



sommaire

- Arts du XVII^e siècle (Nicolas Milovanovic)
 - Arts du XX^e siècle (Camille Morando)
 - Arts d'Afrique (Manuel Valentin)
 - Arts d'Océanie (Philippe Peltier)
 - Arts du XVIII^e siècle (Patrick Violette)
 - Arts du XIX^e siècle (Dominique Lobstein)
 - Art populaire (Edouard de Laubrie et Vincent Rousseau)
-
- Techniques de création : la couleur (Jean-Jacques Ezrati)
 - Histoire des collections (Françoise Mardrus)
 - Iconographie (Patrick Violette)

arts du XVII^e siècle (Nicolas Milovanovic)

Sujet 1

L'architecture religieuse en Europe au XVII^e siècle

Corrigé

La plupart des copies ont correctement structuré le plan. Il y avait deux possibilités principales :

1) structurer selon une logique géographique en privilégiant l'Italie : traiter le cas italien dans une première partie en développant l'élaboration d'un nouveau style par Carlo Maderno, le Bernin, Pierre de Cortone, puis son évolution avec Borromini et Guarini. Puis élargir au reste de l'Europe dans une seconde partie en examinant particulièrement le cas français (Mansart, Lemercier, Le Muet, Hardouin-Mansart).

2) structurer selon une logique typologique en traitant d'abord, dans une première partie, la généralisation du plan en croix latine à coupole, puis, dans une seconde partie, l'adoption du type de la façade à deux niveaux reliés par des ailerons (Gesu de Della Porta puis Ste Suzanne de C. Maderno) en insistant là encore sur le cas français (façade plaquée sur une structure gothique comme à Saint-Gervais-Saint-Protais de Salomon de Brosse, avec trois ordres superposés).

Les erreurs les plus fréquentes furent l'absence de datation des édifices cités, la confusion dans la succession chronologique des édifices, l'inégalité dans le traitement des cas italiens et français (celui-ci souvent traité trop succinctement), enfin la cathédrale Saint-Paul de Wren, longuement vue en cours, a presque toujours été oubliée.

Sujet 2

Peinture et rhétorique

Corrigé

La notion de rhétorique n'ayant pas été correctement définie, la plupart des copies ont proposé des développements largement hors sujet. Le préalable était en effet de définir la rhétorique et de partir ensuite de cette définition pour structurer le plan.

On pouvait donc traiter les trois grandes notions de la rhétorique (ethos, logos et pathos) qui permettent d'argumenter un discours persuasif, et qui ont été transposées dans le domaine des arts, notamment par le cardinal Paleotti dans son *Traité* : a) émouvoir, b) instruire et c) plaire.

■ Le point a) correspond à l'expression des passions et à l'implication émotionnelle du spectateur grâce aux figures d'admoniteurs.

■ Le point b) correspond au contenu doctrinal et narratif de la peinture et à la manière dont le peintre, par la clarté de la composition, le rend accessible au spectateur.

■ Le point c) concerne les moyens propres à la peinture pour charmer l'œil du spectateur par le jeu des couleurs et de leurs harmonies, de la précision et la justesse des contours, des textures et du coloris, c'est-à-dire du jeu des lumières.

La plupart des copies n'ont pas su élaborer un plan structuré mais ont accumulé et juxtaposé des idées plus ou moins en relation avec le sujet. Nombreuses généralités, notions vagues et imprécises, non argumentées. Beaucoup n'ont pas fait l'effort de dater et de localiser les œuvres qu'ils citent dans leur développement : il est important de rappeler que c'est absolument indispensable. Enfin il y a encore de trop nombreuses maladresses d'expression : là aussi il faut rappeler que l'on attend des étudiants un style clair et précis, sans affectation.

arts du XX^e siècle (Camille Morando)

Considérations générales

En grande majorité : la méthodologie de la dissertation est bien assimilée, en dehors de quelques copies ; la définition de l'avant-garde a été précisée, ce qui était de mise pour les deux sujets ; ces derniers ont suscité des plans divers, des débats et un effort pour l'analyse. Toutefois, notamment pour le sujet n°1, certaines copies collent complètement au cours ou justement n'en évoquent rien (acteurs, contexte, œuvres, etc.), qui empêchait dans les deux cas toute forme d'analyse. Le sujet n°2, malgré des copies hors sujet, a suscité de bonnes analyses argumentées par des apports littéraires, plastiques, politiques et philosophiques, et a permis un débat intéressant.

On pourra souligner un soin pour l'orthographe et la syntaxe (notamment une copie remarquable d'un(e) étudiant(e) non francophone), un effort pour la datation des œuvres et du contexte historique et artistique. Certaines copies auraient gagné à être moins longues (jusqu'à 15 pages !). Quelques copies ont choisi un plan qui limitait une analyse, ou qui pouvait radicaliser des propos et des positions.

Avec les documents que je vous ai donnés (programme des cours magistraux avec résumés, chronologie 1900-1914, bibliographie rangée et centrée sur nos cours, et liste détaillée des œuvres montrées lors des cours), les orthographes de nom propre, de lieu de conservation, les dates, les événements, etc. doivent donc être assimilés.

Relisez-vous : confusion artiste/œuvre, date, redites, etc. Donnez au moins une datation, même approximative, aux œuvres vues en TDO ou lors de vos visites personnelles.

Soignez exigeant avec votre vocabulaire, les définitions et terminologies utilisées.

Notation :

- de 0/20 (copie blanche) à 16/20, 165 au-dessus de la moyenne / 50 en dessous
- De 16 à 14 : 47 copies
- De 13,5 à 12 : 83 copies
- De 11,5 à 10 : 35 copies
- De 9,5 à 7,5 : 35 copies
- De 7 à 3 : 14 copies

Sujet 1

Quelles sont les caractéristiques et les spécificités de dada et du surréalisme ? À l'aide d'exemples, vous définirez les enjeux, les convergences et divergences de ces deux mouvements dans leur idéologie et leurs propositions plastiques.

Remarques générales

Les œuvres exposées dans les collections permanentes au Mnam-Cci, Centre Pompidou, ont été largement citées à bon escient ; également celles de l'exposition « Dalí » au Centre Pompidou cette année, mais pas toujours à bon escient et très rarement datées... Citer l'exposition « Dalí » du Centre Pompidou était tout à fait à propos, mais cela a parfois occulté les autres artistes surréalistes et leurs œuvres... et du coup, occulté aussi le sujet proposé ! Malgré un réel effort d'analyse pour la grande majorité des copies afin de dégager les convergences et les divergences de dada et du surréalisme, certaines copies ont été écrites de manière « automatique » et quelques-unes ont tenu des propos radicaux, voire fautifs (par exemple : dada est représenté par Marcel Duchamp et le surréalisme par Salvador Dalí !... sans citer même Tristan Tzara ou André Breton, sans parler des autres artistes). La passion de certaines copies a qualifié André Breton de « tyran », sans expliquer de manière explicite et impartiale, par exemple, l'exclusion de Dalí...

Notation :

- de 0/20 (1 copie blanche) à 16/20, 125 copies : 99 au-dessus de la moyenne / 26 en-dessous
- De 16 à 14 : 33 copies
- De 13,5 à 12 : 47 copies
- De 11,5 à 10 : 19 copies
- De 9,5 à 7,5 : 20 copies
- De 7 à 3 : 5 copies

Corrigé

Il fallait définir les deux mouvements cités, soit en introduction, soit dans une première partie, à savoir les dates, acteurs, caractéristiques et spécificités de dada et du surréalisme, afin d'en analyser les convergences et leurs divergences. Le contexte historique et politique de la première guerre mondiale et de l'entre-deux-guerres était indispensable pour poser votre analyse, comme les écrits et figures emblématiques (Nietzsche, Bergson, Marx, Freud, Lautréamont, Rimbaud, ...)

Nombreux ont souligné la diversité des supports, des matériaux et des différents modes d'expression (peinture, dessin, sculpture, cinéma, photographie, ...) choisis dans la volonté d'une fin de la catégorie de l'art en soi, de la désacralisation de l'objet d'art, de la redéfinition du langage, relayés par l'utilisation de moyens pertinents de diffusion (manifeste, tract, revue, exposition,...) et engendrant l'invention de nouvelles techniques. Plusieurs copies ont noté la complexité de « séparer » les deux mouvements, ce qui a pu engendrer certaines confusions. Pour rappel, dada précède le surréalisme et le prépare, et des artistes ont fait partie des deux mouvements (Tzara, Arp, Max Ernst, Man Ray, ...). Certes, dada, comme le surréalisme, contient ses propres paradoxes et contradictions, malgré des textes théoriques, des œuvres emblématiques, etc. « Le Mur de l'atelier d'André Breton » (conservé et présenté au Mnam-Cci, Centre Pompidou), témoignage pertinent de la diversité de la collection du créateur du surréalisme, a été plusieurs fois cité.

À juste titre, plusieurs copies ont présenté comme une convergence l'enjeu international des deux mouvements, qui a parfois constitué une troisième partie. Dans l'ensemble, vous avez présenté ou évoqué en conclusion la postérité de deux mouvements, en omettant toutefois souvent celle de dada avec le Pop art, le Nouveau Réalisme, etc.

Proposition de plan, qui reprenait l'intitulé même du sujet et qui a été souvent repris :

Introduction : définition de l'avant-garde, rapide présentation des deux mouvements et contexte

Puis, en citant des exemples datés, les trois parties suivantes :

1. caractéristiques et spécificités de dada et du surréalisme
2. convergences des idéologies et propositions plastiques
3. divergences des idéologies et propositions plastiques

Conclusion : points forts de votre analyse et postérité de dada et du surréalisme

Parmi les plans proposés qui peuvent être retenus

1. Enjeux et apports de dada
2. Convergences de dada et surréalisme
3. Affranchissement de dada par le surréalisme et sa spécificité propre

1. Dada : acteurs, enjeux et production artistique
2. Surréalisme : acteurs, enjeux et production artistique
3. Convergences / divergences

Perles

- la technique du « fumage » est devenue celle de « l'enfumage » ...
- « *Femme 100 têtes* [de Max Ernst] est un roman-photo type « nous deux » »
- « dada et le surréalisme ne produiront pas de révolution plastique »...

Vocabulaire/fautes récurrentes

- on ne peut pas employer la terminologie d'« automatisme » pour les artistes dada qui se moquaient de la distinction psychanalytique entre le conscient et l'inconscient : les artistes dada vont jouer sur le hasard, l'aléatoire, le détournement. L'automatisme, propre au surréalisme, est le principe fondateur publié dans le *Premier manifeste du surréalisme* (1924).
- *Chien andalou* n'est pas une vidéo, mais un film de cinéma.
- évitez « le ressenti » de l'artiste
- le titre du tableau de Max Ernst, *La Ville entière* (1935-1937) a été maintes fois décliné : Ville idéale, Ville détruite, Ville au réveil, Ville éternelle, Ville moderne, Ville imaginaire...
- « les années 1920 » et pas les « années 20 » ; « cadavres exquis » et pas « dessins exquis »
- Marcel Duchamp (pas « Duchamps »), Giorgio De Chirico, et Joan Miró

Sujet 2

En 1916, Kasimir Malevitch écrit dans *Du cubisme et du futurisme au suprématisme* : « *Ces derniers peintres [les cubistes, les futuristes et les suprématisistes] ont rejeté les robes de chambre du passé et ont émergé dans la vie contemporaine, et ont trouvé des beautés nouvelles.* »

À l'aide d'exemples, vous commenterez cette phrase en explicitant quelles sont les œuvres avantgardistes et quelles sont les « beautés nouvelles » au début du XX^e siècle en Europe, auxquelles Malevitch fait référence.

Remarques générales

Il fallait bien lire le sujet. Le titre du texte de Malevitch indique que le cubisme et le futurisme vont conduire le peintre au suprématisme. Il ne s'agissait pas d'être pour ou contre les mots de Malevitch, mais de les commenter, sans en donner de mauvaises interprétations : par exemple, ici, Malevitch ne prône pas l'abstraction ! Certaines copies ont repris le cours 4 sur les origines des abstractions, et développé le passage à l'abstraction aussi chez Kandinsky et Mondrian, ce qui était hors sujet. De plus, il fallait citer pour votre argumentaire des œuvres auxquelles Malevitch fait référence dans sa citation, et notamment pas des œuvres postérieures à 1916 (date du texte de Malevitch), ou alors en conclusion pour ouvrir le sujet.

Notation :

- de 5,5/20 à 16/20, sur 90 copies : 66 au-dessus de la moyenne/ 24 en-dessous
- De 16 à 14 : 14 copies
- De 13,5 à 12 : 36 copies
- De 11,5 à 10 : 16 copies
- De 9,5 à 7,5 : 15 copies
- De 7 à 5,5 : 9 copies

Corrigé

Il fallait absolument définir l'avant-garde, partir des propos de Malevitch, expliciter les questionnements des avant-gardes avancés par le cubisme et le futurisme, à savoir les sujets, les moyens et les enjeux, qui lui permirent, avec d'autres artistes russes, d'en faire une synthèse, soit le « cubo-futurisme russe », puis de créer le suprématisme.

Il fallait rappeler le contexte historique et politique du début du XX^e siècle en Europe, notamment pour Malevitch. Son texte est écrit après l'exposition « Dernière exposition futuriste 0.10 » à Petrograd en décembre 1915 (où il présente pour la première fois ses œuvres suprématisistes, dont *Quadrilatère – carré noir sur fond blanc*, 1914-1915, Moscou, Galerie Tretiakov), et avant la Révolution bolchevique en 1917. Vous deviez préciser comment Malevitch a eu accès aux avantgardes occidentales (il ne fera qu'un voyage en 1927, notamment en Allemagne).

Il y a eu des interprétations erronées de l'expression « rejeter les robes de chambre du passé », qui a été transposée fautivement en celle « faire table rase du passé » (attachée au mouvement dada, mais pas ici), ce qui a engendré des passages hors-sujet. D'autres ont bien qualifié cette expression : « les robes de chambre du passé » renvoient à une mode obsolète, à une vision bourgeoise de la société, et pour Malevitch, elles correspondent à l'art académique et élitiste du Tsar et des nobles, à une forme de confort bourgeois. Mais Malevitch ne condamne pas l'héritage ou les influences du passé (l'impressionnisme a été déterminant pour lui), qui ont permis la création des avant-gardes. Au contraire, il souligne le courage des artistes de se défaire de leurs habitudes, des uniformités sociologiques et artistiques pour pouvoir, après avoir « assimilé » les courants précédents, proposer une création « qui émerge dans la vie contemporaine », propre à ce qui les entoure, propre à leurs engagements, à leurs questionnements, etc. De fait, en rejetant ces robes de chambre du passé, ces artistes ont émergé dans une société en pleine mutation, tant sociologique que politique, technologique, scientifique, artistique... La richesse des avant-gardes est d'avoir eu une très bonne connaissance du « passé » pour n'en conserver que ce qu'elles souhaitaient détruire ou bannir. Cette expression signifie que ces « derniers peintres » ont su dépasser les traditions encore ancrées dans un confort « bourgeois et académique ».

Bonne remarque : « elles renvoient à l'académisme dirigeant et autoritaire que les artistes européens ont tenté de mettre à l'écart pour créer des œuvres avantgardistes ».

Il fallait préciser la « vie contemporaine » au début du XX^e siècle, à Paris (cubisme), à Milan (futurisme), en Russie Moscou et Petrograd (suprématisme), à savoir, par exemple : l'actualité artistique à Paris (les expositions d'arts primitifs 1906-1907, Rétrospective de Gauguin en 1906, celle Cézanne en 1907, première exposition parisienne des futuristes chez Bernheim-Jeune en 1912, etc.) ainsi que le soutien des marchands, écrivains, critiques et collectionneurs (Kahnweiler, Vollard, les Stein, Apollinaire, Félix Fénéon, etc.), à Milan, les transformations urbaines, l'émergence de la lutte des classes, la diffusion des œuvres (scènes de théâtre, revues, tracts), en Russie, les collections de Sergueï Chitchoukine et d'Ivan Morosov, et le désir de rendre l'art accessible à tous selon les théories de Karl Marx et de la Révolution en marche, afin de pouvoir analyser ce que ces artistes ont révélé dans leurs œuvres de nouveau, de provocant ou pas.

Avec l'expression « beautés nouvelles », Malevitch fait référence explicitement au *Manifeste futurisme* de Marinetti (1909), point 4 : « Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle » ; ces beautés nouvelles ici renvoient à la ville moderne, à la technologie, à la science, chronophotographie, etc., et aussi à la découverte des arts primitifs, qui vont être des sources d'inspirations pour leurs sujets ou propositions plastiques. Certaines copies ont mal interprété les « beautés nouvelles » en établissant une histoire du goût, opposition du beau/du laid, ce qui n'était pas le sujet. Ou autre mauvaise interprétation : « les beautés nouvelles » renvoient aux abstractions ! Ce qui était, en plus, contradictoire avec les propositions plastiques du cubisme et du futurisme.

Proposition de plan

Selon l'intitulé du sujet, vous pouviez proposer un plan en 3 parties, qui a été peu choisi

Introduction (rapide contexte et définition de l'avant-garde) :

1. Comment ces avant-gardes (cubisme, futurisme et suprématisme) ont rejeté « les robes de chambre du passé » ?
2. Comment ont-elles « émergé dans la vie contemporaine » ?
3. Comment ont-elles trouvé des « beautés nouvelles » ?

Conclusion : limites et postérité dans et de l'œuvre de Malevitch après la Grande Guerre et au XX^e siècle.

Parmi les plans proposés qui peuvent être retenus

1. L'émergence des avant-gardes au début du XX^e siècle rejetant les robes de chambre du passé
2. Les propositions plastiques du cubisme, futurisme et suprématisme
3. Les beautés nouvelles selon Malevitch : création, diffusion et postérité ou impasse, vers une philosophie non-objectale, un monde sans objet

1. La tradition chez les cubistes, futuristes et suprématistes
2. La rupture du cubisme et du futurisme
3. L'innovation du suprématisme selon les solutions plastiques retenues

Plan le plus proposé mais qui pouvait limiter l'analyse

1. Le cubisme
2. Le futurisme
3. Le suprématisme

Perles

- dans la citation du *Manifeste futuriste* de Marinetti : « une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la Nicky de Samothrace »
- « les Dames d'Avignon », de plus, caractérisées comme des « divinités du sexe »

Sujet 1

La dimension thérapeutique dans les arts africains. Développer le propos à partir de quelques exemples

Remarques générales

Les copies ont été plutôt bonnes dans l'ensemble. Quasiment toutes ont bien compris l'importance du sujet et son intérêt. Les exemples ont en général été bien choisis et commentés de manière satisfaisante. Les TDO se sont avérés parfaitement utiles. Les candidats ont su intégrer des œuvres montrées en cours et des œuvres qu'ils ont pu découvrir en TDO, ce qui leur a permis de faire des commentaires pertinents sur la plupart d'entre elles.

Malgré ce bon résultat quant à la compréhension, les copies excellentes sont peu nombreuses. Quelques-unes seulement sont au-dessus de 15 sur 20. Les fautes d'orthographe, les maladroites d'expression, mais aussi les contresens dus aux formulations défailtantes ont pesé sur la notation. Beaucoup de candidats ont encore tendance à extrapoler ou à interpréter les œuvres de façon erronée ou sans argumenter. Un défaut en particulier a été de trop focaliser sur la dimension thérapeutique des œuvres, y compris pour celles qui n'étaient pas concernées. L'une des raisons à cela est que l'élève veut à tout prix en mettre un maximum, sans doute pour être sûr de ne rien oublier. Cette stratégie s'avère plutôt contreproductive. Certaines copies de bonne qualité ont ainsi perdu des points car des propos précipités et inutiles avaient été ajoutés en fin de la conclusion. À l'inverse, il est arrivé plusieurs fois que des copies se caractérisent par des banalités et des propos plutôt fades, et se réveillent en fin de partie ou en conclusion par des idées tout à fait intéressantes.

Les autres défauts relevés sont plus classiques. Des introductions qui partent de beaucoup trop loin et développent sur une demi, voire, une page entière l'histoire de l'Afrique avant d'aborder le sujet. Des néologismes sont créés comme « la thérapeute », et des nouvelles langues apparaissent comme le « tejen » (au lieu du « guèze », ancienne langue d'Éthiopie). Dans une copie, on a eu très peur d'un « chien biface ». Il était en réalité « bicéphale ». Néanmoins, dans l'ensemble, les appellations vernaculaires ont été bien respectées. Comme l'an passé, l'accès aux PowerPoints des cours a sans doute beaucoup aidé dans ce sens.

Les copies jugées « excellentes » ont été le plus souvent celles qui alliaient une rédaction claire et bien écrite, avec des idées structurées et respectueuses du plan annoncé dans l'introduction. Leur second point fort a été d'oser une réflexion personnelle avec un effort pour citer des références issues d'autres cours ou d'une expérience propre.

Trame de corrigé

Depuis l'ouverture en 2001 du Pavillon des Sessions consacré aux « arts premiers », suivie de l'inauguration du musée du quai Branly peu de temps après, la dimension esthétique de la statuaire africaine a pu, à juste titre, être valorisée, et le génie de la création africaine mis en avant. Les récentes expositions consacrées aux Dogon, à l'art du Congo ou du Nigeria au MQB montrent parfaitement la variété des styles régionaux ou ethniques. L'œil du visiteur peut ainsi prendre plaisir à parcourir les œuvres, persuadé d'établir un dialogue avec elles.

Pourtant, ce regard orienté par une muséographie bien établie et un propos savamment orienté n'est-il pas tronqué ? Si Art il y a, qu'en est-il des messages et des significations qu'il est censé véhiculer ? À force de vouloir « reconnaître » l'art africain par le seul canal de l'esthétique, n'a-t-on pas oublié d'autres aspects tout aussi importants ? Il en est ainsi de la dimension thérapeutique ou médicale qui donne sa raison d'être à une multitude d'œuvres et de chefs-d'œuvre. Néanmoins, reconnaître une telle dimension, c'est aussi admettre qu'il a existé en Afrique, indépendamment de l'Occident, des recherches et des réflexions sur la mort, la maladie, la douleur... qui ont conduit les sociétés à explorer d'autres voies que celle empruntées par l'Occident.

Dans le sillage de la période coloniale, la place de la médecine africaine a souvent été réduite à celle de « croyances » en la magie, ou bien a été confondue avec la notion de sorcellerie. L'une des difficultés à comprendre l'enjeu des pratiques médicales traditionnelles vient du fait que la maladie en Afrique est étroitement associée au « malheur » et à l'« infortune ». Ce que nous appelons maladie en Occident est avant tout un événement dont les conséquences sont susceptibles de toucher le groupe social (famille, communauté villageoise ou de quartier) et de perturber un équilibre spirituel et cosmique. C'est pourquoi les pratiques thérapeutiques mettent l'accent sur la partie psychologique et pas seulement organique des maux, et prend en compte l'entourage humain du malade, comme son environnement spirituel. Là résident souvent les causes et les remèdes. L'esthétique, ou ce que nous appelons la « beauté », des œuvres qui ont servi de support ou de médiation à ces pratiques résulterait alors d'une activité ou de l'usage maintes fois répété d'un « instrument » très élaboré dont l'un des buts consiste à restaurer la santé, la sérénité et l'équilibre social.

L'analyse de trois œuvres majeures permet d'entrevoir la complexité de cette problématique tout en apportant à chaque fois des éléments de compréhension, tant sur le sens des pratiques thérapeutiques que sur la spécificité de leur esthétique.

Exemples possibles à développer :

- Masque *mpangu* des Pende (RDC) : représentation de la maladie au sens générique du terme. Imbrication de certains symptômes objectifs (déformation, paralysie faciale = épilepsie ; paupières percées de petits trous = varicelle...) avec une cause invisible, un mauvais sort matérialisé par une flèche plantée dans la bosse du dos. Signification morale du masque.
- Statue d'autel dogon (Mali) par le Maître d'Ogol. Dédiée aux femmes mortes en couche et destinée à recevoir les offrandes de femmes enceintes ou en attente d'une maternité, la statue concentre et exprime les valeurs de comportement et une gestualité propre au monde dogon.
- Statue *blolo bla* et *blolo bian* des Baoule (Côte d'Ivoire) : Nécessite de comprendre les conceptions locales du monde et de son ordre cosmique. On insistera sur l'idée que l'intérêt de ces statuettes d'épouse ou d'époux de l'au-delà consiste à offrir un réceptacle à l'entité spirituelle responsable de troubles ou d'affections éventuelle sur une personne. Cette œuvre matérielle facilite la réconciliation d'un individu vivant avec son proche invisible.
- Statuette *ere ibeji* des Yorouba (Nigeria). Le processus est différent. Il s'agit d'offrir un réceptacle à l'esprit d'un jumeau ou des deux jumeaux décédé(s). La statuette agit davantage comme une sorte de compensation. Cette pratique, que l'on peut qualifier de psychothérapeutique, s'observe dans beaucoup de régions d'Afrique, ne serait-ce qu'à travers les figures de fécondité. En France, certains ethnopsychiatres ont reconnu leur efficacité, montrant ainsi les limites du tout chimico-physiologique de la médecine occidentale.

■ Statue *nkisi nkonde* des populations Vili-Kongo (Rep. du Congo, Angola, RDC). Dans cette région, le rôle du personnage du *nganga* est central. Ce « médecin-guérisseur » a pour principale activité de trouver la cause première d'un mal ou d'un malheur répété. Il se servait autrefois de diverses statuettes dont les plus impressionnantes, d'un point de vue esthétique, sont les *nkisi nkonde*, qualifiées autrefois par les collectionneurs de « fétiches à clous ». Ce sont des statues destinées à « chasser » dans l'invisible le jeteur de mauvais sort, le sorcier ou plus largement l'entité spirituelle coupable, cachée dans le monde de l'Invisible. Les *nkisi nkonde* ouvrent sur une conception différente de l'art tel qu'on le conçoit en Europe. Ces statues, dans leur esthétique aboutie, résultent de l'intervention de plusieurs personnes : le sculpteur qui réalise la matrice en bois, le *nganga* qui plante les clous en fer et place les charges médicamenteuses, et enfin le patient, dont les consultations orientent à chaque fois l'intervention du *nganga*. Il s'agit donc d'instruments thérapeutiques vivants, des supports de médiation agissants

Conclusion, une réflexion aboutie, qui s'appuie sur des siècles, voire, des millénaires, comme l'attestent deux autres pièces. La première, une terre cuite de Djenné montrant une femme en train d'accoucher. Une Étude tomodynamométrique a permis de révéler une cavité intérieure dans laquelle avait été placés divers éléments d'origine végétale, un principe qui pourrait rappeler les charges médicamenteuses des *nkisi* du Congo. La deuxième œuvre est une petite plaque de pierre peinte trouvée sur le site d'Apollo 11 (Namibie) qui a pu être datée de 27 000 ans avant J.-C. Elle semble montrer une créature animale mais ses deux pattes arrière sont en réalité des jambes humaines. L'image laisse supposer qu'il s'agirait d'un « shaman » qui, entré en transe, serait en train de se transformer en une entité spirituelle, ou inversement. Ce dernier exemple permet d'affirmer que l'art en Afrique a été l'un des moyens privilégiés pour servir de support et d'accompagnement aux diverses pratiques thérapeutiques.

arts d'Océanie (Philippe Peltier)

Sujet 1

L'art aborigène australien contemporain : source et invention de la peinture

Corrigé

En **introduction** on pouvait parler de la découverte de la peinture aborigène suite à l'exposition du quai Branly à l'automne dernier. Les œuvres ont dérouté les spectateurs car sous leurs aspects modernes elles sont mystérieuses, difficiles à lire.

On peut se demander quand, comment et pourquoi certains groupes aborigènes du désert central de l'Australie ont commencé à produire ces œuvres.

I. Contexte

On pouvait parler ici de l'installation du pouvoir colonial qui déclare le territoire australien « *terra nullius* » et les conséquences de cette déclaration.

La lutte aborigène pour la reconnaissance de leurs droits mais aussi et surtout dans le désert central, la création de centres de peuplement où sont regroupés plusieurs populations / groupes linguistiques. Dont celui de Papunya.

La peinture comme moyen de revendication : la liaison de chaque individu avec un territoire via la notion de « Tjukurrpa » ou Temps du Rêve qu'il fallait expliquer.

II. Genèse et développements

Les conditions historiques de la naissance du mouvement d'art contemporain.

En évoquant deux événements : l'arrivée de Geoffrey Bardon en 1971 à Papunya et son rôle dans l'organisation du mouvement en faisant peindre les murs de l'école puis en organisant et encourageant la production des peintures.

Le Prix Caltex Award donné en Septembre 1971 à Kaapa Tjampitjinpa qui marque la reconnaissance de la peinture aborigène par le monde blanc.

On pouvait parler alors de la figuration de cette peinture suivant deux conventions : occidentale et aborigène.

■ Aborigène : permettait d'évoquer les sources rituelles de la peinture (peintures corporelles, sur le sol, objets cérémoniels) et le système de signes employé.

■ Occidentale : une convention vite abandonnée par les artistes probablement sous les conseils de G. Bardon et le retour à une expression locale.

III. Polysémie

On pouvait ensuite évoquer l'aspect moderne de ces œuvres d'un point de vue occidental qui, pourtant, transcrivent des mythes évoquant la création du monde avec des signes simples. Ces signes simples cachent une lecture complexe, d'autant plus complexe que les signes sont polysémiques. On pouvait ici donner des exemples.

En **conclusion** : une peinture identitaire qui connaîtra un énorme développement et qui reste vivante. L'implication politique et économique de ce travail pictural (revendications territoriales, enjeux avec le monde occidental et le marché de l'art) pouvait être une ouverture possible du sujet.

arts du XVIII^e siècle (Patrick Violette)

Remarques générales

Les quatre œuvres présentées avaient été montrées et commentées pendant les cours. Il s'agissait volontairement de réalisations célèbres, souvent reproduites et commentées dans les ouvrages de base qui figuraient dans la bibliographie du cours, qui n'auraient donc pas dû poser de problème d'identification, et qui auraient dû en conséquence permettre aux candidats d'utiliser au mieux les 10 minutes de l'examen pour prendre le temps de regarder attentivement sans l'angoisse de l'ignorance de l'identification, de rassembler et d'organiser leurs connaissances, et de rédiger avec soin des commentaires construits.

Ce choix permet à mon sens de bien identifier, sans difficulté particulière, les candidats qui visiblement ne se sont absolument pas préparés, et d'autre part de permettre aux candidats qui au contraire se sont bien préparés (et qui ont su ainsi mettre à profit les fameuses 10 minutes pour construire un commentaire organisé et précis, nourri et d'observation et de connaissances), l'écrire avec soin et obtenir de très bonnes notes.

C'est ainsi que les résultats sont contrastés. Mais ils sont globalement satisfaisants et les bons résultats sont cette fois-ci majoritaires.

Les 210 notes des candidats qui ont composé (242 en mai 2012) s'échelonnent de 2 à 20 (la notation est entendue sur 20) :

Seules 21 copies sur 210 n'ont pas obtenu la moyenne (un candidat sur dix) (68 sur 242 en mai 2012, 73 sur 234 en mai 2011 ; 59 copies sur 216 en mai 2010) : c'est nettement meilleur que les sessions de mai passées.

189 copies (174 copies sur 242 en mai 2012, 161 copies sur 234 en mai 2011 ; 157 copies sur 216 en mai 2010) **ont des notes supérieures ou égales à 10.**

Plus précisément, dans ces 210 copies de 2013 :

- 9 copies, très insuffisantes, ont été notées de 1 à 5 (*10 en 2012 pour un total de 242 ; 17 en 2011 pour un total de 234 ; idem en 2010 pour 216 copies*)
- 12 copies ont été notées de 5,5 à 9,5 (*58 en 2012 sur 242 ; 56 en 2011 sur 234 ; 42 en 2010 pour 216 copies*)
- 65 copies ont été notées de 10 à 14,5 (*123 en 2012 sur 242 ; 120 en 2011 sur 234 ; 92 en 2010 pour 216 copies*)
- 123 copies, satisfaisantes, voire très satisfaisantes, ont été notées entre 15 et 19,75 (*51 en 2012 sur 242 ; 41 en 2011 sur 234 ; 65 en 2010 pour 216 copies*).
- 1 copie, excellente, a été notée 20/20.

On peut donc dire que :

Globalement, les résultats sont nettement meilleurs que ceux des précédentes sessions de mai.

Remarques sur la forme

Je reconnais et je salue à nouveau à cette session les efforts concernant l'écriture, à de rares exceptions près. C'est un point pratique, mais important, sur lequel les étudiants doivent être alertés ; les lettres manuscrites de motivation pour une candidature professionnelle sont étudiées souvent par une entreprise sous tous leurs aspects, y compris graphologiques...

L'orthographe s'est nettement améliorée dans les copies de cette session. C'est réconfortant.

La mobilisation des connaissances est parfois inorganisée, mais un net effort a pu être constaté dans le lot de cette session :

- il est toujours important, quand c'est possible, de **rappeler les circonstances de la création de l'œuvre**, de se poser la question de la commande qui éclaire souvent le sens de l'œuvre ;
- **il est indispensable de proposer une datation** ; la seule mention « règne de Louis XV », « XVIII^e siècle » est inacceptable sans donner la précision minimale d'une fourchette chronologique.
- il est enfin indispensable de **donner une dénomination de ce qui est montré** (une église, un monument funéraire, une fontaine publique, un tableau – huile sur toile –, des dimensions) : cela souvent aide à donner une analyse de la fonction de ce qui est montré, et des solutions proposées par l'artiste.
- il peut être nécessaire de faire un commentaire sur les matériaux et les techniques employés.

Je rappelle les éléments qu'il faut s'efforcer de faire apparaître dans un commentaire de cliché. L'ordre de ces éléments peut être modifié en fonction de l'œuvre et des problèmes qu'elle pose :

- identification (fiche succincte : auteur/atelier/agence/manufacture..., titre, dénomination, matériau utilisé, datation, lieu de conservation ou de localisation) ;
- circonstances de la commande (quand c'est possible) ;
- analyse qui procède d'une observation précise de ce qui est montré par la photographie projetée et qui greffe sur cette observation les connaissances mobilisées et justifie des commentaires historiques et/ou stylistiques.

Dans le cas où le candidat ne (re)connait pas l'œuvre, il lui convient de procéder à une observation minutieuse, d'analyser ce qu'il observe et de proposer en final au minimum, une localisation (pays, région...), une datation (fourchette chronologique...), une dénomination (un escalier, une fontaine, un palais, une église, etc...), voire une proposition d'identification. Cette démarche donne lieu à une notation, minimale certes, mais qui n'est pas 0. *Certaines copies ont fait cette démarche avec bonheur, ce qui leur a évité le « 0 »* : je veux croire que les remarques faites lors de comptes rendus de sessions antérieures y sont pour quelque chose.



Cliché n°1 : *Façade de l'église Saint-Charles Borromée*

Vienne (Autriche),
Fischer von Erlach,
vue générale

L'église Saint-Charles Borromée à Vienne est due à l'architecte Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723). Elle fut édifée (à partir de 1716) à la suite d'un concours voulu par l'empereur Charles VI qui avait formé le vœu de faire élever une église à saint Charles Borromée si le pays était libéré de la peste de 1713. L'architecte proposa une création ambitieuse destinée à glorifier la grandeur de la nation autrichienne libérée alors des trois maux dont elle avait souffert récemment : la peste de 1713, la victoire contre le Grand Turc (1683) et la toute récente mort de Louis XIV (1715). C'est donc à la fois une église votive et de célébration nationale.

L'ensemble s'impose par sa monumentalité et repose sur la triade des éléments majeurs que sont le portique, la coupole et les deux colonnes trajanes. Les lignes globalement rectilignes de la façade sont néanmoins rompues par l'avancée du portique central, à six colonnes monumentales (corinthiennes), surmonté d'un fronton triangulaire décoré d'un relief sculpté, à l'arrière duquel on distingue une sorte de terrasse sur laquelle sont disposées des statues monumentales. Une légère concavité "borrominienne" assure la liaison entre le portique et le reste de la façade, très étirée, fermée par deux tours coiffées de clochers bulbeux. Les pilastres sur cette façade prolongent finement la monumentalité des colonnes du portique, assurant l'unité de cette façade, unité soulignée de même par l'entablement au-dessus du premier niveau et la balustrade au-dessus du second. Cette monumentalité est accentuée par les deux colonnes trajanes qui se dressent de part et d'autre et légèrement en avant du portique et aussi par la coupole à haut tambour dont l'élancement est marqué par les pilastres qui ornent le tambour percé de larges fenêtres, et le lanternon qui coiffe cette coupole elle-même percée d'*oculi* à sa base. La richesse de la décoration (statues, pots-à-feu) complète cet effet.

De part et d'autre de l'édifice, deux tours à section carrée, percées d'arcades entourées de pilastres telles un arc-de-triomphe, à toits bulbeux et aux ouvertures richement décorées, donnent la même impression de grandeur.

Cette église présente une synthèse de différents apports italiens, antiques et modernes réunis : le portique central est une référence à l'antiquité et à Palladio. Les deux gigantesques colonnes, surmontées chacune notamment de quatre aigles (l'aigle impérial des Habsbourg) aux angles de l'entablement qui les couronnent, rappellent la colonne Trajane de Rome. La haute coupole percée d'*oculi* qui coiffe la nef ovale de l'édifice rappelle les plus célèbres exemples romains du XVII^e siècle. Cette façade affirme ainsi l'ambition politique de Charles VI : l'Autriche se place dans la lignée de l'Empire romain, et les colonnes trajanes rappellent aussi métaphoriquement les prétentions des Habsbourg sur le trône d'Espagne (les colonnes d'Hercule = le détroit de Gibraltar, cédé aux Anglais au début du siècle, perdu comme l'Espagne après la guerre de Succession d'Espagne au profit d'un Bourbon, petit-fils de Louis XIV, le duc d'Anjou devenu Philippe V d'Espagne).

Les problèmes les plus fréquemment rencontrés avec le 1^{er} cliché

- la dénomination, la localisation de l'église ;
- sa datation, la durée du chantier ;
- le nom de l'architecte ;
- l'usage correct des termes d'architecture.

On a ainsi encore trouvé quelques appellations très générales (bâtiment, construction...), où l'église (dans certaines copies, cette appellation n'apparaît même pas et on ne nous dit pas où elle se trouve : dans quelle ville, dans quel pays ?) est décrite avec approximations ou erreurs sur les termes employés.

On a trouvé trop souvent des datations trop vagues (et erronées) du type, « dans les premières années du XVIII^e siècle », « au début du XVIII^e siècle », ou franchement fautives (« au milieu du siècle » voire « à la fin du siècle »). Il faut impérativement que les étudiants continuent de faire un effort de précision sur ces questions de datations ; mais il convient en toute justice de noter les progrès constatés dans cette session sur ce point.

Le nom de l'architecte a été correctement donné ; quelques erreurs cependant (Prandtauer, Hildebrandt, Juvarra).

Il y a encore des erreurs sur le sens de quelques mots de base du vocabulaire de l'architecture ; concave et convexe, colonne et pilastre, et trop souvent des confusions relatives à l'appellation de la colonne trajane historiée (avec son déroulement de scènes historiées en spirale le long du fût) devenue colonne torse ou salomonique.



Cliché n°2 : *Saint Bruno*

René-Michel (dit Michel-Ange) Slodtz,
1744,
Marbre,
Rome, Basilique Saint-Pierre

Le *Saint Bruno* de René-Michel (dit Michel-Ange) Slodtz (1705-1764) est un marbre de grande dimension (plus de 4 m de hauteur), signé et daté 1744, commande prestigieuse du pape pour la basilique Saint-Pierre où l'œuvre est toujours visible à son emplacement d'origine. Slodtz avait décidé à l'issue de ses années passées à l'Académie de France à Rome comme pensionnaire, de rester à Rome où il fit une brillante carrière de 1736 à 1746 avant de rentrer à Paris. La commande pour Saint-Pierre est le signe évident de ses succès romains.

Saint Bruno, fondateur de l'ordre des Chartreux au XI^e siècle, est représenté en moine, refusant la dignité épiscopale (et non « cardinale », « cardinalice », « papale ») que voulait lui conférer le pape Urbain II. Dans un geste tournoyant, il signifie de sa main gauche son refus des attributs de la charge d'évêque que lui offre le petit ange à ses pieds, la mitre (et non la tiare, qui est le nom de la coiffe papale) et la crosse (cf. *supra* les remarques sur l'orthographe de ces mots). À la droite de Saint Bruno, une tête de mort et un fouet de flagellation (une « discipline ») signifient les choix de prières et de méditations monacales qu'il préfère à la charge qui lui est offerte.

Les mouvements de la figure du saint, le caractère théâtral de la mise en scène participent d'un langage baroque très maîtrisé, à l'unisson de la culture baroque de la statuaire héritée du Bernin et de l'Algarde et encore très vivace et vivante dans la première moitié du XVIII^e siècle à Rome.

Les problèmes les plus fréquemment rencontrés avec le 2^e cliché

- fautes d'orthographe récurrentes sur quelques mots descriptifs basiques
- ignorance de l'identification, de la datation, du nom du sculpteur ;
- caractère souvent approximatif des descriptions ;

Le personnage représenté est très souvent ignoré, ou alors les erreurs le concernant sont trop nombreuses. J'ai ainsi trouvé de nombreux « saint Jérôme » et « saint Philippe Neri ». Mêmes incertitudes pour le nom du sculpteur : les noms de Bouchardon, Adam (sans précision des prénoms), Pigalle, voire Duquesnoy, ont été avancés, quand ce n'était pas celui d' un sculpteur italien (qu'il soit nommé –Bernin– ou qu'il reste prudemment anonyme). Trop souvent enfin, la composition est mal datée, quand d'ailleurs elle l'est, et le matériau n'est pas souvent précisé.

Les descriptions sont trop souvent entachées par des fautes d'orthographe sur des mots descriptifs basiques qu'on ne devrait plus voir en 3^e année : « cross » [comme « moto-cross » sans doute !] pour « crosse » ; « mithre », « mytre » voire « myrre » pour « mitre » ; « un putti » pour un putto (putti étant pluriel en italien) ; les « années 40 », pour les années 1740 : Je rappelle que la dénomination « les années 40 », « les années 60 » etc... renvoient par usage (et pour combien de temps encore ?) exclusivement au XX^e siècle.



Cliché n°3 : *L'Ombrelle*

Goya,
1777-1778
tableau,
104 x 152 cm,
Madrid, musée du Prado

Goya, né en 1746 à Saragosse et mort à Bordeaux en 1828, après des débuts difficiles, se fixe à Madrid en 1775 à l'âge de 29 ans. Grâce à l'appui de son beau-frère, le peintre Francisco Bayeu, peintre en vue à la cour d'Espagne, il obtient une commande de 43 cartons de tapisseries pour la manufacture royale de Santa Barbara. Cette entreprise va lancer sa carrière. Ces cartons ont été exécutés en 3 fois, de 1776 à 1791, ils sont tous conservés au musée du Prado. *L'Ombrelle* appartient à la 1^{re} série peinte dans la première phase d'exécution (1777-1778). Toutes ces compositions sont imprégnées de thèmes galants, scènes de la vie madrilène où s'expriment jeunesse et joie de vivre. Le climat de toutes ces compositions est un écho de l'évolution de la vie à Madrid depuis la fin des années 1760 : bals et divertissements y sont autorisés ; c'est l'époque des fêtes, des majos et majas (jeunes gens à la mode du temps), des opérettes légères à sujets espagnols, les zarzuelas, les tonadillas applaudies de tous les publics.

L'identification a été en général bien vue : le cliché avait été commenté en cours. Mais j'ai cependant trouvé des confusions - classiques - avec Watteau, et Fragonard... C'est une scène avec deux personnages dans un paysage réduit à l'essentiel et baigné de lumière : une jeune fille richement et élégamment vêtue, assise à même le sol, levant ostensiblement un éventail fermé avec sa main droite, un petit chien noir replié sur ses genoux ; à l'arrière, un jeune homme la protège du soleil avec une ombrelle ouverte ; il porte le foulard à la mode des jeunes gens du temps, comme celui que Melendez montre dans son autoportrait du Louvre de 1746, rapprochement que de nombreux candidats ont su faire ; il pose avec un rien de désinvolture sa main gauche sur sa hanche, vêtu avec une nonchalance de bon aloi, une aisance de maintien, un négligé « chic » sans cravatte/jabot, autant de signes qui auraient dû exclure l'identification à un serviteur comme l'ont pensé trop de candidats.



Cliché n°4 : *salon ovale de la princesse*

Germain Boffrand,
Le salon ovale de la princesse au 1^{er} étage,
Paris, Hôtel de Soubise,
vue intérieure partielle.

Le décor de l'hôtel de Soubise à Paris (siège actuel des Archives nationales), miraculeusement toujours en place, est l'un des chefs d'œuvre les plus célèbres d'intérieur rocaille en France, ce que les contemporains appelaient le « goût moderne ». Les distinctions traditionnellement fortes entre l'architecture, la peinture, la sculpture sont comme abolies, tous les arts concourant ensemble à l'effet recherché de décoration unifiée.

Cet aménagement intérieur fut dans le cas présent mené par l'architecte Germain Boffrand au début des années 1730, pour répondre à la commande du prince de Soubise soucieux d'offrir à sa jeune épouse un environnement à la fois à la mode et somptueux. *Le salon ovale de la princesse au 1^{er} étage*, dont était projetée une vue partielle, est la partie la plus célèbre de cet aménagement. Décoré de huit peintures de Natoire racontant l'histoire de Psyché, placées dans des écoinçons aux contours extrêmement chantournés, entre le plafond aux ornements dorés et les panneaux blanc et or des boiseries, ce salon ovale se signale par sa singulière luminosité favorisée par les fenêtres qui l'introduisent et les glaces qui la réfléchissent et l'accroissent. Les panneaux des boiseries blanches supportent la sinuosité des arabesques dorées des motifs décoratifs inventés par les ornemanistes. La virtuosité des artistes s'allie dans ces décors à celle des artisans.

Quelques erreurs : j'ai trouvé un hypothétique « Goffrand » pour Boffrand, et plusieurs confusions avec le salon du pavillon de chasse d'Amalienburg, construit vers 1740, plus précisément la salle des glaces (décoration argent sur fond bleu), de François de Cuvilliers et Domenikus Zimmermann à Munich.

Considérations générales

Nombre de copies naviguent entre le « trop » et le « trop peu ». « Trop » amène à deux types d'égarements : en premier lieu, la récitation du cours sans lien avec le commentaire attendu – et, dans ce cas précis, trouver une copie sur deux refaisant l'histoire de la photographie depuis 1826, n'apportait pas grand-chose au commentaire –, ensuite, la répétition des mêmes idées à plusieurs reprises – et, malheureusement, parfois aussi, de leurs contraires – montre une volonté de remplissage qui ne peut que desservir. Le « Trop peu » consiste à écrire les renseignements minimaux concernant l'œuvre, sans essayer de la contextualiser ou de l'intégrer à une problématique, et reste donc en-deçà de ce que l'on peut attendre d'un commentaire de cliché.

L'histoire de l'art dispose d'un vocabulaire précis qu'il serait nécessaire d'avoir acquis en troisième année pour ne pas risquer des déconvenues : la *République* de Joseph Chinard ne porte pas de « spartiates » et la touche d'*Impression, soleil levant* n'est pas divisée. Du vocabulaire à la syntaxe, il n'y a qu'un pas que certains ne franchissent pas, aussi les copies style SMS demeurent inacceptables. De la même manière, des connaissances historiques minimales sont nécessaires qui auraient évité de placer les Trois Glorieuses et la *Colonne de Juillet* sous la deuxième République, sous le second Empire et même pendant la Commune.

La grande surprise vient d'une évidence déroutante : nombre de candidats n'ont pas regardé les clichés, ne voyant pas, par exemple, que l'œuvre de Claude Monet était signée en bas à droite, ou, après un regard trop rapide, confondant le *Cheval à la herse* de la photographie de Dubreuil avec un personnage... oriental, chez certains. Une fois de plus, je ne peux que déplorer que ce soit le dernier cliché, la photographie, qui ait été le moins bien traité comme si vous refusiez d'accorder à ce médium la qualité artistique.

Une relecture rapide de chaque commentaire permettrait probablement de corriger nombre de fautes d'orthographe ou de syntaxe et de bévues du genre : « Pissarro présenta à la première exposition impressionniste de 1874, le tableau *Gelée royale* (Paris, Musée d'Orsay) ». Impossible de ne pas faire son miel d'une telle saillie.

Notation

- Résultats : 215 copies ont été rendues, 157 ont eu 10 et plus, et 58, moins de 10.
- Les notes s'échelonnent selon l'ordre suivant : **17,5** : 2 ; **17** : 4 ; **16,5** : 7 ; **16** : 4 ; **15,5** : 3 ; **15** : 12 ; **14,5** : 6 ; **14** : 8 ; **13,5** : 9 ; **13** : 19 ; **12,5** : 12 ; **12** : 12 ; **11,5** : 13 ; **11** : 15 ; **10,5** : 9 ; **10** : 22 ; **9,5** : 6 ; **9** : 12 ; **8,5** : 6 ; **8** : 11 ; **7,5** : 2 ; **7** : 8 ; **6,5** : 4 ; **6** : 3 ; **5,5** : 2 ; **5** : 1 ; **4,5** : 3.
- La moyenne se situant donc à 11,4.

Corrigé

Les quatre clichés – qui, comme je vous l'avais annoncé, recouvraient quatre des cinq domaines étudiés, les objets d'art ayant été cette fois-ci omis – avaient été présentés et commentés en cours. Ils vous ont été projetés dans leur ordre chronologique.

Vous trouverez ci-dessous la base du commentaire de chacun d'entre eux, d'après mes notes de cours, noyau autour duquel je vous avais expliqué la nécessité d'agréger les connaissances pertinentes que vous offraient, par exemple, les autres commentaires de mon cours, les travaux dirigés devant les œuvres, ou le seul ouvrage de Sébastien Allard et de Laurence des Cars, que je vous avais conseillé de consulter mais qui semble n'avoir remporté qu'un maigre succès.



Cliché n°1 : *La République*

Joseph CHINARD (1756-1813)

La République,
1794

Paris, musée du Louvre

Au lendemain de la chute de Robespierre et lors du passage vers le gouvernement plus consensuel de la Convention. On passe du dynamisme effréné des révolutionnaires à la statique pondérée d'une nation qui veut se construire.

Le sculpteur lyonnais Joseph Chinard qui venait de passer cinq années à Rome était de retour en France au début de 1789 ; il y connaît quelques déboires et six mois de prison au lendemain des journées révolutionnaires. Il se fait néanmoins reconnaître comme bon républicain en fournissant rapidement plusieurs allégories au goût du jour : une statue colossale – en matériaux périssables – de la Liberté pour les fêtes révolutionnaires de Lyon en 1790, et quelques modèles destinés à des concours pour les décors de fêtes publiques.

L'allégorie de la République, datée de 1794, s'appuie sur deux stèles symbolisant les « Lois » et les « Droits de l'homme » tandis qu'au dos sont dessinés les emblèmes de la « Force », de la « Justice » et de l'« Éternité » et qu'à la base du siège est écrit le mot « Liberté ». Elle peut appartenir à un projet commémoratif mais peut tout aussi bien avoir été conçue comme objet décoratif à un moment où l'art pouvait rompre avec les références martiales et afficher plus de sensibilité. Malgré ses seulement 35 cm de hauteur, cette terre cuite frappe par sa monumentalité, sa frontalité, et son austérité néanmoins tempérée par le geste maternel avec lequel la République soutient, découvre et protège les symboles républicains : elle glisse dès le lendemain de Thermidor d'un statut héroïque et martial vers un statut maternel.



Cliché n°2 : *La Colonne de Juillet*

Jean-Antoine Alavoine (1776-1834), puis Louis Duc (1802-1879)
Colonne de la Bastille ou *Colonne de Juillet*,
 1831-1840.

Exemple d'aménagement de l'urbanisme parisien sous la Monarchie de Juillet, la Colonne de la place de la Bastille – lieu hautement symbolique depuis le 14 juillet 1789 – succède à la *Fontaine de l'Eléphant* dont il avait été question au cours précédent pour commémorer les journées de juillet 1830 et la Révolution qui a mené Louis-Philippe au pouvoir. Il en pose la première pierre le 27 juillet 1831. Comme la *Colonne Vendôme*, elle s'inspire de la *Colonne Trajane*. L'ensemble, haut de 46,30 mètres, repose sur un massif circulaire en marbre blanc entouré d'une grille. Ce support est percé d'une porte qui mène à la galerie funéraire où sont disposés les deux grands sarcophages de 13 mètres sur 2, contenant les restes des Martyrs des Trois Glorieuses et de la Révolution de 1848. Sur cette base cylindrique repose un piédestal de marbre qui supporte lui-même une structure carrée de bronze couverte sur les quatre faces d'inscriptions commémoratives. Au-dessus, le fût de la colonne, de 23 mètres de haut est formé de 21 tambours cylindriques, il ne porte pas de décors figurés excepté quatre colliers, décorés de seize têtes de lions, qui scandent sa hauteur et divisent le fût en trois parties qui symbolisent les Trois Glorieuses, mais porte en lettres d'or les noms des 615 combattants morts durant les journées de juillet 1830.

Au sommet de la colonne proprement dite figure un chapiteau corinthien de bronze surmonté d'une balustrade qui épouse la forme de ses bords, tandis qu'en retrait, une base circulaire supporte un ensemble de bronze doré : une sphère symbolisant le monde, de laquelle s'envole le *Génie de la Liberté* dont le modèle est dû au sculpteur Auguste Dumont. Celui-ci qui a été conçu pour *représenter la Liberté qui s'envole en brisant des fers et sème la lumière*, est bien plus couramment surnommé « *Génie de la Bastille* ». Pour l'inauguration de ce monument, le 28 juillet 1840, le gouvernement commanda à Berlioz sa *Grande Symphonie funèbre et triomphale*, qu'il dirigea avec un orchestre de 200 musiciens.



Cliché n°3 : *Impression, soleil levant*

Claude Monet (1840-1926)
Impression, soleil levant
 1872
 Paris, Musée Marmottan-Monet

Selon l'historien d'art américain John Rewald c'est de ce tableau et de la critique qui en fut faite lors de la première exposition impressionniste par Louis Leroy que viendrait le terme d'impressionnisme ; il est donc devenu emblématique du nouveau courant qui voit le jour dans l'ancien atelier de Nadar, au 35 boulevard des Capucines, le 15 avril 1874, deux semaines avant l'ouverture du Salon officiel. Depuis 1867, et nous le savons par une lettre de Frédéric Bazille (espoir de la « Nouvelle Peinture » mort durant la guerre de 1870), l'idée d'une exposition indépendante existait chez ce groupe de jeunes artistes qui s'étaient rencontrés dans l'atelier de Charles Gleyre, mais il fallut attendre 1874 pour qu'ait lieu cette première manifestation, mise en scène par Pierre-Auguste Renoir. Afin de faire nombre, certains refusés avaient été acceptés, qu'on a oubliés depuis, comme les peintres Béliard ou Brandon ou le sculpteur Ottin, tandis que deux peintres de l'exposition seraient bientôt présents au Salon : Eugène Boudin et l'italien Giuseppe de Nittis.

Le public fut rare, les critiques furent acerbes pour les nouveaux venus qui avaient pourtant, à l'exception de Cézanne, eut les honneurs du Salon entre 1865 et 1869.

Impression, soleil levant, une vue de l'avant-port du Havre peinte deux ans auparavant, était un des cinq tableaux envoyés par Monet, en compagnie de sept pastels. La composition de l'œuvre se caractérise par l'horizontalité du paysage représenté et le partage de l'image en tiers, le tiers supérieur étant consacré au ciel et les deux tiers inférieurs au port et à la mer. Tout est esquissé, les silhouettes des bateaux se détachent à peine du reste du tableau, baigné dans le flou de l'atmosphère du grand port. Cela place cette œuvre dans la suite des peintures de Turner que Monet avait découvertes durant son exil à Londres en 1870-1871, et comme chez son confrère britannique, le soleil et la barque sont là pour aider le spectateur à décrypter la scène. L'artiste fait fi du « dessin probité de l'art » vanté par Ingres, et ne tient pas compte des valeurs tonales prônées par l'Académie, s'offrant dès lors comme une cible aux détracteurs de cette initiative nouvelle.

Le résultat de cette exposition fut négatif et les participants renoncèrent à organiser une nouvelle exposition l'année suivante. Néanmoins, à l'initiative de Renoir et tant pour se faire connaître que pour gagner quelque argent, Monet, Morisot, Renoir, et Sisley vendirent 73 de leurs œuvres à l'Hôtel Drouot, en 1875. Le résultat fut catastrophique mais grâce au soutien financier de Gustave Caillebotte et logistique du marchand Paul Durand-Ruel, une deuxième exposition put se tenir en avril 1876, une fois encore largement ouverte à des personnalités très diverses mais appartenant pratiquement toutes à un courant novateur même si les formes d'expression de cette nouveauté variaient d'une personnalité à l'autre.



Cliché n°4 : *Eléphantaisie*

Pierre Dubreuil (1872-1944),
Eléphantaisie
 1908,
 Hambourg, San Francisco, Legion of Honor

Il s'agit d'une héliogravure, c'est-à-dire une image produite par un procédé d'impression en creux par lequel l'encre est transférée directement depuis un cylindre métallique de cuivre gravé sur le papier qui sert de support. Ce système, comme d'autres dont les noms compliqués révèlent souvent les principes techniques de fonctionnement, permet une reproduction fidèle et importante de la même photographie pour répondre à la demande alors croissante d'images pour les publications ou pour les collections.

Cette image fait preuve d'un souci de composition dans l'échelonnement des plans qui permettent de voir, au premier plan, le *Jeune Eléphant pris au piège* de Frémiet, puis derrière, le *Cheval à la herse* de Rouillard, conçus pour l'Exposition Universelle de 1878, avec, pour fermer l'horizon, la silhouette de la Tour Eiffel, symbole de la manifestation de 1889. L'opposition entre la grande surface sombre qui ferme la composition sur la droite et l'aspect diaphane de la Tour Eiffel au fond est le résultat d'une manipulation du tirage avant impression.

Cette image est assimilable au courant pictorialiste, qui avait vu le jour en Grande-Bretagne et qui dérivait largement des propriétés nouvelles qu'offrait l'utilisation du gélatino-bromure d'argent. Désormais, persuadés que la photographie était un art, les amateurs étaient désireux de faire reconnaître la prééminence du regard et de la sensibilité de l'opérateur sur le sujet représenté. La première publication anglaise de ces idées date de 1869 et est due à Henry Peach Robinson ; elle paraîtra en France en 1885, sous le titre : *De l'effet artistique en photographie, conseils aux photographes sur l'art de la composition et du clair-obscur*. Cet ouvrage allait avoir une importance considérable pour la production et la pratique photographique à venir. Il allait être secondé en France par une nouvelle revue, la *Revue photographique* de 1903 à 1907, dans laquelle écrivait, entre autres, Robert Demachy, fils d'un banquier et donc dépourvu de soucis matériels, qui put mener ses recherches sans contrainte.

Il n'était nullement question de restituer intégralement ces commentaires, mais il était recommandé d'y prendre les éléments qui vous permettraient de bâtir une synthèse personnelle, ce que certains d'entre vous ont tenté... et réussi.

art populaire (Edouard de Laubrie et Vincent Rousseau)



Cliché n°1 : Bergers des Landes

photographie
vers 1900
Felix Arnaudin
MuCEM

Felix Arnaudin (1844-1921) a sillonné, sa vie durant, la Grande Lande à bicyclette afin d'en collecter les traditions orales en langue gasconne ; il est également l'auteur de près de trois mille clichés photographiques, alliant sa sensibilité d'artiste à la « beauté » de ce peuple landais. La région de la Grande Lande connaît, à partir du Second Empire, une mutation considérable avec l'implantation de la forêt industrielle et l'abandon progressif des modes de vie traditionnels. L'auteur s'est spécialisé dans le reportage photographique de gens du peuple pour en fixer les traits les plus significatifs de la vie quotidienne auprès des spectateurs souvent urbains.

Arnaudin a photographié un groupe de bergers landais juchés sur leurs échasses et surveillant leur troupeau de moutons dans les Landes. Le nom de ce département, dans le Sud-Ouest de la France, en Gascogne, fait référence à son type de végétation. L'utilisation des échasses (« tchanques ») par les bergers dans cette région marécageuse et plate est particulièrement utile leur évitant d'être confrontés à l'eau et leur permettant de prendre de la hauteur pour surveiller leur troupeau. L'élevage ovin convient à cette région pauvre, pourvoyant ses paysans et bergers en laine, fumure pour les terres cultivées et éventuellement viande. Félix Arnaudin compose sa photographie en regroupant les bergers et en mettant en évidence leurs échasses dont la verticalité contraste avec l'horizontalité du paysage. Cette photographie est donc savamment construite et ne constitue pas un instantané de la vie rurale. Même si la scène simule un dialogue visuel entre les bergers, car les moutons ne sont que très secondaires dans le propos du photographe, le photographe met l'accent sur les éléments (grande cape, pelisse laineuse, béret) de leur costume quotidien : largement confectionné avec du cuir, de la laine de la toison des moutons, ce costume participe à la construction du stéréotype du berger landais, immédiatement reconnaissable par le spectateur. Arnaudin fixe également un métier qui devient « identitaire » d'une région alors que celle-ci connaît au même moment une mutation paysagère et économique considérable avec la plantation de la plus vaste forêt artificielle d'Europe engagée sous le Second Empire et la production de bois, de résine ou encore d'essence de térébenthine. Felix Arnaudin profite du médium photographique pour affirmer sa démarche d'observation « objective » du quotidien qui est celle de l'ethnographie, discipline de l'observation scientifique des modes de vie des peuples, qui connaît ses prémices à la fin du XIX^e siècle.

Cette nouvelle démarche contraste avec une plus ancienne, où les caractéristiques des us et coutumes étaient exagérées de façon outrancière afin d'en dégager le caractère anecdotique et pittoresque : Abel Hugo avait représenté, dans les années 1830, des bergers landais au sommet d'échasses démesurées ne correspondant à aucune réalité. Néanmoins, cette représentation du berger landais sur ces échasses par Abel Hugo, puis Felix Arnaudin, participera à la construction des identités régionales tout comme la présentation qui en était faite à l'entrée de sa section intitulée « de la toison à la vêtue » de l'ancien musée des Arts et Traditions populaires de Paris.



Cliché n°2 : *Fardier ou chariot à vapeur*

Nicolas Joseph Cugnot (1725-1804)
1770
Musée des Arts et Métiers, Paris.

Un grand châssis de bois de plus de sept mètre de long, porté par trois roues et agrémenté d'une machine à vapeur en cuivre : ainsi se présente le fardier de Cugnot, premier véhicule automobile construit. A l'avant de l'appareil, une chaudière en cuivre d'un mètre et demi de diamètre contient un réservoir d'eau placé au-dessus d'un foyer à bois. La vapeur est introduite alternativement dans deux cylindres placés à l'arrière de la chaudière. Dans chacun de ces cylindres, la vapeur exerce une pression sur un piston qui met en mouvement la roue avant, unique roue motrice de l'ensemble.

Le terme fardeau désigne les lourdes charges d'artillerie. Il est à l'origine du nom de cette invention, destinée à l'usage du transport de matériel militaire. Lorsque le duc de Choiseul quitta son poste de ministre de la guerre en 1770, Cugnot perdit un précieux appui et dut cesser ses recherches sur le fardier. La vitesse et l'autonomie de celui-ci n'était alors guère satisfaisantes. Le prototype fut déposé à l'arsenal avant d'être confié au conservatoire des Arts et Métiers vers 1802.

Certes, on peut considérer le fardier de Cugnot comme un échec, puisqu'il n'a jamais été utilisé. Néanmoins, il est un témoignage intéressant de la Révolution Industrielle, ensemble de mutations techniques survenues en Occident à partir de la fin du XVIII^e siècle et qui ont considérablement modifié la société en Europe et en Amérique du Nord au cours du XIX^e siècle.

Le fardier de Cugnot illustre un phénomène caractéristique de l'industrialisation : le changement de source d'énergie. Il s'agit d'une première utilisation de l'énergie de la vapeur dans le domaine des transports où on utilisait alors principalement des énergies dites naturelles, c'est-à-dire éoliennes, hydrauliques ou animales. Le prototype de Cugnot est d'ailleurs contemporain des premiers travaux que l'Ecossais James Watt mena de 1769 à 1788 pour améliorer la machine à vapeur. Celle-ci devint, au XIX^e siècle, le moteur privilégié des industries et artisanats, alors libérés des contraintes de la nature. Cette libération n'est cependant qu'illusoire puisque l'utilisation de cette nouvelle énergie nécessite un approvisionnement important en combustible.

Quelques années après l'invention du fardier par Cugnot, l'énergie de la vapeur fournit des moteurs aux bateaux, mais permit aussi de créer un nouveau système de transport terrestre : le chemin de fer. S'inspirant des rails et wagonnets présents dans les mines, l'anglais John Blenkinsop inventa en 1811 ce que l'on considère comme la première locomotive utilisable, reliant Leeds à Middleton Colliery. Le développement du chemin de fer permit de transporter les matières premières, les produits manufacturés et les hommes. Les modes de production en furent modifiés. En effet, de nombreux objets produits auparavant localement (auto-fabrication ou artisanat) furent dès lors conçus à grande échelle. Les transports ont donc un rôle primordial dans l'histoire de l'industrialisation.

Le XIX^e siècle a vu l'accroissement de l'utilisation d'autres énergies, principalement l'électricité et les énergies fossiles (gaz et pétrole). Ces énergies ont peu à peu remplacé la vapeur au XX^e siècle, tant dans l'industrie que dans le domaine des transports.

techniques de création : la couleur (Jean-Jacques Ezrati)

Sujet



Question 1 : On définit une couleur par ces trois attributs, lesquels ? Peut-on dire qu'à ces derniers un quatrième peut-il se rajouter ? Si oui, lequel ?

Question 2 : Dans l'autoportrait de Van Gogh à l'oreille bandée la couleur participe à l'équilibre général du tableau notamment par ses valeurs plastiques c'est-à-dire le choix de la gamme, des contrastes et des analogies, commentez.

Notation

Question 1

Notation sur 4 : 1 point par attribut, développé ou pas. Admis comme juste d'autres termes (nuance, luminosité, éclat, etc.), si accompagné d'une définition sommaire. Dans le cas du 4^e terme considéré comme nul, bien qu'intéressant, mais d'un autre domaine, soient le contraste (qui met en jeu au moins deux couleurs) et les aspects psychologiques. 25 % ont une note de 4/4, et plus de 75 % une note supérieure à 3.

Question 2

Notation sur 6 : la note prend en compte non seulement les points mentionnés ci-dessous, mais aussi à hauteur d'un demi-point, l'ensemble des réponses afin de contrebalancer une très mauvaise note sur la première question due souvent à une mauvaise interprétation, sans pour autant que les idées développées soient fausses.

Résultats

Au total 45% des copies ont une note supérieure à 7/10, 80% supérieure à 6/10, mais tout de même près de 12% des copies sont en dessous de 5/10.

Corrigé

Question 1 : Relative au cours du 8 novembre 2012 (dias de 36 à 58)

Les trois attributs pour définir une couleur sont :

- La teinte, soit son emplacement sur le cercle chromatique (rouge, bleu, vert, jaune, etc.)
- La clarté, claire ou foncée
- La saturation, sa proportion de pigments ou colorant) par rapport à sa base

Le quatrième pouvant être la texture ou rugosité de la surface, de mat à brillant.

Question 2 : Relative au cours du 11 novembre 2012

On reconnaît de suite le portrait de l'auteur, tant par le trait que par la couleur qui y joue un rôle **iconique** (le blanc du bandage, le jaune orangé claire du visage, les yeux bleus, les lèvres rouge, la pipe noire) [0.5 points], mais à cette fonction iconique se superpose une fonction plastique harmonieuse par un jeu de contrastes (les yeux bleus sur la carnation jaune orangé) = contraste de complémentaires, et contraste de quantité [0.5].

Une fois le visage identifié, c'est la couleur verte (**couleur froide**) de la veste qui attire notre attention, par la manière dont elle prend de l'importance créé par son contraste avec le fond rouge (**couleur chaude**). Contraste de **complémentaires**, effet de stabilité d'équilibre. [1]

Le fond rouge s'arrête d'une façon linéaire à hauteur des **yeux du portrait** [0.5], accentuant le regard, en devenant un fond orangé. L'orangé couleur **voisine** du rouge sur le cercle chromatique permet ce passage en douceur. Par contre cette couleur met en avant le bleu de la toque comme **complémentaire** [1].

A noter cette volonté de ne pas rechercher la profondeur par le choix de ne pas suivre les **conseils des anciens** (des couleurs chaudes au premier plan aux couleurs froides en arrière plan [0.5].

Autre contraste entre fond et sujet, **la texture**, lisse pour le fond, rugueuse pour le portrait [0.5].

Le blanc (couleur achromatique) du bandeau se trouve au centre d'un ensemble chromatique (vert, rouge, bleu, jaune) comme en **opposition** avec la toque et la pipe [0.5]. Cette **opposition** plastique noir/blanc/noir peut aussi faire appel à l'effet de sérénité retrouvé opposant l'acte de folie passé (l'oreille bandée) et le calme revenu (la pipe en activité) [0.5].

Dernier point la création de la couleur par contraste simultané, principalement sur la veste, par les touches bleues et autres qui la font vibrer [0.5].

Dans cette œuvre, l'usage de la couleur, avec une palette limitée, vient soutenir le trait comme signe iconique, mais par le choix libre du fond et des couleurs, tant de la toque (bleue) que de la veste (verte), Vincent Van Gogh créé un ensemble harmonieux, où les couleurs se répondent les une aux autres par opposition et/ou analogie.

histoire des collections (Françoise Mardrus)

Sujet 1

Les musées anglais. Peut-on parler d'un modèle anglais ?

En vous appuyant sur vos connaissances, vous mettrez en valeur les principales caractéristiques de l'histoire des musées anglais.

Remarques générales

- Nombre de copies : 85
- 15 : 1 copie ;
- 13 : 5 copies ;
- 12 : 28 copies ;
- 11 : 32 copies ;
- 10 : 7 copies ;
- Inf.10 : 12 copies.

Corrigés

Un sujet déroutant. Un sujet transversal aux cours puisqu'il s'agissait de reprendre un fil chronologique et de l'adapter à une analyse plus formelle. Il était même nécessaire de se référer aux cours de 2^e année pour la naissance des musées au XVIII^e siècle comme le British Muséum.

Les devoirs avaient dans l'ensemble une bonne tenue au niveau des connaissances. L'essentiel était connu. L'analyse du modèle libéral anglais a été bien comprise. Ce qui est plus gênant c'est la façon dont les étudiants structurent leur devoir. En 3^e année on est en droit d'attendre une maturité de pensée et d'écriture. Ce qui est rarement le cas. Sans doute la masse des révisions a-t-elle empêché de prendre suffisamment de recul pour structurer la pensée.

Le premier exemple qui fut vraiment commenté, comme étant à l'origine du modèle anglais : la Dulwich Picture Gallery de John Soane. Bien que les connaissances fussent parfois approximatives les étudiants ont bien vu l'intérêt de ce musée. Notamment dans sa structure architecturale dotée d'un des premiers éclairages zénithaux. Mais aussi dans la constitution de sa collection donnée par un amateur anglais au collège pour l'enseignement et la formation du goût. L'enjeu dit tout de la structure même des musées anglais au XIX^e siècle. Il était aussi souhaitable de reprendre l'histoire des grands musées londoniens : British Museum, National Gallery et Victoria and Albert Museum. L'origine bien particulière de chacun de ces exemples induit l'organisation du modèle anglais. Le BM conçut à partir du cabinet de curiosités du docteur Hans Sloane appartient à l'héritage ininterrompu des antiquaires anglais, depuis John Tradescant et Elias Ashmole à Oxford. Il fut pionnier et précéda le modèle du Louvre. La NG, au contraire, vient combler un manque important, lié à la création d'une école anglaise à travers la Royal Academy of Arts créée par Joshua Reynolds. La création tardive de la NG vient bien après les débats français autour de la création du musée. Tandis que le V&A est l'expression du lien entre art et industrie. La révolution anglaise impose au monde depuis un siècle l'explosion de la puissance britannique. Ce musée est donc le reflet d'une vision pragmatique de l'art. Napoléon III s'en inspirera à son tour pour créer le palais de l'industrie au Grand palais. Mais ce sera un échec.

Sujet 2

« La création de nouveaux musées est l'un des héritages culturels les plus sûrs de la décennie révolutionnaire française ». (Dominique Poulot, *Patrimoine et musées. L'institution de la Culture, Paris, 2001, p.77, chapitre 4*)

Vous commenterez cette citation de Dominique Poulot en prenant soin de la situer dans une perspective historique.

Remarques générales

- Nombre de copies : 110
- 16 : 1 copie ;
- 15 : 1 copie ;
- 14 : 1 copie ;
- 13 : 3 copies ;
- 12 : 16 copies ;
- 11 : 35 copies ;
- 10 : 20 copies ;
- Inf.10 : 43 copies.

Corrigés

Les étudiants ont pris ce sujet en majorité. Ils y ont vu une tentative intéressante de synthétiser une grande partie des cours. Le risque était de se noyer dans une histoire des musées sans fil conducteur précis. L'ensemble est très moyen de ce fait. Les pièges n'ont pu être évités.

Le premier d'entre eux était la chronologie. Les étudiants se sont laissés aller à réciter une histoire chronologique depuis le musée Napoléon jusqu'à aujourd'hui sans parti d'analyse pour structurer le propos. Ils ont cédé à une lecture littérale de la citation. Il est vrai à leur décharge que la citation est par définition tronquée et peut-être trop détachée de son contexte. Mais ce qui était important s'était de partir de cette citation qui date de 2001. Le tournant du XX^e et du XXI^e siècle. Un moment-clé que le colloque du Louvre de 2000 sur « L'Avenir des musées » (paru en 2001) venait corroborer. D. Poulot analyse la position des musées contemporains en 2000 et voit ainsi une continuité des enseignements de la période révolutionnaire dans ce domaine. Les notions de collections, de public, d'enseignement, de formation et de culture sont à revisiter à l'aune de cette analyse historique. Il y a bien une continuité historique liée au musée républicain dont le modèle est celui du musée du Louvre et des musées créés par l'édit de Chaptal de 1801.

A partir de considérations actuelles on pouvait dégager des axes de réflexion qui montraient en quoi le modèle révolutionnaire français était toujours valable ou bien à réactiver selon l'appréciation de l'analyse des étudiants.

Résultats et observations

Sur un total de 205 copies corrigées (notées sur 10) (233 en mai 2012, 231 en mai 2011, 218 en mai 2010, 207 à la session de mai 2009) : Les notes s'échelonnent de 0 à 10, il n'y avait pas de copies blanches.

- 23 copies ont une note inférieure à 5 (33 copies sur un total de 233 en mai 2012, 47 copies sur un total de 231 en mai 2011, 65 copies sur un total de 218 copies sur la session de mai 2010 ; 67 sur un total de 207 copies lors de la session de mai 2009) ;
- 182 copies ont obtenu une note supérieure ou égale à 5 (200 copies sur un total de 233 en mai 2012, 184 copies sur un total de 231 en mai 2011, 153 copies sur un total de 218 lors de la session de mai 2010 ; 140 sur un total de 207 copies lors de la session de mai 2009 !)

Détail :

- 49 copies ont des notes comprises entre 5 et 7 inclus ;
- 79 copies ont des notes comprises entre 7,25 et 8,75 inclus ;
- 54 copies ont des notes comprises entre 9 et 10 inclus ;

On constate avec plaisir que les résultats ne cessent de s'améliorer globalement depuis mai 2009.

Les œuvres du cliché projeté et des 5 vignettes photocopiées avaient toutes été montrées et commentées pendant les six séances de ce cours d'initiation :

- 3 vignettes renvoyaient aux deux séances relatives aux amours des dieux (mythologie gréco-romaine), 1 vignette à celle consacrée à l'iconographie religieuse post-tridentine, 1 vignette renvoyait à la séance au cours de laquelle avaient été commentées quelques œuvres inspirées de l'histoire antique [histoire romaine] (séance au cours de laquelle avaient été distribuée une liste des œuvres commentées déposée à la bibliothèque de l'École) ;
- le cliché projeté quant à lui renvoyait à la séance au cours de laquelle avaient été évoquées les scènes les plus célèbres tirées de *la Jérusalem délivrée* du Tasse (séance consacrée aux œuvres inspirées des sources littéraires médiévales et modernes) ;

Les 5 vignettes étaient bien lisibles : le format retenu et la définition obtenue pour les photocopies avait été vérifiés dossier par dossier pour permettre aux candidats la meilleure lecture possible. Le cliché projeté avait fait l'objet de la même vérification.

Nul piège donc. On en jugera par la liste des œuvres :

- *Neptune et Amymoné*, tableau de Carle Vanloo, Nice, musée des Beaux-Arts Jules Chéret ;
- *Bélisaire recevant l'aumône*, de David, Lille, musée des Beaux-Arts ;
- *Apollon et Daphné*, Bernin, Rome, Galerie Borghese ;
- *Io cherchant à se faire reconnaître de sa famille*, tableau de Noël Hallé, collection particulière ;
- *Ex-voto de 1662*, Philippe de Champaigne, Paris, musée du Louvre ;
- *Renaud quittant Armide*, tableau de Lanfranco, collection particulière : c'était le cliché projeté ;

Les erreurs, négligences, ignorances ont concerné principalement les points suivants, déjà signalés lors des sessions précédentes :

- beaucoup trop d'inattention portée aux noms des personnages, qu'ils appartiennent à la légende, à la fiction ou à l'histoire ; Amymoné est toujours une source inépuisable d'inventions, mais Bélisaire (« Bélissaire », « Bélizaire ») et Renaud (« Renault » et « Arnaud ») ne sont pas en reste.
- comme l'an passé, l'orthographe et la syntaxe dans la construction des phrases ou le respect des accords de base, ont été malmenées : « satire » ou « satyr » pour « satyre », « héros » est devenu « héro », « croisée » pour « croisé »...
- je rappelle enfin quelques règles simples qu'il convient toujours de respecter : les noms de peuples prennent la majuscule en français (les Romains, les Goths), mais l'adjectif ne la prend pas (la civilisation romaine, le peuple grec, la péninsule ibérique) ; « dieu », quand il s'agit d'une divinité de la mythologie gréco-romaine, est écrit avec une minuscule : le dieu Neptune, les dieux de l'Olympe ; mais « Dieu », dénomination de la divinité dans les grandes religions monothéistes, prend la majuscule : « Dieu le Père imploré par la Vierge et le Christ » par exemple.
- à propos de l'histoire d'Io, « vache », « génisse », « bœuf », voire « taureau » continuent d'être interchangeables pour certains candidats.



Sujet

Les Adieux de Renaud à Armide (ou Renaud abandonnant Armide)

Commentaire

Le commentaire implique, une fois l'identification faite, de raconter l'histoire et d'expliquer comment l'artiste la met en scène et la montre. Cela suppose des connaissances, un travail préalable avant l'examen, et un regard attentif porté à la scène représentée : le cadre général, les personnages, leurs dispositions, leurs emplacements précis, leurs gestes, les significations de ces attitudes et de ces gestes, les éléments du décor, à mettre en rapport avec ce que l'on sait de l'histoire, les sources (histoire, fable, texte religieux...). Cela suppose de porter une appréciation sur la manière dont l'artiste s'y est pris pour illustrer l'histoire ou le moment qu'il a voulu privilégier, et de terminer par un commentaire historique et stylistique sur l'œuvre si l'on s'en sent capable (mais ce dernier point n'est pas obligatoire).

La scène a été très majoritairement identifiée. Il s'agissait de la scène représentant *Les Adieux de Renaud à Armide* (ou *Renaud abandonnant Armide*, d'après l'épopée du Tasse, *La Jérusalem délivrée* (XVI, 59-62).

Les chevaliers Carlo et Ubaldo envoyés par Godefroy de Bouillon à la recherche de Renaud, ont réussi à soustraire le héros des sortilèges d'Armide grâce au bouclier magique que leur a confié un sage magicien (XIV, 77) et qui a joué pour Renaud le rôle d'un miroir qui lui a renvoyé le reflet de sa déchéance, une image de héros diminué par son amour coupable qui lui a fait ainsi prendre conscience de son égarement.

Le moment choisi par Lanfranco montre Renaud entrant dans la barque, un pied encore à terre, et se retournant une dernière fois vers Armide effondrée de douleur ; les deux chevaliers ses compagnons sont déjà sur l'esquif, l'un d'eux tient ostensiblement le bouclier magique brillant ; la figure féminine, à droite de la composition, est une représentation allégorique de la Fortune qui va guider l'embarcation des croisés loin de l'île enchantée de la magicienne. Sur une hauteur, en haut à gauche de la composition, on distingue le palais d'Armide. Celle-ci gît de douleur au premier plan à gauche, dans la pose célèbre et classique de la statue antique des musées du Vatican, traditionnellement dénommée *Cléopâtre* (cf. Francis Haskell & Nicolas Penny, *Taste and the Antique*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1981, n°24, p. 184 sqq.). Le moment choisi par l'artiste exprime la douleur intense des deux amants, la souffrance d'Armide, la tension de Renaud, partagé entre compassion et devoir, cédant finalement à la force du destin qui l'entraîne : écho direct et transcription plastique des tourments évoqués dans les strophes 60 à 62 du chant XVI de l'épopée.

On a parfois identifié la scène comme *Thésée abandonnant Ariane sur l'île de Naxos*, avec même parfois Phèdre (!) tenant le gouvernail de l'embarcation, mais le palais enchanté d'Armide figuré en haut à gauche de la composition et le bouclier brillant ostensiblement tenu par un des deux chevaliers auraient dû éveiller la méfiance des candidats et les orienter vers la bonne identification.

La réponse impliquait de rappeler ce qu'est *La Jérusalem délivrée* (une épopée, en vingt chants et en vers), avec pour modèle les grandes épopées antiques (Homère, Virgile), écrite (en italien) par le poète italien le Tasse [**Torquato Tasso**, connu en français sous l'appellation **le Tasse** (en italien, *il Tasso*), né en 1544, mort en 1595, auteur de l'épopée *Gerusalemme liberata* (*La Jérusalem délivrée* ou *Jérusalem libérée*)], dans la seconde moitié du XVI^e siècle (de 1560 à 1575 environ), et dont la 1^{re} édition est de 1581. Les épisodes de l'épopée sont ancrés dans l'histoire de la première croisade conduite par Godefroy de Bouillon en terre des Infidèles pour reprendre Jérusalem.

À propos de la source littéraire (l'épopée du Tasse), je rappelle que la mention d'une date de composition et/ou de publication doit être proposée (même une fourchette chronologique pour situer) et je rappelle que *La Jérusalem délivrée* est une épopée, genre littéraire particulier hérité de l'Antiquité classique, que ce n'est donc pas un roman. À propos de la source littéraire (l'épopée du Tasse), je rappelle que la mention d'une date de composition et/ou de publication doit être proposée (même une fourchette chronologique pour situer) et je rappelle que *La Jérusalem délivrée* est une épopée (en vers et strophes), genre littéraire particulier hérité de l'Antiquité classique, que ce n'est donc pas un roman.

Une autre identification a pu être aussi avancée parfois : *Bacchus abandonnant Ariane à Naxos* ; mais le dieu du vin n'est jamais figuré en armure !

Quelques identifications fantaisistes, comme une *Mort de Lucrece* ou un *Ulysse débarquant sur l'île de Calypso*.

Titres



Cliché n°1 : Neptune et Amymoné

Outre les erreurs déjà signalées sur le nom d'Amymoné, j'ai trouvé des *Enlèvement de Proserpine par Pluton*, qui procèdent d'une confusion entre Pluton et Neptune impossible ici (le Trident de Neptune, bien visible, et non le Bident de Pluton ; le char, les chevaux marins et les Tritons de Neptune, et non les chevaux soufflant des flammes par les naseaux de Pluton, etc...) ; je rappelle l'histoire rapportée par Apollodore : Amymoné, une des filles du roi d'Argos, avait été envoyée par son père à la recherche d'eau, l'Argolide étant frappée d'une sécheresse infligée par Neptune, furieux de n'avoir pu obtenir cette région sous sa protection. La jeune fille dans sa quête rencontre un satyre qui veut abuser d'elle ; Neptune intervient alors, chasse le satyre, frappe la terre de son trident, et fait ainsi jaillir une source. Amymoné cède alors à Neptune. C'est la scène composée par Carle Vanloo : Neptune et son trident, le char du dieu en forme de coquille tirée par des chevaux marins menés par des tritons, Amymoné protégée par Neptune qui a posé sa main gauche en signe de possession sur l'épaule de la jeune fille, le petit Amour qui tire la jeune fille vers Neptune occupent le centre et la gauche de la composition. Sur la partie droite du tableau, le satyre qui s'enfuit, et au 1^{er} plan à droite, une représentation allégorique traditionnelle de la source que Neptune a fait jaillir, sous la forme habituelle d'une nymphe appuyée sur une urne d'où s'écoule l'eau de ladite source.



Cliché n°2 : Bélisaire

Peu d'erreurs sur le sujet. Le thème a trouvé en France un écho tout à fait remarquable, après la publication du roman historico-politique de Marmontel en 1767, et le rapprochement opéré par les contemporains avec la condamnation à mort jugée injuste de Lally-Tollendal, brillant homme de guerre au service de Louis XV, accusé à tort d'avoir été la cause des désastres français aux Indes qui ont permis aux Anglais de s'y installer et d'y accroître leur influence, au point d'en faire un des fleurons de leur empire colonial naissant. Le tableau de David (1781), illustre l'histoire de ce général du VI^{ème} siècle de notre ère, au service de l'empereur d'Orient Justinien, symbole de l'ingratitude des grands vis-à-vis de leurs serviteurs fidèles. Ses succès nombreux au service de Justinien, tant sur les territoires de l'ancien empire romain d'Occident, en Afrique du Nord ou au Proche-Orient (victoires contre les Perses) lui valurent l'envie, la calomnie et finalement sa condamnation : victime de l'ingratitude injuste du pouvoir qu'il avait admirablement servi, il fut réduit à la mendicité, rendu aveugle, et c'est conduit par un jeune enfant qui le guide, en s'appuyant sur un bâton, qu'il fait l'aumône : un des ses anciens soldats, à l'arrière-plan, le reconnaît, ce qu'il manifeste par un geste de surprise qu'il marque en écartant ostensiblement les bras, les paumes de la main ouvertes.

J'ai trouvé des erreurs orthographiques répétées sur le mot « obole » écrit « hobole », et plusieurs fois l'expression que l'on juge encore triviale dans les niveaux de langue, de « faire la manche » pour demander l'aumône ; j'ai trouvé aussi la mention trop fréquente de Tite-Live (impossible pour d'évidentes raisons de dates) comme source pour cet épisode du VI^e siècle de notre ère !



Cliché n°3 : *Io, métamorphosée en génisse, essaie de se faire reconnaître de sa famille, en écrivant son nom sur le sol avec son sabot*

La scène a été très majoritairement identifiée, mais avec souvent des erreurs : pour certains, méconnaissant l'histoire, Io a réussi à se faire reconnaître ; pour d'autres, très nombreux, les lettres « Io » qu'elle a tracées sur le sol, pourtant bien visibles dans le document de l'examen, n'ont pas été vues, ce qui a entraîné souvent une erreur grave d'identification de sujet : Io a été prise pour Jupiter métamorphosé en taureau (ou en génisse, vache, bœuf, cf. mes remarques *supra*) en train de séduire Europe. Outre la présence de son père, le dieu-fleuve Inachos à droite de la composition, celle d'Argus, à gauche en second plan, tenant pour ainsi dire ostensiblement en laisse la malheureuse Io, aurait dû alerter les candidats qui s'aventuraient dans cette identification. Ce qui n'était hélas pas visible sur la photocopie, c'étaient les larmes d'Io qui étaient la dernière preuve, non nécessaire, non exigée, mais connue de quelques candidats qui s'étaient bien préparés.



Cliché n°4 : *Apollon et Daphné*

Le thème est célèbre, et l'œuvre choisie (le groupe célèbre du Bernin de la Galerie Borghese) pour le rappeler tout autant. Daphné, fille du dieu fleuve Pénée, est l'objet de la passion d'Apollon, victime de Cupidon, qui, pour se venger d'une moquerie du dieu des Arts à son égard, avait décoché 2 flèches, l'une en or pour Apollon, qui suscita chez le dieu la passion pour Daphné, et l'autre en plomb sur Daphné qui eut l'effet inverse. Une course poursuite s'ensuivit, et Daphné fut sauvée *in extremis* par sa métamorphose en laurier. Le dieu fit alors de cette plante la couronne des vainqueurs des jeux organisés en son honneur, et s'en ceignit lui-même la tête.



Cliché n°5 : *Ex Voto de 1662 de Philippe de Champaigne*

Comme d'habitude, les œuvres célèbres donnent lieu à des surprises : on y a vu des représentations de Sainte Thérèse d'Avila, de Sainte Scholastique (mort ou guérison), on y a découvert que Port-Royal était un couvent de jésuites...

Rappelons que le tableau commémore la guérison miraculeuse de la fille du peintre, en religion sœur Catherine de Sainte-Suzanne, atteinte de paralysie des jambes. À côté d'elle, en prière, la mère Agnès Arnauld, dans le moment où elle a la révélation de la guérison future de la jeune religieuse. L'artiste, à travers les regards pleins de ferveur des deux femmes, rend le caractère sacré de l'instant de l'illumination, révélation du miracle à venir qu'un rayon de lumière qui tombe semble annoncer. C'est une peinture d'action de grâces devant le mystère du miracle dont la mère Agnès a l'intuition. Le tableau fut peint comme on sait après la guérison qui eut lieu le 7 janvier 1661 (d'où son titre d'ex voto) : il renvoie dans sa représentation aux moments qui précèdent immédiatement cette guérison miraculeuse.