



sommaire

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

Sujet 1

Le grand décor en Europe

Corrigé

Le défaut principal a consisté à recopier trop directement le cours en développant trop longuement les exemples italiens au détriment du cas français : les décors de Versailles, en particulier, ont généralement été oubliés ou traités trop rapidement. Comme pour le sujet 2, les plans ont trop souvent négligé la datation des décors, la chronologie étant très chaotique.

La plupart des plans ont proposé une disjonction entre décors sacrés et décors profanes, c'était l'un des choix possibles, mais pas le seul. De nombreuses copies ont fait un effort louable pour inclure les décors hollandais, notamment les peintures de Rembrandt, qu'il s'agisse de la *Ronde de nuit* ou du *Serment des Bataves* (orthographié « Serment des Bâtards » dans une copie !!), mais le plus souvent avec maladresse, sans mettre en perspective les types de ces décors par comparaison avec les types italiens qui sont demeurés dominants à l'échelle européenne.

Trop peu de copies ont insisté sur les aspects typologiques : *quadratura* et *quadri riportati*, plafonds qui opposent la perspective *da sotto in su* et les vues frontales, de même l'opposition entre plafonds unifiés et plafonds à compartiment a rarement été développée ; enfin très peu de copies ont examiné les questions de distribution et de hiérarchie des pièces (question de la *convenance*), de répartition spatiale des décors, de l'insertion des peintures dans les lambris, de la place de la sculpture... Toutes ces problématiques avaient pourtant été vues en cours.

Sujet 2

Les formes du classicisme dans l'art du XVII^e siècle

Corrigé

Beaucoup trop de copies n'ont considéré que les cas italien et français en négligeant les formes importantes du classicisme dans le nord de l'Europe, notamment dans les Provinces-Unies (il fallait au moins citer Jacob Van Campen et le décor de l'Hôtel de Ville d'Amsterdam qui avait été vu en cours), mais surtout l'Angleterre avec les figures majeures que sont Inigo Jones et Christopher Wren dans le contexte de l'influence du palladianisme, de sa transformation et de sa diffusion sur une longue durée.

Les plans ont souvent été mal construits avec, à de trop nombreuses reprises, l'accent mis sur l'opposition du baroque et du classicisme qui ne répondait pas au sujet. Il fallait distinguer les principales formes du classicisme en tenant bien compte de la chronologie : d'une part la réforme des Carrache et le courant classique de l'art italien (Sacchi, Maratta), en soulignant le cas particulier de Poussin qui fait la relation avec l'atticisme en France et le modèle poussinesque diffusé dans le cadre des conférences à l'Académie royale de peinture et de sculpture dans les années 1660. Il fallait aussi souligner l'importance du modèle raphaélesque pour la France, qui s'impose dès le milieu du siècle. Il ne fallait donc pas oublier le classicisme en architecture avec le palladianisme dans le Nord de l'Europe, l'importance des traités italiens du XVI^e siècle (Serlio...) codifiant les ordres antiques, leur influence sur l'architecture française jusqu'au grand style élaboré par Hardouin-Mansart pour Louis XIV. Il fallait bien entendu souligner l'importance du modèle antique, notamment en sculpture, diffusé par la gravure avec, en particulier, les recueils publiés par François Perrier, mais aussi l'importance des restaurations d'antiques effectuées par des artistes comme François Duquesnoy et le Bernin.

Le défaut le plus grave a consisté à se contenter d'idées trop vagues et générales, sans s'appuyer sur un commentaire précis et rigoureux des exemples cités. De nouveau il faut insister sur la nécessité de dater et de préciser les localisations des œuvres.

Considérations générales

Pour la première fois – à condition d'éliminer les copies blanches et celles d'élèves n'ayant manifestement pas assisté aux cours –, je me suis trouvé devant deux types de résultats très différents selon l'un ou l'autre sujet. Le premier, le plus prisé, m'a rappelé les sessions ordinaires avec leur amplitude de notes (de 5 à 18) néanmoins largement situées autour de 10, tandis que le second donnait des résultats plus resserrés, avec beaucoup de notes entre 8 et 9,5, un pic autour de 10 et un florilège de commentaires élogieux et d'excellentes notes. Autre différence entre les résultats de chaque sujet : le premier a donné lieu à des copies fleuve allant jusqu'à 13 pages que leurs auteurs n'ont pas su tenir en main et qui se terminaient dans les contresens et les hors sujets – j'y reviendrai dans les commentaires spécifiques aux deux devoirs ci-dessous – tandis que le second se montrait plus raisonnable, autour de 8 pages. Une fois encore, je souhaiterais pointer que la longueur ne fait rien au résultat, bien au contraire la plupart du temps, et que les flots d'écriture ne m'impressionnent pas mais me rendent plus attentif et exigeant.

Je n'insisterai pas sur l'orthographe et la syntaxe ; aucun progrès n'est à enregistrer depuis l'année dernière. La relecture que je conseille à chaque session devrait permettre d'améliorer la situation et de faire disparaître certains mots inventés et les « perles » : je n'en citerai que deux qui se sont glissées dans d'honorables copies consacrées au premier sujet : « les rois thaumaturges qui touchaient les écuelles » et « l'odalisque de la place de la Concorde ».

Sur la forme, j'ai été impressionné – et, là encore, plus particulièrement en ce qui concerne le premier sujet – par l'annonce de plan... que je ne retrouvais pas dans les développements qui suivaient. Cette indication a valeur d'engagement et d'aide pour le lecteur, aussi pourquoi la faire figurer si ce n'est que pour sacrifier à un rituel qui brouille ensuite la lecture. Une énumération-catalogue d'œuvres, qui butte souvent sur les noms des auteurs (Vivant-Denon et non Vivant-Denon) et les dates – les localisations étant pratiquement toujours absentes –, présentée sans commentaires esthétiques, stylistiques ou historiques ne peut en aucun cas se substituer à la réflexion et à l'enchaînement des idées qui sont attendus de vous.

Mon insistance à fournir des repères historiques porte ses fruits, mais malheureusement pas dans toutes les copies où persistent des égarements coupables.

Point positif, de plus en plus nombreuses sont les copies qui lient le devoir à un domaine plus vaste de connaissances que les seules informations dispensées en cours. Dans chacun des deux sujets, j'y ai retrouvé mes exemples mais aussi d'autres judicieusement empruntés aux TDO ou aux enseignements de certains de mes collègues ce qui n'a pu que valoriser vos textes.

Notation

■ 269 copies ont été rendues. Les résultats sont inférieurs à ceux de l'année précédente du fait de la présence de cinq copies blanches et de plusieurs copies réduites à quelques lignes qui font chuter les moyennes.

■ 150 étaient consacrées au premier sujet : **Les effets de la campagne d'Égypte sur l'architecture, les arts plastiques et décoratifs français (1798-1838)**, dont les résultats se répartissent ainsi :

■ 104 ont eu 10 et plus, et 46, moins de 10.

■ Les notes s'échelonnent selon l'ordre suivant : **18** : 1 ; **17,5** : 1 ; **17** : 3 ; **16,5** : 2 ; **16** : 4 ; **15,5** : 3 ; **15** : 6 ; **14,5** : 6 ; **14** : 10 ; **13,5** : 8 ; **13** : 8 ; **12,5** : 8 ; **12** : 8 ; **11,5** : 8 ; **11** : 12 ; **10,5** : 5 ; **10** : 11 ; **9,5** : 4 ; **9** : 5 ; **8,5** : 4 ; **8** : 6 ; **7,5** : 5 ; **7** : 4 ; **6,5** : 4 ; **6** : 4 ; **5** : 3 ; **4** : 2 ; **2,5** : 1 ; **0** : 4.

■ La moyenne se situant donc à 10,5.

■ 119 étaient consacrées au second sujet : **L'architecture métallique, du Pont des Arts à la Tour Eiffel**, dont les résultats se répartissent ainsi :

■ 76 ont eu 10 et plus, et 43, moins de 10.

■ Les notes s'échelonnent selon l'ordre suivant : **18,5** : 3 ; **18** : 1 ; **17** : 1 ; **16,5** : 1 ; **16** : 4 ; **15** : 3 ; **14** : 4 ; **13,5** : 3 ; **13** : 11 ; **12,5** : 7 ; **12** : 11 ; **11,5** : 5 ; **11** : 14 ; **10,5** : 1 ; **10** : 7 ; **9,5** : 1 ; **9** : 8 ; **8,5** : 2 ; **8** : 9 ; **7,5** : 3 ; **7** : 7 ; **6,5** : 1 ; **6** : 7 ; **5** : 2 ; **3** : 1 ; **1** : 1 ; **0** : 1.

■ La moyenne se situant donc à 10,7.

Sujet 1

Les effets de la campagne d'Égypte sur l'architecture, les arts plastiques et décoratifs français (1798-1838)

Corrigé

Dès mon premier cours j'avais mentionné la campagne d'Égypte de 1798 et le rôle de la publication de Vivant Denon de 1802, dates que je n'avais pas hésité à vous rappeler à plusieurs reprises ensuite. Dans les deux cours suivants j'avais cité divers exemples de son influence sur l'architecture, la peinture, la sculpture et les arts décoratifs jusque sous la Monarchie de Juillet. Les exemples commentés durant ces trois séances se retrouvent dans la plupart des devoirs ; lorsqu'ils ont été correctement identifiés et commentés, ils assuraient une note convenable à leurs auteurs. Souvent aussi, et cela fut un plus pour les copies concernées, j'ai découvert des éléments empruntés au cours de Madame Mardrus sur le développement de l'égyptologie et les formes de la présence de l'Égypte au Louvre.

Par contre, la volonté de noircir du papier a entraîné des dérives susceptibles de nuire aux notes. Il s'agit parfois d'un détail qui ne fait guère varier la note : quelques étudiants ont, par exemple, parlé des sphinx du mobilier de Madame Récamier les rattachant à l'expédition d'Égypte. Si les fauteuils datent de 1798 – ce qui aurait été un effet bien rapide du « retour d'Égypte » –, le style qui prévalut à leur réalisation s'inspire de l'Étrurie, et les sphinx debout supports d'accoudoirs s'inspirent des ivoires étrusques et n'ont rien à voir avec l'Égypte. La même remarque concerne encore, parmi d'autres, *Les Femmes à la fontaine* de Papety où, à l'arrière-plan, figure le Parthénon et non un paysage égyptien, ou bien encore la Grande odalisque d'Ingres dont le chasse-mouche n'entretient que de lointains rapports avec l'Égypte, tandis que l'hôtel particulier de la Paiva, place Saint-Georges où a travaillé le sculpteur Garraud n'est que le reflet du passage de l'inspiration égyptienne à celle de la Renaissance.

L'erreur peut-être plus grave et mener à de longs hors sujets. Là encore, afin de remplir des copies, certains sont passés des *Pestiférés de Jaffa* de Gros au voyage de Delacroix au Maroc pour disserte longuement sur l'orientalisme, quelques copies me menant même jusqu'aux faïences de Théodore Deck, ce qui ajoutait du hors date au hors sujet. Et que dire de ceux qui m'ont retranscrit – plus ou moins bien – les débuts de la photographie pour me mener aux photographies de Maxime du Camp des années 1849-1851, autre forme de hors date et hors sujet.

A l'exception du tableau d'Antoine-François Callet de 1801, *Allégorie du 18 brumaire an VIII*, et du portique de l'hôtel de Beauharnais de 1803 ayant appartenu à Eugène Beauharnais (beau-fils et non beau-père ou beau-frère de Bonaparte), les exemples couraient donc de l'Empire à la Monarchie de Juillet. J'avais veillé en choisissant les exemples du cours à bien distinguer les deux périodes, la première, l'Empire, dominée par des commandes publiques (*Fontaine du Fellah* ; *Fontaine de l'Eléphant* ; sculpture de Moutoni ou service égyptien, entre autres), la seconde, et plus particulièrement la Monarchie de Juillet, laissant la place à des initiatives privées (Immeuble de la rue du Caire ; papier peint de la *Bataille d'Héliopolis* ; bureau de Louis-Philippe ou vase Champollion). J'attendais donc un plan chronologique distinguant ces deux périodes et évoquant leurs caractéristiques distinctives, mais pratiquement aucun devoir n'a répondu à mon attente tandis qu'étaient annoncés des plans bien trop compliqués et sujets à répétitions.

Parmi bien d'autres solutions, c'était peut-être en conclusion seulement qu'il vous fallait parler d'orientalisme, l'égyptomanie banalisant ses motifs et laissant la place à de nouveaux enjeux plastiques tournant autour de la lumière et de la couleur. Pour ceux que ne tentait pas l'exercice, la solution de facilité était de disserte autour de l'idée « égyptomanie, pas morte » puisqu'on en verra réapparaître ultérieurement ses motifs ; pour vous aider, je vous avais présenté au cours sur la période 1900-1914 le pendentif égyptien de Cartier de 1913.

Sujet 2

L'architecture métallique, du Pont des Arts à la Tour Eiffel

Corrigé

Le titre de ce sujet indiquait précisément le contenu attendu : l'architecture métallique à Paris entre les deux bornes chronologiques précisées, le Pont des Arts édifié entre 1801 et 1804 et la Tour Eiffel construite de 1887 à 1889. Ceci n'impliquait néanmoins pas qu'il faille éliminer toute référence autre que parisienne durant la période ; ainsi la mention du Crystal Palace de Joseph (et non John comme je l'ai trouvé souvent) Paxton était la bienvenue lorsqu'elle ne se perdait pas en détails inutiles sur son utilisation jusqu'à sa disparition en 1936.

Votre travail s'est trouvé compliqué par l'apport extérieur de données techniques et industrielles très poussées, chose à laquelle je ne m'attendais pas. Je vous avais donné quelques éléments pour vous y retrouver dans le passage de la fonte au fer laminé puis à l'acier, mais appelant à la rescousse un enseignement sur les techniques que vous avez dû recevoir, nombreux sont ceux d'entre vous qui en ont fait une trop longue et inutile partie retraçant l'histoire de la métallurgie de l'antiquité au XVIII^e siècle en passant par la Sainte-Chapelle, faisant fleurir les hors dates et hors sujets.

Pratiquement tous les exemples que j'avais évoqués ont été cités dans les devoirs ; la différence entre les copies est venue ensuite de la manière de les introduire et de la façon de les commenter et de les ordonner selon une suite logique. Deux types de conclusions ont valorisé les devoirs : la première évoquant la fin de l'époque du fer laminé avec la Tour Eiffel et le second l'apparition du béton qui allait transformer les pratiques comme au théâtre des Champs-Élysées de 1913.

Sujet 1

Les conséquences sociales de l'industrialisation en France au XIX^e siècle

Corrigé

Ce sujet avait été très largement abordé en cours et ne comportait aucune difficulté. Néanmoins, les élèves n'ont généralement pas lu convenablement le sujet et ont traité « Les conséquences de l'industrialisation de France » sans se limiter exclusivement aux « conséquences sociales ». Souvent, les élèves ont récité leur cours, qu'ils connaissent globalement plutôt bien. Du coup, c'était au correcteur de faire le tri entre les données qui se rapportaient au sujet et les autres, hors-sujet. Les élèves ont voulu citer une grande partie de pièces techniques vues en TDO au musée des Arts et Métiers alors que ce n'était pas le sujet. Il faut cependant signaler que la qualité de rédaction est plutôt bonne et l'orthographe aussi. Remarquons que les copies les plus longues sont généralement les moins bonnes, car il n'est pas raisonnable d'écrire plus de six pages convenablement argumentées en trois heures d'épreuve, avec le risque de faire de nombreux hors-sujets qui ont été hélas fréquents, entraînant des répercussions sur la notation des copies.

La dissertation devait aborder les trois grandes composantes de la société française au XIX^e siècle : la paysannerie, le monde ouvrier et la bourgeoisie dans leur diversité. Souvent, les élèves ont omis d'aborder la bourgeoisie dont le rôle est pourtant très important et constitue un facteur essentiel de la mutation de la société du XIX^e siècle.

On peut regretter que les élèves aient une perception « récitative » de la dissertation, sans avoir la capacité d'extraire de leurs cours, trois idées-forces à énoncer, puis à développer et à justifier grâce aux nombreux exemples exposés dans les cours magistraux.

Si dans l'introduction, on devait rappeler les grandes phases de l'industrialisation en France au XIX^e siècle et citer quelques éléments techniques essentiels du nouveau rapport qui s'établit entre l'homme et la machine, ce sont les conséquences sociales qu'il fallait aborder dans l'annonce du plan et de la dissertation.

Le XIX^e siècle est celui de toutes les mutations sociales. Celles-ci peuvent être observées à plusieurs échelles. La paysannerie se caractérise à la fois du point de vue de l'abandon progressif des communautés rurales et des différentes crises (économiques, climatiques, sanitaires, politiques) qui entraînent plusieurs vagues d'exode rural importantes en ville, d'abord temporaires, puis définitives. En effet, la population rurale représentait près de 77% de la population française en 1801 pour chuter à 59% en 1901. Seule une petite partie de la paysannerie est capable de s'adapter à ces changements multiples à la fin du XIX^e siècle.

A partir des années 1830, le monde ouvrier prend rapidement une ampleur considérable, jamais connue auparavant, avec d'abord des ouvriers paysans installés en milieu rural, puis à partir des années 1860, une spécialisation des productions de matières premières et manufacturées qui se concentrent géographiquement et forment du point de vue social, de nouvelles communautés ouvrières dans des banlieues urbaines en plein développement. Les ouvriers vivent en général dans des conditions effroyables même si le « paternalisme » qui émerge sous le Second Empire, accorde de lentes améliorations des conditions de vie, renforcées par une législation sociale qui se met progressivement en place, même si les salaires assurent à peine la survie et que les ouvriers (hommes, femmes, enfants) sont souvent en concurrence.

Pour la paysannerie comme pour le monde ouvrier, le rapport au travail change considérablement (du rythme saisonnier rural au rythme aliénant de la machine qui supprime toute spécialisation et toute maîtrise d'un processus technique global) et celui du rapport de l'individu au groupe familial (de la fin des communautés traditionnelles vers un individualisme qui modifie les solidarités en renforçant celles qui sont liées au travail et moins à celles de la famille). Le rapport au temps, au travail et à la famille constituent des facteurs essentiels qui agissent sur les comportements sociaux.

Enfin, le rôle de la bourgeoisie est essentiel : fortement structurée et hiérarchisée, la grande bourgeoisie finance l'industrialisation et l'aménagement territorial du pays alors que ses valeurs (à l'opposé de celles de l'ancienne aristocratie de l'Ancien Régime), fondées sur le travail, le mérite, l'argent, l'épargne, l'investissement et la respectabilité, modèlent et irradient totalement l'ensemble de la société française, à travers « le modèle bourgeois ». L'émergence d'une « moyenne bourgeoisie » est une composante sociale essentielle du XIX^e siècle, classe qui joue un rôle « tampon » dans une lutte des classes exacerbée entre patronat et ouvriers, qui conduisent souvent à de nombreuses grèves souvent réprimées dans une grande violence, mais aussi à une plus grande solidarité sociale (syndicalisme, droit de grève, début de la protection sociale).

En conclusion on pouvait aborder un bilan social très contrasté à la fin du XIX^e siècle : d'un côté un territoire moins cloisonné grâce au chemin de fer, une perméabilité plus grande entre les populations rurales et urbaines, le développement de l'éducation primaire pour tous, du service militaire, du suffrage universel, qui sont quelques-unes des grandes valeurs de la III^e République ; d'un autre côté, des inégalités sociales entre les différentes classes sociales de plus en plus étanches, un bouleversement total du travail, des valeurs et des mentalités en moins d'un siècle que les différentes composantes de la société doivent assimiler très rapidement sous peine de disparaître dans une mondialisation qui émerge.

Sujet 2

Comment caractériser en France la culture de masse au XIX^e siècle ?

Corrigé

Le sujet a été largement traité en cours et ne posait pas de difficulté particulière. De plus, il pouvait être illustré par des œuvres abordées en cours et également en TDO sur les arts populaires et au musée national des Arts et Métiers. Il fallait éviter le catalogue non raisonné des œuvres, car les élèves ont trop souvent énuméré systématiquement toutes les œuvres abordées en cours ou en TDO sans proposer une problématisation du sujet. Il était donc préférable d'élaborer une problématique simple en quelques points puis d'argumenter et de justifier le propos à partir d'une sélection précise de quelques pièces.

On devait commencer par la définition de la culture de masse, à savoir l'ensemble des productions, des pratiques, des valeurs modelées par les agents de l'industrie culturelle et à destination du plus grand nombre. Cette forme de culture émerge en France à partir des années 1830.

A partir de cette définition, on pouvait ensuite construire un plan en abordant les trois principaux facteurs qui caractérisent la culture de masse : le goût du spectaculaire, la démarche lucrative et les nouvelles pratiques culturelles individualisées bourgeoises dans un univers collectif.

Le goût du spectaculaire vise à créer de nouvelles formes culturelles destinées au plus grand nombre. On retrouve ce goût dans la totalité des expressions populaires : le fait-divers, le cinéma, les spectacles (de cirque, de prestidigitation)... Les exemples développés en cours et en TDO ont été très nombreux.

La démarche de culture lucrative consiste à susciter la demande en diversifiant l'offre. Cet aspect lucratif est totalement associé à la révolution technologique qui accompagne tous les secteurs culturels et qui permet d'obtenir des produits en grand nombre, standardisés et à prix modique. Ces machines et procédés techniques ont été largement abordés en cours et en TDO. On pouvait par exemple développer le secteur de l'image qui progressivement envahit le quotidien, de la technique de la lithographie à la chromolithographie. Les affiches et la publicité permettent notamment de communiquer sur les offres culturelles disponibles. Dès les années 1850, la photographie devient plus accessible aux milieux populaires qui se font « tirer le portrait ». L'image animée connaît différents développements comme par exemple le praxinoscope (1877) pour aboutir à l'invention du cinématographe (1895).

Cette association de la culture à la technologie nécessite néanmoins de gros moyens financiers et la nécessité de produire des biens culturels rentables. C'est la grande bourgeoisie d'entrepreneurs (hommes d'affaires associés à des banquiers) très aisée qui élabore les produits culturels et dispose d'importants moyens financiers pour investir dans une production à grande échelle. On pouvait ici développer les stratégies de fidélisation de la clientèle des différents organes de presse (La Presse, Le Petit Journal, l'Illustration...) et de l'édition du XIX^e siècle, comme par exemple le roman-feuilleton, l'ancêtre des livres de poche, les faits divers... jusqu'au développement de la littérature enfantine et scolaire, avec partout le rôle prédominant de l'image par rapport au texte.

La culture de masse est également à mettre en relation avec une nouvelle organisation sociale où la classe ouvrière et la bourgeoisie s'opposent. Cependant, les produits culturels qui constituent la culture de masse sont notamment destinés à temporiser cette opposition entre catégories sociales et à profiter notamment à une classe bourgeoise, petite et moyenne, devenue nombreuse. Cette classe émergente dispose d'une éducation, d'une scolarisation et de moyens économiques suffisants qui permettent d'avoir accès à ces nouveaux produits culturels.

La culture de masse associe en effet une approche à la fois individuelle de la pratique culturelle (abandon progressif des anciennes structures communautaires et le développement de l'individualisme de l'idéal bourgeois) dans un environnement collectif, ce qu'illustre parfaitement la ville à partir du Second Empire, avec la création de lieux culturels spécifiques (théâtre, cabaret, cirque, cinématographe, restaurant, salle de concerts, espaces en extérieur pour les fêtes foraines, musées...). C'est le cas notamment des « grands boulevards » à Paris, haut-lieu de la « vie parisienne » avec ses alignements de façades d'immeubles, ses arbres, ses larges trottoirs, ses théâtres, ses cafés et ses restaurants, entre l'église de la Madeleine et la Bastille. Ces nouveaux quartiers urbains sont, du point de vue de leur fréquentation, ceux de la mixité sociale où les bourgeois côtoient les populations plus modestes : ils consomment ensemble les mêmes produits culturels. La notion de « temps libre » ou de « loisir » est associée au XIX^e siècle et à l'urbanité ; elle n'est plus mentalement synonyme d'un « temps perdu » comme cela pouvait être le cas dans les sociétés rurales traditionnelles.

On pouvait conclure sur les mutations qui s'opèrent au XIX^e siècle entre un art populaire rural et un art de masse destiné au plus grand nombre. S'oppose alors un art populaire élaboré par le peuple, fabriqué par lui-même et destiné à son propre usage avec l'apparition et le développement d'un art populaire urbain, élaboré par une bourgeoisie aisée pour le plus grand nombre (le « grand public »). On observe ainsi, à la fin du XIX^e siècle, la disparition d'un art populaire rural par un phénomène d'acculturation des populations rurales qui adoptent progressivement les produits culturels urbains. Les spécificités locales d'un art populaire rural s'amenuisent et disparaissent au profit d'une culture qui s'uniformise et se démocratise à toutes les couches sociales. Ces nouvelles formes artistiques répondent aux critères d'une économie de marché et sont progressivement diffusées sur l'ensemble du territoire national grâce à la création de moyens de communication modernes (train, réseau routier). Finalement, le XIX^e siècle marque la création des industries culturelles (création de sociétés par actions) en lien avec le secteur bancaire, car ces nouveaux produits culturels demandent d'importants investissements financiers et sont intégrés au capitalisme moderne. Les expositions universelles parisiennes sont, entre 1855 et 1900, les lieux phares d'expression et de diffusion de la culture de masse. Nous vivons toujours aujourd'hui dans ce contexte, avec des produits culturels qui ont sans cesse évolué, à une échelle mondialisée depuis la seconde guerre mondiale.

Pas de corrigé



Cliché 1



Cliché 2



Cliché 3



Cliché 4

arts du XX^e siècle (Camille Morando)

Considérations générales

Les œuvres montrées en cours n'ont pas toujours été reconnues, et le cliché prétexte a donné lieu soit à de bons commentaires, soit à des propositions les plus farfelues. 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. Toutefois, il y a eu un effort d'analyse et notamment de contexte (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 : « il s'agit de », « le cliché présenté est », etc., mais précisez d'emblée la légende de l'œuvre : attention, son ordre a proposé toutes les possibilités !
- légende : Artiste, Titre, date, technique, notion du format, localisation (Ville, institution)
- 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 ou l'œuvre même !

En troisième année, il est nécessaire et indispensable de préciser la **datation** de l'œuvre ou celle 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, « cette œuvre date de la première moitié du XX^e siècle ».

Attention 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.

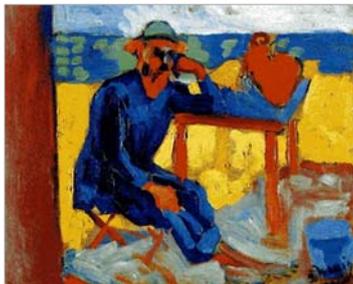
Vocabulaire / orthographe de certains termes et noms :

- la touche « divisionniste » et pas divisée ; ne mettez pas les arts premiers, mais les « arts primitifs » ; « fauve » et non « fauviste » ; « aplat » et non « aplats » ; écrivez au long et pas « la 1GM »
- bannissez le terme « l'épuration » mais dites plutôt « la pureté des formes, l'économie, l'épure formelle » ; évitez « typique du Land Art », mais mettez « caractéristique, emblématique »
- encore des confusions entre postimpressionnisme et néo-impressionnisme : pour rappel, le postimpressionnisme (post, après) correspond aux courants et artistes après l'impressionnisme (Van Gogh, Gauguin, le néo-impressionnisme, les Nabis, etc.) alors que le néo-impressionnisme (néo, nouveau) renvoie aux recherches spécifiques de Seurat suivies notamment par Signac.

Notation :

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

- 269 copies : 212 qui ont la moyenne et 57 en dessous. Notation sur 20 : de 2,5 à 17,5 (et une copie blanche)
- De 17,5 à 15,5 : 30 copies
- De 15 à 13 : 104 copies
- De 12,5 à 10 : 78 copies
- 9,5 à 7,5 : 38 copies
- Inférieur à 7 : 19 copies



Cliché n°1 : *Portrait d'Henri Matisse*

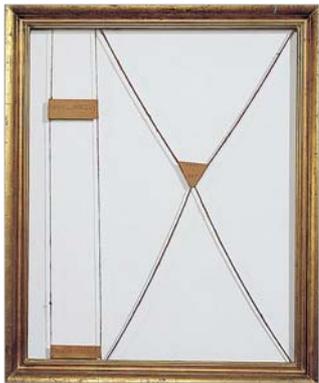
André Derain,
été 1905,
huile sur toile,
33,6 x 41,2 cm,
Philadelphie, Philadelphia Museum of Art

Il y a eu plusieurs inversions entre le nom de l'artiste et l'artiste représenté. La technique a été très peu précisée, comme la localisation.

Ce tableau est peint à Collioure pendant l'été 1905 au moment où Derain et Matisse mettent en place les caractéristiques de ce que la critique appellera le « fauvisme », à savoir la primauté de la couleur (la couleur dessine), la couleur non-mimétique et la déconstruction de l'espace perspectif traditionnel.

Nombreux ont cité l'autre portrait de Matisse peint par Derain, conservé à Londres, à la Tate Modern.

Certains ont évoqué la postérité du fauvisme avec les groupes *Die Brücke* créé notamment par Ernst Ludwig Kirchner et Erich Heckel à Dresdes en 1905 et *Der blaue Reiter* créé par Kandinsky et Franz Marc à Munich en 1911. D'autres ont, à juste titre, précisé que le fauvisme est la première avant-garde du XX^e siècle qui aura une grande influence notamment sur la naissance de l'abstraction.



Cliché n°2 : *Danse de Saint-Guy*

Francis Picabia,
1919-1920/1946-1949,
ficelles, encre sur carton, assemblées dans un cadre,
104,4 x 84,7 cm,
Paris, MNAM-Centre Pompidou

En grande majorité, l'œuvre a été reconnue, Il y a eu quelques problèmes d'attribution, proposant Marcel Duchamp, Max Ernst, ou encore de manière erronée à Malevitch, Mondrian, en rattachant l'œuvre à l'abstraction...

Plusieurs copies ont mentionné la double date de l'œuvre, due à une réparation par Picabia. Il s'agit de l'œuvre originale, certes Picabia l'a reprise en 1946-1949 car elle était abîmée (d'où la double date séparée par un « / »).

Attention, il ne s'agit pas d'une toile blanche encadrée ; l'œuvre n'est constituée que d'un cadre, de ficelles et de carton avec inscriptions à l'encre. Picabia souhaitait d'ailleurs qu'elle soit suspendue au plafond pour qu'elle ait une apparence mobile.

Cette œuvre était à rattacher au mouvement dada, créé en 1916 à Zurich autour de Tristan Tzara. Picabia sera un artiste dadaïste actif notamment dans sa diffusion à Barcelone et à New York. L'humour et l'ironie sont convoqués ici pour affirmer la désacralisation de l'œuvre d'art, qu'elle soit exposée ou pas dans les musées (ici, seul le système d'accroche et de présentation est retenu, ficelles et cartels) et la volonté de mettre fin à la catégorie de l'art en soi. Certains ont cité d'autres œuvres dada et aussi les readymades de Duchamp, qui participent de cette volonté.



Cliché n°3 : *Circle Floating Island*

Robert Smithson,
1970/2005,
installation filmée autour de Manhattan (New York) en septembre 2005
et financée notamment par le Whitney Museum of American Art (New York)

L'artiste n'a pas toujours été identifié. Le nom de l'artiste, à savoir Smithson, a été trop souvent associé à Nancy Holt ou même seul nom cité, celui de N. Holt, qui n'est pas l'auteur de l'œuvre. Certes, elle a concrétisé ce projet mais *Floating Island* est une œuvre de Smithson d'après ses dessins et plans de 1970 utilisés pour la création posthume de l'œuvre. Et ce n'est pas N. Holt qui a fait le film en 2005.

Nombreuses copies ont bien précisé les deux dates de l'œuvre, mais avec un tiret, il faut mettre un « / » car il y a reprise ici et pas durée... ! Souvent, il a été indiqué qu'il s'agissait d'une œuvre posthume de Smithson.

Cette œuvre, dont plusieurs copies ont souligné la poésie singulière de cette ultime création de Smithson, était à rattacher au Land Art qui est lancé en octobre 1968 à New York. Les œuvres Land, comme ici, obligent le spectateur à vivre une véritable expérience liée au monde réel. La notion de site et de non-site devait ici être posée, comme les disproportions d'échelle, les relations de l'homme à son environnement, la question de l'œuvre éphémère ou pérenne, la postérité documentaire, etc. Attention l'anthropie et l'entropie sont deux termes différents qui ne signifient pas la même chose. Plusieurs ont cité des œuvres récentes du Land Art vues en cours ou pas.

Bonne remarque : « Cette installation pourrait renvoyer à l'île de Manhattan en un temps où les arbres étaient les seuls maîtres ».



Cliché n°4 : *Muse endormie* (cliché prétexte)

Constantin Brancusi,
1910,
bronze poli,
16 x 27,3 x 18,5 cm,
Paris, MNAM-Centre Pompidou

Cette œuvre a suscité de très bons commentaires, mais aussi des commentaires très fautifs ou encore très lacunaires. Il s'agit d'une œuvre célèbre et majeure du XX^e siècle. Pourtant l'artiste n'a pas toujours été identifié. En dehors de Modigliani (attribution la moins fautive), l'auteur a connu des déclinaisons les plus inédites comme Giacomo Balla, Boccioni, Jasper Johns, F. Kline, plusieurs fois Jeff Koons (comparant l'œuvre proposée à *Balloon Dog*!), Niky de Saint Phalle (pour poser la question de la place des femmes dans la société...) - Koons et Saint Phalle en écho aux expositions de cette année ? – Marcel Duchamp, ou artiste du Pop Art, ou du Nouveau réalisme, ou encore Donald Judd. Certes, Brancusi influencera des années plus tard des artistes minimalistes comme Carl André.

Les erreurs d'attribution ont entraîné des datations très tardives... et parfois des formats monumentaux... Quelques copies ont proposé l'or comme matériau..., et une copie, le plastique !

Il y a eu de nombreuses allusions à la photographie de Man Ray *Blanche et noire* de 1926. Mais attention, du coup la sculpture de Brancusi a été rattachée au surréalisme et ainsi mal datée. Brancusi précède ici largement le surréalisme et influence Man Ray dans son choix, mais pas l'inverse. Et attention, *Muse endormie* n'est pas présente dans la photographie, il s'agit d'un masque africain.

Ici, il s'agit d'un tirage en bronze d'après le plâtre conservé à l'atelier Brancusi au Centre Pompidou. Pour information, cette *Muse endormie* ne fait pas partie du Legs de l'artiste en 1957, mais elle a été donnée par la Baronne Renée Frachon en 1963. Donc elle n'est pas présentée dans l'Atelier Brancusi, elle peut être exposée dans les collections permanentes du MNAM ou prêtée dans des expositions.

De bonnes remarques sur Bourdelle, Maillol, Schnegg, Pompon... pour le traitement de la sculpture et le retour à des formes épurées, comme chez Brancusi. De fait, Brancusi, après son passage chez Rodin, fait de même, même s'il garda de Rodin la notion du fragment que l'on a ici avec cette tête isolée. A la pureté des lignes, s'ajoutent de subtiles nuances de couleur et de lumière, renvoyant à l'environnement de la sculpture, sur lequel il y a eu de bonnes remarques. Le rapport de l'œuvre à son environnement est de fait capital chez Brancusi, il en fera une œuvre totale dans son atelier.

De bonnes remarques sur l'influence des arts primitifs, des arts extra-occidentaux (Afrique, Asie, Océanie, ...) que les artistes comme Brancusi découvrent au tout début du XX^e siècle, engendrant une simplification des formes. De bonnes analyses sur l'influence de l'art cycladique pour Brancusi, ainsi que l'influence de Cézanne.

Certains ont souligné les différents états et tirages de *Muse endormie*, en plâtre ou bronze.

Bonne remarque : certaines copies ont mentionné la présence d'une réplique de cette sculpture dans l'exposition de *Pierre Huyghe* au Centre Pompidou en 2013-2014.

arts d'Afrique (Manuel Valentin)

Remarques générales

Il s'agissait de commenter un tirage photographique couleur d'un cliché pris par Samuel Fosso et conservé au MNAM à Paris. L'enjeu consistait à montrer comment le photographe était parvenu à transmettre une critique de l'autorité politique actuelle en Afrique à travers la mise en scène haute en couleur d'un personnage emblématique. Dans l'ensemble, les copies ont bien compris cet enjeu. De plus, rares sont celles où l'œuvre n'a pas été correctement identifiée. Plusieurs défauts ont notamment été observés :

- Beaucoup de copies ont parfaitement bien décrit l'œuvre, parfois même sans en connaître le titre ni l'auteur, mais sans que les éléments observés soient exploités pour alimenter les significations sous-jacentes.
- Certaines copies ont bien vu que le personnage représenté était l'artiste lui-même et ont fait un usage abusif dans ce cas précis du terme « autoportrait », qu'il aurait fallu nuancer.
- Un défaut inattendu est apparu, celui d'excès de connaissances. Plusieurs copies ont multiplié les références à d'autres artistes contemporains d'Afrique, avec des éléments précis. L'excès de ces références a eu paradoxalement pour effet de rendre le commentaire à la limite du hors sujet, le détournant complètement du cliché présenté.
- On note pour quelques copies des faiblesses dans l'orthographe. Parmi les fautes les plus caractéristiques, la « satire » du pouvoir ou la vision « satyrique » de l'artiste... Sans doute un souvenir nostalgique de la mythologie classique. En revanche, le nom de l'artiste n'a pas été altéré, sauf par un(e) candidat(e) qui a confondu « Samuel Fosso » avec l'humoriste (Patrick) « Bosso » ! Une copie également qui hésitait entre « Mobutu » et « Bokassa » a fini par proposer « Mubassa ».



Cliché 1 : *Le chef. Celui qui a vendu l'Afrique aux colons*

Samuel Fosso
tirage photographique
Bangui, Centrafrique
1997
Paris, Musée national d'art moderne

Certains artistes contemporains en Afrique ont choisi la photographie pour exprimer leur propre vision du monde et transmettre de manière parfois subtile une critique acerbe de la société. Tel est le cas avec *Le chef. Celui qui a vendu l'Afrique aux colons*. Le cliché original a été pris en 1997 par Samuel Fosso dans son atelier installé à Bangui, en Centrafrique. Il se met lui-même en scène à la manière des photographies officielles des présidents et autres personnalités incarnant le pouvoir politique. Le personnage nous regarde, assis sur un fauteuil recouvert de peau de léopard, l'air sérieux. L'expression presque impassible de son visage contraste avec l'ensemble du décor et des accessoires qui l'entourent. Coiffé d'une toque en peau d'antilope, habillé d'une peau de léopard et le corps paré d'une multitude de colliers, il évoque l'image du chef africain, et l'on pense plus particulièrement à l'ancien empereur centrafricain Bokassa, qui dépensa en 1977 l'équivalent du PIB de son pays rien que pour sa cérémonie de couronnement. On pense également au dictateur Mobutu de l'ex-Zaïre, destitué en 1997, la même année où Samuel Fosso prit ce cliché. Les relations ambiguës qu'entretenaient ces deux personnages autoritaires avec le monde occidental transparaissent à travers les chaussures rouges et le sac dont la présence donne une dimension ridicule au personnage, tout en renvoyant au caractère dépensier de ces dirigeants qui viennent dans les grandes capitales européennes et achètent sans compter des choses futiles. Le photographe se joue des clichés occidentaux pour représenter les chefs africains. Leur comportement narcissique est subtilement souligné par les tissus à l'arrière-plan dont le motif principal est le miroir, tandis que leur pouvoir est bien souvent entretenu par les Occidentaux, ce qui est souligné par le sceptre constitué d'un grand bouquet de tournesols, des fleurs dont on sait qu'elles se tournent vers le soleil, vers ce qui brille exagérément. Ce bouquet est également un clin d'œil à la série des tournesols peinte par Van Gogh, peu de temps avant son suicide. Samuel Fosso dénonce ainsi, non pas une personne en particulier, mais un type de comportement lié au pouvoir tout en rappelant le caractère illusoire et temporaire de celui-ci.

arts d'Océanie (Philippe Peltier)



Cliché 1 : Figure Gra ou garra

Peuple Bahinema, Monts Hunsein, Vallée du Sepik, Nouvelle-Guinée
Début XX^e siècle
Bois, pigments
H : 117 cm
Metropolitan Museum of Art, New York

L'objet est de forme simple. Des crochets, organisés autour d'une protubérance centrale, s'attachent sur une colonne vertébrale elle-même courbe. La partie haute de cette colonne vertébrale se termine par un léger évasement percé en son centre. Cette simplicité des formes cache cependant une construction : les formes des crochets se répondent autour d'une forme centrale elle aussi percée.

Les Bahinemo – un petit groupe vivant dans trois villages du cours moyen du fleuve Sepik - utilisaient ces objets comme auxiliaires de chasse. Ils étaient conservés dans les maisons des hommes. Chaque homme, à la fin de son cycle d'initiation, recevait un objet de ce type qui rejoignait toute une série suspendue à l'une des poutres de la maison. Lors de la préparation des expéditions de chasse ou de pêche, son propriétaire glissait dans l'ouverture centrale des feuilles de gingembre, plante aux vertus magiques considérée comme « chaude », puissante. Nous possédons très peu d'information sur l'iconographie de ces objets. Un des rares ethnologues à avoir travaillé dans cette région rapporte que la forme des crochets évoque peut-être des silures ou des becs de calao. Comme souvent dans cette région l'interprétation est instable mais chaque objet était associé à un esprit et portait son nom.

La forme épurée, visuellement efficace, de ces objets ont surpris l'occident. Elle rejoint, au-delà du temps et de l'espace la sculpture contemporaine et ceci d'autant plus, que ces objets mettaient en œuvre une problématique des artistes des avant-gardes : constituer un objet qui vu de face ne laissait rien présager de sa forme lorsqu'il était vu latéralement.

techniques de création : architecture (Nicolas Courtin)



Sujet

J. Saulnier
moulin de l'usine Meunier (Noisiel)
1871

Après avoir identifié les techniques employées dans cette construction, vous vous attacherez à analyser comment elles caractérisent cette architecture

Corrigé

Le sujet, en deux temps, appelait un repérage des matériaux et techniques employés dans cette construction et une analyse du résultat obtenu par leur assemblage.

Les matériaux employés étaient le fer puddlé, la brique, la pierre de taille, les tuiles et le verre. L'identification de chacune pouvait être accompagnée de leurs caractéristiques techniques et historiques. L'identification exacte du fer puddlé était primordiale (partie du cours où le cliché avait été présenté). Un développement sur cette technique spécifique était attendu prioritairement.

Le repérage de ces différentes techniques entraînait une analyse sur leur combinaison. On attendait en priorité que soit identifié le principe de la modernisation d'une mise en œuvre ancienne avec des matériaux nouveaux (passage du pan de bois au pan de fer). Remarque qui, associée à l'emploi de la pierre de taille (ainsi que la possible analogie formelle entre le soubassement et Chenonceau) et de la tuile, menait à pointer l'historicisme du bâtiment et ainsi à le placer dans ce mouvement architectural. Il était ensuite attendu que soit identifié le rationalisme de cette architecture, obtenue par l'adéquation proprement moderne de l'emploi du fer puddlé à un programme industriel. L'analyse du décor de brique permettait de souligner la nouveauté du luxe donné à ce type d'édifice qui adopte la démarche académique d'une architecture parlante.

Enfin, l'importance historique de l'édifice pouvait être rappelée en conclusion en resituant sa particularité par rapport à des bâtiments antérieurs (notamment en fonte), contemporains (autres édifices en fer puddlé) et postérieurs (apparition de l'acier).

histoire des collections (Françoise Mardrus)

Sujet 1

Comment définir le lieu muséal ? Analysez le rôle de l'architecture et du décor des musées au XIX^e siècle.

Remarques générales

- Nombre de copies : 177
- 14 : 2 copies ;
- 13 : 2 copies ;
- 12 : 25 copies ;
- 11 : 41 copies ;
- 10 : 49 copies ;
- inf. à 10 : 58 copies

Corrigés

Un ensemble moyen. Des connaissances plutôt bien comprises sur un domaine parfois négligé par les étudiants. Ce n'était pas un sujet de cours à proprement parlé mais une analyse qui demandait de compiler plusieurs cours ensemble. Le piège auquel certains étudiants ont succombé consista à traiter de la muséographie et des présentations d'œuvres.

Le sujet devait être circonscrit à l'architecture et au décor du musée au XIX^e siècle. Une définition pouvait donner un peu plus de poids à l'analyse pour éviter de se disperser.

Le second écueil auquel les étudiants ont été confrontés, était de ne traiter que le Louvre de bout en bout sur le plan architectural d'ailleurs plus que décoratif. Un certain nombre de copies en-dessous de la moyenne n'ont pas cherché à sortir d'une histoire du Louvre parfois tronquée.

En revanche, les origines antiques de l'architecture de musée ont été bien analysées. Les sources de l'architecture antiques du Parthénon au Panthéon ont été très bien identifiées. Parfois l'une sans l'autre. Les modèles muséaux qui en découlent de Munich avec Klenze à Berlin avec Schinkel ont été bien analysés.

Sujet 2

« Avec le recul dont nous disposons sur ces trente dernières années, force est de reconnaître que le monde des musées a de nouveau évolué de manière relativement radicale, et que nous nous trouvons sans doute en face d'un nouveau paradigme, esquissé à la fin du siècle dernier, dans le sillage de la construction de ces grands édifices que sont par exemple le musée Guggenheim de Bilbao ou le musée juif de Berlin. »

(André Desvallées, François Mairesse, Bernard Deloche dans *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, discours préliminaire, 2011, p.22)

Vous commenterez cette citation en vous appuyant sur vos connaissances et les exemples vus en cours.

Remarques générales

- Nombre de copies : 87
- 17 : 1 copie ;
- 16 : 2 copies ;
- 15 : 1 copie ;
- 14 : 3 copies ;
- 13 : 1 copie ;
- 12 : 15 copies ;
- 11 : 24 copies ;
- 10 : 14 copies ;
- inf. à 10 : 26 copies

Corrigés

Le sujet a semblé faire peur aux étudiants dans la mesure où la citation était extraite d'un ouvrage qui ne figurait pas dans la bibliographie et que le sujet pouvait sortir de la frontière des cours. Il évoquait une problématique très actuelle qui n'avait été évoquée que dans le dernier cours... La citation ayant été écrite en 2011, le sujet traitait des dix dernières années qui virent un changement dans l'organisation des musées. Les étudiants ont parfaitement intégré la dimension économique et financière qui supporte la gestion des institutions. C'est un aspect positif que les meilleures copies ont mis en évidence. La plupart des devoirs ont mis en avant la hausse de la fréquentation des grands musées. Ils ont parfois insisté un peu lourdement sur le phénomène de massification du public lié au développement du tourisme depuis plus de cinquante ans maintenant. Mais la répartition par aires géographiques des publics a considérablement évolué depuis dix ans renouvelant les flux en permanence. Un autre aspect a été largement commenté, celui de la nécessaire recherche de nouvelles sources de financements. Les moyens pour y parvenir ont été analysés allant de la construction ou la rénovation d'institution, nouvelles présentations d'œuvres, événements culturels spécifiques, campagnes de levée de fonds auprès de mécènes, vente des licences de marques (Guggenheim, Louvre Abou Dhabi), création de fonds de dotation sur le modèle anglo-saxon.

En conclusion, un tel sujet montre que les étudiants se tiennent au courant de l'actualité des musées. Ils ne sont pas pris de court autant qu'on pourrait le penser et montre un véritable intérêt au fonctionnement des institutions muséales.

Pas de corrigé



Sujet

Peinture,
France,
XVII^e siècle

Titres



Cliché n°1 :



Cliché n°2 :



Cliché n°3 :



Cliché n° 4 :



Cliché n° 5 :