



### sommaire

---

- Art de la Renaissance (Thomas Bohl)
- Arts de l'islam (Gwenaëlle Fellingier)
- Arts de la Chine et du Japon (Thanh Trâm Journet)
- Art du Moyen Age (Denis Bruna)
- Art de l'Inde et des pays indianisés de l'Asie (Thierry Zéphir)
- Art précolombien (Pascal Mongne)
- Art byzantin (Maximilien Durand)
  
- Techniques de création : vitrail (Michel Hérold)
- Histoire des collections (Françoise Mardrus)
- Iconographie chrétienne (Julie Faure et Marie-Christine Villanueva Puig)

## art de la Renaissance (Thomas Bohl)

### Remarques générales

Les résultats de cette première session sont mitigés puisque 56% des élèves obtiennent une note supérieure à 10. De fortes disparités sont à noter dans le choix des sujets. Environ 200 élèves ont choisi le sujet qui invitait à s'interroger sur « Les arts en Italie dans la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle : l'invention d'un nouveau langage ? », et seulement une soixantaine a opté pour le sujet portant sur « L'architecture en France (fin XV<sup>e</sup>-fin XVI<sup>e</sup>) ».

### Sujet 1

Les arts en Italie dans la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle : l'invention d'un nouveau langage ?

### Corrigé

Le sujet qui portait sur l'Italie a posé plus de difficultés. Rappelons ici que le cours doit être appris, de même que les TDO, et que les élèves sont invités à consulter la bibliographie qui leur est fournie. Il n'est pas acceptable de confondre Ghiberti et Brunelleschi, Alberti et Masaccio, le Panthéon et le Parthénon ou de mal orthographier Masaccio, d'autant plus que les diaporamas du cours avaient été fournis. Les noms d'artistes doivent être appris, de même que le vocabulaire spécifique. On parle ainsi d'un *condottiere* pour désigner un chef militaire et non d'un prétendu « comte de Thiers » [sic]. La méthode de la dissertation est en outre à retravailler. Vous avez été trop peu nombreux à prendre le temps de définir chacun des termes du sujet, de les interroger et de préciser les bornes chronologiques. Si le sujet était en apparence relativement « classique » pour un cours d'histoire générale de l'art de la Renaissance, il méritait d'être attentivement décomposé afin d'en comprendre les enjeux. Il est regrettable qu'un grand nombre ait ignoré le point d'interrogation placé à la fin du sujet, qui invitait à poser plusieurs questions.

Comment définir l'Italie ? Si bien des élèves ont rappelé qu'il s'agissait d'un territoire morcelé, très peu ont noté le paradoxe qu'il pouvait alors y avoir à parler d'« un nouveau langage » au *singulier*, dans un territoire *pluriel* (d'où le point d'interrogation à la fin du sujet). La question devait dès lors se poser de l'existence de plusieurs langages et de particularismes. Nous avons indiqué comme orientation bibliographique très accessible l'ouvrage d'André Chastel, *Le grand Atelier d'Italie*, qui traite largement de ces questions. Vous avez été nombreux à évoquer que le foyer florentin, ne répondant donc pas au sujet qui concernait l'Italie. Nous n'attendions pas une présentation exhaustive de tous les centres. Il fallait sélectionner, comme certains l'ont d'ailleurs très bien fait, certains foyers particulièrement représentatifs de la variété des expériences artistiques en Italie (Florence, Padoue, L'Italie du Nord, Naples vers 1450, Ferrare ou Venise).

Le point d'interrogation portait également sur la notion de *nouveauté*. Trop nombreuses sont les copies à avoir présenté un éventail de ces nouveautés, sans s'interroger sur la *persistance* de formes artistiques qui puisent leurs sources dans des *traditions* anciennes. Nous souhaitons rappeler qu'une dissertation ne doit pas se résumer à une récitation du cours. Il s'agit d'un exercice rhétorique, qui doit prendre la forme d'un discours argumenté et original afin de répondre à une problématique. Les plans du type « Nouveauté en Architecture, puis en sculpture, puis en peinture à Florence » ou « Masaccio, Donatello, Brunelleschi » ne répondent pas au sujet.

Enfin, la notion d'*invention* a été très peu commentée. Seuls certains élèves ont noté le paradoxe qui pouvait exister entre le fait de parler d'« invention » et de « nouveauté » et la volonté des artistes et commanditaires de renouer avec les principes de l'art antique (donc préexistant), voire de *copier* des œuvres antiques. Il convenait donc bien de préciser les modalités de l'invention de ces langages. Enfin, la dualité entre invention et tradition a rarement été mise en évidence.

Enfin, quelques copies se sont interrogées de manière très pertinente sur la question du *langage* en en l'appliquant au domaine des arts : vocabulaire, grammaire, structure. Ces réflexions, qui étaient plus secondaires, ont été valorisées.

Ces quelques réflexions auraient dû constituer le travail préparatoire à l'étape du brouillon, et auraient permis à bien des élèves d'éviter l'écueil de la simple récitation du cours. Une fois ces questions posées, différents types de plans pouvaient être proposés pour répondre à une problématique issue de ces réflexions. Nous avons ainsi rencontré de très bons plans, aux structures parfois très variées. D'une manière générale, nous avons valorisé les plans qui mettaient en évidence vos réflexions sur le sujet et ne se contentaient pas d'une présentation par technique. Néanmoins, certains d'entre vous ont su justifier avec pertinence ce dernier type de plan, et ont fourni de très bons devoirs. Veillez dans tous les cas à ce que votre plan réponde à la problématique, et soit un minimum argumenté (Quelle sera la progression de votre discours ? Pourquoi commencer par tel point et non par tel autre ?). Le sujet était riche, et nous n'attendions pas que tous les aspects soient traités en détail. Dans le cas d'un sujet vaste, il convient d'être synthétique, de sélectionner les exemples les plus pertinents. Il n'était ainsi pas nécessaire de présenter tous les « chefs-d'œuvre » de la première Renaissance à Florence.

Parmi les points positifs à noter, certains élèves ont fait un véritable effort d'analyse en s'interrogeant sur les différents enjeux proposés par le sujet tels que nous venons d'en présenter un aperçu non exhaustif. Les TDO ont nourri la réflexion des élèves et ont été souvent mobilisés. Nous avons valorisé les exemples qui n'avaient pas été vus en cours : les œuvres présentées lors des TDO ou les œuvres vues lors d'expositions, comme la *Vierge et l'Enfant* de Masaccio de la Fondazione Roberto Longhi présentée à l'exposition « De Giotto à Caravage », et citée par plusieurs élèves. Nous avons également valorisé les références à des ouvrages d'historien de l'art de la Renaissance que vous avez su exploiter de manière parfois très judicieuse.

En somme, il est important de travailler à la fois les connaissances – tant factuelles (noms des artistes, titres des œuvres, dates...) que relevant de l'analyse des œuvres ou de la période – et la méthode, ces deux points étant indissociables afin de bien réussir l'exercice de la dissertation.

## Sujet 2

### L'architecture en France (fin XV<sup>e</sup>-fin XVI<sup>e</sup> siècle)

## Corrigé

Le sujet sur l'architecture a été de loin le mieux réussi. Nous avons été satisfait par le niveau de connaissance des élèves, par leur capacité à solliciter les TDO (Saint-Eustache, Saint-Denis, Cluny...) et à nourrir leurs propos d'exemples puisés dans des lectures ou des visites personnelles. La méthode de la dissertation pose cependant encore problème à certains. De nombreuses copies se contentent d'une simple présentation des connaissances, sans véritable analyse ni réflexion sur le sujet. Vous avez été très peu nombreux par exemple à prendre le temps de définir les termes du sujet en introduction. Rares sont les élèves à avoir interrogé la notion d'architecture. Nous attendions que des notions telles que l'ornement, la structure, le plan ou la fonction de l'édifice soient explicitées, mais aussi que la question du décor intérieur soit posée. La galerie François Ier, ou la décoration des cheminées du château d'Ecouen auraient pu éveiller l'attention des élèves sur ce sujet. Si dans le cours d'HGA les différents domaines des arts sont présentés séparément par souci de pédagogie, il faut veiller à retisser les liens entre ceux-ci dans les copies. Une seule copie a abordé la question du mobilier et des arts décoratifs. Pourtant, les salles du Département des objets d'art du Musée du Louvre permettaient aisément d'interroger l'étroite relation qui a pu exister entre le domaine des arts décoratifs et celui de l'architecture durant toute la période concernée, autour de la question de l'ornement notamment (armoires à deux corps d'Hugues Sambin, chaises s'inspirant de gravures de Serlio...).

### Remarques générales

Les résultats généraux de cette session sont très décevants, les devoirs témoignant autant de défauts formels que de défauts de connaissance. Il est nécessaire de rappeler qu'il faut travailler son cours, ainsi que les TDO, pour pouvoir avoir son examen. Les supports fournis tout au long du cours auraient également dû être connus et aider les étudiants, alors que bien peu semblent avoir pris la peine de les consulter et de chercher à les comprendre. Enfin, soulignons que la méconnaissance des dates, des lieux ou des techniques de création, pourtant expliquées à maintes reprises, est répressive. La présence de quelques très bonnes copies montre cependant qu'il était tout à fait possible de traiter les sujets proposés.

Les Arts de l'islam sont certes, une discipline complexe, mais les deux sujets proposés, si tant est que l'on ait appris son cours, ne présentaient qu'une légère difficulté de définition, sans être, pour autant, de véritables pièges. Il faut tout de même constater qu'un certain nombre de copies témoignent de graves manques de connaissances : les lieux sont mélangés (Cordoue et Grenade, par exemple), les dates ne sont pas connues (ni même, *a minima*, les siècles), les exemples ne sont pas développés ou, au contraire, énoncés sans réflexion vis-à-vis du sujet.

Précisons tout de même que la correction a été, de manière générale, particulièrement clémente, sans cela, le nombre de copies inférieures à la moyenne eût été bien plus conséquent. Cela ne signifie cependant pas que le travail fourni par la majorité des étudiants ait été suffisant.

### Défauts formels

Les fautes d'orthographe et les écritures illisibles ont été sanctionnées : au-delà de 10 fautes, 1 point a été enlevé. Les copies brouillonnes, dans lesquelles les paragraphes sont mélangés, où fourmillent les renvois, les phrases barrées, les traces de correcteur ou d'effaceur ne laissent pas non plus de bonnes impressions au correcteur. Faut-il rappeler que ces copies fautes ou illisibles ne seraient même pas lues lors d'un concours ? Cela est d'autant plus dommageable que leurs auteurs ont, parfois, bien travaillé et rédigé de bons devoirs. Mais la durée permise pour la correction d'un nombre de copies conséquent ne permet pas que l'on s'y attarde comme il se devrait, pour une simple raison de présentation.

Un certain nombre de devoirs témoignent également de maladresses de rédaction. Le français écrit n'est pas le français oral. Un style trop relâché est difficilement pardonnable lors d'études supérieures en sciences humaines et les oralités sont donc à proscrire, de même que le futur proche, qui parsème certaines copies.

Enfin, même si les termes arabes, persans ou turcs employés durant le cours peuvent s'avérer difficiles à retenir, il n'est pas pardonnable de ne pas connaître, *a minima*, les dénominations (ou au moins, leur traduction !) des bâtiments et des sites, d'inventer des noms d'artistes ou de lieux. Si l'on n'a pas compté les erreurs d'orthographe de ces noms, qui peuvent souvent être transcrits de manière diverse, il faut rappeler que ces derniers ont tous été notés et expliqués durant le cours. Les confusions qui relèvent donc plus d'un manque de révision et de travail, les mélanges de dynasties ou les situations géographiques fantaisistes (Alep située en Iran, par exemple, alors même que l'actualité fait évoquer régulièrement cette ville...) font partie des erreurs répressives.

### Défauts méthodologiques

Les deux sujets nécessitaient un minimum de réflexion, quant à leur intitulé. Le premier sujet, choisi pour éprouver les capacités de synthèse des étudiants autant que leurs connaissances, impliquait une définition précise de ses deux termes principaux : « les cités palatiales ». Il se révélait donc plus difficile à traiter que le second. Ce dernier, plus classique, nécessitait cependant aussi de définir les productions artistiques, dans lesquelles l'architecture n'était donc pas incluse.

La plupart des étudiants se sont précipités sur l'un ou l'autre sujet, sans réflexion préalable et sans effort de définition. La conséquence en a été immédiate : une grande majorité des copies présentent qu'un paragraphe, qui une partie entière, qui un devoir entier hors sujet. Ces écarts n'ont pas été sévèrement sanctionnés, à la condition que les informations qui s'y trouvaient soient justes et qu'elles illustrent des idées.

Il faut également rappeler qu'une dissertation n'est pas une récitation de cours. Cela nécessite une organisation et une démonstration. L'introduction répond à des règles très précises : les premières phrases de cette introduction doivent amener la définition du sujet et ne pas consister, là encore, en une série de récitation de phrases sans lien, tirées du cours ou en la description, parfois très longue d'un contexte général. Beaucoup d'introductions s'acharment à définir le monde islamique (sujet 1), alors que les deux termes inclus dans le sujet étaient destinés à donner deux indications aux étudiants : l'ampleur chronologique et l'étendue géographique. Mais cela n'appelait pas une définition de plus d'un paragraphe, faisant souvent office d'introduction, comme l'ont fait nombre d'étudiants. Un sujet est souvent composé de termes principaux et de termes secondaires. Ici, les termes principaux étaient « les cités palatiales », qui appelaient une définition très précise, tandis que les termes secondaires (« dans le monde islamique ») n'étaient là que pour donner le cadre. Cela avait donc pour but de les inciter à prendre des exemples dans **toutes** les périodes et **toutes** les aires géographiques. Nombre d'étudiants se contentent de deux ou trois exemples pour traiter le sujet, sans même citer d'autres lieux.

De manière générale, on ne peut que constater le défaut de méthodologie de la dissertation, qui entraîne des résultats assez décevants pour cette session.

On peut aussi rappeler qu'une dissertation doit être objective, qu'elle doit exposer des faits historiques et non appeler des commentaires ou des jugements de valeur, qu'il s'agisse de commentaires sur son propre travail ou de qualificatifs dithyrambiques sur les exemples choisis. Des phrases comme « après cette démonstration efficace... » ou des adjectifs comme « magnifiques », « superbes », « extraordinaires », etc. sont donc totalement à proscrire. C'est au correcteur de juger de l'efficacité des démonstrations et de la qualité des démonstrations que les étudiants doivent faire en toute objectivité.

Enfin, se contenter, comme il a été dit plus haut, de décrire des exemples appris par cœur ne suffit pas à bâtir une dissertation : il faut des idées, qui conduisent le discours, et il faut illustrer ces idées à l'aide d'exemples précis, datés (*a minima* au siècle ou demi-siècle près pour les cités palatiales), situés géographiquement et analysés. Analyser un exemple ne signifie pas le décrire, mais en tirer des éléments choisis qui illustrent une démonstration.

On peut aussi s'étonner de trouver, dans quelques copies, par ailleurs parfois bonnes, des interprétations relevant de l'ésotérisme ou de la sur-interprétation, qui ne figurent ni dans le cours, ni dans les ouvrages proposés en bibliographie. On ne demande pas aux étudiants d'inventer des théories parfois fumeuses, mais de s'appuyer sur des faits historiques concrets et de les analyser.

### Défauts de fond

Concernant les deux sujets, un certain nombre de copies témoignent curieusement d'un attrait spécifique pour la question religieuse. Outre renvoyer les étudiants à l'introduction du cours, on peut toutefois s'interroger sur leur compréhension générale des arts de l'islam. Ce n'est pas parce qu'une mosquée est présente dans une ville que celle-ci est le centre du pouvoir religieux. Se poserait-on la question si l'on parlait d'un village occidental où est érigée une église ?

De manière générale, les étudiants confondent également les titres de souverains : un calife n'est ni un émir, ni un sultan, ni un shah. Ces termes ont tous une signification précise et cela fait partie du travail de révision que d'aller vérifier ce que l'on n'a pas compris. Les califes ont détenu le pouvoir temporel et spirituel dans les premiers temps de l'Islam, mais dès le XI<sup>e</sup> siècle, ils n'ont plus qu'un rôle spirituel et fantoche (pour les Abbassides, par exemple). Le terme de sultan n'apparaît qu'au XII<sup>e</sup> siècle, même si les historiens l'emploient un peu antérieurement et de manière abusive pour désigner les souverains seljoukides, et il n'inclut aucun pouvoir religieux ; un émir est un chef de guerre ; le terme de Shah est réservé aux souverains safavides et, à leur suite, qajars.

## Sujet 1

### Les cités palatiales dans le monde islamique

#### Corrigé

Une cité palatiale répond à une définition très précise : le terme cité induit une création urbaine, le plus souvent *ex nihilo*, pensée dans sa globalité dans un but politique. Une cité palatiale inclut généralement un palais, des quartiers administratifs, des quartiers d'habitation (puisque'il s'agit d'une ville) et des quartiers économiques et, souvent, des ateliers de production. Il faut aussi noter que le concept de cité palatiale est un héritage antique, ce qui a trop peu été souligné, alors même que les étudiants ont suivi une première année comprenant des cours où ce sujet est abordé, notamment en Proche-Orient ancien.

Une cité palatiale n'est donc ni un palais, ni un complexe palatial. Ce qui la caractérise est le fait d'avoir été pensé de manière homogène et de mettre en scène le pouvoir. Les exemples de cités palatiales étaient assez nombreux dans le cours, mais nombre de copies ont, sans réfléchir, traité du palais ou du complexe palatial et pris comme exemple Topkapı, qui est un palais, la citadelle d'Alep, qui est une forteresse défensive et n'a rien d'une cité palatiale, ou les châteaux du désert, construits, comme leur nom l'indique, hors de tout contexte urbain, donc également hors sujet.

Ce sujet impliquait de prendre des exemples dans toutes les aires géographiques et toute la période chronologique. On pouvait donc citer Samarra, Madinat al-Zahra, Lashkar-e Bazar, Merv, Fathepur Sikri, etc. Certains exemples, plus tangents, pouvaient être admis, à condition que leur inclusion dans les cités palatiales ait été justifiée, ce qui n'a quasiment jamais été le cas : ainsi, l'Alhambra de Grenade n'est pas, à strictement parler, une cité palatiale, car c'est avant tout une série de palais fortifiés, mais son programme politique permettait tout de même de l'y inclure. Il faut tout de même préciser que, dans ce cas, il n'y a pas de quartiers économiques dans l'Alhambra, ni de centres de production (les vases en céramique lustrée, souvent cités, sont fabriqués soit à Grenade, dans un autre quartier de la ville, soit à Malaga, POUR le palais et non DANS le palais) et que la ville se développe sans plan pré-établi, au pied de l'éperon rocheux (ne répondant pas, en cela, à la définition de la cité palatiale). De même, le site de Takht-e Suleyman ne l'est pas non plus, car il s'agit d'une sorte de campement d'été occupé épisodiquement, mais l'on pouvait également considérer qu'il relevait d'un programme politique cohérent, qu'il avait servi de capitale, même éphémère et qu'il constituait le socle d'une « ville de tente », dans le contexte de gouvernement itinérant des Mongols. Enfin, les opérations urbanistiques de Shah Abbas I<sup>er</sup> à Isfahan pouvaient tout à fait être incluses, dans la mesure où, même s'il existe une ville au préalable, c'est une cité neuve toute entière qui est ainsi créée, également dans le but de mettre en scène le pouvoir et de répondre à un besoin précis. Dans ce cas, il fallait parler de l'aspect économique, avec le bazar, ainsi que des quatre quartiers de la cité, autant que de la place centrale.

Plusieurs plans étaient possibles, mais certains se prêtaient mieux que d'autres au traitement de ce sujet : les plans chronologiques ou géographiques ne permettaient pas véritablement de déterminer des différences fondamentales entre les cités de diverses périodes ou régions et poussaient à la simple description d'exemples. Le meilleur plan était donc thématique. On pouvait, par exemple, traiter le sujet de la manière suivante :

- Urbanisme et architecture des cités palatiales
- Symbolique politique et cadre de la mise en scène du pouvoir
- Des centres de production économiques et artistiques

Dans ce cadre, on ne peut que s'étonner de trouver de manière récurrente l'idée que les palais dans le monde islamique sont des lieux de délectation et de plaisir. Certes, il s'agit de lieux où s'écoule la vie du souverain, mais celle-ci est souvent bien plus rythmée par les contraintes du cérémonial que par le plaisir. Ce n'est pas la présence d'un bain ou d'un jardin qui suffit à affirmer ce qui relève d'un cliché orientaliste : les jardins ont tous une symbolique, souvent héritée de l'Antiquité, qui s'inscrit dans le programme politique, les champs de course de Samarra n'ont pas pour but la seule délectation du souverain, mais sont le cadre de la mise en scène de cérémonies destinées à affirmer son pouvoir, les bains sont souvent limités au strict minimum, tandis que leurs salles attenantes servent de salles d'audience, donc ont aussi un but politique premier, tous ces éléments ayant été expliqués en cours.

## Sujet 2

### Les productions artistiques safavides

#### Corrigé

Ce sujet, plus classique, nécessitait des connaissances issues du cours, mais il était bon de les compléter par des exemples vus lors des TDO. Le terme de « productions artistiques » n'inclut pas les productions architecturales. Il ne fallait donc pas s'attarder sur les bâtiments. En revanche, on pouvait tout à fait parler de décor architectural, notamment au moment de traiter la céramique. Encore fallait-il maîtriser les différences de techniques de cette dernière. Rappelons donc que la technique de la mosaïque est très différente de celle de **la mosaïque de céramique**, que la **céramique à décor de ligne noire** n'est pas de la céramique à décor peint sous glaçure et que les carreaux de céramique de la période ne sont jamais des **faïences** et que la technique de cette dernière, la faïence, ne peut pas être mélangée à celle, très différente encore, de la **céramique à décor de lustre métallique**. On ne peut qu'inviter les étudiants à aller vérifier les différences entre ces techniques, toutes expliquées en cours et en TDO, à de multiples reprises.

Un deuxième point important, souligné lors du cours, était de mettre en exergue les évolutions de l'art des Safavides. Ces derniers règnent durant plus de deux siècles et leur art n'est pas figé. On ne peut que regretter que nombres de copies ne traitent que du XVII<sup>e</sup> siècle, alors que le XVI<sup>e</sup> siècle est fondamental pour comprendre le changement dans ces arts. Enfin, on déplore que la thématique des centres de production, là aussi abordée longuement dans le cours, ne soit quasiment jamais apparue dans les copies.

Beaucoup de productions ne sont pas datées : la production de jade, par exemple, est très circonscrite, puisque les exemples connus datent tous du tout début du XVI<sup>e</sup> siècle, la production de métal connaît d'importantes évolutions au cours de ce même XVI<sup>e</sup> siècle. Tout ceci ne transparait pas dans les devoirs. Il en est de même pour les arts du livre, où l'impression qui domine est celle de la juxtaposition des différents courants artistiques, alors qu'il existe de grandes différences chronologiques.

Là encore, plusieurs plans étaient possibles : un plan chronologique (Première partie : XVI<sup>e</sup> siècle ; 2<sup>e</sup> partie : XVII<sup>e</sup> siècle) était envisageable, mais complexe pour traiter certains domaines, notamment la céramique. Le plan le plus simple était probablement celui qui différenciait les types de production :

- Les arts du livre
- La céramique
- Les autres types de production : métal, jade, etc.

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

### Remarques générales

Avant de s'arrêter sur chacun des sujets, il convient de faire quelques remarques générales sur le fond et la forme des copies.

**Présentation des copies.** La présentation des copies est en générale correcte mais ces dernières gagneraient en lisibilité si vous sautiez des lignes entre vos différents paragraphes. En dehors du confort de lecture pour le correcteur, ceci permettrait de mieux mettre en avant l'organisation de votre devoir et donc vos idées.

**Orthographe.** Si des progrès sont constatés, un effort reste encore à faire dans ce domaine. Il est attendu de l'étudiant qu'il vérifie de par lui-même l'orthographe des mots et évite des erreurs simples. Voici quelques exemples malheureusement récurrents dans vos copies : **athmosphère, japonais, agathe.**

**La dissertation n'est pas une récitation du cours.** Si l'exercice de la dissertation doit permettre de juger votre connaissance du cours, il ne s'agit pas d'une récitation. Dans cette logique, il n'est pas utile citer la totalité des exemples vus en cours s'ils ne servent pas votre propos. Mieux vaut une copie avec peu moins d'exemples mais bien choisis et illustrant votre réflexion plutôt qu'un catalogue. Dans le pire des situations, vous risquez le hors-sujet.

Les copies révèlent un problème de méthode. Il n'y a pas de problématique qui se dégage et si jamais il y en a, elles sont très mal mises en avant. De plus, les transitions entre vos différentes parties sont souvent bâclées ou inexistantes. La dissertation est un exercice raisonné, argumenté devant montrer une réflexion. Pour cela vous devez construire une argumentation et non pas accumuler des idées. Il vous faut vous entraîner !

**Cours ou TDO ? Les deux !** Trop de copies ont montré une **méconnaissance des travaux dirigés** notamment pour le second sujet. Le correcteur a pu lire des copies évoquant la céramique chinoise sans jamais mentionner le nom d'un four. L'enseignement en cours d'HGA ainsi que celui donné durant les séances de TDO sont indissociables et complémentaires.

### Sujet 1

**La statuaire bouddhique japonaise entre les X<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. Vous appuierez votre réflexion sur des exemples précis.**

### Corrigé

Ce sujet n'a été choisi que par une vingtaine d'étudiants et a été mieux réussi – toute proportion gardée – que le second sujet. L'intitulé était clair et ne comportait aucun piège. Vous deviez traiter de l'évolution de la statuaire bouddhique japonaise entre les périodes de Heian et Muromachi. Certains candidats se sont arrêtés à la fin de la période de Kamakura ce qui était une erreur à ne pas commettre.

Cette évolution est bien sûr technique et beaucoup d'entre vous ont traité cet aspect du sujet. Néanmoins s'arrêter aux seules innovations techniques n'était pas suffisant. Il vous fallait mettre en regard le contexte historique et bien sûr l'histoire du bouddhisme japonais. Il est bien évident qu'un discours de spécialiste n'était pas attendu, mais il fallait mentionner au moins l'Amidisme ainsi que le bouddhisme zen, ces deux courants étant présentés en cours et en TDO.

A côté des erreurs liées à une mauvaise connaissance du cours ou des confusions, faites attention aux comparaisons établies. Il est difficile de mettre sur un même plan la sérénité qui peut émaner d'une représentation d'un bouddha/buddha ou d'un bodhisattva au caractère farouche d'un gardien de porte ou un gardien céleste. Ils ne relèvent pas du tout de la même catégorie d'êtres.

Mais dans l'ensemble il n'y avait pas d'erreurs importantes montrant une non-compréhension du cours ou des TDO.

### Sujet 2

**Peintures et céramiques à la cour des Song (960-1279).**

### Corrigé

L'intitulé du sujet a été libellé de manière assez large volontairement afin de laisser à l'appréciation du candidat la définition « cour des Song ». Vous pouviez aussi bien traiter de la Cour *stricto sensu* et donc la figure impériale ou évoquer de la totalité de la période des Song. Quel que soit votre choix, il fallait le **définir** dans votre introduction et très peu d'étudiants l'ont fait. Parmi les différentes problématiques possibles, vous pouviez envisager les suivantes :

- en quoi peintures et céramiques reflètent le contexte historique (et donc son évolution).
- en quoi le règne des Song et la production qui leur est contemporaine peut être considérée comme classique. Cette seconde approche nécessitait aussi de faire des références aux réalisations postérieures et était un peu plus complexe.

Le choix d'une problématique entraînant aussi une sélection parmi les exemples. Il ne sert à rien de citer la totalité des exemples vus en cours !

Certains étudiants ont décidé de suivre littéralement l'intitulé en présentant la peinture, puis la céramique. Ce choix n'était pas le plus judicieux les dissertations s'apparentant alors à une accumulation d'exemples. En effet, l'écueil constaté est souvent une L'absence de problématique claire a entraîné pour un grand nombre d'entre vous la réalisation d'un catalogue souvent incomplet.

Si le plan le plus simple et le moins dangereux était chronologique, il fallait néanmoins trouver un fil conducteur pour aborder le sujet dans les meilleures conditions. Ci-dessous, vous trouverez quelques pistes de réflexion :

- Le goût lettré
- Les différents commanditaires, les lettrés, la figure impériale (qui est aussi lettrée), les moines bouddhistes
- Le rapport à l'antique

Pour conclure sur ce second sujet, voici des remarques liées aux erreurs ou confusions apparues fréquemment dans vos copies.

- Un grand nombre d'entre vous utilisent l'adjectif royal à la place d'impérial.
- Sachez nuancer votre propos. Il ne faut pas présenter la culture lettrée et la figure du lettré comme des nouveautés de l'époque des Song. Le lettré-fonctionnaire voit son rôle s'affirmer de plus en plus, mais son apparition date d'avant les Song. Je vous renvoie au programme de première année.
- Il y a beaucoup d'erreurs quand vous évoquez la céramique, notamment d'un point de vue technique. Il vous faut revoir les différences entre grès/porcelaine, couverte/glaçure, etc. Revoyez aussi la définition du céladon et son apparition. La production de céladon en Chine a débuté bien avant le règne des Song.
- Vous n'observez pas assez les pièces du musée Guimet. Beaucoup trop de copies ont révélé que vous ne regardez pas les objets ! Trop d'étudiants ont, par exemple, écrit que les lèvres des productions de Ding étaient peintes alors que c'est faux.

Ce court corrigé avait pour but de vous indiquer quelques pistes de réflexion concernant les sujets de dissertation mais surtout pointer vos erreurs et confusions.

Pas de corrigé



Cliché n° 1



Cliché n° 2



Cliché n° 3



Cliché n° 4

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

### Remarques générales

Avec un peu moins de 60 % de copies ayant obtenu la moyenne, cette session de mai 2015 s'est révélée correcte sans toutefois être exceptionnelle. Comme à l'habitude pour notre spécialité, les quatre clichés sélectionnés avaient été vus en cours et ne présentaient pas de difficulté particulière, pour peu que l'on ait un peu travaillé. La moyenne générale se situe à 10,35/20, ce qui peut paraître faible mais s'explique en raison du nombre relativement important de mauvaises ou très mauvaises notes qui viennent malheureusement faire chuter cette moyenne. Avec un choix de clichés faciles, on pouvait toutefois s'attendre à mieux...

La méthodologie du commentaire de clichés – commentaire que nous souhaitons systématiquement voir introduit par un petit cartel permettant d'emblée de situer le niveau des connaissances – est maîtrisée par la plus grande partie des étudiants. Il convient de saluer les efforts faits au niveau de l'écriture ; seules de rares copies ont été rédigées sans aucun soin et de manière illisible. L'orthographe et la syntaxe ne sont malheureusement pas toujours maîtrisées.

Comme nous le rappelons régulièrement dans les corrigés, 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.



### Cliché n°1 : Plat de couverture du manuscrit « Fournier »

provenance exacte inconnue, Inde du Nord-Est

Epoque Pâla, début du XII<sup>e</sup> siècle (1114)

Encre et gouache sur bois

H. 6 cm ; L. 30 cm

Musée national des arts asiatiques – Guimet (don sous réserve d'usufruit)

La première œuvre proposée au commentaire était un plat de couverture de manuscrit bouddhique en bois, peint à la gouache. Il s'agit d'une œuvre relevant de l'art de la dynastie des Pâla qui a régné sur les actuels États nord-orientaux de l'Inde contemporaine (Bengale, Bihar) ainsi que sur une partie du Bangladesh. Les manuscrits de cette époque sont d'une grande rareté car la fragilité des matériaux (bois pour les couvertures et feuilles de palme pour les pages elles-mêmes) n'en a pas permis une bonne conservation ; à cet égard, le manuscrit « Fournier » se révèle exceptionnellement bien préservé. Le cliché donnait à voir la face intérieure du premier plat de couverture. Outre l'identification de l'œuvre elle-même, nous attendions ici un commentaire orienté selon deux axes : iconographie et style.

Pour l'iconographie, il fallait reconnaître quatre scènes illustrant des épisodes de la vie du Bouddha avec ici, de gauche à droite :

- l'offrande de liqueur sucrée par un singe (partie gauche)
- l'éveil, qui précède sans solution de continuité
- la naissance (partie centrale)
- le premier sermon (partie droite)

Ces quatre scènes – faisant pendant à quatre autres, figurées sur le second plat de couverture – participent de l'iconographie dite des « huit grands miracles ». Pas moins de cinq clichés illustrant le manuscrit « Fournier » (ensemble et détails) avaient été présentés en cours.

L'identification a été correcte dans la grande majorité des copies à quelques détails près :

- l'offrande du singe n'a pas toujours été citée ou expliquée
- la naissance a parfois été donnée pour l'illustration des assauts de Mara, le démon de la mort et de l'enchaînement dans le *samsara*, sans doute en raison d'une confusion entre les personnages féminins de la partie droite de la vignette centrale (la mère du Bouddha, une servante) et les filles de Mara qui se sont présentées devant le Bienheureux pour tenter de la détourner de sa méditation au cours de ces fameux assauts.

Dans certaines copies, l'identification précise des deux épisodes composant la vignette centrale a posé problème. L'absence de césure entre ces deux scènes a en effet conduit certains étudiants à ne mentionner que trois épisodes en tout sur ce plat de couverture. Nous avons pourtant insisté sur ce détail de composition pendant le commentaire de l'œuvre en cours.

Pour le style, il convenait de souligner que la miniature d'époque Pâla se caractérise par la qualité et la précision du trait (détail des visages, cerne des corps), mais aussi par une recherche de minutie dans le traitement des éléments architecturaux et paysagés. L'utilisation de la couleur se révélait également tout à fait caractéristique de la peinture d'époque Pâla avec ses dominantes bleu foncé, rouge et jaune. On devait enfin souligner la vivacité expressive des postures des personnages et l'équilibre général de la composition de chacune des vignettes.

Nous renvoyons les étudiants à la notice très complète concernant cette œuvre dans Gilles Béguin : *Art ésotérique de l'Himalaya. Catalogue de la donation Lionel Fournier*, éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1990, n° 1, p. 18-20. Cet ouvrage, qui figurait dans la bibliographie accompagnant le cours, n'a apparemment pas été consulté par tous...



### Cliché n°2 : Haut-relief dit de la « grande ascèse »

Mahabalipuram, Tamil Nadu, Inde du Sud

Art Pallava,

règne de Narasimhavarman I<sup>er</sup> / Mamalla, 630-668 environ

Ce très célèbre haut-relief constitue sans doute la plus ambitieuse composition rupestre de tout l'art indien. Situé sur le site de Mahabalipuram, ville portuaire très importante sous les rois Pallava (VI<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècle), il est représentatif des tendances stylistiques spécifiques de la sculpture médiévale au Tamil Nadu. Le modelé doux et allusif des personnages, le caractère longiligne des proportions des corps participent en effet d'une esthétique assez constamment attestée dans l'extrême Sud de l'Inde péninsulaire, et ce dès avant le début de l'ère chrétienne...

Longuement présentée dans le cadre du cours sur les Pallava, l'œuvre devait faire l'objet d'une brève introduction historique : qui sont les Pallava, où ont-ils régné, pendant combien de temps, quelle était leur foi d'élection... ? C'est là un procédé, certes, très scolaire mais également fort efficace pour montrer d'emblée au correcteur que le contexte historique dans lequel s'inscrit ce haut-relief a été mémorisé, au moins dans ses grandes lignes.

S'agissant d'une vue d'ensemble de l'œuvre – dont il fallait préciser qu'elle est inachevée –, une description pouvait ensuite s'avérer utile pour tenter de caractériser l'iconographie très complexe de la scène, iconographie, aujourd'hui encore, sujette à caution. En effet, les spécialistes s'affrontent toujours à propos de l'identification exacte du thème ici illustré : « descente du Gange », un très important mythe shivaïte, ou « pénitence d'Arjuna », l'un des épisodes clef de l'épopée hindoue du *Mahābhārata*. Dans le premier cas, le roi Bhagiratha obtint de Shiva la grâce de la descente du Gange sur terre afin de purifier les cendres de ses ancêtres, lesquels avaient été maudits par les dieux pour les désordres qu'ils avaient entraînés dans la création de leur vivant. La seconde hypothèse d'identification se rapporte à l'ascèse à laquelle se livra Arjuna (l'un des cinq frères Pandava, les héros positifs du *Mahābhārata*) pour obtenir de Shiva une arme magique qui lui permettrait de remporter ses combats lors de son affrontement avec ses cousins rivaux, les Kaurava. Nous gardant bien de trancher, nous avons expliqué en cours que les deux interprétations étaient recevables puisque toutes deux mettent en présence Shiva et un ascète et que toutes deux sont censées se dérouler sur les berges du Gange représenté par la grande faille naturelle sise au centre du panneau et sur laquelle on pouvait au besoin laisser s'écouler l'eau d'un réservoir situé au-dessus. Allant même plus loin, nous avons introduit grâce à cette œuvre la notion de « double-entendre » dans l'art indien : les deux interprétations ne sont effectivement pas exclusives l'une de l'autre et il n'est pas rare dans la littérature indienne, comme sans doute dans la sculpture et dans la peinture, que les artistes jouent sur l'ambivalence de tel ou tel thème pour enrichir leur propos. Ces notions, certes complexes, caractérisent fort bien l'approche du fait artistique dans la civilisation indienne. La scène pourrait donc fort bien se laisser interpréter comme la descente du Gange ET la pénitence d'Arjuna, d'où la désignation de « grande ascèse » qu'il est d'usage aujourd'hui d'employer pour désigner l'œuvre. D'un point de vue plus concret, nous avons aussi précisé que le rapport du monarque commanditaire avec l'imagerie religieuse retenue ici pouvait avoir une fin plus politique que simplement illustrative. A l'échelle du mythe, Bhagiratha et/ou Arjuna représentent effectivement le souverain guerrier et protecteur, tout comme le roi commanditaire, vraisemblablement Mamalla, assurait la protection et la prospérité de ses États sous la caution divine de Shiva, son dieu d'élection.



#### Cliché n°3 : Sanctuaire de Sūrya

Konarak, Orissa, Inde du Nord.

Art Ganga,

règne de Narasimhadeva I<sup>er</sup> (1238-1264), 1238-1258 pour la construction de ce monument.

Il fallait ici reconnaître le sanctuaire de Sūrya, le dieu Soleil, à Konarak, en Orissa. Le cliché montrait les imposants vestiges du monument dont la tour-sanctuaire (à l'extrême-gauche), coiffée jadis d'un *shikhara* (toiture à arêtes curvilignes caractéristique de l'architecture du Nord de l'Inde), est en grande partie effondrée et dont le *mandapa* (ou *jagamohana*, comme il est d'usage de désigner cette partie d'un sanctuaire en Orissa) demeure seul debout. Au-delà de l'identification elle-même, ce document devait faire l'objet d'un discours général sur un sanctuaire très riche sur le plan de la symbolique. L'ensemble, en effet, est conçu comme une représentation du char (véhicule) du dieu Soleil, doté ici de vingt-quatre roues (douze paires) disposées au niveau du soubassement. Ces roues se rapportent aux mois de l'année et, probablement, aux douze heures du jour et de la nuit, voire même aux signes du zodiaque. Dressés sur une imposante terrasse, le sanctuaire est virtuellement tiré par sept chevaux faisant référence aux jours de la semaine. La notion de temps cyclique, si spécifique de la pensée indienne, ainsi que le symbolisme astronomique présidant à la signification de tant de monuments en Inde sont ici particulièrement mis en valeur. Sept clichés avaient été projetés en cours pour expliciter l'originalité du monument. Chacun disposait donc de tous les éléments nécessaires pour dresser une synthèse de bon aloi à propos de ce complexe, l'un des plus ambitieux à avoir vu le jour dans le sous-continent indien.



#### Cliché n°4 : Portrait du roi khmer Jayavarman VII (1182/3 - 1218 ?)

Temple de Ta Prohm, Angkor, Cambodge

Style du Bayon, fin XII<sup>e</sup> - début XIII<sup>e</sup> siècle

Grès

H. 42 cm ; L. 25 cm

Musée national des arts asiatiques – Guimet

Nous ne donnerons pas ici de corrigé spécifique sur une œuvre à la fois vue en cours et en TDO. Nous renvoyons les étudiants qui ne l'auraient pas lue à la notice consacrée à cette pièce dans Pierre Baptiste et Thierry Zéphir : *L'art khmer dans les collections du musée Guimet*, éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2008, catalogue 77, pp. 262-267.

### Remarques générales

Le but de l'exercice *Commentaire de clichés* n'est pas et n'a jamais été de « noircir » du papier au risque de tomber inévitablement hors sujet par manque de connaissances. Le texte à fournir par l'impétrant s'apparente en fait beaucoup plus à une notice enrichie et synthétique, traditionnellement présentée en milieu muséal, qu'à une accumulation de données. Dans cette caractéristique réside d'ailleurs la difficulté de l'exercice, sur laquelle bien des étudiants achoppent.

Cependant chaque texte présenté ici a été volontairement allongé afin de contenir une « somme » d'informations utiles aux étudiants. Nul n'était besoin bien entendu de toutes les citer, chose d'ailleurs impossible à réaliser dans l'espace de temps accordé à l'épreuve. Par le choix des principales informations présentées ici et clairement exposées (nom usuel de la pièce, culture, datation, fonction et techniques de réalisation, historique), les cinq points étaient aisément accessibles en un texte d'une vingtaine de lignes, pour peu qu'une bonne révision du domaine ait eu lieu, bien évidemment...

Hélas, et au décompte des notes, force est de constater que cette révision n'a pas eu lieu, ou de manière très superficielle. Certaines copies montrent même une méconnaissance *totale* du sujet, trahissant ainsi le fait qu'aucun manuel n'a été ouvert, et que les cours ont été suivis de manière fort distraite... Il est en somme visible que la plupart des candidats ont fait l'impasse sur la matière, considérant que l'effort pouvait être porté sur d'autres domaines plus accessibles à leur environnement culturel.

Des 262 copies corrigées, seules 62 atteignent la moyenne, soit moins du quart du total, assurément le taux de réussite le plus bas depuis plusieurs années.

- Cliché 1 > 12 copies avec 4 ou plus, 90 copies avec la moyenne (2,5/5) ;
- Cliché 2 > 15 copies avec 4 ou plus, 129 copies avec la moyenne ;
- Cliché 3 > 6 copies avec 4 ou plus, 43 copies avec la moyenne ;
- Cliché 4 > 4 copies avec 4 ou plus, 56 copies avec la moyenne.

■ Meilleure copie : 15,5/20



### Cliché n°1 : *Codex Mendoza*

Culture Aztèque, Mexique,  
Début de la période coloniale, vers 1541  
Bodleian Library, Oxford University (Ms. Arch. Selden A.1).

Environ 500 manuscrits pictographiques mexicains peuvent être comptés dans le monde, coloniaux pour la plupart. Parmi ceux-là, le *codex Mendoza* est certainement le plus célèbre.

Ce manuscrit, broché comme un ouvrage européen, et réalisé sur du papier d'origine européenne, comporte 71 folios couverts sur les rectos et versos de figures et de glyphes composés selon la tradition aztèque, auxquels sont ajoutés 63 pages de texte explicatif rédigé en espagnol. Le *codex Mendoza* est divisé en trois parties, chacune consacrée à un thème particulier. La première relate l'histoire de Tenochtitlan, et notamment les conquêtes aztèques ; la deuxième est un registre des tributs versés par les cités sujettes de Tenochtitlan ; la troisième enfin est consacrée à la vie quotidienne des Aztèques, depuis la naissance jusqu'à la vieillesse, en passant par les grands moments de l'existence : éducation, mariage, guerre, etc.

Si la première et la deuxième partie sont probablement des copies de documents plus anciens, vraisemblablement précoloniaux (la fameuse *Matrícula de tributos* pourrait être le modèle de la deuxième partie). En revanche, le troisième volet est une création, certainement réalisée à la demande des autorités coloniales soucieuses d'instruire la Couronne sur le monde aztèque et ses coutumes. C'est pour cette raison que l'on attribue à Don Antonio de Mendoza, premier Vice-roi de la Nouvelle-Espagne (1535-1550) la commande de ce document (qui porte donc son nom).

Le *codex Mendoza* a été réalisé en 1541 à Mexico, sous la responsabilité d'un missionnaire bilingue (peut-être franciscain) et suffisamment versé dans la culture aztèque. Il est l'auteur des textes explicatifs en espagnol. La partie iconographique est en revanche l'œuvre d'un des *tlacuilos* (peintre-scribe), nombreux encore après la Conquête et passés au service de la nouvelle administration. Fin connaisseur des traditions indigènes, l'artiste devait être probablement âgé.

La scène ici présente appartient donc à la troisième partie du *codex* (folio 57r). Située dans la partie supérieure de la page, elle représente ce qu'on a coutume d'appeler le « baptême » du nouveau-né. Deux scènes principales sont illustrées et reliées par une ligne pointillée symbolisant le déroulement chronologique.

À gauche, agenouillée, la mère est tournée face à un petit berceau dans lequel son enfant est visible. Quatre disques polychromes sont placés au-dessus du berceau. Ils symbolisent en fait les quatre jours laissés à la disposition des prêtres pour choisir un nom en fonction des règles du calendrier rituel (certains jours, fort néfastes, ne devant absolument pas être utilisés).

À droite, figure la cérémonie proprement dite : elle prend place dans la maison de la parturiente, au petit matin, sous la direction de la sage-femme l'ayant délivrée. Ce personnage, très important dans la société aztèque, a ici pour rôle la présentation de l'enfant à la société. Tournée vers l'Ouest, elle prononce donc le nom enfin choisi (la volute devant la bouche symbolise la parole), tout en ondoyant le bébé au-dessus d'une bassine placée sur une natte. Circulant ensuite autour de la natte (les traces de pas figurent cette action), et en fonction de son sexe, elle présentera au nouveau-né les instruments associés à sa vie future. En haut (c'est-à-dire au sud de la natte) se trouvent quatre symboles de la masculinité : instruments du plumassier, du scribe et de l'orfèvre, ainsi que ceux du guerrier, les plus importants : le faisceau de flèches et le bouclier. En bas (au nord donc) sont exposés ceux de la féminité : plus simplement le balai, le fuseau et le panier de tisserande.

Cette cérémonie, d'une très grande importance pour une société fermement structurée et stratifiée, est réalisée en présence de trois jeunes enfants. Ceux-là sont en fait les témoins. Des friandises leur sont offertes, marquant ainsi dans leur mémoire la cérémonie. À la fin de celle-ci, ils sortiront et crieront le nom du nouveau-né, le faisant connaître à tous.

Envoyé en Espagne pour y être offert à Charles-Quint, le *codex Mendoza* fut vraisemblablement intercepté (avec le galion qui le transportait) par un corsaire français. C'est ainsi qu'on explique sa présence, à Paris, entre le milieu et la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, entre les mains d'André Thevet,

« cosmographe » des successeurs de François I<sup>er</sup> et responsable du « cabinet des singularitez » (son nom apparaît à quatre reprises sur le manuscrit). Après la mort de Thevet (en 1590), le codex sera acheté par Richard Hakluyt, chapelain de l'ambassade d'Angleterre qui l'emportera outre-Manche. Acheté vers 1616 par Samuel Purchas l'éditeur de récits de voyages, il deviendra l'une des pièces de la collection du fameux John Selden, jusqu'en 1659, date à laquelle il entre dans la Bodleian Library d'Oxford. Il y sera oublié jusqu'à sa redécouverte par Edward Kingsborough en 1831.

Distribution des 5 points > Nom usuel : 1 ; culture, datation : 1 ; présentation du codex : 1 ; explication de la scène : 1 ; Histoire de la pièce : 1.



#### Cliché n°2 : *Pyramide du Soleil*

Culture Teotihuacan (II<sup>e</sup> s. av. – VII<sup>e</sup> s. apr. J.-C.)  
Cité de Teotihuacán, Bassin central, Mexique

Située sur les hauts plateaux mexicains, à quelque 50 km au nord de l'actuelle Mexico, Teotihuacan est le site archéologique le plus célèbre et le plus vaste du Mexique.

Véritable métropole, Teotihuacán est apparue au cours du II<sup>e</sup> siècle avant notre Ère, et a connu une rapide croissance. Elle atteint son apogée au cours des IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles devenant ainsi la plus grande cité des Amériques et la sixième ville du monde. Elle couvre à cette époque plus de 20 km<sup>2</sup> et abrite entre 150 et 200 000 habitants. Après une brutale décadence, et une série d'incendies au milieu du VI<sup>e</sup> siècle, elle sera en grande partie et définitivement abandonnée.

Siège d'une civilisation puissante dont l'influence se répandit sur l'ensemble de la Més-Amérique, jusque dans les lointaines terres mayas, Teotihuacán fut aussi un centre économique (monopole de l'extraction, de la taille et du commerce de l'obsidienne du centre du Mexique), mais surtout le pôle religieux majeur de la Més-Amérique, lieu de pèlerinage et véritable Rome du Mexique précolombien Classique.

Célèbre pour sa production céramique et plus encore pour ses peintures murales, la cité est surtout caractérisée par une architecture que l'on pourrait qualifier de « démesurée » et par un urbanisme spectaculaire dont le plan orthonormé, aujourd'hui encore bien visible, en est la conséquence.

Conçu dès ses origines (début de l'Ère chrétienne) et mis en place définitivement au cours du II<sup>e</sup> siècle, cet urbanisme est le résultat d'une organisation politique et religieuse complexe, certainement coercitive, impliquant un énorme effort humain, notamment dans la réalisation des volumes construits, parmi les plus imposants de l'Amérique précolombienne. En effet, des structures majeures ordonnent son organisation spatiale : la *pyramide de la Lune*, au nord ; l'avenue des Morts, axe rectiligne nord-sud descendant de cette pyramide, long de près de 5 km ; enfin la *pyramide du Soleil* bordant sur l'est la fameuse avenue.

Principale réalisation architecturale de Teotihuacan, avec ses 60 m de haut et ses 222 m de côté, la *pyramide du Soleil*, est non seulement le centre géographique de la cité, mais également, et surtout, son cœur religieux. Son emplacement et son orientation sont assurément les résultats de règles cosmographiques et topographiques énoncées dès les origines : sa face nord tournée vers le Cerro Gordo (colline dominant la cité) ; ses faces est et ouest orientées vers les levers et couchers du soleil notés sur les monts alentours à certaines dates de grandes valeurs agricoles et rituelles ; enfin un axe virtuel partant du sommet du Cerro Patlachique (colline située au Sud-Sud-Est de la cité), probablement d'orientation astronomique et intégrant dans son alignement non seulement la *pyramide du Soleil* mais également la *pyramide de la Lune*. Ces conditions, sans aucun doute d'origines religieuses, ont ainsi présidé à l'exacte localisation de la *pyramide du Soleil*, bien plus que la grotte découverte sous elle et qui pourrait être en fait artificielle et postérieure à sa construction.

Ce maillage, dont la *pyramide du soleil* est le centre, est également et par conséquence à la source de l'urbanisme de la cité, organisé autour de l'avenue des Morts, elle-même tracée en prolongation de la face sud de la *pyramide de la Lune* et autour de laquelle temples et palais seront érigés. Cet urbanisme, développé vers le sud au fur et à mesure de la croissance de la cité, offre un plan quadrillé, composé d'unités d'habitations quadrangulaires vastes et cernées de murs aveugles, à fonctions probablement claniques et économiques, voire ethniques (quartiers d'étrangers). Le tout ordonné dans une possible organisation quadripartite de la cité.

Ainsi dressée au sein de son réceptacle (la cité), la *pyramide du Soleil* doit-elle être considérée comme le cœur du monde de l'Ère Classique méso-américaine, lieu de convergence des éléments d'une géographie sacrée, synthèse architecturale des grands mythes cosmiques. Longtemps après son abandon, cette gigantesque structure continuera d'être vénérée, notamment pas les Aztèques qui y placeront les épisodes de la création du cinquième Soleil (notre monde).

Bien des siècles plus tard, la cité, devenue l'un des sites archéologiques majeurs du Mexique contemporain, attire chaque année des milliers de visiteurs. Tous ne sont pas touristes, et il n'est pas rare d'y rencontrer des voyageurs particuliers : partisans du New age ou militants néo-indianistes, tous en fait pèlerins modernes escaladant les ruines dans une quête du mystère et du sacré, aussi peu authentique qu'elle est sincère...

Distribution des 5 points > nom usuel : 1 ; culture, datation : 1 ; description de la pyramide : 1 ; fonction et intégration à l'urbanisme de la cité : 2



### Cliché n°3 : *La Huaca del Sol*

Cerro Blanco (Moche), Pérou,  
Culture Mochica

La côte de l'actuel Pérou est une longue bande désertique relativement étroite, entrecoupée de nombreuses vallées alluviales formées par les cours d'eau intermittents descendant des Andes. C'est dans cet environnement aride que se sont développées, durant la période de l'Intermédiaire ancien (II<sup>e</sup> s. av. J.-C. – VIII<sup>e</sup> s.), de brillantes sociétés côtières, dont la culture Mochica est certainement la plus célèbre.

Héritière de traditions plus anciennes locales (Recuay, Gallinazo), la culture Mochica est apparue sur la côte nord, dans les environs de l'actuelle Trujillo, au cours du premier siècle avant notre ère. Durant environ huit siècles, elle va se développer et s'étendre sur la plus grande partie de la côte nord du Pérou, créant ce que les spécialistes s'accordent à considérer comme le premier grand ensemble politique et militariste des Andes centrales.

Cet impérialisme, rassemblant sous sa coupe des groupes ethniques variés et fondé sur le contrôle des oasis fluviales et la distribution de l'eau, denrée rare et précieuse (irrigation, canalisations) a ainsi permis une forte unification culturelle et religieuse. Une standardisation artistique en est le résultat, dont la production céramique est certainement l'aspect le plus visible (caractérisée par des formes variées au décor figuratif ocre sur beige). Le développement de centres urbains vastes, puissants et peuplés, ainsi qu'une architecture cérémonielle et monumentale furent également parmi les grandes innovations du monde mochica.

Le site archéologique de Cerro Blanco en est l'un des plus spectaculaires exemples. Située non loin de l'actuelle Trujillo, dans la vallée du río Moche, Cerro Blanco fut à son époque la cité la plus importante du monde mochica (I<sup>er</sup> s. av. J.-C. – fin du VI<sup>e</sup> s.). Elle est surtout célèbre pour ces deux gigantesques structures architecturales : la *Huaca de la Luna* et la *Huaca del Sol*, parmi les plus imposantes des Andes.

Considérée comme la plus grande réalisation précolombienne des Andes, la *Huaca del Sol*, ici représentée, a souvent été comparée à une montagne. Cette association n'est pas outrée et reflète en fait la vision du monde des anciens Mochicas, dans laquelle topographie et cosmographie étaient étroitement liées aux mythes et aux rituels.

Ses dimensions sont aujourd'hui difficiles à établir car la *huaca* fut en grande partie détruite par les pilliers durant la période coloniale qui détournèrent même le río Moche, faisant ainsi disparaître par lessivage plus des deux tiers de la structure. Selon les calculs, la *huaca* pourrait avoir atteint 350 m de long, sur 160 m de large et une hauteur de près de 50 m.

En conformité avec les principes architecturaux des Mochicas, notamment ceux en vigueur dans la vallée de Moche, la *Huaca del Sol* (comme la *Huaca de la Luna* d'ailleurs) prend la forme d'une superposition de plateformes de dimensions, de hauteurs et surtout de formes variées, donnant à l'ensemble un aspect volontiers asymétrique, auquel l'accès se faisait par de longues rampes. Actuellement les restes de trois ou quatre plateformes sont distingués. Probablement plusieurs structures sommitales (aujourd'hui disparues) couronnaient la *huaca* en différents endroits, dans lesquelles cérémonies et rituels étaient menés.

Cet ensemble gigantesque est, bien entendu, le résultat d'un programme architectural et urbaniste de grande ampleur, menée aux plus hauts niveaux du pouvoir, et sur une période certainement longue : à ce jour, huit phases de construction sont distinguées.

La *Huaca del Sol*, comme la presque totalité des réalisations architecturales de la côte nord du Pérou, fut réalisée en *adobe*, c'est-à-dire en briques de terre crue (mêlée le plus souvent à des restes de végétaux), moulées dans des cadres de bois. Ces derniers, formatant les briques, en permettent une fabrication rapide et quasi industrielle.

Connue depuis fort longtemps dans le monde (sous des noms divers) et bien sûr dans l'Amérique traditionnelle, cette technique de construction devint une grande spécialité de l'architecture mochica qui la porta à son plus haut point. On comprendra en effet les avantages d'un principe utilisant un matériau aisé à trouver dans des espaces semi désertiques (où la rareté du bois compliquait fortement la fabrication de briques cuites), et suffisamment résistant sous réserve d'un entretien régulier.

Ainsi, la *Huaca del Sol*, fut-elle réalisée entièrement selon cette technique utilisant de surcroît le principe des « segments verticaux ». Visibles encore aujourd'hui sur les faces de la structure (que le ruissellement a accentué), ces sections semblent avoir été confiées à des groupes distincts, travaillant indépendamment, apportant leurs matériaux et disposant de « marques » imprimées sur les briques. Une centaine d'entre-elles ont été distinguées. Selon les calculs des spécialistes, plus de 140 millions de briques furent ainsi utilisées pour ériger la *Huaca del Sol*.

Contrairement à la *Huaca de la Luna*, relativement bien conservée, fouillée régulièrement depuis de nombreuses années, et assez bien comprise désormais (lieu de cérémonies civiques et religieuses, dont les spectaculaires peintures murales aident à en comprendre le sens) ; la *Huaca del Sol*, est bien moins connue malgré sa taille impressionnante dominant les ruines de la cité. Des fouilles récemment engagées devraient bientôt permettre d'en comprendre la fonction, que l'on suppose être celle d'une résidence royale et d'une nécropole. Les spectaculaires découvertes funéraires de Sipan (autre site mochica situé à quelque 180 km plus au nord), ces dernières années, nous permettent d'imaginer les richesses que dut abriter ce monument, hélas à jamais disparues...

Distribution des 5 points > nom usuel : 1 ; culture, datation : 1 ; description de la *huaca* : 1 ; techniques de construction : 2.



#### Cliché n° 4 : Le *Coricancha* et Santo Domingo

Cuzco, Pérou,  
Périodes Inca et coloniale.

C'est tardivement, comme leurs contemporains aztèques (avec qui ils sont souvent comparés), que les Incas apparaissent dans l'histoire du Pérou précolombien. Probablement originaires du piedmont amazonien, ils s'installent dans la vallée de Cuzco au cours du XIII<sup>e</sup> siècle puis, peu à peu, s'affranchissant du joug des groupes ethniques déjà présents, ils finissent par dominer toute la région au début du XIV<sup>e</sup> s., commençant ainsi une fulgurante ascension culturelle et impérialiste qui, nous le savons, sera aussi brillante que brève et dont Cuzco sera l'origine.

Fondée par Manco Capac, le premier roi, selon la tradition, la cité de Cuzco existait en fait déjà avant l'arrivée des Incas (sous le nom d'Acamama). L'investissant, ils en feront leur capitale en la remaniant complètement. En fait, la Cuzco impériale date du début du XV<sup>e</sup> siècle, œuvre de Pachacuti, le roi qui fit entrer les Incas dans le cycle des conquêtes et dans l'Histoire.

Cuzco, en moins d'un siècle, va devenir ainsi le cœur culturel, religieux et politique de l'empire en formation : le *Tahuantinsuyu*, espace immense s'étendant des marches sud de l'actuelle Colombie à la latitude de l'actuelle Santiago du Chili.

Capitale de l'empire Inca, Cuzco est, comme son nom l'indique, le « nombril » du monde. Il est donc logique que le plan de la ville et la distribution de ses principaux monuments soient le reflet de cette vision cosmologique et religieuse.

La zone centrale est ainsi réservée à l'élite inca et ses associés. Elle est elle-même partagée en deux secteurs : Hanan (Haut Cuzco) et Hurin (Bas Cuzco). Ce principe de « moitiés », assez complexe et encore mal compris, reflète dans la topographie une probable dualité du pouvoir. Il n'est pas rare dans d'autres sociétés précolombiennes où il illustre dans l'espace des relations inter-claniques. Au centre de ce centre réservé se trouvait deux places, dont l'une (Haucaypata), conservée après la Conquête, peut être considérée comme le cœur de l'empire, autour de laquelle les principaux palais et temples étaient réunis et là d'où partaient les routes traversant l'empire. Un plan orthonormé souple maillait la cité depuis cette place, et sur lequel la ville coloniale sera érigée. Au-delà de la zone réservée, une bande non construite séparait la cité proprement inca d'une douzaine de faubourgs réservés à la population locale mais également aux ethnies transférées depuis les confins de l'empire. Leur localisation reflète d'ailleurs la géographie du *Tahuantinsuyu*.

Parmi les réalisations architecturales au sein de Cuzco, le *Coricancha* tient une place toute particulière. Ce temple existait en fait bien avant l'arrivée des Incas qui le réutiliseront après l'avoir remanié. Il s'agit donc de la plus ancienne structure architecturale de la cité impériale, probablement à partir de laquelle le plan de la ville a été établi. Elle n'est cependant et curieusement pas située au centre de Cuzco mais sur la limite Sud.

Il s'agissait d'une construction surélevée, reposant sur d'épais murs encore présents aujourd'hui, réalisés selon la technique de la pierre à joints vifs. Cette technique, utilisée par les Incas pour les constructions de prestige, permettait l'assemblage précis de blocs de formes et de dimensions variées, taillés pour l'occasion.

L'ensemble était principalement occupé par un vaste patio dont les murs étaient percés de niches occupées par des statues ou des momies (les sources sont à ce sujet peu précises). Ce patio étaient cerné sur ces quatre côtés de chambres réalisées selon la même technique, dont la fonction n'est pas connue aujourd'hui (lieux de cultes, habitations, ateliers ?). Au centre du patio se trouvait un autel dédié au soleil divinisé, certainement le cœur du temple. C'est probablement de ce lieu précis, consacré donc au dieu dont prétendait descendre la dynastie Inca, que partaient les fameux *Ceques*, lignes imaginaires rayonnant depuis le temple jusqu'à l'horizon. Liées à plus de 300 sanctuaires et autres lieux sacrés dans la vallée, ces axes (une quarantaine) divisaient rituellement (mais aussi politiquement) la vallée de Cuzco.

Enfin, sur la terrasse ouest (si l'on s'en tient aux témoignages des conquistadors), un jardin bien particulier était installé, rempli d'arbres et de fruits en or. Le métal précieux, vénéré par les Incas car issu du soleil lui-même (ses larmes selon la tradition), couvrait également semble-t-il les murs du temple, justifiant pleinement le nom qui lui était ainsi donné : « Enceinte d'or ».

Il n'est nullement besoin de préciser le succès que le temple connut auprès des conquistadores qui le pillèrent rapidement et le vidèrent de tous ses trésors.

Outre le rôle que le *Coricancha* avait occupé dans les mentalités des Européens, l'importance qu'il avait eu et certainement avait encore auprès des populations autochtones, incita très vite les autorités coloniales à y faire construire un sanctuaire chrétien.

Attribué à Juan Pizarro (l'un des frères de Francisco), le *Coricancha*, déjà probablement en ruine, est cédé dès 1534 aux Dominicains. Ces derniers, venus de la Nouvelle-Espagne et très actifs en ces premiers temps d'évangélisation du Pérou, entreprendront la réalisation d'un vaste programme architectural dont la construction prendra presque un siècle. C'est en effet en 1633 que sera consacrée l'église, dédiée à Saint Dominique de Guzman, fondateur de l'Ordre des Frères Prêcheurs (Dominicains). Détruite par le tremblement de terre de 1650 et reconstruite en 1680, l'église conventuelle, de plan basilical à trois nefs, est donc un bel exemple de l'art baroque tardif de l'Ecole de Cuzco.

Le monastère, construit sur les fondations des chambres incas, respecte le plan ancien : le patio conventuel reprenant la surface du patio du *Coricancha*. Par ailleurs, l'église, érigée au nord de l'ensemble a mis à profit la courbure du mur de contention précolombien au Nord-ouest, le couronnant par des arches aujourd'hui bien visibles : peut-être les restes d'une ancienne chapelle ouverte. Ce point de vue aujourd'hui fort connu (notre cliché), joua peut-être un rôle important au début de la période coloniale : la foule réunie au pied du sanctuaire aurait pu suivre les offices organisés en plein air, comme cela se faisait déjà en Nouvelle-Espagne.

Ainsi, d'un siècle au suivant, de la culture indigène à la culture imposée, de la religion des ancêtres à celle des vainqueurs, les mêmes foules se sont pressées, vénérant par leur recueillement les symboles à la fois immuables et différents, marques de l'un des aspects les plus forts de l'Amérique latine : le métissage culturel.

Distribution des 5 points > nom usuel : 1 ; culture, datation : 1 ; description : 1 ; histoire et construction : 2

### art byzantin (Maximilien Durand)

#### Pas de corrigé



#### Cliché n°1 : Suaire de saint Austremonie

VIII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècle (?)  
Lyon, musée des Tissus

- Il fallait décrire l'œuvre, et préciser l'identité du personnage, en indiquant qu'il avait été répété deux fois sur le textile.
- Il fallait présenter brièvement la technique du tissage (samit).
- Il fallait préciser l'influence de l'art perse sur les représentations florales et sur le thème de la chasse impériale. Il fallait souligner l'importance de ce thème dans l'iconographie byzantine, et préciser qu'il était lié à la période de l'iconoclasme, où les représentations profanes deviennent omniprésentes.
- Il fallait préciser le contexte de la production de ces textiles : réalisés dans les ateliers impériaux, ces tissus précieux constituaient des cadeaux diplomatiques (le suaire de saint Austremonie aurait été offert à Pépin le Bref qui l'aurait confié à l'abbaye de Mozac). Il convenait de mentionner des œuvres comparables, comme le suaire de Charlemagne au musée national du Moyen Âge-Thermes de Cluny.
- Il fallait rappeler brièvement les changements induits par la politique des premiers empereurs iconoclastes (Léon III l'Isaurien et Constantin V Copronyme).



#### Cliché n°2 : Triptyque dit « Triptyque Harbaville »

Constantinople,  
milieu du X<sup>e</sup> siècle  
Ivoire d'éléphant  
Paris, musée du Louvre

La production d'œuvres précieuses en ivoire, qui s'était interrompue durant la période de l'iconoclasme (726-843), connaît un renouveau dans l'Empire byzantin, sans doute à partir du règne de Constantin VII Porphyrogénète (913-959). Les ateliers les plus prestigieux étaient situés dans la capitale. On a peu d'informations sur le travail des ivoiriers à partir du milieu du X<sup>e</sup> siècle et jusqu'au milieu du XI<sup>e</sup> siècle environ, époque à laquelle cette production a connu sa plus grande activité. D'après les œuvres conservées, on a pu définir des groupes, correspondant à des styles particuliers et, partant, sans doute à des ateliers différents. Trois groupes ont été définis par les commentateurs : le « groupe pictural », fortement inspiré par les œuvres du Bas-Empire et de l'Antiquité tardive, aux iconographies raffinées, littéraires et souvent profanes, dont le coffret de Veroli au Victoria & Albert Museum à Londres constitue l'exemple le plus éminent ; le « groupe Nicéphore », au style plus massif et classicisant, dont le chef de file et l'œuvre éponyme est la staurothèque conservée à San Francesco à Cortone (Italie), inscrite au nom d'un empereur appelé Nicéphore (sans doute Nicéphore II Phocas) ; enfin, le « groupe Romanos », désigné ainsi d'après l'ivoire représentant le Christ couronnant l'empereur Romain II (Romanos) et son épouse Eudoxie, conservé au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale de France.

C'est à ce dernier groupe qu'appartient le « Triptyque Harbaville ». Celui-ci est sculpté sur les deux faces. La partie centrale, à l'intérieur, est composée en deux registres. Le premier présente une scène de Déisis (le Christ en trône, imploré par la Vierge et saint Jean-Baptiste, qui intercèdent pour l'humanité au jour du Jugement) enrichie de médaillons avec des bustes d'archanges. Au registre inférieur, cinq apôtres (Pierre au centre, Paul, Jacques, Jean et André) symbolisent les missions apostoliques et l'universalité du christianisme. Tous sont des témoins privilégiés de la Résurrection du Christ. La plaque centrale présente donc une théophanie, à la portée eschatologique évidente. Sur les volets, trois registres comportent les représentations en pied et en bustes de martyrs, dont certains sont des soldats. Au revers, la plaque centrale est ornée d'une grande croix qui s'enlève sur un fond étoilé, au milieu d'une abondante végétation et d'animaux. Deux cyprès s'inclinent vers la croix, tandis que de la vigne et du lierre s'enroulent dans les frondaisons. Sur les volets, des saints évêques et des Pères de l'Église sont disposés comme les martyrs, à la face. Toutes les catégories de saints (apôtres, martyrs, religieux) sont donc représentées, comme une évocation idéale de l'Église, acclamant le Christ-Juge, ressuscité, appelant les élus au Paradis, symbolisé au revers par la croix et la végétation.

Le « groupe Romanos » se caractérise par des iconographies souvent raffinées, par un souci de l'élégance formelle, par des compositions sobres et sereinement campées. Le canon des personnages est élancé, le souci des détails poussé. Un certain classicisme, mêlé de spiritualité, empreint les œuvres de ce groupe. La monumentalité des figures, en très faible relief, pourtant, est rendue par une taille particulière, qui définit des facettes aux arêtes douces accrochant la lumière, et par des incisions qui cernent les silhouettes en les détachant du fond. Par la qualité de ses productions, le groupe Romanos est représentatif du phénomène de Renaissance développé sous la dynastie des Macédoniens (867-1056).



Cliché n° 3



Cliché n° 4

## techniques de création : vitrail (Michel Hérold)



### Sujet

Paris, Sainte-Chapelle, rose ouest  
scène de l'Apocalypse (un ange jette une meule dans la mer) ;  
vers 1485-1498.

En observant attentivement ce vitrail, vous caractériserez les matériaux mis en œuvre et les techniques d'ornementation utilisées.

### Remarques générales

Le libellé du sujet est sans ambiguïté : il indique que l'essentiel de la copie doit être puisé dans l'observation de l'image. Les connaissances acquises lors du cours et à l'aide de la bibliographie doivent non pas être « récitées », ou présentées en tant que telles, mais confrontées à l'analyse de l'œuvre.

Ce panneau de l'extrême fin du XV<sup>e</sup> siècle a été choisi comme sujet au moins pour deux raisons. La première tient à son lien avec l'actualité de la restauration : la rose ouest de la Sainte-Chapelle de Paris a été restaurée en 2014-2015 et vient d'être reposée. La seconde vient de la qualité même de ce chef-d'œuvre de la peinture sur verre parisienne de la fin du Moyen Âge, élaboré, dans le contexte d'un chantier royal du temps de Charles VIII.

Le cliché de ce panneau a été réalisé hors contexte, en atelier : cette particularité pouvait être remarquée (table lumineuse, étiquette). Les conditions de prise de vue offrent aux candidats l'avantage de disposer d'une photographie de bonne qualité, propice à l'observation.

#### Pour bien réussir sa copie :

- Une attention particulière devait être portée au vocabulaire : il ne fallait pas mêler sans raison les termes artisan, peintre, maître verrier, peintre verrier. La précision dans l'emploi de chacun des termes techniques était également essentielle : un morceau de verre est une pièce de verre ; un fil de plomb est une bague de plomb etc.
- Reconnaître les techniques faisait partie du travail requis ; se montrer capable d'en comprendre l'usage et la portée donnait au correcteur les clés pour apprécier le niveau d'assimilation du cours.
- Le cours ayant apporté peu de données relevant de la chimie du verre et de la peinture sur verre, il ne fallait donc pas s'aventurer dans ce domaine.

#### Comment aborder l'analyse ?

- le premier point était d'éviter les généralités ou les raccourcis. Pourquoi ne pas introduire la copie en décrivant tout simplement le panneau étudié et en le situant dans son prestigieux édifice d'origine. La date de l'œuvre étant donnée, il était possible de se souvenir que la rose ouest de la Sainte-Chapelle n'a pas été posée au temps de Louis IX, mais de Charles VIII. Il était utile ici de remarquer les conditions de prise de vue, hors contexte architectural.

### Corrigé

#### Déroulement de l'analyse :

L'observation des verres donne la palette utilisée. Elle est ici relativement limitée, mais précieuse. Pourquoi ne pas en énumérer les couleurs en tentant de les classer selon leur mode d'élaboration, verres soufflés colorés dans la masse (blanc, bleu...), ou plaqués (rouge) ? Plus difficile était l'identification du verre rare et coûteux, dont est fait la tunique de l'ange, un verre dit « vénitien », blanc à filets de couleurs. En somme, le fond bleu, et le sol plus clair au premier plan, sur lesquels se détache la figure de l'ange, lui assure d'être parfaitement lisible.

Par un jeu de contraste, fondamental en matière de vitrail, la résille de plomb précise le dessin en lui donnant toute sa force. Aujourd'hui libérée des plombs de casse, retirés lors de la restauration (sauf le plomb qui coupe le dessin de la mer, conservé pour séparer une partie ancienne d'une pièce restaurée), il est possible d'apprécier ses qualités, autres que purement mécaniques. Le réseau des plombs prend ici une valeur graphique forte, tout en étant souple (silhouette de l'ange, forme de la meule etc.). Les deux plombs horizontaux, a priori gênants, sont en fait destinés à être liés à l'armature métallique destinée à raidir le panneau (vergettes), conçue en même temps que le dessin du sujet du vitrail.

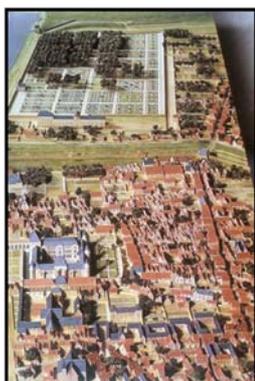
La présentation des techniques picturales et leur mise en œuvre dans ce panneau devaient former le corps principal de la copie. Il était pertinent d'en donner la composition en utilisant le bon vocabulaire (liant, fondant, cémentation etc.).

- l'usage des émaux sur verre s'est répandu en France surtout à partir du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. Ils n'en est donc pas question ici.
- le jaune d'argent, technique mise en pratique à Paris et en Normandie par les peintres verriers à partir du début du XIV<sup>e</sup> siècle, est bien présent. Son usage est cependant limité. Il illumine d'un bel éclat doré le col de la tunique de l'ange, dont il décore les fleurettes et les pastilles dispersées sur le tissu et relève l'intérieur de ses ailes.
- le travail à la grisaille, caractéristique du vitrail depuis le début de son histoire, est identifiable à ses valeurs allant du noir au brun. Il joue ici le premier rôle. Si le traitement des vagues de la mer et du sol apparaît très fouillé et surtout très monumental, marqué par un lavis putoisé et des enlevés au petit bois larges, l'attention est attirée par l'ange. Sa tunique aux plis cassés harmonieusement modelés et surtout son visage devaient retenir l'attention pour l'exceptionnelle qualité de leur exécution, précise, minutieuse et raffinée à la fois (visage au lavis légèrement putoisé, modelé à la brosse, hachures pour marquer les ombres, traits fins soulignant les yeux en amande etc.).

**En conclusion :**

Ce panneau extrait de la rose ouest de la Sainte-Chapelle de Paris, peut être considéré comme la parfaite illustration des formes prises par le vitrail à la fin du Moyen Âge, magnifique expression de la peinture monumentale. Cette œuvre d'une extrême qualité et bien dotée par les soins du roi Charles VIII, a été conçue par un peintre, qui en a donné le « pourtrait », et peut-être aussi le patron à grandeur. Ce peintre anonyme est souvent rapproché de la production du Maître des Très petites heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres), figure majeure du milieu artistique parisien à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. La rose de la Sainte-Chapelle tient donc la place d'un jalon décisif pour la connaissance de cet artiste, enlumineur, mais aussi cartonnier de tapisseries et de vitraux. Le ou les ateliers chargés de transcrire sur verre les modèles du peintre ont su le faire en y apportant tout leur art et science de peintres sur verre.

## histoire des collections (Françoise Mardrus)



### Sujet 1 : Maquette du quartier du Louvre à la mort d'Henri III

Vous commenterez ce document, montré en cours, en précisant le site représenté, et la période historique à laquelle il se réfère. Vous envisagerez de rapprocher la description que vous en ferez d'autres documents que vous connaissez.

### Remarques générales

- Nombre de copies : 145
- 14 : 3 copies
- 13 : 9 copies
- 12 : 7 copies
- 11 : 21 copies
- 10 : 22 copies
- 09 : 22 copies
- 08 : 12 copies
- 07 : 2 copies
- 06 : 2 copies

### Corrigé

Un sujet majoritairement choisi. Un ensemble moyen. 43 copies en – dessous de la moyenne. Le choix de ce sujet était rendu possible car cette maquette était visible jusqu'à la fin de l'année 2014 dans les salles de l'Histoire du Louvre, fermées en janvier 2015.

La grande ambiguïté du sujet résidait dans la délimitation chronologique du sujet, à savoir la fin du règne des Valois. A partir de ce que l'on voyait, il fallait trouver une datation correspondante. Ce qui a été fait dans la grande majorité des cas. Toutefois, le règne d'Henri III n'a pratiquement jamais été évoqué explicitement. On a plutôt évoqué le quartier du Louvre à l'avènement d'Henri IV. Ce qui était juste mais proposait implicitement de parler des travaux du grand dessein. Ce qui était hors sujet.

La description de la maquette permettait d'évoquer le Louvre médiéval à travers les façades encore visibles du château de Charles V. La transformation du Louvre par Lescot sous les règnes de François I<sup>er</sup> et Henri II était essentielle à expliquer pour comprendre la représentation du Louvre. C'était l'occasion de parler des deux projets de Lescot dont seul celui remanié à la demande d'Henri II vit le jour. Le règne des Valois vit également la confirmation du Louvre comme demeure royale, lieu de réception et d'habitation de la Cour et de ses fastes. La création de la galerie de délasserment, perpendiculaire à la Seine future petite galerie est construite sous le règne de Charles IX. Un certain nombre de copies n'ont pas oublié de le mentionner, ce qui était important pour comprendre le développement du palais à cette époque. C'est la demeure royale exemplaire du goût des princes de la Renaissance inspiré de l'Italie. L'évocation de l'enceinte de Charles V, visible sur la maquette, était nécessaire pour comprendre l'évolution du quartier parisien entre le XIV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle et le choix d'étendre la ville au-delà. La question de l'orientation du château du Louvre, ouvert sur la ville, c'est-à-dire vers l'Est était aussi un élément important à développer. Il permettait de relier ce moment à la création du donjon défensif de Philippe Auguste au XIII<sup>e</sup> siècle pour se prémunir contre les invasions venues de l'Ouest.

Les sources qui témoignent de l'état du Louvre étaient très limitées. Il fallait évoquer les *Très riches Heures du duc de Berry* (mois d'octobre) pour le règne de Charles V et citer par exemple la tapisserie du règne d'Henri III représentant la réception des ambassadeurs polonais dans le jardin des Tuileries. En revanche, des parallèles étaient à faire avec les exemples vus en cours, le château d'Ancy-le-Franc et l'influence de Serlio sur l'architecture française.

Enfin, la conception du château des Tuileries était un des enjeux primordiaux du sujet. La commande de Catherine de Médicis, devenue veuve, rappelait à bien des égards les modèles florentins qu'elle avait connus dans son enfance (palais Pitti, corridor de Vasari). Il s'agissait de relier l'exemple italien au projet de Philibert de l'Orme pour comprendre comment s'élabore la construction d'un second château à quelques centaines de mètres du château du Louvre. Le choix de Philibert de l'Orme était à considérer, son rôle de théoricien, son voyage en Italie, ainsi que la place dans le projet laissé au jardin, d'inspiration toute italienne. Ce qui était parfaitement visible sur la maquette.

La majeure partie des copies en-dessous de la moyenne est tombée sur un écueil hors sujet. Elles ont pris pour développement le grand dessein d'Henri IV avec la création de la galerie du Bord de l'eau. Les étudiants ont extrapolé hors du champ de la maquette du quartier. Toutefois, ce fut souvent par excès de connaissances car si la datation était bonne et concernait bien la période antérieure à l'avènement d'Henri IV, la tentation était trop grande de ne pas parler du grand dessein des Bourbons.

## Sujet 2

### Les musées au Siècle des Lumières

#### Remarques générales

- Nombre de copies : 100
- 15 : 1 copie
- 14 : 6 copies
- 13 : 7 copies
- 12 : 34 copies
- 11 : 36 copies
- 10 : 18 copies
- 09 : 28 copies
- 08 : 9 copies
- 07 : copies
- 06 : 2 copies
- 05 : 1 copie

#### Corrigés

Un sujet apprécié par les étudiants. Les connaissances sont assez bonnes. Les étudiants ont pour la plupart bien dressé le contexte historique, la temporalité du sujet. Une seule copie s'est centrée sur le règne de Louis XIV (?!). Un cours entier était consacré au sujet de la naissance des musées en Europe. Une confusion de départ a été faite dans certaines copies à propos du modèle versaillais. Il était montré en exemple dans le cours car il diffusa un art de Cour « à la française » grâce notamment à l'exil de nombreux artistes. Mais ce n'était pas le sujet. Versailles n'a pas été un modèle pour la naissance des musées.

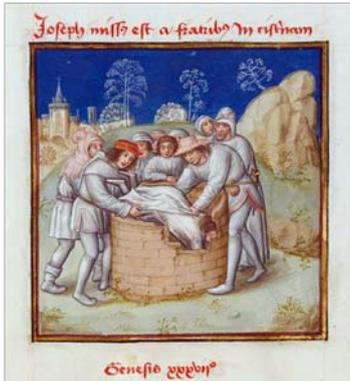
L'autre facteur qui pouvait se transformer en piège pour les étudiants était de considérer le Louvre comme le modèle par excellence et concentrer la copie sur ce seul exemple. Ce n'était pas non plus le sujet. Peu de copies finalement on réussit à mettre en évidence le processus de création des premiers musées ou galeries en plaçant le Louvre au bon endroit, c'est-à-dire à la fin du processus.

Les étudiants ont en revanche bien analysé la rupture qui intervient plus ou moins radicalement entre les galeries privées et le musée public. Sans remonter aux origines du *mouseion* grec, souvent cité, ils ont exploré la différence entre le microcosme du cabinet de curiosité de la renaissance et le souci plus grand de classification qui intervient au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. La collection de Joseph Bonnier de la Mosson a été sans doute la plus citée aux côtés du cabinet de curiosités de Pierre le Grand à St Petersburg.

### iconographie chrétienne

(Julie Faure et Marie-Christine Villanueva-Puig)

Sujet : Joseph jeté dans la citerne par ses frères



### Corrigé

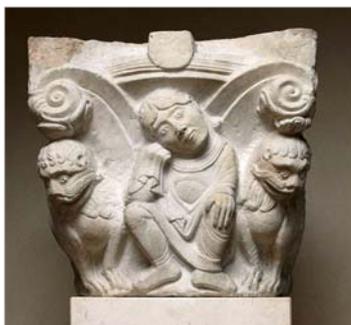
Le récit de la vie de Joseph est ponctué de péripéties et de coups de théâtre qui marquent, dans l'Ancien Testament, le destin des élus de Dieu, c'est le cas pour Moïse, Daniel ou encore Esther.

Fils préféré du patriarche Jacob et de Rachel, sa vie est relatée dans les derniers chapitres de la Genèse. Jacob est déjà un vieillard quand son fils naît et Joseph se retrouve ainsi le dernier d'une fratrie de 12 garçons. Préféré de son père, il s'attire la jalousie de ses frères qui décident de le faire périr en le jetant dans une citerne au beau milieu du désert, puis se ravisant ils le vendent à une caravane de marchands qui l'amènent au pays d'Egypte, à la cour de pharaon où ses aventures continueront.

Les représentations de Joseph tiennent une place importante dans l'art chrétien car, au-delà des épisodes rocambolesques de sa vie qui ont été naturellement sources d'inspiration pour les artistes, Joseph est considéré par les Pères de l'Eglise et les commentateurs des écritures, comme une préfiguration du Christ. L'image proposée ici, représentant Joseph précipité dans la citerne par ses frères, est ainsi à comprendre comme l'annonce de Jésus mis au tombeau. Le fait qu'il en soit ensuite sauvé pour être vendu, sera rapproché de la descente de Jésus aux limbes et enfin la transaction dont il fait l'objet entre ses frères et les marchands, sera comprise en écho à la trahison de Judas.

La popularité de Joseph est ainsi attestée dès le V<sup>e</sup> siècle par le développement de nombreux cycles mettant en scène les épisodes de sa vie. Une importance qui ne se démentira pas au fil des siècles, son histoire continuera à tenir une place de choix dans les programmes iconographiques des édifices religieux comme en témoignent, à titre d'exemple, les coupes du narthex de la basilique San Marco à Venise ou les 22 bas-reliefs de la façade de la cathédrale d'Auxerre.

### Titres



### Cliché n°1 : Daniel dans la fosse aux lions

Le livre de Daniel est l'un des plus discutés de l'Ancien Testament. Sa composition maladroite et la chronologie étrange des épisodes font que son historicité n'a jamais été revendiquée. Au contraire, il est considéré comme un récit légendaire dans lequel le personnage du prophète incarne l'idéal du juste et du sage.

Néanmoins la popularité de Daniel se développe très tôt. Il est figuré à plusieurs reprises sur les murs des catacombes dès le IV<sup>e</sup> siècle. Son iconographie est abondante et sa vie fait l'objet de cycles narratifs qui, du fait du ton eschatologique du livre, sont parfois associés aux représentations d'extraits de l'Apocalypse. Certains épisodes de sa vie trouvent un écho plus large, c'est le cas ici avec la figuration du prophète dans la fosse aux lions. Un épisode relaté par deux fois dans le livre mais qui fait souvent l'objet d'une seule et même représentation condensant les deux moments décrits dans les textes.



### Cliché n°2 : La présentation de Jésus au temple

La scène de la présentation de Jésus au temple fait partie du cycle de la petite enfance du Christ. Luc est le seul des quatre évangélistes à faire mention de cet épisode au chapitre 2 de son évangile. Dans la loi mosaïque, les rites de purification tiennent une place majeure. Il était en effet d'usage, selon la loi juive, de consacrer le premier né mâle des jeunes familles à Dieu en souvenir de l'Exode du peuple juif et de sa sortie d'Égypte. Par ailleurs, après leur accouchement les femmes devaient se tenir éloignées des lieux de culte durant 40 jours au bout desquels elles pouvaient venir présenter leur enfant au Temple et déposer une offrande.

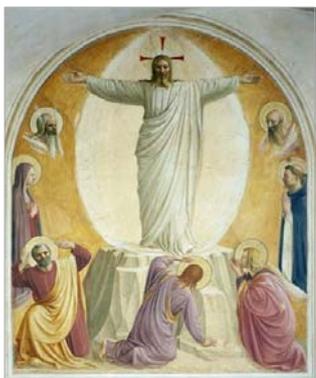
La Vierge Marie aurait donc souscrit à la coutume en dépit du caractère miraculeux de la conception du Christ. Les commentateurs des écritures ont perçu ce respect de la règle commune comme un signe d'humilité.

La scène peut être représentée selon des schémas différents. Soit l'enfant Jésus est remis à sa Mère par le prophète Siméon soit, comme c'est le cas sur ce très beau chapiteau, la Vierge présente, dans un geste solennel, son enfant au prophète, en le tenant à bout de bras comme une offrande au-dessus de l'autel. Le linge qui supporte l'enfant est alors un rappel du linceul qui l'enveloppera après sa Passion.



### Cliché n°3 : Le Pressoir mystique

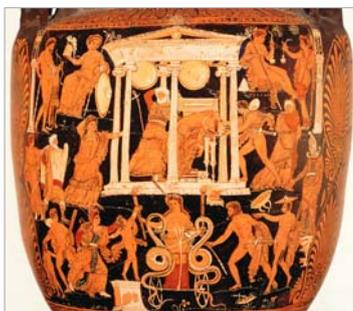
L'iconographie du Pressoir mystique prend sa source dans les écritures et notamment dans le livre du prophète Isaïe qui évoque « Celui qui Seul a foulé le pressoir » (Is. 63, 176). L'Apocalypse reprend également le thème d'un dieu vendangeur lors de la description du jugement dernier. Par ailleurs, l'institution de l'Eucharistie et le dogme de la Transsubstantiation ont naturellement favorisé l'émergence d'une iconographie qui associe le Christ et les outils de la vigne, le corps du Christ se substituant à la grappe pressée d'où coule le vin, sang divin offert en rémission des péchés. Néanmoins, si le pressoir est représenté dans l'art chrétien dès les premiers temps de l'Église, il n'apparaît sous la forme du Pressoir mystique qu'au Moyen-Âge et connaît un essor au XV<sup>e</sup> siècle, dans les régions viticoles, avec le développement des confréries du Précieux sang.



### Cliché n°4 : La Transfiguration

La Transfiguration est un épisode central de la vie publique du Christ. Au cours de ce phénomène surnaturel, la Trinité va se manifester pour la première et unique fois aux apôtres en présence à savoir Pierre, Jean et Jacques. Cette manifestation, véritable théophanie, est accompagnée de l'apparition de deux prophètes de l'Ancien Testament, Elie et Moïse.

Fra Angelico illustre de manière à la fois littérale et symbolique l'épisode. Ils figurent les protagonistes cités dans les évangiles (le prophète Moïse est ainsi reconnaissable aux faisceaux lumineux qui émanent de sa tête, détail iconographique dû à une erreur de traduction de la Vulgate de saint Jérôme) mais il représente également la Vierge et saint Dominique, saint patron et fondateur de l'ordre des dominicains, qui aurait reçu, selon la légende, son habit des mains de la Vierge elle-même.



### Cliché n°5 : pas de corrigé