



### sommaire

---

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

### Remarques générales

Le problème majeur commun aux deux sujets a été cette année la construction du plan.

La répartition des notes est la suivante :

- 0 à 6/20 : 2 copies
- 6 à 8/20 : 1 copie
- 8 à 10/20 : 17 copies
- 10 à 12/20 : 25 copies
- 12 à 14/20 : 11 copies
- 14/20 et plus : 6 copies

Quelques perles sont à relever :

- La deuxième version des *Bergers d'Arcadie* située au Metropolitan et non au Louvre.
- Mort de la Vierge du Caravage datée de 1622 soit 12 ans après la mort de l'artiste.

Signalons enfin une erreur très fréquente : la confusion entre « martyr » et « martyre ».

### Sujet 1

#### L'art de la Contre Réforme

#### Corrigé

Pour le sujet 1, l'art de la Contre Réforme, la question de l'élaboration du plan à de même fait le partage entre les bonnes copies et les moyennes (et mauvaises). Certaines copies se sont focalisées sur un seul artiste (Caravage), d'autre sur la peinture, au détriment des autres arts. Il était possible de partir des prescriptions des théoriciens de la Contre Réforme, Paleotti, Borromée, Molanus et d'organiser le devoir en fonction : selon l'exigence de conformité au texte biblique, de décence, de pédagogie, mais aussi de puissance rhétorique notamment par l'expression des passions. Il était important d'illustrer le propos par des exemples choisis parmi toutes les formes artistiques. Également de prendre le recul nécessaire entre les prescriptions des théoriciens et la réalité des arts avec notamment la persistance de la références aux iconographies traditionnelles, aux textes apocryphes, mais avec l'émergence d'une iconographie nouvelle de la vision et de l'extase, et de l'exaltation des saints.

### Sujet 2

#### Nicolas Poussin et son influence sur la peinture française

#### Corrigé

Pour le sujet 2, il s'agissait d'étudier non l'art de Nicolas Poussin mais son influence sur la peinture française. Beaucoup de copies ont cependant proposé un plan essentiellement biographique. Il fallait bien entendu souligner l'importance du séjour français de 1640-1642, le titre que Poussin obtient alors de Premier peintre ; la manière dont son art influença ensuite le courant pictural qualifié par Bernard Dorival d'atticisme ; et enfin et surtout la manière dont l'art de Poussin a été constitué en référence absolue dans le cadre de l'Académie royale de peinture et de sculpture dans les années 1660 et l'évolution ultérieure du débat au sein de l'Académie avec la Querelle du coloris dans les années 1670.

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

### Considérations générales

L'analyse a été davantage soignée. Le sujet n°1 a parfois complètement collé au cours sur l'École de New York, sans commenter la citation de Michel Ragon, qui devait pourtant vous servir de point de départ pour l'argumentation et l'analyse du sujet. Le sujet n°2 a suscité un bel enthousiasme, des remarques intéressantes sur l'abstraction et un réel effort de synthèse, même si certaines copies ont fait un résumé des huit cours de manière chronologique, sans analyse et sans répondre du coup à la question posée.

Hormis certaines copies, une attention a été portée à l'orthographe et au style. La moitié des copies a proposé de légendes assez complètes pour les œuvres, quand l'autre moitié a fait encore l'impasse de datation pour les œuvres, événements, etc. Attention aux définitions et terminologies utilisées, qui sont parfois confuses ou impropres, notamment sur l'abstraction, et des confusions entre sujet et objet.

### Vocabulaire / fautes récurrentes

- « l'épuration nazie » et pas « l'épurement » ; bannissez le terme « épuration », impropre pour les arts plastiques, et utilisez plutôt l'économie ou l'épurement des formes justement ;
- le musée du Centre Georges Pompidou n'existe pas... !

### Perle

- Robert Smithson a été appelé « Simpson »...

### Notation :

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

- 51 copies : 38 au-dessus de la moyenne / 13 en-dessous.
- De 14,5 à 13 : 17 copies
- De 12,5 à 10 : 21 copies
- De 9 à 7,5 : 7 copies
- De 7 à 4,5 : 5 copies
- 1 copie blanche

### Sujet n°1

En 1958, le critique français Michel Ragon salue dans la revue *Cimaise* l'École de New York qui montre alors « une impression d'inachevé, de bouillonnement, de recherche éperdue et aussi, bien sûr, une volonté de puissance ».

À l'aide d'exemples, vous commenterez cette citation en montrant comment les artistes de l'École de New York après la seconde guerre mondiale ont renouvelé profondément le champ de la peinture.

### Notation sur 20 :

- 10 copies : 8 au-dessus de la moyenne / 2 en-dessous
- De 14,5 à 12,5 : 4 copies
- De 12 à 10 : 4 copies
- De 8 à 6,5 : 2 copies

### Corrigé

Il fallait, en commentant la citation de Michel Ragon, répondre au sujet, à savoir comment les artistes de l'École de New York ont renouvelé profondément le champ de la peinture.

Et non remonter à l'enfance de Pollock, à la famille de Rothko, ..., ni revenir aux années 1930 en Europe (art dégénéré, etc.), mais partir justement de la réflexion de Michel Ragon en 1958, quand ces artistes américains proposent une autre peinture, une « volonté de puissance », écrit-il. Certaines copies n'ont évoqué la citation proposée.

Pour le cours sur l'École de New York, reportez-vous au corrigé de septembre 2011.

Il fallait définir les deux tendances que sont l'Action Painting et le Colorfield Painting, théorisées respectivement par Harold Rosenberg et Clement Greenberg, en citant le nom des artistes s'y référant et argumenter avec leurs œuvres.

Selon les artistes et les exemples, vous deviez rattacher les expressions de Michel Ragon « impression d'inachevé, de bouillonnement, etc. »

Plan le plus retenu :

- l'Action Painting
- le Colorfield Painting

Plans intéressants proposés, qui reprenaient la citation de M. Ragon :

- l'étude des moyens : « une impression d'inachevé, de bouillonnement » : deux tendances techniques et utilisation de moyens purs
- l'étude des buts : « Recherche éperdue et volonté de puissance », l'artiste américain à la recherche d'un mythe et qui se sauve par la peinture

OU

- la puissance du geste
- la recherche éperdue en quête de réponses

Bonne remarque sur la prégnance de l'École de New York en ce mois de septembre 2014 : l'hommage rendu à Joan Mitchell par Patti Smith pour l'anniversaire de la Fondation Cartier, et la grande exposition « Mark Rothko » au Gemeentemuseum à La Haye.

## Sujet n°2

En quoi l'abstraction a été la grande aventure du XX<sup>e</sup> siècle ?

À l'aide d'exemples, vous analyserez, selon les différents courants d'avant-garde en Europe et aux États-Unis, la genèse et les enjeux de l'abstraction, correspondant aux mutations artistique et politique de la société au XX<sup>e</sup> siècle.

Notation sur 20 :

- 41 copies : 30 au-dessus de la moyenne / 11 en-dessous
- De 14,5 à 12,5 : 18 copies
- De 12 à 10 : 12 copies
- De 9 à 7,5 : 6 copies
- De 7 à 4,5 : 4 copies
- 1 copie blanche

## Corrigé

Ce sujet a suscité de bonnes remarques. Il demandait de faire une analyse des cours d'HGA afin de répondre à la question posée. Pour le cours sur les origines des abstractions, vous pouvez vous reporter aux corrigés de mai 2007 et de mai 2010.

En premier lieu, il fallait donner une définition de l'abstraction. À savoir, une proposition plastique volontaire ne correspondant à aucune réalité concrète, et l'abandon définitif de la représentation mimétique du monde extérieur. Donc, bannir « la totale abstraction » : une composition est abstraite ou n'est pas. Attention, un tableau abstrait peut parfois avoir un titre renvoyant à un paysage ou à un fait, et être plastiquement abstrait, n'empruntant aucun référent réel. On peut citer, par exemple : *Composition n°10* de Piet Mondrian (1915) ou *The Stations of the cross (Lema Sabachthani)* de Barnett Newman (1958-1966).

La grande majorité des copies a bien rappelé la genèse de l'abstraction à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle avec les avant-gardes historiques. De fait, les artistes n'ont pas attendu les pionniers de l'abstraction pour se libérer d'une représentation mimétique. Ils peuvent conserver des sujets classiques (paysage, portrait, nature morte,...) ou en inventer de nouveaux (notamment les futuristes), tout en utilisant des moyens plastiques qui prennent le pas sur la représentation d'un sujet dont l'importance tend à disparaître. Si les futuristes vont garder (sauf Balla à partir de 1914 dans ses *Compénétrations iridescentes*) des représentations figuratives, ils vont se consacrer à des notions abstraites (le mouvement, la vitesse, les sens, les sentiments, la musique...).

De là, vous avez en grande majorité établi le passage à l'abstraction comme un véritable processus, de plus en plus radical, pour lequel les artistes vont repenser totalement le concept de la « représentation » à travers des éléments formels qui constituent le langage visuel.

Le contexte n'a pas été toujours évoqué. L'aventure de l'abstraction est pourtant fortement associée aux mutations artistique et politique de la société dans laquelle elle naît : les conflits mondiaux, la Révolution d'Octobre, la montée de nationalismes, le communisme, etc., engendrant des mutations et des traumatismes qui eurent un impact fort sur les artistes et leur création. Et certains artistes refusèrent justement de les figurer en créant des œuvres abstraites, sans qu'elles ne soient dénuées de philosophie, de révolte, de spiritualité et de positionnement politiques. Ainsi, l'abstraction s'inscrit comme une suite logique de plusieurs crises que l'art et la société ont subies depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et s'accompagne des recherches intellectuelles et spirituelles des artistes qui souhaitent inventer un art accessible à tous et créer un langage universel. Tous ces questionnements et créations ont eu des conséquences plastiques palpables au XX<sup>e</sup> siècle, rendant compte de la grande aventure qu'a été l'abstraction.

Aucune copie n'a commenté clairement le terme « aventure », qui renvoie notamment à un « récit » et une seule copie a évoqué le courage des artistes qui ont choisi l'abstraction.

### Plan le plus retenu

- Genèse de l'abstraction : les avant-gardes en Europe (fin XIX<sup>e</sup>-début XX<sup>e</sup>)
- Les pionniers de l'abstraction (Kandinsky, Mondrian et Malevitch)
- L'expressionnisme abstrait aux États-Unis avec l'École de New York

OU

- Genèse : une crise au sein des acquis artistiques
- Enjeux : volonté de rupture, perte du référent réel, art universel, ouverture et introspection, nouveau rôle de l'artiste

Bonnes remarques sur le fait que l'abstraction a été l'aboutissement de recherches et le point de départ d'un nouveau mode de représentation.

- « L'abstraction constitue une expérience personnelle plus que collective contrairement aux artistes d'avant-garde qui évoluaient pour la plupart en groupe. »
- « L'abstraction s'est affirmée comme un moyen d'expression universel, souvent subversif, comme le prouve la méfiance du régime soviétique envers Malevitch, car l'abandon du référent au réel ouvre des champs de réflexion et d'introspection multiples, dans une liberté artistique qui échappe aux normes. »

## art populaire (Edouard de Laubrie)

### Sujet 1

A partir de quelques exemples précis, vous aborderez la question de la perception du peuple au XIX<sup>e</sup> siècle

### Corrigé

Ce sujet avait été très largement abordé en cours et ne comportait aucune difficulté. Il fallait d'abord caractériser sommairement les bouleversements qui jalonnent le XIX<sup>e</sup> siècle dans les domaines politiques, économiques, culturels, sociaux en développant ce dernier point. Le XIX<sup>e</sup> siècle est marqué par l'émergence d'une classe bourgeoise, qui est cependant très disparate. Au sein de cette bourgeoisie se développe une classe moyenne, nombreuse, souvent urbaine ou tendant à vivre selon les principes urbains. Cette moyenne bourgeoisie a élaboré un certain nombre de codes qui la distancie par rapport au peuple dans sa globalité, qu'il s'agisse du peuple rural dont elle est souvent issue, ou du monde ouvrier, en cours de constitution. Alors que le peuple ouvrier est souvent synonyme de misère et de révolte, ne suscitant que de la crainte pour la bourgeoisie, le regard de la bourgeoisie sur le peuple rural oscille entre mépris pour une population jugée inférieure et inculte, et admiration, car porteuse de « valeurs archaïques » qui l'ancre dans une profondeur géographique et historique lointaine. Le point de départ de l'intérêt de la bourgeoisie pour le peuple fut la publication en 1761 du controversé « Fingal, un ancien poème épique en 6 livres avec d'autres poèmes composés par Ossian, le fils de Fingal, traduction du gaélique par James Mac Pherson ». Si cet ouvrage est finalement une pure invention de la part de son auteur, cette épopée est novatrice dans le fait que n'intervient dans le récit aucune référence à la mythologie gréco-latine, et fait place à des références inédites : la découverte de la mythologie celtique et au-delà, un goût qui s'affirme pour le paganisme. La recherche d'ancêtres et de sources lointaines pour chaque pays s'appuie sur le peuple rural, censé être le détenteur de cette « authenticité » et d'un certain « archaïsme » teinté de « pittoresque ». C'est la recherche de ces trois éléments qui constituent le fondement de la recherche sur le peuple et justifie en partie l'idéologie liée à la création des nations au XIX<sup>e</sup> siècle, car ce phénomène est très important dans toute l'Europe, en Allemagne et en Suisse notamment.

Plusieurs points devaient être abordés :

#### ■ Le phénomène de distanciation culturelle

Ce phénomène est mis en évidence en 1952 par Claude Lévi-Strauss, dans son ouvrage « Race et histoire ». L'auteur développe la notion de discontinuité culturelle à travers le temps et l'espace. Parmi les thèses développées, celle où deux cultures coexistent dans le même espace et dans le même temps, bien que l'une postule l'archaïsme et même l'anachronisme de l'autre.

#### ■ L'intérêt pour le patrimoine immatériel

L'intérêt des élites bourgeoises pour la culture immatérielle rurale s'exprime au travers de la collecte des langues vernaculaires, des contes, des légendes, des chants. La première collecte systématique des faits folkloriques fut entreprise par l'Académie celtique, créée en 1804, sous forme de questionnaires axés sur quatre domaines : les usages liés au cycle calendaire (fêtes et événements de l'année), les usages liés au cycle de vie (baptême, communion, mariage, deuil etc.), le patrimoine architectural (les monuments antiques), les croyances et les superstitions.

#### ■ Le peuple rural, ciment de la Nation et l'émergence du folklore

Le « folklore » naît de la projection dans l'histoire d'une culture contemporaine qui était jusque-là inacceptable sur le plan de la raison (en opposition avec les Lumières) et de l'orthodoxie religieuse (importance des superstitions et croyances au détriment du dogme catholique). Il y a folklore dès qu'un groupe social - quelle que soit sa taille - ne partage pas entièrement la culture dominante et secrète une autre culture, qualifiée selon les cas de culture marginale, de contre-culture, et dont la fonction est d'affirmer l'identité du groupe en tant que tel. Dans « la création des identités nationales » en 1999, Anne-Marie Thiesse dresse la liste des éléments constitutifs de cette identité nationale parmi lesquels la recherche du mythe fondateur des origines, la mise en exergue des héros nationaux, les identifications pittoresques au sein de la nation. Cette recherche identitaire se construit en trois phases : la recherche des éléments grâce aux académies et à la personnalité de savants (Hersart de la Villemarqué, François Luzel...), leur diffusion auprès du peuple grâce au « folklore » et leur assimilation par le peuple. La représentation du « pittoresque » est essentielle et s'exprime au travers des galeries de portraits et de costumes (Grasset de Saint-Sauveur). Progressivement, l'attention pour l'observation rigoureuse s'affirme dans un souci d'une objectivité et d'une précision plus grande (Hyppolite Lallaisse, Abel Hugo, Lanté et Gatine, Olivier Perrin). Dans les années 1870, les premiers folkloristes affirment de façon de plus en plus scientifique les observations sur le peuple rural même si les idéologies, les méthodes et objectifs de recherches peuvent être variables selon les individus (Pierre Saintyves, Paul Sebillot, Arnold Van Gennep, André Varagnac).

#### ■ La collecte des témoignages matériels et la mise en exposition

Les intellectuels et les artistes s'intéressent de plus en plus aux expressions plastiques de ce peuple rural. Parmi eux, Champfleury (1821-1889), critique d'art et chef de file de l'école réaliste, est un collectionneur d'estampes et de faïences populaires. L'intérêt pour les objets populaires se situe dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle dans le courant d'idées de l'après Révolution de 1848. Elle est le reflet de « l'esprit de 48 ». Parallèlement, les expositions universelles sont des lieux de monstration des us et coutumes des paysans du monde rural, mais aussi de leur culture matérielle. Après l'exposition universelle de 1878 est créé le Musée Ethnographique du Trocadéro, et l'exposition universelle de 1937 se déroule au même moment que la création du Musée national des Arts et Traditions populaires.

Dans la conclusion, on pouvait aborder le fait que le peuple se limite au monde rural et qu'il est largement représenté dans les musées d'ethnographie. L'intérêt porté au peuple ouvrier ou urbain n'apparaît que beaucoup plus tardivement, essentiellement dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. La fin du XIX<sup>e</sup> siècle marquait la lente fin des paysans, et les années 1975-80, celles de la fin des ouvriers, parallèlement à l'intérêt pour le patrimoine industriel, et à la mise en musée de la mémoire ouvrière.

## Sujet 2

Quels sont les facteurs qui permettent l'écllosion de l'industrie en France au XIX<sup>e</sup> siècle ?

## Corrigé

Le sujet ne posait pas de difficultés particulières, puisque les facteurs qui ont permis l'essor de l'industrie en France ont largement été abordés en cours. De plus chacun des facteurs pouvait être largement illustré avec les nombreux exemples techniques observés en TDO au Musée des Arts et Métiers. Il ne fallait pas énumérer tous les facteurs qui ont permis l'écllosion de la première révolution industrielle en France, mais tenter une problématisation de la question. Dans l'introduction, on pouvait énoncer l'essor démographique qui marque le début du XIX<sup>e</sup> siècle et les progrès lents mais constants de l'agriculture.

Plusieurs plans étaient possibles mais certains points apparaissent comme fondamentaux.

■ La première révolution industrielle : le recours à de nouvelles énergies et à de nouveaux moyens de transports

La première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle est marquée par une révolution énergétique où la réunion dans un même lieu des matières premières et des sources d'énergie n'est plus une obligation pour qu'une manufacture existe. On passe d'une énergie qui est encore largement fournie par le travail des hommes et des animaux ou encore par la force hydraulique à l'utilisation d'énergies fossiles, même si l'énergie hydraulique connaît des améliorations importantes, notamment grâce à la turbine hydraulique de Benoit Fourneyron (1844). De plus en plus, le recours à l'utilisation des énergies fossiles (charbon de bois remplacé par la houille) alimente les machines à vapeur (machine à vapeur de Watt, entre 1760 et 1785). Cette énergie permet l'actionnement de machines et de moteurs de plus en plus puissants. Progressivement, le chemin de fer irrigue le territoire (à partir de 1830, Locomotive George Stephenson 1833). D'autres moyen de transport se développent, comme les navires de commerce (abandon progressif des grands voiliers au profit de bateaux à vapeur), les installations portuaires (à Marseille, notamment) ou encore les canaux, permettant un accroissement considérable des communications et des échanges sur un marché plus seulement local mais national voire international.

■ La concurrence politique et économique franco-britannique et les freins mentaux et sociaux en France

Parmi les puissances industrielles importantes dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le Royaume-Uni possède une avance indéniable avec la Belgique et les Pays-Bas à la différence de la France encore très rurale. Le développement industriel de la France est très inégal : l'industrie se développe seulement dans les bassins charbonniers du massif central, du Nord et de la Lorraine ainsi que les banlieues de Paris et de Lyon. Si l'individualisme humaniste progresse tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, l'organisation des communautés rurales reste longtemps stable et ne se désagrège que lentement. Néanmoins, les crises agricoles qui frappent régulièrement le XIX<sup>e</sup> siècle ont entraîné plusieurs vagues d'exodes ruraux massifs qui poussent les paysans déracinés à grossir les banlieues industrielles pauvres et insalubres.

■ Quelques exemples de secteurs clés : le textile et la sidérurgie

On pouvait développer par exemple les différentes machines utilisées pour l'industrie textile (machines en lien avec le coton : Métier à tisser Jacquard 1801, Mule-Jenny de S. Crompton...) et pour la sidérurgie (du fer à l'acier et à la fonte) (marteau pilon du Creusot, 1846 ; aciérie Bessemer, 1860...). On pouvait effectuer un choix de pièces et de maquettes à partir des nombreux exemples observés au Musée des Arts et Métiers.

■ Le libéralisme et le développement du capitalisme

Malgré la multitude des régimes politiques qui se succèdent en France au XIX<sup>e</sup> siècle, l'Etat de droit garantit les libertés individuelles et l'investissement financier, indispensables préalables à l'essor industriel. L'Etat développe l'organisation des marchés et garantit la monnaie : ainsi se développent les banques et le crédit afin d'encourager l'investissement dans l'économie et par conséquent de satisfaire les besoins de consommateurs de plus en plus nombreux.

■ La deuxième révolution industrielle

Dans les années 1880 apparaissent de nouvelles sources d'énergie : l'électricité (Pile Alessandro Volta, 1800 ; dynamo de Zenobe Gramme, 1880) et le moteur à explosion alimenté au gaz (moteur à gaz, Etienne Lenoir, 1862) au pétrole (moteur à pétrole, de Dion-Bouton, 1895). L'acier triomphe progressivement ainsi que la chimie de synthèse (colorants synthétiques, textiles artificiels, engrais). A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle apparaît l'automobile (quadricycle Peugeot type 3, Peugeot-Panhard-Levassor, 1892), puis l'avion (aéroplane, Clément Ader, 1897).

On pouvait conclure sur le fait qu'en dépit d'une transformation radicale de la France en moins d'un siècle, la croissance industrielle a été chaotique pour des raisons économiques et culturelles. La France demeure un pays rural où les mentalités évoluent lentement à la différence de l'Angleterre ou de la Belgique. Après une phase d'expansion industrielle rapide entre 1840 et 1860 et le développement du libre-échange au niveau européen, le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle est marqué par une baisse des prix dans le secteur agricole concurrencé par les produits des pays neufs (Etats-Unis, Australie...). Le développement des secteurs du charbon et du textile s'essouffle, entraînant des faillites industrielles et bancaires. Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'Allemagne entre dans un développement industriel tardif mais très rapide dans la Ruhr notamment ; elle développe la recherche au service de l'industrie de façon très poussée. Les pays industriels se livrent à une forte concurrence. Cependant à la suite de l'apparition de nouvelles sources d'énergie, l'industrie connaît un nouvel essor à partir des années 1895. Cette période marque aussi l'apogée économique, financière, territoriale et culturelle des Empires Anglais et Français dans le monde.

## arts du XVIII<sup>e</sup> siècle (Marie-Pauline Martin)

---

### Corrigé

Malheureusement, rares sont les copies qui dépassent largement la moyenne. Les principales difficultés peuvent être ciblées comme suit :

■ En premier lieu, les œuvres, trop souvent, ne sont pas correctement identifiées ; trois d'entre elles pourtant ont été étudiées en cours, et figuraient sur les supports PPT rendus accessibles à chaque étudiant sur la plateforme numérique de l'École. Concernant le quatrième cliché (J.-H. Fragonard, *Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé*, salon de 1765, Paris, musée du Louvre), une copie sur cinq seulement est en mesure d'identifier, à défaut du sujet lui-même, son auteur. Si le cours magistral focalise sur des exemples ciblés, il vous appartient de développer cette matière à l'aune des collections du musée.

■ Ce défaut de reconnaissance ne devait pas néanmoins constituer un handicap *majeur* à la rédaction des commentaires (comme ce fut souvent le cas) : il était en effet largement possible, pour chaque œuvre, de retracer brièvement une page ciblée de l'histoire de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle, à partir de références ciblées et mieux maîtrisées.

■ De manière générale, la plupart des copies s'en tiennent, dans la mise en contexte des œuvres choisies, à l'évocation de données abstraites ou intellectuelles sur l'art de ce siècle (« l'ambition décorative de la rocaille », « la redécouverte de la Grèce », « la volonté des bâtiments du roi, à partir de 1745, de réaffirmer l'autorité de la monarchie », etc...). Ces données, certes, sont tout à fait justes, mais restent approximatives et générales ; elles méritaient d'une part d'être référencées historiquement de manière précise, et d'autre part d'être confrontées à la matérialité des œuvres étudiées ou citées comparativement.



Cliché n°1



Cliché n°2



Cliché n°3



Cliché n°4

### Considérations générales

Sur la forme : excepté les éternelles copies sans orthographe ni syntaxe où il faut couramment reconstituer un discours décousu, il me semble qu'un effort a été fait au niveau de la rédaction et de l'organisation des idées, même si l'abus des lignes sautées entre chaque paragraphe, ou même chaque phrase, ne sert guère le propos.

J'ai remarqué un effort de localisation, déçu néanmoins que le tableau d'Hubert Robert ne soit pas rendu au Musée Carnavalet, et que le Degas ne soit pas associé au Musée d'Orsay.

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 : le 2<sup>e</sup> cliché représentait le Palais de l'Industrie d'une Exposition Universelle qui ne pouvait être celle de 1900 surtout quand l'auteur en indiquait Napoléon III comme commanditaire.

Sur le fond : afin de répondre à ma demande et parce que les sujets s'y prêtaient, un certain nombre de copies m'ont livré des commentaires plastiques, en particulier lorsqu'il s'agissait de l'œuvre d'Hubert Robert, comme si seule la peinture permettait ce genre d'exercice. Il était décevant de voir que la belle ordonnance du Palais de l'Industrie ne suscitait guère de commentaires architectoniques et que le buffet de Godwin était dépecé en un puzzle d'horizontales et de verticales dont rien ne liait les éléments. Le manque d'intérêt pour les objets d'art et la photographie, que révèlent nombre de copies, est regrettable alors que je vous préviens chaque année de la présence de clichés de la plupart des techniques présentées durant le cours.

Il me faut encore déplorer un défaut récurrent : la rareté des renvois aux éléments vus en TDO – en particulier, en ce qui concerne le Degas – et vers les œuvres qui vous ont été présentées en complément du cours, ainsi que l'absence de recherches ou de connaissances personnelles. Les tentatives d'ouverture sur d'autres formes de la culture contemporaine, littérature, théâtre et musique, ne concernent que quelques très rares copies souvent d'excellente qualité.

### Notation

- Résultats : 51 copies ont été rendues.
- 37 ont eu 10 et plus, et 14, moins de 10.
- Les notes s'échelonnent selon l'ordre suivant : **18,5** : 1 ; **18** : 1 ; **17** : 1 ; **16** : 2 ; **15,5** : 4 ; **14,5** : 5 ; **14** : 1 ; **13,5** : 3 ; **13** : 1 ; **12,5** : 2 ; **12** : 3 ; **11** : 5 ; **10,50** : 1 ; **10** : 7 ; **9** : 1 ; **8,5** : 1 ; **8** : 2 ; **7** : 2 ; **6,5** : 2 ; **5** : 5 ; **3** : 1
- La moyenne se situant donc à 11,2.

### Commentaires

Les quatre clichés – qui recouvraient quatre des cinq domaines étudiés, le deuxième cliché valant plus pour son architecture que comme photographie – avaient tous été présentés en cours et commentés ; ils ont été projetés selon l'ordre des cours.

Voici la base du commentaire de chacun d'entre eux, selon mes notes de cours, auquel vous pouviez ajouter des considérations personnelles :



#### Cliché n°1 : *La Bastille dans les premiers jours de sa démolition*

Hubert ROBERT (1733-1808),  
Salon de 1789,  
Paris, Musée Carnavalet

Surprise au Salon de 1789 ; Hubert Robert expose deux tableaux en pendants : celui-ci, et une *Vue prise sur la rivière, sous l'une des arches du Pont Royal dans le temps de la grande gelée de l'hiver dernier*. Pour leur auteur, il ne s'agit que de deux vues anecdotiques sans pensées politiques sous-jacentes, mais le peintre Callot ne présente-t-il pas au même moment un portrait en pied du souverain ?

Beaucoup d'artistes ont représenté de manières diverses la destruction de la prison de la Bastille. Elle revêt, avec Hubert Robert, une dimension à la fois colossale et emblématique. Cet artiste s'était fait une spécialité des paysages montrant des vestiges, réels ou fictifs, de l'Antiquité, reflets d'un goût nostalgique fort répandu alors. Chroniqueur également des chantiers parisiens, dont plusieurs démolitions, il était le peintre idéal de la « ruine » de la Bastille, à laquelle il donne des proportions gigantesques mais sans projeter cet épisode au-delà de l'anecdote ponctuelle. En réalité, la prison-forteresse était moins haute que dans le tableau. Cette démesure est volontaire, et son effet renforcé symboliquement par une construction savante et une géniale utilisation de l'éclairage. L'alternance de zones sombres et claires suggère l'idée des ténèbres chassées par l'aube rayonnante d'un jour nouveau. Ce vocabulaire iconographique se situe parfaitement dans l'esprit du temps, la poésie de l'ombre.



### Cliché n°2 : *Façade du Palais de l'Industrie de l'Exposition Universelle de 1855*

Jean-Marie-Victor VIEL (1796-1863), architecte,  
Alexis BARRAULT (non rens.) et Georges BRIDEL (1827-1884), ingénieurs,  
Après 1855,  
cliché d'Edouard BALDUS (1813-1889),  
New York, Metropolitan Museum of Art

Le bâtiment destiné à la partie industrielle, agricole et commerciale de l'Exposition Universelle de 1855, présentait une architecture rationaliste de fer et de verre tout à fait caractéristique, de cette période derrière une façade en pierre de style éclectique, destinée à lui donner un caractère monumental autant qu'à en cacher la structure. Ce gigantesque palais offrait une façade longue de 208 mètres ornée d'un gigantesque portique en arc de triomphe ouvrant sur une grande nef centrale, sommée par une sculpture d'Elias Robert (en train de se dégrader dans la partie inférieure du parc de Saint-Cloud) représentant *La France couronnant d'or l'Art et l'Industrie*, cantonnée de deux groupes de putti tenant les armes impériales de Georges Diebolt. La façade divisée en deux niveaux d'arcades en plein cintre était ponctuée de quatre imposants pavillons d'angle. Avec ses 47 mètres de largeur (108 mètres de profondeur en incluant la Galerie des machines), l'édifice s'étalait sur plus de deux hectares. Il était haut de 35 mètres et comportait 408 fenêtres.

L'exposition ouverte du 15 mai au 15 novembre 1855 accueillit 5 162 330 visiteurs mais représenta un déficit de plus de 8 millions.



### Cliché n°3 : *La Petite danseuse de quatorze ans*

Edgar DEGAS (1834-1917),  
1879-1881,  
Paris, Musée d'Orsay

A l'opposé de la massivité et du symbolisme de l'œuvre de Rodin, il faut citer *La Petite Danseuse de quatorze ans* de Degas. A la mort de Degas, en 1917, on trouva dans son atelier 150 sculptures en cire ou en terre. Du vivant de l'artiste, l'ensemble était demeuré à peu près inconnu du public, à l'exception de la *Danseuse de 14 ans*, que Degas avait montrée à l'exposition impressionniste de 1881 et qui se trouve maintenant dans les collections de la National Gallery de Washington. Colorée au naturel, coiffée de vrais cheveux, vêtue d'un tutu et de véritables chaussons, elle témoigne d'un hyperréalisme, d'un vérisme poussés à l'extrême. Présentée dans une vitrine à la manière d'un spécimen de muséum, elle révèle un Degas presque anthropologue ou naturaliste. Les critiques ne s'y trompèrent pas : l'œuvre fut violemment accusée de représenter la fillette de manière bestiale ; on la compara à un singe ou un aztèque ; on lui trouva un visage « où tous les vices impriment leurs détestables promesses, marque d'un caractère particulièrement vicieux ».

Degas poussait ainsi à bout la logique du réalisme, si en vogue par ailleurs, en dépeignant sans fard ni hypocrisie, de manière quasi scientifique, la société de son temps. L'édition en bronze qui fut faite après sa mort, dont la fonte du musée d'Orsay est un exemple, tenta de préserver au mieux les caractéristiques de la cire.



### Cliché n°4 : *Buffet*

Edward William GODWIN (1833-1886),  
1867-1870,  
Londres, Victoria and Albert Museum

Architecte d'abord, écrivain ensuite, homme politique engagé puisqu'il fonda la *Ligue socialiste* en 1884, Morris se fit bientôt le décorateur de ses constructions en fournissant aux entreprises les formes et les modèles des objets qu'il destinait à occuper les espaces qu'il créait, et ce jusqu'à la date de 1861 où il fonda sa propre firme, figure majeure du mouvement *Arts and Crafts*, rénovateur de l'art décoratif. Avant de valoir pour les meubles et la vaisselle son rôle était déjà important pour l'habillement des pièces et l'on connaît, par exemple, des dizaines de modèles de papier peint que sa Société commercialisa. L'objet l'implique, les motifs doivent être de taille limitée, répétitifs et capables d'être assemblés, ce qui implique le rôle majeur de la symétrie. Quelques-uns de ses compatriotes œuvrèrent dans la même voie.

Le premier exemplaire de ce meuble à l'aspect japonisant a été réalisé en 1867 pour la maison-même de Godwin à Londres. Dans les années qui suivirent et jusqu'en 1888, il en fit produire quelques autres exemplaires pour des personnalités qui lui étaient liées telle l'actrice Ellen Terry ou les écrivains Wilfred et Alice Meynell. Le principe était de concevoir un meuble facile à entretenir, adaptable – certaines tablettes pouvant être déplacées – et offrant une importante surface de desserte. Le premier exemplaire fut réalisé dans un bois ordinaire peint à l'imitation de l'ébène – il avait donc aussi la particularité d'être bon marché, ce qui se confirme également dans l'emploi du métal argenté pour les poignées –, mais le bois utilisé se montrant instable, les exemplaires suivants furent réalisés en acajou toujours teinté en noir. Le meuble connaît quelques adaptations dans les exemplaires tardifs, et, ainsi, on peut trouver plus de pieds ou d'autres éléments décoratifs.

## arts d'Afrique (Manuel Valentin)

### Remarques générales

Il s'agissait de commenter un masque bidon de Romuald Hazoumé. Dans l'ensemble, les copies sont plutôt bonnes. Les enjeux thématiques ont été identifiés correctement, à savoir :

- L'idée du masque bidon, jeu de mot qui recouvre une certaine réalité de la tradition du masque en Afrique de l'Ouest qui est davantage fabriqué pour le marché européen. Il dépasse ici la notion de faux/authentique. L'usage de bidon d'essence sert de matériau de base et de titre.
- La dénonciation du trafic d'essence qui provoque parfois des drames (explosion lors du transport...)

Il manquait généralement un élément : nom de l'artiste, titre de l'œuvre, date, lieu de conservation, identité du matériau...

Les candidats qui ont échoué sont ceux qui ne connaissaient vraiment pas l'œuvre, alors qu'elle avait été montrée et commentée en cours.



Cliché n° 1 : *Noix de coco*

1997

Romuald Hazoumé

L'œuvre intitulée *Noix de coco* (1997), de Romuald Hazoumé peut-elle être vraiment qualifiée de masque africain, au sens classique du terme ? L'artiste lui-même qualifie ces œuvres faites dans la partie supérieure découpée de bidons d'essence de « masques bidons », voulant signifier le paradoxe entre la forte demande occidentale pour les masques africains authentiques, alors que leurs usages rituels se raréfient en Afrique ou bien deviennent essentiellement ludiques et folkloriques. *Noix de coco* fut donc conçue pour séduire l'acheteur occidental. La magie opérée par l'évocation subtile d'un visage de femme grâce à l'ajout d'une simple natte de fibres synthétiques de couleur claire a parfaitement réussi puisque l'œuvre fut acquise par le collectionneur d'art africain contemporain Jean Pigozzi (CAAC).

Le choix du bidon d'essence en plastique se justifie aussi par la volonté de l'artiste de vouloir dénoncer les dérives d'une société de consommation dans laquelle l'essence joue un rôle de premier plan. Les enjeux autour de ce carburant issu de l'industrie pétrochimique occidentale a conduit au développement de pratiques légales et illégales de transport de bidons d'essence, avec pour conséquence de nombreux accidents mortels.

## arts d'Océanie (Philippe Peltier)



Cliché n° 1 :

*Scène d'échange entre un officier de marine britannique et un Maori*

Tupaia

1769

Dessin aquarellé, 26,7 x 21 cm

British Library, Londres

### Description :

Deux hommes de profil les mains tendues l'un vers l'autre. A gauche, l'homme à la coiffe en chignon relevé et aux tatouages faciaux porte une cape en fibres végétales ou en plumes de kiwi, vêtement caractéristique des Maori de Nouvelle-Zélande. Il tend un homard. A droite, un Européen en habit, lui remet en retour un tissu blanc, ou, selon certaines hypothèses, un fragment d'étoffe d'écorce battue (tapa) provenant de Tahiti.

L'officier serait Joseph Banks, naturaliste britannique qui accompagna le premier voyage du Capitaine James Cook (1768-1771) dans les Mers du Sud. Ce voyage visait en partie à délimiter la "*Terra Australis Incognita*", cette masse terrestre qui, selon les scientifiques européens du Siècle des Lumières, devait équilibrer les terres de l'Hémisphère Nord.

### Auteur du dessin :

Une hypothèse reconnue : Tupaia serait l'auteur. C'est un polynésien originaire de Rai'iatea (îles de la Société), qui fut embarqué par Banks à bord de l'Endeavour et qui aida l'équipage à se diriger. La langue polynésienne, commune à plusieurs archipels, facilita la communication avec les populations polynésiennes rencontrées et favorisa un bon accueil comme en Nouvelle-Zélande par exemple. Ici, l'attention doit être portée sur les traits figuratifs que Tupaia emprunte aux canons artistiques européens et qui sont très éloignées des formes de représentation des îles de la Société.

### Lecture de l'image :

Une scène d'échange : il faut rappeler le contexte des premières rencontres entre Européens et Océaniens, qui ne sont pas toujours pacifiques. Ce qui n'est pas le cas dans cette image. Ici, la scène atteste de la volonté spécifique de Joseph Banks de rentrer en contact avec les insulaires, dans l'espoir de constituer une collection, dont nombre de pièces figurent aujourd'hui dans les collections historiques britanniques. Le tissu blanc offert par Banks peut constituer un bien exogène de prestige d'un point de vue des Polynésiens. On connaît des exemples d'intégration de matériaux européens (clous, tissu etc.) dans des objets polynésiens (coiffes, ceintures, sculptures etc.) dont la valeur fut ainsi amplifiée et le prestige de leur propriétaire accru. Voir donc l'intérêt réciproque de cet échange.

**Conclusion** >> Montrer la valeur de ce témoignage sur les premiers échanges et la constitution des premières collections océaniques ; ouvrir sur les deux autres voyages de Cook.

Souligner l'hybridité de l'oeuvre : un style européen dans la main d'un polynésien.

**Bibliographie** : Hooper S., 2008. *Polynésie : Arts et Divinités, 1760-1860*. Paris:RMN/MQB.

### techniques de création : l'architecture (Nicolas Courtin)

#### Sujet



Intérieur de la bibliothèque Sainte-Geneviève (5<sup>e</sup> arr.)  
Henri Labrouste,  
1843-1850

Après avoir identifié les matériaux et techniques employés, vous vous attacherez à en définir les principaux caractères

#### Notation

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

#### Corrigé

Le sujet visait à la reconnaissance des trois principaux matériaux employés dans cet édifice, visibles dans cette vue de l'intérieure de la salle de lecture :

- La pierre de taille
- La fonte de fer
- Le verre

Les caractères propres à chacun devaient être indiqués, aussi bien d'un point de vue technique que chronologique.

Ainsi, la nouveauté de l'emploi de la fonte, lié à la révolution industrielle, devait être mise en avant. Matériau dominant la vue intérieure, on attendait une attention particulière à son sujet : rappel historique (mis au point en Angleterre à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, introduction en France avec les ouvrages d'art), caractères techniques et spécificités d'emploi (poids, résistance à la compression, moulage, préfabrication, assemblages...).<sup>1</sup>

Une fois identifiés, le rôle de chacun pouvait être mis en lumière par le biais d'une description rapide de l'organisation générale du bâtiment : une enveloppe de pierre largement ouverte abrite une structure interne métallique légère qui dégage une grande salle à file de colonnettes. Des références à des édifices antérieurs où le même principe architectural a été mis en œuvre pouvaient être données.

Ce rappel devait conduire l'étudiant à souligner l'originalité de l'association de ces trois techniques dans un même bâtiment, réponse parfaitement adaptée aux contraintes du programme de la bibliothèque : environnement, espace, lumière, sécurité...

Il convenait de conclure sur le rôle majeur de cet édifice dans l'histoire de l'architecture moderne française. En indiquer les sources et les héritiers, aussi bien en France qu'à l'étranger était bienvenu.

<sup>1</sup> NB : l'identification de la fonte de fer était déterminante ; les généralités sur l'architecture métallique en général n'ont pas été considérées.

Ecole du Louvre

corrigés

troisième année  
septembre 2014

histoire des collections (Françoise Mardrus)

---

Pas de corrigé

## iconographie (Antonella Fenech Kroke)

### Résultats et observations

- 23 copies
- 0 à 4,5 : 2 copies
- 5 à 7 : 19 copies
- 7,5-10 : 2 copies

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

Les sujets iconographiques de la deuxième partie de l'examen ont été en grande partie reconnus !

Par contre, le sujet de l'œuvre projetée n'a pas été reconnu par la plupart des étudiants ; pourtant le tableau de Poussin avait été commenté et les personnages avaient été identifiés en s'appuyant sur les sources antiques (Plutarque en particulier).

Globalement, les résultats de cet examen confirment deux problèmes qui ont été déjà relevés lors de la première session :

- les copies montrent que les étudiants manquent de rigueur dans l'observation des œuvres !!! Cela est évident en ce qui concerne les commentaires iconographiques portant sur le cliché projeté : ces derniers consistent dans la plupart des cas en un résumé de l'épisode historique (qui souvent n'a pas été identifié correctement) et ils ont été rédigés sans observer l'œuvre et son iconographie spécifique. Le même problème se présente dans l'identification et le court commentaire demandés pour les vignettes. Cela conduit inévitablement à des identifications imprécises, approximatives, voir fausses.
- Comme lors de l'examen précédent, une certaine négligence et une certaine ignorance sont à signaler en ce qui concerne les noms des personnages, la forme française (l'orthographe, la syntaxe), l'utilisation nonchalante de minuscules, majuscules, accents, accords etc.



### Sujet

Nicolas Poussin,  
*Volumnie et Véturie suppliant Coriolan*  
1638-1639,  
Les Andelys, Musée Nicolas Poussin

### Commentaire

Les figures mémorables des débuts de la République romaine sont nombreux : parmi celles-ci, Caius Marcus Coriolanus, général romain. Habile homme d'armes, il gagna d'importantes batailles, notamment celle de Corioli (d'où son nom), qui lui permirent de se hisser au rang de général. En raison de sa renommée, Coriolanus voulut obtenir la charge de consul qu'on lui refusa puisqu'il était jugé trop arrogant. Il fut alors exilé chez les Volscs et s'allia avec eux menant la guerre contre sa propre patrie : guidant les armées volscs, il conquiert des villes romaines et marcha sur Rome.

Dans le tableau de Poussin, on reconnaît Coriolanus dans la partie droite du tableau (son casque porte un lion symbole de force et de pouvoir) : il est en train de dégainer ou bien de rengainer son épée (?) une posture ambivalente qui correspond aux sentiments de colère et d'amour pour le sien et sa véritable patrie. A droite se trouvent deux soldats volscs venus attaquer Rome avec Coriolanus. Ils sont placés derrière ce dernier, ce qui paraît suggérer qu'ils sont sous ses ordres. A l'arrière-plan on aperçoit la ville de Rome ainsi que le campement militaire des Volscs.

Afin de préserver la République romaine de la défaite, la mère de Coriolanus (Veturia, la femme couverte d'un voile et figurée de profil) et la femme de celui-ci (Volumnie qui se trouve au centre avec l'enfant dans les bras) se présentent avec d'autres nobles romaines devant le général pour le supplier d'épargner la ville. Les expressions de leurs visages expriment la peur, la tristesse et l'inquiétude ; leurs mouvements expriment précisément ces sentiments.

Les sources expliquent que (c'est cela qui fait le pathos de la scène peinte), Volumnie et Veturia viennent lui demander si elles doivent désormais se considérer comme des captives ou bien comme sa propre famille. Cette supplication convainc Coriolanus à épargner Rome (Cf. Plutarque, *Vies Parallèles*, Vie de Coriolanus, 36, 4-37) une décision qui lui coûtera la vie, car les Volscs le condamnent à mort pour trahison. Poussin met en scène toute la complexité des sentiments qui animent les protagonistes de cet épisode de l'histoire romaine.

A l'extrême gauche, le peintre peint une figure identifiable d'une part comme la déesse d'Athéna (Minerve) qui, en qualité de déesse de la sagesse et de la justice, vient signaler le retour de Coriolanus à la raison ; d'autre part, cette figure est aussi une représentation allégorique de Rome (son casque est décoré avec une louve, emblème de la ville).

Caché derrière cette dernière, la personnification de la Fortune est accoudée sur la roue qui est son attribut. Les Romains l'appelaient *Fortuna Muliebris*, protectrice des femmes mariées. C'est elle qui est à l'origine du revirement de Coriolanus. Le sanctuaire de cette « Fortune féminine » aurait été élevé précisément à l'endroit où Coriolanus avait installé son campement.

## Titres



### Cliché n°1 : *Junon orne les paons des yeux d'Argus*

**P. P. RUBENS, vers 1610, Cologne, Wallraf Museum**

Le sujet a été globalement bien reconnu, malgré quelques confusions dans l'identification des personnages. Ces approximations non pas nécessairement eu une implication dans l'attribution de la note. Nombreux ont été ceux qui ont reconnu l'œuvre, son auteur et le la source de l'épisode mythologique.



### Cliché n°2 : *Angélique gravant le nom de Médor sur l'écorce d'un arbre*

**G. B. TIEPOLO, 1757, Vicence, Villa Valmarana**

Le sujet ne comportait pas de difficulté particulière et il a été reconnu facilement ainsi que la source (Arioste, *Roland furieux*, XIX, 36). Cependant, aucune copie mentionne le fait que contrairement à l'iconographie traditionnelle, la scène de Tiepolo montre Angélique gravant le nom plutôt que Médor.



### Cliché n°3 : *Martyre de saint Barthélémy*

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

VALENTIN DE BOULOGNE, 1630, Venise, Museo dell'Accademia

La plupart des élèves ont reconnu le sujet, la source (J. de la Voragine), les personnages et les indices iconographiques (martyr, deux bourreaux, écorchage...). Certains ont cependant cru que ce saint martyr était Pierre, et non pas Barthélémy, et ce à cause de la forme en croix du tronc en bois figuré à l'arrière-plan (je rappelle que la crucifixion était une torture et une forme de mise à mort courante dans l'antiquité et que, par ailleurs, son évocation formelle dans les œuvres d'art fait souvent allusion à la mort du Christ – et donc en la foi en Christ qui est la raison pour laquelle précisément Barthélémy a été martyrisé).



### Cliché n°4 : *Danaé et Jupiter*

**J. WTEWAEL, 1606-1610, Paris, Musée du Louvre**

Hormis quelques cas, le thème a été globalement reconnu mais parfois avec quelques difficultés dans l'identification précise des personnages et du lieu (Danaé, Jupiter avec l'aigle, la servante, la tour...).



### Cliché n°5 : *Madeleine pénitente*

**S. VOUET, vers 1630, Cleveland, Cleveland Museum of Art**

Presque aucune difficulté dans l'identification de ce sujet iconographique !