



sommaire

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

arts du XVII^e siècle (Nicolas Milovanovic)

Sujet 1

Les formes du mécénat en Europe au XVII^e siècle

Corrigé

Le sujet sur le mécénat a donné lieu à beaucoup d'erreurs et de confusions. Pourtant la majorité des étudiants a choisi ce sujet. Il fallait bien évidemment commencer par définir le mécénat, ce que la plupart ont omis de faire. La conséquence est que de très nombreuses copies ont confondu commande artistique et mécénat. De ce fait, ils n'ont fait que résumer le cours au lieu de traiter véritablement le sujet. Ou bien ils ont donné de mauvais exemples comme les mays de Notre-Dame, qui ne constituent qu'une forme particulière de commande religieuse. La spécificité du mécénat a été la plupart du temps ignorée. Il fallait bien préciser que le mécénat est fondé sur une relation personnelle entre un « patron » et un artiste, relation qui se poursuit dans le temps, qui implique des commandes mais aussi une protection et des échanges, parfois même une amitié, même si la relation est toujours dissymétrique socialement. L'artiste peut être logé, instruit, il participe de l'entourage du mécène et était même parfois qualifié de « créature » pour marquer la dépendance absolue au mécène. Les exemples vus en cours pouvait être tirés à profit : Caravage et le cardinal del Monte, Bernin et Scipione Borghèse puis Urbain VIII Barberini, Le Brun et le chancelier Séguier, puis Fouquet... Les types de mécénat dépendent de la position sociale du mécène, cardinal romain ou chancelier de France, mais aussi de la tradition artistique : on peut ainsi parler de mécénat aux Provinces-Unies qui peut prendre la forme d'une relation suivie entre un collectionneur et un peintre, du type Van Ruyven-Vermeer, même si dans ce cas précis on peine à en définir précisément les contours, sachant au mieux que Van Ruyven a acquis *l'essentiel* de la production de Vermeer sur une période assez longue. Dans d'autres cas, la relation artiste-mécène est mieux documentée, par exemple la véritable amitié nouée entre Poussin et Paul Fréart de Chantelou, accompagnée d'échanges épistolaires nombreux dont une partie a été préservée, d'interventions pressantes de Chantelou pour décider Poussin à accepter la position de premier peintre de Louis XIII, et bien sûr des commandes nombreuses passées par Chantelou à l'artiste, de la *Manne* à la fin des années 1630, aux *Sept sacrements* dans les années 1644-1648 et jusqu'au *Christ et la Samaritaine*, tableau perdu, commandé en 1662, trois ans avant la mort de Poussin.

Sujet 2

Le modèle antique dans la peinture du XVII^e siècle

Corrigé

Le sujet a été mieux traité que celui sur le mécénat et les notes sont sensiblement supérieures. Mais il y a encore trop de plans mal construits, un manque de rigueur général, des omissions, comme l'absence des dates et des lieux de conservation des œuvres citées. Dans de très nombreuses copies, les œuvres citées ne sont pas analysées en relation avec le modèle antique dont ils dépendent. Ainsi les grands modèles antiques vus en cours, *l'Apollon du Belvédère*, le *Laocoon*, le *Faune Barberini*... ne sont cités que comme des exemples en début de partie sans être mis en relation formelle avec les œuvres qui s'en inspirent. De très rares copies ont mentionné la diffusion de ces modèles formels à travers les recueils d'estampes, notamment ceux de François Perrier. Le plan consistant à traiter d'abord le modèle formel puis les sources iconographiques était acceptable, mais on constate que la partie iconographique a très souvent été mal structurée, accumulant les exemples sans ligne directrice : il aurait notamment été utile de distinguer les sources privilégiées au courant du XVII^e siècle : Virgile ou Ovide au détriment d'Homère, dont l'influence sur les arts décroît dès la fin du XVI^e siècle.

Considérations générales

69 copies pour le premier sujet (*Les Elèves de Jacques-Louis David*), 164 pour le second (*Paris 1900*), il est évident que le sujet plus général et plus ouvert a plus fait recette. Les résultats ne sont cependant pas à la hauteur de l'engouement puisque si l'on ne compte, pour le premier sujet, que 18 copies en-dessous de 10, soit 26 %, il y en a 47 pour le second – en excluant les copies blanches –, soit 28,7 %. Sur l'ensemble, environ un tiers des copies ont 13 et plus.

Cette différence se marque aussi dans la forme des copies : si les premières sont plus courtes, d'un aspect plus ordonné et plus précis, les secondes peuvent atteindre un nombre de pages déraisonnable et, à la clé, sans organisation repérable pour évoquer de manière plus ou moins approfondie des sujets qui n'entretiennent pas forcément un lien direct avec un devoir d'histoire de l'art.

Je n'insisterai pas sur l'orthographe et la syntaxe ; la lecture des copies de cette session tend à prouver que la dégradation de ces pratiques n'est pas enrayée, loin de là. J'y ajouterai pour le déplorer la pauvreté du vocabulaire, de nombreux contresens (pour le premier sujet, « élève » ne signifie pas « suiveurs », on peut-être néoclassique sans avoir reçu l'enseignement du maître) et l'usage d'expressions orales (les « barbus » qui se font « virer » de l'atelier de David) qu'une relecture aurait probablement permis d'éviter ou de limiter.

Sur la forme, j'ai été une fois de plus impressionné 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. Les exemples pour soutenir la démonstration sont insuffisants, leurs dates sont pratiquement toujours fausses, les lieux de conservation, lorsqu'ils sont indiqués, sont parfois fantaisistes, et les commentaires qui les accompagnent se limitent trop souvent à une description du sujet (et malheureusement, pour le premier sujet, il existe de nombreuses confusions entre les tableaux et ceux qui les ont peints) sans référence esthétique ou stylistique. Pour le premier sujet, il est certain que le romantisme affleure dans bien des œuvres des élèves de David, aussi aurait-il été intéressant de voir selon quels procédés. Et les exemples choisis, organisés selon un ordre chronologique auraient certainement renforcé la pertinence du propos : plusieurs copies, évoquant Ingres débutent en 1862 (*Le Bain turc*) avant de passer, selon les cas, au *Bonaparte, premier consul* de 1804 ou à *l'Apothéose d'Homère* de 1827, laissant trop souvent de côté son portrait de l'empereur trônant (1806), sa veine troubadour ou ses portraits.

Mon insistance à fournir des repères historiques porte ses fruits, mais malheureusement pas dans toutes les copies où persistent des égarements coupables : la troisième République ne se termine pas avec la guerre, en 1914.

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'ai retrouvé les échos de mes cours mais aussi d'autres informations judicieusement empruntées aux TDO ou aux enseignements de certains de mes collègues, ce qui n'a pu que valoriser la notation.

Notation

■ 233 copies ont été rendues.

■ 69 étaient consacrées au premier sujet : **Les Elèves de Jacques Louis David.**

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

■ La moyenne se situant donc à 11,27.

■ 164 étaient consacrées au second sujet : **Paris 1900.**

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

■ La moyenne, sans prendre en compte les copies blanches, se situant donc à 10,75.

Sujet 1

Les Elèves de Jacques Louis David

Corrigé

La principale difficulté de ce sujet était de lier la production de David à celle de ses élèves. Trop de copies ont traité de l'un, pour commencer, et des autres ensuite, la moitié de la copie étant consacrée au maître – et à ses tribulations politiques, ce qui n'était pas vraiment nécessaire – et l'autre aux élèves. Une solution bien plus logique aurait été de suivre parallèlement leurs parcours en distinguant : 1 : des débuts de l'atelier à 1804, couronnement de Napoléon ; de 1804 à la Restauration de 1815 ou à la mort de David en 1825 ; et, enfin, après la date choisie.

Cela permettait de distinguer un impact fort du maître sur les élèves (David, *Les licteurs rapportant à Brutus les corps de ses fils*, 1789 ; Drouais, *Marius à Minturnes*, 1786 ; Girodet, *Hippocrate refusant les présents d'Artaxerxès*, 1792 ; Gérard, *Psyché et l'Amour*, 1798 ; Paulin Duqueylar, *Ossian chantant ses vers*, 1800 ; Marie Constance Charpentier, *Mélancolie*, 1801 ; Ingres, *Bonaparte, premier consul*, 1803-1804 avec un ferment de révolte chez Girodet, *Apothéose des guerriers français morts pour la patrie pendant les guerres de libération*, 1800) ; les tentations préromantiques (Gros, *Pestiférés de Jaffa*, 1804 ; Ingres, *Napoléon Ier sur le trône impérial*, 1806 ; Girodet, *Atala au tombeau*, 1808 ; à opposer à David, *Le Sacre*, 1806-1807 et *Sapho et Phaon*, 1809 ; Fleury François Richard, *Valentine de Milan pleurant la mort de son époux Louis d'Orléans*, 1802 ; François Gérard, *L'Impératrice Joséphine*, 1808 ; Franque, *L'Impératrice Marie-Louise veillant sur le sommeil du prince impérial*, 1811) ; et l'indépendance (Gros qui reprend l'atelier de David et échoue, *Hercule et Diomède*, 1835 ; Ingres depuis la veine troubadour jusqu'au *Bain turc*, 1862). La grande majorité de ces œuvres ayant été présentées et commentées en cours.

L'introduction devait servir à fixer le cadre de ce travail : l'atelier, ses dates, ses localisations, ses nombreux élèves, environ 400, hommes et femmes (je vous avais aussi parlé de Guillemine Benoit et de Mme Mongez), français et étrangers, peintres ou autres (j'avais, par exemple, montré un portrait monumental de Napoléon du sculpteur Lorenzo Bartolini et cité la présence chez David de l'ébéniste Nicolas Henry Jacob).

La conclusion demeurait largement ouverte.

Un des principaux défauts des copies a été l'assimilation d'artistes à l'atelier de David qui n'ont rien eu à voir avec lui, à commencer par Joseph-Marie-Vien, en poursuivant avec Pierre Narcisse Guérin ou Pierre-Paul Prud'hon, les romantiques Eugène Delacroix ou Théodore Géricault et jusqu'à des confusions chronologiques absolues qui ont fait citer Jean-Léon Gérôme et, surprise absolue, Jean-François Millet. Ceci signifiant bien évidemment des confusions chronologiques assez décapantes.

Sujet 2

Paris 1900

Corrigé

Nombre de copies y font référence, ce sujet s'inspirait de l'exposition de 2014 au Petit Palais, *Paris 1900. La ville spectacle*. A la lecture des devoirs, on pouvait se demander qui l'avait vue et ce qui en avait été retenu. Se remémorant cette manifestation, il était facile d'articuler le discours en en reprenant les séquences : l'Exposition Universelle et les transformations architecturales de la capitale française ; les arts décoratifs et les beaux-arts qui, même dans les meilleures copies, n'ont été que trop sommairement traités ; la mode ou les spectacles, accessoires dans un devoir d'histoire de l'art, pouvaient néanmoins alimenter la conclusion qui s'est bien trop souvent terminée sur la note « Paris perd sa place de capitale artistique en 1940 », projection inutile au-delà du sujet.

Je n'insiste pas sur la copie qui a oublié de parler de l'Exposition Universelle mais je m'étonne plus de celles rédigées par des historiens d'art qui ne traitent pas des beaux-arts – et pourtant, en plus de vous parler des artistes, je pense avoir suffisamment insisté sur les transformations du monde de l'art, des Salons et des galeries – ou des arts décoratifs.

Si l'Exposition et les transformations architecturales étaient correctement traitées cela aurait été un moindre mal, mais, par exemple, traitant des gares, vous ne citez que celle d'Orsay – en oubliant trop souvent le rôle qu'y tint l'électricité –, celle des Invalides ou les transformations de la gare de Lyon évoquées en cours passant aux oubliettes. Mon insistance à parler du trottoir roulant, la « rue de l'Avenir » n'a eu aucun effet et peu de copies le citent, pas plus qu'elles n'évoquent, même succinctement les nombreux bâtiments construits pour l'occasion et qui étaient nettement visibles dans l'image de Lucien Baylac que j'avais longtemps commentée. On voyait aussi sur cette reproduction les bâtiments hérités des précédentes manifestations qui devaient être cités : palais du Trocadéro de 1878, Tour Eiffel et galerie des Machines de 1889.

Je dois me livrer à la triste constatation qu'hormis les commentaires appliqués à des images, les compléments d'information qui font le lien entre les clichés et que j'expose en cours, ne retiennent pas votre attention. Procédant ainsi, nombreux sont ceux qui présentent à l'examen un squelette de devoir que vous avez bien du mal à habiller.

Sujet 1

La couleur. À partir de quelques exemples, vous montrerez son importance et son intérêt dans l'histoire des arts africains.

Remarques générales

Dans leur grande majorité, les candidats ont plutôt bien réussi cette épreuve qui, en dépit de l'apparente facilité de l'énoncé, comprenait un certain nombre d'écueils. Le sujet donnait l'opportunité aux candidats de mener une réflexion sur l'apport de la couleur dans les productions artistiques africaines en soulignant les processus de continuité, de changements et d'évolution associés de son usage et de sa valeur symbolique. Les candidats étaient libres d'appuyer leur propos à partir d'exemples pris dans le domaine de l'archéologie, des arts dits « traditionnels » et contemporains. En réalité, le sujet devait leur permettre de s'affranchir de ces catégories, ce qui a d'ailleurs été bien perçu. La qualité des introductions riches en remarques intéressantes en témoigne. Néanmoins, l'un des défauts majeurs a consisté à oublier le plan et les idées annoncées en cours de rédaction et la réflexion disparaît, si bien que dans certaines copies, on a de longs enchaînements d'exemples puisés dans le cours et dans les TDO, sans fil directeur.

Mis à part les problèmes récurrents d'orthographe et de maladresses d'expression, un autre défaut important a consisté à traiter presque exclusivement des valeurs symboliques des couleurs, en particulier du blanc, du noir et du rouge, au détriment de leurs qualités visuelles, ce qui a entraîné dans beaucoup de copies une tendance à interpréter ou à extrapoler à partir d'un ou deux exemples, même lorsqu'ils étaient correctement situés dans la chronologie. Les copies les moins réussies sont celles qui se sont attachées à une vision simplificatrice et stéréotypée sur la couleur et les arts africains en général. Cette vision est accompagnée d'exemples notoires parmi lesquels on a pu relever entre autres que la mission Dakar-Djibouti « avait pour objectif d'évangéliser les populations » ou encore qu'un masque dogon avait été « collecté lors de l'Exposition coloniale parisienne de 1978 ».

Par contraste, plusieurs candidats ont fait preuve d'un véritable esprit critique par rapport à la perception culturelle des couleurs dans les arts d'Afrique et n'ont pas hésité à recourir à diverses références dans le monde de l'art, en dehors de l'Afrique : des exemples pris dans l'art contemporain occidental ont permis le cas échéant de renforcer la qualité et la finesse de la réflexion. Certaines copies attestent également d'un véritable intérêt et un esprit de curiosité en mentionnant des artistes mentionnés ni dans le cours, ni dans les TDO.

Trame de corrigé

Introduction

La couleur fait partie des fondamentaux incontournables des arts plastiques africains en général. Elle confère aux œuvres une réalité dynamique particulière aux œuvres. Elle a habillé pendant des millénaires les parois rocheuses, mais aussi jusqu'à une période plus récente les sculptures en bois, en métal ou parfois en ivoire. La couleur est alors souvent confondue avec la « patine » ; et enfin les supports multiples de l'art contemporain. L'histoire des arts africains permet de souligner, à partir de nombreux exemples, la multiplicité des contextes et la diversité d'usage des couleurs par les artistes. Les témoignages archéologiques, les œuvres de type ethnographiques puis les créations contemporaines montrent une recherche constante d'effets picturaux qui viennent s'ajouter à la subtilité des formes. L'une de ses intérêts est de conférer aux productions artistiques une aura visuelle qui participe à leur signification spirituelle, symbolique et identitaire.

Première partie : l'importance de la couleur dans les œuvres anciennes

Le galet peint de Coldstream Cave (Afrique du Sud), daté du I^{er} siècle de notre ère, révèle déjà un usage maîtrisé de la couleur. Il montre trois personnages de couleur ocre rouge dans des postures différentes, mais on note aussi un usage particulier du blanc qui souligne le contour des jambes. Or, le blanc a pour qualité de réfléchir la lumière, la faisant rayonner en quelque sorte sur la couleur voisine, ici l'ocre rouge ou le brun. Cette œuvre permet de supposer des techniques élaborées de représentation figurée dans lesquelles la couleur est un élément capital. De nombreux autres exemples en Afrique du Sud confirment ce savoir-faire attribué aux anciennes communautés San de chasseurs-collecteurs, comme la fresque de Linton, large fragment de paroi peinte qui fut extrait en 1918 d'un abri rocheux au sud du Drakensberg. Son exécution est beaucoup plus récente que le galet de Coldstream Cave puisqu'elle remonte au XVIII^e-XIX^e siècle. Les figures animales sont traitées selon la technique de la polychromie ombrée avec un jeu subtil de transition des tons, ce qui leur donne une consistance charnue, tout en créant l'illusion d'une vie autonome. On remarque également que la plupart des motifs sont reliés par des lignes rouges bordées de minuscules points blancs. Certains chercheurs comme Lewis-Williams, ont émis l'hypothèse que ces lignes constituaient l'énergie émanant des chamans pour contrôler et maîtriser le mouvement des animaux, guérir les maladies ou provoquer la pluie. Selon cette théorie, les élans présents sur ce fragment de fresque seraient notamment porteurs de cette puissance, ce qui explique le soin extrême apporté à leur représentation. La couleur n'est donc pas un élément passif, mais au contraire un facteur participant à l'expression d'une forme de spiritualité dont la recherche s'efforce de restituer la complexité. La tâche est d'autant plus difficile à accomplir que les témoignages qui nous sont parvenus au XXI^e siècle ont subi une lente dégradation, si bien qu'elles offrent une image sans doute très différente par rapport à leur état initial.

D'autres témoignages relevant de l'archéologie montrent que la couleur a toujours été une préoccupation majeure, quels que soient les supports utilisés. Il en est ainsi des terres cuites du delta intérieur du Niger (Mali) qui étaient peintes à l'origine. Produites dans une période allant du VII^e au XVI^e siècle, elles comprennent un vaste ensemble comprenant des statuettes figuratives ainsi que des poteries. Beaucoup portent encore des traces de pigments, le plus souvent rouges et certains fragments donnent une idée d'un jeu de polychromie intéressant. Le métal était également peint, ce qui peut sembler inhabituel comparé aux traditions occidentales de la statuaire en bronze. Les têtes royales de l'ancienne cité-État d'Ifé, au Nigéria (XI^e-XV^e siècle) étaient polychromes à l'origine. Cette polychromie est parfaitement lisible sur le couple de personnages royaux en alliage cuivreux retrouvé sur le site d'Ita Yemoo. Les vêtements perlés étaient peints en rouge, tandis que les visages portaient des couleurs différentes. L'ancien royaume de Bénin au Nigéria semble avoir poursuivi dans les premiers temps cette pratique, avant d'investir d'autres moyens pour rendre présente la couleur, notamment grâce aux perles en cornaline puis en pâte de verre.

La place importante accordée à la couleur n'a sans doute jamais cessé. Au contraire, elle semble plutôt avoir évolué vers un renforcement doublé d'une diversification plus grande des coloris, grâce à l'accès à de nouveaux pigments et matériaux originaires d'Europe. Mais ce processus fut largement passé sous silence au début du XX^e siècle, lorsque se mit en place le marché de l'art primitif en France, sous l'impulsion des artistes d'avant-garde. La littérature consacrée à la statuaire africaine mit essentiellement en valeur les jeux de formes, de

volumes et des plans ainsi que le rythme des lignes et des arêtes, tandis que les couleurs furent considérées comme accessoires. L'examen attentif d'œuvres dites traditionnelles montre qu'il n'en est rien.

Deuxième partie : les objets ethnographiques (schéma général)

À partir du dernier tiers du XIX^e siècle, voyageurs et ethnographes rapportèrent en Europe une quantité notable d'objets à caractère esthétique qui par la suite attirèrent l'attention des artistes d'avant-garde en France et en Allemagne en particulier. Jusqu'à la fin du XX^e siècle, collectionneurs, historiens de l'art et conservateurs insistèrent essentiellement sur les formes, tandis que la couleur fut envisagée sous l'angle de trois couleurs fondamentales supposées constantes dans les arts d'Afrique : le noir, le blanc et le rouge. Si ces trois couleurs sont en effet récurrentes, elles ne sont en aucun cas exclusives. En Afrique de l'Ouest, elles sont porteuses d'une très grande richesse symbolique avec des variabilités régionales, ce qui est parfaitement visible dans les masques. Le rouge est à la fois couleur de vie et couleur de la connaissance. Elle possède un pouvoir vitalisant. Le blanc ferait référence à la vérité, la pureté, la sincérité. C'est aussi la couleur du changement, de la transition, la couleur du passage. C'est pourquoi elle est souvent utilisée pour marquer les rites de passage. Le noir serait plutôt une couleur prometteuse de vie et de renouvellement, à l'image des nuages noirs annonciateurs de pluie.

■ Les masques des Dogon du Mali : on a une association constante des trois couleurs rouge blanc noir qui renvoient à des champs de signification plus ou moins précis. La littérature ethnographique mentionne l'utilisation de pigments spécifiques en fonction de l'usage de l'objet et de son contexte rituel. L'urine animale ainsi que les excréments de différentes espèces d'oiseaux, de lézards ou de serpents intervenaient dans la confection de pigment blanc, ce que confirment les analyses scientifiques. Du riz pilé ou la bouillie de farine de mil pouvaient également être utilisés. Le noir est souvent du charbon de bois délayé dans l'eau, parfois additionnée de vase. Pour le rouge, c'est de la terre ferrugineuse à laquelle peut s'ajouter du sang sacrificiel. Il y a une dimension symbolique importante. Le riz, par exemple, est porteur d'une force de vie, tandis que les excréments sont ceux d'animaux auxquels ont été attribués une énergie vitale très importante.

■ Les couleurs appliquées sur les masques Nwantantay des Bwa obéissent à des principes différents. Le masque est taillé par le sculpteur forgeron, mais il est peint par le plus habile des initiés. Jadis, on obtenait le blanc à partir des excréments du boa. Aujourd'hui, il est appliqué à la craie. C'est la première couleur qu'on applique, car il est comme la couleur du jour. Puis on met le noir, couleur de la nuit qui succède au jour. Le rouge est la couleur du soleil, du feu et du sang. Il est préparé en mélangeant à de l'œuf la poudre des petits éclats de latérite trouvés dans les lits asséchés des rivières.

■ Le masque mbanchong des Baga, Landuman et Nalu de Guinée offre l'image du serpent mythique en train de se lover. Le mouvement vertical est renforcé par le décor qui consiste en un jeu de triangles alternativement peints en blanc, bleu/noir et rouge, dont les dimensions épousent l'épaisseur de la sculpture. L'œuvre incarne un esprit bénéfique censé donner la pluie, rendre riche et favoriser la fécondité des femmes. On l'associe également à l'arc-en-ciel, car l'on raconte qu'après avoir bu l'eau du ciel, il s'enterre avant de redonner toute cette eau sous forme de rivières et de sources. Pour ces raisons, il est associé à toutes les périodes de transition, les débuts et les fins de cycle qui jalonnent la vie des individus, ce que suggère l'alternance des couleurs du masque.

■ Le masque kiwarani, collecté par la mission Dakar-Djibouti en juillet 1931 montre l'ouverture des sculpteurs africains vers d'autres systèmes colorimétriques. Les pastilles en plastique rouge et jaunes donnent à cette œuvre une présence forte à laquelle contribuent également les miroirs qui avaient pour but de signifier la capacité de vision extraordinaire de l'esprit incarné par le masque, le temps de sa sortie. Cette attention à la couleur porteuse de sens symbolique et rituel se retrouve dans la statuaire en général, comme en témoignent ces trois œuvres.

■ Bâton de danse oshe Shango des Yorouba (Nigéria) représentant une figurine féminine dotée de son petit collier de perles de verre rouges et blanches qui évoquent le caractère changeant, tantôt serein, tantôt colérique du souverain mythique du royaume d'Oyo.

■ Statue de maternité de Kwayeb, du début du XX^e siècle. On note en particulier la patine superficielle à base d'ocre rouge, pour renforcer l'impression de vie, le rouge étant symboliquement porteur de vie et de bonne santé dans l'univers conceptuel des Bamiléké.

■ Poteau de véranda d'Olowe d'Ise, début du XX^e siècle. Bien qu'elles aient subi les attaques du temps, les couleurs montrent que ce sculpteur était également un fin coloriste.

Ces derniers exemples permettent de relativiser la dimension symbolique de la couleur dans les arts d'Afrique et de montrer l'importance du choix des artistes qui savent exprimer leur sensibilité grâce aux agencements subtils des couleurs. Les artistes contemporains vont continuer dans cette voie.

Troisième partie : la couleur dans les arts contemporains (schéma général)

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 pratiquent la peinture sur toile et surtout 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 : J'aime la couleur (collection Pigozzi 2003) est un véritable hymne à la couleur, fruit d'une réflexion personnelle par laquelle l'artiste nous convie à dépasser l'apparence extérieure des choses et des personnes. L'intérieur du bandeau de la peau du personnage, qui recèle des couleurs évoquant l'arc-en-ciel, semble nous dire que la richesse de la couleur fait écho à la richesse spirituelle de l'individu. La couleur de peau foncée cache en réalité une dimension cosmique et céleste.

■ Les cercueils fantaisie de Kane Kwei, à partir des années 1970, sont perçus comme une récréation des modèles de cercueils traditionnels importés d'Europe. La couleur permet de donner le plus d'éclat possible à ces cercueils dont les formes de voiture, d'avion, d'animaux ou d'instruments les plus divers s'inspirent de la vie du défunt pour rendre à celui-ci un dernier hommage, le plus spectaculaire possible.

■ Pascal Marthine Tayou : Plastic Bags, Gare Saint-Lazare, mai 2012, sorte de reformulation par l'artiste de la couleur à partir d'un matériau omniprésent dont l'usage excessif fait polémique. Dans cette œuvre éphémère, il choisit des sacs en plastique de cinq couleurs différentes, à l'image des cinq anneaux olympiques, des cinq continents ou des cinq doigts de la main, donnant ainsi à la couleur une dimension universelle.

■ George Lilanga : I don't want to understand me long I'm a human like you (collection Pigozzi, 2000) nous propose un univers pictural proche du cartoon ou du dessin animé. On distingue quatre familles de personnages, noirs, roses, verts et ocres, tous vêtus d'un pagne, mais leurs physiologies sont différentes. Certains ont des oreilles animales, les bouches sont ouvertes. La couleur participe activement à l'atmosphère d'agitation et à la vivacité des discussions engagées entre les diverses créatures, même si c'est de manière illusoire.

■ Esther Mahlangu : BMW peinte en 1992. 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 ». Dans cette œuvre, elle démontre que les couleurs et la manière de les agencer permettent de transfigurer tout objet, et de lui imprimer d'une identité culturelle spécifique.

Conclusion

Dans les arts d'Afrique, la couleur est une matière essentielle exploitée depuis des millénaires pour habiller et ancrer l'environnement quotidien de significations symboliques, spirituelles et identitaires. Si les historiens de l'art ont plutôt eu tendance jusqu'à présent à privilégier l'intérêt des lignes et des formes, le rôle joué par la couleur mériterait à son tour une attention soutenue. C'est particulièrement le cas avec la statuaire dite traditionnelle où une analyse complète montre que cet art conjugue un jeu de forme en étroite relation avec des surfaces picturales. Dans les arts d'Afrique, formes et couleurs doivent être étudiées de manière égale.

Sujet 2

En vous appuyant sur des exemples précis, vous commenterez la place des objets rituels de Mélanésie et de Polynésie.

Pas de corrigé

Remarques générales

Les clichés étant facilement identifiables, leur simple reconnaissance sans commentaire argumenté, ne permettait pas d'avoir la moyenne. J'ai également été très attentive au style et à l'orthographe, notamment pour les noms et prénoms des artistes, ainsi que pour les lieux de conservation des œuvres.

Trop souvent les sources ne sont pas précisées (« certains historiens de l'art »...) & la dénomination des œuvres est trop approximative ou fantaisiste (*Baptistère* à place de *Bénitier*).



Cliché 1 : Bénitier

Jean-Baptiste Pigalle,
1745,
Paris, église saint Sulpice

- Tridacne offert par la République de Venise à François I^{er}
- // Fontaine du Bernin, Rome, place Navone
- Répertoire ornemental nouveau, cf. définition de la « Rocaille »
- Goût pour la curiosité et sciences naturelles
- // stylistique avec autres œuvres de Pigalle (ex. : *Enfant à la cage*, Louvre)
- Eglise Saint-Sulpice : chantier important du Paris XVIII^e



Cliché 2 : *Le Verrou*

Jean-Honoré Fragonard,
1777-1778,
musée du Louvre

Pour cette œuvre, exposée cette année, j'attendais un commentaire tenant compte de la lecture du catalogue d'exposition (qui était au programme).

- Commande du marquis de Véri, pour faire pendant à l'*Adoration des Bergers* (Louvre)
- Description et analyse iconographique soignée et pertinente
- Œuvre qui devait être replacée dans la production de l'artiste
- Le goût pour les sujets galants et libertins // Littérature contemporaine : cf catalogue expo 2015



Cliché 3 : Régulateur à décor marin du comte de Toulouse

André Charles Boulle, Alexandre-Jean Oppenordt, transformation par Antoine François Vassé, mouvement par Charles Le Bon, vers 1714-1719, musée du Louvre

- Circonstances de la commande : Comte de Toulouse & l'Hôtel de Toulouse (François Mansart, Robert de Cotte, Vassé ...)
- Bâti de chêne, placage d'ébène, marqueterie en première partie d'écaille, de corne teintée et de laiton, émail, garniture de bronze doré.
- Iconographie en lien avec la fonction de l'objet et les qualités du commanditaire, rappel des caractéristiques stylistiques de l'époque Régence
- Persistance et goût pour la production de Boulle et de son atelier sous la Régence



Cliché 4 : Eglise saint Charles Borromée

Fischer von Erlach, 1716-1729, Vienne

- 1716-1729, église achevée par son fils, José Emmanuel
- Manifeste pour une architecture libérée des règles (architecte formé auprès de Carlo Fontana à Rome, auteur d'une *Esquisse d'une architecture historique*, 1721)
- Singularité de la façade : multiplicité des références
- Portée symbolique de l'édifice
- Importance du foyer artistique viennois au début du XVIII^e siècle (après la guerre contre les turcs : essor économique et intense activité de construction)

arts du XX^e siècle (Camille Morando)

Considérations générales

Les œuvres montrées en cours n'ont pas toujours été reconnues ; le cliché prétexte (vu par tous en TDO) a été très bien reconnu (sauf deux copies).

La méthodologie du commentaire est acquise, même si quelques copies proposent encore des considérations sur l'artiste ou sur le mouvement plutôt que de se consacrer à l'œuvre proposée.

Il y a eu un effort d'analyse et notamment de contexte, ainsi qu'un soin de la légende placée en début de commentaire, ce qui a donné lieu à de très bonnes copies.

Pour rappel, il s'agit de commentaires d'œuvres : tout part de l'œuvre et tout doit revenir à elle.

Il est intéressant de proposer des analogies plus tardives, mais précisez-le et essayez déjà de citer des analogies contemporaines de l'œuvre proposée.

Méthodologie :

- précisez d'emblée la légende de l'œuvre (attention, son ordre a proposé toutes les possibilités !) sans mettre « il s'agit de », « le cliché présenté est », « nous sommes face à », etc.
- 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, 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 pour identifier l'artiste, la date, le mouvement ou l'œuvre même ! Cela dit, certaines copies ont proposé une description dénuée de toutes références à l'histoire de l'art qui n'a engendré aucune analyse ni propositions.

En troisième année, il est indispensable de préciser la datation de l'œuvre ou celle du mouvement ou groupe auquel elle est attachée. Pourtant, de nombreuses copies proposent encore des commentaires sans aucune mention de date. D'autres copies ont donné des dates liminaires qui vous engagent bien peu, ou par exemple, « cette œuvre date de la deuxième moitié du XX^e siècle ».

Attention à votre orthographe, à l'accentuation comme les points qui ne sont pas optionnels !

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 :

- « fauve » et non « fauviste » ; les années « 1960 » et pas « 60 »
- bannissez le terme « l'épuration » inappropriée pour les arts plastiques, mais dites plutôt « la pureté des formes, l'économie, l'épure formelle »

Notation :

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

- 233 copies : 205 qui ont la moyenne et 28 en dessous. Notation sur 20 : de 4,5 à 18
- De 18 à 16,5 : 12 copies
- De 16 à 14,5 : 55 copies
- De 14 à 11,5 : 107 copies
- De 11 à 10 : 31 copies
- De 9,5 à 8 : 16 copies
- Inférieur à 7,5 : 12 copies



Cliché n°1 : *La Musique*

Luigi Russolo,
1911,
huile sur toile,
220 x 140 cm,
Londres, Estorick Collection of Modern Italian Art

L'artiste s'est vu affublé de noms farfelus « Russo », « Russola »... Quelques confusions avec Balla, Severini. La technique a été très peu précisée, comme le grand format et la localisation.

Il fallait décrire ce tableau qui représente, dans une composition dynamique, une notion abstraite : la musique. Russolo, musicien et peintre autodidacte, fait partie du mouvement futuriste théorisé en 1909 par F.T. Marinetti. Il s'est représenté (de face) au premier plan, jouant du

piano. Par ce grand format vertical, il fait entrer le spectateur dans un milieu ambiant sonore, figuré par le grand ruban bleu qui émane du piano et par les cylindres colorés dont l'extrémité est orné d'un visage aux expressions diverses, témoignant des sentiments que suscitent la musique.

Il avait déjà tenté de peindre un concept immatériel dans son tableau *Le Parfum* (1910). De plus, Russolo va renouveler l'écriture musicale en écrivant le manifeste de la musique futuriste, *L'art du bruit*, en 1913 où il tente de fusionner deux univers qui s'opposaient alors : celui de la musique et celui des bruits qui nous entourent. Dans le cadre du mouvement futuriste, issu de la révolution industrielle, Russolo remet en cause la nature des instruments de musique et invente les Intonarumori, instruments bruitistes qui donnent lieu à des concerts ou qui sont ajoutés aux instruments de l'orchestre dans ses spectacles.

Vous pouviez évoquer la proximité de ce tableau avec l'univers d'Umberto Boccioni, autre peintre futuriste, notamment dans ses séries *Les États d'âme* (1911), et aussi la postérité du futurisme italien en Russie, avec la création du cubo-futurisme.



Cliché n°2 : *The Gates*

Christo et Jeanne-Claude,
février 2005, installation de 7503 portiques et tissus en vinyle,
Central Park, New York (NY, USA)

En grande majorité, l'œuvre a été reconnue, sauf quelques copies qui ont commenté la photographie sans reconnaître l'œuvre proposée.

Les 2 artistes n'ont pas toujours été cités, ou avec des orthographes fautives : Christoph, Joanne, Christo et Jean-Claude, le couple Claude, Christo et son acolyte, Michel et Jeanne Claude, Christo et Marie-Jeanne, Jeanne-Marie seule, ... ! Le titre a été parfois déformé et il y a eu quelques confusions pour le titre (ou le lieu de l'installation) avec Hyde Park (le grand parc de Londres). Nombreuses copies ont précisé l'étendue de l'installation (37 km), la technique des « Gates » et leur intervalle régulier.

Il s'agissait d'une installation monumentale et éphémère dans le parc le plus emblématique de New York, dont les caractéristiques et enjeux s'inscrivent dans la lignée du Land Art américain, apparu à New York en 1968 notamment autour des figures de Robert Smithson, Mickael Heizer, Dennis Oppenheim, etc.

L'analyse a en général bien renvoyé à un parcours initiatique lié au bouddhisme et notamment à la tradition japonaise des portes torii ; même si trois copies y ont vu de manière fantaisiste un parcours sportif (comme celui pour le ski), ou que la couleur orange renvoyait aux bornes d'indication de travaux... !

Nombreuses copies ont cité l'emballage du Pont Neuf (1985) par les Christo, mais aussi des œuvres non mentionnées en cours. Certaines copies ont évoqué l'œuvre pérenne (vue en cours) de Patricia Johanson qui a réhabilité un parc à Dallas en 1981 et qui participait aussi d'une installation au cœur d'une ville.

Remarque intéressante, si on occulte bien entendu l'histoire de la muraille de Chine : « Cette installation est la version moderne, légère et éphémère de la muraille de Chine »... !



Cliché n°3 : *La Poupée*

Hans Bellmer,
1935-1936,
bois peint, papier mâché collé et peint, cheveux, chaussures, chaussettes,
61 x 170 x 51 cm,
Paris, MNAM-Centre Pompidou

Cette œuvre n'a pas toujours été reconnue, et a été datée parfois fort tardivement, renvoyant à des analyses très fautives.

Hans Bellmer s'est vu orthographié « Bellemer, Belmer, Hessmer », ou nommé « Norwell, Berheim, Henri Bossmer » ; l'œuvre titré « Doll », « Poupée russe », « les poupées ».

Attention, *La Poupée* n'est pas en plastique mais en bois peint. Attention, il ne s'agissait pas d'une photographie, issue de la série réalisée par Bellmer, mais d'un assemblage.

Cette œuvre fait partie des productions surréalistes liées au *Second Manifeste* de Breton (1929) où il s'agit du modèle intérieur et plus d'automatisme ou de hasard. Les œuvres s'attachent à représenter l'inconscient par l'association de réalités opposées, définie selon le terme de Freud par « l'inquiétante étrangeté » (issu des Contes d'Hoffmann). Bellmer, lecteur de Sade, comme nombre de surréalistes, propose ici un objet (pas une sculpture), un organisme polymorphe, manipulable à l'infini pour donner à voir une nouvelle anatomie du désir. Certaines copies ont justement parlé de l'association Eros/Thanatos. Bellmer propose aussi une satire sociale contre l'ordre nazi, qui produit au même moment des mannequins et des robots. Bellmer mettra en scène sa poupée dans nombre de photographies.

Comme analogie, nombreuses copies ont cité à juste titre l'œuvre de Dalí, *Objet scatologique à fonctionnement symbolique (Le Soulier de Gala)*, (1931/1973) au MNAM-Centre Pompidou.

Bonnes remarques : Une copie a évoqué le recueil des 14 poèmes de Paul Eluard (1938) illustrés de photographies de Bellmer, *Les jeux de la poupée*, publié en 1949 ; une autre, la poupée de Oskar Kokoschka en 1918, reproduisant sa compagne Alma Mahler, et une autre *Petite danseuse de 14 ans* de Degas. Les œuvres tardives de Ron Mueck pour l'hyperréalisme ont deux fois été citées, comme l'exposition « Persona, étrangeté humaine » au musée du Quai Branly à Paris.

Attention : plusieurs analyses fautives sur l'inspiration Dada et le hasard, et nombreux commentaires ont associé cette œuvre au Pop art américain, critiquant la culture de masse américaine, etc. !

Perle : avec *La Poupée*, « on peut penser également à Hiroshima que préfigure l'artiste »...



Cliché n° 4 : *Les Nymphéas* (cliché prétexte)

Claude Monet,
vers 1914-1926,
huit panneaux à l'huile sur toile,
hauteur de 1,97 m sur près de 100 m de large, soit 200 m² de surface colorée,
Paris, Musée de l'Orangerie

L'œuvre a été très bien reconnue, sauf 2 copies. Une seule fois titrée « Les nénuphars ».
Attention, Monet ici n'influence pas les Fauves !! Anachronisme au vu des dates, en plus le fauvisme (1905-1907) veut liquider l'impressionnisme.

La technique n'a pas toujours été précisée, contrairement au format monumental.

Pour le commentaire, je vous renvoie au site du Musée de l'Orangerie.

Il fallait parler du processus de la série chez Monet, ici porté à son apogée et qui tend à faire disparaître le motif, également de l'influence de cette œuvre sur les artistes américains de l'Expressionnisme abstrait et pour l'apparition ici du « all over ». Le tableau de Sam Francis (montré en cours) *In Lovely Blueness n°1* (1955-1957) au MNAM-Centre Pompidou a été plusieurs fois cité à juste titre comme se référant au cycle des *Nymphéas* par son format, la dilution de la couleur, dessin...

Bonnes remarques : nombreuses copies ont évoqué la Chapelle Rothko à la Menil Foundation, comme analogie et influence de l'installation méditative voulue par Claude Monet dans cette œuvre.

Une copie a cité Denys Riout, dans *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, en parlant de « décantation, de passage progressif ».

Pas de corrigé



Cliché 1 : Estampe titrée « LES PETITS MARAUDEURS »

Papier vergé bois de fil, colorié au pochoir
Auteur : Martin-Delahaye Henri Alexandre Joseph, Lille
2e quart 19e siècle, Mesures 32.2 x 39 cm
Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée,
Marseille. Inv. 1965.75.402



Cliché 2 : Pile à colonne

Alessandro Volta,
1800
Musée des Arts et Métiers, Paris,
entrée en 1814
Bois Cuivre Laiton Plomb Verre Fibre indéterminée
68 x 20,5 cm,
9,84 kg,
Inv. 01701-0001-

Sujet

Les contraintes liées à l'utilisation des premiers procédés photographiques.

Corrigé

Éléments de réponse :

■ Le daguerréotype

Temps d'exposition relativement long.

Image monochrome (pas de daguerréotype en couleurs naturelles).

Vision délicate (reflets miroitants).

Image unique, positif direct.

Image généralement inversée (gauche à droite).

Image généralement de petit format.

Image sensible à l'abrasion et à la pollution.

Utilisation de produits toxiques.

Procédé coûteux (plaque argentée).

Surtout sensible aux rayonnements UV et bleus.

■ Le calotype

Image avec une moins bonne résolution que le daguerréotype.

Surtout sensible aux rayonnements UV et bleus.

■ Le procédé au collodion humide

Matériel de prise de vue encombrant ; nécessité de se déplacer avec le laboratoire pour la prise de vue en extérieur.

Plaques de verre lourdes et fragiles.

La prise de vue et le traitement doivent-êtré réalisés pendant que le collodion est encore humide.

Surtout sensible aux rayonnements UV et bleus.

■ Les supports souples des procédés au gélatino-bromure d'argent

Les films en nitrate de cellulose brûlent facilement.

Ils se dégradent avec le temps en libérant un acide fort (acide nitrique).

Les films en acétate de cellulose se dégradent avec le temps en libérant de l'acide acétique (odeur de vinaigre)

■ Les tirages sur papier salé et papier albuminés.

Le tirage positif a le même format que le négatif (tirage par contact).

Les tirages sur papier salé sont sensibles aux polluants et s'oxydent à l'air.

Les tirages sur papier albuminé jaunissent avec le temps et des microcraquelures apparaissent.

Le support de montage en carton est souvent acide et fragilisé.

histoire des collections (Françoise Mardrus)

Remarques générales

Une session moyenne qui ne fait pas ressortir de copies particulièrement brillantes. Les cours sont assimilés et les étudiants font preuve de curiosité parfois dans l'expression de leurs connaissances. Mais la construction des devoirs laisse à désirer. Les étudiants ont du mal à articuler un plan cohérent quel que soit le sujet.

Sujet 1

L'enrichissement des collections publiques et son rôle dans l'évolution des musées au tournant du XX^e siècle.

Notation

Nombre de copies : 54

17 : 1 copie ; 16 : 1 copie ; 15 : 4 copies ; 14 : 4 copies ; 13 : 4 copies ; 12 : 7 copies ; 11 : 11 copies ; 10 : 6 copies ;

moins de 10 : 16 copies

Corrigé

Un sujet plus « technique » qui a fait peur aux étudiants. Ils ont évité avec soin d'approfondir un sujet qui était pourtant transversal et permettait de prendre ses sources dans plusieurs cours. Pourtant, l'ensemble reste plutôt satisfaisant. Les copies sont pour la plupart documentées et montrent une compréhension du sujet.

Le plus délicat semble avoir été le choix de la chronologie. Le tournant du XX^e siècle signifiait une période allant de 1870 à 1914 soit l'avènement de la III^e République. Il s'agissait de mettre en évidence les mécanismes d'enrichissement des collections mis en place par l'administration des Beaux-Arts. Les moyens utilisés par l'Etat pour soutenir la politique d'acquisition d'œuvres d'art consistèrent en la création de la réunion des Musées nationaux (association loi de 1901) et au développement de la Société des Amis du Louvre. Ces deux organismes, étroitement liés, jouèrent un rôle essentiel dans le développement des achats à titre onéreux, des dons et legs... Des exemples incontournables devaient être présentés comme le legs Caillebotte, la donation Moreau-Nélaton, les legs Thomy-Thierry et Chauchard qui ont fait entrer les chaînons manquants dans les collections de peintures françaises de l'Ecole de Barbizon jusqu'aux impressionnistes. Certaines copies sont remontées à la collection Campana ce qui permettait de traiter les grands enrichissements du Second Empire et de montrer ainsi la différence majeure entre la politique impériale volontariste du comte de Nieuwerkerke et le développement de nouveaux soutiens aux musées dans le cadre de l'administration républicaine de l'Etat.

Le sujet invitait à sortir du modèle français pour voir à travers d'autres exemples étrangers comment les collections publiques se sont constituées en Europe et aux Etats-Unis notamment. Les étudiants ont bien vu cet aspect-là et l'ont même développé jusqu'à intégrer la naissance du Moma et les acquisitions d'Alfred Barr dans la chronologie.

Sujet 2

« Ouvrir le Louvre la nuit ! C'est une expérience qui a réussi. L'essai en a commencé le 8 mars 1936, dans les galeries de la sculpture grecque et des grands monuments égyptiens (...).

Ainsi nos visiteurs nocturnes, soudain admis dans le palais en fête à cette cérémonie, princière, en effet puisqu'ils sont conviés à la familiarité des chefs d'œuvre, éprouvent dès l'abord une sorte de transposition de leur personnalité qui les dispose à s'é mouvoir. Et la souple lumière, qui jaillit de tant de sources inattendues ou cachées et qui se prête à toute une orchestration, accomplit une sorte de miracle féerique auquel personne ne reste insensible. (...)

A l'ordinaire, c'est un spectacle familial qui commence et qui finit tôt. De vingt et une à vingt – trois heures, quelques centaines de voitures stationnent dans la cour du Carrousel, mais surtout les omnibus dont le capot est paré de pancartes qui prônent « le Louvre éclairé » déversent aux abords du long palais une foule sympathique, exacte et pressée, (...);

Il a fallu pour des sociétés d'amateurs, des groupes d'hôtes étrangers, organiser des soirées d'exception, réservées à un petit nombre de privilégiés qui ont désiré s'offrir, en compagnie choisie et restreinte, la promenade au milieu des chefs d'œuvres antiques, tandis que la calme lumière semblait plus paisible et plus belle encore, irradiant, sans ombre aucune, tous les intérieurs magiquement modernisés du vieux palais, parcouru seulement de quelques silhouettes, et dont rien ne troublait le silence solennel, sinon le choc menu de quelques hauts talons et l'échange de quelques propos discrets. Inversement, cinq ou six fois, à la demande du ministre des Loisirs, nous n'avons ouvert nos portes qu'aux titulaires de quelques associations d'ouvriers, d'employés ou de travailleurs intellectuels. Ils sont venus nombreux. Bien groupés, ils ont écoutés et suivi leurs guides, avec une discipline et une attention passionnées. Ils ont regardé de tous leurs yeux. Est-il vraiment venu beaucoup d'ouvriers ? Il est venu, en tout cas, de bons auditeurs de toutes sortes de catégories modestes et populaires. »

Henri Verne, *Le Louvre la nuit*, Grenoble, B. Arthaud, 1937, pp. 9-11.

Extrait pris dans l'ouvrage « Visiteurs du Louvre », RMN, Paris, 1993, pp. 112-113.

Vous analyserez ce texte d'Henri Verne, directeur des musées de France de 1925 à 1939, en essayant d'en expliciter les grandes orientations à un moment précis du développement du musée du Louvre.

Notation

Nombre de copies : 167

15 : 1 copie ; 14 : 8 copies ; 13 : 7 copies ; 12 : 36 copies ; 11 : 56 copies ; 10 : 15 copies ; moins de 10 : 44 copies

Corrigé

Un sujet sur lequel se sont précipités les étudiants. Sujet d'apparence facile si on se contentait d'en faire une analyse mot à mot sans en tirer la nécessaire distance critique. Une grande partie des copies s'est consciencieusement limitée d'expliquer uniquement ce qui affleurait dans le texte : l'ouverture des salles en nocturne qui se limitait à deux départements. L'éclairage et la modernisation technique du musée. Les publics que l'on pouvait identifier. Il n'y a pas eu de copies exceptionnelles qui permettent d'embrasser le sujet dans ses références historiques et muséographiques. Dans l'ensemble, les étudiants ont su traiter le sujet disposant de connaissances correctes.

Finalement, le cœur du sujet qui était le plan Verne n'a que rarement fait l'objet d'un véritable développement avec ses conséquences sur le palais et les collections. Qui était Henri Verne ? La question sous-jacente n'a pas reçu de réponse satisfaisante. Le contexte de l'Entre-Deux-Guerres, les conséquences de la crise de 1929, la relance économique par les travaux et le rôle du gouvernement du Front populaire dans l'ouverture de la société française aux loisirs (le ministre des Loisirs est même cité dans le texte), tout cela n'a que peu intéressé les étudiants. La chronologie du plan Verne a été donnée sans que l'on ait le sentiment que les ambitions du projet soient comprises. Cependant, certaines copies ont bien identifié l'antériorité de ce projet de celui du Grand Louvre (certaines copies ont même fait une partie sur le Grand Louvre ce qui n'était pas le sujet). Bien peu ont toutefois parlé de l'annexion prévue du ministère des Finances dans le plan Verne pour l'affecter au musée. En revanche, la politique des publics et ses ramifications les plus actuelles ont été développées dans certains cas presque exclusivement. Il fallait d'emblée expliquer le contexte historique et le plan Verne.

iconographie (Antonella Fenech Kroke)

Observations générales

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

Une première observation concernant la correction : les sujets iconographiques sont en grande partie reconnus. Cela dit, deux problèmes se présentent de manière récurrente et doivent être sanctionnés (½, 1 point... à vous de voir selon l'importance) :

■ si un grand nombre d'étudiants connaissent les sources relatives aux sujets étudiés, les copies montrent 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 : attention au fait que nombreuses peuvent être les copies qui accordent plus d'importance au résumé générique de l'histoire représentée qu'à l'analyse circonstanciée de l'iconographie de l'œuvre. Par ailleurs, le même problème peut se présenter dans l'identification et dans le court commentaire schématique demandés pour les vignettes: les indices iconographiques sont bien visibles dans les photocopies (par ailleurs ils ont toujours été commentés en cours même si les œuvres données en examen peuvent ne pas avoir été vues pendant les cours, ce que les étudiants savent depuis le début). Or de nombreux étudiants semblent ne pas les voir (!), ce qui peut conduire à des identifications parfois imprécises, approximatives. En somme, je suis très regardante quant à l'observation des œuvres.

- Il ne faut pas laisser passer la négligence et, ce qui est pire, l'ignorance quant à :
- Aux noms des personnages et des lieux ;
- À l'orthographe, à la syntaxe et à l'emploi d'un langage très familier ('kidnapper', 'stopper' utilisés pour enlever, arrêter; martyr pour martyr et *vice versa*...), à l'utilisation nonchalante de minuscules, majuscules, accents, accords etc.
- À l'utilisation inappropriée des termes : par ex. *putti* (sing. *putto*, pl. *putti*), amours, angelots, anges, cupidons, Cupidon/Eros/Amour – termes qu'il faut choisir en fonction du contexte iconographique (scène religieuse, mythologiques...); nymphe, naïade, sirène. Le mot 'symbole' et le verbe 'symboliser' sont très souvent employés à tort et à travers. Signaler ces imprécisions et éventuellement répercuter sur la note si ces imprécisions de vocabulaire sont nombreuses.

En ce qui concerne les vignettes, les étudiants doivent donner le titre le plus précisément possible (attention encore une fois aux approximations) tout en donnant schématiquement quelques précisions quant aux personnages et au moment du récit tel que l'artiste le représente. Idéalement, il faudrait indiquer la source de référence. Ce n'est pas obligatoire, mais quand elle a été mentionnée, cela a été pris en compte dans la notation.



Sujet : Le veau d'or et Moïse recevant les tables de la Loi

Antonio Molinari,
vers 1700,
Hermitage, Saint Petersburg

Corrigé

Source : Exode 24-31 (Tables de la Loi) ; 32 (Veau d'or)

En synthèse, pendant le premier cours qui a donné une place considérable à la figure de Moïse, j'ai fait remarquer que dans le thème du Veau d'or et de Moïse recevant les Tables, on doit savoir distinguer les divers moments du récit pouvant cohabiter dans une même composition :

- A. Moïse recevant la Loi ;
- B1. Aaron ordonnant la fonte du Veau d'or
- B2. Le Veau d'or ;
- C. Moïse brisant les Tables (scène qui n'est pas figurée dans le tableau de Molinari, mais que nous avons vue dans le tableau de Poussin)
- D. Moïse avec les Tables de la Loi (scène qui n'est pas figurée dans le tableau de Molinari, mais que nous avons vue dans le tableau de Poussin)

Dans le tableau d'Antonio Molinari se trouvent figurés trois moments du récit que l'on retrouve dans divers chapitres de l'Exode. Il faut préciser la source la plus précisément possible, non pas la Bible ou les Écritures – c'est trop vague – mais l'Exode !!! Certains étudiants connaissaient précisément les passages.

Tout d'abord, Moïse conduit le peuple d'Israël, libéré du joug de Pharaon, dans le désert jusqu'au mont Sinaï là où Dieu le Père lui apparaît et lui donne le Décalogue, les Tables de la Loi. D'après l'Exode, Dieu se manifeste sous forme de voix, et non de corps visible, pendant quarante jours. Cette présence divine en arts visuels ne peut pas être figurée autrement que par une image physique de Dieu (son corps, une main...) et surtout par la lumière.

A l'issue des quarante jours, Dieu donne à Moïse deux tables en pierre sur lesquelles sont gravés les Dix Commandements. C'est précisément le moment que l'on voit représenté dans l'angle supérieur droit de la toile. Au sommet de la montagne, Moïse est agenouillé et tend le bras vers la lumière divine et Dieu lui-même qui lui confie les Tables.

Toujours selon l'Exode, au même moment Josué, le serviteur de Moïse, l'attend à mi-pente avec d'autres anciens Israélites. On reconnaît Josué et d'autres figures à l'arrière-plan ; on les voit dans le tableau, à l'arrière-plan, juste derrière le veau d'or. Josué est debout et lève le bras droit pour indiquer Moïse sur la montagne.

(Ex. 24, 12-18) « L'Éternel dit à Moïse: Monte vers moi sur la montagne, et reste là; je te donnerai des tables de pierre, la loi et les ordonnances que j'ai écrites pour leur instruction.

Moïse se leva, avec Josué qui le servait, et Moïse monta sur la montagne de Dieu. Il dit aux anciens : Attendez-nous ici, jusqu'à ce que nous revenions auprès de vous. Voici, Aaron et Hur resteront avec vous; si quelqu'un a un différend, c'est à eux qu'il s'adressera.

Moïse monta sur la montagne, et la nuée couvrit la montagne.

La gloire de l'Éternel reposa sur la montagne de Sinaï, et la nuée le couvrit pendant six jours. Le septième jour, l'Éternel appela Moïse du milieu de la nuée.

L'aspect de la gloire de l'Éternel était comme un feu dévorant sur le sommet de la montagne, aux yeux des enfants d'Israël.

Moïse entra au milieu de la nuée, et il monta sur la montagne. Moïse demeura sur la montagne quarante jours et quarante nuits. »

Au premier plan de la composition on voit Aaron, frère de Moïse, qui attend avec le peuple d'Israël au pied du Mont Sinaï. On reconnaît Aaron grâce à ses vêtements de prêtre que Dieu ordonne de lui faire ainsi qu'à ses frères. Molinari suit attentivement le texte de l'Exode en ce qui concerne la nature de la parure, du pectoral, de vêtements et leurs couleurs. Dans Ex. 28- 1-2 on lit en effet que Dieu dit à Moïse :

« Fais approcher de toi Aaron, ton frère, et ses fils, et prends-les parmi les enfants d'Israël pour les consacrer à mon service dans le sacerdoce : Aaron et les fils d'Aaron, Nadab, Abihu, Éléazar et Ithamar.

Tu feras à Aaron, ton frère, des vêtements sacrés, pour marquer sa dignité et pour lui servir de parure. Tu parleras à tous ceux qui sont habiles, à qui j'ai donné un esprit plein d'intelligence; et ils feront les vêtements d'Aaron, afin qu'il soit consacré et qu'il exerce mon sacerdoce.

Voici les vêtements qu'ils feront : un pectoral, un éphod, une robe, une tunique brodée, une tiare, et une ceinture. Ils feront des vêtements sacrés à Aaron, ton frère, et à ses fils, afin qu'ils exercent mon sacerdoce. Ils emploieront de l'or, des étoffes teintes en bleu, en pourpre, en cramoisi, et de fin lin. Ils feront l'éphod d'or, de fil bleu, pourpre et cramoisi, et de fin lin retors; il sera artistement travaillé.

On y fera deux épaulettes, qui le joindront par ses deux extrémités; et c'est ainsi qu'il sera joint. La ceinture sera du même travail que l'éphod et fixée sur lui; elle sera d'or, de fil bleu, pourpre et cramoisi, et de fin lin retors. »

Épuisés par l'attente, les Hébreux demandent à Aaron de leur faire une idole, une sorte de trophée qui ouvrirait le chemin pendant leur voyage (il s'agit d'une sorte d'insigne qui rappelle la coutume des armées pendant l'Antiquité). Ils se dépouillent alors de leurs anneaux, de leurs boucles d'oreilles, vases etc. Les deux figures féminines à droite et celle à gauche sont représentées précisément dans l'acte de se dépouiller de leurs bijoux ou de le remettre à l'homme qui au deuxième plan, juste devant la percée qui ouvre vers la scène de la Montagne, tient une bassine comble d'objets d'or. Un autre personnage au tout premier plan déverse aux pieds d'Aaron d'un grand vase ouvragé d'autres bijoux et objet en or.

Avec le métal de ces objets, Aaron ordonne la fonte de la statue d'un veau d'or que l'on reconnaît au centre de la composition portée triomphalement, à laquelle les Hébreux offrent des sacrifices et autour de laquelle ils dansent commettant le sacrilège (Ex. 32, 19)

(Ex. 32, 1-4) « Le peuple, voyant que Moïse tardait à descendre de la montagne, s'assembla autour d'Aaron, et lui dit : Allons ! Fais-nous un dieu qui marche devant nous, car ce Moïse, cet homme qui nous a fait sortir du pays d'Égypte, nous ne savons ce qu'il est devenu. Aaron leur dit : Otez les anneaux d'or qui sont aux oreilles de vos femmes, de vos fils et de vos filles, et apportez-les-moi. Et tous ôtèrent les anneaux d'or qui étaient à leurs oreilles, et ils les apportèrent à Aaron. Il les reçut de leurs mains, jeta l'or dans un moule, et fit un veau en fonte. Et ils dirent : Israël ! Voici ton dieu, qui t'a fait sortir du pays d'Égypte. Lorsqu'Aaron vit cela, il bâtit un autel devant lui, et il s'écria : Demain, il y aura fête en l'honneur de l'Éternel ! »

Un élément de la composition demeure ambigu : le personnage tenant le compas à la droite d'Aaron. L'instrument pourrait faire référence à la construction de l'autel pour l'adoration du Veau (donc il s'agirait d'un compas d'architecte qui serait pointé vers la représentation de l'Éternel) ou bien, puisque ce personnage participe à la scène qui précède la fonte du Veau d'or, le compas serait celui d'un sculpteur et signalerait la production de l'idole.

Titres



Cliché n°1 : Diane découvrant la grossesse de Callisto



Cliché n°2 : Le viol de Lucrece



Cliché n° 3 : Médor gravant le nom d'Angélique sur un arbre



Cliché n° 4 : Bethsabée au bain ou Bethsabée recevant la lettre de David



Cliché n° 5 : Esther et Assuérus