



### sommaire

---

- Arts du XVIII<sup>e</sup> siècle (Patrick Violette)
- Arts du XX<sup>e</sup> siècle (Camille Morando)
- Art populaire (Edouard de Laubrie)
- Arts du XVII<sup>e</sup> siècle (Nicolas Milovanovic)
- Arts du XIX<sup>e</sup> siècle (Dominique Lobstein)
- Arts d'Afrique (Manuel Valentin)
- Arts d'Océanie (Philippe Peltier)
  
- Techniques de création : la photographie (Bertrand Lavédrine)
- Histoire des collections (Françoise Mardrus)
- Iconographie (Patrick Violette)

## arts du XVIII<sup>e</sup> siècle (Patrick Violette)

---

### Remarques générales

L'ensemble des copies est moyen, avec un très petit ensemble de dissertations bien construites, bien informées et bien rédigées.

Les résultats sont très contrastés. **Les notes des candidats qui ont composé s'échelonnent de 3 à 18 (sur 20).**

**16 copies (soit un peu plus de la moitié) n'ont pas obtenu la moyenne :**

- 11 pour le 1<sup>er</sup> sujet ;
- Les 5 copies du second sujet

**14 copies ont obtenu une note égale ou supérieure à 10/20 :** elles concernent toutes le 1<sup>er</sup> sujet. 9 copies notées de 10 à 12 inclus, et 5 copies de 15 à 18.

### Questions de forme :

Je n'ai pas trouvé, dans les 30 copies de cette session, de copies atroces à lire, sauf une, vraiment difficile : je remercie les candidats et je salue donc l'effort fourni. Je veux bien croire que les alertes notées lors de jurys antérieurs ont été entendues.

L'orthographe et la syntaxe étaient globalement satisfaisantes, sauf pour la majorité des copies des élèves non francophones, qui ont mentionné leur particularité linguistique sur la copie, selon les dispositions de l'Ecole du Louvre..

Dans le corps du texte, je rappelle la nécessité de souligner les titres des œuvres citées en exemples et/ou commentées : cette convention (par le soulignement) de présentation des titres dans les manuscrits (et une copie en est un) est transcrite en italique dans les textes saisis au traitement de texte (Je dis cela pour les mémoires et les travaux à venir), *a fortiori* pour les textes imprimés.

Plus troublante reste la confusion, déjà notée lors de sessions antérieures, (relevée encore ici et là dans quelques copies) dans les dates. Des dates du XVII<sup>e</sup> ou du XIX<sup>e</sup> siècle, voire même du XX<sup>e</sup> surgissent dans les développements, là où on attend des dates du XVIII<sup>e</sup> siècle : par exemple, « 1680 » ou « 1880 » pour « 1780 », « 1940 » pour « 1740 » ! **C'est une erreur récurrente année après année, session après session, que je ne sais toujours pas expliquer.**

### Venons-en aux problèmes de méthode

Je note, à part deux exceptions, un réel effort, plus ou moins heureux dans les résultats, pour faire un plan, même simple, et pour organiser une problématique. Je répète ce que j'ai pu écrire lors de sessions antérieures : une dissertation est une technique de présentation d'une question où l'expression doit avoir pour souci principal la clarté et la simplicité pour définir le cadre (la chronologie, les notions) et les orientations suivies pour traiter le sujet choisi, la clarté et la précision pour mener sa démonstration, illustrée d'exemples pertinents, décrits, localisés et datés, démonstration assortie d'une conclusion qui rassemble brièvement et efficacement l'essentiel de la démonstration et qui ouvre éventuellement le sujet vers d'autres questions qui lui sont liées (le passage d'un style à un autre par exemple, d'une époque à une autre, etc.). En aucun cas, une dissertation ne peut être qu'une simple juxtaposition d'exemples, même si ce sont de bons exemples.

De la même manière, même lorsqu'on annonce un plan et qu'on le suit, ce qui est déjà bien, il faut se poser la question de la logique de l'enchaînement des parties de ce plan, ce qui n'a pas toujours été fait.

Enfin la lecture d'un sujet demande que l'on prenne le temps de la réflexion, pour cerner les limites (chronologiques, géographiques, thématiques...) de la matière qui doit être traitée, et ainsi éviter **le hors sujet**. Cette erreur d'appréciation a entaché quelques copies, concernant surtout le 1<sup>er</sup> sujet, le traitement du second sujet pâtissant au contraire de graves lacunes, imprécisions ou erreurs.

## Venons-en maintenant aux sujets :

Les deux sujets avaient trait à des questions qui avaient été abordées et développées pendant le cours. Ils exigeaient cependant des connaissances précises pour être traités efficacement : titres et localisations des œuvres commentées, et surtout **datations**. Je rappelle cette évidence : dans "histoire de l'art", il y a "histoire", et donc une attention toute particulière et indispensable sur ces questions.

### Sujet 1

Comment définir l'art rocaille en France ?

#### Corrigé

**Le 1<sup>er</sup> sujet** n'offrait pas de difficulté particulière de compréhension : il était demandé une synthèse sur une question importante relative à la 1<sup>re</sup> moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle en France, chronologiquement comprise entre la fin du règne de Louis XIV et la *Supplique aux orfèvres* de Cochin qui en sonne une fin célèbre et possible. La question exigeait une réponse qui soit une réflexion reposant sur des connaissances précises sur les œuvres que les candidats choisissaient de commenter pour leur démonstration, et sur une attention toute particulière (déjà notée) aux questions de datations.

Pour ce sujet, il fallait faire apparaître le rôle essentiel des ornemanistes, la pratique d'artisans exceptionnels dans le développement de ce style qui est avant tout un décor qui touche le cadre de vie aristocratique et des sphères élevées et riches de la société : après avoir donné des définitions des mots essentiels (rocaille, rococo), rappelé la genèse et la chronologie de la naissance de l'art rocaille, (les origines versaillaises de cette version française de rococo), sa typologie (coquille, motifs végétaux, cartouche...), on pouvait décrire son essor rapide et fulgurant sous la Régence et les toutes premières années du règne de Louis XV dans le décor intérieur et les objets d'art, y noter souvent un goût prononcé pour les exotismes (chinoiseries, turqueries), voire l'humour (singeries), avant d'en signaler quelques effets sur les arts « majeurs » (quelques indices en peinture, en sculpture, en architecture) à l'aide d'exemples choisis (par exemple, en peinture, les paysages de fantaisie de Lajoue ; en sculpture, des réalisations comme les célèbres bénitiers de Saint-Sulpice de Pigalle ; en architecture, le projet de Meissonnier pour Saint-Sulpice). On pouvait continuer sur la diffusion de cet art rocaille (circulation des artistes, des ornemanistes ; diffusion des recueils de gravures). On pouvait, il était même souhaitable de comparer les réalisations de cet art rocaille en France avec celles que l'on qualifie de rococo hors des frontières, notamment sur la place de l'architecture, l'échelle des réalisations ou l'impact populaire que le rococo a pu avoir dans les pays germaniques et en Europe centrale (notamment dans le domaine de la décorations des édifices religieux, là où l'art rocaille français a été timide et discret, se cantonnant par exemple au mobilier –confessionnaux- ) **Dans tous les cas, et à tous les moments de la démonstration, la seule citation d'un exemple ne suffisait pas : il fallait le dater, le localiser, le commenter et montrer la pertinence de son choix.**

### Sujet 2

Architecture et sculpture en Italie durant les deux premiers tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle

#### Corrigé

**Le 2<sup>e</sup> sujet** exigeait lui aussi des connaissances précises, ordonnées dans une chronologie rigoureuse. On ne dira jamais assez que ces questions de chronologie sont importantes : ce sont elles qui fondent en partie l'appréciation qui peut être portée sur une « innovation », une « originalité » de reprise de modèle, ou l'« essoufflement » d'une formule. Le sujet demandait en outre de prendre le temps pour réfléchir à l'organisation d'une matière abondante.

L'organisation par foyer artistique a été privilégiée par la quasi majorité des candidats : elle est claire et commode (pour les principaux : la Rome pontificale; le royaume de Naples et Sicile; les réalisations en Sicile et les foyers de l'Italie du Nord avec le royaume de Piémont (Turin) et la république de Venise). C'était l'ordre suivi dans le cours. Pratiquement toutes les copies ont bien mis en évidence les liens forts entre l'architecture et la sculpture, surtout dans des réalisations célèbres comme la fontaine de Trévi ou les commandes de sculptures pour la nef de la basilique de Saint-Jean-de-Latran à Rome.

A Rome, cœur de l'Europe chrétienne et capitale temporelle des papes (et non capitale de l'Italie comme je l'ai trouvé dans quelques copies !), tant dans le domaine de l'architecture civile et religieuse que dans celui des grandes entreprises de sculpture du moment, l'élan, pris au XVII<sup>e</sup> siècle, malgré un temps de pause à la fin du 17<sup>e</sup> et au début du 18<sup>e</sup>, ne s'était finalement guère ralenti. La Rome des deux premiers tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle perpétue en architecture les traditions baroques du Bernin, de Carlo Fontana ou de Carlo Rainaldi. On crée finalement toujours des scénographies urbaines grandioses : escalier de la Trinité des Monts de Francesco de Sanctis, fontaine de Trevi de Nicolo Salvi, façade de la Basilique Saint-Jean-de-Latran d'Alessandro Galilei qui dérive de la façade de Saint-Pierre de Maderno. On pouvait noter quelques exemples de formes baroques borrominiennes aux grâces "rococo" très maîtrisées : façade de l'église Sainte-Marie-Madeleine attribuée à Sardi, façade de Valvassori du palais Doria Pamphili sur le Corso.

Même permanence du siècle précédent dans la sculpture: le Bernin et l'Algarde sont les sources de l'inspiration des sculpteurs qui participent dans la 2<sup>e</sup> décennie au chantier des sculptures pour les niches des piliers de la nef de la basilique de Saint-Jean-de-Latran, et avec les principales statues plus tardives de la fontaine de Trevi, notamment la figure de l'*Océan* de Bracci. Cette permanence se retrouvait dans les monuments funéraires : dans la basilique Saint-Pierre, le tombeau d'Innocent XII (le dernier pape du XVII<sup>e</sup> siècle, mort en 1700), dû au sculpteur Filippo della Valle, monument inauguré en 1746, citation directe du tombeau d'Alexandre VII Chigi du Bernin.

On pouvait décrire ensuite ce qui se passe dans le sud de l'Italie avec seulement les trois points évoqués dans le cours, le palais royal de Caserte (palais, ses façades et son grand escalier, ses jardins, sans oublier la scénographie baroque des sculptures de la grande cascade) ; un chantier exceptionnel de sculpture dans une chapelle privée de Naples (Naples, chapelle San Severo de la famille de Sangro, dans l'église de Santa Maria della Pietà dei Sangro, avec les sculptures de Corradini, Sammartino et Queirolo, là encore à dater, décrire et commenter), et un renouveau urbain tout à fait remarquable en Sicile. Ces trois exemples, pour réducteurs qu'ils soient quant à leur nombre, sont célèbres et comptent parmi les réalisations majeures du XVIII<sup>e</sup> siècle européen.

On pouvait alors remonter vers le Nord et commenter les solutions originales de Juvarra à Turin, à la basilique de Superga ou au château de Stupinigi, pour ne prendre que ces deux exemples célèbres ; en Vénétie enfin, là où le rococo envahit tous les décors, profanes ou religieux (avec la figure centrale de Tiepolo), on devait noter le particularisme d'une permanence tout à fait surprenante des formes classiques de l'architecture palladienne : quelques exemples avaient été commentés dans le cours, deux églises de Venise (San Simeon Piccolo ou *Santi Simone e Giuda Apostoli* de Scalfarotto, et façade de l'église dei Gesuati de Massari) et, pour l'architecture civile, parmi les mille villas construites sur la « terra ferma » de la République vénitienne, la célèbre et palatiale villa Pisani de Stra .

Pour tous ces exemples, qui sont commentés pendant le cours, et qui n'étaient pas exclusifs, il fallait être le plus précis possible, dans les localisations, les noms des monuments, les titres des œuvres, les noms des sculpteurs et des architectes, et dans les datations, trop souvent malmenées ou absentes. **Ces dernières ont été omises volontairement dans le présent rapport de l'examen, pour ne pas l'alourdir outre mesure, mais devaient figurer dans les copies, pour les raisons évidentes maintes fois rappelées antérieurement, y compris plusieurs fois dans le rapport de cette session de septembre 2013.**

## arts du XX<sup>e</sup> siècle (Camille Morando)

### Considérations générales

En grande majorité, la méthodologie de la dissertation est bien assimilée. On pourra souligner un soin pour l'orthographe et la syntaxe, et un effort pour la datation des œuvres et pour le contexte historique et artistique. Attention aux redites et à votre style qui ont donné parfois lieu à de longues descriptions ou considérations qui sont souvent à atténuer, notamment pour le fauvisme.

Relisez-vous : quelques confusions artiste/œuvre, date, etc. Donnez au moins une datation, même approximative.

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

#### Notation :

- de 6,5/20 à 15,5/20, 37 au-dessus de la moyenne / 8 en dessous
- De 15,5 à 14 : 6 copies
- De 13,5 à 12 : 23 copies
- De 11,5 à 11 : 8 copies
- De 9,5 à 6,5 : 8 copies

### Sujet 1

**Le fauvisme, origines et fortune critique. À l'aide d'exemples, vous explicitez ses propositions plastiques, sa réception auprès de la critique et sa diffusion au sein des artistes d'avant-gardes au début du XX<sup>e</sup> siècle.**

### Remarques générales

Dans son ensemble, le cours sur le fauvisme est assimilé et il y a eu un effort d'analyse et d'argumentations (certains ont cité des collectionneurs et marchands qui ont participé à la fortune critique du fauvisme). Attention toutefois aux dates des œuvres (quelques copies en sont démunies...) et aux titres souvent malmenés ou incomplets, les localisations sont bien souvent absentes. Je vous avais donné pourtant une liste complète.

#### Notation :

- de 6,5/20 à 15,5/20, 28 copies : 22 au-dessus de la moyenne / 6 en-dessous
- De 15,5 à 14 : 4 copies
- De 13,5 à 12 : 11 copies
- De 11,5 à 11 : 7 copies
- De 9,5 à 6,5 : 6 copies

### Corrigé

Pour un corrigé sur le fauvisme, je vous renvoie à celui de la session de septembre 2010.

Les origines du fauvisme ont été plutôt bien présentées : le post-impressionnisme dont le néo-impressionnisme avec Georges Seurat et Paul Signac, ainsi que les peintres Vincent Van Gogh (rétrospective en 1901), Paul Gauguin (Hommage en 1903, rétrospective en 1906), Paul Cézanne (rétrospective en 1907) ; le contexte en 1905 ; la formation d'Henri Matisse et d'André Derain ; la définition de l'avant-garde. Les propositions plastiques, selon des exemples de Matisse, Derain, Maurice de Vlaminck (ou encore ceux de Charles Camoin et d'Henri Manguin que certains ont cités), ont été rappelées : la primauté de la couleur, l'abolition de la perspective, les cadrages nouveaux et la découverte des arts primitifs.

Pour ce sujet, vous deviez préciser la réception du fauvisme auprès de la critique qui a été présentée en cours, et établir sa fortune critique (comment un artiste et/ou une œuvre ont été perçus au départ et par la suite par le public, la critique, les autres artistes). Quelques copies ont cité d'autres critiques d'art que Louis Vauxcelles, mais l'ensemble est plutôt lacunaire.

Certaines copies ont fait de bonnes analyses de la postérité du fauvisme : certes, les mouvements issus de l'Expressionnisme allemand (Die Brücke et Der Blaue Reiter), les origines des abstractions (Kandinsky, Mondrian, Malevitch, Larionov, ...), mais aussi de bonnes remarques sur le cubisme et le futurisme, et sur la primauté de la couleur qui devient le titre même de certaines œuvres de Mondrian et Malevitch.

#### Plan le plus proposé, selon le sujet, qui permettait une bonne analyse

- origines et propositions plastiques du fauvisme
- réception auprès des contemporains et de la critique au Salon d'Automne de 1905, puis en 1906-1907
- fortune critique, diffusion et postérité auprès des artistes d'avant-gardes au début du XX<sup>e</sup> siècle

#### Vocabulaire/fautes récurrentes

- évitez « le ressenti » de l'artiste, mais parlez plutôt des sentiments et expressions de l'artiste
- utiliser la terminologie « néo-impressionnisme » ou « divisionnisme », plutôt que « pointillisme »
- le célèbre tableau de Matisse s'intitule « Femme au chapeau » et non « Portrait de femme »
- la couleur n'est pas « arbitraire », mais « non-imitative », « subjective »
- les artistes du fauvisme sont appelés et qualifiés de « **fauves** », et non de « fauvistes »
- il s'agit de « réception » d'une œuvre et non de « récupération »
- attention la citation exacte de Louis Vauxcelles est « Donatello chez les fauves »
- l'appellation « Der Blaue Reiter » ne vient pas d'un titre de tableau de Kandinsky, mais d'une discussion entre Kandinsky et Franz Marc, fondateurs de ce groupe.
- Maurice **de** Vlaminck

### Bonne remarque d'une copie :

Les sources du fauvisme reprennent deux innovations techniques : l'invention de la photographie et du tube de peinture, qui vont concurrencer la peinture et permettre, à la suite des impressionnistes, de peindre sur le motif en plein air, et d'utiliser la peinture sortie du tube, sans effectuer forcément des mélanges.

## Sujet 2

**Comment les artistes américains à partir du milieu du XX<sup>e</sup> siècle ont remis en cause la pratique artistique et la place du créateur au sein de la société américaine ? À l'aide d'exemples, vous explicitez les influences et les apports de ces artistes confrontés aux mutations sociologiques, esthétiques et politiques, renouvelant de ce fait l'histoire de l'avant-garde et de la modernité.**

## Remarques générales

Ce sujet a suscité quelques bonnes remarques sur le contexte américain, sur les artistes et les critiques.

Deux copies ont occulté, après l'avoir présenté rapidement en introduction, les artistes de l'École de New York, qui sont les premiers à avoir participé, à partir de 1947, au renouvellement de l'histoire de l'art moderne à New York. Et une copie a omis de parler du Land Art, ce dernier ayant pourtant largement remis en cause les pratiques artistiques et la place du créateur.

### Notation :

- de 8,5/20 à 14,5/20, sur 17 copies : 15 au-dessus de la moyenne/ 2 en-dessous
- De 14,5 à 13,5 : 4 copies
- De 13 à 11 : 11 copies
- 8,5 : 2 copies

## Corrigé

Le sujet proposait deux axes de recherche : la remise en cause de la pratique artistique et la place du créateur au sein de la société américaine, notamment au sein des trois grands mouvements américains que nous avons vus en cours. Pour le corrigé de ces mouvements, je vous renvoie aux corrigés de sept. 2011 (l'École de New York ou Expressionnisme abstrait), de mai 2010 (Pop Art) et de mai 2008 (Land Art). Il fallait rappeler l'histoire de l'avant-garde et de la modernité, et préciser comment elle se renouvelle aux États-Unis.

Vous pouviez évoquer les influences des avant-gardes européennes (fauvisme, cubisme, abstractions, dada, surréalisme). Vous deviez présenter le déplacement de la scène artistique de Paris à New York, le contexte américain (essentiellement à New York), les modes de diffusion (expositions, revues, galeries, l'importance du Museum of Modern Art (MoMA) et de son premier directeur, Alfred H. Barr, qui présente dès l'ouverture du MoMA en 1929 les grands artistes européens : les impressionnistes, Picasso, Van Gogh..., puis par la suite les surréalistes), le contexte sociologique et politique des États-Unis après la Seconde guerre mondiale, afin d'expliquer la remise en cause de la pratique artistique et de la place de l'artiste au sein de la société américaine, renouvelant de ce fait l'histoire de l'avant-garde et de la modernité.

### Plan le plus proposé

Selon les trois mouvements étudiés en cours :

- Expressionnisme abstrait ou l'École de New York
- Pop Art
- Land Art

Certains ont proposé un plan bipartite en analysant les implications, enjeux et spécificités de ces trois mouvements selon :

- la remise en cause de la pratique artistique (nouvelles techniques, sources et modes de diffusion)
- la remise en cause de la place du créateur (renouvellement du rôle de l'artiste auprès des institutions, du marché de l'art, de la critique, du contexte sociologique et politique)

### Vocabulaire/fautes récurrentes

- écrivez au long « 2D », « BD »
- écrivez la date entière « 1963 » et non « 63 », de la même manière les « années 1960 » et non « 60 »
- expressionnisme prend **2 N**
- évitez « les popartistes », les « landartistes » qui sont des anglicismes, mais mettez les artistes Pop et les artistes Land, ou le mieux au long « les artistes du Pop Art », « les artistes du Land Art »

### Perles

- Richard Hamilton est devenu « David » Hamilton ...

## art populaire (Edouard de Laubrie)

### Sujet 1

#### La civilisation rurale à travers ses principaux traits culturels

#### Corrigé

Ce sujet avait été très largement abordé en cours et ne comportait aucune difficulté. Il fallait d'abord définir la « civilisation rurale » par ses caractéristiques globales puis aborder les principaux traits culturels qui la singularise par rapport aux autres classes de la société. De nombreuses œuvres issues des collections du MuCEM, vues en TDO et en cours, permettaient d'illustrer de façon pertinente ce propos. Il était préférable d'en extraire quelques-unes bien commentées plutôt que de réaliser un catalogue. En conclusion, on pouvait aborder quelques unes des circonstances qui ont entraîné la disparition de la « civilisation rurale » au XIX<sup>e</sup> siècle, à la fois d'un point de vue économique, social et culturel.

#### Points essentiels

##### Définition de la « civilisation rurale »

Utilisée par les historiens, notamment Emmanuel Leroy-Ladurie ou Henri Mendras, la notion de « civilisation rurale » est définie comme un monde rural centré sur lui-même et axé sur un fonctionnement archaïque issu généralement du Moyen-âge où prime le rôle de la communauté sur l'individu. La civilisation rurale se caractérise d'abord en opposition à la ville. Elle forme ensuite un tissu qui rapproche certains groupes (villages, paroisses ou communes). Ceux-ci se trouvent éloignés d'autres, à savoir les pouvoirs, les forces économiques et sociales qui leur sont extérieurs (urbains) et souvent supérieurs. Au Moyen-Âge, la civilisation rurale est fondée sur le triangle relationnel d'interdépendance entre le paysan, la terre et le seigneur. Cette « civilisation rurale » est, par conséquent, caractérisée par une hiérarchie sociale très forte, des modes spécifiques de « faire-valoir » des terres, des principes technologiques peu enclins au perfectionnement et une économie fondée sur la subsistance et la vente de surplus. Cette société rurale tente de contrôler sa démographie pour éviter une surpopulation rurale et organise un exode rural temporaire (voire définitif) en constituant une domesticité urbaine. Même si ce mode d'héritage est parfois contrôlé, la structure particulière de parenté provoque néanmoins un morcellement général des terres dès le XVI<sup>e</sup> siècle. Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, les droits d'usage qui constituent le fondement de la survie des communautés rurales sont progressivement supprimés et entraînent une disparition progressive et irréversible de cette « civilisation rurale ».

##### Définir et illustrer les traits culturels de la « civilisation rurale »

Cette « civilisation rurale » possède son propre schéma de pensée et de références dont sont porteurs nombre de témoignages. Il s'agit de traits culturels spécifiques qui se caractérisent par :

###### ■ La permanence d'un héritage païen christianisé

objets de divination, maintien du rôle prépondérant des anciennes sources ou des bois sacrés, un christianisme prophylactisé (estampes de nombreux centres imagiers à choisir illustrant la protection des saints contre différents fléaux, saints thaumaturges, sachet d'accouchée...).

###### ■ La culture orale

Elle se caractérise par les contes, légendes mais aussi proverbes pour les adultes et comptines pour les enfants (livrets de colportage de la bibliothèque bleue, personnages de contes populaires : Rolland, les Quatre Frères Aymon...). La présence d'êtres surnaturels est particulièrement significative (représentation de sirènes, de Mélusine...). Cette culture est transmise oralement entre les générations.

###### ■ La sorcellerie :

La sorcière est en mesure de faire souffrir et de faire chanter ses adversaires. Elle incarne par exemple la revanche du pauvre contre le riche... (représentations de sorcières, ouvrages des Petit et Grand Albert...).

##### Les caractéristiques de la culture matérielle :

De façon transversale on devait aborder :

■ Le mode de fabrication d'un objet d'art populaire dans cette économie quasi-autarcique en abordant le contexte écologique lié au mode d'approvisionnement en matière première, la primauté de l'auto-fabrication et de la production artisanale très localisée sur la production semi-industrielle ou de proto-industrie, la transmission très localisée et familiale du savoir-faire (objets de bergers : cannes, boîtes...).

■ Les trois fonctions de l'objet d'art populaire : technique (nombreux objets usuels...), rituelle (objets rattachés aux rites de passage : bonnet de baptême, quenouille de fiançailles, marmite de mariage...), sociale (chefs d'œuvres de compagnon, objets du Carnaval...).

■ Les répertoires ornementaux (géométriques) au détriment de ceux issus des arts savants (nombreux objets montrés en cours et en TDO avec symboles prophylactiques attachés à ces motifs).

■ Les œuvres d'art populaire témoignent de l'organisation sociale très hiérarchisée de la communauté rurale avec l'importance de la répartition des rôles et de pouvoirs dans cette communauté : bipartition entre l'homme et la femme dans le couple (représentations de la Dispute de la Culotte, les ravages de l'alcoolisme...), hommes célibataires opposés aux hommes mariés...), etc. Cela s'exprime de façon très abondante dans l'imagerie populaire mais aussi dans les sports (jeux collectifs : la soule en Normandie, la lutte en Bretagne...).

La « civilisation rurale », telle qu'elle a été décrite, disparaît progressivement tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle alors que le monde industriel et la société dans sa globalité se transforment. Les crises économiques successives, l'ouverture à des échanges commerciaux plus élargis (nationaux voire internationaux), l'incapacité à investir dans du matériel plus performant et dans la terre, l'incapacité à effectuer une révolution mentale provoque une paupérisation de plus en plus forte de cette frange de la paysannerie, alors que la paysannerie riche, capable de s'intégrer aux nouveaux circuits de production et de commerce connaît un véritable « âge d'or » sous le Second Empire. Du point de vue artistique et plastique, les productions de la « civilisation rurale » témoignent de la stabilité du temps liés aux activités agricoles toujours cycliques et sans cesse renouvelées, avec une grande stabilité des matériaux, des savoir-faire et des répertoires ornementaux, mais aussi par les différents rites de passage et fêtes calendaires, qui renforcent toujours la stabilité de l'individu obligatoirement intégré au sein de sa communauté.

## Sujet 2

Comment les innovations techniques du XIX<sup>e</sup> siècle ont-elles donné naissance à une culture de masse ?

### Corrigé

Le sujet ne posait pas de difficultés particulières, puisqu'il permettait d'associer le cours aux nombreux exemples techniques observés en TDO au Musée des Arts et Métiers. Il fallait définir la culture de masse puis dégager les liens qui pouvaient être faits de façon thématique ou/et chronologique entre cette forme de culture et les innovations techniques tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Une sélection de techniques associées aux œuvres produites par celles-ci permettaient par exemple de dégager des grands thèmes comme la presse et l'édition, et en corolaire l'imagerie imprimée pour la publicité, mais aussi le début de l'image animée avec le pré-cinéma et le cinéma. On pouvait conclure sur le fait que la culture de masse ne se limite pas aux innovations technologiques et aborder les relations entre produits culturels, capitalisme et attentes « du grand public » avides de produits culturels sans cesse renouvelés à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle.

### Points principaux

#### 1. Définition de la culture de masse

La culture de masse est liée aux multiples bouleversements que connaît le XIX<sup>e</sup> siècle : les différents régimes politiques, le développement de la révolution industrielle qui favorise la constitution d'immenses richesses, l'abandon progressif des anciennes structures communautaires (en lien avec les économies rurales traditionnelles paysannes et artisanales). Le XIX<sup>e</sup> siècle est celui de développements considérables jamais égalés auparavant : essors intellectuel, technologique, scientifique, artistique...

Ces bouleversements considérables font naître une nouvelle organisation sociale où s'opposent la classe ouvrière et la bourgeoisie. Cependant, le niveau d'instruction publique augmente globalement avec l'alphabétisation croissante, principalement des garçons. Parallèlement, se forge une conscience politique des classes populaires et moyennes (suffrage universel masculin en 1848). L'embellie économique de la fin du Second Empire permet une élévation modeste, mais continue, des revenus moyens et des niveaux de vie. On voit alors apparaître une logique d'intégration méritocratique qui tend à réduire progressivement le modèle de domination sociale fondée exclusivement sur l'affrontement entre classes dominantes et classes exploitées : c'est l'émergence d'une « classe moyenne », d'une moyenne bourgeoisie à qui sont principalement destinés les produits de la culture de masse. Ces produits culturels tempèrent l'opposition entre catégories sociales.

Ainsi, peut-on définir la « culture de masse », qui émerge en France à partir des années 1830, comme l'ensemble des productions, des pratiques, des valeurs, modelé par les agents de l'industrie culturelle et à destination du plus grand nombre.

La ville « haussmannisée » invente de nouvelles formes de cultures urbaines aux productions culturelles totalement renouvelées par rapport aux anciens modèles ruraux. Ces nouvelles productions culturelles sont en phase avec la demande et accompagnent les rapides mutations économiques et sociales, grâce à leurs capacités d'adoption et d'utilisation d'innovations techniques majeures.

#### 2. La culture de masse est liée aux développements de procédés industriels

##### 2.1. La presse

Avec l'alphabétisation progressive de la population, le rapport à l'imprimé change : à la production d'images, dont le développement ne se dément pas, il faut ajouter celle du texte.

###### ■ Procédés techniques :

Après la presse typographique à deux coups, inventée au XVIII<sup>e</sup> siècle, la presse à cylindre en blanc et à deux margeurs réalise mécaniquement toutes les opérations effectuées jusque-là manuellement : encrage, marge de la feuille, impression, éjection de la feuille. La feuille, guidée par des courroies, effectue un trajet entre les cylindres et se trouve imprimée par la forme, qui effectue un mouvement de va-et-vient en passant sous le cylindre.

###### ■ Productions culturelles :

C'est le siècle du roman-feuilleton, de la presse à grand tirage (Emile de Girardin avec *La Presse* Armand Dutacq avec *Le Siècle* - 1836), des grands magazines illustrés *Le Magasin pittoresque* en 1837 puis *L'Illustration* en 1843). Moïse Millaud et le banquier Jules Mirès (juillet 1863) fondent *Le Petit Journal* qui marque l'avènement et diffusion de la culture de masse (prix le plus bas possible, vente au numéro). Importance du fait divers, du spectacle quotidien ouvert sur un monde à la fois merveilleux et monstrueux.

##### 2.2. L'édition

Gervais Charpentier utilise en 1838 des presses mécaniques et crée un nouveau format, dit « in-18 jésus » (18,3 x 11,5 cm), qui devient le « livre marchandise ». Dans les années 1860, naît l'édition scolaire (Hachette, Delagrave ou Armand Colin), qui produit des ouvrages en énorme quantité pour un marché nouveau.

En 1905 : Arthème Fayard fonde « Le livre populaire » à très bas prix.

##### 2.3. Les images imprimées

###### ■ Procédés techniques :

La technique de la lithographie inventée en 1796 par A. Senefelder connaît une énorme diffusion. En 1850, la lithographie utilisée par la maison Pellerin d'Epinal modifie très vite la production : les tirages sont beaucoup plus élevés, la diffusion se fait plus large, le public se transforme, les enfants succèdent aux adultes, et les thèmes changent. Cette rupture dans l'imagerie coïncide avec un changement de la société dont elle est le reflet.

Vers 1850, la chromolithographie désigne le procédé d'impression lithographique en couleurs, fondé sur la quadrichromie (les trois couleurs primaires et le noir), et à l'origine du procédé d'impression offset. La technique utilise, pour obtenir toutes les teintes et les nuances possibles par des passages successifs.

Avec le développement de la chromolithographie, les presses lithographiques évoluent vers une grande complexité et une automatisation quasi identique aux presses typographiques et surtout offset, notamment en France avec les presses Marinoni-Voirin (en 1866, première presse rotative utilisant un cylindre de pression et des clichés cintrés sur un cylindre démultipliant ainsi la vitesse de tirage).

###### ■ Productions culturelles :

Avec les nouvelles formes de publicité, la « marque » placée sur l'objet et son emballage identifie et authentifie son producteur. Les marques mettent en place des campagnes publicitaires : le consommateur les découvre dans les journaux, sur les affiches, les prospectus et les catalogues. Grâce aux colonnes Morris (marché remporté en 1868 de 150 colonnes avec un monopole sur quinze ans), l'image conquiert la ville et invente une nouvelle esthétique associant art et publicité.

On assiste à un nouveau système de représentation où priment le regard et l'observation visuelle.

##### 2.4. La photographie

S'inspirant des travaux de Joseph Nicéphore Niépce sur l'obtention d'images négatives sur métal (en 1826), Louis Daguerre invente dans les années 1830 le daguerréotype : procédé photographique qui fixe une image projetée sur une plaque de cuivre ou d'argent, en utilisant un procédé sans négatif. L'image est produite sur une surface polie comme un miroir, qui est exposée à la lumière, puis développée ensuite par réaction chimique. En 1839, le parlement achète les brevets de Niépce et Daguerre contre une rente viagère. Selon la formule employée, « la France fait don de la photographie au monde ». La photographie permet de saisir le réel. Bien que le temps de pose très long ne permet pas de fixer l'action mais seulement ses traces, l'engouement pour l'art du portrait photographique est total.

A partir des années 1850, l'instantané permet d'obtenir une image par une exposition d'une très courte durée. Il devient possible d'enregistrer des scènes sur le vif. Les autorités politiques et les journaux passent commande à des photographes de reportages. L'image sensibilise l'opinion, notamment à la pauvreté dans les villes industrielles. Elle n'est plus seulement une représentation du réel, elle sert également à sensibiliser ou à dénoncer cette réalité.

## **2.5. L'image animée**

On tente de saisir les mouvements trop rapides pour l'œil. De nombreuses inventions tentent de créer l'illusion du mouvement. C'est le cas du jouet optique d'Emile Reynaud, breveté en 1877, le praxinoscope. Il est aussi l'inventeur du théâtre optique (1892), procédé de projections d'image peintes créant l'illusion du mouvement. La captation du mouvement est aussi le but de la chronophotographie d'Eadweard Muybridge et d'Etienne-Jules Marey. Il s'agit d'une succession de photographies prises à des intervalles très rapprochés, soit par une série d'appareils qui se déclenchent les uns après les autres, soit par un seul appareil prenant des images en rafale.

## **2.6. Le cinématographe (1895)**

Le premier film tourné par les frères Lumière est « la Sortie des usines Lumière ». Avec d'autres, il est projeté lors de la première projection publique payante de cinématographe à Paris en 1895. Les films sont muets et accompagnés au piano. Le cinéma connaît un succès immédiat : il est la synthèse animée de toutes les émotions, de toutes les représentations, de tous les fantasmes qui traversent la société, le kaléidoscope où convergent toutes les formes de la modernité, l'image et le mouvement, la technique et la vitesse, l'énergie et le plaisir.

Il ne faut pas réduire la culture de masse à des innovations techniques exclusivement. Celles-ci permettent la production de « produits culturels » et leur diffusion. Cependant, dans les années 1860, l'essor de la culture de masse est largement marqué par le monde des spectacles à bon marché : le théâtre, le théâtre de rue, les mélodrames, les guignols, le cirque, la fête foraine avec les grandes roues ne désempassent pas, tout comme les pique-niques, les cabarets (cabrette auvergnate contre accordéon italien), le bal musette, la « dansomanie » (galops, polka, french cancan...)...

Les industries culturelles s'adaptent à l'économie de marché dans divers domaines : littérature, photographie (création des sociétés par actions), presse (liens entre les entreprises et les banques). Elles s'insèrent dans les circuits économiques et financiers du capitalisme moderne. En 1900, le « grand public », alphabétisé, avide de lectures et de divertissements est véritablement passé à la consommation de masse. Il est capable de consacrer du temps et de l'argent aux industries culturelles toujours renouvelées.



## arts du XVII<sup>e</sup> siècle (Nicolas Milovanovic)

---

### Remarques générales

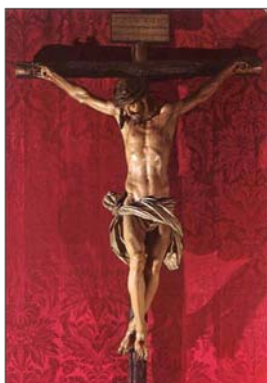
Les quatre clichés avaient été vus en cours, et pourtant très peu de copies ont pu les identifier, localiser et dater correctement tous les quatre. D'une manière générale le décor d'Andrea Sacchi et le coffret dit d'Anne d'Autriche ont posé les plus grandes difficultés. Cependant, certains n'ont pas même identifié le tableau de Rembrandt, ce qui est inacceptable. De nombreuses copies l'ont localisé à Amsterdam au lieu de Stockholm. Plusieurs n'ont pas su donner une orthographe convenable à Juan Martinez Montanes, se contentant d'une orthographe « phonétique » très fantaisiste : il faut rappeler qu'il n'est pas suffisant d'assister au cours magistral, qui doit être complété d'une part par les TD et, d'autre part par les ouvrages principaux de la bibliographie communiquée.

En ce qui concerne la rédaction des commentaires, il faut rappeler qu'il est préférable, si la date n'est pas connue, de déduire la datation de l'analyse stylistique de l'œuvre plutôt que donner d'emblée une date erronée, ou une fourchette chronologique trop large et non argumentée (première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, premier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle...). Rappelons également que le commentaire ne doit pas décrire tous les éléments de l'œuvre proposée, mais doit en souligner les aspects les plus importants et justifier ce choix. Enfin, le temps réduit imparti à cet exercice ne dispense pas de construire le commentaire en situant le contexte de l'œuvre, en précisant l'iconographie et en poussant l'analyse jusqu'au détail dans un second temps (et non d'emblée). Il y a enfin d'évidence un problème de gestion du temps, le quatrième cliché (le coffre d'or dit d'Anne d'Autriche) ayant été traité bien trop rapidement et succinctement par la plupart des copies.



Cliché n°1 : *Triomphe de la divine sagesse*

Andrea Sacchi,  
1629-1630  
Rome, Palais Barberini



Cliché n°2 : *Crucifixion ou Christ de Miséricorde*

Juan Martinez Montanes  
1603-1606  
Cathédrale de Séville, sacristie des calices



Cliché n°3 : *La conjuration de Claudius Civilis ou le Serment des Bataves*

Rembrandt  
1661-1662  
Stockholm, Nationalmuseum



Cliché n° 4 : *Coffre d'or dit d'Anne d'Autriche*

Anonyme,  
Vers 1645-1660  
Paris, musée du Louvre

### Considérations générales

Sur la forme : je suis heureux de pouvoir signaler une amélioration de la forme des commentaires, mieux construits, avec une orthographe plus souvent correcte – bien que, parmi d'autres erreurs, je puisse constater que les « lés » de papier-peint avaient trop souvent tendance à se transformer en « laies », femelles du sanglier, qui n'avaient guère leur place ici – et dans un français mieux maîtrisé, même s'il faut encore signaler des copies trop relâchées aussi bien dans leur contenu que dans leur présentation.

Trois des quatre clichés venaient des collections nationales conservées à Paris (Louvre et Orsay) : il est plus que regrettable qu'aucune des copies ne pense à le mentionner.

Les clichés n<sup>os</sup> 2 et 4 se prêtaient à des considérations techniques ou technologiques, mais un résumé de l'ensemble des commentaires du cours consacrés au papier-peint ou à la photographie ont souvent mené sur la voie du hors-sujet, du remplissage et entraîné de regrettables confusions.

Il faut, une fois encore, déplorer les connaissances historiques approximatives qui aboutissent à des commentaires confus, errant au hasard à travers différentes séquences chronologiques de la période.

Sur le fond : afin de répondre à ma demande et parce que les sujets s'y prêtaient, nombre de copies m'ont livré des commentaires plastiques, mais qui, sans connaissances bien maîtrisées, ne débouchaient sur aucune analyse pertinente. Ainsi, le pauvre « mélange optique des couleurs », par exemple, est souvent devenu une bien étrange chose très éloignée des théories de Chevreul que j'ai, par contre, eu plaisir à voir citer régulièrement.

Il me faut encore déplorer un défaut récurrent : la rareté des ouvertures vers les TDO et vers les œuvres qui vous ont été présentées en complément du cours, ainsi que l'absence de recherches ou de connaissances personnelles et le manque d'ouverture sur d'autres formes de la culture contemporaine. Evoquant la *Fontaine de l'Eléphant*, par exemple, moins de dix copies ont évoqué Victor Hugo et *Les Misérables*.

Le manque d'intérêt pour les objets d'art et la photographie que révèlent nombre de copies est regrettable.

Il n'était nullement question de restituer intégralement les références et les commentaires ci-dessous, mais il était néanmoins nécessaire, d'y piocher pour bâtir un commentaire personnel sur lequel pouvaient se greffer, je vous y avais incité, des considérations ou des connaissances personnelles.

### Notation

■ Résultats : 45 copies ont été rendues, 36 ont eu dix et plus et 9 moins de 10.

■ Les notes s'échelonnent selon l'ordre suivant : **18** : 1 ; **16,5** : 1 ; **16** : 2 ; **15,5** : 1 ; **15** : 2 ; **14,5** : 3 ; **14** : 4 ; **13,50** : 3 ; **13** : 4 ; **11,50** : 2 ; **11** : 4 ; **10,50** : 4 ; **10** : 5 ; **9,5** : 1 ; **9** : 2 ; **8,5** : 1 ; **8** : 3 ; **7,50** : 2 ;

■ ce qui correspond à une moyenne générale proche de 11,8.

### Corrigé

Les quatre clichés – qui recouvraient quatre des cinq domaines étudiés, la sculpture seule n'étant pas représentée – avaient tous été présentés en cours et commentés ; ils ont été projetés selon l'ordre chronologique.

Voici la base du commentaire de chacun d'entre eux, selon mes notes de cours :



#### Cliché n°1 : *Dernier projet de la Fontaine de l'Eléphant pour la place de la Bastille*

Jean ALAVOINE (1776-1834)

1810-1812

Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques

Célèbre pour sa présence dans *Les Misérables* de Victor Hugo, ce projet était destiné à orner la place de la Bastille d'une fontaine qui devait être alimentée par l'eau de l'Ourcq amenée par le canal Saint-Martin. Décidée en 1812, elle fut abandonnée à la chute de l'Empire, mais ses restes survécurent jusqu'à la Monarchie de Juillet, où elles laissèrent place à la colonne de Juillet. La statue de l'éléphant qui devait être en bronze, n'exista jamais qu'en plâtre. La figure de l'animal renvoyait aux conquérants antiques (Alexandre ou Hannibal, et là vous pouviez évoquer le *Bonaparte au Grand Saint-Bernard* de David, 1800, Malmaison). Elle était aussi liée à la récente Expédition d'Egypte (plusieurs références à l'Egypte figuraient dans le cours sur le premier Empire, en architecture et en objets d'art, qui pouvaient être rappelés) ; cette intention orientaliste convenait parfaitement pour une place située à l'est de la capitale. Installé dans une vasque double, l'animal dont la trompe laissait échapper deux jets d'eau, aurait été entouré de huit bouches d'où l'eau aurait jailli.



#### Cliché n°2 : *Le Jardin d'Armide*

Manufacture Desfossés,  
1854,  
Paris, Musée d'Orsay

Le modèle de ce papier-peint imprimé à la planche a été conçu par le peintre et dessinateur pour l'industrie textile et du papier-peint Edouard Muller dit Rosenmüller (1823 (ou 1827)-1876), s'inspirant de *La Jérusalem délivrée* du Tasse. Il est la partie centrale d'un ensemble de trois panneaux (les deux autres représentant deux colonnades en demi-cercle abritant deux énormes vasques suspendues pleines de fleurs) qui était surmonté d'une frise à motifs répétitifs de putti assis au milieu de corbeilles de fleurs. La statue de *Flore* d'après James Pradier étant le pivot central de la composition autour de laquelle les éléments sont disposés symétriquement. Cet ensemble reçut une médaille de première classe à l'Exposition Universelle de 1855 et contribua à lancer la mode du décor panoramique qui rivalisait véritablement avec la peinture décorative. Désormais, les manufactures feront appel à des artistes célèbres, tel que Thomas Couture, pour obtenir des modèles.



#### Cliché n°3 : *Un Dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte*

Georges SEURAT (1859-1891),  
1884,  
Art Institute of Chicago

A partir du début des années 1880, les membres les plus éminents du groupe impressionniste vont favoriser l'entrée de nouveaux venus dans les expositions qui ne tarderont pas à dépasser les principes impressionnistes et être à l'origine d'une double descendance : le néo-impressionnisme et le postimpressionnisme.

Le premier mouvement est l'œuvre d'un seul homme, Georges Seurat, personnalité cultivée aux connaissances scientifiques nombreuses et qui, en particulier, s'était intéressé aux travaux du chimiste Chevreul consacrés à la lumière et aux tons. Il en avait conclu que la peinture pour rendre les effets lumineux, devait avoir une approche scientifique et que les artistes devaient pratiquer le mélange optique des couleurs, c'est-à-dire qu'ils devaient utiliser des touches de couleur pure juxtaposées, qui, vues à une certaine distance, se pondéraient et donnaient l'impression d'une autre couleur.

Tout d'abord, il avait peint en 1883-1884 dans la mouvance de la technique impressionniste mais en refusant le côté instinctif et pragmatique de celle-ci, un tableau intitulé *La Baignade à Asnières* (Londres, National Gallery) qui fut refusé au Salon de la Société des artistes français mais présenté à la première exposition de la Société des artistes indépendants. Il reprit ensuite ce tableau en le couvrant de petites touches – d'où le terme pointilliste que l'on substitue parfois à celui de néo-impressionnisme – réalisant là la première de ses grandes toiles théoriques. La seconde sera *Un Dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte* qui, dès ses origines, et à travers de multiples dessins et esquisses générales ou de détail, est préparée pour être peinte selon la technique pointilliste. Grâce à l'entremise de Pissarro, elle est acceptée à la 8<sup>e</sup> et dernière exposition impressionniste de 1886, puis ensuite à la 2<sup>e</sup> exposition des artistes indépendants.

La stylisation qu'impose la technique pointilliste rend les différents éléments monumentaux et hiératiques dans cette toile de plus de 2 par 3 mètres, où les éléments semblent plats et collés sur un fond fait de zones de couleur superposées qui a fait suggérer l'équation néo-primitivisme / néo-impressionnisme. On doit remarquer aussi la subversion des proportions qui marque un éloignement de la volonté imitative de la peinture qui connaît là ses débuts et ira en se développant. Une autre forme de subversion concerne la couleur.



#### Cliché n°4 : *Le Peintre Henry Lerolle et ses deux filles, Yvonne et Christine*

Edgar DEGAS (1834-1917),  
épreuve gélatino-argentique à partir d'un négatif-verre,  
1895,  
Paris, Musée d'Orsay

Peintre, graveur, modelleur plus que sculpteur, Degas fut aussi photographe à partir de 1895. On peut distinguer deux aspects dans sa pratique photographique : d'une part, des prises de vue à caractère professionnel, saisie d'un mouvement ou d'une attitude qui pourront lui servir pour ses travaux de peinture ou de pastel, et, d'autre part, des prises de vue à caractère personnel où, dans des intérieurs éclairés de manière sophistiquée par des sources lumineuses placées à des endroits déterminés et par des jeux de glace et de reflets, il immobilise des scènes de genre mettant en scène sa bonne ou ses amis artistes et écrivains Stéphane Mallarmé, Ludovic Halévy, Ernest Rouart...

Mais quel que soit le type de photographie, elle était toujours pour le ou les modèles un véritable supplice, Degas ayant mentalement pensé la composition à laquelle il voulait les plier, oubliant complètement la possibilité « d'instantanéiser » la prise de vue pour, au contraire, créer une image éternelle, équivalent d'une peinture. Rare dans les photographies de Degas qui a souvent préféré le clair-obscur, la source de lumière apparaît ici dédoublée par la glace dans la partie supérieure, ce qui confère une plus grande réalité à la scène dont tous les éléments sont visibles. Les silhouettes du peintre Henry Lerolle et d'une de ses deux filles se trouvent face à face dans un angle qui creuse l'espace. Le peintre qui nous fait face n'est pas dédoublé par le miroir qui nous restitue le dos de son vis-à-vis. La seconde fille, assise, isolée à droite, se trouve en face à face avec elle-même et encadre son père et sa sœur grâce au reflet dans la glace. Souvenir d'Ingres et jeux de lumière et de forme font des photographies de Degas un univers volontiers singulier et cérébral qui demeure empreint de mystère.

## arts d'Afrique (Manuel Valentin)

---

### Remarques générales

L'œuvre a été généralement bien identifiée, ainsi que le nom de l'artiste à laquelle elle est associée. Néanmoins, on note sur certaines copies quelques maladresses d'orthographe, des erreurs de datation ou des lieux de conservation erronés. D'autres copies pâtissent d'un manque de précision dans les formulations, et s'en tiennent à des formules générales, voire, à des banalités. A l'inverse, on retiendra surtout une bonne compréhension de l'œuvre et de son intérêt dans l'histoire des arts d'Afrique.



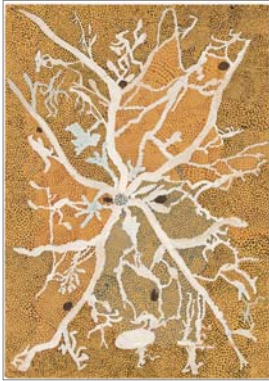
Cliché n°1 : *Cercueil en forme d'automobile*

Si la plupart des expositions et des ouvrages qui traitent des arts africains semblent se limiter à présenter et à commenter essentiellement des masques et des statues, cette œuvre, qui consiste en un véritable cercueil en forme d'automobile, nous offre une image bien différente, très éloignée des stéréotypes associés à cet art qualifié aujourd'hui d'« art premier ». L'œuvre, datée de 1989, est conservée au Museum voor Volkerkunde de Rotterdam. Elle est en bois menuisé mais comporte d'autres matériaux, la plupart de récupération. La moitié supérieure de la voiture forme en réalité le couvercle d'un cercueil, ce qui explique l'intérieur tapissé d'un tissu semblable à du velours.

Au Ghana, ce type de cercueil est très populaire. Il a été conçu à la fin des années 1970 par un jeune menuisier qui exerçait dans la banlieue d'Accra, Samuel Kane Kwei. Ce dernier a complètement renouvelé l'art funéraire. Délaissant le modèle de cercueil de forme standard en bois lourd imposé par les colons britanniques, il proposa à ses clients soucieux de préparer leurs funérailles des cercueils dont la forme pouvait rappeler facilement leur personnalité, ou encore la profession qu'ils exerçaient. La Mercedes Benz était ainsi très demandée par les directeurs de compagnie de taxi. L'intérêt de ces « cercueils fantaisie » est qu'ils correspondent à un aspect essentiel de la vie d'un individu. Les thèmes iconographiques sont très diversifiés : un cercueil en forme de poule et de poussins pour une mère qui a eu beaucoup d'enfant, ou encore un cercueil en forme de truelle pour un ancien maçon...

Lors des funérailles, ce type de cercueil en bois léger arborant des couleurs vives était transporté dans les rues. Il repassait devant la maison du défunt et ses porteurs le faisaient déambuler jusqu'au lieu d'inhumation au terme de multiples détours. C'était une façon, pour le défunt, de laisser une dernière impression forte et durable. Après la mort de Kane Kwei, qui choisit paradoxalement un cercueil de forme classique, son atelier perdura. Il continue aujourd'hui à recevoir de nombreuses commandes locales, y compris de la part de musées occidentaux, comme l'atteste cet exemple, signé sur la plaque d'immatriculation de Paa Joe, un des artistes éminents ayant poursuivi l'œuvre de Kane Kwei.

## arts d'Océanie (Philippe Peltier)



### Cliché n°1 : *Yam Spirit Dreaming*

Tim Leura Tjapaljarri (groupe Anmatjira Aranda, 1939-1984)

Papunya, Désert central, Territoire du Nord, Australie

Peinture acrylique sur aggloméré,

70 x 54 cm.

Coll particulière, USA

- Fond ocre jaune tacheté de points de différentes teintes et dans des effets de concentration divers selon les parties du tableau.
- A partir du centre de l'œuvre se déploient les rhizomes du tubercule, peints en blanc. Aux extrémités de ces lignes sinueuses des figures stylisées, humaines (hommes armés de lances et boomerang, femmes avec un plat *coolamon* pour collecter la nourriture) et animales (chien, kangourou, dingo) ainsi que des éléments végétaux (ignames) se détachent, peints en blanc également.
- Des points plus larges, de couleur brune, ponctuent la composition autour des rhizomes.

■ **Contextualisation historique de l'œuvre** : Cette peinture fait partie du mouvement pictural aborigène initié en 1971 par la rencontre entre des artistes du désert central et Geoffrey Bardon, enseignant blanc à l'école de Papunya – un centre de regroupement des populations nomades aborigènes créé par le gouvernement australien. Art de la rencontre, la peinture de Papunya voit le passage d'un art éphémère peint sur le sol, le corps ou les objets cérémoniels à une production picturale pérenne peinte à l'acrylique sur aggloméré, carton puis sur toile. Depuis 1971, de nombreuses communautés Aborigènes ont chacune adopté ces nouveaux médiums pour créer des styles très divers dont la seule unité est leur référence au temps mythologique Aborigène, le Dreaming.

■ **Iconographie** : Le tubercule d'igname fait partie des entités ancestrales issues de ce Temps du Rêve, espace-temps mythologique au cours duquel les premiers ancêtres (hommes, femmes, animaux, éléments naturels comme l'igname, la patate douce) ont façonné le territoire australien, créé le paysage, transmis aux premiers hommes les règles sociales, les récits mythologiques, les chants, les danses que les différents groupes Aborigènes aujourd'hui continuent de réactiver par les rituels.

■ Ici l'artiste montre à la fois son appartenance au clan de l'esprit de l'igname et le territoire de cet ancêtre dont il est le gardien (la référence au paysage est implicite dans les pointillés du fond qui marquent des zones topographiques réelles dans le désert central australien). La continuité entre l'igname ancestrale et les hommes et femmes ancêtres peints aux extrémités des rhizomes montrent que tous partagent la même essence spirituelle.

■ Cette œuvre qui condense plusieurs niveaux de sens, accessibles selon les degrés de savoir et d'initiation du spectateur compte parmi les œuvres remarquables de Tim Leura Tjapaljarri. Elle est aussi une œuvre charnière des débuts du mouvement artistique de Papunya, mêlant encore des éléments figuratifs qui disparaîtront ensuite au profit d'une peinture à points permettant de dissimuler les éléments sacrés et secrets issus du Temps du Rêve et des rituels. Il s'agissait aussi dans le commentaire de souligner l'individualité du style de cet artiste, son inventivité face aux nouveaux supports introduits par Geoffrey Bardon.

Le commentaire pouvait s'ouvrir sur la portée identitaire et politique des peintures contemporaines aborigènes qui servent notamment dans la revendication des territoires et la reconnaissance des droits autochtones.

### techniques de création : la photographie (Bertrand Lavédrine)

---

#### Sujet



Qu'évoquent, pour vous, ces deux tirages photographiques du point de vue de l'histoire des techniques photographiques et du mode de production des images, des supports utilisés à l'époque, de la diffusion des images et des contraintes de prise de vue et de tirage ?

#### Pas de corrigé

## histoire des collections (Françoise Mardrus)

### Sujet 1

#### La galerie espagnole de Louis-Philippe

#### Remarques générales

- Nombre de copies : 3
- 11 : 1 copie ;
- 9 : 2 copies.

#### Corrigés

Ce sujet est régulièrement donné car il est un bon test pour apprécier la façon dont les étudiants abordent une partie d'un cours, assez spécifique, mais qui requiert d'apporter des connaissances personnelles (notamment en histoire générale de l'art, peinture espagnole). Le résultat est toujours en-deçà des espérances. Soit les copies sont trop sommaires, soit elles récitent l'histoire des collections du Louvre sous la Monarchie de Juillet.

Il y a d'abord une histoire à connaître. Le contexte des guerres carlistes en Espagne (une des copies l'a très bien situé), le passif entre la France (la présence française sous l'Empire) et l'Espagne à pacifier. Ensuite, le souhait du souverain de retisser des liens politiques et diplomatiques passent par la constitution de cette galerie exceptionnelle au Louvre. Quatre cent tableaux regroupés par le baron Taylor en charge de l'opération pour le compte du roi. Le cours traitait des œuvres provenant de la collection royale, en petit nombre, et déjà disponibles auxquelles s'ajoutaient les œuvres récupérées sur le sol espagnol par des procédés plus ou moins légitimes. La sécularisation des couvents permit notamment la sortie d'œuvres religieuses qui furent achetées par des intermédiaires pour le roi de France. La série des quatre tableaux de Zurbaran pour la chartreuse de Jerez (Grenoble, musée d'art et d'histoire) était un exemple à citer. Par ailleurs, la présentation des œuvres dans cinq salles de la colonnade de la Cour carrée méritait d'être développée. Une salle était consacrée à Zurbaran qui fut sans doute la découverte majeure de cette exposition. Un Saint François (National Gallery, Londres) en extase eut le plus de succès. Il était intéressant de relier cette présentation et la réception qu'en fit le public avec le goût « romantique » pour cette peinture sombre et dramatique dont nombre d'artistes de cette époque vont s'inspirer. Très peu de commentaires ont été faits sur cet aspect. Une salle était consacrée à Vélasquez, mais peu d'œuvres en fait purent lui être attribuées. Enfin, Goya et Le Greco se côtoyaient dans la dernière salle, dans une certaine indifférence. Charles Baudelaire dans ses critiques d'art a perçu l'intérêt de l'entreprise et l'importance qu'elle revêtait pour l'histoire de l'art en général et celle de l'art français en particulier. Il eut été intéressant en conclusion de faire un parallèle entre le rôle de la galerie de Louis-Philippe inaugurée en 1848, et les artistes qui furent marqués par cette présentation dans leur formation (Manet, ...). Enfin, 1848, marque la fin de la Monarchie de Juillet et la dissolution de cette galerie par décision du gouvernement républicain qui se met en place au lendemain des émeutes révolutionnaires. Ainsi la décision de restituer au roi parti en exil sa collection mettait fin à une expérience féconde pour l'art français, mais aussi pour les collections du Louvre qui ne purent retrouver un tel ensemble. Quelques œuvres furent rachetées sur le marché de l'art au long du XX<sup>e</sup> siècle.

### Sujet 2

#### Quelle définition donneriez-vous de la muséologie ? Vous appuieriez votre analyse à partir d'exemples vus en cours.

#### Remarques générales

- Nombre de copies : 9
- 12 : 2 copies ;
- 11 : 3 copies ;
- 10 : 2 copies ;
- 9 : 1 copie.

#### Corrigés

C'est un sujet transversal qui permettait aux étudiants d'envisager la construction de leur devoir comme ils le souhaitaient. Les cours de troisième année se voulant une initiation à la discipline, il s'agissait d'appréhender les cours dans un certain sens. Très peu de copies ont su se plier à l'exercice. Prendre dans les cours ce qui permettait d'établir une science des musées. Voir également à quel moment la présentation des œuvres dans un musée devint un enjeu à part entière. La facilité consistait à réciter le cours et prendre les principaux moments d'évolution des grands musées vus en cours : le Louvre, le British Museum, les musées de Berlin, sans pour autant chercher à trouver un fil conducteur (le public, le goût, la modernisation des techniques, de l'architecture, l'accroissement des collections, le rôle du musée dans la société...). Avant le milieu du XX<sup>e</sup> siècle, il est peu question de ce sujet. Les principes de modernités introduits dans les années 1920 en Europe et aux Etats-Unis sont liés aux évolutions des sociétés, au public de masse et aux loisirs communautaires qui seront pleinement effectifs après la seconde guerre mondiale. Une nouvelle réflexion sur le musée se fait jour qui lui donne une signification propre. Son architecture, ses facilités d'accueil des visiteurs, ses conditions de conservation et de présentation des œuvres, tout cela devient un enjeu déterminant du musée contemporain. On fonde ainsi autour de ses nouveaux besoins une science, dotée de règles, de normes et d'une déontologie. Les étudiants avaient le choix des exemples, nombreux, vus en cours ou bien issus de leurs connaissances personnelles.



## iconographie (Patrick Violette)

### Résultats et observations

Sur un total de 11 copies corrigées (notées sur 10) (*16 en septembre 2012*) :

Les notes s'échelonnent de 2,25 à 8,75 (de 4,25 à 10 en septembre 2012), il n'y avait pas de copies blanches.

■ 4 copies ont une note inférieure à 5 (*idem en septembre 2012, mais sur un total de 16 copies*) ;

■ 7 copies ont obtenu une note supérieure ou égale à 5 (*12 en septembre 2012*) : 3 ont des notes comprises entre 5 et 7,75, 4 ont des notes de 8 à 8,75.

**Seules 4 copies ont obtenu des notes égales ou supérieures à 8.** Il y a visiblement des élèves qui ne se sont pas préparés à l'examen (les 4 copies notées en dessous de 5) ; 3 copies moyennes (entre 5 et 7,75) ont accumulé erreurs et lacunes.

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

■ 3 vignettes renvoyaient aux deux séances relatives aux amours des dieux (mythologie gréco-romaine), 1 vignette à celle consacrée à l'iconographie littéraire moderne (scène de la *Jérusalem délivrée* du Tasse), 1 vignette renvoyait à la séance au cours de laquelle avaient été commentées quelques œuvres inspirées de l'histoire antique (séance au cours de laquelle avaient été distribuée une liste des œuvres commentées déposée à la bibliothèque de l'École) ;

■ enfin le cliché projeté était une scène religieuse (iconographie post-tridentine).

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

■ *Jupiter brandissant le foudre*, sculpture de Felice Palma, Florence, Piazzale del Poggio Imperiale ;

■ *Danaé*, tableau de Titien, version de Vienne, Kunsthistorisches Museum ;

■ *Diane découvrant la grossesse de Callisto*, tableau d'Eustache Le Sueur (Paris, musée du Petit-Palais) ;

■ *Mucius Scaevola devant Porsenna*, tableau de Pierre-Paul Rubens, Budapest, musée des Beaux-Arts ;

■ *Rencontre de Tancred et Clorinde à la fontaine*, tableau d'Ambroise Dubois, Fontainebleau, musée national du château ;

■ *Charles Borromée priant lors de la peste de Milan de 1576*, sculpture de Pierre Puget, conservée à Marseille, musée des Beaux-Arts : **c'était l'image projetée.**



### Sujet

*Charles Borromée priant lors de la peste de Milan de 1576*

### Commentaire

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

La scène a été majoritairement identifiée (mais 4 candidats se sont tout de même trompés). Il s'agissait de *Charles Borromée priant lors de la peste de Milan de 1576*, sculpture de Pierre Puget, conservée à Marseille, musée des Beaux-Arts ;

Durant la peste de Milan de 1576, l'évêque de Milan, Charles Borromée prie pour que cesse le fléau qui sévit sur sa ville. Il implore Dieu (rendu sensible par les angelots tenant la Croix dans des nuées et les rayons d'une Gloire) ; il est accompagné derrière lui de deux prêtres (l'un tenant une croix, l'autre un ciboire) et, au premier plan, on voit le corps d'un homme tiré par un autre homme (lequel détourne la tête pour se protéger d'une contamination) prêt à l'ensevelir (on observera la pelle qui a dû ou qui va servir à creuser la fosse) et sur la droite un groupe représentant un vieil homme qui montre avec douleur le corps dénudé d'une femme morte tenant sur sa poitrine une croix, entourée de deux enfants. En arrière-plan, une autre scène de désespoir est figurée : une femme éplorée, les bras tendus, aux pieds d'une couche où gisent les cadavres de ses enfants.

On a vu dans cette scène par deux fois Saint Ignace guérissant une femme possédée par le démon (Miracle de Saint Ignace de Loyola) : une telle identification était impossible du fait de la représentation du 1<sup>er</sup> plan de l'homme tirant un cadavre par les pieds, retournant sa tête pour éviter une contamination, avec la pelle près de lui. On y a vu une fois une scène de la vie de Saint Philippe de Néri.

## Titres



### Cliché n°1 : Jupiter foudroyant

La statue était une représentation de Jupiter, figuré en vigoureux « vieillard » barbu et musclé, brandissant le foudre (fourni par le Cyclopes) grâce auquel il se manifeste par l'éclair et le tonnerre, avec l'aigle (son attribut) à ses pieds, placé à l'arrière. A terre, devant lui et visible, le sculpteur a figuré la peau de la chèvre nourricière de Jupiter enfant, Amalthée : l'égide (autre attribut du roi des dieux de l'Olympe).

On a évidemment accepté les mentions fréquentes du sujet possible de Jupiter foudroyant les Titans ou les Géants.



### Cliché n°2 : Danaé recevant Jupiter métamorphosé en pluie d'or

La photocopie de la reproduction du tableau de Titien dans sa version de Vienne (Kunsthistorisches Museum) avait été particulièrement surveillée pour rendre visibles les pièces d'or tombant du ciel au centre de la composition, qu'une servante essaie de recueillir. L'histoire de Danaé, princesse d'Argos enfermée dans une tour par son père à la suite d'un oracle qui prédisait que son petit-fils le déposséderait de son trône, mais qui reçoit néanmoins la visite amoureuse de Zeus métamorphosé en pluie d'or qui réussit à s'infiltrer par une ouverture oubliée de la tour, devait être rappelée, ainsi que le nom du héros qui naîtra de cette union, Persée.



### Cliché n°3 : Diane découvrant la grossesse de Callisto

Il fallait rappeler la métamorphose (sous la forme de Diane) choisie par Jupiter (que l'on pouvait encore une fois appeler Zeus) pour approcher la jeune Callisto, nymphe de la suite de Diane (Artémis). Au cours d'un bain, Diane (figurée, un croissant de lune au-dessus de la tête, au premier plan à droite par le peintre) découvre la grossesse de Callisto que ses compagnes essaient de dissimuler à la vue de la déesse. Elle la chassera de colère. Callisto mettra au monde Arcas, puis sera métamorphosée par Junon en ourse que son fils, devenu un habile chasseur, s'apprête un jour à tuer. Pris de pitié, Jupiter, pour éviter que le fils ne tue sa propre mère, les transformera alors en constellations (Grande Ourse et Petite Ourse).



### Cliché n°4 : Mucius Scaevola devant Porsenna

La scène a été majoritairement identifiée. Elle était simple de lecture : dans le camp militaire étrusque, le Romain Mucius sur la droite de la composition se brûle la main droite pour se punir dans sa tentative manquée de tuer le roi étrusque Porsenna, figuré assis dans l'ombre sur une estrade sur la gauche de la composition. Au premier plan, à terre, est figuré l'homme qu'il a tué. Le sujet est connu : *Mucius Scaevola se brûlant la main droite devant le roi étrusque Porsenna*. Mucius est un personnage légendaire de l'histoire romaine dont les hauts faits sont racontés par les historiens latins Tite-Live, Valère-Maxime ou encore l'historien grec Plutarque. L'épisode se passe à la fin du VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C. lors de la guerre que la toute jeune République romaine, proclamée en 509 av. J.-C., mène contre le roi des Etrusques Porsenna, qui veut rétablir la monarchie à Rome. Le jeune Mucius pénètre dans le camp étrusque pour tuer le roi étrusque ; mais il tue par méprise son secrétaire (ou un garde) représenté sur le tableau ; il est alors fait prisonnier et il est amené devant le roi. Pour se punir lui-même d'avoir failli dans son projet, il se brûle volontairement la main droite, fautive selon lui (ce n'est donc pas un châtement de Porsenna !). Le roi, surpris et admiratif, le gracie et lui laisse la liberté. Mucius tire alors de son geste le surnom de "Scaevola" (le "gaucher").



### Cliché n°5 : Tancredi et Clorinde à la fontaine

Le tableau appartient à un ensemble de huit compositions retraçant l'histoire de Tancredi et Clorinde, dues à Ambroise Dubois pour le château de Fontainebleau, ensemble décoratif mis en place dans les premières années du XVII<sup>e</sup> siècle en l'honneur de Marie de Médicis dans la pièce qui prit ainsi le nom de cabinet de Clorinde. Le tableau est depuis quelques années revenu dans les collections du château. L'épisode représenté renvoie à la rencontre du chevalier chrétien, le croisé Tancredi, à gauche de la composition, avec Clorinde, qui combat aux côtés des Sarrazins et qui se reposait près d'une fontaine. Cette rencontre, au cours de laquelle Tancredi tombe éperdument amoureux de Clorinde, est racontée au début de l'épopée en vingt chants et en vers du poète italien Le Tasse, dont il fallait rappeler les dates (un simple XVI<sup>e</sup> siècle était mieux que rien), *La Jérusalem délivrée* (Chant I, 46-48). Le petit Amour que le peintre a figuré sur la fontaine est là pour éclairer ce coup de foudre qui saisit Tancredi, mais que Clorinde ne partage pas ("A la vue du guerrier, elle remet son casque ...", I, 48). Un autre détail permet de préciser le moment choisi par le peintre (celui de l'échange des regards et du coup de foudre qui saisit Tancredi) : le casque de Clorinde est encore à terre.