



### 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 : estampe (François Baudequin)
- Histoire des collections (Françoise Mardrus)
- Iconographie (Antonella Fenech Kroke)

#### Sujet 1

L'architecture à Rome au XVII<sup>e</sup> siècle.

#### Sujet 2

Les « peintres de la réalité » en France et en Europe.

Pas de corrigé

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

### Considérations générales

En grande majorité, il y a eu un effort d'analyse et de contexte pour les deux sujets proposés.

Le premier sujet a été choisi par les deux tiers d'entre vous, reprenant parfois complètement le cours sur le cubisme sans répondre au sujet proposé. Le second sujet, sans parler du peu de copies qui n'ont pas ou peu commenté la citation d'Harold Rosenberg, a suscité de très bonnes remarques et réflexions sur l'art et la société américaine au XX<sup>e</sup> siècle.

Hormis certaines copies, une attention a été portée à l'orthographe, au vocabulaire et au style. Attention, de nombreuses copies ont cité des œuvres sans les dater, et sans les localiser.

### Vocabulaire / orthographe / fautes récurrentes

- attention « les stries » pas « les strilles » ; « les années 1950 » et pas « les années 50 »
- écrivez au long : la « Seconde guerre mondiale » (pas la 2<sup>nde</sup>), la « Bande dessinée » (pas la BD), en « deux dimensions » (pas en 2D), etc.
- mettre les « arts primitifs » et pas les « arts premiers » ; bannir le terme « l'épuration », déjà précisé dans les corrigés précédents et qui est impropre pour les arts plastiques, et utilisez plutôt « l'économie » ou « l'épurement » des formes
- éviter « le ressenti » de l'artiste, déjà précisé aussi, mais mettre plutôt « les sentiments, les pensées »

### Notation :

le barème rend compte de la méthode, de la rédaction, des exemples (datés) et bien sûr du contenu théorique et historique

- 71 copies : 53 au-dessus de la moyenne / 18 en dessous
- De 17,5 à 14,5 : 14 copies
- De 14 à 12 : 26 copies
- De 11,5 à 10 : 13 copies
- De 9,5 à 7 : 12 copies
- De 6,5 à 1 : 6 copies

### Sujet n°1

Création et réception des *Demoiselles d'Avignon* (1906-1907) de Pablo Picasso.

### Notation sur 20 :

- 42 copies : 29 au-dessus de la moyenne / 13 en-dessous
- De 16 à 13 : 16 copies
- De 12,5 à 10 : 13 copies
- De 9 à 7,5 : 8 copies
- De 6,5 à 3 : 5 copies

### Corrigé

Il s'agissait d'une dissertation, et pas d'un commentaire d'œuvre comme l'ont proposé trois copies.

Dans l'ensemble, les copies ont précisé le lieu de conservation du tableau de Picasso (New York, The Museum of Modern art), mais peu ont précisé le format monumental, notamment dans la production du peintre à ce moment-là.

La genèse et l'élaboration des *Demoiselles* ont été plutôt bien analysées, mais la réception de ce tableau a été souvent lacunaire ou même pas évoquée. Bien sûr, l'essor du cubisme après les *Demoiselles* était à citer, mais pas seulement, ni tous les mouvements d'avant-garde postérieurs ! Il fallait préciser sa première exposition publique au Salon d'Antin en 1916, le soutien d'André Breton auprès de son premier acquéreur Jacques Doucet en 1923, sa première reproduction dans *La Révolution surréaliste* en 1925, puis leur arrivée à New York puis au MoMA.

Certains ont évoqué le sujet du nu en peinture, la Vénus antique, celle de Titien et de Giorgione, au XIX<sup>e</sup> siècle (les peintures de Delacroix, de Ingres avec bien sûr le *Bain turc* (1862), *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863) de Manet, ou encore Degas), puis au début du XX<sup>e</sup> siècle (Renoir et bien entendu Cézanne, Gauguin, Matisse, Derain). D'ailleurs, le sujet du nu a été bien peu abordé, tant pour la genèse que pour la réception de ce tableau. Et attention : le sujet de ce tableau (harem, maison close, etc.) n'est pas inédit comme certains l'ont bien montré.

**Attention :** Les *Demoiselles d'Avignon* « n'ouvrent pas la porte à l'abstraction », comme certains l'ont écrit ! Elles font partie, avec *Grand Nu* (1907-1908) de Braque, de la **genèse** du cubisme, qui, lui, permettra le passage à l'abstraction chez certains artistes (Mondrian, Malevitch, ...). Il fallait rester sur le sujet des *Demoiselles* et ne pas synthétiser tous les cours...

Plusieurs copies ont mentionné à juste titre la salle au Musée national Picasso qui présente la genèse des *Demoiselles d'Avignon*.

Pour le cours sur le cubisme, reportez-vous aux corrigés antérieurs.

### Plan le plus retenu et qui permettait de répondre au sujet :

-1. Genèse et influences ; 2. Création (longue élaboration et innovations) ; 3. Réception

### Bonne remarques et formulations :

- Pour les titres des parties : « Un tableau peint sous influences » ; « une réception d'initiés »
- « Longue élaboration entre 1906 et 1907 qui fait la synthèse de nombreuses influences reçues des plus académiques aux plus novatrices pour livrer un nouveau vocabulaire plastique ».
- Une copie a conclu : « c'est ce tableau qui m'a transporté à New York pour la première fois, pour le voir tout simplement. »

## Sujet n°2

En 1952, le critique américain, Harold Rosenberg, écrit dans *Art News* : « *L'un après l'autre, les peintres américains commencèrent à considérer la toile comme une arène dans laquelle agir, plutôt que comme un espace où reproduire, redessiner, analyser ou exprimer un objet, réel ou imaginaire. Ce qui naissait sur la toile n'était plus une image mais un événement.* »

A l'aide d'exemples, vous commenterez cette citation en expliquant comment les artistes américains, dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, ont fait de leur œuvre (peinture, sérigraphie, collage, assemblage, photographie, film, sculpture, installation, etc.) une « image » ou un « événement », en réponse à la société américaine contemporaine.

### Notation :

- 29 copies : 24 au-dessus de la moyenne / 5 en-dessous
- De 17,5 à 14,5 : 8 copies
- De 13,5 à 10 : 16 copies
- De 9 à 7 : 4 copies
- 1 copie avec le sujet recopié

## Corrigé

Il fallait commenter la citation et répondre à la question en vous appuyant sur les cours américains, l'expressionnisme abstrait ou l'École de New York, le Pop Art et le Land Art. La citation d'Harold Rosenberg (extraite de « *American Action Painters* », *Art News*, déc. 1952) était à rattacher à l'Action Painting, qui est un des deux courants de l'École de New York.

Il fallait poser la définition de « l'image » et de « l'événement ». Rosenberg les oppose, toutefois, selon des exemples, vous pouviez soit les opposer, soit les associer, et ainsi analyser le processus de création des œuvres.

L'analyse des mouvements américains permettait de dégager des réflexions et de citer les artistes américains faisant de leurs œuvres une image ou un événement, en réponse à leur société, ce qui rendait complexe cette interrogation au sein même de chaque mouvement. Ainsi, les artistes de l'expressionnisme abstrait à partir de 1947, juste après la guerre, ont fait davantage de leur œuvre un événement. Les artistes du Pop Art ont répondu à la société de consommation en consacrant l'image (multipliée à l'infini, quotidienne, publicitaire, ironique, désuète, consumériste, banale,...) ; toutefois Warhol, par exemple, avec sa première installation de *Brillo-Boxes-multiples* en 1964, ou avec sa série des *Big Electric chairs* à la fin des années 1960, ou encore Oldenburg avec *Pastry Case, I* (1961-1962), font aussi de leurs œuvres un événement. Les artistes du Land Art font pleinement de leurs créations un événement, en lui donnant tout son sens, et posent aussi la question de l'image qui demeure avec les photographies, dessins, films, etc. conservés pour pérenniser les œuvres et les présenter dans les musées.

Jeff Koons, cité dans quelques copies, était un exemple pertinent pour associer justement image et événement. Certains ont convoqué aussi Roland Barthes, Marcel Duchamp, Marshall McLuhan, Jean-Michel Basquiat, les happenings, le body art, etc., pour argumenter leur analyse sur le passage de l'image à l'événement.

D'autres ont évoqué le statut de l'image et le concept de l'événement qui impliquent une action (physique ou morale), ainsi qu'un acteur et un spectateur. Il y a eu de bonnes remarques sur le processus introspectif qui devient un événement (École de New York), sur les valeurs de la société et de la culture (Pop Art), sur l'environnement et la nature (Art minimal, Land Art). Une copie a présenté le happening avec Allan Kaprow et Robert Whitman participant aussi de la dualité image/événement.

Pour l'École de New York, le Pop Art et le Land Art, reportez-vous aux corrigés antérieurs.

### Plan le plus retenu mais qui ne répondait pas toujours au sujet proposé :

1. L'École de New York
2. Le Pop Art
3. Le Land Art

### Plans intéressants proposés :

1. la société américaine vue par les artistes comme un monde mythique
2. la société américaine vue comme une société de consommation et de territoire

OU

1. L'art comme événement introspectif et appel à la méditation
2. L'événement collectif et le détournement des valeurs communes
3. L'engagement politique et événement commémoratif

OU (une seule copie)

1. L'événement
2. L'image

### Bonnes remarques :

■ Pour les artistes du Land Art, « l'événement passe donc avant l'image, mais l'image est sans cesse remise en jeu. Les artistes du Land art s'érigeaient contre les institutions et contre le musée donc contre l'image, mais ils sont sans cesse obligés d'y revenir. »

■ « En conclusion, les termes « images/événements » ne sont pas antinomiques et sont remplis d'ambiguïtés. Pourtant, on peut tout de même en déduire que les propositions de l'Expressionnisme abstrait et du Land Art peuvent être considérés comme des « œuvres-événements », tandis que le Pop Art tendrait plus à des œuvres pour l'image puisque le processus n'a aucune importance. »

■ Pour le Land Art, « c'est l'événement de recréation du monde. »

## art populaire (Edouard de Laubrie)

### Remarques communes aux deux sujets

Les copies sont relativement bonnes et le contenu du cours est assimilé dans ses grandes lignes. Cependant, si les références des collections observées en TDO au Musée des Arts et Métiers sont majoritairement connues des élèves, les exemples relatifs aux arts populaires (collections du MuCEM) sont très souvent imprécis voire aléatoires.

### Sujet 1

#### La bourgeoisie au XIX<sup>e</sup> siècle : un idéal à atteindre pour les classes populaires

### Corrigé

#### Analyse générale du sujet

Le sujet consistait à aborder la perception de l'idéal bourgeois par les classes populaires. Certaines copies n'ont traité que de la bourgeoisie, ne lisant que la première partie de l'énoncé, et sont par conséquent partiellement hors sujet. On pouvait aborder, dans un premier point, les représentations de la bourgeoisie dans l'art populaire et en décrypter les codes avec des exemples précis, extraits par exemple des nombreuses chromolithographies très largement diffusées. Ensuite, dans un second point, on pouvait développer les limites de ce « modèle bourgeois », à partir de nouveaux droits accordés au peuple et à la formation d'une véritable culture populaire indépendante des modèles bourgeois. La révolution de 1848 est une date charnière avec l'établissement du suffrage universel masculin. Au cours de la III<sup>e</sup> République, plusieurs lois protègent davantage la classe ouvrière qui s'affirme et se forge une véritable identité culturelle en opposition aux valeurs bourgeoises. On pouvait conclure sur le fait que les produits culturels manufacturés de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (Jeux de société, cinéma, valeurs foraines...) contribuent à apaiser les tensions entre les classes sociales et sont destinés à une classe moyenne de plus en plus importante.

#### Axes à aborder :

Le XIX<sup>e</sup> siècle est marqué par l'apothéose du modèle bourgeois, héritier de la Révolution française de 1789, en quête permanente de conquêtes et de respectabilité. En dépit de sa grande hétérogénéité, du petit commerçant (*plaque de verre anonyme, rue de Verdun à Villers-Cotterêts, Aisne, vers 1900, Villers-Cotterêts ; musée Alexandre Dumas*) au banquier (*Léon Bonnat (1833-1922), Isaac Pereire, 1878, huile sur toile, musée national du Château de Versailles*), la bourgeoisie a su intégrer tous les bouleversements politiques, économiques, culturels, scientifiques et sociaux du XIX<sup>e</sup> siècle. La bourgeoisie constitue à elle-seule la classe dominante et est véritablement à l'origine et actrice de la Révolution industrielle, en appliquant les notions de capitalisme et de libéralisme. La classe populaire n'est pas partie prenante de ces transformations, elle les subit. D'une population majoritairement rurale, elle devient plus ouvrière et urbaine. La classe ouvrière urbaine a souffert de l'exode rural et se trouve déracinée, en rupture avec ses points de repère culturels et sociaux séculaires. En milieu urbain, les classes bourgeoises et populaires se côtoient davantage, dans les nouveaux immeubles haussmanniens, même si chacun dispose d'espaces très distincts au confort très différencié. Néanmoins les classes populaires et bourgeoises partagent les espaces urbains rénovés sous le Second Empire : places, boulevards, théâtres (*Jean BERAUD (1849-1935), Le boulevard des Capucines devant le Théâtre du Vaudeville, 1889, huile sur toile, Paris, Musée Carnavalet*)... La bourgeoisie triomphante, symbolisée dès 1830 par le Roi bourgeois Louis-Philippe, est nécessairement un idéal à atteindre pour les classes les plus modestes qui leur envient l'éducation, le travail, le mode de vie, la culture, l'épargne et la propriété. Cet idéal bourgeois s'exprime de différentes manières dans l'art populaire. L'art populaire s'inspire essentiellement de l'idéal de progression personnelle bourgeoise accompagné d'un confort matériel. L'art populaire exprime les codes superficiels et immédiatement identifiables de la réussite de la bourgeoisie. Ainsi, les représentations les plus significatives sont les estampes, lithographies puis chromolithographies qui font la fortune des éditeurs comme Pellerin à Epinal. On peut évoquer par exemple « *Les degrés des Ages de l'homme* » (Pellerin imprimeur, éditeur, Vosges, Epinal, vers 1858, lithographie colorisée), « *L'éducation de la poupée* » (Pellerin imprimeur, éditeur, Vosges, Epinal, 2<sup>e</sup> moitié XIX<sup>e</sup> siècle, lithographie colorisée), « *L'école des garçons* » (Vosges, Epinal, 2<sup>e</sup> quart XIX<sup>e</sup> siècle, lithographie colorisée). Ces estampes évoquent de surcroît les codes établis entre les sexes dans la bourgeoisie. Certains intérieurs populaires intègrent les codes du mobilier éclectique bourgeois (*Eugène Atget (1857-1927), Intérieur d'un employé aux magasins du Louvre, 1910, Photographie positive sur papier albuminé d'après négatif sur verre au gélatinobromure, BNF, Paris*). Ces estampes et objets, élaborés par les entrepreneurs bourgeois, sont destinés à valoriser leur classe auprès des classes populaires, même si ces dernières auront les plus grandes difficultés à s'élever socialement, en dépit de la « méritocratie » de la III<sup>e</sup> République. C'est avant tout un idéal : la bourgeoisie a effectivement construit un modèle à conquérir par les couches populaires, mais auquel elle n'aura jamais accès. La grande bourgeoisie est un rêve inaccessible, à l'exception de rares cas évoqués dans certains romans d'Emile Zola (*Nana, 1880*).

Cependant, la révolution de 1848 marque une certaine rupture avec ce modèle bourgeois et l'émergence progressive d'une véritable culture populaire qui affirme son identité propre en rupture avec la bourgeoisie : c'est la manifestation de la lutte des classes. Déjà en milieu rural, la suppression des communaux et des droits collectifs associés (*Jules BRETON (1827-1906), Le rappel des glaneuses, 1859, huile sur toile, Musée d'Orsay*) avaient plongé une partie des classes rurales dans la misère. L'essor de la mécanisation met au chômage une importante partie de la population qui vivait de la « proto-industrie ». En milieu urbain, la classe ouvrière, toujours plus nombreuse, œuvre à la révolution industrielle et est largement exploitée par la bourgeoisie. Les ouvriers vivent souvent dans une grande misère ; les enfants travaillent dès l'âge de six ans (*Groupe d'enfants ouvriers mineurs, Belgique, s.l., fin 19<sup>e</sup> siècle, collection Carhop*), les journées sont interminables pour les familles ouvrières dont les revenus couvrent à peine les repas quotidiens (*Norbert GOENEUTTE (1854-1894), La soupe du matin, huile sur toile, Sénat, Paris*). Les villes ouvrières construites par les grands industriels ne sont pas suffisantes (*Famillistère de Guise, Aisne / Haut-Rhin, Mulhouse, cité ouvrière, vue aérienne de l'Ouest de la cité, service de l'Inventaire et du Patrimoine – Alsace, 2007*). Aucune protection sociale n'existe avant l'apparition des sociétés de secours mutuels (*Bannière, Société de secours mutuels, Guisy, Seine-et-Marne*) et une conscience émergente de la santé publique avec le Dr Villermé (1841). Le suffrage universel masculin (1848) rapproche les différences classes sociales et donne au peuple une parole politique inédite. A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les sports collectifs ou des activités culturelles, comme les harmonies municipales, contribuent à l'épanouissement des classes populaires. L'éducation primaire laïque gratuite et obligatoire pour tous est promue par Jules Ferry (1881 et 1882). Parallèlement, les ouvriers obtiennent le droit de grève (1864, loi Ollivier), puis la création des syndicats (1884, loi Waldeck-Rousseau). L'activité syndicale devient un axe fort de revendication de la classe ouvrière (*Paul-Louis DELANCE (1848-1924), Grève à Saint-Ouen, 1908, Huile sur toile, Musée d'Orsay, Paris*). On peut considérer que Laurent Mourguet avec Guignol (canut lyonnais) affirme déjà une identité ouvrière dès 1808 (*Guignol, marionnette à gaine du théâtre Mourguet, quai Saint-Antoine, Lyon, conçue et manipulée par la famille Neichthausser, descendants de Laurent Mourguet, marionnettistes, Lyon, France, 1900-1950, tissu, bois, métal, MuCEM*). Les objets manufacturés de la « culture de masse » concernent une population de plus en plus large, où les différences entre

classes sociales sont atténuées (*Bibliothèque de chemin de fer, photographie, Bibliothèque municipale de Rennes / Le Petit Journal, Supplément illustré, 29 novembre 1890, 1<sup>er</sup> numéro avec gravure colorée en pleine page, BNF...*). Les chanteurs populaires ou danseurs de cabaret (*Louis Victor Paul BACARD, La Goulue et Grille d'Egout, photographie, vers 1885, Musée d'Orsay, Paris*), souvent d'origines très modestes, connaissent parfois un succès important et mettent en parole des destins populaires tragiques. Paradoxalement, alors que la classe rurale disparaît en partie ou qu'une partie de cette classe est capable de s'adapter aux évolutions économiques grâce à une mécanisation accentuée (*Gravure, Couverture de la revue La Maison Rustique, janvier à juin 1854, Coll. ENSA Montpellier*), ses aspects les plus « traditionnels » ou « folkloriques » sont mis en exergue par les élites bourgeoises qui constituent les différents gouvernements, comme symboles de l'unité de la nation ; les reliques de ce monde disparu sont conservées dans les musées d'art populaire (Musée Ethnographique du Trocadéro en 1881) ou exhibées dans les expositions universelles (*Palais du Trocadéro, Exposition universelle de 1878, carte postale, MuCEM*). Certes, les collections de ces musées concernent les objets témoins d'une vie rurale révolue et pas ceux de la classe ouvrière, classe trop récente par rapport au monde paysan qui trouble trop souvent l'ordre bourgeois.

## Sujet 2

Art populaire au XIX<sup>e</sup> siècle : dans quelle mesure passe-t-on d'une production manuelle et artisanale à une production manufacturée ?

## Corrigé

### Analyse générale du sujet

Le sujet a été abordé en cours et ne posait pas de difficulté particulière dès lors que l'on en faisait une lecture attentive. On devait aborder la transition qui s'opère au XIX<sup>e</sup> siècle entre une production d'art populaire artisanale et une production populaire manufacturée. Il ne fallait pas traiter d'abord de la production manuelle puis de la production manufacturée, mais analyser les processus qui permettent de passer de l'un à l'autre. On pouvait, dans un premier point, s'appuyer sur l'évolution démographique au cours du siècle et les exodes ruraux successifs qui provoquent une migration de plus en plus définitive de certaines populations rurales vers les villes. Les mutations passent par la mécanisation des nouveaux modes de production des objets en série, ce qui a été bien traité par les élèves. On pouvait également aborder les facteurs (hausse de la démographique, meilleure productivité agricole, exploitation de la houille comme source d'énergie, développement des moyens de communication, capacité d'entreprendre garantie par l'Etat, nouveaux marchés – nouvelles offres et nouvelles demandes) qui ont permis cette évolution technique et technologique. Les élèves ne les ont souvent abordés que partiellement.

On devait ensuite aborder les bouleversements esthétiques et symboliques provoqués par cette évolution du mode de production et la perte des identités culturelles locales. On pouvait s'appuyer sur les objets illustrant les « rites de passages » ou encore sur le mobilier populaire par exemple. Environ la moitié des élèves a su développer cet aspect.

Un dernier point pouvait permettre de moduler cette transition, de l'artisanat à l'industrie, en précisant que tous les territoires n'ont pas subi ces bouleversements de façon homogène. De plus, certaines productions populaires, comme le costume de fête, ont su profiter des nouveautés apportées par la mécanisation avant d'être progressivement abandonnées, souvent entre les deux guerres mondiales. De plus, les arts populaires ruraux ont été mis en exergue grâce au développement des transports et du tourisme ou encore par l'action des « régionalistes » (*Frédéric Mistral en Provence*) et par la création de collections d'art populaire (*collection Champfleury d'estampes et de faïences populaires*) et les expositions universelles (notamment celle de 1878) qui ont constitué les prémices à la création des musées d'art populaire (*Museon Arlaten, Arles*). Ce point a été très rarement abordé par les élèves.

### Axes à aborder :

L'art populaire suit un mouvement similaire aux bouleversements techniques, politiques, économiques et sociaux du XIX<sup>e</sup> siècle. Alors qu'en 1801, 77% de la population française est rurale, ce chiffre tombe à 59% en 1901. Ce sont les villes qui absorbent largement cette part de population qui, pour des raisons multiples, quitte la campagne pour la ville. Parallèlement, l'art populaire qui au début du XIX<sup>e</sup> siècle concerne davantage les populations rurales devient progressivement un art populaire urbain à la fin du siècle. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, l'art populaire rural est essentiellement confectionné par le monde rural lui-même, qu'il s'agisse d'autofabrication où le fabricant et l'utilisateur sont la même personne (*moule à fromage « Hourmagero », Ariège, bois taillé, gravé, évidé, marques : au verso "H.N.Q.I", MuCEM*), ou encore d'artisanat spécialisé où l'artisan maîtrise de bout en bout une chaîne opératoire technique, allant de la matière première au produit fini (*abreuvoir à oiseaux, 18<sup>e</sup> siècle, verre soufflé transparent et coloré en bleu, MuCEM*). Ce n'est pas pour autant qu'une production semi-manufacturée n'existe pas, celle où chaque partie d'un processus technique est fragmentée et réalisée par un ouvrier spécialisé astreint à une tâche particulière à réaliser en un temps donné (*carte postale, Manufacture de céramique, Cher, Henrichemont*). Les années 1830-1850 voient éclore un processus de « proto-industrie » en milieu rural, permettant d'associer une production agricole majoritaire à une production ouvrière d'appoint. La proto-industrie est définitivement supplantée à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle par une production industrielle localisée à proximité immédiate des lieux de productions de matières premières et d'énergie (surtout le charbon, *Joseph Phillibert QUENTIN (1857-1946), Mineurs de fond procédant à l'abattage du charbon, cliché positif au gélatino bromure d'argent sur plaque de verre, musée des Beaux-Arts d'Arras*) ou de transport (ports). Plusieurs facteurs expliquent cette transition entre un processus artisanal peu mécanisé à une production industrielle de plus en plus mécanisée. On peut citer la forte croissance démographique en France (et en Europe) en comparaison avec le reste du monde, les progrès de l'agriculture avec la généralisation des cultures fourragères qui font disparaître la jachère, les besoins de sources d'énergie avec le recours à la houille qui remplace du charbon de bois, la structuration des nouveaux moyens de communication - chemins de fer, bateaux à vapeur -, le développement de l'individualisme humaniste qui permet d'entreprendre, le rôle essentiel de l'Etat de droit qui garantit par la loi la liberté d'entreprendre, le changement d'échelle des marchés lié à la multiplication des machines et des acheteurs potentiels.

Parallèlement à ce processus technique, la valeur esthétique et symbolique de l'objet d'art populaire évolue. D'un objet de production locale, destinée à une communauté restreinte, habituée à l'utilisation de matériaux locaux et à un répertoire décoratif qui évolue lentement (*collier d'esclavage, entre 1819 et 1838, Paris, utilisé en Normandie, or estampé, émail, plaques décorées d'émaux dits "bressans", MuCEM*), l'objet manufacturé, s'il est souvent d'excellente facture, est destiné à une population élargie, et doit satisfaire aux goûts du plus grand nombre. La valeur symbolique évolue également : l'objet populaire affirme une identité locale, qu'elle soit sociale ou territoriale par son décor, par ses matériaux, par ses modes spécifiques d'utilisation, par exemple lors de rites de passage mis en évidence par Arnold Van Gennep (*quenouille votive de la Vierge, Poligny, Seine-et-Marne, MuCEM*). D'un objet individualisé, on passe à un objet de production sérielle de plus en plus vidé de charge symbolique pour correspondre au plus grand nombre, que l'on qualifie de « culture de masse ». L'objet populaire n'est plus élaboré par une communauté pour ses propres besoins, mais par des industries culturelles alors naissantes, qui fabriquent des produits destinés au plus grand nombre (*assiette en faïence fine à décor historique imprimé et peint, signée Charles Hamlet, faïence de Creil-Montereau vers 1876-1884, Musée Gallé-Juillet, Creil*) ; ces entrepreneurs appartiennent à la bourgeoisie dont les objectifs de production sont guidés par des impératifs économiques et capitalistes. C'est le début des industries culturelles (*affiche HIPPODROME, LEVY Charles - dessinateur, imprimeur, Paris, 1889, lithographie coloriée, MuCEM*).

Ce bouleversement technique et social n'est pas uniforme dans toute la France et met parfois de nombreuses années pour aboutir à un phénomène d'acculturation qui résulte du contact continu des modèles culturels urbains sur le monde rural, entraînant progressivement la désintégration des particularités de ce dernier. Il y a une perméabilité qui s'effectue très largement du monde urbain vers le monde rural. Le costume populaire rural qui émerge dans les années 1830 avec ses forts particularismes locaux, profite d'abord des étoffes et accessoires chatoyants et bon marché produits par les manufactures textiles. Le costume populaire rural se diversifie et les coiffes prennent de l'ampleur (*évolution de la coiffe bigoudène entre 1900, 1910, 1920, 1940, Finistère, Pays Bigouden, MuCEM*), avant que le prêt à porter urbain, grâce aux grands magasins (*publicité pour les grands magasins de la Belle Jardinière, rue du Pont-Neuf, à Paris, 23 novembre 1899, MuCEM*) et à la vente par correspondance (*catalogues de la Manufacture de Cycles et des Armes de Saint-Etienne*) inonde le monde rural.

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

---

### Pas de corrigé



#### Cliché n°1 : *Hercule ramenant Alceste des enfers*

Charles-Antoine Coypel, Antonio Bossi,  
vers 1750,  
213,5 x 263 cm,  
musée de Grenoble



#### Cliché n°2 : Stucs de weisser Saal

1744,  
Würzburg, résidence des Princes-Evêques



#### Cliché n°3 : L'Ombre du grand Colbert, le Louvre et la Ville de Paris

Charles Eisen,  
frontispice, in Etienne La Font de Saint-Yenne  
1752,  
gravure, in-8°



#### Cliché n°4 : *L'amiral Coligny en impose à ses assassins*

J.-B. Suvée,  
salon de 1787,  
h/t, 324 x 260 cm,  
Dijon, Musée des Beaux-Arts

### Considérations générales

Cette session est marquée par un louable effort de concision. Les copies-fleuve sont devenues plus rares et les commentaires, d'une taille raisonnable, apparaissent souvent construits de manière raisonnée et privilégiant les axes d'analyse proposés : identification du cliché ; description de ses caractéristiques les plus pertinentes ; place dans l'œuvre de l'artiste, l'histoire de l'art ou du goût. Le seul échec majeur concerne le troisième cliché, la photographie de Le Gray, qui a généré un bien trop grand nombre de résumés d'histoire de la photographie sans réelle pertinence, ainsi que le quatrième qui m'a valu plusieurs résumés de l'histoire, assez peu crédibles, de l'impressionnisme.

Je me suis longtemps désolé du manque d'intérêt des candidats pour ce qui concernait les objets d'art et la photographie, mais cet examen est rassurant qui montre une bonne connaissance du cours et ce qui semble être de l'intérêt pour ces deux domaines. Mais, une fois de plus, il est nécessaire de regretter la mauvaise connaissance de l'Histoire : 1798 n'est ni le Consulat ni l'Empire et Eugénie n'a pu poser devant l'objectif en tant qu'impératrice après 1870.

L'orthographe connaîtrait même une amélioration générale si quelques copies ne tentaient de battre des records d'erreurs. La conjugaison des verbes est aussi à vérifier, ainsi quel que soit le temps que vous souhaitez employer le verbe peindre ne donnera jamais « peigna ».

Le vocabulaire est le plus souvent adapté mais, toujours en ce qui concerne le troisième cliché, la confusion entre diadème, couronne et tiare est beaucoup trop fréquente. Pour le dernier, il s'agissait d'un « tondo » et non d'un « rondo ».

J'ai apprécié que nombre d'entre vous fassent référence aux œuvres étudiées dans le cadre des TDO, en particulier en ce qui concerne le mobilier de madame Récamier et la peinture de Monet, même s'il était surprenant que la seule peinture de même format qui a été le plus souvent citée soit le *Bain turc* d'Ingres. J'ai été aussi très satisfait de constater les remarquables efforts de localisation des œuvres y compris hors de Paris et des collections nationales.

### Notation

■ Résultats : 71 copies ont été rendues

■ 52 ont eu dix et plus, et 19 moins de 10.

■ Les notes s'échelonnent selon l'ordre suivant : 18 : 1 ; 17,5 : 1 ; 17 : 1 ; 16,5 : 3 ; 16 : 2 ; 15,5 : 3 ; 15 : 3 ; 14,5 : 2 ; 14 : 6 ; 13,5 : 3 ; 13 : 3 ; 12,5 : 2 ; 12 : 3 ; 11,50 : 4 ; 11 : 3 ; 10,50 : 5 ; 10 : 7 ; 9,5 : 2 ; 9 : 6 ; 8 : 2 ; 7 : 2 ; 6,5 : 1 ; 6 : 2 ; 5,5 : 1 ; 5 : 2 ; 4 : 1

■ La moyenne générale est de 11,57.



### Cliché n°1 : *Fauteuil du salon de Madame Récamier*

JACOB Frères,  
Paris, Musée du Louvre,  
vers 1798

Au-delà de ces informations de base, j'attendais une description de l'objet et les principales caractéristiques héritées du XVIII<sup>e</sup> siècle (pied balustre ou figures de sphinges assises) ou novatrices (pieds arrière « à l'étrusque »). Parmi les commentaires supplémentaires, vous deviez insister : sur l'origine de l'objet (ancien hôtel Necker réaménagé pour les Récamier ; rue du Mont Blanc, à Paris) ; sur les bois précieux utilisés (amarante et citronnier) et sur l'influence de la loi Le Chapelier de 1791 qui permettait désormais de cumuler les fonctions de menuisier et d'ébéniste.

Le principal écueil a résidé dans la date. Nombre de ceux qui se sont souvenus qu'il s'agissait de 1798 ont néanmoins parlé de l'influence de l'Égypte alors que celle-ci était impossible : l'expédition égyptienne de Bonaparte s'étant déroulée en 1798 et la publication de Vivant-Denon lançant l'égyptomanie datant de 1802. Les sphinges, soutiens d'accoudoirs, étaient donc à chercher plutôt dans les publications antérieures consacrées aux mondes grec et étrusque.





### Cliché n°2 : *Fontaine du Fella*

François-Jean BRALLE (1750-1831), Pierre-Nicolas BEAUVALLET (1750-1818),  
Paris, 42, rue de Sèvres,  
1806

Ces informations ont la plupart du temps été données sans erreur. Les commentaires sont devenus moins assurés quand il s'est agi de décrire le monument et, surtout, le personnage représenté. Les éléments ont été mis en relation avec la *Description de l'Égypte* de Vivant-Denon, ce qui n'était pas faux mais ce qui ne devait pas empêcher la mention de la découverte de l'Antinous à Tivoli en 1739 qui servit à plusieurs reprises de modèle, par exemple à l'hôtel de Beauharnais.

Sur les commentaires, les résultats ont été excellents, les copies faisant référence tout à la fois à la volonté urbanistique et hygiéniste du premier Empire et aux nombreuses fontaines édifiées (ou non pour celle de la Place de la Bastille) auxquelles participèrent Bralle et Beauvallet. Quelques exemples postérieurs de sculptures de cet artiste ont encore amélioré certaines copies.



### Cliché n°3 : *L'impératrice Eugénie*

Gustave LE GRAY (1820-1884),  
Compiègne, Palais impérial,  
1856

Cette image de l'impératrice Eugénie, négatif sur papier ciré sec, est un portrait d'une série de cinq réalisée à Saint-Cloud en 1856 et destiné à aider le peintre Thomas Couture dans la réalisation d'une grande toile sur le thème du baptême du prince impérial.

Au-delà de ces informations vous aviez la possibilité d'évoquer le rôle « politique » que Napoléon III a voulu faire jouer à la diffusion de son image ; la passion pour la photographie du couple impérial ; ou, enfin, les différents aspects de la carrière de Le Gray et son rôle dans l'évolution de la technique photographique.

Le danger était, comme je l'ai déjà signalé, de vouloir résumer une histoire de la photographie ou de vouloir multiplier des termes techniques mal maîtrisés.



### Cliché n°4 : *Nymphéas*

Claude MONET (1840-1926),  
Dallas Museum of Art,  
1908

De son installation en 1883 à Giverny à sa mort en 1926, Monet va réaliser à partir de 1893, plusieurs « séries » ayant pour thème les nymphéas qu'il faisait pousser dans l'étang qu'il n'a cessé d'agrandir. Vision dépourvue de tout repère spatial mais où l'on peut encore voir les fleurs en partie inférieure, les reflets des arbres en partie supérieure, cette œuvre qui demeure un paysage devait être datée vers la fin de la première décennie du 20ème siècle, ce que confirmait sa technique enlevée, mais qui n'avait plus rien à voir avec l'impressionnisme de 1874.

A partir de cette première date et de la notion de séries, il était possible de regarder en amont (les meules ou les cathédrales) mais surtout en aval avec la *Grande décoration de Nymphéas* de l'Orangerie. Et pourquoi pas de proposer une projection sur l'art du XX<sup>e</sup> siècle, ce que certains ont habilement fait.

La référence au tondo, rare dans l'œuvre de Monet, mais qui participe complètement à la perte des repères tout en s'inscrivant dans une pratique artistique héritée de la Renaissance, aurait pu aussi retenir votre attention.

## arts d'Afrique (Manuel Valentin)

### Remarques générales

L'œuvre présentée ne présentait aucune difficulté particulière, dans la mesure où elle avait été montrée et longuement commentée en cours. En dépit de quelques très bonnes copies, l'ensemble apparaît très moyen par rapport aux années précédentes, et laisse transparaître un certain nombre de négligences et des confusions, pour ne pas dire un laisser-aller.

Plusieurs copies ont situé l'œuvre en Nouvelle-Guinée, au lieu de République de Guinée, ou bien l'ont déterminée comme un « bâton », alors qu'il s'agissait d'un haut de masque. La présentation d'une œuvre de Nouvelle-Guinée pour le commentaire de cliché de l'épreuve Arts d'Océanie a peut-être contribué à induire en erreur certains candidats.

Néanmoins, le contenu relativement pauvre des copies n'ayant pas obtenu la moyenne laisse plutôt deviner que la plupart des candidats n'ont pas assisté au cours. Ils se sont contentés du PowerPoint et ont utilisé pour quelques-uns d'entre eux les notes de cours d'autres élèves.



### Cliché n°1 : Masque « Basonyi » ou « Mbanchong »

République de Guinée

Bois peint

Plus de 2m

Cette grande statue longiligne, haute de plus de deux mètres, en bois peint correspond à la partie supérieure d'un masque appelé « Basonyi » ou « Mbanchong », que les populations de la plaine côtière de la République de Guinée utilisaient principalement lors des cérémonies d'initiation. Les Nalu, les Baga et les Landuman voyaient dans ce masque la matérialisation d'un esprit protecteur puissant, associé à un être mythique dont on disait qu'il était capable d'absorber les pluies d'orage avant de les reverser sous forme de sources et de rivières. La forme de cette créature se confondait avec celle d'un grand serpent.

Le haut de masque évoque parfaitement la silhouette reptilienne, par le mouvement ondulatoire dont l'effet visuel est augmenté par le décor de triangles polychromes dont la taille épouse parfaitement l'épaisseur du bois. Il serait vain de vouloir déterminer l'identité précise de l'espèce animale représentée. Le masque « Bansonyi » n'est pas la représentation d'une espèce particulière de serpent. Il synthétise les traits de deux ou trois serpents comme le python et le cobra, symbolisant l'unité primordiale des mondes aquatiques, terrestres et souterrains, habitats privilégiés où évoluent ces deux serpents. Mais on peut également ajouter la vipère du Gabon, laquelle se caractérise par une double frise de triangles et de losanges juxtaposés sur le dos qui rappelle étrangement celle arborée par le masque « Basonyi ». L'exemplaire présenté ici est sans doute l'un des plus réussis, ce qui explique qu'il ait été choisi pour figurer au Pavillon des Sessions du Louvre.

corrigés

troisième année  
septembre 2015

arts d'Océanie (Philippe Peltier)

---



Cliché n°1 : coupe

Hawaï  
Bois,  
h : 20 cm ; L : 46 cm,  
Londres, British Museum

Pas de corrigé

### techniques de création : l'estampe (François Baudequin)

#### Sujet



*La Sainte face,*  
Claude Mellan,  
1949,  
gravure au burin,  
Bibliothèque nationale, Paris

1. Qu'est-ce qu'une estampe ?
2. Énumérez les procédés de gravure en taille-douce.
3. Expliquez la technique de la gravure au burin et celle de l'eau-forte pure.
4. En vous appuyant sur l'image présentée vous expliquerez la manière utilisée par Claude Mellan pour obtenir les valeurs du trait.

#### Corrigé

##### 1. Qu'est-ce que l'estampe ?

« Une estampe est une image multipliable à l'identique à partir d'un élément d'impression, ou matrice, tel qu'une planche de bois ou une plaque de métal gravé, qui, encrée, transfère lors de son passage en presse, sa charge d'encre sur une feuille de papier ou tout autre support offrant la même souplesse. »

Les images produites par la lithographie et la sérigraphie sont aussi des estampes.

##### 2. Énumérez les procédés de gravure en taille-douce.

■ La gravure de taille directe :

Le burin

La pointe sèche

La manière noire ou mezzotint

La gravure aux outils (carborundum)

■ La gravure chimique :

Appelée communément Eau-forte

L'eau-forte pure (eau-forte au trait)

L'Aquatinte

Le vernis mou

L'Héliogravure (ou eau-forte photographique)

##### 3. Expliquez la technique de la gravure au burin et celle de l'eau-forte

■ Le burin

Le burin est une petite barre en acier trempé emmanchée dans pommeau de bois. L'extrémité libre se termine en biseau de façon à former une section losangée avec une arête intérieure vive.

La forme losangée du burin détermine des tailles en V plus ou moins profondes. La paume de la main enveloppe l'outil. Le pouce et l'index chevauchent la barre. Cette barre devenue lame pénétrera dans le cuivre par l'action des forces opposées de la main dirigeant l'outil et de l'autre main. (Les bras, comparés aux mâchoires d'un étau, s'associent pleinement à l'action)

Ces sillons recevront l'encre et fourniront l'image. Plus les sillons sont profonds et plus ils seront noirs ; superficiels ils expriment les gris. Seules les surfaces polies resteront blanches.

■ L'eau-forte

La planche de cuivre est dégraissée (avec du blanc d'Espagne et du vinaigre) puis recouverte d'un vernis protecteur, mélange de bitume et de poix (sous forme de boule à l'aide d'un tampon de soie ou de cuir). La plaque est enfumée à l'aide d'un flambeau de suif pour recuire le vernis. Cette couche de protection, finement répartie, n'offre à la pointe affûtée de l'aquafortiste qu'une résistance minimale. C'est donc avec une grande liberté de mouvement que l'artiste va dessiner dans le vernis, mettant à nu le métal. La plaque ainsi dessinée est immergée dans un bain d'acide (acide nitrique ou bien perchlorure de fer) qui va attaquer le cuivre découvert et creuser le dessin. Le graveur jouera avec le temps de morsure. Il faudra de longues immersions pour obtenir des noirs profonds, alors que quelques secondes suffiront pour obtenir des noirs légers.

##### 4. En vous appuyant sur l'image présentée vous expliquerez la manière utilisée par Claude Mellan pour obtenir les valeurs du trait

C'est en faisant pénétrer le burin plus ou moins profondément dans le cuivre que Mellan a obtenu de fines tailles et des tailles profondes. Les tailles en V iront nécessairement en s'élargissant puis en s'amincissant à mesure que la lame losangée du burin plongera dans le métal ou en émergera.

À l'impression, les valeurs du trait sont donc produites par la variation de la couche d'encre de ce trait unique spiralé.

Ecole du Louvre

corrigés

troisième année  
septembre 2014

histoire des collections (Françoise Mardrus)

---

Pas de corrigé

Pas de corrigé



#### Sujet

Peinture,  
XVII<sup>e</sup> siècle  
France

Titres



Cliché n°1 : pas de corrigé



Cliché n°2 : pas de corrigé



Cliché n° 3 : pas de corrigé



Cliché n° 4 : pas de corrigé



Cliché n° 5 : pas de corrigé