

sommaire

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

- Techniques de création : tapisserie (Jean Vittet)
- Histoire des collections (Françoise Mardrus)
- Iconographie chrétienne (Julie Faure et Marie-Christine Villanueva Puig)

art du Moyen Age (Denis Bruna)

Sujet 1

La représentation de la figure humaine dans l'art gothique en France de 1140 à 1380.

Sujet 2

Mécénat et création artistique en France sous Charles V (1364-1380) et Charles VI (1380-1422).

Remarques générales

Les résultats de cette session, pour les deux sujets, sont décevants puisque la moyenne générale est de 10/20 (10,3 pour le premier sujet ; 10 pour le second). Le pourcentage des très mauvaises notes (égales ou inférieures à 7/20) est trop important : 19 % pour le premier sujet ; 20 % pour le second. Parlons aussi des très bonnes copies (notes égales ou supérieures à 15/20) : 10 % pour le premier sujet ; 11 % pour le second. Non seulement, je tiens à faire remarquer par ces très bonnes notes que les deux sujets étaient réalisables, mais je tiens aussi à féliciter et à remercier les auteurs de ces bons devoirs. Ces étudiants ont su construire un devoir avec un plan simple, des exemples précis (bien nommés et bien datés) et plus encore de s'exemples découverts dans le cadre des cours ; par conséquent, si on avait appris le cours, l'épreuve était facile.

Evoquons les principaux problèmes :

Le cours n'est pas su, pas appris. Il est étonnant de constater à la correction que de nombreux élèves se rendent à l'examen de médiéval en ayant fait l'impasse sur cet enseignement. Pour d'autres élèves (la majorité), le cours a été survolé lors des révisions.

Dans un trop grand nombre de copies, les œuvres citées ne sont pas datées (ou mal datées, ce qui revient au même). Comme il a été dit en cours, cette négligence entraîne obligatoirement une mauvaise note, inférieure à 10.

Trop d'élèves ne se donnent pas la peine de vérifier l'orthographe des noms propres. Pourtant, un lexique a été distribué en début d'année : il n'a servi à rien. Ainsi, dans de nombreuses copies, Reims s'écrit Rhéims, Louvre est stop urvu d'un s (Louvres) et Beauneveu est écrit phonétiquement Boneve !

Quelques élèves ont voulu faire un plan ambitieux, compliqué et cela a été un échec. Pour le premier sujet, dans plusieurs copies, le devoir a été divisé en deux parties : une sur la figure humaine dans la sculpture, l'autre sur la figure humaine dans les objets d'art. Cette division n'a aucun sens. Un plan chronologique était de loin le plus simple et le plus efficace.

Pour le second sujet, les lacunes sont nombreuses. Si les élèves ont évoqué le mécénat de Charles V et, un peu moins, celui de Charles VI, ils ont souvent oublié les commandes de Jean de Berry, et plus encore celles de Philippe le Hardi et de Louis d'Anjou. Par conséquent, ces devoirs étaient incomplets.

De plus, dans 99 % des copies, le mot mécénat n'est pas défini : il avait été fait en cours pour précisément distinguer l'action de Charles V qui s'apparente davantage à une « politique culturelle » qu'à un simple mécénat. Cette définition était attendue en introduction où l'on décortique le sujet. Cette étape essentielle avait été vue en cours de méthodologie. Je regrette qu'elle n'ait pas été retenue.

Ecole du Louvre

corrigés

deuxième année
mai 2014

arts de l'Islam (Souraya Noujaïm)

Pas de corrigé

Ecole du Louvre

corrigés
deuxième année
mai 2014

art byzantin (Maximilien Durand)

Pas de corrigé

© Maximilien Durand/Ecole du Louvre

art de la Renaissance (Bertrand Bergbauer)

Remarques générales

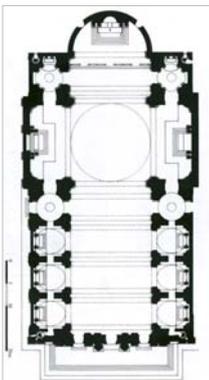
Les quatre clichés proposés aux élèves pour la session de mai 2014 ne devaient pas présenter de difficultés majeures. Deux d'entre eux figurent parmi les chefs-d'œuvre du Musée du Louvre (le *Portrait d'Anne de Montmorency* par Léonard Limosin et *Eva Prima Pandora* de Jean Cousin le Père). Les deux autres, le *Miracle de la mule* de Donatello et le plan du Gesù de Rome, peuvent être considérés comme des jalons essentiels de l'art de la Renaissance. Toutes ces œuvres, évoquées et souvent reproduites dans tout ouvrage sur la période, avaient en outre été abordées en cours durant l'année. Il était donc relativement aisé aux candidats d'obtenir une note convenable voire élevée pour cette épreuve. Cependant, une fois encore, seuls les élèves ayant travaillé régulièrement et sérieusement au fil de l'année sont parvenus à rendre des copies claires et précises, parvenant à dégager les principaux angles d'approche de chacune de ces œuvres.



Cliché n°1 : *Eva Prima Pandora*

Jean Cousin
Musée du Louvre

Eva Prima Pandora fut la plupart du temps bien identifiée. Sans doute faut-il malgré tout tempérer cette satisfaction en reconnaissant qu'il suffisait aux candidats de lire le titre du tableau sur l'image... D'autres données objectives comme le nom de l'auteur, Jean Cousin (parfois confondu avec Jean Fouquet, voire avec Nicolas Poussin !) et même le lieu de conservation (rappelons à cette occasion qu'une simple visite dans les salles du Louvre n'est pas optionnelle), ont d'ailleurs été malmenées. Ce tableau à l'iconographie élaborée permettait d'abord de constater la subtilité du raisonnement des élèves et leur capacité à synthétiser une problématique. Un grand nombre de copies se contente cependant, après avoir identifié l'œuvre, de la décrire sans la moindre analyse (par exemple "Au premier plan se tient une femme nue allongée. L'arrière-plan est dominé par une vue urbaine..."). Cette description, qui ne fait intervenir aucune connaissance, n'est d'aucune utilité et occupe souvent près du tiers du commentaire. Il faut souvent passer une dizaine de lignes purement descriptives pour assister à une ébauche de réflexion iconographique ("Cette femme est Eve..."). Insistons une fois encore sur le fait que la brièveté de l'exercice ne peut qu'inciter à l'esprit de synthèse, d'analyse, en faisant fusionner les connaissances issues du cours et des lectures avec les observations opérées sur l'image. Les meilleures copies songeaient d'ailleurs à tisser des liens avec les antécédents italiens du motif de la femme nue allongée (*Vénus* de Giorgione et Titien) sans pour autant aller jusqu'à considérer l'œuvre de Cousin comme une représentation de *Vénus*, ainsi que s'y risquent de nombreux élèves. Il était également important de resituer Cousin au sein de l'art français du milieu du XVI^e siècle et d'évoquer les analogies existant avec des pièces comme le *Tombeau de l'amiral Chabot* du Louvre ou encore les créations bellifontaines de Cellini et de Rosso. Rappelons d'ailleurs que la mention des localisations des comparaisons proposées est absolument nécessaire, et que les datations vagues ("XVI^e siècle") ne peuvent être considérées comme satisfaisantes.



Cliché n°2 : Plan du Gesù

Le plan du Gesù de Rome permettait sans peine de décoder les copies des élèves ayant travaillé consciencieusement, et ayant parfaitement identifié l'édifice. Une bonne description, insistant sur l'unicité de la nef, était dans ce cas nécessaire pour débiter une réflexion sur les nouvelles exigences liturgiques nées des controverses religieuses du XVI^e siècle. Les meilleures copies insistent également sur la genèse de l'ordre des Jésuites, sur la carrière de Vignole et sur la postérité du plan mis en œuvre, bien qu'elles aient rarement songé à en fournir des exemples précis. Notons qu'une copie franchement remarquable a été en mesure de fournir de nombreux détails sur l'histoire du chantier et le choix des décorateurs des voûtes. Bien que ces détails ne figurent pas à proprement parler sur le document à commenter, leur présence a été saluée par une note excellente en récompense du travail accompli. *A contrario*, nous regretterons que plus de la moitié des élèves ait automatiquement songé à identifier ce cliché avec le plan de la cathédrale de Florence, voire avec Saint-Pierre de Rome, sans doute considérés comme les seuls édifices de la Renaissance méritant qu'on en étudie le plan...



Cliché n°3 : *Le miracle de la mule*

Le *Miracle de la mule* de Donatello était en général bien identifié, et les liens avec les recherches spatiales de Brunelleschi et de Masaccio correctement établis. Trop de copies considèrent malgré tout que l'œuvre est réalisée à Florence, soit durant la jeunesse de Donatello, soit à la fin de sa vie, par confusion avec les chaires de San Lorenzo. Cette erreur est peut-être liée à l'identification fautive de cette œuvre avec un relief des *Portes du paradis* de Ghiberti, proposée par de nombreux élèves. D'une manière générale, les liens avec les autres créations de Donatello à Padoue, notamment le *Gattamelata*, ainsi qu'avec les œuvres du jeune Andrea Mantegna sont passées sous silence. Parmi les erreurs les plus fréquemment commises figurent celles liées à l'analyse iconographique de l'œuvre, de nombreux élèves y reconnaissant par exemple Jésus chassant les marchands du Temple ou un saint soignant un cheval.



Cliché n°4 : le portrait d'Anne de Montmorency

Léonard Limosin

Le *Portrait d'Anne de Montmorency* de Léonard Limosin était en général bien abordé, malgré de nombreuses imprécisions sur sa datation ("XVI^e siècle"), sur son auteur ("Bernard Limousin" est fréquent, "Edgar Limousin" surprenant), et sur la technique. L'émail peint du XVI^e siècle serait, selon de nombreux candidats, le dérivé direct du champlevé limousin du XIII^e siècle, en dépit d'une conception radicalement différente. Les meilleures copies soulignaient l'importance du mécénat de Montmorency et la diversité des productions de Léonard Limosin. Elles insistaient en outre sur la problématique de la mise en page du portrait peint à la Renaissance, sans toutefois fournir assez d'exemples précis pour étayer leur démonstration.

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

Remarques générales

Avec quelque 75% de copies ayant obtenu la moyenne, cette session de mai 2014 s'est révélée excellente. Les clichés sélectionnés étant particulièrement faciles, ces bons résultats ne nous ont donc pas surpris. La moyenne générale se situe à 12,66, ce qui est très bien pour le cours « Arts de l'Inde et des pays indianisés de l'Asie » – un cours pourtant réputé difficile.

La méthodologie du commentaire de clichés – que nous souhaitons voir introduit par un petit cartel permettant d'emblée de situer le niveau des connaissances – semble maîtrisée par la plus grande partie des étudiants. Le cartel introductif doit comprendre tout ou partie des informations suivantes :

- désignation de l'œuvre ou du monument
- lieu de provenance ou localisation
- style ou école d'art
- datation
- matériau
- dimensions approximatives
- lieu de conservation (obligatoire pour les œuvres du musée Guimet et facultatif pour les autres institutions, notamment indiennes)

Nous insistons sur le fait que la datation d'une œuvre ou d'un monument demande à être aussi précise que possible et ne saurait nullement correspondre aux dates de la dynastie sous laquelle l'œuvre ou le monument en question ont été réalisés. Ces précisions chronologiques étant données au cours, il est important de les faire ressortir dans l'exercice du commentaire de clichés sous peine d'être par trop imprécis.

Au plan formel, nous rappelons qu'il est nécessaire d'écrire très lisiblement et de veiller au style et à l'orthographe. La petite liste – très limitative ! – figurant ci-dessous a pour objet d'attirer l'attention sur ces questions que trop d'étudiants tiennent pour quantité négligeable :

- agathe pour agate
 - aire (cosmique) pour ère (cosmique)
 - aproximatif pour approximatif
 - arrête pou arête
 - à l'aude de... pour à l'aube de...
 - bonne état pour bon état
 - disloquer pour disloquer
 - emprunt de... pour empreint de...
 - éphémérité pour caractère éphémère
 - essort pour essor
 - numismatic pour numismatique
 - monarch pour monarque
 - grandiosité pour grandeur
 - hérigé pour érigé
 - sérennité pour sérénité
 - monneyage pour monnayage
 - oréole pour auréole
 - paisibilité pour caractère paisible
 - pleint pour plein
 - serpend pour serpent
 - tauge pour toge
 - voluptuosité pour volupté
- et ainsi de suite...



Cliché n°1 : Temple shivaïte de Parashurâmeshvara

Vue générale du temple shivaïte de Parashurâmeshvara
Bhubaneswar, Orissa (Inde du Nord)
Epoque des Shailodbhava, première moitié du VII^e siècle pour ce monument
Grès

Ce premier cliché avait pour objet de définir la typologie architecturale des temples du nord de l'Inde aux environs du VII^e siècle. Le monument, présenté de manière détaillée au cours, a été en général bien reconnu et correctement daté.

Le commentaire devait d'emblée rappeler qu'un temple est, avant toute chose, la « demeure » terrestre d'une divinité. Pour cette raison, et quelle que soit la région de l'Inde considérée, il affecte l'allure d'un bâtiment couronné d'une haute toiture évoquant l'idée de « montagne céleste », séjour des divinités. L'apparence visuelle, sinon structurelle, de cette toiture autorise la distinction de deux grands domaines géographiques dans l'architecture religieuse du sous-continent : le Nord, dont ce temple est représentatif, et le Sud, où l'on rencontre des toitures dites « à faux étages décroissants ».

Il convenait ensuite de préciser l'organisation d'ensemble de l'édifice – une tour-sanctuaire de plan carré (*deul* en Orissa), précédée d'une salle rectangulaire de type *mandapa* (*jagamohana* en Orissa), ici avec piliers intérieurs, ce qui est très rarement le cas dans les temples de cette région. Il fallait ici s'attacher également à décrire le *shikhara* : toiture à arêtes curvilignes, ornée de petits arcs ou de fausses-lucarnes (les *chandrashâlâ*) sur chacune de ses faces et comportant, aux angles et au sommet, des pierres sphériques, cannelées et aplaties : les *amalaka*. Ces derniers déterminent en élévation une série de niveaux successifs culminant sur le gros *amalaka* du sommet, lui-même couronné d'un emblème ou d'un vase contenant les attributs du dieu auquel le temple est consacré. Tous ces 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 aussi 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) Pârvaï ou Durgâ, au Nord.

Parmi les erreurs relevées on signalera certaines datations imprécises (« époque médiévale », VIII^e siècle) et quelques attributions erronées (architecture pâla ou pallava).



Cliché n°2 : Combat de Durgâ contre le démon buffle

Grotte shivaïte dite de Mahishâsuramardini, Mâmallapuram / Mahâbalipuram,
Tamil Nadu (Inde du Sud)
Epoque des Pallava, règne de Narasimhavarman I^{er} (630-environ 668),
milieu du VII^e siècle pour ce monument
Roche granitique

Pour ce deuxième cliché, il convenait de reconnaître, décrire et analyser un très célèbre relief de l'une des grottes les plus importantes du site de Mahâbalipuram, au Tamil Nadu.

La première partie du commentaire devait naturellement consister en une courte description permettant de mettre en relief les éléments signifiants que la seconde partie, consacrée à l'iconographie et au style, se devait d'explicitier.

Le panneau, organisé ici selon des lignes directrices obliques, regroupe un grand nombre de personnages selon une approche spécifique des artistes pallava en matière d'art narratif, tout particulièrement au VII^e siècle. Distingués par leurs dimensions plus importantes que celles de leurs acolytes, on reconnaît :

- à gauche, la déesse Durgâ, dotée de huit bras et chevauchant sa monture, le lion
- à droite, dans le personnage à corps humain et tête de buffle, le démon contre lequel elle mène son combat.

Incarnant le bien et l'ordre « cosmique », Durgâ terrasse le mal et le désordre représenté par le démon-buffle. Secondée par les *gana* – ces nains replets, membres de la suite de Shiva – la déesse est déjà victorieuse : l'attitude fendue vers la droite de son opposant ne laisse aucune équivoque à cet égard.

Les proportions élancées des personnages, le modelé à la fois solide et souple des corps, ainsi que la sobriété des éléments décoratifs (parures et costumes), sont autant de caractéristiques de la sculpture des Pallava au VII^e siècle, tout particulièrement dans le domaine de l'art du haut-relief (voir par exemple la scène célèbre dite de « la grande ascèse »).

En guise de conclusion, il était intéressant de mentionner l'autre panneau présent dans la grotte de Mahishâsuramardini, celui de Vishnu couché sur le serpent Shesha / Ananta. On pouvait ainsi souligner la complémentarité chargée de sens des thèmes iconographiques au sein des monuments indiens.



Cliché n°3 : *Shiva dansant*

Temple de Shiva « Natarâja », sanctuaire de Râjarâjeshvara, Tanjore, Tamil Nadu (Inde du Sud)
 Epoque des Chola, règne de Râjarâja I^{er} (985-1014), environ 1010 pour cette œuvre
 Bronze doré
 H. : 135 cm

Cette œuvre, particulièrement facile à identifier, avait été longuement présentée en cours. Une pièce de même type et approximativement de même date avait, par ailleurs, fait l'objet de commentaires approfondis en TDO, tant en première année, pour l'iconographie, qu'en deuxième année, pour le style et la technique. Nul étonnement, donc, à ce qu'il s'agisse là du cliché ayant rapporté le plus de points.

La première partie du commentaire devait décrire la sculpture afin d'en expliciter l'iconographie : le dieu danse pour anéantir les entraves sur la voie du salut. Sa posture, ses gestes et ses attributs participent d'une symbolique complexe qu'il fallait expliquer : l'image présentant cinq « activités » du dieu Shiva, complémentaires l'une de l'autre, il convenait de les expliciter :

- la création : le tambourin à double caisse de résonance, tenu dans la main postérieure droite
- la préservation : la main antérieure droite, effectuant le geste de sauvegarde ou d'absence de crainte
- la destruction : la calotte crânienne contenant le feu, tenue dans la main postérieure gauche
- l'illusion ou « l'obscurcissement des âmes », représentée par le nain, symbolisant l'ignorance, que Shiva piétine
- la grâce ou la libération, représentée par le pied levé, tendu en direction du dévot ; l'importance de ce cinquième « acte » divin est souligné de manière quelque peu redondante, mais parfaitement justifiée, par le geste chorégraphique dit de « la trompe d'éléphant » qu'effectue le bras antérieur gauche.

Bien que ce détail ne soit guère lisible dans l'œuvre proposée au commentaire, on pouvait rappeler l'allusion au mythe de la descente du Gange que représente la petite divinité féminine apparaissant à mi-corps dans l'une des mèches de la chevelure du dieu.

La deuxième partie du commentaire devait s'attacher à rappeler la technique d'exécution de cette pièce – une fonte à cire perdue – et son style – une œuvre dravidienne, dans laquelle l'élégance des lignes et de la composition le dispute à la finesse des détails et à la délicatesse du modelé. Il convenait en outre de souligner combien les visages des sculptures de l'école d'art chola sont typiques : ovale parfait du masque, nez aquilin à l'arête bien marquée et tranchante.

En conclusion, on pouvait préciser le rôle de ces œuvres métalliques en tant que substituts d'images en pierre, forcément inamovibles, à l'occasion de processions au cours desquelles elles sont, aujourd'hui encore, disposées sur des chars cérémoniels et transportées dans les rues des villes à l'occasion de fêtes solennelles.



Cliché n°4 : Harihara

Ashram Maha Rosei, Phnom Da, province de Takeo (Cambodge)
 Art préangkorien, fin VI^e - VII^e siècle
 Grès
 H. : 175 cm
 Musée national des arts asiatiques – Guimet

Cette œuvre khmère, parmi les plus anciennes connues à ce jour, a été généralement bien identifiée et bien commentée. S'agissant de l'un des pièces maîtresses du musée national des arts asiatiques – Guimet, commentée au cours et en TDO, elle ne pouvait pas être ignorée, et ne l'a pas été. Toutefois, il est regrettable que son lieu de conservation n'ait pas été systématiquement cité..., tout comme il est regrettable que le Shiva dansant de Tanjore (cliché 3) ait parfois été vu... au musée Guimet ! Si nous n'avons aucune exigence en ce qui concerne les lieux de conservation des œuvres lorsqu'elles se trouvent dans des musées situés hors de France, *a fortiori* des musées asiatiques, nous insistons, en revanche, pour que les collections nationales soient très bien connues.

Il était aisé d'identifier ici le dieu hindou Harihara – moitié Vishnu, moitié Shiva –, ainsi que l'indiquaient très visiblement certains détails de la sculpture : demi troisième œil frontal, chignon d'ascète, trident et peau de félin en guise de vêtement, pour Shiva, mitre cylindrique, disque (*chakra*) et *sampot* (pagne), pour Vishnu. Une fois le dieu reconnu – particularités physiques, attributs, coiffure, costume – il fallait préciser que la sculpture est représentative de l'art dit « préangkorien » (en expliquant ce que signifie ce terme), tant par sa technique d'exécution – c'est une ronde-bosse –, que par son esthétisme, dérivant certes de l'art indien d'époque gupta mais typiquement khmère par son caractère hiératique assez affirmé. L'arc de soutien reliant les mains postérieures à la tête constitue, dans cette œuvre, un indice d'ancienneté qu'il fallait aussi relever afin de lui donner une datation correcte.

Pour un commentaire plus approfondi, nous renvoyons les étudiants au catalogue *L'art khmer dans les collections du musée Guimet*, (Pierre Baptiste et Thierry Zéphir, RMN, Paris, 2008, notice 14, p. 52-57.

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

Lors de la première session d'examen vous avez eu à commenter quatre clichés. Comme annoncé durant les cours d'HGA, **il n'y avait aucun cliché prétexte**. Avant de rentrer dans les détails pour chacun des clichés, voici quelques remarques d'ordre général :

■ Orthographe

Bien qu'il y ait moins d'erreurs cette année, un effort reste encore à faire. Vous trouverez ci-dessous les fautes les plus fréquentes/marquantes suivies de la bonne orthographe.

Arrête arête

Veillez à ne pas confondre l'arête d'un objet et le verbe arrêter. Cette erreur est malheureusement l'une des plus fréquentes !

Japonnais japonais
Caolin kaolin
Développement déve loppement

Il y a aussi des erreurs dues à l'empressement. Ainsi, le col du vase est devenu **le colle** du vase. L'exercice du commentaire est stressant car en temps limité, mais il faut absolument vous laissez quelques secondes pour la relecture de votre texte. Cela vous évitera de commettre ce type de fautes.

■ Musée national des arts asiatiques Guimet

Même si les collections parisiennes sont mises en avant durant les cours (HGA et plus particulièrement TDO), **tout n'est pas au musée national des arts asiatiques Guimet**.



Cliché n°1 : Portrait du moine Musō Soseki

bois
Période de Muromachi,
H. 22.8 cm Long. 22.8 cm
Shokokuji

Portrait du moine fondateur du Shokoku-ji, Musō Sōseki, cette œuvre devait vous permettre d'aborder l'évolution de la sculpture bouddhique japonaise à l'époque de Muromachi et du poids du bouddhisme zen dans le développement d'un genre particulier, le portrait de maître. Outre les **conventions de représentation** qu'il fallait mentionner, vous deviez mettre en rapport le développement des portraits de religieux d'une part avec une recherche de « réalisme » inaugurée lors de la période précédente et, d'autre part avec la place de l'image du maître dans le bouddhisme zen.

Mots-clés : *portrait, bouddhisme zen, conventions, shinzo*



Cliché n°2 : Vase d'autel, appartenant à une paire

1351
Porcelaine, bleu et blanc (qinghua)
Dynastie Yuan (1279-1368),
Percival David Collection
British Museum, Londres

Ce second cliché, était aux yeux du correcteur le plus facile et ses attentes en conséquence grandes. Pièce incontournable des collections du British Museum, cette pièce et son pendant ont fait l'objet d'une attention particulière en cours. En effet, il ne s'agit pas d'une pièce datant des Ming (1368-1644) mais des Yuan (1279-1368). Ceci est confirmé par l'**inscription** présente sur le col du vase. Même si vous n'êtes pas sinologue, évoquer cette inscription est essentiel. Celle-ci a d'ailleurs été commentée en cours. Les erreurs sur la technique de réalisation ont interpellé encore plus que d'habitude le correcteur. Les erreurs constatées dans les copies montrent **une confusion** mais surtout **mauvaise compréhension** des termes employées alors qu'une séance entière de TDO est consacrée à la céramique chinoise et qu'une présentation de toutes les étapes de la fabrication d'un bleu et blanc a été faite en cours. Si les chargés de TDO et le professeur d'HGA vont de nouveau réfléchir à un moyen de vous aider à appréhender les aspects techniques, il vous faut absolument retravailler le cours et connaître la définition des termes techniques et ce à quoi il se rapporte. Ne confondez pas faïence et porcelaine par exemple ou bien écrire qu'une porcelaine est faite à partir d'argile et de kaolin. Pour rappel, le kaolin est une argile primaire !



Cliché n°3 : Portrait de Song Huizong 宋徽宗

r. 1101-1125, Premier quart du XII^e siècle
rouleau vertical,
encre et couleurs sur soie,
188,2 x 106,7 cm
Musée National du Palais, Taipei

Il s'agit avec ce cliché d'évoquer le portrait de l'empereur Song Huizong. Une notice du manuel est consacrée à cette œuvre ; le correcteur vous renvoie à la lecture de cette dernière. Ce qui importait dans ce cliché est l'idée de représentation du statut social ainsi que le rapport au « réalisme ». Il était alors tout à fait possible d'opposer cette œuvre avec des portraits de souverains plus tardifs, notamment ceux de souverains Qing (1644-1911) peints par Castiglione.

Mots-clés : *xiang*, réalisme, Song Huizong



Cliché n°4 : Couleurs d'automne sur les monts Qiao et Hua

Zhao Mengfu, 趙孟頫
(1254-1322),
Encre et couleurs sur papier, rouleau horizontal,
28,4 x 90,2 cm
Musée National du Palais, Taipei

Tout comme le cliché n°3, l'œuvre de Zhao Mengfu fait l'objet d'une notice dans le manuel de deuxième année qu'il vous faut consulter. Il était attendu que vous mettiez en avant les **références volontaires** à des périodes anciennes de la peinture chinoise, avec la disposition des arbres ainsi que leur échelle pour évoquer la profondeur de l'espace et la référence au paysage bleu-vert de la dynastie Tang. Ces « archaïsmes » doivent aider la remise en contexte de l'œuvre et vous permettre de demander pourquoi le peintre agit de la sorte. Attention, certains d'entre vous ont jugé utile de raconter la vie du peintre. Ceci ne s'avère opportun qu'à condition de le lier directement à l'œuvre commentée.

Mots-clés : *Zhao Mengfu*, style archaisant, paysage bleu-vert

Resultats

Nb copies corrigées : 259, dont 7 « Tiers-temps » et un non francophone
Meilleure copie : 16,5/20

■ Notes pour l'ensemble des quatre clichés :

8 copies avec 14 ou plus ;

83 copies obtenant la moyenne (10 ou +) : 30,8% ;

16 copies de très mauvaise qualité (aucune connaissance pour l'ensemble des 4 clichés) ;

2 copies blanches.

■ Cliché 1 > Coiffe de Moctezuma de Vienne

11 copies avec 4,5 ;

209 copies obtenant la moyenne (2,5) > 80,6% ;

8 copies avec 0.

■ Cliché 2 > Stèle E de Quirigua *in situ*

8 copies avec 4,5 ;

77 copies obtenant la moyenne > 29,7% ;

5 copies avec 0.

■ Cliché 3 > Sceptre Chimu (rendu célèbre par Hergé)

3 copies avec 4,5 (dont 1 avec 5) ;

13 copies obtenant la moyenne > 5% ;

55 copies avec 0.

■ Cliché 4 > Lanzón de Chavín

13 copies avec 4,5 ;

172 copies obtenant la moyenne > 66,4% ;

26 copies avec 0

Remarques générales

Ces résultats, faibles sont à mettre en comparaison avec ceux de la session de mai de l'année 2010. Seul un tiers des copies obtient la moyenne. Ce chiffre décevant peut être expliqué par l'analyse des réponses apportées à chacun des clichés.

En effet, d'une part, deux ont été bien reconnus :

■ Cliché 1 : *Panache de Moctezuma*. Cette pièce célèbre et que j'ai abordée à plusieurs reprises dans le cours HGA, a été, comme il fallait l'espérer, visiblement bien reconnue, y compris par ceux qui (au vu des autres notes) n'avaient pas étudié le reste ni ouvert un manuel.

Cliché 4 : *Le Lanzón* > Contrairement à ce qu'on pouvait redouter, ce cliché a été en général très bien reconnu, et les réponses loin d'être décevantes. Il est en revanche difficile d'expliquer ce succès, considérant que la culture Chavín, à laquelle le *Lanzón* appartient, n'a pas été particulièrement traitée durant l'heure consacrée aux périodes anciennes du Pérou précolombien.

Ces bons résultats ont été malheureusement contrebalancés par les très mauvaises réponses apportées aux clichés 2 et 3, pas ou mal identifiés :

■ Cliché 2 : *Stèle E de Quirigua* > Il s'agissait ici d'une pièce non présentée en cours : pièce « prétexte ». Comme il fallait s'y attendre, la majorité des élèves ne l'ont pas reconnue, pas plus qu'ils n'ont reconnu un objet maya. Cependant, une dizaine de copies obtient à ce sujet de très bonnes notes. Il s'agit probablement des élèves du cours « Arts des Amériques », suivant cette année le thème « sculpture maya ».

■ Cliché 3 : *Statuette en bois Chimu* > Il s'agit là de la grande surprise. Cette pièce présentée en cours, lors de la dernière séance, en ultime image et servant de « chute » à mon cours HGA, avait pour objectif de frapper l'imagination. Cette statuette, de plus rendue célèbre par le pastiche qu'en avait fait le dessinateur Hergé dans l'une des plus célèbres aventures de son héros Tintin, devait être auprès des étudiants un exemple de l'image caricaturée du continent américain vu par l'Europe. En cela, je pensais qu'elle pouvait aider à améliorer la note des moins assidus au monde précolombien. Hélas, il est clair que la génération nouvelle ne lit plus les grands classiques...

Si la non identification du cliché 2 était prévisible et permettait en fait de distinguer les meilleures copies, en revanche, l'échec général sur le cliché 3 est de plus surprenants. A lors qu'à mon opinion, cette pièce devait être un « repêchage », elle est de venu peut-être la cause principale des mauvais résultats de cette session.

Last but not least, quelques perles sont à noter :

■ « ... sculpture andienne... »

■ « ...art andais... » ;

■ « ...sa monumentalité a pu permettre d'empêcher les pilleurs de s'en emparer... »

■ « ...cette statuette a été sculptée sur du bois et peinte après cuisson... »



Cliché n°1 : Coiffe dite de « Moctezuma »

Culture Aztèque, début du XVI^e siècle

Plumes, roseau, or et métal,

diamètre : 120 cm.

Ancienne collection d'Ambras, Museum für Völkerkunde, Vienne, Autriche

Parmi les nombreux objets de plumes mexicains, qui tant fascinèrent les cours européennes, les objets de plumes furent sans aucun doute les plus recherchés. Fort peu cependant ont été conservés. Le plus célèbre est sans conteste le « Panache de Moctezuma ».

Cette coiffe est en effet composée de plus de 450 plumes caudales de quetzal, de cotinga et de spatule rose, ainsi que de plusieurs dizaines d'éléments d'or ou de cuivre. Cet objet est un des plus spectaculaires exemples de la plumasserie aztèque. Il fut réalisé selon la technique de la ligature, permettant l'assemblage de longues plumes sur des supports souples, voire mobiles (armatures d'osier). La partie centrale, quant à elle, a été composée de plumes découpées puis collées selon le principe de la mosaïque, autre grande technique, purement aztèque.

La fonction exacte de cette coiffe n'est pas connue, bien que tous les spécialistes s'accordent à lui donner un rôle cérémoniel, voire rituel. Il est possible qu'elle ornât les statues de divinités ou de prêtres les représentant. Il est en revanche presque certain que Moctezuma, à qui cette coiffe est attribuée, ne la portait pas (l'emblème du pouvoir chez les Tlatoanis aztèques étant un simple diadème bleu).

Selon la tradition, la coiffe aurait été donnée par Moctezuma à Hernan Cortés, qui lui-même l'aurait rapportée en Espagne. Aucune preuve ni archive n'étaye cependant cette affirmation. Aujourd'hui abritée au Museum für Völkerkunde de Vienne, la coiffe de Moctezuma apparaît dans la collection d'Ambras, célèbre cabinet de curiosités autrichien, à la fin du XVI^e siècle.

Au milieu du XX^e siècle, une copie de cette coiffe fut réalisée à Mexico. Elle est exposée au Museo Nacional de Antropología dans la capitale mexicaine.

Distribution des 5 points > Identification, nom usuel : 1 ; culture, datation : 1 ; techniques : 1 ; fonction : 1 ; Histoire et muséologie : 1.



Cliché n°2 : Stèle E de Quirigua,

Culture maya, seconde moitié du VIII^e siècle

Grès, 7,5 m de ht.

In situ.

Photographie Maudslay, 1883

Située sur la rive nord du Motagua, dans le sud-est des basses terres du Guatemala, à la frontière avec l'actuel Honduras, Quirigua est – avec Copán – la plus orientale des cités mayas. Le site, fondé durant le Classique ancien, probablement par des colons venant de Tikal, va ensuite se développer sous le contrôle de Copán, situé à quelque 50 km plus au Sud. Étroitement associées par des liens politiques et dynastiques, les deux cités partageront tout au long de leur histoire de nombreux caractères, notamment stylistiques.

C'est au cours du VIII^e siècle (Classique récent) que Quirigua parvient à s'émanciper de la suzeraineté de Copán. Son roi, K'ah'k Tiliw Chan Yopaat (dont le nom est habituellement traduit par Cauac Céleste ou Cauac Sky), arrivé au pouvoir en 724, capture le roi de Copán, Waxaklajun Ub'ah K'awil (plus connu sous le nom de 18-Lapin) puis en le fait exécuter en 738. Dès lors, dominant le bassin du Motagua et le commerce du jade et de l'obsidienne qui y était lié, Quirigua connaîtra son apogée. Au début du IX^e siècle, la cité semble entrer en décadence et, un siècle plus tard, à l'instar de bien des cités mayas des basses terres tropicales, sera complètement abandonnée.

Recouverte par la forêt tropicale et oubliée, Quirigua sera redécouverte en 1840 par les explorateurs Catherwood et Stephens qui la feront connaître au monde par la publication de leurs récits de voyages. C'est en 1883 que les premières fouilles sont menées, par Maudslay qui, à cette occasion, réalise les premiers moulages et photographies sur le site, dont la présente vue de la stèle E.

La stèle E (appelée aussi monument 5) est située dans la partie nord de la Grand-place. Cet espace, tardif, est aménagé lors de l'apogée de la cité et rassemble une douzaine de stèles et monuments dit « zoomorphes ». Neuf de ces stèles sont consacrées au roi Cauac Céleste, dont la fameuse stèle E. D'une hauteur de près de 8 m (le monolithe atteint en fait 10 m en comptant sa base enterrée) et d'un poids d'environ 65 tonnes, la stèle E – parallélépipède taillé dans le grès – est la plus imposante du monde maya et probablement la plus célèbre.

La face sud (ici photographiée), comme la face nord, représente le roi Cauac Céleste, en pied, dans les atours de sa charge. Il tient en main droite le sceptre zoomorphe du dieu « mannequin », associé traditionnellement à l'autosacrifice et aux rituels d'accession. Le bouclier du dieu Jaguar est en main gauche. Une coiffe élaborée le couronne, illustrant des personnages divins, voire célestes. Le roi repose sur une base, en fait une montagne personnifiée liée visiblement aux enfers.

Les faces est et ouest sont des textes glyphiques relatant des événements historiques : à l'Est, figurent la date de dédicace de la stèle, érigée en 771, et les événements qui s'y rapportent ; à l'Ouest, trois dates importantes se succèdent : intronisation de Cauac Céleste (724 ou 725), capture de 18-Lapin, roi de Copán (731), puis son exécution (738).

Essentiellement dynastique, « l'art » maya est consacré à la représentation des élites, d'événements historiques ou mythiques liés à la vie des rois et de la cité. En cela, il présente une radicale opposition avec celui de Teotihuacan, la grande cité des Hauts plateaux mexicains, qui pourtant influença politiquement et culturellement le monde maya.

Les stèles de Quirigua, en sont des témoins spectaculaires. Elles diffèrent cependant des monuments épigraphiques du reste du monde maya par leur forme. Si la statuaire maya est dans son ensemble un art du bas-relief sur support plan (panneaux, linteaux, décor de façade), celle de Quirigua – et celle de Copán, d'ailleurs – ont favorisé la ronde-bosse, et notamment ces monuments décorés sur toutes les faces. La stèle E, en est l'exemple per se.

Distribution des 5 points > Identification, nom usuel : 1 ; culture, datation : 1 ; iconographie, identification : 1 ; caractères de la statuaire maya : 1 ; Identification photographique et date : 1.



Cliché n°3 : Statuette Chimu

Bois
Culture chimu (XI^e-XV^e siècles),
côte nord du Pérou
Musées royaux de Bruxelles

La culture Chimú apparaît sur la côte nord du Pérou au début de la période de l'Intermédiaire Récent (XI^e-XV^e siècles). Héritière des anciens Mochicas, dont elle empruntera un certain nombre de traits économiques et culturels, elle se développe à la faveur de la résurgence de sociétés régionales que favorise la disparition de « l'empire » Huari.

Lors de son apogée, vers 1400, la culture Chimu constituera la plus grande puissance andine de son époque, couvrant sur presque 1300 km, de vastes territoires, depuis l'actuelle frontière de l'Equateur jusqu'à Lima, la capitale du Pérou. Ce vaste ensemble, réuni par des conquêtes successives dès le XII^e siècle, et malgré l'existence de principautés plus ou moins autonomes, semble avoir constitué une certaine unité politique. Une armée puissante, une administration organisée et d'un système d'irrigation à grande échelle, semblent même indiquer la présence d'un Etat véritable, à la tête duquel exista une capitale : la cité de Chanchán.

La culture Chimú est aussi célèbre pour ses arts dont les artisans ont dominé pratiquement toutes les techniques : céramique, uniformément noire et moulée, production de masse aux formes clairement inspirées des traditions de la côte Nord ; mais aussi le tissage, l'art lapidaire, et bien sûr l'orfèvrerie dont ils seront les maîtres incontestés dans les Andes centrales. Les Incas, en conquérant Chanchán en 1470, ne s'y tromperont pas et utiliseront pour leur compte ce savoir-faire. À ce titre, l'art du bois n'est pas des moindres.

Cet objet, abrité aux Musées Royaux de Bruxelles en est l'exemple parfait. Bien que sa provenance et les conditions de son exhumation ne soient pas connues, il peut être associé aux statuettes du même type dont une cinquantaine d'exemples semblables, issus de fouilles, sont connus.

Réalisées en bois (balsa, sapotier, caroubier, saule principalement) et d'une taille variant entre 30 et 60 cm, ces statuettes affichent une stylisation très forte, soumise bien entendu aux canons de l'iconographie Chimu : tête disproportionnée, attitude hiératique, absence de traits distinctifs, voire de certains éléments du visage (bouche par exemple). Toutes affichent une coiffe (bonnet), souvent fort décorée. Certaines portent un pagne, voire de véritables vêtements ; aucune en revanche n'est chaussée. Hommes et femmes sont représentés. Les statuettes sont souvent peintes en rouge, et incrustées de nacre, de spondylus, de bois dur. Plumes et disques de métal sont souvent associés. Bien que les attitudes soient peu variées, elles sont notables et jouent certainement un rôle : personnages debout ou assis en tailleur ; au bras levé (porteurs de litière ?) ; prisonniers attachés ; personnages présentant un récipient ou en position de respect, voire d'orant ; bossus.

Malgré le peu d'informations archéologiques se rapportant à ces statuettes, les spécialistes leur accordent une fonction funéraire : celle « d'accompagnants » disposés en groupe et « mis en scène » lors de cérémonies d'enterrements dont elles conservaient la mémoire.

Si pour le grand public, toutes ces pièces « se ressemblent », celle-ci est ce pendant particulièrement intéressante puisqu'elle se rive à l'idole *arumbaya*, inventée par Hergé pour *L'Oreille cassée*, troisième album des aventures du fameux reporter Tintin (1937). L'action se déroule en effet au sein de deux républiques de l'Amérique australe : le *San Theodoros* et le *Nuevo Rico*, revendiquant toutes deux la possession du Gran Chaco. Cette zone désertique frontalière renfermant d'importants gisements de pétrole sera l'enjeu d'un conflit armé entretenu par la *Général American Oil* et sa rivale la *Compagnie anglaise des pétroles sud-américains*. Le jeune reporter, tout à sa quête de l'idole ne portera que peu d'attention à ces événements politiques. Il en sera pourtant le témoin, voire l'acteur privilégié et involontaire : successivement accusé de terrorisme, emprisonné pour être fusillé, libéré puis nommé colonel et aide-de-camp du dictateur local, enfin soupçonné de trahison et fuyard déclenchant les hostilités entre les deux pays. Au-delà de la simple caricature des dictatures latino-américaines, *L'Oreille cassée* est une surprenante satire politique qui reflète d'authentiques événements : la guerre du *Chaco*, ayant opposé la Bolivie au Paraguay (1932-35). C'est aussi une image des Amériques par la vieille Europe, hautaine et confiante en elle-même en cette veille de conflagration.

Distribution des 5 points > Identification, nom usuel : 1 ; culture, datation : 2 ; iconographie, fonction : 1 ; Muséologie, image des Amériques : 1.



Cliché n°4 : *Le Lanzón*

Pierre,
4,5 m de ht.
Culture Chavín (800 – 200 av. J.-C.)
Chavín de Huantar, *Vieux temple*, Pérou, *in situ*.

À la Période Initiale qui, dès 1800 av. J.-C., avait vu la complexification de sociétés jusqu'alors essentiellement villageoises, succède – dans les Andes centrales – la période dite Formative, aussi appelée traditionnellement Horizon Ancien. Cette période développe, dès le début du premier millénaire avant notre Ère, les principes apparus plus tôt : une architecture monumentale et rituelle associée à un urbanisme naissant ; l'uniformisation de traits religieux et culturels. Plusieurs cultures peuvent être distinguées à cette époque, dont l'héritage jouera un grand rôle par la suite : Cupisnique, Ancón, Paracas, et surtout Chavín.

Bien que tardif (800 – 400 av. J.-C.) par rapport aux autres grands sites de l'époque (Kotosh, Cerro Sechín), Chavín de Huantar est traditionnellement considéré comme le centre cérémoniel majeur de la culture à laquelle il donne son nom. Il semble en fait être plutôt le lieu de cristallisation d'un modèle religieux apparu plus tôt et en plusieurs endroits, répandu ensuite dans les Andes centrales.

Perché à plus de 3000 m d'altitude, dans une étroite vallée d'un affluent du Marañón, Chavín de Huantar est composé de deux imposants ensembles de terrasses de pierre disposées en U (le *Vieux temple*, le *Nouveau temple*) et ouvertes vers l'Est autour de places surbaissées. Ces terrasses sont percées d'un réseau de galeries étroites formant un véritable labyrinthe, dont la fonction n'est pas claire (rituels d'apparitions, effets sonores ?) C'est au croisement de deux d'entre elles, au cœur du *Vieux temple*, que se trouve le célèbre *Lanzón*.

Il s'agit d'un monolithe d'environ 4,5m de hauteur dont la forme grossièrement prismatique est à l'origine de son nom : « *La grande lance* ». Selon certains chercheurs, il faudrait plutôt y voir une représentation du fameux bâton à fouir, outil agricole des sociétés traditionnelles américaines. Ce monolithe présente les caractères propres au style Chavín, et que l'on retrouve sur d'autres stèles de cette culture (obélisque de Tello, stèle de Raimondi) : un décor gravé plus que sculpté occupant toutes les surfaces d'une structure verticale, en une forme d'*horror vacui* rendant par la même impossible la lecture d'un seul point de vue ; une iconographie complexe, beaucoup plus symboliste que réaliste, mais permettant néanmoins l'identification de parties de corps (yeux globuleux aux pupilles excentrées, babines retroussées et crocs menaçants, griffes ou serres) ; l'intégration de motifs secondaires (faces animales ou anthropomorphes notamment) distribués dans les représentations et lisibles uniquement en fonction de l'angle de vue (inversé le plus souvent).

L'iconographie Chavín met en scène des êtres anthropomorphes et monstrueux, associant les caractères reptiliens, crocodyliens, félinoides et d'oiseaux de proie. C'est bien entendu le cas du *Lanzón*, dont le personnage présente des cheveux en forme de serpents, une gueule de félin et de longues griffes qui pourraient être celles d'un saurien. La représentation d'animaux tropicaux, et donc non originaires des hautes terres des Andes centrales, est un des caractères de l'art religieux de Chavín, symboliste par nature et interprété comme le « cœur » du monde, au message « universaliste ».

Sous la forme d'une divinité représentée, probablement la plus ancienne des Andes centrales, le personnage du *Lanzón* élabore, cristallise et fixe ainsi une iconographie religieuse que l'on retrouvera tout au long de l'histoire précolombienne de l'aire andine.

Distribution des 5 points > Identification, nom usuel : 1 ; culture, datation : 1 ; site, localisation : 1 ; description, iconographie : 2

techniques de création : tapisserie (Jean Vittet)



Sujet

Raphaël et son atelier,
La Mission de saint Pierre,
1515-1516,
carton de tapisserie pour la tenture des *Actes des apôtres*, détrempe sur papier,
Londres, Victoria and Albert Museum.

Quel est le rôle du carton dans la fabrication d'une tapisserie?

En fonction du procédé de tissage employé, quelles sont les conséquences pour le modèle comme pour la tapisserie obtenue?

Corrigé

Pour commencer, les élèves devaient identifier correctement l'œuvre projetée à l'écran ; ils devaient éviter de dire, comme certains l'ont fait, que le carton à grandeur d'exécution servait à informer le commanditaire de l'apparence finale de la tapisserie, cette fonction étant dévolue à l'esquisse préalable au carton.

En répondant aux deux questions qui leur étaient posées et si ces réponses étaient exactes, ils pouvaient obtenir au moins la moyenne.

Quel est le rôle du carton dans la fabrication d'une tapisserie?

Le carton est un modèle peint, ayant les dimensions exactes de l'oeuvre à exécuter, que le lissier va transposer dans sa propre technique, qui est celle de la tapisserie de lisse ; cette technique se pratique sur un métier à tisser en employant des fils de laine et de soie, parfois de métal précieux. Le carton est pour le lissier un guide impérieux auquel il se réfère constamment ; l'artisan est chargé de le copier le plus fidèlement possible, sa marge d'interprétation, qui se limite aux points employés, étant en fait assez étroite. Le carton est également nécessaire à l'échantillonnage, opération qui consiste à sélectionner les tons des fils de la trame correspondant parfaitement aux couleurs du carton, en général en accord avec l'artiste ; beaucoup d'élèves n'ont pas été capables de redonner le mot échantillonnage, sans parler de ceux qui ont omis de parler de cette phase de préparation.

En fonction du procédé de tissage employé, quelles sont les conséquences pour le modèle comme pour la tapisserie obtenue?

Pour cette seconde partie de la question, les élèves se devaient de savoir différencier les techniques de haute et de basse lisse qui correspondent à des types de métiers différents : en haute lisse le métier est vertical, en basse lisse horizontal. Ils devaient préciser également la façon dont le carton est disposé, dans chaque technique, par rapport au métier. Ainsi, pour la haute lisse le carton est placé dans le dos du lissier ; la tapisserie obtenue présente le même sens que le carton original. Dans le cas de la basse lisse, le carton est logé sous les fils de chaîne et la tapisserie obtenue possède un sens inversé par rapport au carton. Les élèves qui ont étudié la question de l'inversion ou ont confondu les deux techniques ne pouvaient pas avoir la moyenne.

Les élèves qui ont eu les meilleures notes ont su dire en outre que le carton de Raphaël, qui a été trop peu commenté voire oublié complètement, était destiné à un tissage de basse lisse, et que l'artiste, informé de cette contrainte, avait inversé les gestes des personnages représentés. Trop rares ont été ceux qui ont su dire que le carton avait été coupé en bandes par les lissiers, pour faciliter son utilisation sous la chaîne de la tapisserie en cours d'élaboration. Ces découpages ont depuis été réparés mais sont encore visibles sur l'oeuvre. Précisons que cette opération de découpage n'est pas indispensable dans le procédé de haute lisse.

Il n'y avait pas qu'une seule façon de traiter ce devoir, mais il n'était pas nécessaire d'entrer dans des considérations générales d'histoire de l'art (pour évoquer, par exemple, le rôle de Raphaël dans la diffusion du nouveau style italien ...), ce que certains élèves ont eu tendance à faire lorsqu'ils ne savaient pas répondre aux questions.

histoire des collections (Françoise Mardrus)

Sujet 1

Vous identifierez l'édifice architectural représenté sur ce document (vu en cours). Vous en ferez l'analyse en mettant l'accent sur le contexte historique de cette représentation. Vous développerez les principaux enjeux artistiques qui furent attachés à l'histoire de cet édifice.

Remarques générales

- Nombre de copies : 78
- 14 : 3 copies
- 12 : 12 copies
- 11 : 14 copies
- 10 : 19 copies
- Inf.10 : 30 copies

Corrigés

Un sujet assez mal maîtrisé. Il s'agissait de commenter une représentation miniature de la grande galerie au XVIII^e siècle sur une tabatière de la collection du duc de Choiseul. Le sujet a bien été identifié par les étudiants. Peu d'entre eux, cependant, ont tenté d'analyser le sujet et de le dater. Or il est souhaitable de partir de ce qu'on voit, l'état de la galerie à un instant T (sous le règne de Louis XV), pour identifier le sujet et le situer dans son contexte historique. La grande galerie au XVIII^e siècle est occupée par les maquettes des plans et reliefs destinées à la préparation militaire. Au moment où d'Angiviller envisage son projet de musée, les maquettes occupent encore l'espace central. Il va s'employer à les faire partir pour préparer son projet dont il fallait préciser les dates (1775-1789). L'on voit aussi le décor inachevé commandé à Poussin sous le règne de Louis XIII. L'histoire de ce décor était à placer dans le contexte du projet de musée et du débat sur sa destruction ou non pour y aménager le musée. Le problème de l'éclairage zénithal qui fut en débat ainsi que la création d'une voûte en briques pour assurer la sécurité des œuvres dans le futur musée, étaient à préciser. Au lieu de partir du projet de musée, les étudiants ont déroulé de manière approfondie l'histoire de cette partie du palais depuis le règne d'Henri IV et son grand dessein. De fait, les connaissances sont là, le cours est bien appris, mais cela ne répond pas forcément au sujet. Parfois, l'articulation avec la Petite galerie a été trop largement développée, ce qui n'avait pas de sens, sauf à résituer cette partie du palais dans le contexte de la présentation des collections royales, toujours en lien avec le projet du musée. La présentation des premiers antiques au rez-de-chaussée de la grande galerie sous Henri IV, puis l'utilisation de la galerie d'Apollon et la création des cabinets adjacents sous Louis XIV pour les peintures, les curiosités etc. Cela permettait de réfléchir sur la fonction des collections et de leur statut privé. Elles s'offrent progressivement à la vue du public en sortant des appartements privés pour être installées dans un lieu plus ambitieux.

Sujet 2

Vous commenterez cette citation de Giovanni Paolo Lomazzo, peintre et théoricien italien (1538-1592) à propos du rôle de François I^{er}, mécène et collectionneur : « (...) Statues, médailles et peintures (...) dont les princes font des musées, comme ont l'empereur, le roi de France à Fontainebleau... » (Traité de l'art de la peinture, sculpture et architecture, Milan, 1584 ; cité dans l'ouvrage de C. Scaillerez, François I^{er} et ses artistes, Paris, 1992, p.13, note 23).

Remarques générales

- Nombre de copies : 188
- 17 : 1 copie
- 15 : 3 copies
- 14 : 6 copies
- 13 : 2 copies
- 12 : 39 copies
- 11 : 66 copies
- 10 : 33 copies
- Inf.10 : 38 copies

Corrigés

Un sujet pris en majorité par les étudiants qui reste moyen car le cours est bien appris. Seule une très bonne copie semble avoir fait la synthèse du sujet. Celui-ci correspondait au cours d'HGA et faisait partie des révisions. La plupart du temps les étudiants récitent le cours et ne cherchent pas à analyser la citation. « ... dont les princes font des musées » était évidemment la clé du sujet. Le terme de musée (museo) était central au propos. Il faisait référence au terme grec « mouseion », au lieu qu'il représentait dans l'antiquité, repris à la Renaissance et à la notion de regroupement d'œuvres d'art. La référence antique était bien venue. Certains étudiants l'ont très bien compris. Il fallait aussi développer le rôle du prince mécène et collectionneur puisque les deux souverains du moment, François I^{er} et Charles Quint sont cités comme étant les références en ce domaine. Le musée incarne un lieu, ce lieu c'est Fontainebleau pour le roi de France. Les étudiants ont eu tendance à raconter le rôle de François I^{er}, bâtisseur, en se focalisant sur Paris et le Louvre, là où il n'a pas réalisé grand-chose. Non, le sujet était Fontainebleau et la conception royale du château, la répartition des collections dans les appartements et cabinets dédiés. Il était important de montrer que le choix des artistes italiens que le roi fit venir pour réaliser ce projet unique était une vision d'une grande homogénéité artistique et intellectuelle.

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



Sujet : Abraham et les trois visiteurs au chêne de Membré

Basilique Sainte-Marie-Majeure
Rome, V^e siècle

Corrigé

La scène de la rencontre au chêne de Membré, relatée dans le livre de la Genèse, revêt une importance particulière pour l'Église chrétienne. Elle est interprétée très tôt comme une évocation de la Trinité.

La nef de Sainte-Marie-Majeure à Rome comporte une mosaïque relatant l'épisode en deux temps. Au registre supérieur, Abraham, portant chevelure et barbe blanches selon la tradition, rencontre trois personnages auprès d'un arbre dit le chêne de Membré. Le patriarche s'incline en signe de respect. Sa main est tendue dans une attitude d'accueil. Les tons bleutés entourant les personnages et les nuages rouges et ors évoquent les cieux, inscrivant les personnages dans un contexte intemporel. Le vent fait soulever la cape d'Abraham, comme pour signifier qu'un souffle particulier plane sur cette rencontre qui a lieu effectivement sous le signe de la transcendance et du divin. Les trois personnages regardent vers Abraham. Ils sont auréolés en signe de leur sainteté. Le personnage central est distingué des autres, il est circonscrit dans une mandorle et ses pieds sont posés sur une petite « vague » de ciel rougeoyant. On peut supposer qu'il s'agit là du Christ.

Au registre inférieur, Abraham, conformément au texte, invite ses hôtes chez lui. Sara, sa femme, représentée à gauche de la composition, s'affaire à la préparation du repas. Les galettes de pain qu'elle dispose sur la table sont un rappel de l'Eucharistie. Abraham est figuré face à elle esquissant un geste de bénédiction. La scène a lieu dans une toute autre ambiance. La couleur verte du sol, les plantes, le matériel (tables, maison) évoque l'univers terrestre. L'action de Sara et Abraham (préparation et service du repas) marque leur hospitalité.

Quatre personnages sont ensuite disposés autour d'une table : les trois visiteurs entourés de couleurs lumineuses et Abraham qui tend le veau gras. Le personnage central tend la main pour accueillir le don. Sur la table, sont disposés les trois pains qui ont été préparés par Sara.

La croix au-dessus de la porte de la maison d'Abraham est bien-entendu anachronique et porte une valeur symbolique forte. Elle évoque la croix de la Passion, elle-aussi signe de la Trinité. Elle rappelle que l'Ancien Testament ne peut se comprendre, du point de vue de la pensée chrétienne, qu'à la lumière du Nouveau Testament. L'histoire d'Abraham ne prend ainsi tout son sens qu'à travers le prisme des évangiles.

Titres



Cliché n°1 : La résurrection du paralytique

Saint-Apollinaire-le-Neuf,
Ravenne,
VI^e siècle

Le renom du Christ en tant que thaumaturge (personne dotée du don de guérison) était très importante de son vivant. Les évangiles font le récit d'un nombre conséquent de miracles accomplis par le Christ au cours de son ministère public.

Les quatre évangélistes relatent ainsi la guérison miraculeuse d'un paralytique. Les trois synoptiques (Matthieu, Marc et Luc) font advenir ce miracle à Capharnaüm dans la maison de saint Pierre, lieu où Jésus aurait séjourné fréquemment. En général les prémices de l'art byzantin retiennent le schéma qui était déjà celui de l'art paléochrétien et représentent l'épisode au moment où le malade est guéri. C'est le cas pour cette représentation de la basilique de Saint-Apollinaire-le-Neuf. Le Christ, accompagné d'un disciple, est figuré jeune homme et porte les attributs impériaux. Il bénit un homme portant son lit sur ses épaules.

L'artiste, conformément à la tradition, suit littéralement les textes et illustre les paroles de Jésus : « Prends ton grabat, lève-toi et marche ».

A partir du VI^e siècle l'aspect narratif est développé et d'autres personnages viennent s'ajouter à la scène. Souvent il s'agit soit de l'apôtre Pierre, reconnaissable à ses caractéristiques physiques, soit d'un pharisien (traditionnel opposant de Jésus Christ dans l'évangile) qui lève un doigt accusateur sur le Christ qui ose guérir le jour du Sabbat, c'est-à-dire un jour de fête, un jour sacré, où toute action est interdite.



Cliché n°2 : La résurrection de Lazare

Les Très riches heures du duc de Berry, Chantilly.

Parmi les miracles accomplis par le Christ, la résurrection de Lazare est sans doute celui qui a suscité le plus d'interprétations et par conséquent de représentations.

L'évangile de Jean au chapitre 11 fait le récit de la maladie puis de la mort de Lazare, ami du Christ et frère de Marthe et Marie. Les deux sœurs accourent vers Jésus et lui apprennent la mort de Lazare. A l'annonce de la nouvelle, le Christ pleure. Bien que Lazare soit déjà enseveli depuis quatre jours, Jésus fait ouvrir la sépulture et ordonne à son ami de sortir du tombeau. Ce dernier surgit entouré de bandelettes conformément au rite funéraire de l'époque.

Le caractère à la fois extraordinaire mais aussi très humain (moment où le Christ exprime son désarroi et sa peine) du récit explique son succès. La scène est figurée dès le 3^e siècle sur les murs des catacombes. A partir du Moyen Âge et jusqu'à la Renaissance les artistes animent la scène et la transposent à leur époque. *Les Très riches heures du duc de Berry* présente ainsi une résurrection de Lazare théâtralisée. Les personnages qui assistent au miracle présentent des attitudes très marquées et individualisées. Certains se bouchent le nez insistant sur les détails triviaux du récit et évoquant les paroles de la sœur de Lazare « Mais, Rabbi, il sent déjà. »

L'accent est davantage mis sur le caractère spectaculaire de l'évènement que sur son caractère symbolique de préfiguration de la résurrection du Christ.



Cliché n°3 : Les noces de Cana

Giotto

Au cours d'un banquet de mariage, auquel sont conviés le Christ et sa mère, le vin vient à manquer. La Vierge, se rendant compte de la situation, fait appel à son Fils afin qu'il remédie au problème. Jésus, dans un premier temps, lui oppose un refus avant de changer finalement de l'eau en vin.

Les noces de Cana constituent le premier miracle de Jésus-Christ. Ce récit, quoique n'étant relaté que par l'évangéliste Jean, a fait l'objet de représentation dès l'époque paléochrétienne.

Il doit son intérêt à l'interprétation qu'en ont fait les Pères de l'Eglise, qui l'ont associé, notamment, à la dernière Cène.



Cliché n°4 : La Transfiguration

Icône,
Musée du Louvre

La Transfiguration, relatée par les évangiles synoptiques et par l'apôtre Pierre dans sa Deuxième Epître, évoque un événement surnaturel advenu lors du ministère public du Christ.

Jésus prend avec lui trois de ses disciples Pierre, Jean et Jacques et les amène sur le mont Tabor pour prier. Pendant qu'il prie son visage et son vêtement revêtent une blancheur éblouissante et deux personnages apparaissent à ses côtés : les prophètes Elie et Moïse. Une nuée survient et une voix retentit : « Celui-ci est mon Fils, celui que j'ai élu, écoutez-le ! » (Luc 9, 28-36).

Le culte de la Transfiguration s'est développé très tôt dans l'Eglise chrétienne d'Orient. L'art byzantin a ainsi produit une iconographie riche et a fixé le schéma de base de la représentation. A partir du VI^e siècle la scène est codifiée et conservera ses caractéristiques ainsi qu'en témoigne cette icône datée du 13^e siècle. On y observe le Christ figuré dans une mandorle blanche. Sept rayons émanent de lui. Deux rayons frappent Elie et Moïse, un rayon se dirige vers chacun des apôtres qui s'embrassent terrassés.

Au cours de cette métamorphose, le Christ révèle sa nature divine aux apôtres et confirme son identité messianique annoncée par l'Ancien Testament. La Transfiguration est vue par la tradition chrétienne comme la préfiguration du corps glorieux des ressuscités.



Cliché n°5 : Ulysse et le Cyclope

Ulysse et ses compagnons, imaginent une ruse pour sortir de la caverne du Cyclope : ils l'enivrent. Le Cyclope est représenté assoupi au premier plan. Un vase à boire à ses côtés connote la boisson, puis aiguisent un tronc d'arbre afin de percer son oeil unique et de le rendre aveugle pour pouvoir ainsi tromper sa vigilance et s'échapper. C'est le moment représenté. L'épisode est raconté dans *l'Odyssée*. Enfin, la présence de satyres sur l'image, alors qu'ils n'ont aucune intervention dans la version épique de l'épisode, indique le détour par la scène du théâtre de cette représentation.