précieux ornée d'une iconographie qui évoque aussi l'importance des usagers. Enfin, l'art funéraire, dans les sépultures de ces élites exprime aussi avec insistance les statuts élevés que révèlent des offrandes somptuaires. Dans ce domaine particulier, on peut rappeler l'importance des structures funéraires des mochicas, comme les sépultures des seigneurs prêtres de Sipan. De même, les sépultures de la culture Paracas ont, elles, livré d'exceptionnels exemples de textiles d'un raffinement extrême qui souligne les pouvoirs des élites ainsi inhumées. Tardivement, l'emploi de l'orfèvrerie des cultures Sican Lambayeque et Chimu, puis Inca montrera à quel point les pouvoirs s'entourent d'objets et de parures qui sont richement travaillées et dont l'opulence magnifie la puissance de leurs possesseurs.
Cette forme de relation entre les pouvoirs et les arts andins précolombiens comprend tous les objets qui se trouvent directement destinés à des utilisateurs hors du commun et particulièrement investis de charges particulières, ce qui les dotent d'un pouvoir exceptionnel. De toute évidence, seules les élites pouvaient les posséder et les utiliser. On trouve ainsi des objets sacrificiels, comme les « *tumis* » ou couteaux sacrificiels réalisés en orfèvrerie et les vases à libations (les « *keros* ») en céramique ou sculptés en bois et peints avec des couleurs vives.

Les arts andins se développent donc en partie en fonction des pouvoirs religieux dans la glorification des divinités, par leur image, par la monumentalité des lieux de culte ou par les objets qui leur sont dédiés. Un aspect aussi important est le rapport des arts amérindiens avec les pouvoirs civils, politiques ou guerriers. Les chefs, les élites dirigeantes sont grands consommateurs des parures et insignes de pouvoir qui les distinguent et les placent au-dessus des catégories sociales dominées. De même l'architecture liée à ces élites est, elle, plus monumentale et placé parfois très clairement à part du reste du bâti ordinaire rural.
On a donc bien de nombreuses évidences de relations très étroites entre les divers arts de l'Amérique andine précolombienne et les pouvoirs civil ou/et religieux de ses détenteurs et de ses commanditaires. Même lorsque les œuvres d'art étaient destinées à l'ensemble des populations, comme c'est le cas pour les lieux de culte et de rassemblement public, il est très clair que ces lieux devaient transcender la vie « ordinaire » et les préoccupations communes à toutes les catégories dominées par ces élites. On peut d'ailleurs trouver une confirmation de ces liens avec les pouvoirs précolombiens en constatant que les arts andins autochtones s'éteignirent à peu près en même temps que disparurent les anciens pouvoirs andins.

© Jean-François Bouchard/Ecole du Louvre 2013

Sujet 2

Le rituel sacrificiel et sa représentation dans l'art aztèque

Remarques générales

La correction de l'examen d'histoire générale de l'Art « Précolombien - Méso-Amérique » a porté sur un total de 127 copies, soit exceptionnellement moins que pour les Andes.
De ce chiffre, 62 obtiennent la moyenne (dont 9 atteignent ou dépasse le 14), soit presque la moitié des copies corrigées. Ce pourcentage, meilleur encore que celui de la session de mai 2012, pourrait confirmer que la rédaction d'une dissertation semble être plus profitable aux étudiants que le commentaire de clichés. Comme pour l'année passée, la raison peut être recherchée dans la moindre nécessité d'identifier des objets souvent mal connus de l'ensemble des étudiants et une plus grande aisance dans la rédaction de textes et de concepts « théorisants ».
Sachons également que 25 copies ne dépassent pas 07/20 ; ce chiffre, tout en prenant en compte un nombre plus faible de copies, est inférieur de moitié à celui de la session de mai de l'année dernière. Comme de coutume nous y trouvons les résultats du manque de révision et/ou de l'impasse faite sur la matière : cultures confondues, grossières erreurs d'identification et les inévitables lieux communs.

Enfin, quelques perles sont à signaler :
- « …À l'issue du sacrifice, le sacrifié jouissait d'un respect tout particulier… »
- « …La victime se voyait alors décapitée… »
- « …des divinités anciennes aux attributs éloquents… »

Corrigé

Comme pour la session de mai dernier, le sujet sélectionné pour l'examen d'Histoire générale de l'Art fut consacré à la culture aztèque. Ce choix n'est pas un hasard et, bien qu'il puisse sembler répétitif, permet d'assurer aux élèves le plus de possibilités de révision, sachant qu'une séance entière fut consacrée à cette culture et que la bibliographie la concernant, fournie aux élèves, est ample, diverse et aisément accessible à l'Ecole comme dans d'autres lieux.
Le sujet de cette année, « Le rituel sacrificiel et sa représentation dans l'art aztèque », avait été amplement abordé dans le cours et, d'autre part, représente un des domaines les plus cités dans les ouvrages généraux, documentaires et autres sources disponibles.

L'intitulé, court et précis, était articulé sur les deux mots « rituel » et « représentation ». Le premier devait autoriser un élargissement de la réflexion à l'ensemble des cérémonies faisant intervenir la notion de sacrifice, qu'il fût simple don (d'objet ou de plante) ou offrande des plus élaborées (épanchement de sang, souffrance, mise à mort). Le second, bien entendu, mettait l'accent sur l'iconographie : le rédacteur devant alors appuyer sa démonstration par des exemples choisis dans les représentations matérielles (sculpture, architecture, etc.).
En six pages, longueur à mon avis optimale pour ce type de devoir, le rédacteur devait donc être en mesure d'exposer ses connaissances, après lecture attentive du sujet proposé.

En un plan traditionnel en trois parties, plus une conclusion, le devoir pouvait être articulé comme suit :
- I - Le monde aztèque : présentation.
- II - La notion de sacrifice dans le monde aztèque.
- III Les rituels sacrificiels et leurs représentations.
- IV - Conclusion.

Plan

I. Le monde aztèque : présentation.

Après avoir justifié le choix de son plan en quelques lignes (de préférence le plan exposé ci-dessus…), le rédacteur élabore la première partie (introductive) en quatre points suivants :
- La Méso-Amérique : présentation très succincte de l'aire et de ses caractéristiques (rappel et mise en situation).
- La culture aztèque : principaux caractères, société tardive dans la chronologie méso-américaine (période Postclassique), société « fugace » ayant connu un développement rapide et court.
- Une culture de syncrétisme : le monde aztèque est un monde d'association étroite, de synthèse véritable entre le fonds apporté par les nouveaux venus et les traditions anciennes indigènes, adoptées et réinterprétées, notamment dans le domaine des mythes, des concepts cosmologiques et des rituels.
- Extrême importance de la notion de sacrifice : déjà ancrés depuis fort longtemps en Méso-Amérique, les rituels sacrificiels, connaissent un important développement durant la période Postclassique. Ils trouvent avec les Aztèques l'environnement culturel religieux favorable pour atteindre une forme de « paroxysme » dans sa diversité et son ampleur.

II. La notion de sacrifice dans le monde aztèque : les causes et conséquences

Cette partie est plus particulièrement consacrée à la présentation du principe de sacrifice dans le monde aztèque et de ses causes, par les trois points suivants :
- La cause cosmologique : structure du monde et ses origines divines, son élaboration et son avenir incertain, sa destruction inéluctable et les conditions de cette fin.
- La cause et fonction agricole (et chtonienne) : l'existence des mondes souterrains, des lieux et phénomènes liés aux rites et rituels agraires et de fertilité (grottes, montagnes, lacs, sources, phénomènes atmosphériques : nuages, pluies, tempêtes, ou climatiques : sécheresse, etc.),
- La cause et fonction guerrière : le monde guerrier des Aztèques, la guerre comme moyen d'expansion politique mais également comme source d'alimentation du sacrifice (guerres « fleuries »), le sacrifice comme outil de l'ordre cosmique et politique, voire de coercition.

III. Les rituels sacrificiels et leurs représentations

Par l'amplitude du sujet abordé, deux principales manières d'aborder la question pouvaient être envisagées, soit par nature et fonction des sacrifices (sacrifices cosmiques, sacrifices de fertilité, sacrifice « politiques »), soit par types de représentation.
Parce que plus simple à abordée par l'étudiant, cette seconde manière est ici choisie, qui présente les rituels selon une distribution volontiers occidentale : urbanisme, architecture, sculpture monumentale, sculpture « mobilière », arts lapidaires, pour ne prendre que les exemples les plus représentatifs.

Urbanisme :
Par son plan et son organisation, Mexico-Tenochtitlan, la capitale des Aztèques est une synthèse humaine et urbaine de la vison autochtone du cosmos : plan orthonormé, quatre directions, enceinte sacrée au cœur de laquelle siège le Templo Mayor, « ombilic » du monde. Ici fut réalisée la prophétie du dieu Huitzilopochtli, et donc prirent forme les mythes et les rituels qui en découlent.

Architecture :
Parmi les nombreux exemples de réalisations architecturales du monde aztèque, plusieurs, et non des moindres, sont à associer aux rituels sacrificiels. Ici trois peuvent être cités :
■ D'une part, la pyramide du Templo Mayor, axe vertical reliant la terre, les cieux et les enfers mais également reconstitution à l'échelle humaine et par les humains de la montagne sacrée. C'est le symbole d'une des gestes sacrificielles primordiales par laquelle Huitzilopochtli met à mort Coyolxauhqui, marquant ainsi la victoire (temporaire) de la lumière sur l'obscurité, et que l'humanité doit perpétrer au travers du don des vies et du sang.
■ D'autre part le grand *tzompantli*, le « râtelier des crânes », plateforme exposant les crânes des prisonniers sacrifiés, à la fois témoin passif de la participation des hommes au sacrifice primordial des dieux, mais également monument de la puissance coercitive du monde aztèque.
■ Enfin, le terrain de jeu de balle, espace sacré de joute autour d'une balle de caoutchouc, lieu d'action dynamique et horizontal réactualisant les voyages des ancêtres dans les enfers, les mythes de fertilité. Par leurs conséquences, il est étroitement lié à la notion de sacrifice.

Sculpture monumentale :
Par nature et fonction étroitement associée à l'architecture dont elle est un des éléments, la sculpture monumentale aztèque joue un rôle majeur dans le rituel sacrificiel. Bien que les représentations de sacrifice soient *quasi* inexistantes dans l'art aztèque, les références à ces actions et ces rituels sont en revanches très fréquentes, comme on l'a vu pour l'architecture.
Nombreuses sont donc les statues, « idoles », structures rituelles associées à la notion de sacrifice : symboles sacrificiels, reconstitutions de mythes, « résultats » d'actions sacrificielles. Parmi les plus célèbres, peuvent être cités :
■ Le fameux « disque du Soleil », probable dalle de sacrifice « gladiatorial » dont l'iconographie est une véritable synthèse de la cosmologie aztèque et du destin du monde.
■ La Coatlicue, monolithe imposant représentant la déesse-mère, de la terre nourricière, dont les griffes servent à saisir les âmes des morts et dont l'iconographie est intimement liée au sacrifice humain (cœurs arrachés, mains coupées).
■ Enfin Coyolxauhqui, fille de la précédente, symbolisant les forces de la nuit et du déséquilibre, tuée par son demi-frère, Huitzilopochtli, le dieu tribal des Aztèques. Le disque qui la représente, placé au pied du Templo Mayor, recevait les corps des sacrifiés qui en dévalaient les escaliers, et dont la chute réactualisait ainsi sans cesse le mythe.

Sculpture « mobilière » :
À l'égal de la sculpture monumentale, cette production de plus petite taille, était, elle aussi, associée étroitement à la notion de sacrifice, sans le représenter explicitement.
Peuvent être ainsi cités les porte-bannières placés autour des plateformes des temples, les autels (*chacmool*, *cuauhxicalli*), les réceptacles à offrandes sanglantes et les reliquaires. La description de pièces choisies et de leur fonction intervient dans cette partie.

Arts lapidaires :
Sous ce terme bien ethnocentriste sont rassemblés les objets du culte, souvent instruments ou éléments de décor et de rituels : crânes trophées en mosaïque, couteaux sacrificiels, masques, parures, etc. La description et la fonction de plusieurs objets choisis doit faire l'objet de cette ultime partie.

Conclusion

Un court texte de conclusion peut enfin être prévu et aborder les questions suivantes :
■ La justification d'un choix d'exemples inévitablement arbitraire.
■ L'importance du phénomène sacrificiel dans le monde aztèque, notion présente dans toute l'Amérique précolombienne et inévitablement associée à la torture rituelle, la mortification et le cannibalisme.
■ La vision négative, ou pour le moins contrastée, de ce monde religieux par les conquistadors puis par l'Europe jusqu'à nos jours.
Enfin, quelques réflexions personnelles doivent permettre de clore ce devoir, pourquoi pas argumenté autour de « L'espouventable magnificence des villes de Cusco et de Mexico » de Montaigne (Essais, Des Coches).

© Pascal Mongne/Ecole du Louvre 2013

Ecole du Louvre

corrigés
deuxième année
mai 2013

art du Moyen Age (Denis Bruna)

Remarques générales

D'emblée, on peut dire que les résultats sont dans l'ensemble satisfaisants puisque 71 % des élèves ont obtenu la moyenne à cette épreuve.
La moyenne générale est 11,74.
Notons aussi que 14 % des copies ont été notées entre 1 et 6/20. En revanche, 25 % ont eu entre 15 et 19/20.

Cliché n°1 : Sainte Foy se prosternant devant la main de Dieu

détail du tympan
abbaye de Conques,
vers 1130

Ce détail du tympan de Conques (également visible à la Cité de l'architecture) avait été étudié en cours. Le sujet a été identifié dans la quasi-totalité des copies. Toutefois, l'identification n'était pas une fin en soi. Il fallait aussi savoir en parler et s'interroger, notamment, sur le choix de ce cliché. On attendait (comme vu en cours) un rapprochement entre cette image de sainte Foy se prosternant devant la main de Dieu avec la majesté de sainte Foy conservée dans le trésor de Conques. La pièce d'orfèvrerie ou la sculpture de bois couverte d'or et de pierres s'anime miraculeusement sur l'exemple proposé. Le raisonnement devait évoquer que la culture médiévale de l'image fait exister ce qu'elle représente.
Les élèves qui ont décrit toutes les scènes du Jugement dernier de Conques (non représentées ici) étaient hors sujet. En effet, le commentaire de cliché doit exclusivement porter sur ce qui est présenté à l'écran.

Cliché n°2 : Élévation de la nef de la cathédrale de Chartres

vers 1200-20

C'est une image incontournable de l'architecture médiévale.
Si on ne reconnaissait pas la nef de la cathédrale de Chartres, il fallait surtout montrer, dans un premier temps, sa maîtrise du vocabulaire de l'architecture : nef, élévation à trois niveaux : grandes arcades, triforium et baies hautes et parvenir à une identification d'une église du gothique classique, datée entre 1190 et 1230. Quelques noms d'églises de ce style gothique étaient attendus : Chartres, Amiens, Reims.
Beaucoup d'élèves se sont contentés de décrire sans proposer la moindre identification : ce qui est, bien entendu, insuffisant. D'autres confondent les styles gothiques : premier art gothique, classique, rayonnant, flamboyant, trahissant une mauvaise connaissance du cours.

Cliché n°3 : Descente de croix

ivoire,
Paris,
vers 1260-80,
musée du Louvre
(cliché prétexte)

Il s'agissait du cliché prétexte et de l'actualité « médiévale » du Louvre.
Les commentaires sont bons dans l'ensemble.
Les problèmes sont d'ordre iconographique : confusion entre Joseph d'Arimathie et Nicodème et, plus grave, entre la figure de l'Eglise (coiffée d'une couronne et tenant un calice) et une sainte Femme ou Marie Madeleine.

Cliché n°4 : triptyque Braque

Rogier van der Weyden
fermé et ouvert,
vers 1450,
musée du Louvre

Cet incontournable chef-d'œuvre avait longuement été étudié en cours. Les commentaires sont décevants : le triptyque est rarement attribué à Rogier van der Weyden, mais à Jan van Eyck et plus régulièrement à Hans Memling. Depuis quelques années déjà, je remarque que les deux derniers cours du programme (et les deux premiers aussi) font l'objet d'impasse ; ce qui peut s'avérer être une erreur fatale…
Pour cet exemple, il fallait être précis quant à l'identification des personnages. Toutefois, les confusions entre les deux Jean sont fréquentes ; de plus, saint Jean-Baptiste et sainte Marie-Madeleine sont parfois pris pour les donateurs.
Beaucoup d'élèves ont écarté l'image du triptyque fermé qui était pourtant bien visible sur le cliché. Les plus nombreux n'ont pas évoqué la fonction du triptyque et l'idée de la rédemption si éloquente dans cet exemple.

© Denis Bruna/Ecole du Louvre 2013

Ecole du Louvre

corrigés
deuxième année
mai 2013

art de l'Inde et des pays indianisés de l'Asie (Thierry Zéphir)

Remarques générales

Avec environ 3/4 des élèves reçus pour le cours *Archéologie et art de l'Inde ancienne et classique*, cette session de mai 2013 est l'une des meilleures depuis bien longtemps. Nous félicitons l'ensemble des étudiants pour l'effort d'apprentissage qu'ils ont bien voulu consentir.
Au plan formel, nous avons observé que la tenue générale des copies était bonne, moins toutefois qu'en première année. Attention donc à l'orthographe et à la syntaxe ! Nous attirons une nouvelle fois l'attention sur la nécessité d'écrire lisiblement et 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 à notre habitude, nous avons proposé une série de clichés simples ; tous avaient été projetés et commentés au cours. Trois des documents figuraient en outre dans les ressources fournies sur extranet ; toutefois, afin d'encourager un apprentissage raisonné et profitable, nous avions supprimé les légendes qui accompagnaient les différentes écrans « powerpoint ». Si nous donnons la matière brute de notre enseignement sous cette forme tronquée, c'est évidemment pour pousser tout un chacun à reprendre ses notes afin de les mettre en regard des illustrations fournies sur extranet. Les dossiers iconographiques ne sauraient donc être un objet d'étude unique. S'il est au minimum attendu que l'ensemble du cours soit appris et assimilé, il faut aussi élargir le spectre des connaissances par des lectures complémentaires. Ce travail – sur lequel nous insistons particulièrement au début des cours – n'a pas toujours été conduit ; en 2e année nous attendons un discours dépassant la teneur de notre enseignement et illustré par des exemples pris dans le cours, mais aussi dans un bagage de connaissances acquises au terme d'un travail personnel.

Cliché n°1 : Temple shivaïte de Parashurâmeshvara

Site de Bhubaneshvar, Orissa (Inde du Nord).
Epoque des Shailodbhava, environ VIIe siècle pour ce monument

Ce premier cliché invitait les étudiants à définir la typologie architecturale des temples du nord de l'Inde à partir des environs du VIIe siècle. Le monument ayant été étudié en détail au cours, il a été en général bien reconnu et correctement daté.
Le commentaire devait préciser l'organisation d'ensemble de l'édifice : une tour sanctuaire de plan carré – exceptionnellement orientée à l'Ouest –, précédée d'une salle rectangulaire de type *mandapa* – ici avec piliers intérieurs, ce qui est très rarement le cas dans les temples de l'Orissa.
Il fallait ensuite s'attacher à décrire le *shikhara* : toiture à arêtes curvilignes ornée, sur chacune de ses faces, de petits arcs (les *chandrashâlâ*) et, aux angles ainsi qu'au sommet, de pierres sphériques côtelées et aplaties (les *amalaka*). Ces divers éléments contribuaient à inscrire le monument dans la tradition architecturale de l'Inde septentrionale.
Bien que le cliché ne permette pas d'en voir les détails, on pouvait consacrer quelques lignes aux représentations des divinités prenant place dans les niches principales du corps inférieur du temple : Ganesha au Sud, Skanda/Kârttikeya à l'Est et (probablement, car l'image a aujourd'hui disparu) Pârvatî ou Durgâ destructrice du démon buffle au Nord.

Cliché n°2 : Khasarpana Lokeshvara
(« Le Seigneur du Monde qui serpente à travers l'espace »)

Provenance exacte inconnue, Bengale (?) (Inde du Nord-Est)
Epoque des Pâla-Sena, fin XIe - début XIIe siècle

Cette stèle conservée au musée Guimet avait l'objet d'un long commentaire iconographique et stylistique pendant le cours ; en outre, elle avait été présentée en travaux dirigés. Elle a été reconnue dans presque toutes les copies.
Compte tenu de la complexité de l'œuvre, il fallait éviter l'écueil d'une trop longue description afin de pouvoir consacrer quelques lignes à l'iconographie représentée ici et au style dont cette pièce est caractéristique.
Le commentaire devait ainsi comporter deux parties principales : iconographie du personnage (une forme complexe du *bodhisattva* Avalokiteshvara) et analyse stylistique débouchant sur l'attribution de l'œuvre à un contexte historique et chronologique précis (celui de la dynastie Pâla, au nord-est de l'Inde, à l'apogée de l'évolution du style dit « pâla-sena », à la fin du XIe siècle et au tout début du XIIe).
Cette œuvre étant publiée en détail dans le catalogue des *Sculpture indiennes du musée Guimet* (Amina Okada, RMN, Paris, 2000), nous renvoyons les étudiants à la notice de cet ouvrage, aux pages 144-145.

Parmi les erreurs que certains candidats ont commises, on citera la mauvaise interprétation qui a conduit à reconnaître le dieu Soleil (Sûrya) – sans doute en raison des deux fleurs de lotus qui apparaissent à droite et à gauche de l'image centrale. Sûrya est certes censé avoir deux fleurs de lotus pour attributs mais il doit les tenir dans les mains, ce qui n'est pas le cas ici puisque la main droite fait le geste du don. En outre, toute la partie supérieure de la stèle devait immanquablement conduire à reconnaître une image bouddhique car on y trouve les cinq *jina* – différenciables par la *mûdra* qu'ils exécutent – et deux petits *stûpa*. Une autre erreur a consisté à reconnaître Vishnu. Là aussi, avec plus d'attention, on aurait pu noter que la divinité n'a que deux bras alors que Vishnu est très généralement figuré avec quatre bras…
L'aspect très chargé du fond de stèle, le sommet traité en accolade et les trois articulations du socle devaient conduire à dater l'œuvre de la phase de maturité de l'école pâla-sena (fin XIe siècle - début XIIe). Les stèles plus anciennes (jusqu'au Xe siècle environ) sont en effet plus sobres et se terminent en arc de cercle.

Cliché n°3 : Combat de Durgâ contre le démon buffle

Grotte shivaïte dite de Mahishâsuramardinî
Mahâbalipuram, Tamil Nadu (Inde du Sud-Est)
Epoque des Pallava, règne de Narasimhavarman Ier (*circa* 630-668).

La célèbre grotte de Mahishâsuramardinî à Mahâbalipuram abrite deux grands panneaux sculptés figurant, l'un, Vishnu couché sur le serpent d'éternité, l'autre, le combat mythique de la déesse Durgâ contre un démon ayant ici un corps anthropomorphe et une tête animalière.
Après une rapide description, il fallait organiser le commentaire en deux parties : iconographie, puis style.
L'identification n'a soulevé aucune difficulté. Durgâ, en tant qu'énergie divine agissante et représentante du « Bien », anéantit le démon buffle, lequel constitue une menace pour les règles du *dharma* – l'ordre cosmique – et représente le « Mal ». L'issue du combat ne fait ici aucun doute : le démon, en attitude fendue vers l'arrière, et certains de ses assistants, visiblement déjà vaincus, reculent devant une Durgâ altière et triomphante, bandant son arc tout en chevauchant sa monture, le lion.
En matière d'analyse stylistique, on devait souligner la qualité de la composition général du panneau, avec un sens particulier de la « psychologie » du moment représenté, et la belle plastique, élancée et sobre, typique de l'art sous Narasimhavarman II.
L'œuvre pouvait évidemment être mise en regard de bien d'autres grands panneaux sculptés dans l'art pallava depuis le début du VIIe siècle (Shiva recevant la Gangâ dans sa chevelure, dans la « grotte supérieure » de Trichy, ou « Descente du Gange », à Mahâbalipuram…).

Cliché n°4 : Temple shivaïte de Râjarâjeshvara

Tanjore, Tamil Nadu (Inde du Sud)
Epoque des Chôla, règne du roi Râjarâja Ier, début du XIe siècle.

Ce cliché nous semblait devoir être l'un des plus faciles – sinon le plus facile – de la série proposée. Curieusement c'est celui des quatre qui a été le moins souvent identifié et qui a même posé de sérieuses difficultés d'analyse stylistique dans bien des copies. Le monument avait pourtant été présenté de manière approfondie pendant le cours…
Il fallait ici reconnaître le temple de Shiva, à Tanjore, édifié par le roi Râjarâjeshvara : un monument typique par son plan, son élévation (la forme de sa toiture en particulier), son décor et son iconographie de la phase d'apogée de l'architecture chôla, dans la première moitié du XIe siècle.
Dans de nombreuses copies, nous avons pu observer que le monument, pourtant publié dans tous les ouvrages traitant de l'art en Inde, était, au pire, donné pour caractéristique de l'architecture du nord de l'Inde à l'époque médiévale – ce que démentait absolument la forme pyramidale de la toiture –, au mieux, identifié comme l'un des grands temples de Pattadakal – erreur certes moins grave, mais néanmoins notable.
Nous expliquons ces erreurs par le hasard qui a conduit à proposer au commentaire un cliché vu en cours mais qui ne faisait pas partie des documents fournis sur extranet. Il apparaît donc que certains étudiants considèrent comme suffisante une documentation qui doit avant tout être un outil de travail et non une fin en soi.

© Thierry Zéphir/Ecole du Louvre 2013

Ecole du Louvre

corrigés
deuxième année
mai 2013

arts de la Chine et du Japon (Thanh Trâm Journet)

Remarques générales

Pour cette session d'avril, les arts de la Chine et du Japon ont fait l'objet de commentaires d'œuvres. Il y avait trois œuvres japonaises pour une œuvre chinoise. Les quatre peintures ont fait l'objet de commentaires durant le cours d'Histoire Général de l'Art, en conséquence, les attentes du correcteur étaient relativement hautes. La mention de pièces de comparaison dans vos commentaires, s'avère essentielle, ces dernières aidant à insérer l'œuvre dans un contexte plus large ou montrer une rupture.

Avant de rentrer dans le détail, quelques remarques d'ordre général :

■ Accents
L'accentuation des mots n'est pas facultative !

■ Orthographe
Malgré un effort certain, des erreurs sont encore à déplorer. Une bonne expression passe par une orthographe correcte. Ci-dessous figurent les fautes les plus fréquentes/marquantes suivies de la bonne orthographe

Japo**nn**ais	japonais
Pa**lf**renier	palefrenier
No**tt**ament	notamment

■ Période historique / Dynastie
Le grand nombre d'œuvres japonaises à commenter mis en lumière une confusion dans la dénomination des périodes. Si en Chine, les périodes portent le nom des dynasties régnantes, ce n'est pas le cas au Japon où elles suivent des noms de lieux. Ces derniers étant, pour les périodes historiques, soit l'emplacement de la capitale impériale, soit celui du gouvernement militaire (*bakufu*). Il ne faut donc pas parler de dynastie Kamakura, dynastie d'Edo, mais de période.

■ Format des peintures
La relecture est importante, vous devez vous ménager quelques instants pour le faire. Ceci permettra d'éviter des erreurs d'inattention. Des copies montrent une confusion entre les mots « vertical » et « horizontal », les rouleaux verticaux devenant horizontaux et vice versa !

Cliché n°1 : « *La dispute des enfants* »

extrait du Ban Dainagon emaki, le rouleau du Grand Conseiller Ban,
Encre et couleurs sur papier,
Période de Heian

Tirée du second rouleau du Grand Conseiller Ban, *Ban Dainagon emaki*, nous voyons ici la dispute entre deux enfants, le fils d'un palefrenier ainsi que celui de l'intendant du conseiller. L'identification de la scène n'a pas posé de problème, néanmoins, un défaut est souvent apparu. La description d'œuvre porte sur ce qui est montré ; ainsi, vous devez décrire les éléments visibles (regroupement des personnages, représentation d'une même figure plusieurs fois, les allures grotesques, etc.) et non raconter la totalité du récit. Dire que cette scène appartient à un tout est une bonne chose, mais vous ne devez pas construire votre commentaire sur ce point unique. Il fallait insister sur le caractère *polychronique* de la scène ainsi que le style de représentation des personnages. Tout permet d'évoquer les conventions employées dans la peinture narrative. Par exemple, vous devez parler du style « masculin », otoko-e en insistant sur les traits, le type de sujet. Pour l'œuvre de comparaison beaucoup ont pensé au rouleau du Dit du Genji, *Genji monogatari* ; c'est une bonne chose. D'autres ont aussi rapproché ce rouleau de celui représentant les miracles du mont Shigi, *Shigisan engi emaki*, ce détail a été apprécié par le correcteur.

Dernier détail, l'incendie mentionné dans le récit se déroule à la porte d'Oten et non d'Autel.
Mots-clés : *scène polychronique*, *style masculin*, *peinture narrative, caricature*

Cliché n°2 : Paravent aux iris

paravent droit,
Ogata Korin, Epoque d'Edo,
Encre et couleurs sur papier doré
Metropolitan museum, New York

Œuvre significative d'Ogata Korin, ce paravent présente toutes les caractéristiques de l'école Rimpa. Illustration du neuvième chapitre des Contes d'Ise, *Ise monogatari*, sont représentés ici de part et d'autre d'un pont, des iris. La représentation en gros plan, la disposition en diagonale dans l'impression d'un mouvement sont les points importants à souligner, ainsi que le rapport à la littérature. L'une des comparaisons attendues est à faire avec l'œuvre d'Ogata Kenzan, notamment avec le plat aux iris conservé au musée Guimet. Il faut donc replacer l'œuvre d'Ogata Korin dans un courant mais aussi souligner la particularité de ce paravent où la référence littéraire est encore compréhensible. En effet, il est aussi à rapprocher du paravent aux iris conservé au musée Nezu. Montrée en cours, cette seconde œuvre se réfère au même thème, mais tout élément narratif a disparu, illustrant ainsi une tendance vers l'épure dans l'œuvre de Korin.

Mots-clés : *rimpa, littérature, tarashikomi, arts décoratifs*

Cliché n°3 : Paysage dans la technique de haboku

encre éclaboussée,
Sesshu Toyo,
Encre et couleurs sur papier

Paysage réalisé à l'encre sur papier, cette œuvre de Sesshu Toyo est essentiel dans l'évolution de la peinture de paysage monochrome japonaise. Le peintre, relève d'une tradition de moine-peintre travaillant pour l'un des temples zen les plus importants de l'époque Muromachi, le Shokoku-ji. Temple tutélaire des shogun Ashikaga, le Shokoku-ji fut la résidence de moines-peintres incontournables pour l'histoire de la peinture de paysage monochrome. Par ses œuvres, Sesshu Toyo clôt une évolution début avec le peintre Josetsu.

Les points à souligner dans cette œuvre sont les suivants :
- influence de la peinture chinoise de l'époque des Song, notamment la peinture de Liang Kai
- l'usage de la technique de l'encre éclaboussée (perte du trait de contour, jeu sur les lavis d'encre) alors que Sesshu Toyo peut avoir un style plus précis
- l'affirmation de la peinture de paysage comme un genre indépendant. Si les prédécesseurs de Sesshu Toyo ont réalisé des œuvres où le paysage est « secondaire » ou en lien avec un texte, nous voyons ici le développement d'une peinture où le paysage se justifie par lui -même.

Rappel : vous devez mettre le nom entier de l'artiste, Sesshu Toyo et non Sesshu comme le correcteur a pu le voir.

Mots-clés : *paysage*, *encre*, *Shokoku-ji*, zen

Cliché n°4 : Message d'un printemps de paix

Giuseppe Castiglione aussi appelé Lang Shining
Encre et couleurs sur soie,
rouleau vertical

Des quatre clichés, cette dernière œuvre fut la mieux réussi, les étudiants ayant compris l'importance iconographique de ce rouleau. Toutefois, une erreur est souvent apparue. Beaucoup ont écrit que la peinture est une commande de l'empereur Yongzheng alors qu'il s'agit d'une demande son fils l'empereur Qianlong. Œuvre dont le thème est la transmission de pouvoir, le rang des personnages figurés ainsi que les liens les unissant sont des éléments à mettre en avant. Les bambous, la branche de prunier en fleur constituent autant d'éléments soulignant ce dernier. L'analyse de ce rouleau doit insérer ce double portrait dans la tradition des portraits impériaux pour montrer une évolution. Le rôle de Giuseppe Castiglione est alors essentiel. Synthèse de deux traditions picturales, nous pouvons voir aussi que les premiers souverains Qing désirent souligner le caractère « universel » des empereurs, se faisant ainsi représenter « en costume », tels des lettrés ici.

© Thanh Trâm Journet/Ecole du Louvre 2013

Ecole du Louvre

corrigés
deuxième année
mai 2013

art byzantin (Maximilien Durand)

Cliché n°1 : Conque de l'abside de Sainte-Irène

Vers 740
Istanbul

Au brillant « siècle de Justinien » succède une longue période de conflits, engagés contre les Slaves, les Perses et les Arabes, qui compromettent plus d'une fois la stabilité de l'Empire byzantin. Seuls les empereurs Léon III l'Isaurien (717-741) et son fils, Constantin V Copronyme (741-775), réussirent à nouveau à assurer la restauration de la puissance impériale, le premier en contenant la progression de l'islam, le second en triomphant des Bulgares.

Ces deux empereurs furent également à l'origine d'une grave crise interne, qui secoua l'Empire tout entier. En 726, Léon III ordonna la destruction de l'image du Christ qui ornait la porte du palais impérial. En 730, il imposait la destruction de toutes les images religieuses malgré l'opposition du patriarche à Constantinople et du pape à Rome. Constantin V réunit un concile au palais des Hiéréia en 754, et décréta qu'était passible de mort toute personne possédant, vénérant ou fabricant des icônes. Le patriarche Germain, le moine Étienne le Jeune et bien d'autres partisans des icônes (iconodoules ou iconophiles) furent exécutés. La crise iconoclaste (« eikôn » image, « kleinô » briser) constitue l'un des revirements politiques et religieux les plus brutaux de l'histoire byzantine.

Elle visait à enrayer une dévotion jugée trop excessive pour les images saintes. La persécution qui en découle frappe particulièrement les milieux monastiques. Elle s'interrompt un temps, sous le règne de Léon IV, de Constantin VI et de sa mère Irène l'Athénienne, qui rétablit même le culte des images en 787. En 815, sous Léon V, l'iconoclasme est à nouveau proclamé, et une persécution limitée à Constantinople reprend sous Théophile. Un an après sa mort, sa veuve, l'impératrice Théodora, rétablit définitivement le culte des images le 11 mars 843.

Rares sont les monuments qui ont survécu de ce passé traumatique. On sait par les textes que le décor de l'église des Blachernes est détruit et remplacé par des motifs végétaux, par des oiseaux et des quadrupèdes. C'est pourquoi la conque de l'abside de l'église Sainte-Irène à Istanbul est exceptionnelle. En 740, l'édifice endommagé par un tremblement de terre fait l'objet de travaux. Réalisée en tesselles d'or et d'argent, une mosaïque en tapisse l'abside. Une sobre croix, juchée sur un piédestal à degrés, s'enlève simplement sur un fond immatériel. Seules les églises de Cappadoce, plus tardives, comme Sainte-Barbe (Barbara) de Göreme, témoignent encore de ces décors iconoclastes où la représentation humaine et sacrée était proscrite.

Pourtant, on aurait tort de croire que la période iconoclaste n'était pas propice à la création artistique. Le palais de Bryas, édifié sur la rive asiatique du Bosphore, s'inspirait des somptueux modèles umayyades. Les ambassadeurs venus rendre visite à Théophile au palais de la Magnaure s'extasièrent devant le trône impérial et ses automates. On conserve, également, des soieries précieuses, ornées principalement de sujets relatifs aux jeux de l'hippodrome (comme le Suaire de Charlemagne au musée national du Moyen Âge-Thermes et hôtel de Cluny à Paris) ou aux chasses impériales (comme le Suaire de saint Austremoine, au musée des Tissus de Lyon).

Parallèlement à cette production artistique, une forte activité intellectuelle, menée dans les milieux monastiques iconodoules, préparait le retour du culte des images. Le psautier Chloudov (conservé à Moscou), datant de 843, témoigne du renouveau immédiat de l'art sacré préparant la fameuse renaissance de la dynastie macédonienne.

Cliché n°2 : L'Anastasis ou Descente aux Limbes

Mosaïque
Hosios Loukas, première moitié du XIe siècle

La dynastie macédonienne (867-1056), qui règne après la crise iconoclaste, est à l'origine d'un véritable phénomène de renaissance de l'Empire. L'activité artistique est alors intense. De nouveaux édifices de culte sont érigés et ornés, le décor intérieur faisant l'objet d'une réflexion importante. Celle-ci visait à normaliser la place des scènes tirées des Écritures et de la vie des saints dans l'édifice. À Hosios Loukas (Saint-Luc-en-Phocide), en Grèce, le complexe monastique a conservé, dans le Katholikon, un exceptionnel programme décoratif avec, notamment, des mosaïques.

Fondé par le Bienheureux Luc, le complexe monastique connut une renommée importante en raison de la présence des reliques de son fondateur qui attiraient les pèlerins. Il s'organise autour d'une cour intérieure, ceinte de hauts murs et bordée par les bâtiments conventuels (cellules, réfectoire, parties communes…). L'église se trouve au milieu de la cour, conformément au modèle créé par Justinien à Sainte-Catherine du Sinaï. Mais la première église, celle de la Théotokos (au nord, construite dans la seconde moitié du Xe siècle) ne suffisait plus à accueillir les pèlerins. Un second édifice, au sud, le Katholikon fut donc érigé au début du XIe siècle. Ce dispositif particulier, un lieu de culte doublé, permettait de recevoir l'afflux des fidèles.
L'église du Katholikon présente un décor caractéristique de l'époque des Macédoniens. De la même manière que le plan des églises est normalisé à cette époque, pour donner naissance au « plan en croix grecque inscrite », de la même manière on établit un programme iconographique strictement codifié pour orner les lieux de culte. La sobriété du décor extérieur s'oppose à la richesse intérieure, véritablement extraordinaire.

L'église est conçue comme un microcosme, et son programme iconographique va être déterminé avec précision afin de rappeler au fidèle qui s'y tient les étapes principales de l'histoire du Salut. Les sources iconographiques sont l'Ancien et le Nouveau Testament, les évangiles apocryphes, les textes hagiographiques et les textes liturgiques. Dans la coupole se tient le Christ Pantocrator « maître de l'univers », dans la calotte de l'abside, la Vierge, en trône ou debout avec parfois les archanges Michel et Gabriel. Dans l'abside elle-même défilent les Pères de l'Église, tandis que les trompes, les berceaux et les murs de la nef sont réservés aux épisodes évangéliques. Les martyrs trouvent place sur les piles soutenant la coupole et les autres saints, dans les espaces restants. D'autres programmes macédoniens sont conservés, à Daphni, par exemple, qui présentent cette même organisation du décor.

La mosaïque de l'Anastasis se trouve dans le narthex du Katholikon. En Orient, cet épisode qui figure la descente du Christ aux Limbes évoque la Résurrection. Durant les trois jours de sa mort, le Christ serait, en effet, allé chercher les âmes des justes morts avant sa venue. Le schéma de composition est une innovation iconographique de la dynastie macédonienne. Il est conçu autour de la figure centrale du Christ, les pieds posés sur des tombeaux devant lesquels les portes de l'Enfer et leurs serrures gisent brisées. Il tire des sépulcres, par le poignet, dans le geste antique de l'*imperator restitutor*, les « protoplastes » Adam et Eve, tandis que David et Salomon assistent à la scène. Il « restitue » ainsi Adam dans sa dignité d'homme.

Cette mosaïque s'inscrit dans le style défini par la dynastie macédonienne. Les références à l'art de l'Antiquité sont particulièrement sensibles dans la silhouette dense et plastique du Christ, ainsi que dans l'organisation des draperies de sa tunique et de l'envolée de son manteau. Un certain hiératisme se dégage des figures de David et Salomon, dont le corps est entièrement dissimulé par le costume impérial fait d'une lourde étoffe brodée de pierres précieuses et de perles. La composition est équilibrée et imposante. Cependant, les visages révèlent la qualité de l'exécution. La subtilité des coloris employés, la lisibilité de la composition appartiennent pleinement aux recherches picturales de la dynastie macédonienne, telles qu'elles s'expriment également dans le panneau votif présentant, dans la tribune sud de Sainte-Sophie, l'empereur Constantin IX Monomaque et Zoé portant des offrandes au Christ, par exemple.

Cliché n°3 : pas de corrigé

Cliché n°4 : Icône de l'Annonciation

Peinture sur panneau de bois
Constantinople ou Sinaï (?)
fin du XIIe siècle
Sinaï, monastère Sainte-Catherine

Au lendemain de l'iconoclasme, la production d'images religieuses peintes sur panneaux de bois va se multiplier. Avec la dynastie comnène (1081-1185), elle prend une nouvelle ampleur encore. Des aménagements liturgiques consécutifs au grand schisme (1054) aboutissent à la généralisation, dans les églises, de l'iconostase, paroi de bois destinée à masquer le chœur de l'édifice et à servir de reposoir pour les icônes. La période comnène correspond également à un intense renouveau des arts de la couleur (mosaïque, peinture murale, peinture sur manuscrits et art de l'icône ; la Vierge de Vladimir, peinte à Constantinople et envoyée à Kiev, en témoigne ; elle est aujourd'hui conservée à Moscou, à la Galerie Trétiakov).

L'icône de l'Annonciation du Sinaï appartient à une production d'œuvres, toutes conservées au monastère de Sainte-Catherine, qui présentent des caractéristiques communes, notamment un fond d'or sur lequel s'enlèvent les nimbes brunis des personnages. On hésite encore à attribuer ces peintures aux ateliers constantinopolitains ou à des artistes locaux. Quoi qu'il en soit, les qualités de ces peintures en font des œuvres emblématiques de la Renaissance comnène.

Marie est représentée conformément aux indications des évangiles apocryphes qui relatent l'Annonciation : assise sur un trône, elle file la pourpre pour le voile du Temple de Jérusalem. Elle est surprise par l'irruption de l'archange Gabriel qui vient lui annoncer l'Incarnation, matérialisée par le rais lumineux où repose la colombe de l'Esprit. La scène prend place dans un décor qui associe des éléments naturels (plan d'eau habité par des poissons et des volatiles) et des architectures de fantaisie (demeure avec jardin suspendu).
On retrouve le canon allongé des silhouettes, caractéristique de l'art des Comnènes (Vierge de l'abside de Santa Maria Assunta à Torcello), et son goût pour la vivacité des attitudes (la surprise de la Vierge est évidente, et « l'atterrissage » de Gabriel est indiqué par l'audacieuse torsion de son corps ; ces mêmes éléments apparaissent chez les Saintes Femmes du reliquaire de la Pierre du Sépulcre, au musée du Louvre, notamment). Les draperies des personnages ont un aspect très décoratif, très graphique (voir les plaques de la Pala d'Oro à Saint-Marc de Venise). La lisière de la tunique de l'archange, par exemple, reproduit la découpe de la berge au premier plan. Les détails surabondent (végétaux, animaux…) et les sentiments des personnages sont appuyés, comme dans les peintures de l'église Saint-Pantéléïmon de Nérézi, en Macédoine. Pourtant, l'iconographie est extrêmement respectueuse de la tradition, celle de l'Antiquité tardive et celle de la dynastie des Macédoniens.

Ces tendances de l'art comnène apparaissent dans tous les domaines de la création (orfèvrerie, livre, reliefs). Elles ont permis de définir l'art de cette dynastie comme une véritable Renaissance, plus ouverte, cependant, aux innovations occidentales ou orientales que sous la dynastie précédente.

© Maximilien Durand/Ecole du Louvre 2007-2010-2011

Ecole du Louvre

corrigés
deuxième année
mai 2013

techniques de création : peinture (Isabelle Cabilic)

Sujet

Décrivez les éléments constitutifs de cet élément de retable et les phases de mise en place de la matière peinte et dorée

Corrigé

Ce saint évêque, élément de retable, a été peint sur un panneau vraisemblablement de peuplier, essence employée dans 90 % des cas en Italie. C'est un bois homogène qui a toutefois l'inconvénient d'être sensible aux attaques des insectes xylophages. Après débitage, la planche est aplanie ; le cadre est réalisé concomitamment au panneau et a sans doute ici été appliqué, chevillé ou cloué.

Le panneau doit être préparé à accueillir les couches de dorure et de peinture de manière à ce qu'elles s'adaptent aux éventuelles déformations ultérieures du bois, matériau hygroscopique, sensible par conséquent aux variations thermo-hygrométriques.

Il peut ainsi recevoir du parchemin ou de la toile, soit sur toute la surface, soit sur des zones de fragilités (noeuds notamment). Une fois le panneau prêt, on procède à l'encollage, qui a notamment pour fonction de créer une couche d'accrochage qui fait lien entre le support et le revêtement à venir et de lever le fil du bois à l'emplacement des pores de manière à limiter l'apparition des bulles qui remontent dans la préparation à la colle. L'encollage est généralement formé de colle de peau obtenue par la transformation en gélatine du collagène, substance présente dans les tissus organiques.

Prend place alors la préparation, formée en Italie de colle de peau et de gypse ou de plâtre (sulfate de calcium) que l'on appelle « gesso » ; elle se divise en deux parties : le « gesso grosso », épais, et le « gesso sotile », plus fin, que l'on ponce le plus régulièrement possible.

Au-dessus de la préparation, on prépare le fond d'or en le séparant du champ de la peinture par incision au stylet. On pose alors le bol d'Arménie, argile mélangée à de l'oxyde de fer rouge, qui accueille les feuilles d'or. Après séchage, les feuilles sont brunies au moyen d'une agate ou une dent de sanglier de manière à polir et orienter les particules dans un même sens et donner de la brillance à l'ensemble. On peut alors procéder au décor en creux ou en relief (cela est particulièrement typique de la peinture siennoise) au moyen de poinçons métalliques, parfois en ivoire ou en bois.

Le dessin sous-jacent, souvent à base de carbone, délimite les grandes lignes de la composition peinte à venir.

La couche colorée peut enfin prendre place. Le liant le plus fréquemment utilisé au Moyen Age et notamment par les Primitifs italiens est l'œuf (c'est principalement le jaune qui est employé) – on parle de tempera - , caractérisé par la présence de protéines qui sèchent vite. Cette technique est reconnaissable par les hachures, car la couleur doit être très rapidement travaillée, que l'on observe ici notamment sur le visage du saint.

La palette des Primitifs est restreinte : elle se limite à 7 ou 8 couleurs composées à l'aide de différents pigments, naturels ou artificiels. Le peintre a utilisé ici du « verdaccio » pour construire les carnations, selon un usage fréquent chez les Primitifs italiens, terre verte que l'on rencontre à l'état naturel à différents endroits dans le monde (près de Vérone et à Chypre notamment). Le Blanc de plomb ou de céruse, l'un des premiers pigments artificiels connu dès l'Antiquité ; le noir, issu de la carbonisation de produits végétaux ou animaux (Noir d'os, de suie, d'ivoire, de fumée, de sarments, de vignes, de coques d'amande, de noyaux de pêches) ; le rouge : de l'ocre rouge (argile colorée) ou du cinabre, minerai qui donne une couleur rouge intense ont été combinés pour monter les couleurs.

Le vernis est la dernière couche appliquée dans un double but : protecteur ; optique, en saturant les couleurs. Il est posé uniquement sur la couleur. On sait que l'on vernit systématiquement dès l'emploi de la peinture à l'huile, à partir du 15e s. ; il s'agit toutefois d'une couche qui a été ôtée au cours du temps, lors de campagnes de restauration, si bien que l'on ne peut affirmer que ce panneau a été réellement verni.

© Isabelle Cabilic /Ecole du Louvre 2013

Ecole du Louvre

corrigés
deuxième année
mai 2013

histoire des collections (Françoise Mardrus)

Sujet 1

Le mois d'octobre des Très riches heures du duc de Berry, conservées au château de Chantilly, XVe siècle.

Vous identifierez l'œuvre reproduite, montrée en cours. Vous attacherez à situer la période concernée afin de commenter l'histoire de l'édifice représenté et de le placer dans le contexte artistique auquel il se réfère.

Remarques générales

- Nombre de copies : 193
- 15 : 3 copies
- 14 : 3 copies
- 13 : 9 copies
- 12 : 38 copies
- 11 : 40 copies
- 10 : 30 copies
- Inf.10 : 70 copies

Ce sujet a été choisi par la majorité des étudiants. Il concernait une œuvre de la période étudiée en HGA 2. Elle a été pratiquement reconnue par tout le monde. Dans l'ensemble, les connaissances sont là. C'est la manière de les organiser et de les structurer qui pose problème.

Corrigés

L'identification de l'œuvre était déterminante. Beaucoup de confusions sont nées de l'iconographie du mois de l'année concerné. Beaucoup n'ont pas identifié le mois d'octobre au travers de la scène décrite au premier plan : les semences. La datation de l'œuvre a le plus souvent été bien vue puisqu'elle est postérieure à la création du Louvre de Charles V. Le sujet de l'œuvre, le château du Louvre a lui aussi été parfaitement identifié. Il était souhaitable d'aller plus loin en précisant d'où était pris le point de vue parisien. De la rive gauche de la Seine, peut-être de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés comme on peut le voir sur un détail de la Pietà de Saint-Germain-des-Prés et du retable du Parlement de Paris par exemple. Les exemples de comparaison avaient été montrés en cours.

La difficulté résidait dans le choix du plan. Il fallait bien partir du commentaire de la page enluminée. Mais la description devait permettre de construire le devoir. La représentation de l'édifice, reconnue comme étant la résidence royale du Louvre conçue sous Charles V à partir de 1364, à l'initiative de celui-ci, devait introduire à l'histoire de l'édifice. Ce qui préexistait au Louvre de Charles V. C'est-à-dire expliquer comment c'est institué un premier édifice à l'extérieur de l'enceinte de Philippe Auguste. Le site défensif se transformant en demeure royale sous Charles V, à partir du moment où l'enceinte intègre le site du Louvre.

Les devoirs ont souvent été trop peu explicites sur la description architecturale du site. L'enluminure montre les façades sud et est, côté ville. A partir du donjon de Philippe Auguste s'est constitué une nouvelle entité dotée de corps de bâtiments sur plusieurs niveaux, d'un escalier monumental, la grande vis. Raymond du Temple, maçon du roi, car on ne disait pas encore architecte, fut choisi pour être le maître d'œuvre de ces travaux. Trop peu de copies l'on cité.

Le contexte artistique était essentiel pour comprendre le rôle que ce château a joué. Le règne de Charles V fut exemplaire. Les étudiants ont tous bien situé la filiation entre Jean II Le Bon et ses fils. L'esprit de cour « à la française » s'est épanoui de façon incontestable durant cette période. Paris est devenue la capitale de l'artisanat de cour. Les plus excellents artisans servirent le roi et permirent l'enrichissement par la commande royale des collections. Le roi sut profiter d'une période de relative tranquillité en Europe pour offrir à Paris et à Saint Denis des réalisations ambitieuses. Il fallait citer les grands noms du règne, André Beauneveu, Jean de Liège, Jean Pucelle. Ne pas oublier de parler du mécénat de jeanne d'Evreux. Evoquer les statues du roi et de la reine, Jeanne de Bourbon, qui furent commandés sans doute pour orner les tours portières orientales. Enfin la librairie du Louvre a joué un rôle dans la légende du roi lettré. Les inventaires réalisés à la demande du roi permettent d'en donner le contenu.

Sujet 2

L'histoire de la sculpture antique dans les collections royales, de l'Ancien régime à la Révolution française.

Remarques générales

- Nombre de copies : 33
- 15 : 3 copies
- 14 : 1 copie
- 13 : 1 copie
- 12 : 8 copies
- 11 : 7 copies
- 10 : 8 copies
- Inf.10 : 5 copies

Corrigés

Le sujet a été beaucoup moins apprécié des étudiants. Il abordait une histoire des collections transversales aux cours mais pas encore étudiée en HGA. La référence à l'exposition de cet hiver au château de Versailles pouvait servir la réflexion. Mais je tiens compte du fait qu'elle ne concernait pas les étudiants de 2e année. Toutefois les copies s'en sont plutôt bien sorties. Treize bonnes et assez bonnes copies ont su traiter le sujet dans son parcours chronologique depuis les collections de François Ier à Fontainebleau jusqu'au XVIIIe siècle. La filiation entre les commandes de moulages d'antiques faites par François Ier à Primatice et celles de Louis XIV pour Versailles ont été évoquées avec plus ou moins de justesse. Il fallait évoquer le goût pour l'antique, la découverte du Laocoon à Rome au XVIe siècle et l'engouement des artistes pour la référence au modèle « gréco-romain ». Très peu voire aucune copie n'a parlé de J.J. Winckelmann qui préfet des antiquités de Rome au milieu du XVIIIe siècle et auteur du premier grand ouvrage de référence sur la statuaire gréco-romaine. Il mit en valeur l'antériorité de l'art grec sur l'art romain.

Curieusement la période révolutionnaire est souvent passée sous silence alors qu'il était incontournable de parler de la création du musée des antiques en 1800, constitué en partie par la nationalisation des œuvres provenant des familles royales et princières et par les saisies à Rome dès 1796. C'est la raison pour laquelle il n'y a pas eu de très bonnes notes au final. Cet aspect de la question n'a pas été bien traité à mon sens.

© Françoise Mardrus/Ecole du Louvre 2013

Ecole du Louvre

corrigés
deuxième année
mai 2013

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

Sujet

Identifiez et commentez l'iconographie de cette scène

Corrigé

Le sacrifice d'Abraham

Dès le IIe siècle de l'ère chrétienne, le sacrifice d'Abraham, relaté dans la Genèse au chapitre 22, revêt une grande importance en tant que préfiguration du sacrifice du Christ. Largement représenté sur les murs des catacombes, la popularité de ce sujet chez les premiers chrétiens est également attestée par les nombreux objets de toute sorte sur lesquels on le trouve figuré : lampe à huile, chaton de bague, cuillères, etc.

Au Moyen-Âge, la scène occupe une place privilégiée dans les programmes iconographiques des édifices religieux. Ce chapiteau du XIIe siècle, conservé au musée du Louvre, présente, selon une composition traditionnelle, le moment crucial où Abraham s'apprête à tuer son fils. Le patriarche est figuré barbu, il brandit de la main droite le couteau pour porter le coup. Isaac est agenouillé face à son père les mains liées dans le dos. Abraham est tourné vers un personnage qui tient un bélier. Ce personnage figure l'ange qui arrête avec vigueur le bras du patriarche conformément au récit sacré. L'œuvre, tout en restant fidèle au texte de la Genèse, propose une interprétation de la scène qui met l'accent sur l'action et sur la violence de l'instant.

Les Pères de l'Eglise, au rang desquels, Origène et Chrysostome ont vu dans l'histoire d'Abraham un gage de salut accordé par Dieu à l'homme dont la foi ne faillit pas. La délivrance miraculeuse d'Isaac, promis à la mort et sauvé in extremis, rappelle la possibilité d'une vie dans l'au-delà. Les représentations du thème visaient à rappeler aux fidèles cette promesse.

L'importance du sacrifice d'Abraham dans l'iconographie chrétienne ne se démentira pas au cours des siècles suivants. La scène revêtira cependant un aspect plus pathétique après la Renaissance, les artistes insisteront moins sur la symbolique et le message théologique que sur le caractère psychologique de la scène.

Titres

Cliché n°1 : représentation de saint Apollinaire au paradis

Au premier registre, saint Apollinaire est figuré en attitude d'orant au sein d'un univers paradisiaque composé de registres superposés alternant figures animales et végétales. Au-dessus de lui, la croix glorieuse occupe la place centrale de la composition.
Le registre supérieur est sujet à interprétation. Il peut s'agir soit de la représentation de la Transfiguration avec Elie et Moïse, soit de celle de la divine Trinité.

Cliché n°2 : Job éprouvé par Satan

Dans l'Ancien Testament, le livre de Job fait le récit des épreuves enduré par le personnage éponyme, homme pieux et comblé par Dieu, afin d'éprouver sa foi. Objet d'un défi entre Dieu et Satan, ce dernier est dépossédé de tous ses biens et frappé par la lèpre. Malgré l'injustice qui l'accable, Job maintient sa confiance en Dieu et reste ferme dans sa foi.
Les vicissitudes de Job ont donné lieu à de nombreuses représentations dont la plus connue le figure seul et nu sur un tas de fumier.
Cette miniature présente le personnage couvert de plaies, affligé par un démon et fustigé par sa femme qui l'exhorte à renoncer à sa croyance afin de recouvrer ses biens.

Cliché n°3 : la circoncision de Jésus

Seul l'évangile de Luc relate la circoncision de l'enfant Jésus, qui aurait eu lieu 8 jours après sa naissance conformément à la tradition juive. C'est également au cours de ce rite que l'enfant reçoit son prénom. Le sujet apparait assez tardivement dans l'art chrétien. En occident, les premiers exemples connus datent du milieu du XIe siècle. La composition de la scène se limite dans un premier temps à la représentation de l'enfant Jésus, de ses parents et du personnage du grand prêtre. Au fil du temps l'aspect pittoresque de la scène prend le pas sur sa portée symbolique. A la Renaissance, comme en témoigne ce fragment de retable, l'accent est souvent mis sur le geste chirurgical.

Cliché n°4 : l'enfant Jésus parmi les docteurs

Cet épisode, relaté dans l'évangile de Luc clôt le cycle consacré aux scènes de l'enfance. A l'âge de 12 ans, Jésus accompagne ses parents à Jérusalem pour célébrer la Pâque juive. Au cours du voyage de retour, Joseph et Marie s'aperçoivent de l'absence de l'enfant. Ils s'en retournent à Jérusalem pour le chercher et le retrouve au temple en train d'enseigner les docteurs de la Loi. Le thème est représenté dès le IVe siècle mais se développe réellement à l'époque médiévale. Les exemples les plus nombreux nous viennent des XVIe et XVIIe siècles. Le Pinturicchio au tout début du XVIe siècle réalise, pour l'église Santa-Maria-Maggiore de Spello, une fresque consacrée à ce thème où l'enfant est figuré faisant le geste de l'énumération tandis que les docteurs ont laissé choir leur livre autour du lui, reconnaissance symbolique de la suprématie de la pensée de l'enfant sur leur certitudes.

Cliché n°5 : pas de corrigé

© Julie Faure/Ecole du Louvre 2013