



sommaire

- Art du Moyen Age (Denis Bruna)
- Art de l'Inde et des pays indianisés de l'Asie (Thierry Zéphir)
- Arts de la Chine et du Japon (Thanh Trâm Journet)
- Art de la Renaissance (Thomas Bohl)
- Arts de l'Islam (Gwenaëlle Fellingier)
- Art précolombien (Pascal Mongne)
- Art byzantin (Maximilien Durand)

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

Pas de corrigé

Sujet 1

Si vous deviez organiser une visite sur l'architecture à Paris (et proche banlieue) de saint Louis à Charles V à un public non spécialiste, quels monuments choisiriez-vous et pourquoi?

Sujet 2

Les grandes caractéristiques de l'architecture en France au XV^e siècle.

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

Sujet 1

A l'aide d'exemples précisément décrits, retracez l'évolution du « temple-montagne » dans l'art khmer angkorien.

Sujet 2

En vous appuyant principalement sur les collections du musée national des arts asiatiques - Guimet, donnez les grandes caractéristiques iconographiques et stylistiques de la statuaire chola.

Pas de corrigé

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

Remarques générales

Au mois de septembre dernier, les arts de la Chine et du Japon ont fait l'objet d'une dissertation. Les candidats pouvaient traiter au choix l'un des deux sujets suivants :

- La peinture narrative japonaise au XII^e siècle
- L'usage des émaux dans la céramique chinoise

Vous trouverez ci-dessous quelques pistes de réflexions autour des sujets ainsi que des remarques relatives aux copies corrigées. Le correcteur espère que ces quelques remarques pourront vous être utiles.

Sujet 1

La peinture narrative japonaise au XII^e siècle

Corrigé

Le **premier sujet** était un sujet de cours. Une grande partie des copies a montré une connaissance de ce dernier néanmoins les notes ne sont pas très élevées. En effet, pour ce devoir, accumuler une succession d'exemples ne répondait pas à l'exercice demandé. Il fallait **mettre en avant une problématique** et malheureusement peu d'étudiants ont pu dégager un fil conducteur. En quoi la peinture narrative japonaise du XII^e siècle est-elle importante ? Est-ce par sa technique ou bien les sujets représentés ? Diffère-t-elle de ce qui a été fait auparavant ou annonce-t-elle de nouvelles traditions picturales ? Ces quelques interrogations devaient vous aider à bâtir une réflexion devant souligner la **singularité** de la peinture narrative du XII^e siècle.

Sujet 2

L'usage des émaux dans la céramique chinoise

Corrigé

Choisi par la majorité d'entre vous, le **second sujet** a souvent été moins bien traité que le premier. Faisant appel au cours ainsi qu'aux séances de travaux dirigés devant les œuvres, ce sujet requérait une maîtrise des termes spécialisés ainsi que des techniques. Malheureusement les copies ont montré des confusions. Un sujet comme celui-ci permettait d'évoquer les changements opérés dans la céramique chinoise à l'époque des Qing (1644-1911), mais il ne fallait pas omettre de signaler les premières expériences d'émaux posés à Cizhou et bien évidemment souligner l'importance du règne de Ming Xuande (r. 1426-1435). Vous auriez pu mettre aussi en rapport l'évolution des décors, des formes aussi avec le contexte historique.

Vous avez pu trouver ci-dessus, quelques-unes des questions qu'il était possible d'évoquer dans vos dissertations. Durant cette session, les copies ont montré un défaut auquel il est important de remédier, une absence de problématique. Trop souvent les devoirs se sont apparentés à une accumulation d'exemples ce qui n'est pas suffisant. Ainsi, dès que la copie montrait une réflexion, même maladroite, l'effort a été apprécié par le correcteur. Maintenant que vous êtes en seconde année, entamer une réflexion autour d'un sujet donné s'avère primordiale.

art de la Renaissance (Thomas Bohl)

Généralités

Les résultats de cette session sont mitigés. Une grande majorité d'entre vous a obtenu la moyenne, mais l'essentiel des notes est compris entre 10 et 12. Les clichés proposés avaient pour trois d'entre eux été étudiés en cours magistral. Comme annoncé au cours de l'année, un cliché prétexte a été proposé. Celui-ci est un des chefs-d'œuvre du musée du Louvre et une œuvre majeure de la Renaissance italienne. Si l'identification des œuvres n'a pas posé trop de problèmes, la méthode du commentaire reste à améliorer. Il est impératif de travailler davantage la construction des commentaires, en dégageant deux ou trois idées à développer pour chacune des œuvres. La description doit être argumentée et conduire à une véritable analyse.

Un commentaire est une démonstration, il faut donc que la description vous permette d'illustrer chacune des idées développées. Par exemple, pour la Daphné de Jamnitzer, la description précise des matériaux constitutifs de l'œuvre pouvait amener un commentaire sur la fascination pour les *naturalia*. En précisant les dimensions de l'œuvre, la question de sa fonction devait également être analysée. Par ailleurs, la description du sujet, la métamorphose de Daphné, de même que l'analyse du style de l'artiste invitait à rattacher cette œuvre au courant du maniérisme, etc. Nous conseillons ainsi de fractionner la « description », et de l'intégrer aux deux ou trois parties de votre commentaire. Ici, par exemple, mais d'autres plans pouvaient également être proposés, le commentaire pouvait s'organiser en deux ou trois parties : un développement sur le thème de la métamorphose ; un point sur l'essor du maniérisme dans les arts décoratifs dans les pays germaniques ; un commentaire sur la fonction possible de cette œuvre et sur la mode des cabinets de curiosité.

Enfin, nous rappelons un certain nombre de principes qui conditionnent un bon commentaire :

- Le cours magistral et les TDO doivent être travaillés
- Les noms d'artistes doivent être appris de manière précise
- Les dates doivent être connues. La datation « XV^e siècle » pour une œuvre de Donatello, ou « XVI^e siècle » pour l'aile Lescot n'est pas acceptable quand on sait que le cours de Renaissance couvre seulement deux siècles. Nous attendons donc un minimum de précision (date précise pour les œuvres incontournables, décennie ou datation par règne)
- Lorsque vous avez un doute sur l'identification d'une œuvre, notamment pour un cliché prétexte, avancez avec prudence et procédez par déduction pour construire votre commentaire. Si vous ne reconnaissez pas une œuvre de Titien, appuyez-vous sur une description précise pour émettre des hypothèses argumentées et proposer une identification. Ce travail sera valorisé car il montre que vous êtes capable d'analyser une œuvre inconnue en vous appuyant sur vos connaissances. La note dépend moins de l'identification de l'œuvre que de la qualité du commentaire.



Cliché n°1 : Habacuc

Donatello
Florence,
Musée dell'opéra del Duomo



Cliché n°2 : Le Concert champêtre

Titien
Paris, Musée du Louvre



Cliché n° 3 : Daphné

Jamnitzer Wenzel,
Ecouen, Musée national de la Renaissance



Cliché n° 4 : Palais du Louvre

Pierre Lescot

Remarques générales

L'impression générale qui se dégage de cette session est sensiblement meilleure que celle laissée au mois de juin. Toutefois, elle est surtout plus contrastée : si les bonnes copies sont assez nombreuses, ce qui est positif, les copies très médiocres, voire franchement mauvaises, le sont également et témoignent non seulement d'une absence de travail, mais parfois même d'une absence d'assiduité certaine.

Dans l'ensemble, c'est toujours la connaissance des techniques qui semble manquer le plus aux étudiants, alors qu'elles sont fondamentales et aident à la compréhension des œuvres et à leur analyse.

Les clichés proposés ne devaient pas poser de problème particulier : toutes les œuvres avaient été vues en cours et en TDO (il n'y avait pas, pour cette session, d'œuvre « prétexte »). Ce sont, de plus, des œuvres très connues, des « incontournables » de la discipline. Les clichés ont majoritairement été reconnus, mais l'élaboration d'un cartel complet s'est pourtant avérée relativement rare. Reconnaître un cliché ne suffit cependant pas, il faut le souligner, à avoir une bonne note. Encore faut-il l'analyser sans erreur et de manière précise. Les approximations restent nombreuses et la méthode de l'analyse, peu maîtrisée. Ces deux défauts, ajoutés souvent à des connaissances encore imprécises ou mal assimilées, entraînent de nombreuses confusions, des erreurs parfois grossières de chronologie et de géographie ou des conclusions dont la logique échappe au correcteur.

Défauts formels

Comme au mois de juin, les fautes d'orthographe et les écritures illisibles ont été sanctionnées : au-delà de 10 fautes, 1 point a été enlevé. Il faut cependant souligner qu'elles sont moins nombreuses que lors de la session précédente, ce qui est louable. Mais on les trouve parfois en nombre, même dans des copies de très bonne tenue, alors que cela est très pénalisant, tant pour l'auteur que pour le lecteur. Deux copies échappent ainsi au 16 mérité, en raison d'un très grand nombre de fautes. Il faut aussi rappeler que l'absence d'accent est considéré, en français, comme une faute et qu'une copie entière sans un seul accent est extrêmement pénible à lire et a donc été pénalisée de la même manière. L'absence de majuscules aux noms de dynastie et aux nationalités reste trop fréquente. On écrit les Fatimides et non les fatimides, les Moghols, les Ottomans, etc.

Les maladresses de rédaction sont moins nombreuses, même si l'on note quelques formulations orales à éviter, telles que « à la base », et le style est également meilleur que lors de la session précédente. S'il reste encore des formules malheureuses, l'on retient tout de même un effort certain de la part des étudiants. Les maladresses semblent, dans le cadre de l'épreuve de cliché, souvent dues, cependant, au manque de temps : certains mots manquent parfois, rendant les phrases banales et leur compréhension ambiguë. Par ailleurs, le style télégraphique et les parenthèses sont à proscrire, un commentaire d'œuvre étant une rédaction et non une prise de notes.

Enfin, il faut noter la rareté de l'emploi des virgules, pourtant nombreuses en français. Rappelons donc que les incises telles « quant à lui », « entre autres », etc., doivent être encadrées de virgules et que celles-ci précèdent, en français, la majorité des propositions subordonnées.

Défauts méthodologiques

Dans l'ensemble, la technique du commentaire de cliché semble à peu près maîtrisée. Quelques copies témoignent encore d'une incompréhension de cette épreuve, se contentant d'une description dépourvue d'analyse. Une majorité verse toutefois dans un discours très général, qui pourrait être élaboré autour de bien des œuvres, alors que tous les clichés choisis permettaient d'occuper largement les 10 mn imparties en se concentrant sur les œuvres et uniquement sur celles-ci. Ce discours trop général masque souvent un manque suffisant de connaissances, mais on le trouve également dans quelques bonnes copies, ce qui laisse penser à une incompréhension même de ce qu'est un commentaire d'œuvres. Rappelons donc que cet exercice est destiné à évaluer la capacité des étudiants à situer l'œuvre proposée dans le temps et dans l'espace et qu'il s'agit donc de faire une démonstration autour de cette dernière. Les analyses techniques, typologiques, iconographiques et stylistiques doivent donc développer le cartel et démontrer le bien-fondé des datations et localisations qu'il contient. Or, l'aspect démonstratif est très rarement présent, quand bien même les informations données sont exhaustives et justes.

De manière plus générale, les analyses restent trop superficielles. Même en un temps bref, il est nécessaire d'examiner tous les aspects d'une œuvre et non uniquement la technique ou le décor. C'est, en effet, l'ensemble des indices qui permet la datation et l'attribution. Nombre de commentaires sont incomplets et « meublés » par des considérations générales qui non seulement n'apportent rien à la démonstration, mais font perdre de précieuses minutes à leur rédacteur, qui aurait, sans cela, eut le temps de développer ce qui devait l'être.

On peut terminer en soulignant un problème récurrent : la plupart des étudiants confondent « datable » et « daté ». Beaucoup d'œuvres sont, en effet, datables d'une période particulière, mais fort peu portent des dates inscrites et sont donc datées. Dans le cadre de productions de série, cela est particulièrement important et, ici, seul le Taj Mahal était daté, parmi les quatre clichés proposés, alors que les trois autres étaient tout à fait datables, respectivement, de la période fatimide, de la période mamelouke et de la période abbasside.

Enfin, on ne saurait que trop conseiller aux étudiants de regarder les clichés avant de se jeter sur leur plume. D'assez nombreux commentaires montrent que l'œuvre a été à peine regardée. Certes, le temps imparti est court, mais prendre quelques secondes supplémentaires pour regarder attentivement avant d'écrire aurait évité à certains étudiants de grosses confusions techniques (clichés n°3 et 4), des descriptions hasardeuses (clichés n°1 et 3, notamment) ou, à l'inverse, l'oubli de certains détails importants (en particulier dans le cliché n°2).

Défauts de fond

Parmi les erreurs et les manques les plus fréquents, on peut noter l'absence de maîtrise du vocabulaire architectural, typologique et technique. Ainsi, les termes tambour, pavillons ou coupolettes sont rarement utilisés à bon escient. Une coupole bulbeuse n'est pas une coupole côtelée, un pishtaq n'est pas un iwan, les *chattri* ne sont pas des coupolettes. Le plan n'est pas non plus l'élévation. Faut-il rappeler que Taj Mahal n'est ni un palais, ni une mosquée et encore moins un temple ? Chaque terme a une signification précise, qu'il faut connaître pour pouvoir l'utiliser correctement.

En ce qui concerne les techniques de céramique, engobe est confondu avec glaçure, alors que les deux termes recouvrent des réalités très différentes (un engobe est composé d'argile délayé, tandis qu'une glaçure est de nature siliceuse, donc vitreuse). Pour obtenir de la faïence, on utilise une glaçure opacifiée à l'étain (celui-ci est présent en très faible quantité) et l'on pose le décor SUR la glaçure, ce que semblent ignorer bon nombre d'élèves, malgré les explications données en cours et en TDO. Les cuissons oxydantes et réductrices sont régulièrement mélangées.

De même, le verre soufflé est une technique inventée durant l'Antiquité, mais la technique décorative du verre émaillé et doré apparaît dans le monde islamique à la fin du XII^e siècle. Les émaux ne sont, d'ailleurs, pas des oxydes métalliques, mais des matrices vitreuses dont le colorant est constitué d'un oxyde, mais qui contiennent en majorité silice et fondant (soude, généralement, dans cette zone géographique et à cette période). L'on a même pu lire que ces émaux pouvaient être posés sur le verre en fusion (!), ce qui témoigne non seulement d'un manque de connaissance des techniques, mais aussi d'un manque de logique.

Enfin, les termes de ronde-bosse, bas-relief et haut-relief sont employés à tort, de même que sont confondus, pour les techniques de l'ivoire, un décor gravé, un décor sculpté ou un travail au trépan ou encore, pour le dernier cliché, les termes de potier et de dinandier. Rappelons donc que ce dernier est un artisan qui travaille le métal, tandis que le potier ou le céramiste travaille l'argile et le verrier, le verre.

D'un point de vue typologique, un albarelle n'est pas un gobelet, qui n'est pas un vase ni une coupe, une base n'est pas forcément un pied, qu'un tripode comprend 3 pieds et qu'une assiette est posée sur une base annulaire. Concernant le décor, une inscription n'est pas une écriture : la différence entre cursif et coufique ne semble pas intégrée, beaucoup d'étudiants n'ayant pas compris ce qu'est une écriture angulaire, pourtant expliquée en cours.

Parmi les erreurs récurrentes, il faut aussi souligner la confusion entre les styles floraux moghols et ottomans, qui sont liés dans les copies, alors qu'ils n'ont, en réalité, rien à voir, si ce n'est leur trompeuse appellation, forgée par les historiens de l'art.

De même, l'influence de la Chine sur l'invention de la faïence est mal comprise : les grès porcelaineux monochromes sont effectivement prisés au IX^e siècle et influent sur la création des faïences très blanches, mais la pose d'un décor bleu, à base d'oxydes de cobalt est spécifiquement islamique. Ce goût du décor bleu et blanc sera, à son tour, ré-importé en Chine, ce qui favorisera le développement des porcelaines à décor bleu et blanc. Mais ces dernières ne seront produites qu'à partir de la seconde moitié du XIII^e siècle, à Jingdezhen.



Cliché n° 1 :

Taj Mahal,
construit par Shah Jahan (1627-1657) entre 1642 et 1648,
à Agra, en Inde,
en marbre blanc orné de pietra dura.

Ce cliché était bien entendu facile à reconnaître, relevant plus de la culture générale que du travail demandé à un étudiant de l'école du Louvre. S'il était bon, pour un monument aussi connu, de donner la date précise de construction, on a accepté la mention du demi-siècle. Mais les datations ont parfois été fantaisistes, plaçant la construction de ce monument au XIII^e ou au XIV^e siècle.... Il était aussi nécessaire de préciser la ville où se situe le Taj Mahal, car l'Inde est vaste et la mention du seul pays était insuffisante.

Il fallait rappeler qu'il s'agit d'un mausolée, situé dans un grand complexe comprenant d'autres bâtiments. Ce mausolée abrite les corps de Shah Jahan et de son épouse, pour qui il fit édifier le bâtiment.

Il fallait également s'attarder sur l'organisation du bâtiment, un cube à pans coupés posé sur une terrasse et surmontée d'une coupole bulbeuse. Chaque élément (portail, coupole, *chattri*, etc.) devait être replacé et les influences soulignées : origine locale pour les *chattri* et la coupole bulbeuse, ainsi que l'emploi du marbre privilégié par les Moghols au XVII^e siècle, influences iraniennes pour le portail et les arcs brisés, influence centre-asiatiques timouride pour les jardins en quatre parties (*chahar bagh*) avec une nuance concernant l'emplacement décentré du mausolée, influence italienne (florentine) pour le décor de pierres dures.

Enfin, il fallait dire quelques mots du style du décor, qui est évocateur du style naturaliste développé à la cour moghole depuis le règne de Jahangir et composé de fleurs et de tiges souples, dérivant du goût pour les herbiers européens, alors introduits en Inde.



Cliché n° 2 : Plaquettes d'applique remontées en cadre

ivoire sculpté et gravé,
Egypte,
XI^e siècle (dynastie fatimide),
musée d'art islamique, Berlin

La technique pouvait être rapidement expliquée, mais il fallait souligner la taille en deux plans : le fond de rinceaux végétaux et le décor de personnages en plus fort relief. L'iconographie, en revanche, devait faire l'objet d'un développement plus long : on trouve sur ces plaquettes des scènes de cour, telles que des buveurs, des musiciens et des chasseurs, mais aussi des scènes relevant de tâches plus humbles, comme un vendangeur ou un personnage faisant boire un animal.

Le style a été peu analysé. Il se caractérise par un souci du modelé et du mouvement que l'on retrouve dans d'autres œuvres de la même période en Egypte, notamment sur les bois. Ce type d'élément est pourtant important, puisqu'il permet de dater l'œuvre. Les bois, comme la frise du Maristan de Qala'un ou le panneau du danseur au foulard, étaient, en effet, les éléments de comparaison les plus probants.

Fort peu d'étudiants ont évoqué les influences copto-byzantines sur ce décor, alors que nous sommes en Egypte et qu'elles y sont évidemment importantes.

Enfin, il fallait évoquer l'usage probable de ces plaquettes, sur des éléments de mobilier provenant vraisemblablement des palais fatimides, comme des trônes ou des coffres.



Cliché n°3 : Gobelet au phénix (ou aux oiseaux)

verre soufflé, décor émaillé et doré,
Syrie ou Egypte,
première moitié du XIV^e siècle,
fondation Gulbenkian, Lisbonne.

La typologie de cette œuvre, de même que sa technique, permettait de la situer immédiatement dans le temps et dans l'espace : le verre émaillé n'est produit qu'entre la fin du XII^e siècle et le XIV^e siècle en Egypte et en Syrie et cette forme de gobelet est un exemple très fréquent à cette période.

Il fallait également développer la technique de fabrication. Rappelons donc que ce type de décor s'obtient de la manière suivante :

- Le verre transparent est soufflé
- Il est mis à refroidir avant la pose du décor.
- Les contours du décor sont dessinés en rouge (émail fin)
- Le décor est coloré à l'or : on pense désormais que l'or est posé en premier, au pinceau et qu'il s'agit d'une dorure en suspension et non à la feuille ou au mercure).
- Les émaux sont également posés au pinceau. Ils sont composés de silice, d'un élément augmentant leur viscosité et abaissant leur point de fusion (fondant) et d'un colorant, souvent un oxyde métallique (mais pas uniquement, il peut, par exemple, s'agir de lapis-lazuli pour le bleu).
- L'ensemble est recuit rapidement à la flamme pour éviter une trop grande déformation du verre.

Il convenait ensuite de développer l'iconographie du gobelet : le décor de phénix, composé de bien plus de couleurs que ne semblent l'avoir vu les étudiants montrent des influences sinisantes, probablement véhiculées par les Mongols jusqu'en Egypte. La paix de 1323 est un marqueur chronologique important. Ici, ces motifs se doublent d'une référence à l'un des grands textes de la littérature persane, la *Conférence des oiseaux*, poème mystique de 'Attar, ce que très peu d'étudiants ont souligné.



Cliché n°4 : Plat à la couronne de laurier

faïence à décor de cobalt,
Samarra (Iraq) ou Suse (Iran),
IX^e siècle,
Musée du Louvre, Paris.

Cette œuvre devait être connue, dans la mesure où elle se trouve conservée au Louvre. Là encore, tous les aspects devaient être évoqués : typologie (plat tripode d'origine chinoise), technique (faïence) et décor (inscription et couronne de laurier). Il faut souligner que l'inscription centrale, en écriture angulaire, reste, à ce jour, non-déchiffrée. On ne peut donc pas savoir s'il s'agit d'une signature ou d'une toute autre inscription. Les influences chinoises sur le développement de la faïence devaient être soulignées et l'on devait également préciser que, dans le cadre de cette œuvre, deux hypothèses s'affrontaient, ce que de très rares copies ont mentionné : en effet, la pièce ayant été trouvée à Suse, certains historiens ont émis l'idée d'une production locale, tandis que d'autres penchent pour une importation depuis Samarra, capitale de l'empire et centre originel de production.

La technique de la faïence, pourtant particulièrement importante pour le monde occidental ultérieur, semblant échapper aux étudiants, en voici les différentes étapes :

- La pièce est façonnée, généralement au tour, en pâte argileuse.
- Elle est cuite, cette première cuisson est appelée cuisson de DEGOURDI (sans s, ni e, ni t...).
- La GLAÇURE (matière vitreuse) opacifiée à l'étain est posée.
- Le décor réalisé à l'aide d'oxyde de cobalt (bleu), de manganèse (brun) ou de cuivre (vert) est posé SUR la glaçure au pinceau, rapidement.
- La pièce est recuite entre 900 et 1000° (soit à haute température).

arts précolombiens (Pascal Mongne)



Cliché n°1 : "Tête colossale" n° 6

Culture Olmèque, Mexique
Prov. San Lorenzo, Etat de Veracruz,
Basalte,
ht. 1.67m.
Musée National d'Anthropologie, Mexico.

C'est en 1869, qu'apparaît dans la littérature scientifique la première mention d'une « tête colossale », observée par un voyageur au sein d'une hacienda de l'Etat du Veracruz. Cette sculpture, impressionnante par sa forme et sa taille, ne souleva cependant que peu d'intérêt jusqu'à dans les années 1930, époque de la redécouverte des monuments de ce genre et de l'identification de la culture qui les avait produits. Tardivement découverte, encore plus tardivement datée (pendant les années 1950), la culture Olmèque est paradoxalement la plus ancienne de la Méso-Amérique.

La *Olmeca* est apparue dans des basses terres tropicales du Golfe du Mexique (à la frontière des Etats du Tabasco et du Veracruz), au sein d'un paysage de marais, de forêts denses, de rivières innombrables, d'étangs et de lagunes. C'est en effet en ce lieu, de pénétration difficile et *a priori* hostile à l'homme, que se développe entre de 1200 et 400 av. J.-C. celle qui peut être considérée comme la civilisation-mère de la Méso-Amérique. Ses aspects sont bien connus : architecture cérémonielle (en terre), urbanisme linéaire et orienté (premières « cités »), stratification sociale, iconographie religieuse (êtres homme-jaguar), sculpture monumentale : stèles, « autels » et bien sûr les fameuses « têtes colossales ».

Peu nombreuses (moins d'une vingtaine d'exemplaires), ces « têtes colossales » ont été taillées dans une pierre originaire du massif volcanique des Tuxtla, situé à plusieurs dizaines de kilomètres de l'aire olmèque. De tailles variées (entre 1,50 m et plus de 3,5 m de haut), elles présentent cependant une belle uniformité stylistique : personnages masculins, joufflus, apparemment jeunes, aux curieux traits « négroïdes » (bouche lippue, nez épaté, yeux en amande) qui ont animé bien des débats (rarement scientifiques). Tel est le cas de la tête n° 6, provenant de San Lorenzo, le plus ancien des grands sites Olmèques.

La fonction de ces sculptures monumentales n'est pas bien connue. Souvent associées à l'architecture des sites olmèques comme San Lorenzo ou La Venta, elles semblent avoir joué un rôle de marqueur urbaniste. D'autre part, et malgré leur uniformisation esthétique, de notables différences dans les ornements et les coiffes, autorisent certains spécialistes à y voir des représentations de personnages, peut-être des ancêtres mythiques.

Née dans un espace géographique somme toute restreint, la culture olmèque va par la suite répandre son « art » en des régions fort éloignées (Bassin de Mexico, Vallées de Oaxaca, Hautes terres du Guatemala), et produit sur d'autres supports (décor pariétal, gravure sur objets mobiliers, figurines).

Ce véritable horizon culturel forgera les caractères tant iconographiques que religieux de ce qui deviendra la Méso-Amérique, jusqu'à la conquête espagnole et même bien après...



Cliché n°2 : Codex Boturini,
dit *Tira de la Peregrinación* (« Bande du Pèlerinage »)

Culture Aztèque,
début XVI^e siècle,
Bibliothèque du Musée National d'Anthropologie, Mexico

Parmi les grands foyers de naissance de l'écriture dans le monde, la Méso-Amérique tient un rôle particulier puisque cette aire a vu le développement de plusieurs formes d'écriture, dont le système maya est sans conteste le plus abouti et également le plus célèbre.

L'écriture en Méso-Amérique apparaît au cours du VI^e siècle avant notre ère, visiblement dans la Vallée de Oaxaca, à l'aube de la culture zapotèque. C'est probablement à partir de ce lieu, qu'elle se répandra dans l'espace méso-américain, sous des aspects et dans des emplois variés. Outre les Zapotèques et les Mayas, les grandes cultures de la région connaîtront l'écriture : Teotihuacan, Mixtèque, Mixteca-Puebla et bien entendu les fameux Aztèques.

Liée à l'origine à la mesure du temps et aux calendriers, cette écriture va connaître un grand développement et couvrir des fonctions variées : religieuses (rites, mythes, prophéties), historiques (propagande, récits de conquête), économiques (registres de tributs) et même géographiques. Les principes sont en général assez semblables : iconographie plus symbolique que réaliste, transcrivant à la fois des idéogrammes et des logogrammes, voire des syllabes. Les supports en sont très variés : stèles monumentales, peintures murales, céramique, bois, mais également tissu, peau et papier. Ces supports souples furent certainement les plus répandus. Sous le nom générique et impropre de « codex », ils adoptèrent des formes particulières dont les plus connues sont les bandes pliées en accordéon, pouvant atteindre plusieurs mètres de long.

Malgré la destruction d'un grand nombre de ces documents dans les années suivant la conquête espagnole, l'écriture aztèque ne disparaîtra pas, bien au contraire. Au service de l'administration coloniale et des missionnaires, certes adaptée aux nouveaux maîtres et à la nouvelle foi, elle connaîtra ce qu'on pourrait appeler une seconde vie jusque pratiquement à la fin du régime colonial. D'ailleurs, des quelque 450 codex originaires de la Méso-Amérique, la très grande majorité est datée de la période coloniale.

Longue bande de papier indigène indigènec (*Ficus*) de quelque 4,5m de long, pliée en accordéon de 21 feuilles, le codex *Boturini* (du nom de son inventeur, le collectionneur Lorenzo Boturini Benaduci, 1698-1755) respecte fidèlement les canons esthétiques et iconographiques de l'écriture traditionnelle aztèque. Cependant, la présence de quelques éléments (non visibles ici) trahissant une nette influence européenne, autorise les spécialistes à le dater du tout début de la période coloniale.

Son sujet pourrait également être la marque de l'intérêt des Espagnols pour l'origine des Aztèques. Le document est en effet l'histoire de leur longue errance, depuis leur lieu d'origine mythique.

La présente image illustre les deux premières pages du codex : à gauche, l'île mythique d'Aztlán, d'où ils prétendaient être originaires et dont leur nom est issu. À sa droite, la montagne et sa grotte à l'intérieur de laquelle est vénérée l'image de Huitzilopochtli (« Colibri à la Gauche »), le dieu tribal des Aztèques ici représenté sous la forme d'oiseau. C'est soumis à la volonté de ce dernier que les Aztèques entreprendront leur longue errance qui les conduira à leur terre promise : Tenochtitlan. La deuxième page illustre leur départ : les huit tribus ou clans, symbolisés par leur chef s'engagent derrière les quatre prêtres, dont le premier porte l'effigie du dieu, comme un baluchon. Notons les empreintes de pas. Dans la tradition épigraphique aztèque, elles symbolisent le voyage. Tout au long des 21 pages du codex, elles signalent le long chemin que le « peuple élu » suivra.

Cette référence à la Bible n'est pas outrée car certains chercheurs ont pensé voir dans le thème de ce codex l'influence peut-être involontaire des premiers missionnaires.



Cliché n°3 : Détail d'un tissu peint

Culture Nazca, Pérou
II^e siècle av. J.-C. - VIII^e siècle ap. J.-C.
Cleveland Museum of Art.

Fort ancienne, la tradition du tissage dans les Andes centrales est certainement la plus développée du monde précolombien, animée par un éventail de techniques d'une très grande variété (toile, reps, tapisserie, gaze, tressage, broderie, peinture sur tissu, etc.), au service de fonctions, elles aussi très variées : vêtements bien entendu, mais également tentures et linéuls,

Apparue dans le sud de l'actuel Pérou, la culture côtière Nazca se développe durant la période dite de l'Intermédiaire Ancien, entre le premier siècle avant notre ère et le VIII^e siècle. Cette culture est justement célèbre pour son art du tissage, parmi les plus beaux des Andes et probablement le plus abouti, lui-même issu de la tradition précédente Paracas, célébrissime pour ces *farfos*, linéuls multiples et de grandes tailles enveloppant les momies enterrées dans les sables de la région.

L'art nazca, à l'instar des arts du sud du Pérou, est volontiers géométrisé, symbolique, en général peu figuratif et surtout polychrome (jusqu'à douze couleurs), couvrant des céramiques aux formes simples ou des espaces en deux dimensions (panneaux, fresques, tissus). Il s'oppose en cela à l'art du Nord, aux décors réalistes et aux formes plus complexes, inspirés de la nature et dont la palette affiche une bichromie voire une monochromie caractéristiques.

La technique de peinture sur une surface tissée, moins courante que la broderie, est une des grandes spécialités de l'art nazca, principe de décor autorisant une plus grande liberté formelle, voire chromatique dans la forme et l'organisation de l'iconographie. L'exemple ici présenté, l'une des pièces maîtresses des collections précolombiennes du musée de Cleveland, illustre cette forme particulière de décor, daté du début de la culture Nazca (I^{er} siècle av. - II^e siècle ap. J.-C.) sur une bande de tissu (coton et laine) de près de 3 m de long et 70 cm de large.

Bien que l'interprétation soit sujette à caution (la pièce n'est pas complète et le décor en partie effacé), les spécialistes y voient une procession, visiblement de nature sacrificielle, à laquelle participent plusieurs personnages masculins se suivant.

Le détail illustré ici présente l'un d'eux, félin anthropomorphe bien reconnaissable à ses griffes, son museau à moustaches et crocs et sa fourrure à décor annelé. Cette divinité, ou plus vraisemblablement le prêtre l'incarnant, est armé d'un couteau et tient dans une main une tête-trophée, claire allusion au rituel de décapitation. Une seconde tête apparaît, en bout de queue du personnage. Celui qu'on appelle traditionnellement le « Démon chat » est une des divinités les plus représentées de l'art Nazca, notamment durant les phases anciennes. Reconnaisable par ses caractères physiques, il est presque toujours accompagné d'une arme et de têtes-trophées.

Moins répandus qu'en Méso-Amérique, les rituels sanglants, et notamment les sacrifices humains ont cependant été l'une des grandes composantes des religions andines. Nombreuses en furent donc les représentations, directes ou indirectes comme celle-ci.



Cliché n°4 : Porte du Soleil

Tiwanaku, Bolivie,
Culture Tiwanaku,
Horizon Moyen (VII^e-XI^e siècles)
In situ.

La période de l'Horizon moyen des Andes centrales s'étend du VIII^e au XI^e siècle. Elle correspond à la deuxième vague d'uniformisation culturelle et artistique, née dans l'altiplano et se répandant sur l'ensemble de l'Aire. Ses caractères iconographiques laisseront de profondes marques sur les cultures suivantes, jusqu'aux Incas, des siècles plus tard.

Cette période est dominée par deux unités, proches et contemporaines, et que l'on considère comme culturellement voire politiquement associées : Huari et Tiwanaku, du nom de leur « capitale » respective. Tiwanaku (aussi orthographiée Tiwanaku), située dans l'ouest de la Bolivie actuelle, au sud du lac Titicaca, est certainement la mieux connue pour son architecture et sa sculpture monumentale.

Apparue au début de notre Ere, Tiahuanaco a connu son apogée à partir de 700, devenant ainsi la capitale d'un « empire » à la fois politique et religieux régnant sur la moitié sud des Andes centrales, avant d'être abandonnée aux alentours de l'an mille. Centre cérémoniel majeur de son époque, « nombril du monde » bien avant Cuzco si l'on s'en tient aux anciennes chroniques, la cité fut organisée autour d'un espace sacré, cerné par un fossé et abritant les principaux temples dont les fameux Acapana, Temple enterré et Kalasasaya. C'est dans ce dernier bâtiment que se trouve la célèbre *Porte du Soleil*.

Véritable symbole de l'art précolombien des Andes, maintes fois reproduite dans les romans d'aventures et les récits de ce qu'on pourrait appeler « l'archéomanie », la *Porte du Soleil* est la structure la plus célèbre du site. Il s'agit d'un monolithe d'environ 3 m de haut, décoré en bas-relief d'une frise supérieure dont la partie centrale représente un personnage vu de face, portant une couronne ornée de serpents, tenant dans chaque main un sceptre ou/et une javeline, et juché sur une structure symbolisant un temple. De chaque côté, sur trois colonnes et tournées vers lui, des figures anthropomorphes ailées et à tête d'oiseaux ou de félins semblent prêter hommage.

Celui qu'on appelle prudemment le « Dieu du portail » offre de très fortes similitudes iconographiques avec le « Dieu aux bâtons » de la culture Chavin, apparue durant l'Horizon ancien, quelque dix siècles plus tôt. Ces ressemblances sont ainsi la marque d'une forme de continuum religieux perdurant au-delà du temps et de l'espace, probablement jusqu'au monde Inca. Certains spécialistes voient d'ailleurs dans ce « Dieu du portail » la préfiguration de ce qui deviendra plus tard Viracocha, dieu créateur des Incas.

Ces « portes », en fait seuils ou passages, semblent être des éléments fort importants dans la scénographie rituelle de Tiahuanaco. Les fragments d'un certain nombre d'entre-elles ont en effet été découverts dans les ruines du temple du Puma Puncu (en dehors de l'enceinte sacrée), sans qu'on puisse leur attribuer une fonction précise. Il est fort probable que la *Porte du Soleil* provienne de ce lieu, avant d'avoir été déplacée sur le Kalasasaya, où les premiers voyageurs la trouveront.

Bien qu'élément d'architecture et d'urbanisme, la *Porte du Soleil* est avant tout une sculpture, monumentale certes, mais répondant par son volume et ses techniques d'élaboration aux critères de cette forme d'art. Or, à la différence de la Méso-Amérique ou des Andes du nord (San Agustín), l'art de la sculpture est fort peu répandu dans les Andes centrales et ne semble se développer que durant les périodes d'uniformisation culturelle et de centralisme politique (Horizon Ancien : Chavin, Horizon moyen : Tiahuanaco ; et à moindre échelle l'Horizon Récent : Incas). Sans conteste, Tiahuanaco favorisa l'apogée de cette forme de message religieux. Statues, monolithes, éléments d'architecture travaillés en creux, décors sculptés en ronde-bosse ou en bas-reliefs sont partout rencontrés sur le site, y compris dans les canaux souterrains.

Bien plus tard, ce particularisme n'échappera pas aux conquérants Incas : impressionnés devant l'adresse des artistes de la région, ils les feront venir à Cuzco pour l'embellissement de leur capitale.

art byzantin (Maximilien Durand)



Cliché n°1 : Page du Psautier Chludov

Constantinople, vers 843
Miniature sur parchemin
Moscou, Musée historique

En 726, l'empereur Léon III l'Isaurien fit détruire le portrait du Christ qui ornait l'entrée du Palais impérial, donnant ainsi le coup d'envoi de la crise iconoclaste. En 730, il ordonna que soient détruites toutes les images religieuses. Son fils, Constantin V Copronyme, réunit un concile au Palais des Hiérieria, en 754, à l'issue duquel furent condamnées la possession, la fabrication et la vénération des icônes. La crise iconoclaste enflamma l'Orient pendant plus d'un siècle, opposant les partisans de l'image, les iconodoules, et les iconoclastes, qui prônaient une foi aniconique. Malgré quelques périodes de rémission, la crise perdura jusqu'en 843, et fut parfois très violente. Sous le règne de Théophile (829-842), par exemple, des persécutions affectèrent les iconodoules de Constantinople. Moins d'un an après la mort de l'empereur, sa veuve Théodora proclama, le 11 mars 843, le rétablissement définitif du culte des images.

C'est sans doute la même année que fut réalisé le Psautier Chludov, recueil de psaumes orné, dans la marge, de miniatures qui proposent un commentaire figuré du texte biblique. Ces miniatures n'offrent pas une illustration exacte du psaume situé en regard. Ainsi, dans la page présentée, le Christ, vêtu du colobium, est représenté en croix, encadré du soldat porte-lance, Longin, et du soldat porte-éponge, Stéphanon. Ce dernier s'apprête à abreuver Jésus de vinaigre. Au pied du Golgotha, figuré par un monticule, apparaissent deux personnages qui recouvrent de chaux une icône du Christ pour la détruire. Le parallèle entre les deux scènes est évident : les iconoclastes, en détruisant l'image sacrée, portent la même atteinte au Christ que ses bourreaux. Ce parallèle est accentué par la similitude des canthares qui contiennent le vinaigre et la chaux dans chacune de ces saynètes, ou par la physionomie caricaturale des iconoclastes et des soldats de l'Évangile.

Les figures ont été réalisées dans un style vif, qui rappelle les illustrations marginales des œuvres de la fin de l'Antiquité, dont elles s'inspirent manifestement. Durant toute la crise iconoclaste, la lecture des auteurs grecs, latins et de ceux de l'Antiquité tardive permettra aux défenseurs de l'une ou l'autre des factions, iconoclaste et iconodoule, de justifier leur position par rapport au problème des images. L'influence de ces manuscrits a donc été déterminante, et elle a préparé le renouveau intellectuel qui s'est manifesté pleinement sous la dynastie des Macédoniens (867-1056). L'usage de l'écriture cursive plutôt que de l'onciale facilite la copie et l'édition des textes littéraires ou sacrés. Dans un tel contexte, l'art du livre s'impose comme un élément majeur de la civilisation byzantine, au lendemain de la crise iconoclaste.

Le Psautier Chludov, clairement propagandiste, affirme par ses illustrations la nature de l'image sacrée et la présence réelle, dans son portrait, du personnage figuré. Il a été réalisé dans un milieu monastique, où s'est précisément réfugiée et développée la résistance iconodoule, au fort de la tourmente iconoclaste. Il appartient d'ailleurs aux productions dites « monastiques », qui privilégient les miniatures marginales, contrairement aux productions dites « aristocratiques », qui ornent les manuscrits de pleines pages peintes, comme le Psautier de Paris conservé à la Bibliothèque nationale de France.



cliché n°2 : pas de corrigé



Cliché n°3 : Peinture de la Déploration du Christ (le Thrène)

1164
Nerezi (Macédoine), église Saint-Pantéléïmon

Dans l'église Saint-Pantéléïmon de Nerezi, en Macédoine, fondée par un prince de la famille impériale en 1164, se déploie un cycle de peintures murales qui révèle la dramatisation constante insufflée à l'art pictural par la dynastie des Comnènes (1081-1185). La scène de la Déploration du Christ, ou Thrène, particulièrement, est significative de cette évolution. Le Christ mort, allongé sur un linceul, repose au creux des jambes de sa mère, elle-même abattue par la douleur et couchée au sol. Marie applique son visage contre celui de son fils, tandis que Jean, le disciple préféré, est brisé en deux et s'incline pour caresser de la joue la main de Jésus. Les protagonistes de cette scène dramatique prennent place sur un fond de rochers très sobre, devant un ciel nocturne bleu foncé. Tout concourt à accentuer le *pathos* de la représentation : le fond bleu qui se substitue à l'or des mosaïques antérieures et qui, tout aussi immatériel, est plus fantastique ; le choix des couleurs qui plonge l'événement dans une atmosphère intimiste, affligée, presque surnaturelle ; les lignes de la composition, qui convergent vers les visages de Marie et du Christ.

Sous les Comnènes, l'art de Constantinople triomphe hors de la capitale, dans les Balkans, en Russie et jusqu'en Italie. L'église byzantine, dont l'architecture et le décor ont été établis et hiérarchisés sous les Macédoniens, constitue un modèle. Le développement de l'iconostase et l'usage de plus en plus fréquent de la peinture murale plutôt que de la mosaïque offrent aux artistes des possibilités nouvelles. Ceux-ci mettent alors à profit la subtilité des techniques picturales pour développer une gamme de sentiments plus large, comme la douleur, la mélancolie ou la tendresse. Ainsi, l'icône de l'Annonciation conservée au Sinaï montre-t-elle, en plus du soin apporté au détail décoratif, la surprise et la résignation de Marie à l'apparition de l'archange Gabriel. L'icône de la Vierge de Vladimir, conservée à la galerie Trétiakov, à Moscou, est un chef-d'œuvre de tendre tristesse. La plaque du reliquaire du Saint-Sépulcre, au Louvre, saisit les Saintes Femmes dans leur étonnement de trouver le Tombeau du Christ vide. La Déploration peinte à Nerezi appartient à cette même production. Elle révèle aussi, dans sa composition, la même inventivité que les miniatures des *Homélies* de Jacques de Kokkinobaphos, conservées à la Bibliothèque nationale de France.

La dynastie comnène s'inscrit dans la continuité de l'art des Macédoniens. De la Renaissance précédente, elle conserve l'attrait pour les œuvres de la fin de l'Antiquité, sensible dans la représentation du corps nu du Christ. Des productions macédoniennes, elle retient l'élégance des compositions, les proportions des personnages et le goût pour le soin des détails. Mais elle développe un attrait plus marqué pour l'ornement, comme en témoignent les drapés agités des personnages, et une sensibilité exacerbée.



Cliché n°4 : Fragment du reliquaire de la pierre du Saint Sépulcre

Argent doré travaillé au repoussé, repris à la gravure et à la ciselure, sur âme de bois
Constantinople,
seconde moitié du XII^e siècle
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art

Le reliquaire de la pierre du Saint Sépulcre était conservé, à Constantinople, dans l'église de la Vierge du Phare qui communiquait avec le palais impérial. Il est mentionné vers 1200 par le gardien du trésor, Nicolas Mésarités. Comme les autres reliques de la Passion, la pierre du Sépulcre fut épargnée par les croisés de 1204. Mais le reliquaire fut vendu avec le reste du trésor impérial à saint Louis et déposé en 1241 à la Sainte-Chapelle à Paris, où il resta jusqu'à la Révolution. A cette occasion, le reliquaire byzantin qui avait été préservé fut démantelé et seules deux plaques furent conservées. Elles sont aujourd'hui toutes deux conservées au Louvre.

L'aspect original du reliquaire est bien connu grâce aux différents inventaires de la Sainte-Chapelle. Il s'agissait d'un reliquaire du type staurothèque. La face comprenait une tirette coulissante, dans un bord saillant. Une fois la tirette ôtée, on découvrait deux portes grillagées d'or qui révélaient la relique. Au revers, une grande plaque d'argent doré présentait une iconographie directement en rapport avec la relique contenue dans le tableau.

Cette plaque présente, en effet, deux saintes femmes se rendant au tombeau du Christ. Un ange les accueille et désigne de sa main droite le rocher où le Christ avait été enterré. Le tombeau vide est évoqué par une cavité où flottent bandelettes et linge de tête qui symbolisent l'absence de corps et témoignent de la Résurrection. Dans l'angle inférieure droit, une lacune a emporté la majeure partie des figures de soldats endormis, sensés garder la sépulture.

Des inscriptions courent tout autour de la pièce et dans le champ, explicitant l'événement. Leur graphie permet de situer l'œuvre à la fin de l'époque comnène (1081-1185), tout comme le style des figures. Un soin tout particulier a été porté à la composition, organisée autour d'une diagonale franche, marquée par l'aile de l'ange. Celle-ci se prolonge avec le bras de l'ange et aboutit à l'index tendu qui désigne la cavité laissée par l'absence de corps. Les saintes femmes ont un mouvement de recul et se serrent l'une contre l'autre. La tension dramatique de l'épisode est ainsi rendue sensible par la disposition même des différents protagonistes de la scène. Le canon des figures est élégant, presque grêle, tandis que les draperies, le détail des plumes de l'ange ou de sa chevelure révèlent un souci de l'effet décoratif très poussé. Ces tendances, qui s'accroissent durant tout le règne des Comnènes, apparaissent tant sur les œuvres d'orfèvrerie (icône de saint Michel du trésor de Saint-Marc de Venise) que dans la peinture monumentale (Thrène de l'église Saint-Pantéléïmon de Nerezi) ou dans les peintures de chevalet (icône de l'Annonciation du monastère Sainte-Catherine au Sinaï). Elles s'inscrivent pourtant dans un mouvement de renaissance qui n'est pas insensible aux productions de l'Antiquité et du Bas-Empire, amorcé dès l'époque des Macédoniens.

techniques de création : tapisserie (Marie-Hélène Massé-Bersani)



Sujet

Métier de basse lice, manufacture de Beauvais.

Expliquez la technique de tissage de basse lice

Corrigé

La tapisserie de lice :

La tapisserie est un tissu dont la chaîne, élément passif, sert d'armature à la trame, seul élément actif. Celle-ci constitue l'œuvre par morcellements successifs selon le jeu du dessin et des couleurs, en recouvrant entièrement la chaîne par série de duites. La duite est le passage aller-retour du fil de trame entre les deux nappes de fil de chaîne ; Contrairement au tissage traditionnel où le passage du fil va d'une lisière à l'autre.

Il existe deux techniques pour réaliser une tapisserie de lice, la haute et la basse lice. Leur différence tient essentiellement à la position du métier. Le métier de haute lice employé aux Gobelins est en hauteur, tandis que le métier de basse lice employé à Beauvais est horizontal.

La manufacture de Beauvais utilise exclusivement la technique de basse lice depuis 1764. La basse lice se caractérise par l'utilisation d'un métier horizontal et d'une chaîne en coton. La chaîne est tendue horizontalement entre 2 cylindres mobiles. Le cylindre arrière sert à enrouler la réserve de chaîne nécessaire au tissage, tandis que celui de l'avant sert à enrouler le tissage au fur et à mesure de l'avancement. La chaîne est un ensemble de fils parallèles représentant la longueur de la pièce. Tous les fils de chaîne sont embarrés de lices (petites cordelettes) paires et impaires reliées à des pédales en bois. C'est en actionnant les pédales avec le pied que l'on entraîne l'ouverture de la chaîne en deux nappes, fils pairs et fils impairs vont alors s'entrecroiser. Le licier est assis devant le métier, les lices sont placées sous lui, d'où le nom de basse lice.

La trame est réalisée à l'aide d'une flûte en bois chargée de laine, de soie, de coton, de lin... . Le licier tisse sur l'envers en suivant le dessin placé sous la chaîne. Pour que la tapisserie, une fois terminée, soit identique au modèle original, le licier doit préalablement inverser l'image de ce modèle. Il va le faire en la transposant sur un papier toilé. Ce papier toilé est ensuite cousu sous les fils de chaîne du métier. Et c'est ce papier toilé à grandeur d'exécution qui va lui servir de guide.. Le licier contrôle l'endroit de son tissage au moyen d'un petit miroir qu'il glisse entre les fils de chaîne. On peut aussi contrôler le travail en cours d'exécution grâce à un châssis mobile inventé par Vaucresson en 1757. Cette invention permet de faire basculer le métier.

La tapisserie est enroulée au fur et à mesure de son exécution et ce jusqu'à l'achèvement de la pièce que l'on ne découvrira dans sa totalité que le jour de la tombée du métier.

Teinture :

Longtemps réalisée à l'aide de colorants naturels d'origine végétale (gaude, garance, indigo) ou animale (cochenille), la teinture des laines et des soies se fait exclusivement au moyen de pigments synthétiques à base de trichromique rouge-jaune-bleu. On teint toujours à l'écheveau mais les cuves en bois ont été remplacées par des cuves en inox.

Sujet 1

La galerie princière. Origine et développements.

Sujet 2

La collection royale et l'idée de musée à la veille de la Révolution française

Pas de corrigé

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



Pas de corrigé

Plaque, émail peint,
XVI^e siècle,
Provenance Limoge
Ecouen, musée national de la Renaissance

Titres



Cliché n°1 : pas de corrigé



Cliché n°2 : pas de corrigé



Cliché n° 3 : pas de corrigé



Cliché n° 4 : pas de corrigé



Cliché n° 5 : pas de corrigé