



sommaire

- Arts du XVIII^e siècle (Marie-Pauline Martin)
 - Arts du XIX^e siècle (Dominique Lobstein)
 - Arts d'Afrique (Manuel Valentin)
 - Arts d'Océanie (Philippe Peltier)
 - Arts du XVII^e siècle (Nicolas Milovanovic)
 - Arts du XX^e siècle (Camille Morando)
 - Art populaire (Edouard de Laubrie)
-
- Techniques de création : la couleur (Michel menu)
 - Histoire des collections (Françoise Mardrus)
 - Iconographie (Antonella Fenech Kroke)

Sujet 1

La hiérarchie des genres de peinture, établie en 1667 par André Félibien, éclaire-t-elle la réalité du goût en vigueur dans la première moitié du XVIII^e siècle ?

Corrigé

Attendus du sujet

- Il s'agissait tout d'abord de rappeler *historiquement* l'importance que recouvrent toujours, au XVIII^e siècle, la peinture d'histoire (aussi bien dans les commandes ou collections royales, religieuses et particulières) et le portrait.
- Il convenait également d'évoquer, de manière précise et documentée, l'engouement véritable dont bénéficient, auprès du public comme du roi et de la cour, les genres dits « mineurs » (scènes de genre, natures mortes, paysages, chinoiseries, turqueries...).
- Il était encore opportun d'évoquer, parallèlement à cet engouement, la création de sujets *nouveaux* en peinture : la fête galante, la pastorale, la scène de mondanité...
- Enfin, il importait de ne pas analyser de manière distincte ces différents sujets, mais, au contraire, de souligner la perméabilité des genres désignés et distingués autrefois par Félibien.
- Dans cette perspective, l'analyse des carrières « plurielles » des peintres de l'Académie était non seulement intéressante mais significative.
- Il était en outre pertinent d'éclairer ces problèmes à la lumière du contexte politique, social et économique des premières décennies du XVIII^e siècle, mais tout en veillant à *relier* rigoureusement ces données contextuelles au sujet lui-même.

Données positives de vos copies

- La genèse, le détail et la finalité de la hiérarchie des genres établie par Félibien au XVII^e siècle sont généralement bien maîtrisés, et précisés souvent dès l'introduction. Le sujet est ainsi d'emblée posé dans sa réalité historique.
- L'histoire de la production picturale de la première moitié du XVIII^e siècle, dans sa diversité de genres, est généralement dessinée de manière précise et référencée, non seulement à partir des œuvres considérées en cours, mais à partir d'exemples étudiés en TD ou de connaissances toutes personnelles, témoignant d'une capacité à réfléchir le sujet hors le cadre strict du cours.
- Suivant les orientations que je vous donnais au cours du semestre, beaucoup d'entre vous ont pris soin de détailler les œuvres (choisies pour l'argumentation) dans leur matérialité et leur organisation formelle.
- De manière générale, vos copies font l'effort de ne pas approcher le XVIII^e siècle de manière strictement contradictoire avec le siècle précédent, pour au contraire tenter d'en apprécier les filiations, les évolutions, les nuances, etc... Cette démarche, non catégorique, est davantage conforme à la méthode historique et à la réalité des pratiques artistiques.

Maladresses ou erreurs fréquentes dans vos copies

- Le 28 août 1717, Watteau est reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture, non pas en tant que *peintre de fêtes galantes*, mais en tant que « peintre d'histoire » pour avoir « représenté une fête galante ». La nuance est de taille, notamment en considération du sujet ici posé : cette précision invite en effet à questionner le décalage entre le statut académique des peintres et la réalité de leur pratique.
- Suite à la réception de Watteau et à la diffusion de son œuvre, le motif de la « fête galante » se répand et se généralise (Pater, Lancret, Chodowiecki, etc...), y compris au sein de l'Académie. Toutefois, au-delà de la pratique, aucune « classe » ou « genre » de la « fête galante » n'est créé ou institué *officiellement* par l'Académie.
- Le choix des références (œuvres, faits, publications, commandes, etc...) données pour argumenter le sujet contourne souvent ce principe pourtant efficace et révélateur : l'organisation chronologique des données. Ainsi, dans de nombreuses copies d'examen, la Pastorale (élaborée par Boucher dans les années 1730 en peinture) est étudiée *avant* la Fête galante (années 1710) ; les portraits de caractères (début du siècle) sont étudiés *après* les scènes de mondanité de J.-F. de Troy, etc...
- Plusieurs d'entre vous ont choisi, comme plan d'argumentation, d'approcher *successivement*, et donc *distinctement*, les différents genres de peinture prisés au XVIII^e siècle (par exemple le plan suivant : 1/ La peinture d'histoire et le portrait, 2/ La scène de genre, 3/ La nature morte). S'il peut paraître méthodique, un tel plan est en réalité peu opératoire et peu approprié au sujet. Il conduit en effet à contourner ce problème essentiel : l'idée d'une frontière de plus en plus perméable entre les genres.
- De nombreuses copies négligent ce problème important (et essentiel pour l'argumentation du sujet posé) : le problème du statut et des carrières académiques des peintres du XVIII^e siècle. À titre d'exemple : il importe certes de rappeler (comme vous le faites systématiquement) que Boucher fut l'instigateur du genre de la Pastorale en peinture ; mais il s'agit *simultanément* de rappeler qu'il fut reçu, par l'Académie, en tant que peintre d'histoire. Cette précision engage à approfondir cette perspective importante du sujet : la porosité ou la perméabilité des pratiques et donc des genres entre eux. *Idem* pour J.-F. de Troy, J.-B.-M. Pierre ou encore C. Van Loo, tous peintres d'histoire à l'Académie, mais dont le pinceau consacre simultanément les genres mineurs.
- De nombreuses copies proposent, en première ou dernière partie de l'analyse, une description détaillée du contexte politique et économique (la Régence, les premières années du règne de Louis XV, le système Law, l'apparition du Salon, le rôle du mécène, du marchand, l'essor de la philosophie sensualiste, etc...). Ces informations sont généralement très justes, mais malheureusement souvent déconnectées du sujet lui-même et de son argumentation. En résulte une (longue) partie dédiée au contexte, néanmoins trop générale, et sans rapport immédiat avec le sujet lui-même. Or, il est beaucoup plus efficace et pertinent de confronter systématiquement l'analyse du contexte aux attendus du sujet lui-même.
- De la même manière, si les œuvres mentionnées sont souvent détaillées *formellement* (composition, dessin, couleur, etc...), leur analyse n'est pas suffisamment problématisée et mise au service de l'argumentation du sujet lui-même.

Sujet 2

Avatars de l'Antiquité grecque dans l'art de la seconde moitié du XVIII^e siècle

Corrigé

Attendus du sujet

- Il importait tout d'abord de rappeler que les actions archéologiques menées dans la région de Naples, puis directement en Grèce, ont nourri chez *certain*s artistes et intellectuels l'ambition d'un possible progrès des arts et des mœurs sur le modèle de la Grèce ancienne (Soufflot, David-Leroy, Winckelmann, etc...)
- Toutefois, ces dernières expériences ne désignent, face à la redécouverte de l'Antiquité grecque, qu'une possible attitude, qui ne doit occulter la séduction, et même parfois la jouissance toute rocaille, qui imprègnent aussi, parallèlement, l'imaginaire à l'antique. Telle est la nuance qu'il s'agissait ici de poser et de discuter, à partir d'exemples concrets tirés de l'histoire des arts du dessin et du décor de la seconde moitié du XVIII^e siècle en Europe.

Données positives de vos copies :

- L'histoire de la "redécouverte" (concrète ou intellectuelle) de la Grèce au XVIII^e siècle est généralement dessinée de manière précise et référencée, non seulement à partir des œuvres considérées en cours, mais à partir d'exemples étudiés en TD ou de connaissances toutes personnelles, témoignant d'une capacité à réfléchir le sujet hors le cadre strict du cours.
- Suivant les orientations que je vous donnais au cours du semestre, beaucoup d'entre vous ont pris soin de détailler les œuvres (choisies pour l'argumentation) dans leur matérialité et leur organisation formelle précise.

Maladresses ou erreurs fréquentes dans vos copies :

- Vien réalise, en 1763, la *Marchande d'Amours* à partir d'une fresque antique, non pas grecque, mais romaine (découverte à Gagnano, et non à Herculaneum).
- Tandis que le sujet invitait à questionner la *diversité* d'intérêt suscité par la Grèce antique au XVIII^e siècle, et le devenir *pluriel* de ce modèle dans l'imaginaire artistique des Lumières, plusieurs copies approchent cet engouement dans une seule et même perspective (catégorique et incomplète) : l'idée d'une régénération morale des arts au contact de la Grèce, à l'encontre de la sensibilité rocaille. Or, il s'agissait de rappeler aussi ces deux réalités (soulignées en cours) : la rocaille survit largement à la redécouverte de Paestum ou de Pompéi (au moins jusqu'à la Révolution) ; par ailleurs, le goût à la Grecque, loin d'inspirer seulement des initiatives artistiques morales et "régénérées", opère parfois suivant les mêmes principes que la rocaille (l'artifice, la virtuosité, l'amplification décorative, etc...).
- Le choix des références (œuvres, expéditions, publications, etc...) données pour argumenter le sujet contourne parfois ce principe pourtant efficace et révélateur : l'organisation chronologique des données. À titre d'exemple : dans plusieurs copies, l'analyse de l'école royale de chirurgie par Gondoin (années 1770) ou des ouvrages de Boullée et Ledoux anticipe l'évocation des écrits de Winckelmann (1755 et 1764), etc.
- De nombreuses copies proposent, en première partie de l'analyse, une description détaillée du contexte politique, social et intellectuel de l'histoire de l'art européen de la 2^e moitié du XVIII^e siècle (le chantier de l'*Encyclopédie*, les premières critiques de la rocaille, l'administration de Marigny et d'Angiviller, etc...). Ces informations sont certes souvent très justes, mais malheureusement souvent déconnectées du sujet lui-même et de son argumentation. En résulte généralement une (longue) partie dédiée au contexte, néanmoins trop générale, et sans rapport immédiat avec le sujet lui-même.
- De la même manière, si les œuvres mentionnées sont souvent détaillées *formellement* (composition, dessin, couleur, etc...), leur analyse n'est pas suffisamment problématisée et mise explicitement au service de l'argumentation du sujet lui-même.

arts du XIX^e (Dominique Lobstein)

Considérations générales

Heureuse session où les bons résultats ont été nombreux ! Mais ils auraient pu l'être encore plus si je n'avais pas dû lire des copies-fleuves de 10, 11 et 12 pages, écrites au fil de la plume, sans organisation, avec des redites et des contradictions, quand il ne s'agissait pas d'un écran de fumée pour tenter de dissimuler une totale absence de connaissances. Certaines copies ont de longs développements sans rapport avec la question posée : si, pour le second sujet, une référence aux Halles de Baltard ou à l'Opéra de Garnier pouvaient trouver place, il n'était pas utile de retracer toute l'histoire de ces monuments qui n'avaient qu'un lien bien périphérique avec l'épreuve.

Trop souvent, en plus d'écritures bâclées, je me suis trouvé confronté à une orthographe malmenée (« de par la volonté » qui semble l'expression à la mode dans de nombreuses copies, ne prend pas de « t », pour sa part) et à une syntaxe désastreuse. Il m'a fallu, en effet, à de trop nombreuses reprises faire le tri et partir à la recherche des sujets ou des verbes pour tenter de trouver ce que vous avez voulu écrire.

Alors que de nombreuses copies ont compris mon insistance à fournir les cadres historiques de chaque partie de mon cours et ont su les restituer en quelques mots, la chronologie reste un nid d'erreurs et d'inventions dont je me contenterai de citer la plus saugrenue : « Napoléon III a régné avec l'aide de la censure et de Clemenceau qui a réprimé le droit de grève dans le sang ».

Au rang des éléments positifs, je rangerai les nombreuses références aux œuvres que je n'avais pas évoqué en cours mais qui ont été vues en TDO ou lors de lectures personnelles. Quelques copies m'ont ainsi très impressionnée par l'étendue des connaissances qui leur ont valu de remarquables notes et appréciations.

Notation

■ Résultats : 269 copies ont été rendues.

■ 144 étaient consacrées au premier sujet : **La Peinture d'histoire en France (1789-1813)**, dont les résultats se répartissent ainsi :

■ 119 ont eu 10 et plus, et 25, moins de 10.

■ Les notes s'échelonnent selon l'ordre suivant : **18,5** : 1 ; **17,5** : 1 ; **17** : 1 ; **16,5** : 2 ; **16** : 6 ; **15,5** : 1 ; **15** : 7 ; **14,5** : 5 ; **14** : 13 ; **13,5** : 6 ; **13** : 16 ; **12,5** : 14 ; **12** : 11 ; **11,5** : 7 ; **11** : 12 ; **10,5** : 11 ; **10** : 5 ; **9,5** : 2 ; **9** : 5 ; **8,5** : 2 ; **8** : 4 ; **7,5** : 1 ; **7** : 3 ; **6** : 4 ; **5** : 3 ; **4** : 1.

■ La moyenne se situant donc à 12.

■ 125 étaient consacrées au second sujet : **L'Architecture des Expositions Universelles parisiennes (1855-1900)**, dont les résultats se répartissent ainsi :

■ 102 ont eu 10 et plus, et 23, moins de 10.

■ Les notes s'échelonnent selon l'ordre suivant : **18,5** : 1 ; **18** : 4 ; **17,5** : 2 ; **17** : 4 ; **16** : 5 ; **15,5** : 3 ; **15** : 5 ; **14,5** : 5 ; **14** : 11 ; **13,5** : 6 ; **13** : 11 ; **12,5** : 5 ; **12** : 10 ; **11,5** : 4 ; **11** : 11 ; **10,5** : 7 ; **10** : 8 ; **9,5** : 1 ; **9** : 9 ; **8,5** : 2 ; **8** : 3 ; **7,5** : 2 ; **6** : 3 ; **5** : 2 ; **4,5** : 1.

■ La moyenne se situant donc à 12,25.

Sujet 1

La Peinture d'histoire en France (1789-1813)

Corrigé

Les deux premiers modules de la session 2013-2014 de mon cours vous offraient une assise efficace pour traiter le sujet, que j'ai apprécié en vous lisant de voir compléter par nombre de références aux œuvres du Louvre. Je vous reprocherais néanmoins d'avoir une approche trop anecdotique des œuvres que vous citez : que vous sachiez que Letizia Bonaparte est présente dans le tableau bien qu'elle n'ait pas assisté à la cérémonie est moins important pour une copie d'Histoire générale de l'art de troisième année que d'analyser la composition et le traitement de la lumière. La place et le geste de l'Empereur, élevant la couronne au-dessus de tous, sont bien plus importants vers lesquels convergent de nombreux éléments structurels, offrant une démonstration plastique support d'une pensée politique.

Puisque le sujet était borné par deux dates, le plus simple et le plus efficace était un devoir présenté chronologiquement. Toutes les autres solutions adoptées ont obligé à de nombreuses redites ou à des organisations assez aléatoires. Cette organisation temporelle permettait aussi de développer les connaissances historiques au long du devoir et aurait évité la présence d'un résumé en introduction joint aux variations sur la théorie des genres et la peinture d'histoire qui ont abouti chez certains à trois pages d'introduction.

Vous disposiez de plusieurs éléments pour parler de 1789 : le portrait de *Louis XVI* par Callet, *La Bastille dans les premiers jours de sa démolition* d'Hubert Robert et le *Brutus* de David, ce qui vous permettait d'évoquer tout à la fois la fin des fastes et de l'art d'Ancien Régime, la peinture d'actualité (plus rare, mais vous pouviez citer Thévenin ou Regnault) et le néo-classicisme. Dominée par David et ses élèves, la peinture néo-classique et l'illustration *d'exemplum virtutis* pouvait alors se décliner en évocations antiques et contemporaines, du *Marat assassiné* de David au tableau de Girodet de 1795, *Hippocrate refusant d'aller donner les secours de son art aux ennemis des Grecs*, en signalant le progressif abandon et la remise en cause du maître.

Changement de programme à la fin du siècle avec le *Marcus Sextus* de Guérin ou la *Femme effrayée* de Ferréol de Bonnemaïson, correspondant à une autre actualité politique au moment de la marche à l'Empire du jeune Bonaparte qui va progressivement mettre les arts à son service (*Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard* de David, et Gros, *Pestiférés de Jaffa*). C'est à ce moment qu'une référence à Ossian et à son illustration picturale pouvait prendre place (*Apothéose des guerriers français* de Girodet), ainsi que la mention des « Barbus » ou « Primitifs » (Broc, *Ecole d'Appelle*).

Pour évoquer la peinture sous l'Empire, vous pouviez opposer l'épopée impériale : *Le Sacre* et autres commandes à David ou Guérin, et portrait par Ingres. Vous deviez aussi citer un courant qui avait vu le jour dès le Salon de 1802 et qui voulait offrir une nouvelle vision de l'histoire, la « peinture anecdotique » ou « troubadour » avec les lyonnais Fleury Richard ou Pierre Revoil.

Pour conclure vous pouviez citer la date de 1812 qui correspondait à l'exposition de l'*Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale chargeant* du jeune Géricault, deux ans avant l'exposition du *Cuirassier blessé quittant le feu*, dernier regard sur une période exaltée et prémices du romantisme.

Sujet 2

L'Architecture des Expositions Universelles parisiennes (1855-1900)

Corrigé

La même remarque vaut pour ce sujet : un développement chronologique était le plus simple et le plus efficace après un rappel de l'exposition de Londres de 1851 et des idées fondatrices : réunion et confrontation largement ouvertes à tous les pays et à tous les participants.

Tous les principaux bâtiments avaient été vus et commentés en cours, et je m'attendais donc à les trouver mentionnés et décrits (en particulier en faisant référence aux relations de ces constructions avec l'architecture métallique, d'où la collaboration architectes-ingénieurs, et, d'autre part, à la céramique architecturale, Bigot et Müller) pour les cinq (et non trois ou quatre) Expositions universelles qui se sont tenues en 1855, 1867, 1878, 1889 et 1900. Il était nécessaire de faire référence aux bâtiments suivants, en distinguant ceux construits dans une volonté soit pérenne soit éphémère :

- 1855 : *Palais de l'Industrie* de Viel, Barrault et Bridel, rotonde et Galerie des Machines aux Champs-Élysées, et Palais des Beaux-Arts de Lefuel, avenue Montaigne ;
- 1867 : *Palais Omnibus* de Hardy et Krantz au Champ-de-Mars, avec les pavillons environnants et un premier phare dominant l'exposition ;
- 1878 : extension de l'exposition des deux côtés de la Seine avec le *Palais du Trocadéro* de Davioud et Bourdais ;
- 1889 : dans la même implantation, survie du *Palais du Trocadéro* auquel les ajouts marquants sont la *Tour de 300 mètres* de Sauvestre et Eiffel, le *Palais des Beaux-Arts et des Arts libéraux* de Formigé et la *Galerie des Machines* de Dutert et Contamin ;
- 1900 : sur 112 hectares dans Paris, de la Concorde aux Invalides, le long des deux rives de la Seine, et du Trocadéro à l'École militaire, et sur 104 hectares dans le Bois de Vincennes, réutilisation de constructions antérieures et construction de trois bâtiments pérennes : pont Alexandre III (Cassien-Bernard et Cousin), Grand Palais (Deglane, Louvet, Thomas coordonnés par Girault) et Petit Palais (Girault), ainsi que de nombreux bâtiments qui avaient été présentés et commentés à commencer par la *Porte monumentale* de René Binet ou le *Palais de l'Électricité* d'Hénard et Paulin.

Pour accompagner ces bâtiments d'autres réalisations ont existé favorisant l'accueil, le déplacement et l'hébergement des visiteurs (de 5 000 000 en 1855 à plus de 51 000 000 en 1900). Aussi était-il possible et utile d'évoquer les gares, la « rue de l'Avenir » (trottoir et non tapis roulant, comme je l'ai trop souvent lu), le métropolitain et les stations de Guimard qui permettaient un mot sur l'Art Nouveau, et certains hôtels et restaurants.

Les possibilités de conclusion étaient multiples mais se sont bien trop souvent cantonnées à des redites ou à la seule mention de l'Exposition Universelle de 1937 et des pavillons allemand et russe.

Sujet

La question de l'artiste « traditionnel » et « contemporain ».

Remarques générales

Le sujet donné invitait les candidats à réfléchir sur le sens des termes « traditionnel » et « contemporain », en tant que catégories utilisées dans l'histoire des arts africains. Dans l'ensemble, les candidats ont compris l'intérêt d'effectuer une telle démarche et l'ont abordée de plusieurs façons : en ayant recours à d'autres couples proches et complémentaires comme artiste/artisan, ou bien artisanat/beaux-arts ; soit en exposant l'histoire de la reconnaissance des arts africains en Occident, depuis la fin du XV^e siècle ; soit encore en partant de la dimension « anonyme » ou « collective des productions » telles qu'elles sont parvenues en Europe au XIX^e siècle. Pour la plus grande majorité des copies, l'essentiel de la réflexion est contenu dans l'introduction. Celle-ci est en général très soignée. Les défauts et les disparités apparaissent essentiellement dans le corps du texte et dans la conclusion.

Mis à part les problèmes récurrents d'orthographe et de maladroites d'expression, l'un des principaux défauts a consisté à traiter de l'art traditionnel ou contemporain et non pas de l'artiste. Quelques rares copies ne citent d'ailleurs aucun nom d'artiste ! Autre défaut constaté, celui de vouloir absolument brasser l'ensemble du cours, en insistant (trop) longuement sur les productions archéologiques. Des paragraphes inutiles retardent ainsi l'intérêt du propos. De la même façon, on trouve des pages peu utiles s'obstinant à expliquer, par exemple, l'art des Dogon (Mali).

Si les connaissances sont relativement bien acquises et assimilées, avec des exemples correctement situés dans la chronologie, on note une tendance à interpréter les œuvres dans le sens d'une vision simplificatrice : les œuvres dites « traditionnelles » sont ainsi définies uniquement sous l'angle d'une utilité ou d'une croyance supposée, tandis que les qualités esthétiques sont ignorées.

Le plan adopté le plus souvent fut celui en deux parties. L'artiste traditionnel d'abord, puis l'artiste contemporain. Malheureusement, le passage de l'un à l'autre est abrupt, sans aucune absence de transition. La partie « contemporaine » semble avoir été mieux traitée ou du moins, c'est la partie pour laquelle les candidats semblent avoir montré le plus d'intérêt. Les exemples abondent. Ils sont puisés dans le cours, mais on a pu relever des exemples plus personnels, issus des TDO, des lectures d'ouvrages ou de visites de galeries, de musées ou de sites internet.

D'autres qualités ont été également appréciées comme le recours à diverses références dans le monde de l'art, en dehors de l'Afrique : art populaire en France, arts de l'Inde, et surtout de nombreuses références aux arts contemporains (Marcel Duchamp, pop art...) Certaines copies attestent d'une démarche allant dans le sens d'un décloisonnement entre les divers domaines artistiques, augmentant ainsi la qualité et la finesse de la réflexion.

Trame de corrigé

Introduction

La mention de nom d'artiste apparaît rarement sur les cartels des œuvres africaines exposées comme telles dans les musées. La mention ethnique fait figure de repère principal. Le même constat apparaît dans les notices d'ouvrages spécialisés, y compris les catalogues de vente. Il est vrai que l'appellation « arts africains » regroupe un ensemble impressionnant d'objets hétéroclites, de l'objet utilitaire le plus simple aux œuvres les plus élaborées. Collectés sur place depuis le XIX^e siècle, cuillères, sièges et masques, par exemple, ont ainsi été rangés comme des objets ethnographiques, témoignant de la diversité culturelle et ethnique du continent. Un lien historique extrêmement fort rattache les arts africains et l'ethnologie, ce qui explique sans doute la faible attention portée aux créateurs de ces objets. La question de l'artiste émerge au XX^e siècle, au fur et à mesure que les productions africaines entrent dans le champ de l'Histoire de l'art. Comment alors retrouver les noms de ces artistes ? Mais avant cela, comment déterminer l'empreinte d'une sensibilité artistique, notamment lorsqu'on a affaire à des objets utilitaires ou sacrés ? La difficulté est d'autant plus grande que les grilles de lecture et d'analyse sont embrouillées par des termes communs, tels que « artisan » qui se distinguerait de « artiste » et « traditionnel » qui s'opposerait à « moderne » ou « contemporain ». Ces catégories, d'usage commun en Occident, peuvent-elles réellement s'appliquer à la réalité culturelle africaine ? Afin d'éviter les pièges et les contresens dont sont potentiellement porteuses ces notions, il apparaît plus constructif d'examiner quelques-unes des figures artistiques qui ont émergé au cours du siècle dernier. Chacune offre une histoire particulière qui permet notamment de dépasser les schémas préétablis.

Première partie

Des artistes comme Kwayeb (Cameroun), Ngongo ya Shinto (RDC) et Olowe d'Ise (Nigeria) ont été actifs durant une période allant de la fin du XIX^e au milieu du XX^e siècle, période majeure de la collecte ethnographique des pièces, marquée par la colonisation. On peut légitimement les qualifier de traditionnels à condition de définir ce terme par les commanditaires. Un style, et des innovations, principaux marqueurs d'une sensibilité et d'un savoir-faire. On pouvait citer et commenter ainsi :

- la maternité de Kwayeb, commandée en 1912, par le souverain d'une chefferie, avec la spécificité innovante de l'expression du sentiment, en rupture avec les conventions.
- Le siège à cariatide féminine de Ngongo ya Shinto (fin XIX^e - premier tiers du XX^e siècle) d'abord identifié sous l'appellation « style des figures à face allongée » puis « maître de Buli ». Ses œuvres expriment une sensibilité par rapport à un contexte particulier.
- un poteau de véranda du palais d'Ikere (entre 1910 et 1914) d'Olowe d'Ise, un des premiers artistes à avoir acquis une réputation locale et internationale.

Ces trois artistes ont pour point commun d'avoir travaillé essentiellement pour les pouvoirs locaux. Faudrait-il en conclure que la notion d'artiste africain est indissociable de celle des élites dirigeantes, sans doute plus exigeantes en matière de qualité et plus ouvertes aux innovations ?

Deuxième partie

En Afrique, les artistes dits « traditionnels » travaillaient sur commande. Leur savoir-faire professionnel distinguait leurs œuvres de la production importante de masques ou d'objets rituels qui pouvaient être exécutés occasionnellement par les membres initiés de telle ou telle société secrète, comme c'est le cas pour les masques dogon ou les masques éphémères en feuilles qui sont encore en usage chez les Bwa du Burkina Faso. La question du commanditaire serait alors aussi importante que celle de l'artiste, car celui-ci est toujours attentif au destinataire

de son œuvre. Si on admet que le commanditaire peut être qualifié à son tour de « traditionnel » (africain) ou « contemporain » (européen...), dans ce cas, la période coloniale a représenté une véritable rupture. Durant les XIX^e et XX^e siècles et jusqu'à aujourd'hui, les commandes locales émanant de particuliers ou de personnalités dirigeantes locales n'ont jamais cessé (exemple des œuvres du sculpteur Zian et les cercueils fantaisie de Kane Kwai). Elles ont été progressivement relayées par les commandes faites par les Occidentaux : colons, expatriés, institutions publiques... Ainsi, les artistes sont qualifiés de « contemporains » moins par rapport à une période chronologique qu'à un changement dans leur démarche créative, conditionné en partie par le commanditaire.

■ Des artistes comme Sikire Kambire (1896-1963) ont principalement produit pour les Européens. Ils sont représentatifs d'une réalité ambiguë, difficile à catégoriser.

■ Le fauteuil Mobutu (2005), du designer Iviart Izamba pourrait également susciter quelques interrogations, car cette œuvre est une commande pour le Musée royal de l'Afrique centrale, à Tervuren.

Troisième partie

Après les indépendances, de plus en plus d'artistes africains vont apparaître sur le marché de l'art, signature écrite à l'appui, sur le modèle occidental, parallèlement à un engouement croissant pour les productions dites « traditionnelles » dont les prix ne cessent de grimper dans les salles de vente. Néanmoins, ces artistes « contemporains ne sont-ils pas avant tout le produit d'un contact étroit avec l'Occident ? La plupart d'entre eux ont été révélés par des expositions. À Paris, ce sera *Magiciens de la terre* (1989) puis *Africa Remix* (2005), pour lesquelles c'est le regard européen qui opère la sélection des artistes. Ces événements artistiques ont constitué de véritables rampes de lancement de carrières artistiques internationales.

Beaucoup d'artistes pourraient être mentionnés. On citera en particulier :

- Chéri Samba (RDC)
- Romuald Hazoumé (Rép. du Bénin)
- Esther Mahlangu (Rép. d'Afrique du Sud)

Conclusion

Cette dernière personnalité résume en quelque sorte par son parcours le caractère factice et non pertinent d'un cloisonnement entre des artistes qui seraient « traditionnels » ou « contemporains », car ce qui est essentiel, c'est de retenir la démarche, la sensibilité et le contenu métaphorique qui animent leurs œuvres. On découvre alors une multiplicité d'artistes, au sens absolu du terme, à l'image de Frédéric Bruly Bouabré, décédé en janvier 2014, et dont on mesure aujourd'hui l'ampleur et la portée universelle de l'œuvre. Cette relation privilégiée entre l'Afrique et l'Occident sur la question de l'artiste est amenée progressivement à s'atténuer ou se transformer. Des manifestations majeures, en particulier la Biennale des arts contemporains de Dakar, attestent sans nul doute de la fin d'un monopole du regard européen et de la reprise en main du continent africain sur sa propre production artistique.

Ecole du Louvre

corrigés

troisième année

mai 2014

arts d'Océanie (Philippe Peltier)

Pas de corrigé

arts du XVII^e siècle (Nicolas Milovanovic)

Remarques générales

D'une manière générale les commentaires sont décevants alors que les quatre œuvres avaient été vues en cours.

Plusieurs problèmes de méthode doivent être soulignés, en premier lieu dans la forme :

- Un nombre considérable de copies emploie des formules toutes faites qui permettent d'éviter d'analyser et d'approfondir la singularité d'une œuvre : « paysage typique », « exemple type » ; « typique de l'architecture française ... De la peinture hollandaise » ; « œuvre emblématique... » ; « Ne fait pas exception à la règle »...
- Des commentaires trop systématiques commençant tous par « il s'agit de ... » ; « Nous sommes face à... » ou bien articulés arbitrairement en deux paragraphes.
- Enfin on relève toujours de nombreuses maladroites d'expression. Il faut en outre rappeler qu'il est demandé de préciser les lieux de conservation des œuvres commentées et citées dans le commentaire et de les dater.

En ce qui concerne le contenu et la structure, il faut d'abord relever que de nombreux commentaires demeurent trop sommaires. L'œuvre est décrite en deux lignes, puis suivent des généralités récitées du cours, alors qu'il est essentiel de développer, d'approfondir de démontrer une capacité d'analyse.

Mais le problème majeur reste cependant l'absence générale de structure et de méthode dans les commentaires. Plusieurs copies décrivent simplement et naïvement les œuvres alors qu'il faut insérer la description dans le commentaire en soulignant les éléments les plus significatifs et développer l'analyse précisément lorsque l'œuvre n'est pas reconnue. Dans ce dernier cas, le commentaire doit aboutir à une proposition d'attribution argumentée et à une datation après une analyse stylistique précise. Très peu l'ont fait, semblant se décourager lorsqu'ils n'ont pas reconnu l'œuvre d'emblée.

Les notes vont de 2 à 16 avec plusieurs copies vraiment très très faibles d'étudiants qui n'ont d'évidence pas assisté au cours.

En ce qui concerne le Paysage d'Hobbema, il fallait le situer à la fin de la grande tradition du paysage hollandais. Ne pas confondre paysage flamand et hollandais comme l'ont fait de nombreuses copies.

La *Sainte Suzanne* de Duquesnoy a très souvent été située à Saint Pierre. C'est pourtant un modèle qui a été très amplement commenté et qu'il est nécessaire de bien connaître.

La tête sculptée et peinte par Alonso Cano était l'œuvre la plus difficile mais qui a donné lieu, paradoxalement, aux meilleurs commentaires.

Enfin le château de Vaux a été rarement bien commenté, ce qui confirme la nécessité de mieux maîtriser le vocabulaire spécifique de l'architecture. Attention notamment à ne pas confondre dôme (extérieur) et coupole (intérieur).



Cliché n°1 : *L'allée de Middleharnis*

Meindert Hobbema,
1689,
Londres, National Gallery



Cliché n°2 : *Sainte Suzanne*

François Duquesnoy,
1630-1633,
Rome, Sainte Marie de Lorette



Cliché n°3 : *Saint Jean de Dieu*

Alonso Cano,
1660-1665,
Grenade, musée des Beaux-Arts



Cliché n°4 : *Château de Vaux*

Louis Le Vau,
Façade sur les jardins
1656-1661,
Vaux-le-Vicomte

arts du XX^e siècle (Camille Morando)

Considérations générales

Les œuvres proposées n'ont pas toujours été reconnues. Il y a eu des confusions d'artiste, d'œuvre et de mouvement pour les trois clichés étudiés en cours, tandis que le cliché prétexte a bien été attribué (quasiment l'ensemble des copies). La méthodologie du commentaire est en grande partie acquise, même si encore plusieurs copies proposent des considérations sur l'artiste ou sur le mouvement plutôt que de se consacrer à l'œuvre proposée. Le contexte a été en grande majorité présenté (exemples, analogies, remarques...)

Pour rappel, et déjà mentionné dans les corrigés précédents, il s'agit de commentaires d'œuvres. Tout part de l'œuvre et tout doit revenir à elle.

Méthodologie :

- il est inutile d'écrire : « nous sommes face à », « le cliché présenté est », etc., mais précisez d'emblée la **légende** (artiste, Titre, date, technique, notion du format si vous pouvez, lieu de conservation (ville, lieu)) comme celle précisée en cours pour chaque œuvre, à savoir tel un cartel dans les musées ou expositions. Attention, très souvent, l'ordre de la légende est confus et chaotique.
- très courte présentation biographique de l'artiste centrée sur les dates de l'œuvre
- description puis analyse du style : composition, couleurs, formes, technique, ...
- analyse et interprétation : contexte historique de l'œuvre, mouvement auquel peut se rattacher l'œuvre (en précisant de manière même laconique, dates et lieu de création, fondateurs ou représentants, idéologie et spécificités plastiques), autres artistes de la même tendance, analogies avec d'autres œuvres
- en conclusion : réception, fortune critique ou pas de l'œuvre proposée, postérité...

Si vous ne reconnaissez pas l'œuvre proposée, ne partez pas sur des considérations sur l'art, sur l'histoire du mouvement, etc., mais jouez le jeu de la description et de l'analyse de l'œuvre proposée, car le plus souvent, cela vous conduit à de bonnes hypothèses et cela vous permet d'identifier l'artiste, la date de création, le mouvement, etc., ou l'œuvre même !

En troisième année, il est nécessaire et indispensable de préciser la **datation** de l'œuvre ou du mouvement auquel elle est attachée. Pourtant, de nombreuses copies ont proposé des commentaires sans aucune mention de date. D'autres copies ont donné des dates liminaires qui vous engagent bien peu (par exemple, pour le cubisme : « dans les années de 1908-1914 », ou « cette œuvre date de la seconde moitié du XX^e siècle »). Attention à certaines inattentions : « 1760 », « 1809 ».

Attention à votre style (notamment au style télégraphique - 3D, mvt, 1°, etc. - lié peut-être à l'exercice et au temps imparti) et à votre orthographe (l'accentuation n'est pas optionnelle !) parfois hasardeuse.

Le vocabulaire a plutôt été soigné, et la technique des œuvres a fait l'objet d'une meilleure attention.

Points faibles : les localisations ne sont pas toujours mentionnées, et la notion de format a été en grande majorité oubliée.

On peut saluer de nombreuses copies qui ont précisé que trois des œuvres proposées ont été présentées dans des expositions récentes (« Braque » au Grand Palais, « Le surréalisme et l'objet » et « Roy Lichtenstein » au Centre Pompidou). La visite d'autres expositions (Magritte au MoMA, Cartier-Bresson au Centre Pompidou...) ou de musées (comme le CAPC à Bordeaux pour l'œuvre de Richard Long) a permis de donner des exemples d'œuvres et a donné lieu à de bonnes remarques.

Vocabulaire / orthographe de certains termes et noms :

- écriture « automatique » et pas « atomique » ; « aplat » et non « applat » ; une œuvre « cubiste » et pas « cubique » ; « le fumage » et pas « l'enfumage » ; le « rayogramme » pas le « rayonnage »
- évitez la « pub », écrivez au long « publicité », pareil pour la « BD », etc.
- « les années 1950 », et pas les années 50, les « années 1960 » plutôt que les années « soixante »
- Georges Braque SANS « s » à la fin ; Man Ray, et PAS Ray Man, surtout qu'il s'agit du pseudonyme de l'artiste américain Emmanuel Rudzitsky, donc ne pas mettre « Ray » pour raccourcir comme on peut mettre « Braque »
- le Musée national d'art moderne, MNAM ou Centre Pompidou à Paris est un autre lieu patrimonial que le Musée d'art moderne de la Ville de Paris ; évitez « Musée national d'art moderne de la Ville de Paris » ; évitez aussi « MoMA Centre Pompidou »
- le « musée national d'art contemporain à Paris » et le « Centre Beaubourg » n'existent pas
- évitez le style familier : « la grosse rétrospective » ; « ça montre que » ; « l'artiste a récupéré des morceaux de bois lors d'une ballade » ; « Roy peint un intérieur d'atelier »...

Perle :

- Robert Smithson s'est fait appeler « Robinson » !

Notation :

Le barème rend compte autant de la méthodologie, du contexte et du mouvement associé, que de la légende même de l'œuvre.

- 270 copies : 211 ont la moyenne / 59 en-dessous. Notation sur 20 : de 3 à 16,5
- De 16,5 à 14 : 39 copies
- De 13,5 à 12 : 87 copies
- De 11,5 à 10 : 85 copies
- De 9,5 à 8 : 34 copies
- Inférieur à 7,5 : 25 copies



Cliché n°1 : *Comptoir et verre*

Georges Braque,
septembre 1912,
fusain, papier faux bois collé sur papier,
62,8 x 45,7 cm,
The Leonard A. Lauder Cubist Trust

Présenté à l'exposition « Braque » cette année.

Vu la brièveté du cubisme, soyez plus précis pour la datation. Attention, la technique a été souvent oubliée alors qu'elle est déterminante ici. C'est une œuvre graphique et pas un tableau. De fait, il s'agit du premier papier collé qui inaugure le cubisme synthétique et répond à *Nature morte à la chaise cannée* (printemps 1912) de Picasso.

Le cubisme synthétique n'est pas un retour en arrière, mais une réelle invention, certes pour redonner de la lisibilité, mais en aucun cas un retour au cubisme cézannien ou autre.

Vous deviez décrire cette nature morte puis analyser la présence des lettres et l'apport des papiers collés imitant le bois, qui sont une invention de Braque et qui assurent à l'œuvre des jeux de renvois, d'analogies, etc. en regard des recherches cubistes et de son évolution. Comme le dira Picasso : « Le but du papier collé était de montrer que des matériaux différents pouvaient entrer en composition pour devenir, dans le tableau, une réalité en compétition avec la nature. Nous avons essayé de nous débarrasser du trompe-l'œil pour trouver le « trompe-esprit ».

L'invention des papiers collés aura une grande postérité notamment chez les artistes dada et chez les surréalistes, même si ces derniers en détourneront le sens.

Bonne remarque sur la présence du blanc dans la composition qui est ici une innovation de Braque et qui rompt clairement avec le cubisme analytique.



Cliché n°2 : *Champs délicieux*

Man Ray,
1922,
épreuve gélatino-argentique,
Album constitué de 12 rayographies et préfacé par Tristan Tzara,
conservé à Paris, MNAM-Centre Pompidou

Présenté à l'exposition « Le surréalisme et l'objet » cette année.

Quelque confusion d'artiste avec Max Ernst ou André Breton. Le titre a suscité de nombreuses variations : Champs « mélancoliques », « libres », « bucoliques », « merveilleux », « magnifiques », « oniriques », « poétiques », et même « Champs magnétiques » ! ... Il est choisi par Man Ray justement en référence aux *Champs magnétiques* de Breton et Soupault qui est le premier livre d'écriture automatique en 1919, écrit à 4 mains et présenté en cours.

Technique : de bonnes remarques sur la photographie et son invention avec Niepce et Daguerre, ou encore Talbot cité plusieurs fois, qui utilise en 1839 le photogramme, ancêtre du rayogramme.

La technique a pris plusieurs noms : rayonnage, radionomie, etc. Attention, la rayogravure n'existe pas et l'héliogravure n'a pas lieu d'être citée ici. La technique du « rayogramme » ou « rayographie » (« *rayograph* » en anglais), reprenant le nom de son inventeur Man Ray, avait été largement expliquée en cours. Ce procédé, sans recours à l'appareil photographique, consiste à poser un objet sur une feuille photosensible exposée à la lumière. L'objet y laisse son empreinte. Puis Man Ray retravaille après, en laboratoire, pour accentuer les ombres et les lumières, etc. Il ne s'agit en aucun cas de l'utilisation d'une machine à rayon X, et de rayon X, comme certaines copies l'ont avancé !

Il s'agissait de décrire les objets choisis par Man Ray, le plus souvent en trois dimensions et pour leur jeu de transparence, objets du quotidien, objets hétéroclites, dont le revolver souvent utilisé chez l'artiste. Puis de proposer une analyse de ces œuvres dans le champ des inventions du mouvement surréaliste. Ces douze rayogrammes, premiers exemples de l'invention de Man Ray, se situent aux prémices du surréalisme qui sera théorisé deux ans plus tard dans le *Manifeste du surréalisme* par André Breton (1924). Ils font partie des techniques du hasard élaborées par les surréalistes, certes à la suite des artistes dada. Mais ce qui prime ici, c'est la révélation du support et pas l'association d'objets disparates comme chez les dadaïstes. L'invention du rayogramme fait partie des procédés surréalistes, annonçant ce que Breton va théoriser dans son Manifeste en 1924 sur l'automatisme, le rêve, le hasard, etc. De plus, ce procédé, comme les autres techniques surréalistes (assemblage, collage, frottage, grattage, décalcomanie, fumage...), est retravaillé par l'artiste dans un second temps.

Il y a eu de nombreuses confusions associant ces rayogrammes aux ready-mades de Marcel Duchamp, qui sont des œuvres « toutes faites », contrairement aux rayogrammes de Man Ray.

Bonne remarque : « Cette 'autopsie' du réel ». Certaines copies ont évoqué deux artistes qui ont aussi utilisé le photogramme : László Moholy-Nagy, davantage associé aux recherches du Bauhaus, et Christian Schad avec ses schadographies proches des préoccupations dadaïstes.



Cliché n°3 : *California Wood Circle*

Richard Long,
1976,
bois flotté,
diamètre de 550 cm,
Paris, MNAM-Centre Pompidou

L'artiste n'a pas toujours été identifié (ou avec un autre prénom, John, Justin), ou alors confondu avec Robert Smithson (qui a eu les prénoms de Roger, Richard, Mickael, ...) ou encore associé à Richard Hamilton (artiste pop anglais, donc rien à voir ici). Le titre a souvent été tronqué et pas toujours donné en entier. Pratiquement aucune copie n'a souligné le format monumental de l'œuvre et seulement quatre copies ont donné la dimension du diamètre. Il y a plutôt des bons commentaires pour cette œuvre qui a été le plus souvent bien datée.

Il s'agit d'une installation. Richard Long, comme les artistes du Land Art, dépasse les catégories architecture/sculpture/dessin, etc. Il y a eu de nombreuses réflexions sur le fait que l'œuvre soit installée par les équipes du musée et non par l'artiste. Certes, mais c'est le propre de toutes les installations ou des œuvres conceptuelles. Ici, le MNAM a acheté la part matérielle de l'œuvre (les morceaux de bois) avec un certificat (employez plutôt le terme de « certificat », que « guide » ou « manuel »). Il fallait décrire cette œuvre et l'inscrire dans la démarche de Richard Long, artiste britannique, qui propose, selon une pratique de la marche, une vision poétique du Land art. Ici, il s'agit d'un « non-site », à l'instar des œuvres de Robert Smithson, à savoir la démarche d'intégrer des éléments d'un site extérieur dans un intérieur (ici un musée), dans un rapport de réciprocité site/non-site. De bonnes remarques sur le minimalisme, sur les liens avec l'Arte povera, sur la temporalité et la mémoire, et sur le rapport entre l'œuvre, son environnement et le spectateur.



Cliché n°4 : *Artist's Studio, "The Dance"*

Roy Lichtenstein,
1974,
peinture polymère synthétique sur toile,
244,3 x 325,5 cm,
New York, The Museum of Modern Art

Présenté lors de la rétrospective « Roy Lichtenstein » au Centre Pompidou l'été dernier.

Presque toutes les copies ont bien attribué ce tableau à cet artiste emblématique du Pop art américain. Une copie l'a attribué à Terry Richardson (photographe américain de stars !), une copie à un artiste futuriste sans précision de nom, et une copie à Robert Rauschenberg. Attention, de nombreuses fautes sur le nom de l'artiste, il ne s'agit pas de la principauté de « Liechtenstein » !

La grande majorité a mal daté cette œuvre, l'associant essentiellement aux années 1960, ou ne donnant aucune date. Trois copies ont donné la bonne technique de peinture polymère ou magna, et deux copies ont localisé l'œuvre au MoMA de New York.

Le cadrage particulier, typique de Lichtenstein, a engendré une copie à parler « d'un détail d'une œuvre de l'artiste », ce que je n'aurai jamais proposé pour l'examen !

Ce tableau décrit un atelier d'artiste : une nature morte au premier plan, citrons, pinceaux, etc., à droite, une fenêtre entrouverte où une portée de notes (influence des *comic strip* américains et de la bande dessinée) indique la présence de la musique, et au fond, *La Danse* de Matisse (1909-1910), toile très colorée, ici dé-coloriée selon la technique de Lichtenstein. Le chef d'œuvre de Matisse a été le plus souvent identifié, mais rarement daté. Quelques copies ont justement indiqué que le tableau de Matisse avait été commandé par Chtchoukine, conservé aujourd'hui à Saint-Petersbourg au Musée de l'Ermitage, et une copie a précisé qu'il existait deux versions de *La Danse* de Matisse, celle du MoMA à New York que Lichtenstein aurait pu voir et celle de l'Ermitage.

Quelques copies, suite à de bonnes description et analyse, ont conclu à une œuvre plus tardive de Lichtenstein, argumentant qu'il rendait hommage à la peinture (nature morte, l'avant-garde de la toile de Matisse) et plus largement aux arts (avec la musique). De fait, à partir de 1970, Lichtenstein consacre une série de toiles aux ateliers d'artiste, comme ici. Il s'agit d'un réel hommage à Matisse, avec son célèbre tableau *La Danse* et à ses intérieurs, que Lichtenstein cite ici tout en conservant une technique propre au Pop art, lisse et distanciée, caractérisée par l'utilisation de hachures et d'une économie de couleurs, comme dans les bandes dessinées bon marché. L'artiste mêle ainsi la culture populaire des *comic strip* à des œuvres emblématiques de grands artistes de l'histoire de l'art, dont il simplifie formes et couleurs avec ironie, s'inscrivant dès lors dans une démarche de dépassement propre au postmodernisme. Dans la lignée de la culture Pop, l'image chez Lichtenstein devient un archétype.

Bonne remarque : « Cette démarche de réutiliser aussi bien des images des chefs d'œuvres que des images de la bande dessinée ou de la publicité est emblématique du Pop Art qui brouille les frontières entre culture populaire et culture de l'élite. »

art populaire (Edouard de Laubrie)



Cliché n°1 : Estampe intitulée « Parades de foire »

Auteur anonyme

Imprimeur : De Deckherr à Montbéliard.

Bois de fil, estampe colorisée au pochoir, papier vergé.

Vers 1830

26.5 X 43 cm

MuCEM, Marseille, Inv. 1953.12.36C

L'estampe populaire française a une origine parisienne qui remonte à la première moitié du XVI^e siècle. Elle se caractérise par l'utilisation de bois gravés en taille d'épargne. Cette technique se diffuse très largement dans les grandes villes de province et connaît son apogée dans la seconde moitié du XVIII^e et au début du XIX^e siècle. L'estampe *Parades de foires* possède toutes les caractéristiques propres à ce type d'image, à la fois dans sa technique, dans sa structure et dans son iconographie.

Cette estampe, imprimée à Montbéliard, est un exemple caractéristique de l'art populaire urbain. La xylogravure (gravure en taille d'épargne) est la technique la plus courante en province, alors que les graveurs de Paris utilisent la technique de la taille-douce sur plaques de cuivre dès la fin du XVI^e siècle. La production d'imagerie à partir de bois gravés s'éteint peu à peu en province dans le premier tiers du XIX^e siècle, au profit d'une production industrielle, utilisant la lithographie, puis la chromolithographie.

La structure de l'estampe est très classique : le sujet iconographique occupe la totalité de la surface du papier vergé, en deux registres superposés. Les sujets représentés sont limités à l'essentiel sans contextualisation particulière. Les couleurs limitées (rouge, nuances de bleus, jaune, marron) sont appliquées les unes après les autres avec des pochoirs. Le titre « Parades de foire » est mentionné en chapeau en haut et au centre de l'estampe. Si son auteur demeure inconnu, ce dernier était associé, comme le cas était fréquent, à un imprimeur dont la mention figure en bas et à droite de l'estampe « Imprimerie De Deckherr frères à Montbéliard ».

Ces estampes étaient destinées à une clientèle populaire urbaine ou rurale, vendues à la feuille à un très faible prix, et diffusées soit directement par l'imprimeur-éditeur, soit par colportage. L'image prenait probablement place dans l'intérieur domestique, en tant que souvenir.

Si les sujets religieux constituent le répertoire le plus courant de l'estampe populaire et sont souvent inspirés de peintures des principaux artistes français, flamands ou italiens des XVI^e et XVII^e siècles, les sujets de la vie quotidienne ne sont pas absents. Le sujet iconographique de cette estampe est celui d'un moment festif exceptionnel qui rompt avec le quotidien : la fête foraine.

L'iconographie de l'estampe relate un moment de loisir dont la diffusion connaît un essor dès le premier tiers du XIX^e siècle en milieu urbain et bourgeois après avoir été limité au milieu de cour. Cette estampe intègre à la fois des loisirs issus du Moyen-Age et des nouvelles attractions qui se diffusent à la fin du XVIII^e siècle.

En effet, la fête foraine trouve son origine dans les spectacles des grandes foires marchandes du Moyen Age où baladins, jongleurs et comédiens donnent des représentations sur estrade. Parmi les scènes représentées, on peut voir sur le registre supérieur : un bourgeois se fait voler sa bourse alors qu'il assiste à une parade d'acrobate, une baraque de foire en bois présente le spectacle d'un bonisseur, d'un enfant saltimbanque équilibriste et d'un homme-orchestre. Ensuite, deux chiens savants dansent costumés et imitent le comportement humain, numéro alors très en vogue. Un tzigane est en train de montrer un ours. Sur le registre inférieur, un marionnettiste présente Polichinelle à son jeune public. Parmi les attractions que l'on voit apparaître dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, se distinguent le carrousel de foire et son jeu de bagues au centre de l'estampe et un montreur de vues d'optique sur la droite. Le carrousel aristocratique très en vogue dans la première moitié du XVIII^e siècle s'est transformé en manège populaire de chevaux de bois ; les vues d'optique projetées dans les salons intègrent alors la fête foraine et préfigurent le cinématographe.

Dès la fin du XVIII^e siècle, des entrepreneurs de spectacle favorisent l'apparition des nouveaux loisirs en milieu urbain. Ces attractions deviennent parcs d'attractions sous le nom de Tivoli. Le premier est ouvert à Paris en 1795. Dès lors, fêtes foraines mobiles et parcs d'attractions stables distraient les citadins.

Cette estampe véhicule la notion de loisir qui est rendue possible par une nouvelle relation des hommes au temps. Au début du XIX^e siècle, pour les sociétés rurales, le temps est encore une notion continue sans séparation claire entre le temps travaillé et celui qui ne l'est pas qui reste collectif, sous contrôle de la communauté. Au contraire, en milieu urbain, le temps de travail se distingue du temps individuel, pour soi. C'est dans les années 1830, date probable de cette estampe, qu'émerge en France la culture de masse. Elle se caractérise par l'abandon progressif des anciennes structures communautaires, notamment celles en lien avec les économies rurales traditionnelles paysannes et artisanales. Ces bouleversements font naître une nouvelle organisation sociale où s'opposent la classe ouvrière et la bourgeoisie. Cependant, les produits culturels qui apparaissent au long du XIX^e siècle temporent cette opposition entre catégories sociales.



Cliché n°2 : Métier à tisser les façonnés

Jacques de Vaucanson (1709-1782)

Bois, carton, alliage ferreux, laiton, plomb, textile.

1746-1748.

3,23 x 2,65 x 2,82 mètres.

Paris, Musée des arts et métiers, 00017-0001

L'art du tissage repose sur l'entrelacement perpendiculaire d'un fil de trame et de fils de chaîne. À cette fin, une partie des fils de chaîne est soulevé grâce aux lisses avant le passage de la navette, contenant le fil de trame, lancée à la main par le tisserand.

La façon dont les fils s'entrecroisent détermine l'armure du tissu. La plus simple est l'armure toile que l'on obtient en soulevant alternativement, parmi les fils de chaîne, les pairs et les impairs. On peut aussi choisir des dispositions plus complexes qui permettent d'obtenir un tissu orné sans avoir recours à la broderie ou à la teinture. C'est ce qu'on appelle un façonné dont la technique de tissage est mécanisée par Jacques de Vaucanson.

La mécanique se développe particulièrement au XVIII^e siècle, notamment dans des cabinets où la noblesse réunit des objets et outils remarquables. Les créations de Jacques de Vaucanson étaient de celles-ci. Son intérêt pour les mouvements des êtres vivants l'a en effet mené à créer plusieurs automates célèbres, comme le canard digérateur ou le joueur de flûte, tous deux aujourd'hui disparus.

En 1741, Vaucanson est nommé directeur des manufactures de soie. Sa fonction et son goût pour la mécanique ont donné naissance, en 1746, à ce métier. Il se situe dans une série d'inventions conçues dans le but de mécaniser, et donc simplifier, le tissage. Ce métier, créé en 1746, est entièrement automatisé. Grâce à la manivelle située à gauche de l'appareil, on met en mouvement un arbre à cames qui régit le fonctionnement de l'appareil. Si cette manivelle pourrait être tournée par un ouvrier, Vaucanson envisageait d'utiliser une autre source d'énergie (hydraulique ou animale). Ainsi, ce métier qui imite les gestes de l'artisan aurait pu fonctionner sans aucune intervention humaine. Parmi les diverses innovations présentes, on peut remarquer les chariots de bois. Sur chacun d'eux, un bras à pince saisit alternativement la navette métallique, facilitant les passages du fil de trame.

De plus, au-dessus du métier est installé un rouleau perforé en carton qui tourne lorsque le métier est mis en mouvement. Les perforations permettent, par l'intermédiaire de crochets métalliques et des lisses, de soulever les fils de chaîne. La sélection est donc faite automatiquement, sans l'intervention des tireurs de lacs, ouvriers placés sur le côté des métiers, qui sélectionnent les fils grâce à des poignets et poulies et sont susceptibles, malgré tout leur savoir-faire, de commettre des erreurs. Cette automatisation basée sur des pleins et des creux est parfois considérée comme l'ancêtre lointain du langage binaire et de la programmation informatique.

Cependant, le métier de Vaucanson resta à l'état de prototype. Malgré l'économie de main-d'œuvre qu'il aurait engendrée, il était en effet trop coûteux. Par ailleurs, il aurait nécessité une maintenance lourde. En revanche, en 1801, Joseph Marie Jacquard s'inspira, entre autres, de cet métier pour proposer une mécanique utilisant des cartes perforées, et non plus un cylindre, pour la sélection des fils. Cette nouveauté permet des motifs plus complexes, moins répétitifs, que ceux des façonnés obtenus avec l'invention de Vaucanson. Par ailleurs, la mécanique de Jacquard s'adapte aux métiers, mais ne les remplace pas, ce qui représente un investissement moindre pour le tisserand.

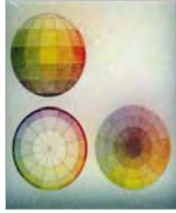
La mécanisation des outils est l'une des caractéristiques de la révolution industrielle. Au XVIII^e siècle, on observe ce phénomène sur le tissage mais aussi sur le filage. Diverses inventions se succèdent à cet effet, parmi lesquelles la *mule-jenny*, créée en 1774 par l'Anglais Samuel Crompton. L'industrie textile est, en quelque sorte, pionnière dans ce phénomène historique. À la même période, l'Écossais James Watt met au point sa machine à vapeur, offrant aux artisans un nouveau moteur, indépendant des énergies dites naturelles auparavant utilisées (animale, humaine, éolienne, hydraulique).

L'emploi de nouveaux outils, de nouveaux matériaux, d'une nouvelle énergie, engendre de profonds bouleversements dans la société européenne au XIX^e siècle. De nombreux artisans deviennent des ouvriers, dépossédés d'un savoir-faire et ravalés au simple rang de force de travail. C'est là l'origine de certaines révoltes, notamment celles des Canuts, ouvriers tisserands de la soie à Lyon, en 1831 et 1834. Elles furent violemment réprimées par l'armée royale. Cet événement marqua les esprits et fut même le sujet de plusieurs estampes populaires, parmi lesquelles *Horrible massacre à Lyon*, imprimée à Belfort, dont un exemplaire est conservé au musée Gadagne et un autre au MuCEM.

De plus, l'industrialisation de la filière textile prive d'un travail domestique et d'un revenu complémentaire un nombre important de foyers ruraux où les femmes filaient pour le compte de tisserands locaux. C'est l'un des nombreux phénomènes qui, additionnés les uns aux autres, poussent la population rurale à l'exode vers des centres urbains. En effet, on passe de l'utilisation d'objets du quotidien produits sur place ou à proximité à celle d'objets fabriqués en masse dans des centres industriels puis répartis sur le territoire grâce aux nouveaux moyens de transport. La révolution industrielle met donc fin à une société rurale qui s'était mise progressivement en place depuis la période néolithique.

techniques de création : la couleur (Michel Menu)

Sujet



Question 1 : Qu'est-ce que la couleur d'une œuvre peinte ? (noté sur 4)

Question 2 : Comment Otto Runge traite-t-il cet aspect dans l'œuvre représentée et quel est l'apport de la couleur à la signification/ compréhension de l'image ? (noté sur 6)

Notation

La meilleure note est de 10/10, la moins bonne de 0,5/10.

Corrigé

Question 1 : Qu'est-ce que la couleur d'une œuvre peinte ? (noté sur 4)

La couleur peut se définir comme une « sensation d'une lumière diffusée par un objet, perçue par l'œil et interprétée par le cerveau de l'observateur ».

La couleur comprend 3 paramètres : la teinte (confondue spontanément avec la couleur), la saturation (degré de blanc, exemple le rose et le rouge ont la même teinte mais pas la même saturation), et la clarté (luminosité de la couleur, c'est la « valeur » des peintres).

Une œuvre peinte correspond donc à l'objet regardé. Les pigments, les glacis, les vernis à la surface d'un support contribuent à la couleur. Deux autres paramètres de l'apparence sont la brillance et la transparence.

Question 2 : Comment Otto Runge traite-t-il cet aspect dans l'œuvre représentée et quel est l'apport de la couleur à la signification/ compréhension de l'image ? (noté sur 6)

Otto Runge est avec Caspar David Friedrich un représentant du romantisme allemand en peinture. Otto Runge adepte d'un art total, souhaite rendre l'harmonie de l'univers avec un symbolisme de la couleur, des formes et des nombres. Il écrit aussi de la poésie. Le Petit matin fait partie d'un projet de 4 tableaux *Les Heures du Jour*, destinées à être accompagnées de musique et de lecture de poèmes. S'il peint deux versions du Petit matin, les autres moments sont restés au stade du dessin.

Les sphères colorées (1810) témoignent de la part de Runge d'une réflexion approfondie de la couleur, il s'inscrit ainsi dans la chaîne des peintres, scientifiques philosophes ayant élaboré et représenté un système coloré. Exact contemporain de Goethe, il connaît les recherches du poète qui aboutirent en 1810 à la *Farbenlehre* (Traité des couleurs). Goethe en opposition avec Newton qui au début du 18^e siècle avait décomposé la lumière blanche par le prisme revient sur l'appréhension aristotélicienne de la couleur comme « mélange de lumière et d'obscurité », pour Goethe, entre le jaune et le bleu, plus qu'entre le blanc et le noir. Mais surtout Goethe attribuait à chaque couleur une valeur symbolique, psychologique. Les approches de Newton plus qu'antagonistes sont complémentaires. Newton décompose la lumière en rayons colorés, Goethe considère l'observateur.

Dans le Petit matin, on retrouve la sphère colorée, matérialisée par le cercle des putti qui entourent l'Aurore. On retrouve de plus les divers dégradés qui permettent de passer d'une teinte à une autre, en jouant sur la saturation jusqu'à la clarté maximale.

Il s'agit d'une allégorie de la naissance du jour bien sûr, mais aussi de la lumière, qui au Moyen Âge, correspondait au divin. Donc à juste titre, le bébé couché ferait songer au Christ. Les angelots diaphanes, aux anges, deuxième stade de la hiérarchie (Dieu, Ange, Homme, Animal). Runge d'une sensibilité religieuse cherche à rendre l'Être divin dans toutes les manifestations de la nature.

La Vénus (réf. à la Naissance de Vénus, celle de Botticelli par exemple) matérialise alors, l'axe des clartés entre le sombre (l'éclipse hors cadre) et la lumière (les rayons hors cadre également). Et la figure dresse dans le tableau un véritable axe de symétrie.

Le symbolisme de la couleur est présent : lumière jaune, bleu de la nuit, vert de la terre, les dégradés de couleur permettent de percevoir fictivement la scène sur une sphère. Il y a opposition de couleurs complémentaires que Runge, comme peintre, développe. Chevreul plus tard dans le siècle objectivera les phénomènes en publiant au milieu du 19^e siècle son traité sur la loi du contraste simultané des couleurs.

De formation classicisante, Runge envisage le paysage comme une vaste allégorie peuplée de figures symboliques où la couleur joue un rôle essentiel.

histoire des collections (Françoise Mardrus)

Sujet 1

La politique des saisies d'œuvres d'art.

Vous étudierez à travers les grandes périodes de l'histoire européenne, des conquêtes napoléoniennes aux conséquences de la Seconde guerre mondiale, ce qui a caractérisé l'émergence d'une notion de patrimoine « universel ».

Remarques générales

- Nombre de copies : 170
- 14 : 3 copies ;
- 13 : 8 copies ;
- 12 : 23 copies ;
- 11 : 47 copies ;
- 10 : 47 copies ;
- Inf.10 : 42 copies.

Corrigés

Un ensemble moyen. Le sujet a été choisi massivement par les étudiants. En 3^e année, une exigence plus grande sur les contenus et la forme est attendue. La majeure partie des copies s'est transformée en un récit d'histoire des collections d'œuvres d'art de Napoléon à la Seconde guerre mondiale. Or, le sujet consistait à analyser principalement les deux exemples, celui des saisies d'Empire et celles du III^e Reich afin de voir en quoi, à chaque fois que le droit était bafoué, le sentiment d'appartenance des nations à un socle culturel commun émergeait. Il ne suffisait pas de réciter l'histoire des grandes périodes d'enrichissement des collections au XIX^e siècle (Khorsabad, la galerie espagnole de Louis Philippe, le Parthénon...) sans faire la part des choses. La période révolutionnaire, étudiée en 2^e année, n'est pas toujours restituée et c'est dommage. Il était indispensable de faire un rappel des premières saisies révolutionnaires à partir de 1794. La problématique du conflit et de la spoliation des œuvres par les commissaires de la république était déjà à l'œuvre. Rappeler le traité de Tolentino sous le Directoire était aussi utile pour les étudiants qui avaient suivi les cours l'année passée. Toutefois, l'exemple de la création de la pinacothèque de la Brera, au moment de l'occupation des troupes françaises, avait sa place et les étudiants ont fait justement référence à sa création.

Concernant le XX^e siècle, la remise en cause des artistes d'avant-garde à l'échelle européenne et la systématisation des spoliations des biens juifs étaient deux axes incontournables de la réflexion. Il fallait expliquer comment se jouait la dévalorisation d'une partie de la création artistique avec la vente des œuvres des artistes « dégénérés » à Lucerne en 1939, par exemple, et la systématisation avec le travail de l'ERR au Jeu de Paume sous la direction de l'idéologue Alfred Rosenberg.

La notion d'universalité des œuvres des grands musées a semblé trop souvent faire l'objet d'un sujet à part entière traité en soi sans se rendre compte de son impact sur les saisies. La référence à des personnalités éminentes comme Antoine Quatremère de Quincy a été très peu mentionnée. Pourtant c'est en partie de ces écrits que la réflexion sur la notion de patrimoine d'une nation a commencé à émerger. Notamment en Italie, où la constitution de la Nation politique n'était pas encore à l'ordre du jour contrairement à la France.

Sujet 2

« Le Louvre devrait recueillir certains chefs d'œuvre exotiques dont l'aspect n'est pas moins émouvant que celui des beaux spécimens de la statuaire occidentale » (G. Apollinaire, « Sur les musées » dans *Journal du soir*, 3 octobre 1909, cité dans « Arts premiers au Louvre », *Connaissance des Arts*, avril 2000, n° 571, p.44).

Vous commenterez cette citation de Guillaume Apollinaire en prenant le recul nécessaire pour analyser la validité de cette citation jusque dans la période contemporaine.

Remarques générales

- Nombre de copies : 96
- 17 : 1 copie ;
- 16 : 1 copie ;
- 14 : 6 copies ;
- 13 : 8 copies ;
- 12 : 24 copies ;
- 11 : 32 copies ;
- 10 : 12 copies ;
- Inf.10 : 12 copies.

Corrigés

Un ensemble assez bon. Le sujet n'étant pas majoritaire, les étudiants qui l'ont choisi semble avoir pris un certain intérêt à le traiter. Cependant, on se trouve confronté au problème formel de l'analyse d'une citation. C'est-à-dire, replacer d'abord dans son contexte chronologique la citation ainsi que son contenu. Par ailleurs, j'ai pris soin de donner les dates de la citation et celle de sa reprise par J. Kerchache dans *Connaissance des Arts* au moment de l'inauguration de l'antenne du Musée du Quai Branly au Louvre. Il y avait là les deux repères chronologiques essentiels qui permettaient de situer le sujet. Le rapport des arts extra-européens à la création artistique au tournant du XX^e siècle avec la révolution cubiste et le rôle d'artistes comme Picasso (1907 : les *Demoiselles d'Avignon* ») ou Braque, de Michel Leiris en lien avec l'anthropologie et l'ethnographie naissante, d'une part, et la création douloureuse du musée du Quai Branly, d'autre part, sensé fusionner une partie du musée de l'Homme et le musée des Arts africains et océaniques de la Porte Dorée (abrité à l'origine dans un bâtiment construit pour l'exposition coloniale de 1931).

Plusieurs axes de réflexion étaient donc concernés : 1. Le rôle des objets extra-européens dans les collections nationales et particulièrement au Louvre. La référence au musée de la Marine créé en 1827 était essentielle. 2. Le rapport esthétique de ces œuvres par comparaison avec l'art occidental. Il s'agissait aussi de parler de l'histoire du goût. 3. Les avant-gardes artistiques du XX^e siècle se sont emparées de cette différence pour traduire une nouvelle forme de représentation.

Il fallait enfin, comme demandé, envisager le futur de cette citation en se posant la question de la présence au Louvre de ces objets et le choix qui a été fait de les présenter dans une approche muséographique esthétisante par J.M. Wilmotte. La comparaison entre ce parti de présentation et celui de Jean Nouvel au Quai Branly devait être traitée afin de montrer si le propos d'Apollinaire était toujours d'actualité ou non vis-à-vis de ces collections.

iconographie (Antonella Fenech Kroke)

Résultats et observations

- 266 copies
- 0 à 4,5 : 33 copies
- 5 à 7 : 177 copies
- 7,5-10 : 57 copies

L'épreuve en deux parties devait donner lieu à un commentaire d'un cliché projeté (noté sur 5) et à l'identification avec synthèse iconographique de cinq œuvres, reproduites dans les vignettes du polycopié (noté sur 5).

Une première observation positive mérite d'être faite : les sujets iconographiques ont été en grande partie reconnus ! Cela dit, deux problèmes doivent être soulignés :

- si un grand nombre d'étudiants a montré connaître les sources relatives aux sujets iconographiques étudiés pendant les cours, les copies montrent globalement une absence de la rigueur INDISPENSABLE dans l'observation des œuvres. Cela est évident notamment en ce qui concerne le commentaire iconographique du cliché projeté : maintes copies accordent plus d'espace au résumé des aventures de Renaud et Armide (*Jérusalem délivrée* du Tasse) qu'à une analyse circonstanciée de l'iconographie spécifique de l'œuvre projetée à l'écran. Le même problème est présent dans l'identification et le court commentaire demandés pour les vignettes 1, 3 et 5 : les indices iconographiques sont bien visibles (et ils ont été commentés en cours), mais beaucoup trop d'étudiants semblent ne pas les voir (!), ce qui conduit à des identifications parfois imprécises, approximatives.

- Une certaine négligence et, ce qui est pire, une certaine ignorance sont à signaler en ce qui concerne :
 - les noms des personnages et des lieux ;
 - l'orthographe, la syntaxe et l'emploi d'un langage très familier ('kidnapper', 'stopper' utilisés pour enlever, arrêter; martyr pour martyr et *vice versa*)
 - l'utilisation nonchalante de minuscules, majuscules, accents, accords, etc.
 - l'utilisation inappropriée des termes et notamment : *putti* (sing. *putto*, pl. *putti*), amours, angelots, anges, cupidons, Cupidon/Eros/Amour ; nymphe, naïade, sirène. Le mot 'symbole' et le verbe 'symboliser' sont très souvent employés à tort et à travers.



Sujet

Renaud entravé de chaînes de fleurs par Armide
par Antoon van DYck,
1629,
Baltimore, Museum of Art

Commentaire

Une fois identifié le thème, le commentaire circonstancié devait impliquer certes la présentation de la source et la synthèse de l'épisode concerné (*Jérusalem délivrée*, XIV, 66-68), mais surtout ce commentaire devait montrer qu'un regard attentif avait été porté à la scène : il fallait considérer la manière dont le peintre a mis en scène l'épisode et identifier les personnages (Armide, Renaud, sirène-nymphe, *putti*, Cupidon) et le lieu (rivage de l'Oronte) mais aussi les attributs, les gestes et les objets significatifs (chaînes de fleurs, bouclier et épée de Renaud, ombre sur le visage de celui-ci, sirène et son geste, partition musicale, Cupidon décochant une flèche, signe harpocratique du silence fait par le *putto* situé entre Armide et la sirène...) ; dire quel(s) moment(s) l'artiste a voulu délibérément privilégier ou bien faire converger en une même scène (moment de l'endormissement par le chant de la sirène, passion amoureuse naissante d'Armide pour le héros, Armide produisant par magie les liens fleuris pour entraver Renaud et le conduire ainsi dans les Iles Fortunées) ; enfin, si possible, il fallait préciser les indices iconographiques qui permettent de comprendre comment le peintre annonce la suite du récit (paysage à l'arrière-plan, drapé rouge au vent). L'identification de l'auteur de l'œuvre et les commentaires historico-artistiques n'étaient pas obligatoires donc ils n'ont pas été pris en compte dans l'attribution de la note.

Quelques problèmes très récurrents :

- Reconnaissance du sujet parfois trop vague (ce qui a conduit à moduler la note en fonction du commentaire) : « Renaud et Armide » est une identification trop générale ; « Armide découvrant Renaud endormi » a été globalement accepté si l'analyse précisait ensuite convenablement le moment présenté ; « l'endormissement de Renaud » (un peu plus problématique, mais acceptable si suivi d'une bonne explication).
- Plus grave, lorsqu'on voit dans la scène le moment où Armide tente de tuer Renaud : nombreux sont ceux qui, parce qu'ils n'observent pas attentivement l'œuvre, voient la magicienne brandissant un couteau, une épée, ou bien les *putti* arrêter le geste meurtrier de la magicienne !!!
- Reconnaître dans la partition tenue par la sirène une lettre adressée à Renaud le poussant à revenir à son devoir de croisé ou bien une référence matérielle à la *Jérusalem délivrée*. La question de la partition musicale et du chant avait cependant été soulignée en cours.
- C'est regrettable que très rares aient été ceux qui ont vu et ont accordé leur attention au *putto* faisant le signe harpocratique (silence) et au geste de la sirène.
- Problématiques, parfois à la limite du hors-sujet, sont les développements excessivement longs (aux dépens du commentaire iconographique !!!) relatifs à la source littéraire ou bien aux épisodes précédents ou suivants (Carl et Ubald à la recherche de Renaud, Ascalon...)
- On remarque souvent confusion entre roman et épopée (la *Jérusalem* est un poème épique)



Cliché n°1 : Mars et Vénus surpris par Vulcain

Tintoret, vers 1560, Munich, Altepinakothek

La plupart des élèves ont reconnu le sujet, malgré quelques confusions dans l'identification des personnages masculins, dans l'identification de Cupidon/Éros (et non un petit ange, petit amour, petit putto...). Des approximations dans la définition du thème ont été relevées (par exemple, Vénus et Mars ou les amours de Vénus) sans nécessairement avoir une implication dans l'attribution de la note. Plusieurs élèves ont reconnu l'œuvre, son auteur (ou bien le contexte vénitien) et le traitement ironique de la scène. Les sources de l'épisode mythologique et ses versions sont diverses (Homère, Ovide, Virgile...)



Cliché n°2 : Le martyre de saint Mathieu

par Caravage, 1599-1600, Chapelle Contarelli, Saint Louis des Français, Rome

La plupart des élèves ont reconnu sans problème le sujet, les personnages et les indices iconographiques (Hitarcus roi d'Éthiopie, Iphigénie, Mathieu apôtre du Christ et Évangéliste, ange portant la palme du martyr, bourreau brandissant l'épée, les bras de Mathieu tendus vers le ciel...). Si dans les copies on lit souvent que la scène se passe pendant la célébration de la messe, peu d'élèves relèvent la présence de l'autel à l'arrière-plan (un élément sur lequel justement la *Légende dorée* insiste particulièrement). Sources : *Actes apocryphes* de Mathieu et *Légende dorée* de Jacques de la Voragine.



Cliché n°3 : La louve allaitant Romulus et Remus

par P. P. Rubens, v. 1612, Rome, Musei Capitolini

La scène a été reconnue avec facilité (elle est facile effectivement !!!) : les jumeaux Romulus et Remus, nés de l'union de Rhea Sylvania et du dieu de la guerre Mars (d'où la présence de son oiseau sacré, le pivert/pic vert, qui apporte des cerises aux deux enfants), sont abandonnés dans les eaux du Tibre et nourris, selon la légende, par une louve. Le berger du roi d'Albe (Faustulus), visible en haut à droite de la scène, est figuré au moment de la découverte des jumeaux : il les élèvera avec sa femme Laurentia. Par contre, on remarque quelques difficultés dans l'identification des deux figures à gauche : la première est la personnification du Tibre pourvue, comme toute divinité fluviale, d'attributs tels que le gouvernail et le vase d'où s'écoule de l'eau ; la deuxième est Vénus (beauté, chevelure blonde éparse, diadème, colombes) représentée en raison du fait qu'elle est la mère d'Énée, ancêtre de Romulus et Remus. Sources : Plutarque, *Vie de Romulus* ; Tite-Live, *Ab Urbe condita*, I ; mais aussi Ovide, Virgile...)



Cliché n°4 : Olinde et Sophronie sur le bûcher sauvés par Clorinde

par F. Perrier dit le Bourguignon, 1639, Musée des Beaux Arts, Reims

Comme pour le cliché projeté, le sujet du tableau est inspiré de la *Jérusalem délivrée* du Tasse (chant II) et a été assez facilement reconnu avec quelques imprécisions concernant l'identification des personnages (Olinde et Sophronie ligotés sur le bûcher ; Clorinde à l'arrière-plan à pied et en armure intercédant auprès du roi Aladin ; on aperçoit sa monture au fond), sur les raisons exactes de la condamnation du couple de chrétiens (le vol d'une statue de la Vierge cachée dans une mosquée) et sur le rôle de Clorinde dans la libération des deux jeunes chrétiens.



Cliché n°5 : Lucrece se donnant la mort et appelant les siens

par Rembrandt, 1666, Minneapolis, Institut of Arts

Le thème de cette peinture a été globalement reconnu et l'épisode a été, dans la plupart des cas, résumé avec intelligence. Il ne s'agit pas d'une scène narrative mais d'une représentation de Lucretia (que l'on pourrait assimiler à la typologie du portrait) où deux éléments permettent de déployer la narration de l'histoire : premièrement, le poignard qu'elle tient de la main droite (poignard qui est le fil rouge de tout le récit, de l'épisode de la menace et du viol de la patricienne romaine par Sextus Tarquin jusqu'à celui du serment de vengeance par Brutus) ; deuxièmement, le geste de la main gauche (Lucretia tire la corde d'une sonnette) signifiant le moment où, après son viol, elle appelle ses proches (son père Spurius Lucretius Tricipitinus et son mari Tarquin Collatin, accompagnés de Publius Valerius Publicola et Brutus). Il était donc important souligner que Rembrandt donne forme, dans une composition non-narrative, à la synthèse de deux moments du récit en les suggérant uniquement à travers un objet (le poignard) et le geste de l'appel. Sources principales : Tite-live, *Ab Urbe condita*, I.