

Concours 2021

Rapport du jury

sur les concours

des conservateurs

du patrimoine

État
Ville de Paris
Collectivités territoriales

Sommaire

Composition du jury
Introduction
Epreuves écrites
Epreuves orales
Données statistiques

PRÉSIDENTE DU JURY

Marie LAVANDIER

Conservatrice générale du patrimoine

VICE-PRÉSIDENT DU JURY

Hervé LEMOINE

Conservateur général du patrimoine

MEMBRES DU JURY

Laure BARTHET

Conservatrice territoriale du patrimoine

Denis BERTHOMIER

Conseiller maître à la Cour des comptes

Thomas BRUNNER

Maître de conférences

Violaine CHALLEAT-FONCK

Conservatrice en chef du patrimoine

Annie CLAUSTRÉS

Maître de conférences

Marianne COJANNOT-LE BLANC

Professeure des universités

Anne EMBS

Conservatrice en chef du patrimoine

Guillaume GAILLARD

Conservateur territorial du patrimoine

Marie-Laure GRIFFATON

Conservatrice en chef du patrimoine

Elisabeth JOLYS SHIMELLS

Conservatrice du patrimoine

Vincent MICHEL

Professeur des universités

Marie RECALDE

Adjointe au maire de Mérignac

Patrick THIL

Adjoint au maire de Metz

Conseiller régional de la région Grand-Est

CORRECTEURS ET EXAMINATEURS SPÉCIALISÉS

Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Europe des périodes paléolithique et mésolithique :

Elena PAILLET

Conservatrice du patrimoine

Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de la France de la période néolithique et des âges des métaux :

Karim GERNIGON

Conservateur en chef du patrimoine

Archéologie historique de la France de l'époque gallo-romaine jusqu'à la fin du XVIIIe siècle :

Jocelyn MARTINEAU

Conservateur du patrimoine

Archéologie et histoire de l'art et des civilisations du monde gréco-romain jusqu'au Ve siècle après J.-C. :

Isabel BONORA-ANDUJAR

Conservatrice du patrimoine

Histoire de l'art et des civilisations du Moyen Âge européen et de Byzance du Ve siècle au XVe siècle :

Delphine CHRISTOPHE

Conservatrice générale du patrimoine

Histoire de l'art et des civilisations de l'Europe du XVe siècle à la fin du XVIIIe siècle :

Nicole GARNIER-PELLE

Conservatrice générale du patrimoine

Histoire de l'art et des civilisations dans le monde occidental de la fin du XVIIIe siècle à nos jours :

Olivia VOISIN

Conservatrice territoriale du patrimoine

Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Égypte antique :

Cédric MAGNIEZ

Conservateur du patrimoine

Archéologie et histoire de l'art et des civilisations du Proche-Orient antique :

Vincent BLANCHARD

Conservateur en chef du patrimoine

Archéologie et histoire de l'art et des civilisations du monde islamique des origines à nos jours :

Ariane DOR

Conservatrice du patrimoine

Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Inde et du monde indianisé des origines à nos jours :

Julien ROUSSEAU

Conservateur du patrimoine

Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Extrême-Orient (Chine, Japon, etc.) des origines à nos jours :

Anne FORT

Conservatrice du patrimoine de la Ville de Paris

Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Afrique des origines à nos jours :

Gaëlle BEAUJEAN

Agente contractuelle

Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Océanie des origines à nos jours :

Stéphanie LECLERC-CAFFAREL

Agente contractuelle

Archéologie et histoire de l'art et des civilisations des Amériques amérindiennes des origines à nos jours :

Carole HYZA

Conservatrice territoriale en chef du patrimoine

Ethnologie européenne :

Typhaine LE FOLL

Conservatrice territoriale en chef du patrimoine

Histoire des techniques et patrimoine industriel :

Jonathan TRUILLET

Conservateur en chef du patrimoine

Patrimoine et sciences de la nature :

Michel GUIRAUD

Professeur au museum national d'histoire naturelle

Documents d'archives du Moyen Âge à nos jours :

Amable SABLON DU CORAIL

Conservateur en chef du patrimoine

Histoire des institutions françaises :

Romain JOULIA

Conservateur du patrimoine

CORRECTEURS ET EXAMINATEURS SPÉCIALISÉS (LANGUES)

ALLEMAND

Romain HASSAN
Professeur agrégé

Lan Phuong PHAN
Professeure agrégée

ANGLAIS

Emmanuel ALVAREZ ZUBILLAGA
Professeur de chaire supérieure

Catherine AMANDOLESE
Maître de conférences

Rienkje BIJLEVELD
Professeure agrégée

Aurélien HAZARD
Professeur agrégé

Maxime SHELLEDY
Professeur agrégé

Alexiane SUTTON
Professeure agrégée

ARABE

Abdellatif EN NOUGAOUI
Professeur certifié

Dounia VERCAEMST
Professeure agrégée

CHINOIS

Yanru LI
Professeur agrégé

Priscille NGAN
Professeure certifiée

ESPAGNOL

Zoé ALTMAYER-HENZIEN
Professeure agrégée

Ricardo RODRIGUEZ PEREZ
Professeur à l'Institut Cervantes

GREC ANCIEN

Matthieu CASSIN
Chargé de recherche

Hélène DENEUX
Maître de conférences

HEBREU ANCIEN

Gabrielle ATLAN
Maître de conférences

Joseph TEDGHI
Professeur des universités

ITALIEN

Sandra MILLOT
Professeure certifiée

Charlotte OSTROVSKY-RICHARD
Professeure agrégée

JAPONAIS

Laurent NESPOULOUS
Maître de conférences

Masako ONISHI
Professeure à l'association culturelle franco-japonaise

LATIN

Claire DEVERE
Professeure agrégée

Elodie MACLER
Professeure agrégée

RUSSE

Dominique SAMSON
Maître de conférences

Marie STACHOWITSCH
Professeure agrégée

INTRODUCTION

Les épreuves du concours de l'Institut National du Patrimoine 2021 se sont déroulées du 23 août 2021 au 26 novembre 2021, à La Plaine Saint-Denis pour les épreuves écrites et à l'Institut National du Patrimoine pour les épreuves orales.

Le jury de recrutement était composé de 15 membres pour le jury plénier, 20 pour le jury de spécialité, 26 pour le jury de langues.

323 candidats se sont présentés au concours externe (521 inscrits) pour 30 postes ouverts, et 55 au concours interne (sur 77 inscrits) pour 11 postes ouverts. Soit 63 % des inscrits qui se sont présentés.

En ce qui concerne les épreuves écrites, elles se sont tenues du 23 au 26 août 2021. 12 sujets de dissertation ont été proposés par le jury (sujets principaux et de secours) ; 20 sujets ont été proposés pour l'épreuve spécialisée d'analyse et de commentaire de documents ; et 22 pour les épreuves de langues. Les notes se sont échelonnées de 0 à 19. 83 candidats ont été déclarés admissibles aux épreuves orales. La limite d'admissibilité a été définie à 12,19/20 de moyenne générale pour les candidats externes et 10,18 pour les candidats internes.

Les 249 oraux se sont tenus à l'INP entre le 2 et le 26 novembre 2021. Le jury et les collègues d'examineurs y ont auditionné 83 candidats. 97 sujets ont été proposés par le jury pour les épreuves de spécialité, et 90 pour les épreuves de langues.

Dans sa délibération d'admission du 3 décembre 2021, le jury a proclamé l'admission de 40 candidats pour 41 postes ouverts au concours, répartis comme suit :

- Archéologie : 7
- Archives : 9
- MHI : 4
- Musées : 17
- PSTN : 3

L'ensemble des postes ouverts en spécialité archives n'a pu être pourvu. Du fait des choix des candidats après la proclamation des résultats, 6 postes ont été reportés : pour l'Etat 1 sur la spécialité Archives au concours interne, pour les collectivités territoriales 1 au concours externe en PSTN, 3 au concours externe en Musées, 1 poste au concours interne en spécialité Musées.

Le jury note comme chaque année qu'une très large majorité des candidats choisit de présenter la spécialité musées, ce qui fait que proportionnellement cette spécialité est la plus compétitive du concours (17 postes ouverts pour 477 candidats—une ou deux spécialités, contre 24 pour 121 pour l'ensemble des autres spécialités). Il note également une véritable difficulté à recruter dans la plupart des autres spécialités et ne peut qu'encourager les candidats à étudier finement les différentes spécialités et à ne pas hésiter à se présenter au concours dans les spécialités archives, patrimoine scientifique technique et naturel, archéologie, et monuments historiques et inventaire. Cependant, les candidats se présentant dans deux spécialités ont souvent présenté une grande faiblesse dans l'une des deux, qui a pu conduire à une note plus basse que celle qu'ils auraient obtenue s'ils avaient présenté la seule spécialité sur laquelle ils s'étaient manifestement concentrés. Le choix d'une double spécialité à cet égard, s'il ne correspond qu'à une supposition d'augmentation mécanique des chances du candidats de réussir le concours, peut se révéler contre-productif.

Cela fait plusieurs années que l'ensemble des postes ouverts au concours pour la spécialité archives ne peut être pourvu. En 2020, sur 8 postes ouverts en concours externe (6 État / 2 collectivités territoriales), 2 postes en collectivités territoriales n'ont pas été pourvus, et sur 3 postes ouverts au concours interne (1 État et 2 collectivités territoriales), 2 postes en collectivités territoriales n'ont pas

été pourvus. En 2021 sur 8 postes ouverts en concours externe (6 État / 2 collectivités territoriales), 1 poste État et 2 postes en collectivités territoriales n'ont pas été pourvus. Les 2 postes ouverts au concours interne, 1 État et 1 collectivités territoriales, ont quant à eux été pourvus. Cette situation est liée au nombre relativement faible de candidats, à la faible proportion parvenant à l'oral, et à un nombre de postes ouverts au concours territorial limitant le nombre de candidats possiblement inscrits sur liste complémentaire. Les postes non pourvus ont été redéployés.

Cette édition du concours a en revanche permis de pourvoir les postes de la spécialité PSTN, où le recrutement a parfois été problématique. Comme cela a déjà pu être le cas, il convient de souligner le périmètre extrêmement large de cette spécialité, qui peut mettre en difficulté voire rebuter certains candidats. D'autre part, les métiers des conservateurs PSTN se répartissent en réalité dans les autres spécialités : musées (muséums d'histoire naturelle, musées techniques), monuments historiques-inventaire ou archéologie (patrimoine industriel) et même archives. Le jury s'est montré pleinement conscient de ces éléments et n'attendait donc pas des spécialistes pointus dans l'ensemble des disciplines du patrimoine scientifique, technique et naturel, mais des (futurs) professionnels ayant une ouverture pluridisciplinaire et des connaissances articulées autour des types de collections ou d'édifices qu'ils ou elles seront amenés à gérer.

Le jury attire l'attention des candidats sur l'importance du parcours professionnel qui est le leur dans le choix de présenter le concours interne. Ce dernier est largement adapté pour des personnes ayant une expérience préalable dans le domaine du patrimoine. Des candidats ayant de longues expériences dans d'autres domaines se sont présentés avec succès au concours externe.

Les profils atypiques, riches d'expérience dans d'autres horizons professionnels sont les bienvenus, tant il est souhaitable que les rangs des conservateurs du patrimoine se diversifient encore davantage. Néanmoins, les candidats ne bénéficiant pas d'une formation et/ou d'une expérience dans le domaine du patrimoine sont invités à démontrer leur intérêt avéré pour ces métiers, dont ils doivent comprendre à la fois la réalité quotidienne et les enjeux, sans se limiter à une projection de leurs attentes.

Le jury a été attentif à la diversité des origines sociales et géographiques, des parcours universitaires et professionnels des candidats, en recherchant, lors des épreuves orales, les marques d'originalité que pouvaient présenter les parcours présentés par les candidats. Il a constaté une grande uniformité des savoir-être et des savoir-faire dont il a eu à évaluer la réalité et la profondeur.

En premier lieu, l'uniformité du genre des candidats, qui sont de façon très majoritaire aujourd'hui, des candidates (74 %), interroge sur la capacité du concours à attirer des candidats de sexe masculin. L'égalité des sexes est un impératif qui doit être appliqué, pour les emplois supérieurs de l'Etat et de la fonction publique territoriale, auxquels peuvent naturellement prétendre les conservatrices et conservateurs du patrimoine issus du concours, par les dispositions de l'article 6 *quater* de la loi du 13 juillet 1983 portant droits et obligations des fonctionnaires et du décret du 30 avril 2012 relatif aux modalités de nominations équilibrées dans l'encadrement supérieur de la fonction publique. Si l'on ne peut qu'approuver l'effet de rattrapage et de rééquilibrage induit par une accession massive de femmes aux grades de conservatrices du patrimoine et aux fonctions auxquels ces grades permettent d'accéder, on doit en revanche s'interroger sur les effets de polarisation que cette tendance aura inmanquablement à moyen-terme. Le jury rappelle que le concours ne peut refléter de façon durable d'inégalités de genre importantes et appelle les candidats de sexe masculin à ne pas hésiter à ambitionner la conduite de carrières dans le corps et le cadre d'emplois de conservateur du patrimoine.

L'uniformité des savoir-faire et des savoir-être exposés lors des épreuves a également, en second lieu, constitué un motif d'étonnement pour le jury. Plus qu'un manque de diversité de genre ou d'origine sociale, le jury a regretté le manque de diversité intellectuelle des candidats, l'incapacité

quasi-générale à s'engager dans des positions fermes, l'uniformité des réponses orales apportées et leur manque d'originalité.

Peu de candidats se sont montrés capables de présenter des positions solidement argumentées sur des questions contemporaines qui traversent les institutions patrimoniales (utilisation des réseaux sociaux dans la communication, création du loto du patrimoine, rôle du mécénat dans le financement des institutions, implantation internationale des musées, restitution d'œuvres etc...). Le jury a constaté le manque de références des candidats aux sciences du management, ainsi qu'aux grands principes déontologiques qui régissent les fonctions de conservateur.

Le concours de conservateur du patrimoine et de conservateur territorial du patrimoine est un concours de recrutement professionnel de la haute fonction publique, qui allie des épreuves académiques de haut niveau et d'autres permettant de vérifier les aptitudes et la compréhension du métier auquel se destinent les lauréats. Les fonctions de conservateur sont des fonctions de cadre supérieur de la fonction publique, elles comportent quasiment systématiquement des fonctions d'encadrement, dans un environnement de droit public, et elles peuvent conduire, parfois rapidement, à des fonctions de direction. Les candidats doivent procéder pour l'écrit, à une préparation académique de qualité, et faire preuve pour l'oral de leur capacité à défendre un point de vue original, à problématiser et argumenter, à valoriser un parcours diversifié, une intelligence relationnelle, un intérêt sincère et éclairé pour la spécialité choisie. Une bonne compréhension de la déontologie du métier est souhaitée, ainsi qu'une curiosité intellectuelle et un intérêt pour l'actualité des métiers et le champ culturel d'une manière générale. Enfin les candidats ne doivent pas négliger la recherche de connaissances sur le cadre institutionnel dans lequel ils exerceront des fonctions à la sortie de l'institut.

Enfin, si le jury doit rappeler aux futurs candidats que chaque épreuve compte dans un concours qu'ont réussi en 2021 6,7 % des candidats inscrits, il propose que le coefficient de l'épreuve d'entretien oral avec le jury soit révisé. Ce coefficient n'est aujourd'hui pas déterminant dans un concours qui vise certes à recruter des spécialistes des fonctions de conservation, mais également et peut-être surtout des cadres supérieurs de la fonction publique, appelés à diriger des institutions. Le fait que dans une spécialité, le candidat ayant obtenu la meilleure note devant le jury n'ait pas été reçu au concours constitue un échec pour la fonction publique, qui n'a pas su recruter un de ses meilleurs candidats.

EPREUVES ECRITES

Première épreuve écrite des concours externes

- **Libellé réglementaire de l'épreuve**

« La première épreuve d'admissibilité consiste en une dissertation générale portant, au choix du candidat, soit sur l'histoire européenne, soit sur l'histoire de l'art européen, soit sur l'archéologie préhistorique et historique européenne, soit sur l'ethnologie, soit sur l'histoire des institutions et de l'administration françaises, soit sur les sciences de la nature et de la matière (durée : cinq heures ; coefficient 3).

Toutefois, les candidats qui concourent dans la spécialité Archives et les candidats qui concourent dans deux spécialités, dont la spécialité Archives, choisissent soit le sujet portant sur l'histoire européenne, soit le sujet portant sur l'histoire de l'art européen, soit le sujet portant sur l'histoire des institutions et de l'administration françaises.

Le choix du sujet s'exerce au moment de l'épreuve. »

L'épreuve ne comporte pas de programme réglementaire.

- **Forme de l'épreuve**

L'énoncé de chacun des six sujets de dissertation repose sur un ou plusieurs mots, une ou plusieurs phrases, une citation ou une question. Aucun document n'est fourni.

- **Objectifs de l'épreuve**

Cette épreuve suppose à la fois de **solides connaissances scientifiques** ainsi qu'une **maîtrise de la rhétorique de la dissertation**.

L'épreuve a pour but d'évaluer les capacités d'analyse, de maîtrise des concepts et des problématiques de la discipline et d'organisation des données et arguments selon un plan construit, pertinent et progressif.

Les termes du sujet doivent être compris, analysés et conduire le candidat à organiser une composition claire, cohérente et structurée dans laquelle le jury prête une attention particulière à la fermeté de l'introduction et de la conclusion.

La prise en compte des différentes périodes chronologiques, l'analyse, la précision et l'opportunité des exemples, bibliographiques notamment, sont attendues par le jury.

Afin de garantir la cohérence et l'homogénéité des critères d'appréciation pour tous les sujets de dissertation, le candidat sera notamment évalué sur sa capacité à :

- comprendre le sujet, délimiter ses contours et le contextualiser ;
- définir une problématique ;
- organiser ses idées ;
- construire, structurer et argumenter une démonstration étayée sur des connaissances scientifiques solides et des exemples diversifiés et pertinents ;
- faire preuve d'analyse critique ;
- traiter le sujet ;
- maîtriser les règles de la dissertation ;
- maîtriser l'expression écrite et présenter des qualités rédactionnelles ;
- maîtriser le vocabulaire approprié ;
- maîtriser le temps imparti.

Sujets de dissertation générale

1) Sujet d'histoire européenne

Religion et territoire en Europe de l'Antiquité à nos jours.

2) Sujet d'histoire de l'art européen

Arts et politique.

3) Sujet d'histoire des institutions et de l'administration françaises

Gouverner la ville.

4) Sujet d'archéologie préhistorique et historique européenne

Archéologie de l'habitat.

5) Sujet d'ethnologie

L'hospitalité.

6) Sujet de sciences de la nature et de la matière

Sciences et cartographie.

Éléments de correction

1) Sujet d'histoire européenne

Religion et territoire en Europe de l'Antiquité à nos jours.

35 copies ont été corrigées, avec une moyenne générale de 9,07 : douze ont atteint la moyenne, parmi elles, quatre sont au-dessus de 14 et une à 16,5 ; trois sont inférieures à 5, treize sont situées entre 5,5 et 7,5 et six entre 8 et 9,5. 45 % des copies sont donc largement insatisfaisantes, peut-être en raison de la thématique du sujet qui semble avoir dérouté certains candidats.

Dans l'ensemble, les règles de la dissertation sont maîtrisées (introduction avec problématique explicite, développement en trois parties et conclusion), même si plusieurs copies donnent un plan apparent et l'une ou l'autre ne présente pas de problématique clairement formulée. Toutefois, beaucoup trop d'introductions commencent directement avec la définition des termes du sujet, sans proposer « d'accroche », ce qui est regrettable. La dimension rhétorique de l'exercice ne doit pas être négligée. Si l'expression écrite est généralement correcte, rares sont les copies totalement exemptes de fautes qu'on pourrait attribuer à une inattention dans la précipitation du temps contraint de l'épreuve (les accords grammaticaux en sont les grandes victimes). Le sujet a posé des difficultés aux candidats, dont bon nombre d'entre eux ont eu du mal à bien en cerner les enjeux, faute de proposer des définitions des termes du sujet efficaces et pertinentes. Il en résulte des copies avec des pans entiers hors sujet, souvent consacrés à présenter l'un ou l'autre aspect religieux, mais déconnecté de toute réflexion territoriale. Trop de copies sont pauvres, voire indigentes, en informations historiques précises, se contentant d'allusions à des faits historiques (telles « les guerres de religion »), sans donner la moindre date. Les imprécisions et les confusions concernant la religion sont légion (« chrétien » et « catholique » ne sont pas synonymes, Clovis n'a pas été couronné à Rome en 481 et le Vatican n'existait pas avant 1929...). Il en résulte l'impression d'une mauvaise culture générale de nombreux candidats sur cette thématique et quand ces derniers ne sont pas non plus familiers des notions élémentaires de géographie, la copie court au naufrage. Enfin, l'historiographie est souvent totalement absente et plutôt ancienne quand elle est mentionnée (Henri Pirenne, *Mahomet et Charlemagne* remonte ainsi à 1935, même si citer l'ouvrage n'était pas hors propos). Le traitement du sujet est souvent inégal : les plans sont généralement chronologiques – ce qui se concevait – mais a pour conséquence fréquente le sacrifice de la période la plus récente décrite à la hâte. Heureusement, quelques candidats sortent du lot par leur ample culture – plus ou moins précise selon les époques – et leurs qualités de réflexion. L'amplitude chronologique du sujet couvrant trois millénaires a sans doute fait qu'aucune copie n'a mérité une note supérieure à 18 : il y a toujours des points plus faibles que d'autres. Le sujet invitait les candidats à réfléchir sur le fait religieux pris dans une dimension spatiale. Le jury souhaitait donc une approche historique qui intègre des réflexions d'ordre géographique et appelait à en manier certaines notions fondamentales (telles que frontières, échelle, réseau, centre et périphérie...). « Religion » devait être entendu dans le sens large de « fait religieux », en tenant compte à la fois de la dimension institutionnelle de certaines confessions (« les Églises »), mais aussi des croyances et des pratiques tant collectives qu'individuelles. Tous ces aspects n'avaient évidemment pas le même poids ici, puisque seuls ceux permettant d'aborder le phénomène religieux sous l'angle territorial devaient être retenus. De façon assez surprenante pour des candidats ambitionnant d'être des acteurs du patrimoine, « territoire » a souvent été pris comme un vague synonyme d'espace. Or, un territoire est un espace approprié ; et c'était là le nœud du problème. La confrontation des deux notions amenait en effet à s'interroger sur la pluralité des relations qu'elles ont pu entretenir depuis l'Antiquité grecque sur un continent européen, constitué de territoires observables à différentes échelles et constituant lui-même un territoire plus ou moins uni et cohérent dans certaines phases de son histoire (Empire Romain, Union européenne). L'on n'attendait donc pas un simple tableau descriptif de la localisation et des aires d'extension des différentes religions à travers l'histoire, qui a bien souvent été dépeint en trois temps, passant du polythéisme antique à la christianisation médiévale du continent, avant de noter un certain reflux contemporain des cultes traditionnels. S'il était évidemment nécessaire d'évoquer la présence territoriale des religions, cette seule dimension n'était pas suffisante. Les correcteurs attendaient notamment une prise en compte du poids des phénomènes religieux dans la constitution de certains territoires, dont l'épisode le plus emblématique se retrouve sans doute dans les conséquences de la paix d'Augsbourg (1555), résumées postérieurement dans la formule *cujus regio, ejus religio* (parfois déformée dans certaines copies) ou dans la maxime d'Ancien Régime : « une foi, un roi, une loi » (qu'aucune copie ne

mentionne). Il en découlait toute une série de questions sur l'adéquation entre une religion et un territoire. Celle-ci fut théoriquement réalisée avec l'édit de Théodose en 392 quand Empire romain et christianisme nicéen sont censés s'être confondus, mais les situations ont généralement été plus variées et plus nuancées : le territoire culturel de la civilisation grecque classique, caractérisé par le partage d'un même panthéon s'incarnant dans les sanctuaires panhéliques tel Delphes, était lui-même composé des territoires politiques des cités, dont les divinités poliades montraient d'ailleurs plus d'affinités avec certains dieux que d'autres. Les emboîtements d'échelle devaient être mobilisés : l'Occident latin médiéval formait ainsi le territoire soumis à l'autorité spirituelle de l'Église romaine, mais lui-même était divisé en de multiples royaumes et principautés et accueillait en outre une diaspora juive fonctionnant plutôt sur le mode du réseau entre ses communautés dispersées. La question de la participation des religions à la construction de territoires a été assez fréquemment traitée. Les croisades et la fondation des États latins d'Orient des XII^e-XIII^e s. n'étaient toutefois pas dans les bornes géographiques du sujet. En revanche, les évoquer pour montrer comment, dans le cadre de la réforme grégorienne, la papauté sut par ce biais renforcer son autorité sur la société et assurer la cohésion de son Église pouvait être pertinent. Reconquista ibérique (susitant la zone frontalière recouverte de châteaux qui a donné son nom à la Castille), croisades contre les Albigeois, les Baltes et les Hussites et, dans une certaine mesure, les guerres de religion modernes permettaient de montrer la pertinence et la récurrence de ces conquêtes territoriales suscitées par des motifs religieux à l'intérieur même du continent européen. En rester à la dimension guerrière relevait cependant d'une vision simpliste du fait religieux : les missionnaires de toutes époques, des premiers apôtres à la Mission de France des années 1950, en passant par les lazaristes de saint Vincent de Paul ont aussi conquis, ou reconquis, des territoires d'un point de vue spirituel. Les religions institutionnalisées ont organisé leur propre territoire. Il en a découlé un maillage territorial du continent, mis en place par l'Église entre le haut Moyen Âge et le Moyen Âge central, qui a profondément marqué les paysages européens. Diocèses et paroisses se sont constitués autour du pôle de la cité épiscopale ou du chef-lieu de paroisse (pièves italiennes, *plou* bretons), structurant les territoires aux échelles locales (les 36.000 communes françaises en sont les héritières directes) et régionales, et les marquant par la présence visible d'édifices religieux. La quête monastique du « désert » a entraîné la mise en valeur d'espaces hostiles et retirés (Cîteaux tire son nom des roseaux qui abondaient sur son site) et à les intégrer aux sociétés occidentales. Les pèlerinages, qui ne résument pas à celui de Saint-Jacques-de-Compostelle, ont parfois été évoqués, mais pas toujours efficacement : il convenait de mettre en avant les conséquences des itinéraires des pèlerins sur les territoires avec la mise en réseau des étapes (Vézelay, Conques...), qui sont devenus autant de pôles secondaires ou encore le rôle culturel et économique du *Camino francés*, artère des royaumes ibériques de la Reconquista. Les réflexions sur la période contemporaine, traitée généralement en fin de copie, ont souvent été pauvres : à lire certains, la religion connaît un recul généralisé à partir de l'époque moderne. Pourtant, la fragmentation de la chrétienté occidentale en plusieurs confessions au temps des Réformes (luthérienne, calviniste, anglicane...) a été le facteur de conflits et de recompositions territoriales : les Provinces-Unies se sont émancipées de la tutelle espagnole sur ce motif à partir de 1581, de même que la République d'Irlande vis-à-vis de la Couronne britannique en 1923 (et dont les tensions actuelles en Ulster sont les héritières) et sans même évoquer l'effondrement de l'ex-Yougoslavie dans les années 1990 où une même communauté linguistique serbo-croate s'est entretenu pour des raisons religieuses. Les XIX^e et XX^e s. ont en effet vu émerger une tendance à la racialisation des identités religieuses qui a abouti à la Shoah et au « nettoyage ethnique » dans les Balkans. Mais les derniers siècles sont aussi ceux, en Europe, de l'apparition de la tolérance (d'une certaine manière, Henri IV amorce le mouvement en 1598 par l'édit de Nantes), puis de la laïcité, qu'il convenait de bien distinguer de l'athéisme d'État de l'URSS et des démocraties populaires, même s'il convenait d'évoquer ce dernier puisque ces régimes ambitionnaient d'avoir des territoires sans religion. La loi française de séparation des Églises et de l'État (1905) devait être mentionnée : elle fait du territoire de la République française, un espace neutre, où la religion est renvoyée à la sphère privée. Cette singularité française devait être soulignée et a été trop souvent généralisée alors que les autres États européens reconnaissent certaines religions – quand ils n'en ont pas une officielle comme le Vatican, le Royaume-Uni ou le Danemark. Plusieurs copies évoquent à juste titre l'évolution du paysage religieux européen depuis l'après-guerre, avec le développement de l'islam et son implantation dans les quartiers populaires (certains reprennent le terme de « ghetto »). L'organisation de la réflexion a généralement pris la forme d'un plan chronologique en trois temps. C'était une possibilité, mais qui nécessitait de bien justifier les césures proposées et de les traiter dans une logique spatiale : ainsi, l'officialisation du christianisme dans l'Empire romain n'était pas forcément pertinente, puisque ce territoire était déjà uni avant le développement de cette religion – et disposait déjà d'une « religion » unificatrice avec le culte impérial. L'approche thématique

était également envisageable – et quelques bonnes copies l'ont adopté – à condition de ne pas écraser la dimension chronologique du phénomène et de bien rendre compte des évolutions. Mais trop souvent les candidats qui ont fait ce choix se sont malheureusement restreints à dresser un inventaire des différents liens possibles entre religion et territoire au détriment de la présentation des dynamiques historiques.

2) Sujet d'histoire de l'art européen

Arts et politique.

Le sujet, à l'intitulé très large, a moins dérouté les candidats que l'an passé : tous, ou presque disposaient de connaissances, susceptibles de nourrir une dissertation pertinente.

Cela étant, on déplore dans un trop nombre de copies l'absence de définition des termes du sujet en introduction, préalable indispensable à la conduite d'une argumentation ferme. « Politique » devait être analysé (la politique ? le politique ? etc.), tout comme « arts » (au pluriel) invitait à penser à la diversité des formes d'arts concernées. La conjonction de coordination « Et » devait encore être explicitée. Le jury a noté les copies en évaluant strictement la réponse aux attentes d'une dissertation d'histoire de l'art : la capacité à penser de manière originale et critique à partir de connaissances et d'objets précis ; celle à exposer sa pensée au sein d'une écriture claire et structurée ; celle, enfin, à déployer une argumentation qui analyse et prenne en compte la question soulevée dans la diachronie, idéalement en dégagant des charnières majeures et en en rendant compte. Parmi les défauts les plus récurrents et gênants, sur lesquels les candidats doivent progresser, le jury tient à mentionner la faiblesse de l'esprit critique : trop souvent, les éléments de débats relèvent d'une forme de doxa, alors qu'on attend d'un futur conservateur du patrimoine qu'il démontre sa capacité à réfléchir par lui-même, de manière autonome, en n'oscillant pas d'une « influence » à l'autre. Les exemples, par ailleurs, sont presque toujours les mêmes d'une copie à l'autre, dénotant, chez un trop grand nombre de candidats, une culture fraîchement acquise au sein d'une préparation et qui n'a pas fait l'objet d'un approfondissement personnel et d'une réappropriation. Plus largement, le jury souhaite mettre en garde contre la tendance à réciter (des cours, des fiches), ce qui éloigne toujours des exigences de l'épreuve. Si le jury n'a guère eu à déplorer de hors-sujet total, certaines copies se disqualifiedient en produisant un hors-sujet partiel (une ou deux grandes parties hors-sujet), ou en n'abordant la chronologie dans laquelle s'inscrit la dissertation générale d'histoire de l'art que de manière fragmentaire. Sur un tel sujet, omettre la période contemporaine était inacceptable, mais il était tout aussi irrecevable de produire une dissertation sans exemples antérieurs au XIX^e siècle. On insistera donc sur le fait que les exemples doivent être diversifiés, notamment dans le temps. Ils doivent en outre être analysés, ce qui signifie qu'une mention, en une ligne ou deux, ne suffit pas mais qu'à l'inverse, un lourd exposé-fiche (une page entière pour un exemple, voire plus) sort de l'exercice de la dissertation, en produisant un temps d'arrêt malvenu dans l'argumentation. L'absence d'exemples ou la mention d'exemples flous (non datés, non localisés) est systématiquement sanctionnée. Les candidats doivent veiller à ne pas tomber dans une dissertation théorique ou notionnelle, par manque de connaissances historiques précises ou par méprise sur la nature de la dissertation générale. Enfin, le jury ne peut que rappeler les exigences tenant à la rédaction : une pratique régulière de l'écrit et une vigilance constante sur l'orthographe sont absolument nécessaires pour réussir cette épreuve.

3) Sujet d'histoire des institutions et de l'administration françaises

Gouverner la ville.

La moyenne des 35 copies est à 9,57. Quinze copies dépassent la moyenne dont six sont supérieures à 14, même s'il n'a pas été possible de mettre une note au-delà à 15, aucune copie ne réunissant à la fois des connaissances toujours précises et exactes, des références historiographiques pertinentes et une rédaction totalement exempte de fautes. Une dizaine de copies se situent entre 8 et 10 ; deux, totalement indigentes et inachevées, ont eu une note éliminatoire. Les sept dernières ont donc entre 5 et 7,5.

Dans l'ensemble, les copies montrent une bonne maîtrise des règles académiques de la dissertation, même si les moins bonnes omettent de définir les termes du sujet et si certaines commencent leur

introduction sans « accroche ». Contrairement aux usages, deux copies ont laissé un plan apparent. Le principal problème reste la gestion du temps, avec une troisième partie souvent au goût d'inachevé. La plupart des copies exposent des connaissances variées, mais bien trop font des erreurs dans les éléments de datation ou les graphies des noms propres (la Cour des comptes n'a pas été créée en 1808, les Trois Glorieuses ne se sont pas déroulées en 1848 ni la Commune de Paris en 1870 et le premier maire de Paris de l'époque contemporaine n'a pas été élu ni 1975, ni en 1978...) D'autres sont allusives, parlant de phénomènes, telles les chartes de commune du Moyen Âge central, sans donner jamais d'exemple concret. Cela n'est pas acceptable dans une épreuve dans le champ thématique est tout de même restreint. Les références historiographiques sont le grand absent et lorsqu'elles sont présentes, elles font généralement allusion à des travaux vieux de plusieurs décennies, telle l'hypothèse de Jacques Le Goff sur le lien entre ordres mendiants et caractère urbain d'une localité, proposée en 1968 et bien nuancée depuis, ou les études de Bernard Chevalier sur les « bonnes villes » à l'aube de l'époque moderne (1982). Quelques copies citent des travaux récents pointus, voire très pointus (telle que la thèse non publiée de Cléo Rager sur Troyes au bas Moyen Âge [2020]), alors que le jury attendait avant tout la mention de grandes synthèses « classiques » sur l'histoire des villes comme *l'Histoire de la France urbaine* (1980), *l'Histoire de l'Europe urbaine*, dirigée par Jean-Luc Pinol (2003) ou des publications comme celle de Marcel Roncayolo (*La ville et ses territoires*, 1990). La grande majorité des candidats a opté pour un plan chronologique, généralement articulé autour des trois grandes périodes académiques (Moyen Âge/ Temps modernes/ époque contemporaine) dont les césures ont été justifiées de façon plus ou moins efficace. Généralement ont été distingués : l'essor des villes du XI^e siècle jusqu'à la Renaissance, la montée de la mainmise du souverain sur les villes aux XVII^e et XVIII^e siècles, la centralisation du Directoire et du Consulat et ses effets tout au long du XIX^e siècle, la période débutant par la charte communale de 1884 jusqu'à nos jours. Les copies les plus fines ont questionné la pertinence de considérer la période révolutionnaire comme une rupture pour le gouvernement des villes (au-delà de la création des communes), certaines plaçant plutôt celle-ci sous la III^e République ou même les années 1920, avec parfois de bons arguments. Deux copies ont tenté un plan thématique, dont l'une avec un certain succès, même si l'argumentation n'était pas suffisamment étayée. Leur intérêt était d'impliquer une problématisation systématique, là où le plan chronologique peut facilement être un récit où défilent dates et événements structurants. Le libellé du sujet invitait les candidats à mener une réflexion sur l'échelon local des institutions, peu envisagé dans les sujets proposés ces dernières années. L'analyse des termes du sujet permettait de donner des bornes chronologiques et thématiques au développement. Si une unité urbaine est, selon l'INSEE, une agglomération d'au moins 2.000 habitants présentant une continuité du bâti, la définition de la ville a évolué au cours du temps (d'ailleurs en 1778, Moheau évoquait déjà un seuil de 2.500 âmes). Les travaux récents sur la période médiévale ont ainsi mis en avant les fonctions de centralités (Jean-Luc Fray). Toutefois, au-delà des critères spatiaux (tissu urbain, présence de remparts, fonction de pôle économique, administratif, culturel...) et démographiques, il convient de mettre en avant ici la dimension de communauté (communauté d'habitants dans ses dimensions civique et politique). Cela permet de donner un point de départ à la réflexion, qui pouvait faire l'économie de longs développements sur le haut Moyen Âge pour partir de la « révolution urbaine » du Moyen Âge central, qui, après les premières phases de densification de l'habitat urbain aux alentours de l'An mil dans certaines régions (notamment du nord du royaume de France), se manifeste par l'émergence de pouvoirs municipaux avec les premières communes à la fin du XI^e s. telles Saint-Quentin (Aisne) ou Laon un peu plus tard. Même si on pouvait mentionner l'héritage de la cité antique, il fallait donc essentiellement prendre en compte un petit millénaire d'histoire urbaine française, évidemment sans déborder du cadre thématique imposé par le verbe « gouverner ». Gouverner la ville, c'est administrer et organiser un espace et la population qui l'occupe. « Gouverner » pouvait d'ailleurs être entendu à la fois dans sa dimension de pouvoir municipal (autrement dit de « gouvernement ») et de gestion du territoire urbain (de « gouvernance ») par ce même pouvoir ou par une autorité supérieure. De toute évidence en effet, la question de l'autorité s'exerçant sur la ville est centrale ici, avec une tension – plus ou moins vive selon les périodes – entre une autonomie municipale (ou une prétention à cette autonomie) et la place prise par les représentants de l'autorité de tutelle (épiscopale, seigneuriale, princière ou royale). La prise en compte de l'évolution des institutions municipales depuis les échevinages, les consulats et les communes du Moyen Âge jusqu'aux conseils municipaux ou intercommunaux contemporains était incontournable, même si le traitement du sujet ne pouvait se résumer à une histoire purement juridique des institutions communales et devait se départir de toute vision téléologique. Pour certains candidats, la grande difficulté a donc été de comprendre les enjeux du sujet et de ne pas restreindre leur dissertation soit à une histoire du développement des villes soit à celle des seules relations entre les villes et le pouvoir central. Il fallait en effet absolument traiter de façon précise de l'évolution de la

gouvernance des villes, de leurs compétences (justice, police, hygiène), de leurs moyens (capacité à lever l'impôt, notions de finances locales contemporaines). La figure, le rôle, le mode de désignation du maire, son histoire, sont souvent omises. Si les capitouls toulousains et les échevins flamands sont en général mentionnés, leur mode de désignation est rarement précisé. Le traitement équilibré entre les périodes et la connaissance précise des rouages institutionnels actuels de la vie municipale française devaient permettre aux bonnes copies de se distinguer. Il en était de même pour les présentations efficaces de l'espèce de dialectique entre autonomie municipale (mouvement d'émancipation du XII^e s., révoltes urbaines du XIV^e s., du XVI^e s., communes de Paris de 1792 ou 1871, puis de manière plus pacifiée les vagues successives de décentralisation à partir des années 1980, voire l'officialisation des conseils de quartier avec la loi Vaillant en 2002...) et le développement de la mainmise des pouvoirs centraux, notamment ceux du roi puis de l'État (encore lâche avec les « bonnes villes » du bas Moyen Âge, renforcé par le déploiement des intendants sous Richelieu puis par l'instauration des préfets sous Bonaparte...). Au-delà des formes de désignation des « gouvernants » de la ville et de la capacité juridique des instances municipales (reconnue depuis 1837), il convenait de prendre en considération certains aspects de la mise en œuvre de ce « gouvernement » citoyen, avec l'instauration d'agents municipaux (des sergents médiévaux aux cantonniers contemporains) le développement d'administrations urbaines de plus en plus spécialisées (massards médiévaux des villes du Nord pour les affaires financières, conseil des Six marseillais pour la défense de la ville) reposant sur le recours à l'écrit à partir des XIII^e et XIV^e s. On pouvait espérer des réflexions sur la gestion des finances urbaines, avec le problème récurrent de l'endettement au Moyen Âge et à l'Époque moderne – réapparu d'ailleurs avec la décentralisation –, d'autres sur la question de la « police », au sens large et ancien, c'est-à-dire à la fois de la sécurité interne de la ville et du « vivre ensemble » comme en témoigne à sa manière l'haussmannisation de Paris sous le Second Empire. Des développements pertinents sur l'intercommunalité ou les métropoles valorisaient une copie. Malheureusement, la connaissance de l'époque contemporaine, depuis les lois de décentralisation de 1982/1983, est le plus souvent lacunaire. Aucune copie n'affirme clairement que la décentralisation a changé peu de choses pour les communes, tant en termes de compétences que de rôle du maire et de la municipalité. Peu cherchent à démontrer que la période qui s'ouvre au début des années 1980 conduit à un affaiblissement de la ville/commune, par la montée en puissance de collectivités plus grandes (départements et surtout Régions) qui bénéficient de transferts de compétences et de moyens massifs, et l'incitation forte aux regroupements (EPCI). Aujourd'hui, gouverner la ville, c'est gérer sa relation avec l'EPCI, le département et la région, beaucoup plus que négocier avec le préfet. Cette réalité, susceptible de concerner très vite les lauréats du concours, surtout s'ils exercent au sein de collectivités locales, leur est pour l'instant très largement inconnue. Plus généralement, on ne peut que regretter les faiblesses des connaissances institutionnelles contemporaines. C'est sans doute aussi l'effet du manque de temps, dans la mesure où le plan chronologique impliquait de traiter cette période à la fin du devoir.

4) Sujet d'archéologie préhistorique et historique européenne

Archéologie de l'habitat.

De manière générale, on attend du candidat qu'il traite le sujet de dissertation avec une approche archéologique, qu'il aborde les questions méthodologiques et l'actualité de la recherche ; on ne souhaite pas voir un catalogue d'exemples sans véritable problématisation. Les candidats doivent prendre le temps de la réflexion afin de lire et de définir correctement le sujet pour organiser d'une façon cohérente les idées à l'intérieur d'un plan pertinent, clairement annoncé et traité. Malgré une introduction correcte, beaucoup de copies présentaient un développement faible : le devoir présentait trop de lacunes et d'imprécisions et n'était pas traité dans sa globalité spatiale et chronologique. Le jury a ainsi été particulièrement attentif au respect d'un certain équilibre entre les périodes traitées et à l'évocation à part égale des mondes urbains et ruraux, élitaires et communs. Le sujet proposé était suffisamment large pour permettre aux candidats de choisir des angles d'approche différents. Les copies les plus réussies ont su proposer une approche « métier », et notamment :

- souligner le développement de l'Archéologie préventive qui permet, depuis plus de 15 ans, d'étudier les dynamiques de peuplement et l'habitat sur des échelles plus vastes, là où l'archéologie

programmée était souvent cantonnée à des petites fenêtres d'observation et à un temps d'exploration plus long

- évoquer l'importance du développement des outils techniques pour l'acquisition, le traitement et la restitution par l'image des données pour l'Archéologie de l'habitat en particulier (archéologie du bâti, campagnes de télédétection à grande échelle, méthodes de datation...).

- évoquer les différences et spécificités méthodologiques de l'archéologie de l'habitat en milieu urbain et en milieu rural (complexité stratigraphique et technique en milieu urbain ; grandes emprises en milieu rural...)

- évoquer l'intérêt de l'archéologie de l'habitat pour comprendre, via la culture matérielle, la vie quotidienne et les activités des populations anciennes ; mais aussi la question du terroir, ses peuplements et ses productions agricoles, ou la vie économique en milieu urbain. Enfin, il est impératif de soigner la syntaxe, l'orthographe et la présentation des copies : l'inconfort ressenti à la lecture pèse inévitablement sur la note finale.

5) Sujet d'ethnologie

L'hospitalité.

Aspect important du fonctionnement des sociétés humaines, l'hospitalité est un thème qui possède des résonances à la fois individuelles et collectives. Tout en s'appuyant sur des objets et des pratiques multiples, largement documenté, il nécessitait une réflexion originale de la part des candidats. Mais, comme les années précédentes, il était suffisamment large pour leur permettre de trouver un traitement en adéquation avec leur formation initiale et leurs connaissances, que l'on sait variées dans cette spécialité. Pourtant, la correction a fait apparaître un traitement difficile du sujet, tant sur le plan des références théoriques que, ce qui est encore plus problématique dans un concours de conservateur du patrimoine, de corpus patrimonial, matériel et immatériel, mobilisable. Seule une très bonne copie a su habilement mêler les deux aspects. La notion même d'hospitalité a posé un problème dans sa définition. Globalement on note un manque de rigueur et de connaissances dans les copies. Outre les attendus généraux de l'exercice de dissertation (construction, argumentation, illustration, style et orthographe), l'un des enjeux principaux était pourtant la définition du terme *d'hospitalité*, ce droit réciproque pour les voyageurs, les exilés, les indigents, de trouver l'asile, le gîte, le couvert et la protection les uns chez les autres, selon des conventions établies entre des groupes sociaux. Quel est le sens social de ce droit ? Quels devoirs implique-t-il ? Quel(s) système(s) de réciprocité ? Quels statuts, quelles pratiques, quels objets lui sont nécessaires pour exister ? Quels freins à l'hospitalité ? Les exemples pouvaient provenir de cultures et d'époque différentes, il n'était pas attendu l'exhaustivité du traitement, mais la pertinence d'un raisonnement rigoureux. Auraient également dû être convoquées les notions d'accueil, de territorialité (domestique ou étatique), de statut personnel (indigène/allogène, citoyen/étranger), tout comme la place de l'hospitalité dans les systèmes de croyances et son évolution dans le temps et dans l'espace, des sociétés rurales aux villes contemporaines. A l'appui de ces articulations théoriques, il était indispensable de mobiliser des objets et des rites clairement identifiés, et, le cas échéant, d'esquisser des typologies. Dans l'espace européen par exemple, il eût été intéressant de voir des copies développer un propos depuis les collections d'arts et traditions populaires du 19^e siècle à la crise de l'accueil des migrants en 2015. Une fois n'est pas coutume, une analyse à chaud du contexte de la pandémie de covid-19 aurait pu s'avérer pertinente, pour peu qu'ait été adopté le ton et la rigueur nécessaires.

6) Sujet de sciences de la nature et de la matière

Sciences et cartographie.

Le sujet proposé invitait à réfléchir à l'interaction entre sciences et cartographie. L'introduction appelait à préciser la notion de cartographie qui est une technique, un art dans la mesure où elle implique de compléter l'objectivité des mesures de la terre par des interprétations subjectives mais aussi une science d'essence mathématique. Il était à ce titre important d'expliquer l'apport de la géométrie et d'évoquer les réflexions sur le système de projection permettant de représenter la surface courbe de la terre sur un plan, la carte (voir notamment les travaux menés au XVI^e siècle par le géographe flamand Gérard Mercator). Le candidat ou la candidate devait expliquer en quoi la cartographie est tributaire du progrès des connaissances et des sciences ainsi que du progrès des instruments de mesure (boussole, compas, chronomètre de marine, mesure de la latitude et de la longitude...) et des méthodes d'observation et comment elle a pu ainsi s'affranchir de certaines croyances. Il était donc pertinent de poser la question de la dimension politique liée au choix de la représentation. Il était essentiel d'aborder le sujet sur un plan historique, depuis l'Antiquité, mais également dans sa dimension contemporaine. Grâce à l'astronomie, à la géodésie, à la topographie, à la photographie, à la topométrie, à la télédétection, à l'imagerie satellitaire..., il a été possible de donner de plus en plus précisément les dimensions, la forme générale et une représentation à plat de la terre. Il était nécessaire de mettre en valeur l'apport de la cartographie dans la spatialisation des données et la visualisation des connaissances dans différentes disciplines scientifiques : géologie, géodésie, géophysique, océanographie, volcanologie, astronomie, météorologie, biologie (visualisation des réseaux trophiques (« chaînes alimentaires »), médecine (cartographie génétique), écologie, sciences sociales et humaines... Le candidat ou la candidate pouvait également évoquer la Scientométrie et l'intérêt des cartes pour comprendre la dynamique de la science et les changements dans l'organisation des disciplines.–Spatialiser les données permet à certains chercheurs, tel Chaomei Chen, de déterminer les caractéristiques mesurables de la créativité en repérant dans les articles scientifiques les plus innovant le rapprochement inédit d'idées qui conduisent à modifier fortement la structure d'une discipline et ouvrir de nouveaux axes de recherches. Cette analyse des cartes remet ainsi en cause les critères purement quantitatifs, de type classement de Shanghai, dans l'évaluation des recherches et ouvre ainsi de nouvelles perspectives. Le niveau des copies est très inégal. Il est dommage que certaines soient dénuées de références à des collections patrimoniales. Les candidats et candidates auraient ainsi, par exemple, pu tirer profit de la visite de la remarquable exposition « Les origines du monde : l'invention de la nature au XIX^e siècle » conçue par le musée d'Orsay et le Muséum national d'histoire naturelle ou de la lecture de son très riche catalogue. Les candidats ont en majorité abordé la thématique par le prisme de l'histoire de la carte géographique. Les meilleurs ont su enrichir leur propos en explorant d'autres domaines scientifiques et mobiliser leurs connaissances au service d'un argumentaire bien construit. On peut cependant regretter le manque de références au domaine médical (cartographie génétique). Les interactions entre sciences et cartographie sont multiples. Il n'était pas indispensable d'en dresser une liste exhaustive. L'essentiel est que le candidat ou la candidate fasse preuve de capacité d'analyse et d'une ouverture d'esprit qui les conduira dans leurs futures carrières à aller chercher l'information pertinente auprès des experts et à pouvoir la restituer avec clarté et précision. Il sera ainsi possible de recruter dans cette spécialité très vaste des candidats ou candidates issus de filières universitaires et professionnelles très diverses. Le croisement des connaissances et la pluridisciplinarité des approches feront ainsi la richesse des futures équipes de conservateurs des musées scientifiques et techniques.

Première épreuve écrite des concours internes

- Libellé réglementaire de l'épreuve

« La première épreuve écrite d'admissibilité consiste en une note, établie à partir d'un dossier à caractère culturel, permettant de vérifier l'aptitude du candidat à faire l'analyse et la synthèse d'un problème et d'apprécier les connaissances et qualifications acquises (durée : cinq heures ; coefficient 3). »

L'épreuve ne comporte pas de programme réglementaire.

- Forme de l'épreuve

L'épreuve repose sur l'exploitation d'un dossier comportant plusieurs documents de forme, de nature et de longueurs variées.

Le titre du dossier peut être indiqué sous la forme d'un ou de plusieurs mots, d'une ou de plusieurs phrases, d'une citation ou d'une question.

- Objectifs de l'épreuve

Cette épreuve n'est pas une dissertation générale sur le sujet correspondant au titre du dossier.

Le travail d'analyse et de synthèse doit s'appuyer sur **tous les documents** fournis dans le dossier ainsi que sur l'expérience, tant personnelle que professionnelle, des candidats et les conduire à une réflexion argumentée, et non pas à une simple restitution, sur un problème proche de leur environnement professionnel (actuel ou futur).

Les documents proposés ne doivent pas être traités de manière allusive et doivent permettre de mesurer l'esprit critique du candidat. L'absence de paraphrase et la clarté d'exposé de la synthèse sont attendues d'un candidat.

Afin de garantir la cohérence et l'homogénéité des critères d'appréciation pour toutes les copies, le candidat sera notamment évalué sur sa capacité à :

- comprendre le champ thématique du dossier, délimiter ses contours et le contextualiser ;
- comprendre, identifier et analyser avec précision tous les documents du dossier ;
- définir et qualifier avec exactitude le problème posé ;
- sélectionner, hiérarchiser, regrouper et ordonner les informations contenues dans le dossier ;
- définir une problématique ;
- construire et argumenter une démonstration selon un plan cohérent et pertinent ;
- organiser et exposer les idées synthétisées de manière claire et précise ;
- faire appel à un certain niveau de culture générale théorique et pratique ;
- faire preuve d'analyse critique ;
- traiter le sujet ;
- maîtriser l'expression écrite et présenter des qualités rédactionnelles ;
- maîtriser le vocabulaire approprié ;
- maîtriser le temps imparti.

Sujet : À qui appartient le patrimoine ?

Pour établir votre note, vous vous appuyerez sur les documents du dossier ci-joint.

Liste des documents fournis dans le dossier :

- Document 1 : Abbé Grégoire, *Rapport sur les destructions opérées par le Vandalisme et sur les moyens de le réprimer*, Convention nationale, 31 août 1794 (extraits)
- Document 2 : Jean Lubin Vauzelle, *La Salle d'introduction du musée des Monuments français*, 1804, musée Carnavalet
- Document 3 : « La France va restituer un Klimt issu d'une spoliation en 1938 », *lejournaldesarts.fr*, 16 mars 2021
- Document 4 : « Le forum sur le patrimoine africain prend ses distances avec le rapport Sarr-Savoy », Francine Guillou, *lejournaldesarts.fr*, 8 juillet 2019
- Document 5 : « Restitution d'œuvres : la France "décolonise" ses musées nationaux », Aurélie Billecard, *lepetitjournal.com* (média des expatriés et français à l'étranger), 17 décembre 2020 (extraits)
- Document 6 : « Appropriation culturelle : entre inspiration et empiètement offensant », illustration de l'article de *Marie-Claire*, 31 juillet 2018 ; Coiffe de plumes, musée du Quai Branly.
- Document 7 : *Les questions mémorielles portant sur la colonisation et la guerre d'Algérie*, rapport de Benjamin Stora, janvier 2021, pp.62-68 (extraits)
- Document 8 : « Patrimonialisation et politiques de la nature : le parc national de La Réunion », Igor Babou, *VertigO*, revue électronique en sciences de l'environnement, mai 2015 (extraits)
- Document 9 : « Le patrimoine archéologique : un bien commun et une ressource non-renouvelable », Bernadette Arnaud, *sciencesetavenir.fr*, décembre 2020 (extraits)
- Document 10 : « Présentation de la mission Bern "Patrimoine en péril" et publication de la liste des projets retenus », dossier de presse, site internet du ministère de la culture, mai 2018 (extrait)

Cette épreuve demande essentiellement au candidat de maîtriser la méthodologie de l'exercice de synthèse. Les documents du dossier doivent permettre de construire un plan problématisé autour du thème, et non pas illustrer une sorte de dissertation personnelle autour du thème.

Les principaux critères de notation sont :

1) La structuration et analyse

Le candidat doit savoir :

- sélectionner, hiérarchiser, regrouper et ordonner les informations contenues dans le dossier
- construire et argumenter une démonstration selon un plan cohérent et problématisé
- organiser et exposer les idées synthétisées de manière claire et précise
- utiliser tous les documents du dossier et les analyser
- qualité de l'argumentation : être capable de dépasser l'énoncé d'une idée ou d'un fait
- illustrer les propos par l'apport d'éléments d'expérience personnelle ou de culture générale pertinents (culture générale théorique et pratique)

2) La compréhension du sujet, sa contextualisation : pourquoi cette question se pose aujourd'hui ? comment la replacer dans une perspective historique ? quelle est l'étendue des dimensions que peut recouvrir le sujet, qu'est-ce que ce sujet pose comme questions sur le métier de conservateur ...

3) La forme : qualités rédactionnelles, niveau de langage (le style gagnant à être simple et clair pour cet exercice), orthographe, clarté et lisibilité de la copie, maîtrise du temps (devoir terminé).

4) Les éléments de contenu attendus après analyse des documents. Pour le sujet 2021, il s'agissait notamment :

- de repérer / rappeler les principes fondateurs de la notion de patrimoine contemporaine : définition réglementaire et juridique du patrimoine, conditions juridiques de création de protection de ce patrimoine ; les différentes évolutions législatives jusqu'à nos jours ;
- d'exposer / analyser le questionnement de ces principes aujourd'hui : ceux-ci sont questionnés voire remis en cause par les aléas de l'histoire (conflits mondiaux, colonisation / décolonisation notamment) qui induisent les enjeux de spoliations et restitutions, par des enjeux politiques pouvant entraîner la remise en cause de la dimension universelle des institutions culturelles et patrimoniales, de la domanialité publique et de l'inaliénabilité des collections.
- de s'interroger sur les moyens à mettre en œuvre afin que le public se sente propriétaire, se réapproprie ce patrimoine : pouvaient être ainsi abordés la notion d'appropriation culturelle, les enjeux démocratiques et d'accès au patrimoine, les nouveaux usages et nouvelles pratiques à l'égard des publics (à l'instar du développement des politiques collaboratives et participatives).
- de s'interroger sur la distinction entre les notions de propriété et d'appropriation et d'exposer les facteurs qui peuvent s'opposer à la définition du patrimoine comme bien commun.
- de mettre en perspective le sujet avec la notion d'identité nationale.
- ne pas omettre la question des enjeux financiers : recherche de moyens (à travers par exemple le Loto du patrimoine), recours au mécénat.
- en conclusion, de montrer les implications de ce sujet sur la pratique et le métier de conservateur, y compris dans ses aspects déontologiques.

Compte rendu général :

Beaucoup de candidats se contentent de paraphraser les documents sans approfondir la réflexion. Les expériences individuelles ne paraissent pas nourrir la synthèse. Les connaissances personnelles sont indispensables pour pouvoir consolider la réflexion, les rares copies qui en font preuve se distinguent. Les candidats se contentent souvent de généralités, les connaissances sont imprécises, même les plus fondamentales dans le domaine du patrimoine et au niveau attendu pour ce concours. On peut s'interroger sur la méthode de travail des candidats le jour même de l'examen : beaucoup de candidats ne semblent pas élaborer de brouillon avant d'engager la rédaction, ce qui aboutit à une mauvaise gestion du temps et à une absence de structure dans le déroulé du devoir.

Deuxième épreuve écrite des concours externes et internes

- concours externes
- **Libellé réglementaire de l'épreuve**

« La deuxième épreuve d'admissibilité consiste en une épreuve spécialisée d'analyse et de commentaire de plusieurs documents se rapportant à une option choisie par le candidat lors de l'inscription au concours (durée : cinq heures ; coefficient : 4).

Le choix de l'option est déterminé par le choix de la ou des spécialité(s) dans laquelle ou dans lesquelles le candidat concourt. Certaines options sont communes à plusieurs spécialités.

A.- Options proposées aux candidats concourant (concours externes) pour les spécialités Archéologie, Monuments historiques et inventaire, Musées :

- Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Europe des périodes paléolithique et mésolithique.
- Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de la France de la période néolithique et des âges des métaux.
- Archéologie historique de la France de l'époque gallo-romaine jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.
- Archéologie et histoire de l'art et des civilisations du monde gréco-romain jusqu'au Ve siècle après J.-C.
- Histoire de l'art et des civilisations du Moyen Age européen et de Byzance du Ve siècle au XVe siècle.
- Histoire de l'art et des civilisations de l'Europe du XVe siècle à la fin du XVIIIe siècle.
- Histoire de l'art et des civilisations dans le monde occidental de la fin du XVIIIe siècle à nos jours.
- Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Egypte antique.
- Archéologie et histoire de l'art et des civilisations du Proche-Orient antique.
- Archéologie et histoire de l'art et des civilisations du monde islamique des origines à nos jours.
- Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Inde et du monde indianisé des origines à nos jours.
- Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Extrême-Orient (Chine, Japon, etc...) des origines à nos jours.
- Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Afrique des origines à nos jours.
- Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Océanie des origines à nos jours.
- Archéologie et histoire de l'art et des civilisations des Amériques amérindiennes des origines à nos jours.
- Ethnologie européenne.
- Histoire des techniques et patrimoine industriel.

B.- Options proposées aux candidats concourant pour la spécialité Patrimoine scientifique, technique et naturel :

Histoire des techniques et patrimoine industriel.

Patrimoine et sciences de la nature.

C. - Epreuve proposée aux candidats concourant pour la spécialité Archives :

Documents d'archives du Moyen Age à nos jours (analyse et commentaire historique et diplomatique). Cette épreuve fait appel à des connaissances en paléographie, en latin et en ancien français.

Les candidats qui concourent dans deux spécialités, autres que la spécialité Archives, choisissent une des options figurant sur la liste mentionnée au A ou au B, selon qu'ils ont ou non choisi la spécialité Patrimoine scientifique, technique ou naturel. Les candidats qui concourent dans deux spécialités,

dont la spécialité Archives, choisissent l'épreuve "Documents d'archives du Moyen Âge à nos jours" ainsi qu'une seconde option dans les conditions prévues [au paragraphe] précédent. »

- **Forme de l'épreuve**

Le sujet se rapportant à l'option scientifique choisie par le candidat (20 options) comporte 4 documents indépendants les uns des autres. Les documents ne sont pas légendés (sauf cas particuliers).

- **Objectifs de l'épreuve**

Cette épreuve a pour but d'apprécier la précision et le sérieux des connaissances scientifiques du candidat, son aptitude à analyser et à critiquer un document, ses qualités d'organisation et de présentation du commentaire.

L'observation de chacun des documents doit amener à une description de l'œuvre, de l'objet, du site, du monument ou de l'élément présenté, son identification, sa datation. Elle doit être complétée par une analyse stylistique, s'il s'agit d'une œuvre d'art, et par une mise en perspective du contexte historique et de l'intérêt du document.

Afin de garantir la cohérence et l'homogénéité des critères d'appréciation pour toutes les options, le candidat sera notamment évalué sur sa capacité à :

- regarder et/ou lire un document ;
- définir une problématique ;
- construire de manière ordonnée sa réflexion selon un plan clair et cohérent ;
- identifier (par exemple : dater, attribuer, localiser...), décrire, analyser et commenter avec rigueur et précision chaque document ;
- argumenter une démonstration étayée sur des connaissances scientifiques solides et des comparaisons pertinentes ;
- dégager avec exactitude les spécificités et l'originalité de chaque document ;
- contextualiser et mettre en perspective chaque document ;
- faire preuve d'analyse critique ;
- maîtriser l'expression écrite et présenter des qualités rédactionnelles ;
- maîtriser le vocabulaire approprié ;
- maîtriser le temps imparti.

- concours internes

- **Libellé réglementaire de l'épreuve**

« La deuxième épreuve d'admissibilité consiste en une épreuve spécialisée d'analyse et de commentaire de plusieurs documents se rapportant à une option choisie par le candidat lors de l'inscription au concours (durée : cinq heures ; coefficient : 4).

Le choix de l'option est déterminé par le choix de la ou des spécialité(s) dans laquelle ou dans lesquelles le candidat concourt. Certaines options sont communes à plusieurs spécialités.

A.- Options proposées aux candidats concourant pour les spécialités Archéologie, Archives, Monuments historiques et inventaire, Musées :

- Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Europe des périodes paléolithique et mésolithique.
- Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de la France de la période néolithique et des âges des métaux.
- Archéologie historique de la France de l'époque gallo-romaine jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.
- Archéologie et histoire de l'art et des civilisations du monde gréco-romain jusqu'au Ve siècle après J.-C.
- Histoire de l'art et des civilisations du Moyen Age européen et de Byzance du Ve siècle au XVe siècle.
- Histoire de l'art et des civilisations de l'Europe du XVe siècle à la fin du XVIIIe siècle.
- Histoire de l'art et des civilisations dans le monde occidental de la fin du XVIIIe siècle à nos jours.

- Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Égypte antique.
- Archéologie et histoire de l'art et des civilisations du Proche-Orient antique.
- Archéologie et histoire de l'art et des civilisations du monde islamique des origines à nos jours.
- Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Inde et du monde indianisé des origines à nos jours.
- Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Extrême-Orient (Chine, Japon, etc...) des origines à nos jours.
- Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Afrique des origines à nos jours.
- Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Océanie des origines à nos jours.
- Archéologie et histoire de l'art et des civilisations des Amériques amérindiennes des origines à nos jours.
- Ethnologie européenne.
- Histoire des techniques et patrimoine industriel.
- Histoire des institutions françaises.

B- Options proposées aux candidats concourant pour la spécialité Patrimoine scientifique, technique et naturel :

Histoire des techniques et patrimoine industriel.

Patrimoine et sciences de la nature.

Les candidats qui concourent dans les spécialités Archéologie, Archives, Monuments historiques et inventaire, Musées choisissent une des options figurant sur la liste mentionnée au A.

Les candidats qui concourent dans la spécialité Patrimoine scientifique, technique et naturel choisissent une des options figurant au B»

- Forme de l'épreuve

Le sujet se rapportant à l'option scientifique choisie par le candidat (20 options) comporte 4 documents indépendants les uns des autres. Les documents ne sont pas légendés (sauf cas particuliers).

- Objectifs de l'épreuve

Cette épreuve a pour but d'apprécier la précision et le sérieux des connaissances scientifiques du candidat, son aptitude à analyser et à critiquer un document, ses qualités d'organisation et de présentation du commentaire.

L'observation de chacun des documents doit amener à une description de l'œuvre, de l'objet, du site, du monument ou de l'élément présenté, son identification, sa datation. Elle doit être complétée par une analyse stylistique, s'il s'agit d'une œuvre d'art, et par une mise en perspective du contexte historique et de l'intérêt du document.

Afin de garantir la cohérence et l'homogénéité des critères d'appréciation pour toutes les options, le candidat sera notamment évalué sur sa capacité à :

- regarder et/ou lire un document ;
- définir une problématique ;
- construire de manière ordonnée sa réflexion selon un plan clair et cohérent ;
- identifier (par exemple : dater, attribuer, localiser...), décrire, analyser et commenter avec rigueur et précision chaque document ;
- argumenter une démonstration étayée sur des connaissances scientifiques solides et des comparaisons pertinentes ;
- dégager avec exactitude les spécificités et l'originalité de chaque document ;
- contextualiser et mettre en perspective chaque document ;
- faire preuve d'analyse critique ;
- maîtriser l'expression écrite et présenter des qualités rédactionnelles ;
- maîtriser le vocabulaire approprié ;
- maîtriser le temps imparti.

Sujets

L'épreuve ne fait l'objet d'aucun programme. Les légendes sont donc données ici à titre indicatif.

Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Europe des périodes paléolithique et mésolithique

❖ **Document 1 : L'utilisation de la forme naturelle du support dans l'art paléolithique.**

- Bisons du « plafond des Polychromes » de la grotte d'Altamira (Cantabrie, Espagne), Magdalénien.
- Frise des chevaux ponctués de la grotte du Pech-Merle (Lot), relevé de M. Lorblanchet Gravettien.

Le document présente plusieurs exemples d'utilisation du support et de ses reliefs naturels dans l'art pariétal et mobilier paléolithique. Il s'agit de manière générale d'une spécificité essentielle de cet art, souvent occultée par une vision uniquement bibliographique des panneaux ornés ou des objets. Nous espérons des candidats qu'ils sauront évoquer l'importance de se déplacer *in situ* pour percevoir et comprendre la réalité d'un site, notamment dans le cas des grottes ornées. Un développement sur les fac-similés ou l'utilisation des modèles en 3D pourra notamment être proposé. Ce sujet pose également la question de la grande maîtrise des artistes, au-delà de leur façon de reproduire, sur leur manière de s'approprier l'espace, les objets et les déchets pour leur octroyer une nouvelle vie d'ordre symbolique.

Attendus :

- Identifier les sites ornés de Pech-Merle et d'Altamira, les placer dans une chronologie et un territoire géographique,
- Décrire les panneaux ornés : identifier les figures animales, les mains négatives et l'utilisation des reliefs : bisons « lovés » sur les bosses du plafond de la salle, tête du cheval placée sur un relief ayant naturellement cette forme.

❖ **Document 2 : Le Solutrénien**

- Feuille de laurier de la « cachette » de Volgu (Saône et Loire), aiguille à chas

Le document présente des innovations techniques du Solutrénien, période charnière de refroidissement en Europe occidentale, entre 22 000 et 18 000 ans environ avant le présent. La feuille de laurier permet d'évoquer la grande maîtrise de la taille du silex attribuées aux artisans solutréens, avec la technique de la retouche envahissante par pression et l'utilisation de la chauffe préalable. L'aiguille à chas en os offre la possibilité de mentionner les inventions en matières dures d'origine animale (le propulseur pouvant également être signalé).

Attendus :

- Reconnaître et identifier correctement les objets présentés, les attribuer correctement au Solutrénien. Connaître l'expression « feuille de laurier »,
- Evoquer les techniques de taille
- Décrire correctement l'aiguille à chas, le matériau dans lequel elle est réalisée et la technique de réalisation ainsi que son usage pour la couture qui est strictement le même que de nos jours,
- Evoquer la période solutréenne à travers sa chronologie, ses sites emblématiques (*a minima* le site éponyme de la Roche de Solutré), son climat, sa répartition géographique.

❖ **Document 3 : Armatures microlithiques du Mésolithique**

- Emmanchement d'armatures mésolithiques sur une flèche (utilisation à l'arc) provenant de Suède, Angleterre et Danemark.
- Diverses formes d'armatures du Mésolithique français, dessins J.-L. Piel-Desruisseaux

Le document donne à voir plusieurs sortes d'armatures mésolithiques. Il permet d'évoquer cette période courte dans la préhistoire mais qui connaît plusieurs évolutions importantes dans les modes de vie des groupes humains, dus à l'évolution de l'environnement végétal et animal et du climat. Le changement principal et le plus cité est celui de la chasse à l'arc, qui correspond à une innovation nécessaire face au développement des forêts de feuillus et le renouvellement des faunes.

Attendus :

- Identifier globalement l'attribution chronologique des armatures, savoir évoquer la microlithisation et ses raisons,
- Reconnaître quelques-unes des formes principales : triangle, trapèze symétrique et asymétrique et les organiser dans une chronologie,
- Evoquer la question des emmanchements, et éventuellement des fouilles en site préservés comme dans le Nord de l'Europe (tourbières) ou de l'expérimentation, très active sur ce sujet ces dernières années,
- Pouvoir évoquer plus généralement les évolutions des comportements humains au Mésolithique, par rapport aux périodes précédentes et à la révolution néolithique qui le suit.

Document 4 : Le Paléolithique ancien

- Les principaux sites du Paléolithique ancien en France (carte in. Jaubert, 2018)
- Le débitage au percuteur dur sur galet : chopper et chopping-tool, dessins J.-L. Piel-Desruisseaux.

Le Paléolithique ancien est assez mal connu en France, sa grande ancienneté ne permettant pas une bonne conservation des vestiges et les sites passant souvent inaperçu (pas de structures, artefacts taillés difficiles à détecter, etc.). Cependant les quelques sites connus permettent de proposer une occupation du territoire à partir de plus d'un million d'années. On attendra des candidats une réflexion sur les enjeux liés à la connaissance de ces périodes anciennes, les difficultés de la détection et de la fouille de ces occupations et leurs principales caractéristiques.

Attendus :

- Replacer le paléolithique ancien dans une chronologie et commenter, à l'aide de la carte proposée, les principaux sites connus (notamment Le Vallonnet) et éventuellement les sites européens (Géorgie, Espagne ...),
- Donner les principales caractéristiques technologiques de cette période, évoquer l'espèce humaine associée,
- Evoquer les enjeux de ce type de fouille, leur difficulté, le type de contextes dans lesquels on peut les détecter (plein-air, milieu karstique...)
- Evoquer la difficulté de la reconnaissance de l'industrie ancienne en tant qu'artefact (ex. Soleilhac)

Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de la France de la période néolithique et des âges des métaux

- ❖ **Document 1 : Photographies d'une faucille en silex de la grotte Néolithique final de Foissac (Aveyron, Occitanie).**

Le document est constitué de photographies d'un outil composite constitué d'une lame de silex emmanchée dans un support en os. Le document comprend une photographie de la lame dans son support, d'une photographie de la lame seule, d'une photographie du support et de macrophotographies prises lors d'une étude tracéologique. L'étude des traces laissées par l'emmanchement de l'outil et son utilisation ont montré qu'il s'agissait d'une faucille. Le candidat devra être en capacité d'identifier la provenance de l'objet, récemment publié dans une revue scientifique de portée nationale, et de préciser sa chronologie au sein du Néolithique. Il devra identifier les matériaux utilisés pour composer l'outil, reconnaître le lustré figurant sur les macrophotographies, utiliser le terme de "tracéologie" et reconnaître l'outil comme une faucille. Sur cette base, il pourra développer la question de l'économie agro-alimentaire au Néolithique et traiter plus spécifiquement de l'identification des outils à moissonner, des différentes techniques de coupe récemment identifiées et de leur évolution.

- ❖ **Document 2 : Plan et photographie du site palafittique néolithique de Beau Phare à Aiguebelette (Savoie, Auvergne-Rhône-Alpes).**

Le document est constitué d'un relevé topographique des pieux en bois du village Néolithique final de Beau Phare, conservé dans le lac d'Aiguebelette en Savoie. Le village de Beau Phare fait partie d'un ensemble de 111 sites palafittiques préhistoriques présents sur le pourtour des Alpes (en Allemagne, Autriche, France, Italie, Slovénie et Suisse) inscrits depuis 2011 sur la liste du Patrimoine mondial. Grâce au milieu anaérobie et à la stabilité des sédiments lacustres, les éléments organiques, et en particulier les architectures en bois, sont particulièrement bien conservés sur ces sites, qui constituent ainsi une documentation exceptionnelle sur le Néolithique et l'âge du Bronze. La photographie permet au candidat d'identifier le plan comme celui d'un habitat conservé en milieu subaquatique et d'évoquer la conservation des architectures de bois. Le candidat doit pouvoir identifier sur le plan le chemin d'accès au village et plusieurs palissades, probablement successives, posant ainsi la question de la durée d'utilisation du village, des réaménagements successifs qu'il a connus et des moyens (datations dendrochronologiques des pieux) de les identifier. En guise d'ouverture, le candidat pourra évoquer les

raisons de l'implantation de ces villages en milieu humide, les variations du niveau des lacs, mais aussi l'importance historiographique de ces villages, qui ont été, avec les dolmens, les premiers sites néolithiques fouillés au XIX^e siècle.

❖ **Document 3 : Plan et photographie de l'habitat de l'âge du Bronze ancien de Beg-ar-Loued (île de Molène, Finistère, Bretagne).**

Le document est constitué d'une photographie et d'un plan d'un bâtiment d'habitation ovalaire sur dalles plantées de chant et poteaux porteurs (dont il reste les négatifs). Les aménagements conservés comprennent un grand foyer central et des lambeaux de dallage, ainsi qu'une ouverture correspondant à la porte. Le mobilier et les dates radiocarbone datent le site d'un intervalle entre 2150 à 1750 avant notre ère, soit l'âge du Bronze ancien. Le candidat devra identifier le site présenté, décrire les vestiges visibles sur la photographie et le plan et proposer une hypothèse de restitution du bâtiment. En guise d'ouverture, il pourra replacer le site dans le cadre plus général des architectures de l'âge du Bronze ancien ou dans celui des architectures de la façade atlantique et des milieux maritimes. Il pourra également évoquer la question de l'insertion de ces sites insulaires dans les réseaux de l'époque ou traiter de la question de l'identification et de la fouille des sites littoraux menacés par l'érosion des côtes.

❖ **Document 4 : Plan et restitution de l'enclos gaulois des Pierrières à Bâtilly-en-Gâtinais (Loiret, Centre-Val-de-Loire).**

Le document est constitué d'un plan d'un enclos protohistorique et d'une restitution numérique de l'apparence du site. Le site est constitué de deux enclos emboîtés comprenant une série de bâtiments et est interprété comme l'équivalent protohistorique d'une villa antique, incluant un espace de résidence au sein d'un enclos quadrangulaire enserré dans un grand enclos (ici, près de 20 ha) comprenant également des espaces agraires. Le site est daté des II^e et I^{er} siècles avant notre ère. Le candidat devra identifier le site présenté et décrire les vestiges visibles sur le plan et sur la restitution. Le site devra être replacé dans le cadre plus global de la structuration de l'économie alimentaire au second âge du Fer et du rôle des élites dans cette structuration. Le candidat pourra rappeler que ce type de site n'a pu être identifié dans toutes ses dimensions qu'à la suite du développement des décapages de grandes emprises, allant bien au-delà de l'enclos central.

Archéologie historique de la France de l'époque gallo-romaine jusqu'à la fin du XVIII^e siècle

❖ **Document 1 : La fouille du port antique de Saint-Lupien, Rezé (Loire-Atlantique).**

- Plan schématique du quartier romain de Saint-Lupien (état du II s. apr. J.-C.) et évocation de l'érosion constatée à la rupture de pente. @Jimmy Mouchard 2021
- Vue aérienne oblique des caissons n°12 et 9. @Kap Archéo 2014
- Détail de la façade à pan de bois septentrionale du caisson n°9 après enlèvement des planches de façade. @Jimmy Mouchard 2011.
- Plan du caisson n°9 et des vestiges subsistants du bâtiment quadrangulaire localisé à son sommet. @Jimmy Mouchard, Mathieu Yacger 2021.

L'agglomération de Rezé/*Ratiatum* (Loire-Atlantique) est localisée au fond et en rive sud de l'estuaire de la Loire face à la ville de Nantes/*Condevicnum*. Située en province d'Aquitaine et en territoire picton, elle occupe un important carrefour de voies terrestres, fluviales et maritimes et se développe le long du fleuve sur au moins 40 à 50 ha à son apogée, au début du II^s. Apr. J.-C. Les fouilles programmées conduites sous la direction de Martial Monteil (université de Nantes), puis Jimmy Mouchard (université de Nantes) entre 2005 et 2016 dans le quartier de Saint-Lupien ont permis de confirmer l'existence d'équipements portuaires majeurs au bord d'un ancien chenal de la Loire aujourd'hui comblé, en étroite relation avec une série d'entrepôts déjà reconnus en amont dans les années 1980. Relativement modestes dans un premier temps (constructions sur micropieux), ces aménagements de berge deviennent bien plus imposants à partir de la fin du I^{er} s. ap. J.-C., époque durant laquelle l'ensemble du quartier fait alors l'objet d'un vaste programme de restructuration. Leur édification se singularise par l'emploi du bois et de la pierre, suivant le principe de construction en caisson, le tout étant fermé par des façades élevées en pan de bois. Durant toute l'Antiquité, cet ensemble de plates-formes, supportant des bâtiments et servant de quai en pied de berge, va être soumis à de nombreux travaux de réfection ou de reconstruction, avant de laisser place progressivement à l'établissement d'une cale en pente douce, encore active au début du Moyen Âge. C'est dans les toutes dernières années du I^{er} s. ap. J.-C. que le trait de rive du quartier de Saint-Lupien, soumis à un ambitieux programme d'urbanisme, apparaît sous une forme bâtie structurée et monumentale. La berge de la Loire est ainsi jalonnée puis fractionnée en plusieurs modules de construction bâtis selon le principe du caisson.

Initialement tous constitués d'une charpente en chêne robuste mêlée à un remplissage en pierre massif, pour les plus septentrionaux, ces caissons traduisent une mise en terrasse artificielle et connaissent une évolution architecturale commune, passant par de nombreuses transformations aboutissant progressivement à un usage exclusif de la pierre sèche autour du milieu du II s. ap. J.-C., avant leur abandon précoce dès les premières années du IIIs. Fouillé en parallèle des caissons n° 12 et 13, le module n° 9 apparaît comme le plus grand et le plus complet du quartier. Au moyen d'une approche interdisciplinaire et d'un protocole de fouille exigeant, l'ensemble de cette terrasse artificielle a été soumis à un démontage quasi exhaustif, mettant en évidence quelques spécificités en matière de construction, notamment de charpenterie romaine.

Eléments indicatifs de correction et d'évaluation :

- Reconnaître les lieux, la structure archéologique et la période chronologique.
 - Expliquer la méthodologie spécifique à la fouille, l'analyse, le prélèvement, la conservation, la restauration et la valorisation de vestiges organiques tel que le bois en contexte humide.
 - Identifier les principaux modes de construction visible dans cette portion du quai romain de Saint-Lupien, Rezé.
 - Utiliser les principaux éléments du vocabulaire permettant de décrire les vestiges de manière juste et précise
 - Décrire les techniques de datation en vigueur qui permettent de replacer les quais dans leur contexte chronologique de manière fiable et précise.
 - Restituer l'activité portuaire d'un chef-lieu de cité de la Gaule romaine du second siècle ap. J.-C.
- ❖ **Document 2 : Terres noires observées sur le terrain. A : îlot Sainte-Chrétienne, Metz (France), fouilles S. Augry, Inrap ; B : îlot Turmel, Metz (France), fouilles F. Gama, Inrap ; C : Cathédrale, Beauvais (France), fouilles B. Lefebvre ; D : rue de l'Évêché, Noyon (France), fouilles B. Desachy ; E : Galerie de la Tapisserie, Bayeux (France), fouilles G. Schutz. Et Données archéologiques et occurrences de terres noires pour la Metz du premier Moyen Âge (d'après Borderie, 2011).**

Le sous-sol des villes est structuré par plusieurs millénaires d'interactions société-environnement, qui ont créé les strates et sols urbains dont la puissance sédimentaire peut aujourd'hui dépasser une dizaine de mètres. Depuis une trentaine d'années, le développement de la géoarchéologie des environnements artificialisés, et l'application des géosciences à ces formations anthropogènes, a permis de caractériser les processus pédo-sédimentaires et les systèmes d'activités qui en sont à l'origine. Ainsi, il est possible de constater que les strates des Ve–XIe siècles sont majoritairement caractérisées par des couches de terre sombre, d'apparence homogène, épaisses de plusieurs dizaines de centimètres, voire de plusieurs mètres, qui se rencontrent dans tous les espaces urbains anciens d'Europe, depuis Moscou jusqu'à Séville. L'article collectif publié sous la direction de Quentin Borderie, présente une synthèse des résultats obtenus par l'étude systématique de ces terres noires, à l'échelle de l'Europe. Les résultats ont été acquis en associant une approche géo-archéologique à des fouilles archéologiques détaillées, et l'application des méthodes de l'archéo-pédologie, de la sédimentologie, de la micromorphologie, de la géochimie (métaux lourds, matières organiques) sur les stratifications archéologiques. Sur plus d'une centaine de sites étudiés en Grande-Bretagne, en Belgique, en France, en Italie, il a été possible de constater que les processus conduisant à la formation de terres noires sont très nombreux, tous liés à une occupation humaine des lieux. La bioturbation joue un rôle important dans la structuration de ces dépôts, conduisant à l'effacement partiel des anciennes interfaces sédimentaires. Les terres noires sont très riches en matières organiques, en déchets issus d'activités humaines domestiques, artisanales, en rejets de latrines, ainsi qu'en matériaux architecturaux dégradés. Les terres noires présentent des teneurs en carbone organique très élevées par rapport aux autres formations urbaines anciennes, comprises entre 9 et 35,9 mg/kg. Elles sont polluées au phosphore (jusqu'à 20,34 g/kg) et aux métaux lourds. Les concentrations en plomb atteignent 1830 mg/kg. Ces données permettent de mieux comprendre le comportement urbain des sociétés du début du Moyen Âge, dans leur gestion des déchets, leur rapport à la matérialité des surfaces sur lesquelles elles circulent et comment s'organisent les activités dans les villes.

Eléments indicatifs de correction et d'évaluation :

- Reconnaître le contexte archéologique urbain, les terres noires et la période chronologique concernée (Ve-XIe s.).
- Expliquer la place importante accordée à la géoarchéologie et aux analyses scientifiques telles que l'archéo-pédologie, la sédimentologie, la micromorphologie, la géochimie en contexte urbain, pour correctement interpréter l'origine du phénomène encore méconnu des terres noires durant tout le haut Moyen Age.

- Restituer le comportement urbain des sociétés du début du Moyen Age, l'organisation de leurs activités, leur gestion des déchets.
- Poser la question de la physionomie de la ville du haut Moyen Age.
- ❖ **Document 3 : Les carreaux de pavement en terre cuite du XVIIe siècle du jeu de paume du roi à Versailles (Yvelines).**
- Plan des vestiges du jeu de Paume du XVIIe contenant des TCA, retrouvés dans la cour centrale du Grand Commun au château de Versailles. @J.-Y. Dufour, M. Belarbi, Inrap.
- Gros carreaux, faces de pose et motifs. @E. du Bouëtiez, Inrap.

Plus de 1400 éléments de pavement en terre cuite ont été mis au jour sous la cour du Grand Commun du château de Versailles. Ils proviennent principalement du jeu de paume construit pour Louis XIII et de la maison du paumier. Leur intérêt réside non seulement dans leur calage chronologique bien affirmé – une cinquantaine d'années – mais également dans la présence de séries numériquement importantes permettant de nombreuses observations sur leur mode de fabrication. Souvent trouvés à l'état de débris, ces carreaux non décorés, d'une grande simplicité et peu attrayants ne sont que rarement étudiés. Un article publié par Emmanuelle de Bouëtiez et Jean-Yves Dufour dans la revue « Archéologie Médiévale », pose les premiers jalons dans la constitution d'un corpus francilien.

Eléments indicatifs de correction et d'évaluation :

- Reconnaître les lieux, la structure archéologique et la période chronologique.
- Expliquer la méthodologie spécifique à la fouille, au prélèvement, à l'analyse scientifique et à l'étude des terres cuites architecturales (TCA) en contexte archéologique.
- Décrire les techniques de datation en vigueur, archéomagnétisme, OSL, qui permettent de replacer les TCA dans leur contexte chronologique de manière fiable et précise.

Expliquer en quoi l'établissement d'un corpus de mobilier à l'échelle régionale est important pour la datation et la compréhension plus générale des habitats modernes, qu'ils soient élitaires

❖ **Document 4 : Waldam 3 (Marck, Pas-de-Calais) : un navire de commerce échoué au tournant des XVIIIe et XIXe siècles**

- Etat du gisement de Waldam 3 lors de sa découverte en mars 2014. @ M. Maquerre.
- Octant découvert dans l'épave de Waldam 3. @Drassm.
- Pipe à tabac en terre blanche de Gouda. @G. Dieulefet.

L'épave échouée sur le rivage de la commune de Marck, dans le Pas-de-Calais, a fait l'objet d'un diagnostic archéologique dont les résultats ont été publiés par Cécile Sauvage, Gaëlle Dieulefet et Eric Rieth, renvoie sans doute à un navire de 150 à 250 tonneaux, dont la coque protégée par des galets de lest a dû s'affaisser progressivement après un naufrage à la côte. L'étude du mobilier a révélé un ensemble mobilier remarquable et varié constitué d'un instrument de navigation, de verre ainsi d'un lot de grès et plusieurs pipes, tous témoignant des conditions de vie à bord. D'autres vestiges évoquent une petite cargaison de typologies et provenances variées (faïences fines anglaises, faïences françaises et porcelaine de Chine). L'épave Waldam 3 correspondrait à un navire de commerce pratiquant la navigation hauturière (présence d'un octant). Si le mobilier renvoie à des productions comprises entre le milieu du XVIIIe siècle et le début du XIXe siècle, la présence de la fragile pipe 27332, fabriquée entre 1787 et 1800, situe le naufrage entre 1787 et les années 1810, voire entre 1796 et 1810 d'après la présence de certaines faïences fines anglaises (pichets et tasses proches des productions de Newcastle à partir de 1796 et de Wales à partir de 1800). En écartant les navires renfloués et en privilégiant ceux battant pavillon britannique, on peut retenir trois candidats potentiels, navires marchands tous trois échoués en 1807. Le *Blessing*, brick anglais de 149 tonneaux, naviguait sur son lest entre Portsmouth et Sunderland, armé de trois canons et deux pierriers, lorsqu'il s'échoua sur la côte du petit Waldam le 17 mars 1807. Le brick de 140 tonneaux *Yorick* ou *Yorcsk*, se serait échoué dans la nuit du 29 au 30 mai 1807 sur la côte de Waldam, alors qu'il naviguait entre l'île de Wight et Stockholm. Des actions de récupération, une tentative infructueuse de renflouage et l'incendie de la coque de ce navire sont attestés par les archives. Ce navire est également mentionné dans le *Lloyd's Register of Ships* comme construit en 1784 à Chepstow (Pays de Galles), appartenant à un certain Edwards et ayant pour port d'attache Cowes, au nord de l'île de Wight. Un troisième navire marchand anglais non identifié, échoué à Waldam, est enfin cité dans une lettre. Si ces trois navires peuvent correspondre au site de Waldam 3, le naufrage concerné peut également ne pas avoir été consigné. Par ailleurs, si un faisceau d'indices tend à démontrer l'origine britannique du navire, les archives laissent également penser que la provenance de certains objets vient des îles britanniques et d'un navire de commerce anglais, ce qui expliquerait la proximité entre le mobilier de Waldam 3 et celui du HMS *Swift*, corvette de la Royal Navy naufragée en Patagonie en 1770, et du *General Carleton*, navire marchand anglais des années 1770-1780.

Eléments indicatifs de correction et d'évaluation :

- Reconnaître les lieux, la structure archéologique et la nature du mobilier visible sur la photo.
- Expliquer la méthodologie spécifique à la fouille, au prélèvement, à l'analyse scientifique et à l'étude du mobilier en contexte maritime.
- Décrire les techniques de datation en vigueur qui permettent de replacer les épaves dans leur contexte chronologique de manière fiable et précise.
- Expliquer en quoi l'établissement d'un corpus de mobilier est important pour la datation et la compréhension plus générale du commerce international et des modes de vie sur les navires hauturiers à l'époque moderne.

Archéologie et histoire de l'art et des civilisations du monde gréco-romain jusqu'au Ve siècle après J.-C

- ❖ **Document 1 : Mosaïque du Calendrier rustique de Saint-Romain-en-Gal, Villa suburbaine de Saint Romain-en-Gal (Rhône), Tesselles de pierre, marbre, verre - Origine : L. 8,86, l. 4,48 m ; actuelle : L. 5,66 x l. 4,34 m, Premier tiers du III^e siècle ap. J.-C. Musée d'Archéologie nationale, Saint-Germain-en-Laye**

La mosaïque du Calendrier rustique a été mise au jour à Saint-Romain-en-Gal (Rhône) au lieu-dit La Chantrerie en octobre 1891. Elle mesurait 8,86m X 4,48m dont un tiers environ était détruit. Elle était composée de 40 tableaux insérés dans une tresse décorative, dont uniquement 27 subsistent. La mosaïque représente la personnification des quatre saisons accompagnées par la figuration du calendrier agricole. Ce chef d'œuvre des mosaïstes viennois montre une iconographie peu fréquente qui semble d'inspiration romaine. A ce jour uniquement deux autres mosaïques décrivent des scènes similaires : l'une a été découverte à El Jem (Tunisie), l'autre à Zliten (en Libye). Des trois mosaïques, l'exemplaire découvert à Saint-Romain-en-Gal contient le plus grand nombre de tableaux.

Éléments indicatifs de correction et d'évaluation :

- Identification de la scène représentée sur la mosaïque, de la période de production, ainsi que du site archéologique d'origine
- Technique de production des mosaïques de pavement romaines : origine et évolution, matériaux : galets non taillés, marbre, pâte de verre, coquillages, émaux, or, etc, techniques : *opus lapilli*, *opus sectile*, *opus tessellatum*, *opus vermiculatum*, bichromes/polychromes, usages : décoratifs et utilitaires, à partir de l'époque impériale : multiplication des décors figurés et richesse iconographique
- Ville antique de Vienne est l'une des villes antiques les plus importantes de la Gaule romaine. A partir de la période augustéenne elle se dote d'une parure monumentale faisant concurrence à Lugdunum, capitale de la Gaule Romaine ; capitale de la tribu des Allobroges, elle témoigne également d'un riche passé gaulois
- Vienne est un haut lieu de l'art de la mosaïque durant l'Antiquité. Vienne est le lieu de découverte du plus grand nombre de pavements en mosaïque de toute la Gaule romaine : environ 250.
Les causes principales : prospérité de la ville, conditions de conservation favorables ; au II^e et au III^e s. ap. J.-C. : grande vitalité créatrice des ateliers viennois
- Répertoire iconographique des mosaïques viennoises : des trames géométriques rigoureuses avec de décors figurés de petites dimensions, fleurons, rinceaux, tresses, masques de théâtre, cornes d'abondance, flûtes de Pan, vases, poissons, oiseaux, armes de gladiateurs, etc. Dans les pièces d'apparat on représente parfois des scènes figurées : mythologiques (Orphée charmant les animaux, Hylas et les Nymphes, l'enlèvement de Ganymède, etc.), inspirées de la littérature (Achille à Skyros, etc.), en relation avec le statut du propriétaire (les jeux du cirque).
- La mosaïque du Calendrier rustique : mosaïque incomplète (plus du tiers est absent), 40 tableaux (de 59 cm chacun), dont 27 subsistent et 4 ont été endommagés par un incendie dans l'Antiquité. Les différents tableaux s'articulent autour des quatre tableaux centraux. La bordure de la mosaïque est particulièrement soignée : la première bordure (en partant de l'intérieur) est composée d'un motif de perles et pirouettes (inconnu dans les mosaïques viennoises), la deuxième bordure est un rinceau végétal polychrome, issu d'une feuille d'acanthé (motif rhodanien).
- Scènes représentées : personnifications des quatre Saisons juchées sur des animaux ; représentations standardisées des travaux agricoles relatives à chacune des saisons : *semilles des fèves*, *la meule*, *le transport du fumier*, *les fours à pain*, *les tressage des paniers*, *le retour des cigognes*, *la greffe des arbres*, *le lancer du javalot*, *le ramassage des feuilles mortes*, *la cueillette des pommes*, *le poissage des jarres à huile*, *la cueillette des olives*, *le pressurage des olives* ; des scènes religieuses comme les *compitalia* (fête des dieux Lares en janvier), les *parentalia* (fête des morts en février) ou le sacrifice à Taranis
- Persistance d'une influence locale : la scène du sacrifice à Taranis, dieu d'origine indigène représenté à l'époque gallo-romaine sous les traits d'un Jupiter à la roue ; des personnages portant le "cucullus" gaulois
- Sujet iconographique peu fréquent dans les productions mosaïques : emprunt iconographique
- D'autres scènes similaires : mosaïque de El Jem (Tunisie), mosaïque de Zliten (Libye).

- Historiographie : la mosaïque, mise au jour en 1891 à Saint-Romain-en-Gal, sur la rive droite du Rhône, est aussitôt acquise par le musée du Louvre, elle est mise en dépôt au Musée d'Archéologie Nationale en 1935, elle a été restaurée par la maison Guibert-Martin en 1892, l'atelier de restauration des mosaïques et enduits peints de Saint-Romain-en-Gal réalise une étude de faisabilité pour sa restauration en 2020 et la mosaïque prendra place dans le futur parcours des salles gallo-romaines du MAN.

- ❖ **Document 2 : Le châtime de Tydée et Capanée, scène de la légende thébaine, Pyrgi, temple A, relief ornant la poutre faîtière, Terre cuite polychrome, H : 1,26 m x l : 1,4 m, Vers 460 av. J.-C. Museo Nazionale etrusco di Villa Giulia, Rome**

« En Etrurie, l'art de construire s'est longtemps exercé sans distinction entre édifices publics et demeures privées. Vers 630 av. J.-C., au terme d'un long processus, l'introduction de toitures en tuile et l'emploi généralisé de revêtements en terre cuite pour la protection des éléments en façade habituellement en bois, marque l'avènement d'une production coroplastique architecturale qui demeurera caractéristique de l'Italie centrale tout le long de la République dans jamais être remplacée par la sculpture en pierre, contrairement à ce qui advient dans le monde grec au début du VI^e siècle. En Etrurie apparaissent des éléments de décoration architecturale, fruit d'une nouvelle spécialisation artisanale (...) Manifestation d'un large phénomène d'osmose culturelle et technologique entre la Grèce et l'Etrurie d'artisans dotés d'un savoir technologique avancé ¹ ».

Éléments indicatifs de correction et d'évaluation :

- Identifier la scène représentée, la période chronologique et le site archéologique
- Les terres cuites architecturales étrusques : production coroplastique caractéristique de l'Italie centrale entre 640 av. J.-C. et la fin de la République (non remplacée par la sculpture en pierre) ; décoration concentrée sur le toit : statues-acrotères, antéfixes et plaques de revêtement, frontons ; technique : figures modelées ou moulées peintes ; quatre périodes caractéristiques : orientalisant, grec, « combats » et Asie Mineure ; spécialisation artisanale avec deux centres majeurs de production : Caeré et Véies ; vestige principal de la présence de sanctuaires, temples et maisons.
- Le temple toscan : l'une des réalisations majeures de l'architecture étrusque archaïque ; origine et évolution ; structure : toscan ou périptère ; influence de l'architecture domestique ; influence de l'architecture grecque ; essor de la construction religieuse urbaine : monumentalisation et propagande ; autres exemples en Etrurie : Vigna Marina-Vitalini, Vigna Parrocchiale, Sant'Antonio, Sant'Omobono, Orvieto, Marzabotto, etc.
- Iconographie représentée, un chef d'œuvre de la coroplastie archaïque tardive : cosmogonie étrusque (culte des ancêtres) et assimilation du panthéon grec ; programme iconographique : épisodes de la tragédie grecque des Sept contre Thèbes ; message politique fort : condamnation de la subversion de l'ordre religieux et civil
- Site archéologique de Pyrgi, temple A : historique des fouilles ; sources textuelles antiques ; le site de Caeré et le port de Pyrgi ; sanctuaire de Pyrgi : temple B, temple A et le sanctuaire méridional.
- Découverte fortuite, restauration en 1996, rôle des musées romains dans sa redécouverte.

- ❖ **Document 3 : Amphore attique « bilingue », Héraclès capturant le chien Cerbère, Vulci (Canino) Argile, Peintre d'Andokidès (face A), Peintre de Lysippidès (face B), H. : 58,2 ; D. : 37 cm, 4^e quart VI^e s. av. J.-C. (vers 515-510 av. J.-C.), Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, musée du Louvre, Paris.**

Les expérimentations techniques développées dans les ateliers céramiques athéniens, tout particulièrement les ateliers des peintres Nicosthènes et Andokidès, incluent, vers 530 av. J.-C. l'invention de la technique des figures rouges, dans laquelle les valeurs s'inversent : les figures, réservées sur le fond de vernis noir, seront à présent détaillées au trait. Ces nouveautés marquent le début d'une évolution rapide vers un naturalisme des gestes et des anatomies qui fait de cette période l'une des plus brillantes de l'histoire de la céramique grecque. La première génération des peintres à figures rouges pratique les deux techniques, souvent sur les mêmes vases, dits alors « bilingues ». Parmi eux, le Peintre Andokidès est sans doute à l'origine de l'emploi des figures rouges

Éléments indicatifs de correction et d'évaluation :

- Identification de la typologie céramique, de la technique, du Peintre, ainsi que de la période de production
- Le vase est une amphore à panse type A
- Description des techniques de production de la céramique attique : à figures noires et à figures rouges

¹ « Étrusques, un hymne à la vie », catalogue de l'exposition, Musée Maillol, p. 116.

- Naissance de la technique de la céramique à figures rouges : vers 530 av. J.-C., à Athènes ; technique pleinement acquise vers 500 av. J.-C. ; changement fondamental et qui se traduit par : l'inversion des valeurs : les figures, désormais réservées, se découpent en clair sur le fond noir du vase, l'incision des figures noires se transforme en tracé au pinceau, ce qui permet une grande souplesse dans le dessin, plus de détail et plus de naturalisme dans le rendu des gestes et de l'anatomie. Les premiers artistes des figures rouges ajoutent des touches de couleurs sur leurs figures, comme c'était le cas pour la représentation des détails dans la technique des figures noires. Possible influence de la sculpture architecturale contemporaine (le lien entre la production d'Andokidès et les frises du trésor de Siphnos est souvent évoqué dans l'historiographie). Cette technique entraîne la production de nouvelles typologies céramiques. On assiste à une plus grande spécialisation, ainsi qu'à une distinction plus nette entre les peintres de coupes et ceux d'autres vases : l'amphore à col, l'hydrie, le skyphos et les coupes à yeux deviennent très populaires et les conventions du dessin restent inchangées en même temps que les détails anatomiques se perfectionnent
- Vases bilingues : la face A du vase est traitée en figures noires, l'autre en figures rouges. Parfois une même scène/iconographie est représentée sur les deux faces. Peintres de vases bilingues : Andokidès, Psiax, Oltos, Épictétos
- Le Peintre d'Andokidès : en activité à Athènes entre 530 et 515 av. J.-C. ; resté anonyme - il ne signe pas ses œuvres -, il est désigné d'après le nom du potier pour lequel il a travaillé. Il débute son activité dans la technique de la céramique à figures noires. Elève probable du Peintre Exékias, il reproduit : la représentation de vêtements décorés, la préférence pour les compositions symétriques et la reproduction de certaines scènes quasi à l'identique, dont celle d'Héraclès et Cerbère. Toutefois il est considéré par la majeure partie des spécialistes comme l'inventeur et le premier utilisateur de la technique des figures rouges. D'esprit novateur on lui doit également l'amphore à « figures blanches », à sujet exclusivement féminin. Il est l'un des peintres précurseurs de la technique des vases bilingues, les sujets choisis par Andokidès mettent l'accent sur les figures individuelles et les scènes représentées vont du mythe traditionnel aux scènes de guerre, respectant ainsi la tradition figurée archaïque
- Le Peintre Andokidès et le Peintre Lyssipidès : la face B de cette amphore est attribuée au Peintre Lyssipidès. L'hypothèse selon laquelle ces vases bilingues sont l'œuvre d'un seul et même auteur n'est pas exclue (surtout dans le cas de vases bilingues représentant la même scène). Toutefois, dans le cas des vases bilingues d'Andokidès, J. D. Beazley semble finalement attribuer le travail des figures noires à un autre artiste, nommé conventionnellement Peintre de Lyssipidès, d'après le nom d'un jeune homme dont la beauté est louée sur une amphore du British Museum
- Iconographie représentée sur l'amphore : la scène représentée sur chacune des deux faces de l'amphore est un récit indépendant, les scènes figurées sont circonscrites par le tableau central, qui les met en valeur. Sur la panse (face A) : Héraclès capturant le chien Cerbère : Héraclès est l'un des personnages les plus représentés par Andokidès, la place de la capture de Cerbère dans l'ordre des douze travaux d'Héraclès varie selon les auteurs et les représentations ; dans sa descente aux Enfers Héraclès est escorté par Hermès et Athéna.
- Cette amphore fut acquise par le musée du Louvre auprès du collectionneur français Edme-Antoine, Durand en 1836.

❖ **Document 4 : Statue équestre d'Octavien-Auguste, découverte dans la mer Égée, entre l'île d'Agios Eustratios et l'Eubée, en 1979, Bronze, H : 1,26 m, Dernier quart du I^{er} siècle av. J.-C., Musée archéologique national, Athènes**

La statue équestre en bronze d'Athènes, découverte dans la mer Égée, entre l'île d'Agios Eustratios et l'Eubée, montre Auguste en chef de guerre victorieux, dans les années qui ont suivi la victoire d'Actium, avec la crosse (*lituus*) des augures gravée sur son anneau, qui symbolise la légitimité de son pouvoir à l'égard des hommes et des dieux.

Éléments indicatifs de correction et d'évaluation :

- Identification du personnage, de la technique, ainsi que de la période de production
- Technique de la fonte à la cire perdue : origine et évolution
- Description de la statue : statue équestre grandeur nature, seule statue équestre d'Octavien Auguste conservée
- Statuaire romaine : la pierre face au bronze
- Portrait impérial
- La dynastie des Julio-Claudiens
- Principat d'Auguste : le classicisme grec au service de l'idéologie
- Portrait Auguste : origine et évolution : un modèle universel/idéalisé soigneusement élaboré afin d'illustrer ses différentes « qualités » en tant que souverain, type Béziers-Spolète, type Actium-Alcudia, type Forbes, type *Prima Porta*
- La question de la datation de la statue : disposition de la mèche : fin de l'époque augustéenne. Origine orientale du portrait : datation postérieure à Actium. Attributs : tenue militaire, épée et manteau frangé de campagne. Tenue retrouvée sur une statue équestre à Herculanium ; sur les reliefs historiques qui décrivent des campagnes militaires, pas les batailles.
- Le geste et les attributs : l'épée dans le fourreau, la main droite levée dans un geste de salut et le port de l'anneau-sceau avec la représentation du bâton incurvé des augures (*lituus*), signe d'expédition victorieuse, symbolise la légitimité de son pouvoir à l'égard des hommes et des dieux.

- Statue équestre : monument née en Grèce à l'époque archaïque qui connaît un grand succès à l'époque moderne. Parallèles les plus célèbres : cavalier Rampin, statue équestre de Marc Aurèle et statue équestre de Domitien (détruite par application de la *damnatio memoriae*). Signification en Grèce : image du défunt, offrande ou statue honorifique, appartenance aux rangs les plus élevés de la hiérarchie sociale et représentation du chef de guerre. A Rome, les généraux vont chercher les mêmes honneurs que ceux accordés aux princes hellénistiques : la statuaire honorifique devient un élément-clé du décor évérgétique. Ici la statue équestre prend une place prédominante
- Découverte : retrouvée dans une épave en mer Egée.

Histoire de l'art et des civilisations du Moyen Âge européen et de Byzance du Ve siècle au XVe siècle

- ❖ **Document 1 : La faune sauvage du royaume de Malabar, Marco Polo, Le livre des merveilles, Paris, vers 1410, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Fr. 2810, fol. 85.**

Eléments attendus :

- support, technique
- datation
- bestiaire
- représentation de la faune et de la flore
- développement autour de la licorne à l'époque médiévale

Le document a rarement été identifié correctement. Si certains candidats ont cependant réussi à le dater, les commentaires ont souvent été peu pertinents. Le jury s'est étonné de la faiblesse des connaissances sur le bestiaire médiéval de quelques copies. Ce document a manifestement déstabilisé la plupart des candidats qui ont peine à en comprendre le thème. Il est à noter quelques commentaires fort pertinents qui ont amené des candidats ne connaissant pas l'œuvre à une datation et une analyse juste.

- ❖ **Document 2 : Plaque du reliquaire de la pierre du sépulcre du Christ, Constantinople, XIIe siècle, argent doré, repoussé, gravé et ciselé, âme de bois, H : 42,6 ; l. 31 ; ép : 3, Paris, Musée du Louvre, MR 348.**

Eléments attendus :

- matériaux
- datation
- provenance
- identification du sujet
- les reliques au Moyen Age
- élément du reliquaire de la pierre du Sépulcre du Christ, acquisition de saint Louis, provient de la Sainte-Chapelle de Paris
- développement sur le trésor de la Sainte-Chapelle

Fort curieusement, le document a souvent été mal identifié, alors que l'œuvre est conservée au Musée du Louvre. Plusieurs candidats n'ont pas compris qu'il s'agissait d'une plaque de reliquaire et les erreurs de datation ont été nombreuses. Quelques candidats n'ont pu indiquer l'aire de production. On regrettera enfin le peu d'œuvres de comparaisons proposées dans certaines copies et les difficultés de compréhension du thème iconographique.

- ❖ **Document 3 : Eglise Sainte-Foy de Conques (Aveyron), plan, coupe et photo de la nef, XIe siècle**

Eléments attendus :

- identification du monument
- datation
- replacer dans l'histoire de l'architecture
- comparaisons : notamment Saint-Semin de Toulouse et Saint-Jacques de Compostelle. Eglises dites de « pèlerinage »
- Tribunes/chapelles
- chemins de Saint-Jacques

Le document a donné lieu à des hypothèses fort diverses en terme de localisation et de datation. Si certains candidats, sans identifier exactement le monument, ont immédiatement compris à quelle aire géographique et à quel type de constructions il appartenait, d'autres l'ont situé en Normandie ou en Bourgogne. Le jury a été frappé par l'incapacité de certains candidats de nommer avec rigueur la nature des documents présentés (plan, coupe). Lorsque les candidats ont reconnu l'abbatiale de Conques, bien des commentaires se sont égarés vers son portail et son trésor, sans proposer d'analyse architecturale.

❖ **Document 4 : Ceinture et boucle de saint Césaire, 1^{ère} moitié du VI^e siècle, cuir et ivoire d'éléphant, Musée d'Arles antique**

Eléments attendus :

- identification, datation, provenance (œuvre locale ou d'importation ?)
- les reliques de saint Césaire (tunique et deux pallia notamment)
- le travail de l'ivoire au VI^e siècle

Le document a déstabilisé les candidats : lorsque les candidats ont reconnu l'œuvre, des commentaires pertinents ont pu être proposés. Lorsque l'œuvre n'était pas connue, les candidats ont peiné à identifier la datation, l'aire de production et trop souvent le matériau. Peu d'œuvres de comparaison ont été citées et plus curieusement, le thème iconographique a été bien des fois mal compris.

Histoire de l'art et des civilisations de l'Europe du XV^e siècle à la fin du XVIII^e siècle

❖ **Document 1 : Apollonio di Giovanni. Cassone avec panneau représentant un *Tournoi sur la place Santa Croce à Florence*, milieu du XV^e siècle. Londres, National Gallery.**

Objets d'art, Italie, XV^e siècle. Les coffres de mariage (en italien *cassone* ou *forziere*, au pluriel *cassoni* et *forzieri*) peints à Florence à la fin du Moyen Age et à la Renaissance sont des meubles d'apparat, offerts par paire aux jeunes mariées aisées le jour de leurs noces pour contenir leur trousseau (robes, bijoux, etc). Ils sont montrés pendant la procession qui accompagne la mariée à sa nouvelle demeure. Ornés le plus souvent d'armoiries, ils comportent des symboles de chance, de prospérité et de fertilité, et présentent sur leurs différentes faces des peintures mythologiques, historiques ou bibliques évoquant les amoureux célèbres ou les vertus conjugales. Tous les artistes renommés (Lorenzo di Credi, Pollaiuolo, Benozzo Gozzoli, Botticelli, Titien, Giorgione) en produisent dans leurs ateliers où travaillent conjointement artistes et artisans : le menuisier les fabrique en un mois, les peintres et les doreurs les décorent en six à neuf mois en moyenne. Souvent le peintre place un nu à l'intérieur du couvercle ; ainsi, la célèbre *Vénus d'Urbino* de Titien (Galerie des Offices, Florence) montre à l'arrière-plan un coffre de mariage ouvert par une servante agenouillée devant sa maîtresse. Le moine Savonarole voulait brûler les *cassoni* qui, bien que prônant la fidélité conjugale, s'attachent à un monde profane et sensuel. Rares sont les *cassoni* qui nous soient parvenus complets. De nombreux panneaux peints de cette période sont en fait des panneaux de *cassoni* démontés. On peut les identifier à leur format en longueur (jusqu'à 1,70 m parfois) et à leur thématique évoquant l'amour, le mariage et l'autorité conjugale. Le musée national de la Renaissance d'Ecouen conserve ainsi quatre paires de panneaux, ce qui est exceptionnel.

N.B. Le jury n'attend pas obligatoirement des candidats une identification précise (nom de l'auteur, titre, localisation), mais qu'ils sachent reconnaître un coffre de mariage et puissent préciser que c'est un *cassone*.

❖ **Document 2 : Giulio Romano (Rome, vers 1492/1499-Mantoue, 1546). Palais du Te (*Palazzo Te*), Mantoue, Lombardie, 1525-1536.**

Architecture, Italie, XVI^e siècle. Célèbre monument d'architecture de la Renaissance dans le nord de l'Italie, le Palais du Te est édifié en 1525 par l'un des meilleurs élèves de Raphaël, Giulio Romano, pour Frédéric II Gonzague, marquis de Mantoue (1500-1540), fils d'Isabelle d'Este. Typique du maniérisme, cette villa de plaisance, destinée aux loisirs du maître de Mantoue pour y rencontrer en secret la femme qu'il aimait, fut construite en dix-huit mois sur un plan carré autour d'une cour intérieure à péristyle. Giulio Romano s'inspire de la maison antique en rez-de-chaussée avec vestibule et atrium, mais y mêle des réminiscences de la Villa Farnesina à Rome où il avait travaillé aux côtés de Raphaël. Dans la cour intérieure, les murs à colonnades doriques sont animés de niches profondes et de fenêtres aveugles. Le péristyle soutient la frise architecturale décorée de triglyphes et de métopes à l'antique. Le bossage rustique des murs est fait de briques recouvertes d'un crépi à l'imitation de la pierre, rare à Mantoue. La référence à l'antique est aussi prégnante dans les jardins que Frédéric Gonzague voulait animer de statues antiques. L'architecture antique est aussi présente dans la

disposition des jardins, des pièces d'eau et de l'impressionnante colonnade semi-circulaire ou exèdre. Le palais du Te reflète le passage des splendeurs de la Renaissance à l'exubérance du maniérisme. La décoration intérieure, également créée sous la direction de Giulio Romano, est connue pour les fresques de la salle des Géants, dont l'étonnant plafond de *La chute des Géants* (1532-1535), et pour *Le banquet d'Amour et de Psyché*. Très discuté, l'origine du nom du monument viendrait du nom de l'île Tejeto (abrégé en Te) sur lequel il fut construit, au cœur d'un marécage asséché, un peu à l'extérieur de Mantoue.

- ❖ **Document 3 : Martin van der Bogaert, dit Martin Desjardins (Breda, 1637-Paris, 1694). Buste de Pierre Mignard (1612-1695), marbre, vers 1690. Paris, musée du Louvre, en dépôt au musée national du château de Versailles.**

Sculpture, France, XVIIe siècle. D'origine néerlandaise, après une première formation artistique à Anvers, Martin van der Bogaert s'établit à Paris, francise son nom, et fait carrière à Paris, se faisant remarquer par sa *Diane chasseresse* pour Versailles (1680), inspirée de l'antique, qui connut un grand succès et fut souvent copiée. Pour la place des Victoires à Paris, il réalise la statue en pied de *Louis XIV* (fondue à la Révolution) et les statues des *Quatre nations captives* en bronze doré qui ornaient le socle (Paris, musée du Louvre, 1682-1685). Il est aussi l'auteur de la statue équestre de Louis XIV placée en 1713 sur la place Bellecour à Lyon (détruite, mais connue par une copie au Louvre) et des bas-reliefs du *Rhône* et de la *Saône* accompagnant ce monument. Excellent portraitiste, il excelle dans les bustes officiels à la manière de son contemporain Antoine Coysevox, et sait mettre en valeur l'importance de ses modèles, ainsi *Edouard Colbert de Villacerf* (1629-1699) (Paris, musée du Louvre, 1693), frère du ministre Colbert et vice-protecteur de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture dont Desjardins était Recteur. Atteignant les sommets de l'art classique français dans ses portraits officiels, Martin Desjardins produit aussi des bustes tout à la fois justes et d'une grande finesse psychologique, comme ici avec celui de son ami le peintre Pierre Mignard. Les deux artistes avaient travaillé ensemble à la décoration de la place des Victoires à Paris. Ce buste est typique du portrait d'artiste, alors un genre en soi : col ouvert sur la poitrine, attitude dynamique, regard pénétrant, le premier peintre du roi tourne la tête vers nous dans un mouvement plein de fougue qui évoque un artiste en pleine phase créatrice. Mignard possédait deux bustes de lui-même. Après sa mort, sa fille, Catherine, comtesse de Feuquières, donna celui-ci, le plus beau, à l'Académie en 1726, et plaça l'autre, attribué à Girardon, sur le tombeau qu'elle fit élever à son père par Lemoyne dans l'église des Jacobins de la rue Saint-Honoré (il est aujourd'hui conservé à Saint-Roch). Martin Desjardins fut lui-même représenté par Haycinthe Rigaud en 1692 (Paris, musée du Louvre).

- ❖ **Document 4 : Thomas Gainsborough (1727-1788). Robert Andrews (1726 ?-1806) et son épouse Frances Carter (vers 1732-1780) après leur mariage, vers 1748-1750. Londres, National Gallery.**

Peinture, Angleterre, XVIIIe siècle. Cette petite toile est une œuvre de jeunesse de Gainsborough. Le paysage y prend une importance égale à celle des portraits ; il est identifié, c'est une vue réelle du domaine d'Auberries, près de Sudbury, appartenant à ce jeune et élégant propriétaire terrien, qui s'étend au loin. C'est une particularité de la peinture anglaise du XVIIIe siècle que de faire une large place au paysage. Ici, les gerbes de blé du premier plan, traitées de façon très réalistes, pourraient être un symbole de fertilité, le jeune couple s'étant marié en novembre 1748. Ce pourrait donc être un portrait de mariage. Le couple est adossé à un chêne. Robert Andrews est debout, les jambes croisées, dans une pose familière aux portraits sans cérémonie du XVIIIe siècle anglais. La présence du fusil est un symbole de statut social, le jeune propriétaire est représenté en chasseur avec son chien. Les jeunes gens sont vêtus avec élégance, Frances porte une robe de satin bleu dont les reflets moirés sont évoqués par des accents plus clairs et lumineux. L'artiste a sans doute eu l'intention de placer quelque chose sur les genoux de Frances, peut-être un faisan tué par son mari ; une forme est rapidement esquissée, mais cette partie est restée inachevée. Gainsborough s'attache à donner un dessin précis et très décoratif du siège de jardin sur lequel Frances est assise, souvenir du temps où il travaillait avec Gravelot. Gainsborough avait exécuté un portrait des parents de Frances, Mr. et Mrs William Carter, mais sa trace est perdue.

Histoire de l'art et des civilisations dans le monde occidental de la fin du XVIIIe siècle à nos jours

- ❖ **Document 1 : Marie-Guillemine Benoist, *Portrait de Madeleine* (anciennement dit *Portrait d'une négresse*), 1800, huile sur toile, 81 x 65 cm, Paris, musée du Louvre**

Saluée par la critique du Salon de 1800, le *Portrait d'une négresse* de Marie-Guillemine Benoist, de son vrai nom Laville, a pu retrouver son identité grâce aux récentes recherches révélées par l'exposition *Le Modèle noir* (Musée d'Orsay 2019). D'abord rebaptisé *Portrait d'une femme noire* au XXIe siècle pour éviter toute interprétation du titre hérité du langage du XVIIIe siècle, ce tableau phare des collections du musée du Louvre

depuis son acquisition en 1818 a pu être identifié comme étant le portrait de Madeleine, ancienne esclave guadeloupéenne devenue après son émancipation en 1794 domestique à Paris du beau-frère de l'artiste. Avec cette toile trahissant par sa composition l'influence de son maître Jacques-Louis David, mais également la connaissance des modèles de l'histoire de l'art, à commencer par la *Fornarina* de Raphaël, Marie-Guillemine Benoist participe d'une vogue iconographique accompagnant l'abolition de l'esclavage, à laquelle contribue également le *Citoyen Belley, ex-représentant des colonies* de Girodet (1798). Contrairement au *Portrait de Paul* de Jean-Baptiste Pigalle (1760, musée des beaux-arts d'Orléans), aucun exotisme n'est en jeu dans cette représentation. Le travail des carnations, au cœur du sujet, montre une virtuosité qui fait de Benoist l'une des principales femmes peintres sous la Révolution et l'Empire. Elle profite de la liberté offerte à partir de 1791 de pouvoir exposer librement au Salon, dont l'accès était jusqu'alors réservé aux Académiciens (avec un *numerus clausus* de quatre femmes), pour s'affirmer comme peintre d'histoire, genre réservé aux hommes pour des raisons de convenances. L'interdiction de copier d'après le modèle nu en présente la première raison, doublée par l'audace de s'aventurer sur le terrain des passions. Face aux attaques que rencontrent *Les Adieux de Psyché à sa famille* (1791, marché de l'art en 2020), elle se consacre au portrait, dont elle a appris les prémices chez Elisabeth Vigée-Le Brun à partir de 1781, avant que David ne l'accueille à partir de 1786 lorsqu'il ouvre son atelier aux femmes, à la suite de Greuze.

Face à une œuvre si célèbre et aux confins de plusieurs questionnements d'actualité (femmes artistes, modèles noirs), l'écueil est bien entendu de pouvoir en restituer correctement les grandes lignes et de montrer une curiosité pour l'actualité des collections. Les excellentes copies sauront mettre en perspective cette œuvre avec le contexte politique, social, artistique, mais également avec l'évolution de ces questions aux XIXe et XXe siècles. La question de l'esclavage en Guadeloupe sera alors évoquée avec *Le Serment des Ancêtres* de Guillaume Guillon-Lethière, premier noir académicien (1822, musée de Port-au-Prince).

❖ **Document 2 : Henry de Triqueti, *Cénotaphe de Ferdinand d'Orléans, 1842-1843, marbre, Paris, chapelle Saint-Ferdinand, aujourd'hui église Notre-Dame-de-Compassion***

La mort en 1842 de Ferdinand-Philippe d'Orléans, fils aîné du roi des Français, des suites d'un accident de voiture, attriste le pays tout entier. Mécène des romantiques, fin lettré, il incarnait l'avenir de la monarchie constitutionnelle en France, à l'heure où son père vieillissant déçoit. Inconsolable, à peine trois ans après la perte de sa fille la sculptrice Marie d'Orléans, Louis-Philippe fait ériger une chapelle à l'emplacement de l'accident, porte Maillot (alors sur le territoire de Neuilly), dessinée par Pierre Fontaine et construite par son élève Pierre Lefranc. Les artistes les plus proches du prince sont appelés à réaliser le décor. Ingres conçoit les cartons des vitraux (Paris, musée du Louvre) réalisés par l'atelier de peinture du verre de Sèvres, relancé en 1830 par Louis-Philippe. Ary Scheffer, professeur de dessin des enfants d'Orléans, conçoit le décor et confie la réalisation du cénotaphe et de la Pietà destinée à l'abside à Henry de Triqueti. Triqueti est alors préféré à Pradier par les Orléans eux-mêmes, pour ses réflexions déjà marquées sur un art chrétien avec la réalisation récente des monumentales portes en bronze de l'église de la Madeleine installées en 1841. Sur un dessin de Scheffer et selon l'idée de la reine Marie-Amélie d'y adjoindre un ange en marbre resté dans l'atelier de sa fille, Triqueti réalise un gisant éminemment romantique. Le prince est représenté expirant, la chemise ouverte comme à l'instant de sa mort, la tête soutenue par l'ange de Marie d'Orléans, taillé par son praticien Auguste Trouchaud. Alors que le réalisme des traits, rendus grâce au masque mortuaire réalisé par Pradier, et le naturel de la mise donnent le sentiment que Ferdinand va se réveiller, l'ange s'apprête à porter l'âme du défunt vers le ciel. Cette construction sensible est renforcée par le bas-relief de la base représentant le Génie de la France pleurant sur l'urne funéraire. Dans cette œuvre Triqueti démontre une capacité à réunir différents registres, comme il le fera à nouveau dans la chapelle du prince Albert à Windsor. De 1864 à 1874, Triqueti travaille au décor de tarsia de marbre et au cénotaphe commandés par la reine Victoria à la mort de son époux qui continuent de porter un mélange d'idéal, de recherches techniques et de pensée savante.

La difficulté est de reconnaître le gisant mais plusieurs études ou œuvres en lien conservées en collections publiques (Buste en marbre au Louvre, plâtre au musée de Montargis) contribuent à faciliter l'identification. L'angle de prise de vue inclut les vitraux d'Ingres pour aider à reconnaître le lieu et ne pas confondre le marbre avec son étude en plâtre. L'erreur serait de ne parler que de la sculpture ou au contraire que de la chapelle. L'épreuve porte sur le gisant mais ce dernier fait partie d'une commande architecturale à laquelle il est intimement lié. Les excellentes copies aborderont les recherches sur l'art religieux qui marquent le romantisme et le Second Empire, mais également la question de la sculpture romantique à travers Marie d'Orléans. Il faut rappeler que le musée de Montauban consacre en partenariat avec le musée du Louvre une exposition à Ferdinand d'Orléans durant l'été 2021 avec un important catalogue. Le sujet est donc d'actualité.

❖ **Document 3 : Marcel Breuer, *Fauteuil club B3*, dit *Fauteuil Wassily*, 1925, acier nickelé et toile de coton ciré, Paris, Musée national d'Art Moderne**

Le déménagement du Bauhaus de Weimar à Dessau en 1925 affirme les nouveaux enjeux de l'école qui se détache de l'approche artisanale pour évoluer vers une conception fonctionnaliste, plaçant la question de la production au coeur des ateliers. L'influence du mouvement De Stijl et des conférences données par Theo van Doesburg avait amorcé depuis 1921 un changement dans les aspirations du directeur, Walter Gropius, et dans les réalisations des élèves, à commencer par celles du Hongrois Marcel Breuer, dont le *Fauteuil à latte* (Lattenstuhl) de 1922 illustre les nouvelles recherches plastiques et fonctionnelles. L'atelier de menuiserie, auparavant dirigé par Johannes Itten puis par Walter Gropius, est confié à Dessau à Marcel Breuer avec pour objectif de devenir un laboratoire d'expérimentation pour la fabrication de modèles destinés à l'industrie. Dans son article *Form - Funktion*, Breuer pose les fondements de son approche : « Un siège, par exemple, ne doit être ni horizontal, ni vertical, ni expressionniste, ni constructiviste, ni être fabriqué pour des questions de convenance, ni s'assortir de la table à laquelle il est associée, il doit être un bon siège et alors il va avec la bonne table ». Le *Fauteuil B3* produit en 1925, dont est ici présenté l'exemplaire conservé au MNAM, répond à cette conception utilitaire, à laquelle s'ajoute le souci d'industrialisation de la fabrication. Pour cela Breuer abandonne le bois pour un matériau moderne utilisé pour la première fois, à savoir le tube d'acier du guidon des vélos Adler qui lui inspire la forme de son fauteuil. L'industriel Mannesmann assure la fabrication des tubes pliables à froid qui, ne présentant aucune soudure, permettent d'être assemblés facilement. Du fauteuil club, Breuer conserve la forme extérieure pour élaborer un siège léger et pratique réduit à sa structure, productible en série, qu'il garnit de toile de coton enduit de cire (Eisengarn) pour en assurer la résistance. Le fauteuil aurait tellement plu à Wassily Kandinsky qu'il en aurait demandé un exemplaire pour son logement, ce qui lui valut d'être commercialisé sous le nom de fauteuil Wassily par Gavina dans les années 60, et aujourd'hui encore par Knoll (avec une adaptation de la garniture en cuir). Avec ce siège, Breuer a proposé un véritable manifeste du fonctionnaliste, tout en introduisant pour la première fois le matériau le plus indissociable du modernisme, immédiatement adopté, entre autres, par Mies van der Rohe, Le Corbusier puis Jean Prouvé, avec une postérité qui en fait l'un des marqueurs du design du XXe siècle. Sa propre approche radicale conduira Breuer, après son départ en Angleterre puis aux Etats-Unis lorsque la guerre éclate, à développer ses théories en architecture, avec des bâtiments brutalistes comme le siège de l'UNESCO à Paris (1958) ou le Whitney Museum à New York (1966).

La difficulté pour le candidat face à une œuvre aussi célèbre est de mobiliser précisément toutes ses connaissances pour établir les enjeux de la période de création, mentionner ses acteurs et étayer la place iconique du fauteuil dans l'histoire du XXe siècle avec autour de lui la question de l'édition des pièces de design. La récente exposition sur le Bauhaus aux Arts décoratifs, avec la publication d'un important catalogue, n'a pu que faciliter l'acquisition de ces connaissances.

❖ **Document 4 : Bruce Nauman, *Clown torture*, vidéo en couleur, projection vidéo et son, dimensions variables, Chicago, Art Institute**

En 1966, l'Américain Bruce Nauman abandonne la peinture abstraite et, dans une quête de ce que l'art doit devenir, commence à exploiter son corps comme source d'exploration artistique à travers différents supports, parmi lesquels la vidéo prend jusqu'en 1973 une place prédominante. L'influence de Merce Cunningham et Meredith Monk est sensible dans ses premières vidéos comme *Going around the Corner Piece* (1970) dans laquelle Nauman tourne de manière répétitive autour d'une pièce en utilisant comme unité la boucle d'une séquence. Le mouvement, le langage et l'interaction avec le spectateur deviennent les sujets de prédilection de films expérimentaux jouant un rôle décisif dans l'art vidéo et plus largement dans l'art contemporain, comme dans l'installation *Lived Taped Video Corridor* (1968), où le mouvement du spectateur est mis en abyme dans deux moniteurs placés au bout d'un couloir étroit qui le transforment en acteur de l'oeuvre. Après un détour d'une dizaine d'années vers d'autres matériaux, notamment le néon, en 1987 Nauman renoue dans *Clown Torture* avec le médium électronique, dans une ambitieuse installation sans précédent chez l'artiste. Repoussant les limites du dispositif immersif, *Clown Torture* est conçu comme un espace cubique sombre aménagé de quatre moniteurs montrant chacun en boucle les mésaventures d'un clown filmé dans un espace clos, dont des extraits sont projetés de manière aléatoire par un vidéoprojecteur sur le mur de droite, tandis qu'un autre vidéoprojecteur projette sur le mur de gauche une cinquième séquence. Les vicissitudes du clown, criant de manière ininterrompue « No, no, no, no » tout en opérant des gestes répétés, façonnent un univers sonore angoissant. La gestuelle du clown, qui saute, crie, se roule par terre, provoque un sentiment de malaise face à un spectacle tragicomique. Le recours à cette figure ambivalente réinvestit un pan iconographique cher à la fin du XIXe siècle et au XXe siècle, de Picasso à Buffet ou Hopper. Nauman renouvelle toutefois le regard sur le clown triste en transformant le regardeur en témoin d'une souffrance psychique autant que physique. Habités par la tristesse, la

détresse ou encore la frustration, les clowns de Nauman confrontent surtout à un glissement vers la folie et conduisent l'œuvre vers une expérience mentale renforcée par le huis clos du dispositif. Dans le même temps il souligne les interrogations de l'artiste dans cette métaphore de l'art en train de se faire. Contrairement à Bill Viola ou Nam June Paik, Bruce Nauman charge moins ses vidéos d'une portée esthétique qu'expérimentale, qui conduit l'art vers des frontières qu'il définit lui-même, dans une sculpture en néon de 1967 (Bâle, Kunstmuseum) : « The true artist helps the world by revealing mystic truths ».

Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Égypte antique

- ❖ **Document 1 : Groupe statuaire du nain Seneb avec sa famille et son naos, Provenance : Plateau de Gizeh, nécropole Ouest, découverte en 1926, Datation : IV^{ème} Dynastie, règne de Djedefrê, Matériaux et techniques : Calcaire sculpté et peint, Dimensions : H. 34 cm ; l. cm ; ép. 22,5 cm, Lieu de conservation : Le Caire, Musée Égyptien, Inv. JE 51280 (statue) et JE 51281 (naos)**

Attendus :

- Effectuer une description détaillée du groupe statuaire et de son naos : c'est une oeuvre atypique dans sa composition mais qui comporte de nombreux éléments caractéristiques des conventions de représentation égyptiennes.
- Replacer la statue dans son contexte de découverte : réalisée pour un usage funéraire, intégrée dans un naos dans une des niches de la façade du mastaba qui la protège (on pourra faire des analogies avec d'autres exemples connus, tels que Ti) et insister sur la relation entre l'architecture de la tombe et la statuaire.
- Evoquer les fouilles de la nécropole du plateau de Giza : fouillée depuis plus d'un siècle, ici il s'agit de fouilles allemandes.
- Evoquer la question des anthroponymes : Seneb, noms des enfants faits à partir de noms de rois qui contribuent à la datation.
- La place du nain dans la civilisation égyptienne.

Description et analyse :

Ce groupe statuaire en calcaire peint représente le nain Seneb, accompagné de son épouse Senetites et de deux de leurs enfants. Il était enfermé dans un coffre constitué de dalles de calcaire sur lesquelles on peut voir des traces d'outils ayant servi à leur mise en forme. Seneb et son épouse sont assis sur une banquette parallépipédique, pourvue d'un retour sur lesquels leurs pieds reposent. La banquette est dépourvue de dossier, observé sur la majorité des groupes statuaires de l'Ancien Empire. Seneb est assis en tailleur, vêtu d'un pagne court en lin et ne porte pas de perruque. Il est représenté de manière réaliste : les traits du visage, l'apparente taille importante de la tête et les membres raccourcis sont ceux d'un individu atteint d'une forme courante de nanisme : l'achondroplasie. Son épouse Senetites est assise à côté de lui et l'enlace. Elle porte une robe moulante fourreau, caractéristique de l'Ancien Empire, que seul le bord inférieur permet de distinguer. Elle est coiffée d'une perruque mi-longue, scindée en deux parties par une raie médiane, qui laisse entrapercevoir ses cheveux naturels sur le haut du front. C'est une perruque très répandue à la IV^{ème} Dynastie, à l'instar de celle que porte Nefret, belle-fille du roi Khéops sur sa statue découverte dans son mastaba de Meidoum. Le visage, empreint d'une grande douceur, prend place sur un cou très court. Deux des trois enfants du couple sont représentés adossés à la banquette, sous Seneb. Il s'agit de leur fille Aouib-Khéops et de leur fils Radjedef-Ankh, tous les deux représentés debout, nus, portant leur index à la bouche. Le fils arbore la mèche de l'enfance. Les carnations diffèrent selon le genre des personnages : si la carnation de Seneb et de son fils sont traitées à l'ocre rouge, le teint de Senetites et de sa fille sont blancs, en fort contraste. Cette différence de couleur de peau s'explique par une convention iconographique des personnages de la haute société égyptienne pour indiquer que les femmes sortaient peu de chez elles, et étaient, par opposition aux classes populaires, peu sujettes au bronzage. Le groupe statuaire de Seneb, bien que représentatif de la production de l'Ancien Empire, est remarquable par la disposition harmonieuse que le sculpteur a su lui donner. Les enfants du couple ont été disposés à l'emplacement des jambes d'une personne de taille normale, comme pour donner l'illusion d'un couple. Cette intention d'équilibre pourrait expliquer l'absence du troisième enfant du couple, cependant mentionné dans les textes gravés sur le retour de la banquette. Par ailleurs, le sculpteur a cherché à donner de la légèreté à l'ensemble de la composition en supprimant le dossier sur lequel viennent normalement s'appuyer les personnages. Interpréter cette statue en la dissociant de son contexte archéologique viendrait la réduire à un simple témoignage artistique. Le groupe statuaire fut mis au jour en 1926 par l'archéologue allemand Hermann Junker lors de ses recherches dans le secteur Ouest de la nécropole civile du plateau de Gizeh lorsque celui-ci découvrit le tombeau de Seneb. Cette nécropole, encore fouillée de nos jours par des équipes égyptiennes, est organisée autour des trois pyramides du plateau. Elle abrite les tombeaux de la famille royale et des hauts dignitaires qui ont servi les souverains. Organisée selon un plan orthonormé, elle est constituée de rues tout au long desquelles sont disposés les mastabas. Le naos contenant la statue fut trouvé dans le pavement du mur extérieur du mastaba du nain, non loin de la stèle fausse-porte, qui permettait à l'âme du défunt de recevoir un culte funéraire. Cette indication contextuelle permet de rattacher cet objet à un corpus de statues bien identifié durant l'Ancien Empire, faisant partie intégrante du dispositif d'éternité que constitue le tombeau. Le groupe

statuaire de Seneb est ainsi dépositaire du Ka du défunt, sa force vitale. De telles statues étaient protégées dans le tombeau des intempéries et des ravages des hommes, et ce dans de nombreux types de logements dont le coffrage en dalles de calcaire de notre groupe statuaire est un bel exemple. D'autres types de protections de statues sont connus et documentés à l'instar des serdab, dont les exemples les plus connus sont ceux du roi Djoser et de Ti à Saqqarah. La présence de la statue, dissimulée aux yeux de tous, assure un réceptacle pour le Ka du défunt. Le tombeau de Seneb est localisé au sein d'un ensemble de mastabas dont plusieurs appartiennent à des nains, témoignant de l'acceptation des handicaps dans la civilisation égyptienne qui vénérât également des dieux nains tels que Bès et Ptah. A l'instar de Seneb, nous disposons de nombreux témoignages de nains ayant occupé des fonctions de haut rang au sein de l'entourage royal. Cette condition est confirmée par ailleurs par l'une des fonctions de Seneb qui était « Directeur des nains » au sein du palais royal. Enfin, les noms des différents personnages du groupe statuaire apportent un éclairage sur les anthroponymes égyptiens. Tout d'abord, Seneb, qui peut se traduire par « en bonne santé », est généralement accepté comme la manifestation d'un souhait de bonne santé des parents du nain à sa naissance. Les enfants du couple sont quant à eux tous pourvus de noms composés à partir de noms royaux, témoignant de la fidélité des parents aux souverains qu'ils ont servis : Aouib-Khéops « Que Khéops soit en joie ! » et Radjedef-Ankh « Que vive Djedefrê ! ». Au-delà de ses qualités esthétiques, le groupe de Seneb et de sa famille est un très bel exemple de la statuaire funéraire de la IV^{ème} Dynastie qui permet d'illustrer la carrière et le statut d'un nain dans l'entourage royal.

- ❖ **Document 2 : Stèle votive à oreilles au nom de l'artisan Bay, provenance : Deir el Médineh, enceinte du temple d'Hathor, découverte en 1912 lors des fouilles d'Emile Baraize, datation : XX^{ème} Dynastie, époque ramesside, règne de Ramsès III, Matériaux et techniques : Calcaire gravé et peint, dimensions : H. 24,4 cm ; l. 14,8 cm ; ép. 5,9 cm, Lieu de conservation : Le Caire, Musée Egyptien, Inv. JE 43566 = CG 35006**

Attendus :

- Description fine de l'objet avec une insistance sur son organisation en registres délimités et la notion de symétrie dans le cintre.
- La piété personnelle dans l'Egypte ancienne et son émergence à Deir el-Médineh.
- Le site de Deir el-Médineh

Description et analyse :

L'objet proposé est une petite stèle cintrée en calcaire gravé et peint, conservée au Musée Egyptien du Caire. Son pourtour est entièrement délimité par une épaisse bordure bleue qui pourrait matérialiser le ciel, tandis qu'une ligne droite matérialise le sol au niveau du bord inférieur, inscrivant la décoration de la stèle dans une version condensée du monde terrestre. Le registre supérieur, dans le cintre, présente deux béliers disposés de part et d'autre d'une table d'offrandes sur laquelle repose un vase nemset (nms.t), destiné aux libations. Le sol est représenté par une longue natte végétale, pouvant être lue une fois combinée avec la table d'offrandes comme le signe hétep (Htp) signifiant « faire une offrande ». La table d'offrandes joue le rôle d'axe de symétrie pour la composition du cintre. Les béliers, aux contours délimités en rouge, sont peints en ocre jaune, et rehaussés de touches noires et vertes au niveau de leurs cornes et de leur poitrail. Ils arborent un uraeus sur le front et sont coiffés de deux hautes plumes enserrant un disque solaire, attributs caractéristiques du dieu Amon. Par ailleurs, deux inscriptions symétriques indiquent que ces béliers sont « Amon-Rê, le beau bélier » (Imn-R' p3 rhny nfr), images anthropomorphes du dieu Amon. Le registre inférieur est divisé en deux sections verticales par une ligne tracée à l'ocre rouge. Sur la gauche, un homme est représenté agenouillé en position d'adoration. Il est vêtu d'un pagne plissé en lin, noué à la ceinture, d'un large collier et est coiffé d'une perruque à mèches bouclées, typique de l'époque ramesside, son oeil est souligné d'un trait de kohol. Au-dessus de lui, une inscription répartie en trois colonnes renseigne sur l'identité du personnage : « Donner l'adoration à Amon-Rê. Fait par le serviteur de la Place de Vérité, Bay. » (rd dw3 n Imn-R'. Ir n sDm 'S n s.t m'3.t B3y). La partie droite du corps de la stèle est quant à elle ornée de trois paires d'oreilles, noires, jaunes et vertes, disposées à la verticale. Les caractéristiques de la stèle permettent ainsi de comprendre sa provenance et sa fonction : il s'agit d'une stèle dite « stèle à oreilles », dédiée au dieu Amon-Rê, réalisée à la demande de l'artisan Bay, qui faisait partie de l'institution de La Tombe, qui était en charge de la réalisation des tombes royales au Nouvel Empire. La provenance de l'objet peut ainsi aisément être identifiée comme le site de Deir el-Médineh. Elle s'inscrit dans un corpus d'objets de piété personnelle adressée à un dieu qui écoute les prières. Ces objets sont construits sur un modèle stable : une ou plusieurs représentations d'oreilles humaines accompagnées d'une scène d'offrande ou de prière à une divinité. Apparues à la XVIII^{ème} Dynastie, ces témoignages sont seulement attestés durant le Nouvel Empire alors que la piété personnelle se développe sans cesse jusqu'aux époques tardives. C'est ainsi que des lieux spécifiques de l'écoute sont érigés, à l'instar du temple d'Amon qui écoute les prières à Karnak, construit sous le règne de Ramsès II. Les stèles à oreilles sont un témoignage de la recherche de lien direct avec la divinité dans le cadre de la piété personnelle. Elles étaient souvent déposées dans l'enceinte des temples, lieux dont l'accès était interdit aux civils. On a trouvé ce type d'objets dans de nombreux sanctuaires en Egypte : Memphis, Thèbes, Deir el-Médineh, Serabit el-Khadim... Les principales divinités auxquelles sont dédiées ces stèles sont Amon-Rê, Ptah, Hathor et la reine Ahmès-Néfertary divinisée au sein de la communauté des artisans de Deir el-Médineh. Les oreilles sont représentées pour mettre en exergue les qualités d'écoute et la sensibilité

du dieu aux prières des fidèles. En faisant réaliser cette stèle, Bay souhaitait attirer l'attention du dieu Amon pour se voir accorder une faveur, sa protection ou sa bienveillance. La représentation d'Amon sous sa forme de bélier, avec cette épithète, est connue par d'autres objets provenant de Deir el-Médineh où les représentations zoomorphes des divinités occupent une place de choix dans l'iconographie. Le site est connu dès le XIX^{ème} siècle et les premières fouilles y sont conduites en 1811 à la demande de Bernardino Drovetti, consul de France en Egypte, alors en quête d'antiquités, dont une partie de sa collection est achetée par Charles X en 1827 pour constituer le noyau du futur Département des Antiquités Egyptiennes du Musée du Louvre. Dès 1858, les fouilles sont supervisées par le Service des Antiquités Egyptiennes. De 1909 à 1912, Emile Baraize entreprend la fouille et la restauration du temple d'Hathor et de son enceinte, travaux durant lesquels est mise au jour la stèle de Bay. En 1917, la concession du site est donnée à l'Institut Français d'Archéologie Orientale qui l'exploire toujours de nos jours. Durant ces presque deux siècles de fouilles, le site de Deir el-Médineh a livré de nombreux témoignages de piété personnelle, montrant le rapport de ses habitants au divin : ex-voto, stèles, ostraca littéraires et figurés, ostraca de consultation oraculaire... Ces formes multiples de piété personnelle et populaire constituent un ensemble d'objets présentant des inscriptions moins stéréotypées que sur les temples et monuments des personnages de haut rang. En conclusion, la stèle à oreilles de Bay est un témoignage de l'apport exceptionnel de Deir el-Médineh à la connaissance de la relation entre l'individu et le divin au Nouvel Empire.

- ❖ **Document 3 : Gourde de Nouvel An, Provenance inconnue, datation : XXVI^e Dynastie, matériaux et techniques : faïence égyptienne, dimensions : H. 13,2 cm ; l. 10,7 cm ; ép. 6,4 cm, lieu de conservation : Londres, British Museum, Inv. EA 24651**

Attendus :

- Description de l'objet et fonction présumée.
- Technique de la faïence égyptienne.
- Notions sur le nouvel an égyptien et la fonction présumée de l'objet.
- Une zone de production et une aire de diffusion qui font débat.

Description et analyse :

Ce petit récipient, au corps lenticulaire, est surmonté d'un goulot en forme d'ombelle de papyrus aux détails incisés, flanqué de deux petits singes accroupis, masquant leur museau des deux mains. La partie supérieure de la panse est ornée d'une collerette végétale à six rangs rappelant le collier ousekh. Sur l'une des deux faces de la panse est incisée une représentation de la déesse Hathor sous forme de vache parmi des tiges de papyrus. L'ensemble repose sur un sol matérialisé par une ligne. Sur les côtés de la panse, deux inscriptions sont contenues dans une colonne délimitée par un trait. Il s'agit de deux formules d'invocation : « Qu'Amon-Rê ouvre une belle année à son propriétaire ! ». Sous les inscriptions, des rosettes viennent orner la fin de la colonne. L'objet présente une abrasion de surface généralisée, cependant, des traces de couleur bleu-vert permettent d'identifier aisément la faïence égyptienne comme matériau de réalisation. Le terme faïence, bien qu'inapproprié pour dénommer le matériau, fait consensus chez les archéologues et n'a aucun rapport avec les faïences produites en Europe dès la Renaissance. La faïence égyptienne est un matériau constitué d'un mélange de sable et de fondants vitrifiés par une cuisson à haute température, recouvert d'une glaçure colorée. Cette dernière confère aux objets des qualités esthétiques en raison des couleurs obtenues, mais aussi une imperméabilité expliquant son utilisation pour la fabrication de récipients. Les couleurs, bleu et vert dans la très grande majorité des cas, sont obtenues grâce à l'ajout d'oxydes métalliques en plus ou moins grande quantité, à l'instar de l'oxyde de cuivre principalement issu des scories des ateliers de métallurgie. La glaçure était obtenue par différents procédés, le principal étant nommé l'autoglaçure par efflorescence : les colorants sont mélangés à la pâte et migrent en surface durant le séchage de l'objet façonné. La glaçure pouvait également être appliquée sur l'objet par trempage ou au pinceau. Dans les deux cas, la couleur et l'aspect vitrifié étaient révélés durant la cuisson entre 900 et 1000 degrés. La popularité de ce matériau, que les Egyptiens nommaient tchenenet (la brillante), s'explique à la fois par la facilité de sa mise en oeuvre dans la réalisation d'objets par façonnage ou moulage, mais aussi par les couleurs obtenues qui permettaient à la faïence égyptienne de se substituer à certains matériaux précieux tels que la turquoise dans les colliers de perles. Cet objet peut être aisément rattaché à un corpus d'objets analogues très populaires à la XXVI^e Dynastie, notamment sous les règnes d'Apriès et d'Amasis, que l'on dénomme « gourdes du Nouvel An » en raison de la présence des formules de souhaits de bonne année. Ces invocations sont adressées à différentes divinités, dont les plus rencontrées sont Ptah, Sekhmet, Amon-Rê, Isis et Neith. Elles ont pour vocation de placer la nouvelle année sous de bons augures à leur propriétaire. De très rares exemplaires de gourdes sont nominatifs, la plupart d'entre eux sont inscrits d'une formule anonyme. Ces gourdes, réalisées sur un modèle très constant, sont à mettre directement en relation avec le nouvel an égyptien qui se situait le 19 juillet avec l'arrivée de la crue du Nil. Dans le calendrier égyptien, cette date se situait dans le mois de Thot, expliquant la présence des singes de part et d'autre du goulot de l'objet, animaux associés à cette divinité en charge du décompte du temps. Cet événement crucial pour l'Egypte était une source d'inquiétude car une mauvaise crue était synonyme de mauvaises récoltes et de famine dans tout le pays. A cet effet, de nombreux rituels étaient pratiqués dans les temples. La population, quant à elle, cherchait à se protéger durant cette période d'incertitude au moyen d'objets apotropaïques tels que des amulettes et en s'échangeant des cadeaux porte-bonheur comme les gourdes du Nouvel-An. Sur notre

spécimen, une représentation de la déesse Hathor dans les marécages de papyrus appuie la notion de renouveau conférée à la nouvelle année. La plupart des exemplaires conservés dans les musées sont vides et propres, laissant penser qu'elles pouvaient être remplies d'eau de la crue du Nil avant d'être offertes. Toutefois, quelques rares exemplaires de provenance égyptienne ou méditerranéenne ont livré des traces de miel ou d'onguents. L'origine géographique de ces objets fait également débat car peu d'entre elles sont documentées. Le recours majoritaire à des dieux originaires du delta du Nil dans les formules d'invocation laisserait penser une provenance de Basse-Egypte. Cette théorie a été par ailleurs appuyée par la découverte de vestiges d'ateliers de production d'objets en faïence à Naucratis par William Flinders Petrie, ainsi que par la découverte de nombreuses gourdes du Nouvel An tout autour de la Méditerranée (Espagne, Chypre, Rhodes...) dont le point de diffusion aurait pu être le comptoir grec de Naucratis fondé durant la XXVI^e Dynastie. Cependant, des spécimens de gourdes ont été mis au jour lors de fouilles récentes au temple de Karnak et dans les oasis de Kharga et Dakka dans le désert libyque, dans divers contextes archéologiques : temples, habitations, tombeaux et déblais. La diffusion de ces objets tout autour du bassin méditerranéen pourrait s'expliquer par la renommée de la qualité de l'eau du Nil vantée par les auteurs grecs et latins qui était exportée durant l'Antiquité. Ainsi, cette gourde du Nouvel An, à la décoration atypique illustre l'importance de l'eau en Egypte et la ferveur qui était associée à la crue du Nil.

- ❖ **Document 4 : Château des millions d'années de Ramsès III, plan au sol, localisation : Thèbes, Rive Ouest, Medinet Habou, datation : exploitation du site de la XVIII^eme Dynastie à l'Époque Romaine, temple des millions d'années construit sous le règne de Ramsès III, XX^eme Dynastie**

Attendus :

- Choix de l'emplacement avec la butte de Djemê.
- Description de l'ensemble architectural : enceinte, temple d'Amon de Djemê, temple des millions d'années de Ramsès III.
- Fonction du temple des millions d'années.
- Une capitale administrative de la nécropole thébaine.
- Un site en activité jusqu'à l'époque chrétienne.

Description et analyse :

Situé à l'extrémité méridionale de la nécropole thébaine, le site de Medinet Habou tire probablement son nom moderne du temple funéraire de l'architecte Amenhotep fils de Hapou construit à proximité. A l'époque copte, la cité érigée sur l'emplacement du temple de Ramsès III était connue sous le nom de Djémé. Le site, qui à l'origine ne comportait qu'un petit temple dédié au dieu Amon, fut ensuite choisi pour la construction du temple des millions d'années de Ramsès III, dont le nom égyptien était Château des millions d'années de Sa Majesté Ousermaâtré-Meryamon uni à l'Eternité dans le domaine d'Amon. Un temple des millions d'années, souvent nommé à tort temple funéraire, est un type d'édifice cultuel dont le plus ancien exemple est celui de Nebhepetrê-Montouhotep II à Deir el-Bahari à la XI^eme Dynastie. A la différence de ceux du Nouvel Empire, celui-ci faisait également office de tombeau, alors que l'hypogée est dissocié du tombeau au Nouvel Empire. Ramsès III est inhumé dans la Vallée des Rois, sa sépulture porte le numéro KV 11. Le temple des millions d'années est avant tout un temple dédié au dieu Amon, à mettre en lien direct avec la Belle Fête de la Vallée, procession attestée depuis le Moyen Empire durant laquelle la statue du dieu Amon se rendait sur sa barque sacrée du temple de Karnak dans la nécropole thébaine. Durant cette visite symbolique et rituelle, le dieu faisait une escale dans tous les temples des millions d'années qui peuvent ainsi être considérés comme des chapelles-reposoirs tout au long de la rive Ouest du Nil. Une portion du temple des millions d'années était dédiée au culte de l'âme du souverain qui devenait, par un processus complexe, une forme locale et particulière du dieu Amon. La Belle Fête de la Vallée permettait également à l'ensemble des défunts des nécropoles de bénéficier de la présence divine. La pérennité du culte des âmes des souverains dans les temples des millions d'années était toutefois garantie par l'occurrence de cette procession. Construit sur un axe Est-Ouest, le complexe architectural de Medinet Habou était relié au Nil par un canal artificiel qui aboutissait à un bassin doté d'un quai et d'un débarcadère qui permettait d'accéder à une première enceinte en pierre. L'entrée du complexe se faisait par une porte monumentale, appelée le migdol, dont la particularité architecturale est d'avoir été conçue sur le modèle des portes des villes fortifiées syriennes. Elle assurait une protection physique et magique de l'enceinte du temple. La décoration du migdol est en lien avec les exploits militaires des Ramsès III qui repoussa notamment l'invasion des Peuples de la Mer. Cette porte est intégrée dans une épaisse enceinte de briques crues. Au Sud de l'axe du complexe se trouve un petit temple dédié au dieu Amon, entouré d'une enceinte, construit à l'emplacement de la butte de Djemê, lieu de repos des dieux de l'Ogdoade primordiale, constituée de quatre couples de serpents et grenouilles. Cette butte était considérée comme le tertre initial qui avait jailli des eaux primordiales lors de la création du monde. Construit sous les règnes de la reine Hatchepsout et de Thoutmosis III, le temple est doté d'un plan typique de la XVIII^eme Dynastie avec un sanctuaire en cella entouré d'un péristyle adossé à un massif abritant six chambres annexes. Il connaît des extensions et modifications jusqu'à l'époque romaine. Au Nord du temple d'Amon se trouve un petit lac sacré qui représentait sans doute les eaux primordiales et procurait l'eau nécessaire à l'accomplissement des rituels. En regard du temple d'Amon, au Sud de l'axe du complexe se trouve l'emplacement d'un bassin entouré d'un jardin. On y mit au jour lors du dégagement du temple les fosses dans lesquelles étaient plantés des arbres. Cet espace fut remanié à la XXV^eme Dynastie pour y édifier les chapelles

funéraires des Divines Adoratrices. On accède au temple des millions d'années de Ramsès III par une porte monumentale enserrée d'un mur qui définissait un espace à ciel ouvert, où, de part et d'autre de l'axe se situaient des magasins d'offrandes et des espaces arborés. Le premier pylône de 63 mètres de large et de 22 mètres de hauteur, est constitué de deux mâles encadrant une porte monumentale. Ils étaient couronnés d'une corniche à gorge et d'immenses mats à oriflammes étaient logés dans les hautes niches aménagées dans les mâles qui sont ornées de représentations guerrières. Celui-ci s'ouvre sur une première cour de 34 mètres de long sur 32 mètres de large. Elle est bordée au Nord d'une galerie formée de sept piliers osiriaques et au Sud d'un portique de huit colonnes à chapiteaux campaniformes. Le portique Sud communiquait avec un palais royal par deux portes et une fenêtre des apparitions. C'est un palais rituel, dont le premier exemple est attesté dans le temple de Séthi Ier à Gournah. Il est érigé pour le roi défunt et non à des fins d'habitation bien qu'il comporte un ensemble de pièces fonctionnelles : salle du trône à colonnes, salle hypostyle, pièces secondaires. Il servait à accueillir l'âme du roi défunt qui quittait sa tombe lors des fêtes et festivals. Un second pylône précédé d'une rampe permet d'accéder à une deuxième cour de 38 mètres de long sur 41 mètres de large. Elle est bordée, au revers du pylône et le long du mur Ouest, de deux portiques originellement constitués chacun de huit piliers osiriaques. Ces derniers ont été détruits à l'époque copte pour construire une basilique dans la cour. Deux portiques de cinq colonnes à chapiteaux fermés sont positionnés le long des murs Nord et Sud de la cour. De part et d'autre d'une rampe, deux piédestaux accueillaient des colosses assis du roi. Une rangée de colonnes papyrifères précède l'accès au reste du temple, aujourd'hui réduit à ses assises, le site ayant servi de carrière pour des constructions postérieures. La grande salle hypostyle, dont le plafond était soutenu par 24 colonnes, est flanquée au Sud d'un ensemble de cinq salles vouées au stockage du trésor du temple et d'une chapelle dédiée à Ramsès II divinisé. Au Nord, cinq chapelles s'ouvrent sur la grande salle hypostyle. L'une d'entre elles est dédiée à Ptah-Sokar-Osiris. On accède ensuite à une deuxième salle hypostyle à huit colonnes, donnant accès au Sud à une suite de salles dédiées au culte de Ramsès III divinisé et à une chapelle au Nord. Une troisième salle hypostyle à huit colonnes donne accès au sanctuaire du temple dédié au dieu Amon, construit sur le plan d'un reposoir de barque. Soutenu par quatre colonnes, il est flanqué de deux chapelles, l'une dédiée à sa parèdre Mout, l'autre dédiée à leur enfant Khonsou. Derrière lui, un ensemble de pièces longues se développe en largeur. De nombreux bâtiments entouraient également le temple, afin d'accueillir toutes les fonctions permettant le bon fonctionnement de ce dernier. Ainsi, au Nord, le long des murs du temple, de nombreux magasins accueillaient les ressources du temple. On a également mis au jour des ateliers, des bâtiments administratifs et les habitations des prêtres et des fonctionnaires affectés au temple. Medinet Habou devient par ailleurs à la fin de la XXème Dynastie la capitale administrative de la nécropole thébaine. De nombreux événements survenus sur le site sont connus par la littérature égyptienne : les artisans de Deir elMédineh vinrent y manifester en refusant de reprendre le travail sans le paiement de leurs salaires en retard. C'est depuis Medinet Habou que le scribe Boutehamon, dont la maison fut mise au jour à l'angle Sud-Ouest de l'enceinte du temple, organisa les opérations de restauration et de transfert des momies royales vers leurs cachettes durant la XXIème Dynastie. L'unicité de l'ensemble du plan du temple des millions d'années de Ramsès III, élaboré à partir de celui du Ramesseum, devient par la suite l'archétype du temple égyptien. Les cultes funéraires y ont probablement cessé à la fin de la Troisième Période Intermédiaire mais la fonction rituelle du temple en lien avec le dieu Amon a perduré jusqu'à l'époque romaine. Redécouvert au milieu du XIXe siècle, il a été déblayé, fouillé et étudié par Uvo Hölscher de l'Oriental Institute de Chicago dès 1924 qui conduisit encore de nos jours des opérations de fouille, d'étude et de restauration, à l'instar de la reconstitution par anastylose du second migdol à l'arrière du temple.

Archéologie et histoire de l'art et des civilisations du Proche-Orient antique

- ❖ **Document 1 : Figurine féminine assise, Çatalhöyük (Turquie), terre cuite, hauteur : 20 cm, néolithique (vers 5750 av. J.-C.), fouilles de James Mellaart, 1961-1965, Ankara, musée des Civilisations anatoliennes**

Alors que le mode de vie néolithique se répand d'est en ouest, du sud-est anatolien aux rives de la mer Égée, un nouveau mode d'organisation villageoise se met en place : les bâtiments ont tous la même taille et les bâtiments communautaires à caractère culturel ont disparu. Le site le plus important de cette période est Çatalhöyük, situé dans la plaine de Konya. Ce site de 12ha est l'une des plus grandes agglomérations du néolithique proche-oriental. Malgré sa taille c'est bien un village et non pas une ville car l'architecture et les objets retrouvés suggèrent un mode de vie plutôt égalitaire. Les représentations humaines accompagnent ces changements ainsi que les innovations techniques comme la généralisation de la céramique. Si les grandes sculptures en pierre de la période protonéolithique ont disparu, les figurines et les statuettes sont toujours présentes. Elles sont plus élaborées qu'auparavant et présentent de plus grandes variétés, de la plaque gravée en pierre à la figurine naturaliste en argile peinte. Quelques traits caractéristiques peuvent être mis en avant malgré de nombreuses exceptions. Ainsi les figurines néolithiques présentent généralement une symétrie axiale d'où découle une certaine frontalité. Leur buste est plus ou moins penché vers l'arrière et la tête relevée. Toutes font montre d'une certaine forme de stylisation. En dehors de ces principes très généraux les formes et les matières de ces figures sont variées et dépendent aussi bien des régions et des périodes que de leurs usages supposés, très difficiles à appréhender. Les très belles figurines découvertes à Çatalhöyük et à Hacilar appartiennent à ce groupe. La plus célèbre d'entre elles, découverte dans une maison du niveau VI de Çatalhöyük, représente une femme assise

posant les mains sur deux félins debout de chaque côté de son siège. La tête de la femme et la tête d'un des félins étaient brisées et celles visibles sur la photo sont des restitutions modernes. La femme est très corpulente, les parties de son corps sont séparées par des incisions profondes figurant les plis de graisse. Le ventre repose largement sur le haut des cuisses. À l'arrière, l'absence de dossier du siège permet de voir les fesses massives de la femme entre les deux félins dont les queues épousent les contours de son corps pour remonter sur ses épaules. Cette association entre une femme et des félins est caractéristique de l'iconographie des décors de Çatalhöyük où les thématiques agricoles ne jouent aucun rôle contrairement à l'univers de la chasse et du monde sauvage. La plupart de ces figurines et de ces statuettes ont été découvertes en contexte domestique. À Çatalhöyük, la femme aux félins a été découverte dans un silo à grain. Dans la même maison, neuf autres figurines ont été retrouvées regroupées autour du foyer. Sur d'autres sites les figurines féminines sont associées aux greniers à blé et au foyer. Ces contextes de découvertes et ces exemples d'activités rituelles amènent à se poser la question de la symbolique de ces statuettes et de ces figurines. Qui représentent-elles ? Il est très difficile de répondre à cette question pour une époque très éloignée des premiers écrits. L'interprétation la plus populaire depuis le début du XX^e siècle, pour les représentations féminines, est d'en faire des déesses-mères ou tout du moins des déesses liées à la fécondité et à la fertilité. Si les femmes représentées semblent incontestablement, notamment pour celles des figurines les plus naturalistes ou les mieux façonnées, jouir d'un statut symbolique particulier, il n'est probablement celui de déesse, concept qui s'accorde mal avec la période néolithique où le rapport à l'au-delà et aux forces de la nature devait se concevoir autrement. Les figurines féminines aux formes opulentes, parfois associées à des animaux ou des enfants, trônant ou debout, leurs mains insistant sur les parties de leur corps liées à leur pouvoir ou leur statut social, peuvent revêtir d'autres significations. Elles sont peut-être des figures d'ancêtre, réelles ou mythiques, des esprits protecteurs du foyer, des ressources ou des femmes pendant l'accouchement ou des représentations de membres éminents de la communauté.

- ❖ **Document 2 : Vase cultuel dit « Grand Vase d'Uruk », Uruk, quartier de l'Eanna (Irak) Albâtre, hauteur : 105 cm (la hauteur du pied est reconstituée), hauteur de la partie portant le relief : 95 cm, diamètre : 36 cm, Époque d'Uruk III (vers 3000 av. J.-C.), fouilles Ernst Heinrich, sixième campagne, hiver 1933-1934, Bagdad, musée d'Irak, inv. IM 19606**

Haut d'environ un mètre, le vase d'Uruk est décoré de reliefs qui se développent sur trois registres. Retrouvé en fragments, il fut réparé dès l'antiquité ; les trous correspondant à la réparation apparaissent notamment dans la coiffe de la déesse et révèlent l'importance que l'on accordait à cet objet. Son pied est une restitution. La hauteur a été calculée d'après des représentations de vases de même type, dont deux apparaissent ici. Ce vase a un homologue, car un fragment conservé au Vorderasiatisches Museum de Berlin présente une scène analogue. Le registre inférieur est lui-même divisé en trois : par-dessus deux lignes ondulantes, se développe une frise de végétaux stylisés, surmontée d'un défilé d'ovins, passant de gauche à droite. Le registre médian représente un autre défilé, cette fois-ci de droite à gauche, de 9 porteurs de vases : les hommes sont nus et les vases de formes diverses (vases coniques, à bord en bandeau, de forme ouverte à fond arrondi et une jarre à goulot droit typique de la céramique urukéenne). Le registre supérieur se lit à nouveau de gauche à droite. En tête de cortège on restitue le roi-prêtre (il n'apparaît pas. En revanche, apparaissent l'extrémité d'une ceinture, que tient un serviteur, et surtout le bas d'une robe à franges. Cette robe décorée de croisillons caractérise sur certaines empreintes de sceaux le personnage au bandeau surnommé le "roi-prêtre"). Il est précédé d'un porteur et se dirige vers la déesse (Inanna). Celle-ci est devant un ensemble de représentations symboliques. On les considère ordinairement comme des représentations du sanctuaire et de son contenu : les deux hampes marqueraient l'entrée du sanctuaire tout en désignant la déesse Inanna, une série de vases sur de petites tables et un bélier supportant un édifice appartiendraient au mobilier. Sur chacun des gradins de l'édifice se dresse une femme. Derrière la femme de droite, une nouvelle hampe. La femme de gauche porte une pile de bois qui a la forme du signe EN des textes archaïques. La présence de ce signe et des hampes ansées et dotées d'une banderole posent le problème très débattu des rapports entre iconographie et écriture archaïque. Les hampes participant de l'exaltation du sanctuaire et vont jusqu'à désigner par métonymie le lieu de culte puis la ville. On les connaît par des modèles en terre cuite et des empreintes de sceaux. Le signe dérivé de la hampe désigne à la fois la déesse et son sanctuaire. Derrière la déesse se dressent toute une série de représentations ou signes qui constituent une composition complexe : outre les hampes qui marquent l'entrée du sanctuaire on trouve une série de vases qui représentent le mobilier du sanctuaire et surtout l'ensemble taureau édifice, femmes et pile de vases. Les femmes ont été interprétées comme des membres du clergé du sanctuaire venant à la rencontre du roi. On aurait deux processions : celle des hommes qui viennent au sanctuaire et celle des desservantes du culte, dirigée par la grande prêtresse. Tandis que les hommes apportent les "fruits de la terre", les femmes offrent des vases. Le taureau et l'édifice sont souvent compris comme une représentation de l'autel. Le signe EN apparaît

dans une vaste composition et ne saurait en être artificiellement extrait. Il s'agit d'un tableau métonymique du sanctuaire, où rituel et stockage sont mis en avant et résumés ses activités. Est-ce une représentation archaïque du mariage sacré ? (Rencontre annuelle du roi et de la grande prêtresse au début de l'année) Ce serait ici la représentation d'un événement mythique et d'une cérémonie. ? C'est probablement plutôt la mise en scène d'un rituel de libation et un contrat. Quelle que soit la signification précise de l'objet, il met en scène une procession dont le chef est reçu par la déesse ou une prêtresse. Celle-ci accueille les "offrandes" des produits de la terre. On voit sur cet objet une nouvelle représentation du monde : une nature domestiquée par l'irrigation et l'élevage, dont les fruits sont présentés par le chef de la communauté à une personnalité qui domine un édifice, à la fois lieu sacré et entrepôt. Le vase permet ainsi de dessiner toute une cosmologie, « la première théologie proprement dite, fondée sur un anthropomorphisme étonnant, difficile à expliciter » (Pierre Amiet). Au moment où naît la ville naît symboliquement aussi la campagne, un paysage idéalement socialisé et dont l'équilibre repose sur cette sécurité alimentaire qui est l'une des tâches du roi prêtre. On peut y voir également y voir un monde ordonné et hiérarchisé où l'homme, non comme individu mais comme communauté, approche la divinité par l'intermédiaire du roi-prêtre. Cette médiation du roi-prêtre et sa représentation, sont le signe de la mutation socio-politique à l'œuvre à la fin du IV^{ème} millénaire av. J.-C., la mise en place d'une autorité proto-étatique incarnée par la figure du roi-prêtre tour à tour maître des cérémonies, pasteur, guerrier et chasseur. L'autre figure importante est celle de la divinité, ou de sa représentante. Les deux figures majeures de l'autorité : la divinité et le détenteur du pouvoir sont ici mis en avant.

❖ **Document 3 : Plan de l'aire cérémonielle (*Lower Palace* et *Water Gate*) de Karkemish, Age du Fer II (vers 1000-800 av. J.-C.), fouilles Nicolò Marcchetti (université de Bologne) – plan : G. Luglio 2018**

La ville ancienne de Karkemish, la moderne Jerablus, se situe sur la rive ouest de l'Euphrate, sur l'actuelle frontière turco-syrienne à 120 km au nord d'Alep. Ville d'importance majeure entre le début du III^{ème} millénaire et le milieu du I^{er} millénaire av. J.-C., elle est très présente dans les textes anciens, notamment ceux d'Ebla et de Mari, et est mentionnée dans l'Ancien Testament. La phase la plus importante de son histoire commence au XIV^{ème} siècle av. J.-C., lorsque les Hittites en prennent le contrôle et en font leur seconde ville royale. Et même après la chute de l'empire au XII^{ème} siècle, la ville, gouvernée par les descendants de l'ancienne famille royale hittite, continue de prospérer et de s'étendre jusqu'à sa conquête par les Assyriens en 717 av. J.-C. En 605 av. J.-C., Karkemish est capturée et détruite par le roi babylonien Nabuchodonosor, laissée en ruine et abandonnée jusqu'à la période classique, où elle est rebaptisée Europos, nom qui est à l'origine de sa dénomination moderne. Le site archéologique comprend trois éléments : l'acropole, qui représente le cœur de Karkemish en bordure du fleuve, contient la séquence complète des phases d'occupation de la ville depuis au moins le IV^{ème} millénaire av. J.-C. En contrebas au sud-ouest, enfermée par un rempart de terre sur 30 ha s'étend la « ville intérieure », très probablement construite au cours du II^{ème} millénaire av. J.-C. à l'époque où la ville était sous domination hittite. Le troisième élément, au-delà de la ville intérieure et également au sud-ouest, est la « ville extérieure », de 54 ha, bordée par un circuit défensif qui jouxte la ville intérieure et datée de l'âge du fer. Les deux plans montrés correspondent tous les deux à une zone appelée « aire cérémonielle », composée de la *Water Gate* à l'est et du *Lower Palace* à l'ouest, qui s'étend au pied du grand escalier qui mène à l'acropole depuis la « ville intérieure ». C'est dans cette zone qu'a été trouvée la plupart des sculptures monumentales caractéristiques du site : orthostates décorés et statues. Le premier plan a été établi très tardivement par Leonard Woolley à la suite de ses fouilles du site entre 1912 et 1914 pour le compte du British Museum. Le second plan a été établi par Nicolò Marcchetti de l'université de Bologne à la suite de la reprise des fouilles en 2011 avec son équipe italo-turque. La zone montrée par le premier plan correspond aux différentes structures nommées par Woolley : la *Water Gate* à l'est, donnant sur un quai bordant l'Euphrate, le *Hilani* ou temple funéraire au sud, le *Great Staircase* au nord menant à l'acropole, le temple du dieu de l'orage, dont l'un des murs du temenos est décoré, le *Long Wall of Sculptures*, au pied du *Great Staircase* et la *King's Gate* à l'ouest donnant sur la ville intérieure. Le travail de Woolley et de son équipe s'est limité aux portes et aux façades décorées de reliefs. Le plan incomplet ne permet pas de reconstituer ce qui était manifestement un impressionnant complexe public et religieux. En outre aucun des fouilleurs de l'équipe du British Museum n'avait la moindre notion de ce qu'était la stratigraphie. Les relations entre les découvertes et leur contexte architectural n'ont pas été préservées et l'ignorance de ce principe fondamental de la méthodologie archéologique empêche de dater avec précision les vestiges mis au jour. Malgré une volonté presque obsessionnelle de vouloir les attribuer à la période hittite impériale, XIV^{ème}-XIII^{ème} s. av. J.-C. les découvertes datent en réalité presque exclusivement de l'âge du fer et donc du royaume néo-hittite de Karkemish, XII^{ème}-VIII^{ème} s. av. J.-C., ce que des données philologiques et stylistiques ont permis de comprendre. En commençant les nouvelles fouilles en 2011 Nicolò Marcchetti et son équipe avaient pour but de vérifier la stratigraphie, la chronologie et la disposition de ces monuments et de mener une exploration systématique des

différents secteurs de la ville afin de comprendre en détail son fonctionnement et son développement au fil des siècles. Pour la zone du *Lower Palace*, les structures ont été mieux fouillées et mieux comprises : le *Hilani* s'avère être un temple *in antis* deux fois plus grand que le temple du dieu de l'orage et remonte pour ses premiers niveaux au Bronze récent. La *King's Gate* est en réalité englobée dans le palais du roi Katuwa daté de la fin du X^{ème} s. av. J.-C. : un complexe organisé en plusieurs pavillons. Les ensembles d'orthostates découverts par Woolley (*Processional Entry, Herald's Wall, King's Gate*) décoraient les murs extérieurs de ce palais. En 2014 l'équipe italo-turque a découvert des séries d'orthostates décorant l'intérieur du palais, ce qui est une découverte majeure.

- ❖ **Document 4 : Statue de la reine Napir-Asu, Suse, tell de l'Acropole (Iran), cuivre et bronze (pour le noyau), hauteur : 129 cm-largeur : 77,5 cm-épaisseur : 71 cm, époque médio-élamite, dynastie des Ighalkides, règne d'Untash-Napirisha (1340 -1300 av. J.-C.), fouilles Jacques de Morgan, 1903, Paris, musée du Louvre, Sb 2731**

La reine Napir-Asu, fille du roi kassite de Babylone Burna Buriash II, fut l'épouse du grand roi Untash-Napirisha de la dynastie des Ighalkides qui régna sur l'Elam (royaume correspondant à l'ouest de l'Iran actuel) vers 1345-1305 av. J.-C. Elle est immortalisée par cette impressionnante statue, amputée de la tête et du bras gauche. Le bas de la robe est également très endommagé, laissant apparaître le noyau sous la coque. La technique est surprenante : si la coque est en métal, le noyau aussi. L'ensemble pèse 1750 kg, ce qui a peut-être contribué à la survie de la statue et fait d'elle l'un des bronzes les plus lourds de l'Antiquité. La reine porte une robe à manches courtes brodées de cercles pointés, évasée dans le bas en longues franges ondulées, qui se relevaient peut-être à l'emplacement des pieds comme sur plusieurs statuettes de la même époque. Ce type de robe était aussi bien porté par les hommes que par les femmes comme on peut également le voir sur d'autres sculptures. Les éléments superposés sont moins aisés à identifier : par-dessus le corsage, un châle enveloppe le dos et les épaules, et s'attache à la robe par une fibule simple et une agrafe en forme de palmette ; un volant frangé enserre la partie supérieure de la jupe et s'ouvre en arrondi à droite ; une grande bande verticale à décor géométrique orne le devant de la robe et, en se repliant à l'horizontale, recouvre légèrement le volant. Sous cette bande, qui se termine en pointe, se trouve une inscription en caractères cunéiformes et en langue élamite. La reine est parée de quatre bracelets simples au poignet droit et d'une bague à l'annulaire gauche. Les mains ne sont pas jointes par le geste de prière habituel de Mésopotamie et d'Elam mais sont simplement croisées l'une sur l'autre. Il est possible qu'elle porte un collier comme le laisse penser une statuette déposée dans le temple de la déesse Pinikir à Tchoga Zanbil, à la robe et aux bijoux analogues. La tête manquante de la statue a été fabriquée à part. Pour en restituer l'aspect, on peut s'appuyer sur les têtes funéraires féminines légèrement antérieures où le volume des cheveux est retenu par un bandeau ondulé. Ce type de portrait funéraire en terre cuite est caractéristique de l'art de la période médio-élamite. La taille grandeur nature de la pièce et sa technique de fabrication révèlent la très grande habileté des métallurgistes médio-élamites, qui ont pratiqué deux coulées successives. Le noyau, qui occupe la place de la terre réfractaire, a été réalisé en fonte pleine dans un bronze à 11% d'étain. La coque est dans un cuivre très faiblement allié à 1% d'étain, dont la coulée très complexe permettait de rendre en surface des détails très précis. Deux hypothèses s'affrontent concernant le montage de la statue : est-ce le noyau qui a été fondu avant la coque ou a-t-il été coulé dans la coque renversée pour l'occasion ? L'hypothèse la plus aboutie nous donne différentes étapes de fabrication :

- 1) fabrication d'un noyau en briques d'argile, traversé en deux endroits par des barres de métal pour la manutention : ces barres apparaissent encore en certains endroits de la surface sous formes de petits carrés.
- 2) le noyau en brique est recouvert d'une couche de cire sur laquelle a été gravée la majorité des détails de la statue.
- 3) une centaine de broches ont été enfoncées dans la cire et l'argile pour maintenir la cohésion de l'assemblage au moment de la fonte.
- 4) L'ensemble noyau+cire a reçu un revêtement d'argile avant d'être chauffé dans un four.
- 5) la cire est évacuée par la chaleur et remplacée dans l'espace laissé vide par du cuivre en fusion.
- 6) opérations d'après fonte : on ôte la coque d'argile et les trous de coulée et d'évent, on nettoie et on polit la surface, on la répart au niveau des accidents, on coupe les broches, on finalise les détails et on grave d'inscription.
- 7) on enlève le noyau de briques et on met la statue à l'envers pour la remplir de bronze en coulées successives.
- 8) pour la manipuler on utilise les barres de métal, afin notamment de la remettre à l'endroit afin de fixer la tête.
- 9) On coupe les barres de métal au niveau de la surface de la statue. La cohésion des deux parties, noyau et coque, est assurée par les restes des barres et par des broches. La fente sur les côtés a dû servir à la fixation d'un placage d'or ou d'argent maintenant disparu. Bien que cette statue fût déposée dans le temple de Ninhursag à Suse la reine n'est pas représentée en orante. Il est possible que cette statue n'ait pas été destinée au temple

de la déesse mais installée à Dur Untash-Napirisha, la ville sainte construite par Untash-Napirisha son époux (site moderne de Choga Zanbil) d'où elle aurait été rapportée par Shutruk-Nahhunte (dates de règne : 1185-1160 av. J.-C.) avec d'autres œuvres qu'il installa à Suse. La malédiction écrite en élamite cunéiforme appelle sur quiconque osera porter atteinte à la statue la colère des trois grandes divinités du royaume élamite, possédant alors deux capitales Anshan et Suse : Napirisha dieu tutélaire d'Anshan, Kiririsha, sa parèdre et Inshushinak, dieu tutélaire de Suse.

Archéologie et histoire de l'art et des civilisations du monde islamique des origines à nos jours

❖ **Document 1 : Le Caire, mosquée d'Ahmad 'ibn Tulun, achevée en 879**

Une mosquée d'inspiration samarrienne...dans son plan :

La mosquée porte le nom de son fondateur, par Ahmad 'ibn Tulun, fils d'un esclave turc du calife abbasside Al Ma'mun, et d'abord gouverneur d'al-Fustat, puis de toute l'Égypte. Il s'émancipe rapidement de l'autorité abbasside et fonde une dynastie éponyme qui régnera sur l'Égypte jusqu'en 905. Une inscription sur l'un des piliers de la salle de prière de la mosquée indique que les travaux se sont achevés en 879. La mosquée emprunte plusieurs éléments à l'architecture samarrienne : Le plan est formé d'une grande cour de 92 m de côté, encadrée par des *riwaqs* (portiques) sur tous ses côtés et par une seconde enceinte, délimitant une zone que l'on appelle *ziyada*, dont la fonction n'est pas clairement déterminée mais qui est un élément caractéristique des mosquées abbassides (grande mosquée de Samarra, construite vers 850, et celle de Sousse, en Tunisie, construite dans les mêmes années). Le minaret a été très restauré à la fin du XIIIe siècle par les Mamlouks, mais il est possible que son plan hélicoïdal, encore visible en partie, soit d'origine, en hommage aux grands minarets des mosquées érigées à Samarra au IXe siècle.

Dans les matériaux et les décors :

Le matériau principal mis en œuvre, la brique, est en rupture avec l'emploi traditionnel de pierre de taille/et ou de pierre en remploi en Égypte. Piliers de brique flanquent des arcs brisés outrepassés, innovation formelle également imputable à l'influence abbasside. Chapiteaux, encadrement et intrados des arcades sont revêtus de stuc sculpté, matériau typique de l'ornementation abbasside. Les panneaux montrent une grande variété de systèmes décoratifs, dans le style « B » des stucs samarriens selon la classification établie par E. E. Herzfeld puis K. A. C. Creswell. Inspiré du répertoire végétal, ce style se caractérise par une surface pratiquement entièrement couverte de points et d'encoches, donnant un aspect très ornemental et presque abstrait. Le décor sculpté de certains éléments décoratifs rapportés en bois (linteaux, frise épigraphiques sculptées) s'apparente quant à lui au style C de Samarra, dans lequel le décor moulé (pour le stuc), rythmé par une forte symétrie axiale, consiste en une répétition de lignes courbes aux extrémités spiralées, parfois soulignées de points, d'encoches et de rubans perlés. Ce décor se rencontre au palais Jawsaq al-Khaqani à Samarra, ou encore sur plusieurs éléments mobiliers irakiens conservés dans des collections publiques (Met, Louvre, etc). Une grande frise épigraphique sculptée sur bois, formée de plusieurs sourates coraniques, court au sommet des murs de la mosquée. Conservée en grande partie in situ, certains de ses éléments sont déposés dans des collections publiques, comme au musée du Louvre.

La mosquée d'Ibn Tulun à Fustat est l'une des plus connues pour la période abbasside. Le/la candidat(e) ne devrait pas avoir trop de mal à l'identifier ; le plan est notamment reconnaissable à la présence de *ziyadas*, et le décor de stuc est suffisamment caractéristique pour susciter des commentaires sur les styles de stuc samarriens.

❖ **Document 2 : Minbar de la Mosquée al-Kutubiyya à Marrakech, 1137, fait à Cordoue. Palais Badi', Marrakech**

Le minbar, un (des rares) éléments mobiliers de la liturgie musulmane :

Le minbar est une sorte de chaire à prêcher d'où l'imam dirigeait la prière du vendredi. Le meneur de la prière se tenait debout sur l'une des premières marches – le siège étant symboliquement réservé au Prophète – pour prononcer la *khutba*, le prône. L'origine de cette pratique remonterait à l'époque de Muhammad, auquel ses disciples auraient demandé de se surélever pour que tous puissent en profiter. Les minbars almohades et almoravides sont généralement mobiles, afin d'être déplacés depuis un espace spécialement aménagé à côté du mihrab. La présence de cette pièce caractérise le plan de plusieurs mosquées almohades et almoravides.

Une commande prestigieuse et politique :

La commande d'un minbar, où chaque semaine l'allégeance au souverain est rappelée dans le prône, est un acte éminemment politique. Selon l'inscription portée au revers de la chaire, celui-ci a été commandé par l'émir almoravide 'Ali b. Yusuf en 1137 à Cordoue pour être utilisé dans la mosquée qu'il avait fondée à Marrakech. Le choix d'une commande à Cordoue, ancienne capitale umayyade, témoigne d'une volonté particulière de s'inscrire dans la tradition andalouse. Le minbar s'inspire d'ailleurs peut-être de celui, aujourd'hui perdu, de la grande mosquée de Cordoue, plus ancien exemple de bois marqueté, réalisé sous le calife al-Hakam II (961-976).

Un jeu décoratif que l'on retrouve dans les autres arts décoratifs almohades et almoravides :

Les joues du minbar sont couvertes d'un réseau de pièces polygonales, dont la bordure est formée par des

baguettes de marqueterie en bois et en os. Les polygones, en bois sculpté et ajouré, sont ornés de motifs végétaux stylisés. La polychromie du décor des joues et des contremarches est obtenue par l'utilisation de bois de différentes essences (ébène, buis, jujubier rouge, bois de rose) et d'os. Ce décor géométrique se retrouve sur le minbar de la mosquée Qarawiyyin (« de Kairouan »), Fès (1144), ou encore sur les revêtements de porte en alliage cuivreux de la même mosquée, datables de 1136. Jeux de couleurs contrastantes dans un réseau géométrique se retrouvent également très fréquemment dans l'art du livre de l'époque (reliures ou pages enluminées).

Si le candidat ne parvient pas à identifier le minbar, il peut tout même à la fois commenter la fonction de l'objet et éventuellement son influence dans l'architecture religieuse d'al-Andalus ; il peut aussi convoquer des représentations dans des manuscrits représentant le prêche. Il peut également développer la technique des bois incrustés en arts de l'Islam.

❖ **Document 3 : Seau Bobrinski, alliage cuivreux incrusté de cuivre et d'argent, 1163, Hérat, Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage, inv. IP-2268**

Un jalon daté important pour la technique du métal incrusté en Iran :

La technique de l'incrustation sur métal est connue dès l'époque romaine et sassanide, et continue à être employée sporadiquement pendant la période islamique. Incrustations de cuivre et d'argent sont pratiquées au Kashmir et dans le nord-est de l'Inde aux XIe et XIIe s, pour rehausser le décor de certaines statues. Il est possible que l'arrivée des Ghaznavides et les Ghurides en Inde septentrionale au début du XIe siècle ait permis de familiariser les artisans du Khurasan et de l'Afghanistan à cette technique.

En effet à partir du milieu du XIIe siècle apparaissent en Iran oriental/Afghanistan des objets en métal incrusté. L'apogée de la production se situe entre 1170 et 1220, en particulier à Hérat, une des villes les plus importantes du territoire ghuride. Le seau Bobrinski est le premier jalon daté de l'utilisation de l'argent comme métal d'incrustation sur les alliages cuivreux. On estime que les premières pièces sont ornées au départ de simples fils de cuivre utilisés pour rehausser les inscriptions. Dans le dernier quart du siècle l'argent a presque complètement remplacé le cuivre dans le décor des pièces les plus luxueuses. A partir du milieu du XIIIe s, apparaissent des incrustations en or.

L'essor des inscriptions dans les arts décoratifs de l'Iran médiéval :

Le « seau » Bobrinski (du nom de son ancien propriétaire) porte la date de 1163 sur l'anse, la mention du commanditaire, du propriétaire, la signature de deux artistes (fondeur et décorateur) et l'indication « fait à Hérat ». Sur la panse se trouvent deux types d'inscription : un kufique noué et naskhi animé (les hampes sont surmontées de têtes ou de bustes de personnages). Les inscriptions qui jouent sur le contraste entre écriture angulaire et écriture cursive, sont typiques de l'art décoratif et architectural d'Iran oriental médiéval. Déjà largement répandu sous les Seljoukides, cet art sera hissé à son apogée par les Ilkhanides dans la céramique architecturale notamment. Les inscriptions, qui mentionnent sur le seau Bobrinski les artisans et le commanditaire, se développent sur les arts décoratifs seljoukides. Ce phénomène est également observable dans la céramique, sur laquelle au moins six signatures différentes sont connues à ce jour.

Un riche décor historié :

Le décor organisé en registres montre des scènes figuratives avec musiciens, lutteurs, scènes de plaisir, ou encore scènes de chasse et de polo. Deux personnages jouent au *khabga* ou *nard*, nom persan du tric-trac et ancêtre du backgammon.

Le seau Bobrinski est l'un des objets d'art les plus connus pour l'Iran/Afghanistan médiéval. Si le candidat ne parvient pas à restituer précisément les signataires de l'objet, la date et le lieu de fabrication devraient être cités. La technique et le décor, formé à la fois des différentes graphies des inscriptions et de scènes historiées, peuvent être prétextes à de nombreux développements.

❖ **Document 4 : Tapis à décor de jardin de paradis, dit « tapis de Mantes », Iran occidental (?), milieu du XVIe siècle, chaîne et trame de coton, musée du Louvre, inv. OA 6610**

L'essor de la fabrication de tapis sous les Safavides :

La production de tapis connaît un essor important sous les Safavides ; on dénombre environ 1500 tapis conservés pour cette période. Des manufactures impériales sont établies à Ispahan, Kashan et Kerman, où les tisserands travaillent désormais à partir de patrons établis par l'atelier de manuscrits impérial, le *kitabkhaneh*. L'influence de l'art du livre dans les tapis safavides se décerne dans l'usage de compositions symétriques, disposant un médaillon central reproduit dans les angles du tapis, à la manière de pages de manuscrits ou de reliures polychromées et dorées.

L'organisation du décor sur le tapis de Mantes reprend également la disposition de certaines pages de manuscrits : un grand médaillon étoilé occupe le centre de la composition, aux extrémités sont liés un cartouche et un fleuron. Le champ central est délimité par une large bordure.

Un riche répertoire décoratif :

La bordure du tapis et du médaillon central est meublée par une frise de combats entre un dragon et deux *simurghs*, oiseaux mythiques d'origine iranienne, et motif fréquemment employé dans les arts décoratifs iraniens, depuis la période seljoukide. D'autres combats d'animaux se retrouvent dans le champ central du tapis, aux côtés de scènes de chasse ; on voit notamment un tireur de mousquet placé près d'une mare où paissent des animaux. Les thèmes cynégétiques se retrouvent sur plusieurs autres tapis safavides, comme le tapis signé par Ghiyat al-Din Jâmi, daté de 1542-43 (musée Poldi Pezzoli, Milan), ou encore sur un élément de tente en velours coupé datable du milieu du XVI^e siècle (Museum of Fine Arts, Boston). On retrouve d'ailleurs sur ce dernier la présence du mousquet. Son usage, introduit en Iran dès 1528, donne un *terminus post quem* pour le tapis de Mantes, qui pourrait donc dater du 2^e quart du XVI^e siècle.

Un objet retrouvé en contexte monument historique :

On ne sait rien de l'histoire du tapis de Mantes avant le XIX^e siècle, époque à laquelle il est repéré dans la collégiale de Mantes-la-Jolie (Yvelines), où il est déployé pour les cérémonies. La découpe et réfection en escalier sur l'un des côtés du tapis correspond d'ailleurs à l'endroit où le tapis venait s'accoler aux marches de l'autel.

On sait que la production de tapis safavides était en partie destinée à l'export vers l'Inde et l'Europe. Plusieurs tapis se sont ainsi retrouvés dans des sanctuaires européens, comme un autre tapis conservé au musée du Louvre, provenant de la cathédrale de Cracovie.

Le tapis de Mantes est l'un des exemples phares pour la production de tapis safavides et, s'il n'est pas présenté en permanence au musée du Louvre, il doit être bien connu des étudiants en histoire des arts de l'Islam français. Le décor est suffisamment riche pour susciter des développements sur les liens avec art du livre et autres arts décoratifs de la période.

Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Inde et du monde indianisé des origines à nos jours

❖ **Document 1 : Empreinte de pas de Bouddha (Bouddha pada), 1^{er} siècle, Amaravati, Andhra Pradesh, Inde, marbre, H.67.5 cm, L. 46.2 cm, British Museum, inv. BM57**

Ces empreintes de pas du Bouddha (Bouddha pada) font partie de l'importante collection de reliefs, en marbre de « palmad » du grand stupa d'Amaravati, conservée au British Museum. L'aniconisme ancien est encore présent dans l'art d'Amaravati, comme l'illustre ce relief datable au 1^{er} siècle. Deux roues de l'enseignement du Bouddha (dharma) se détachent en profond relief au milieu des empreintes. Sur les talons des motifs du triple joyaux (triratna) évoquent le Bouddha, son enseignement (dharma) et la communauté monastique (sangha) entre deux svastika, symbole de bon augure pré bouddhique. Les mêmes se retrouvent à l'extrémité des orteils. D'autres svastika plus arrondies figurent sous les dharmacakra entre deux objets en forme de sablier. Un entrelacs de lotus en boutons et épanouis, image du processus de libération pour le bouddhisme, émergeant de l'angle inférieur gauche et de la bouche d'un makara, animal mythique aquatique tenant du crocodile et du poisson. L'angle inférieur opposé est occupé par une divinité locale du sol (yaksha) associée à la fertilité comme l'indique son embonpoint et ses bijoux. Un cordon sorti du nombril de ce personnage se termine par des rangées de perles dans le bas de la composition, animées par ailleurs de motifs enroulés qui pourraient être le corps d'un naga, serpents mythiques et projecteurs du Bouddha. Le yaksha et le relief assez plat de ce panneau conduisent à dater ce dernier à la première phase de l'art d'Amaravati, encore proche de la sculpture de Bharhut (entre 100 et 80 av.J-C) et de Sanchi (1^{er} siècle ap. J-C) qui avaient intégré les anciens cultes de la nature et de la fertilité à l'iconographie bouddhique (Regnier,1998). Dans l'art bouddhique ancien, le Bouddha était présenté par des symboles tels que la roue de l'enseignement, l'arbre de l'éveil, le parasol et le trône royaux, ou des empreintes de pas, bien qu'aucun texte ne semble avoir interdit explicitement sa représentation physique (Dehejia, 1997). Les empreintes font référence à l'un des noms du Bouddha, aussi appelé le Tathagata (« l'ainsi allé ») et à la voie vers la libération qu'il a tracée pour ses fidèles. Les Bouddha pada sont à la fois les empreintes et les pieds du Bouddha. Cette partie du corps (la plus impure) est la plus accessible et permet aux fidèles d'exprimer leur dévotion. A côté du culte des Bouddha pada en tant que symbole, il existe de « véritables » empreintes du Bouddha, de toutes tailles, particulièrement vénérée au Sri Lanka (Pic d'Adam) et en Asie du Sud-Est. Le règne de la dynastie Shatavahana (-30 au 3^e siècle) voit les débuts du bouddhisme Mahayana, prôné par le moine Nagarjuna, le fondateur de la « voie du milieu » (madhyamika) qui vécut dans la région. Le Mahayana insiste sur l'engagement du Bouddha dans le monde et la vertu compassion (karuna). Il coïncide avec les premières représentations physiques du Bouddha qui apparaissent à Mathura et au Gandhara au début de notre ère, puis à Amaravati vers le 2^e siècle. Le grand stupa d'Amaravati fut l'un des plus grands monuments de son époque, bien représenté d'ailleurs sur les reliefs du stupa lui-même ou d'autres du même site. Il était probablement un ancien stupa d'Ashoka (3^e siècle av. J-C) agrandi et restauré suite à l'installation du pouvoir Shatavahana dans la vallée de la Krishna inférieure, autour de la capitale Dharanikota, sous le règne du Pulumavi, dans la première moitié du 2^e siècle (KNOX, 1992). Le monument reçut aussi le soutien de riches laïcs. L'art d'Amaravati témoigne de la prospérité de la région et de ses échanges avec l'occident (DEHEJIA, 1997), attestés par les témoignages écrits de Ptolémée ou du « Périple de la mer Erythrée », le matériel archéologique romain retrouvé à Dharanikota ou encore l'amphithéâtre de Nagarjunakonda. Le grand stupa d'Amaravati était tombé en désuétude avec la

domination des dynasties hindoues dans la région, dès les Chalukya au 7^e siècle. Au 18^e siècle, le colonel britannique Mackenzie retrouva le dôme, fit les premiers relevés et envoya les premiers reliefs à Londres, avant que Sir Walter Elliot ne découvre les éléments de la balustrade en 1845, toujours conservés aujourd'hui au British Museum.

❖ **Document 2 : Photographies aériennes, vue en plan et en élévation du Phnom Bakong, 881, plaine de Roluos, province de Siem Reap, Cambodge.**

Le temple shivaïte du Phnom Bakong, achevé en 881 sous le règne d'Indravarman (877-889), marque un jalon important de l'architecture angkoriennne. Premier grand temple-montagne d'Etat, il fut le centre de la première capitale angkoriennne, Hariharalaya, située sur l'actuelle plaine Roluos. L'échelle et la complexité du Bakong surpassent le Phnom Kulen précédemment construit sous Jayavarman II (r. 802-835) et introduit d'importantes innovations architecturales qui se généraliseront par la suite. Reconstitué par anastylage sous la direction de Maurice Glaize, conservateur d'Angkor de 1936 à 1946, le Phnom Bakong consiste en une pyramide à cinq terrasses pour la première fois entièrement en grès, édifiée sur une structure de terre et latérite. Le plan indique que le mur d'enceinte s'ouvrait sur les quatre côtés par des gopura cruciformes dont la principale est située à l'Est, selon l'orientation habituelle des temples shivaïtes et permettant au linga de recevoir les premiers rayons du soleil. Deux salles longues, ouvertes par des fenêtres à balustres, flanquent la chaussée orientale et annoncent les futures enceintes-galeries des grands monuments angkoriens. L'enceinte est ponctuée de huit tours sanctuaires (*prasat*) dédiées aux différentes formes de Shiva. La quatrième terrasse, sur laquelle se tiennent encore dix des douze *prasat* originels, donne à voir les reliefs narratifs sculptés sur la base du dernier gradin et qui, bien qu'érodés, préfigurent les grandes galeries de reliefs des siècles suivants et qui trouveront leur apogée à Angkor Wat. Le sanctuaire abritait un linga aujourd'hui disparu, associé à la figure divinisée du souverain (Devaraja) et à son règne, sous le nom de Shri Indreshvara (d'après la stèle de fondation découverte par G. Trouvé en 1935). (Glaize, 1948). Le Bakong est parfaitement conforme à l'évocation de l'axe universel mythique, le Mont Meru, avec ses cinq niveaux et ses océans, suggérés par ses douves bordées de balustrades à naga. Cet élément architectural deviendra classique et possède plusieurs niveaux de significations, notamment en rapport avec le mythe d'origine du barattage de l'océan de lait ou encore en tant que lien entre la terre et le ciel, à l'image de l'arc en ciel (Mus, 1935). Bakong pourrait être comparé à Borobudur, dont la structure pyramidale à cinq gradins aurait peut-être inspiré Indravarman I, venu de Java avant de prendre le pouvoir à Hariharalaya. La sculpture, dit du style de « Preah Ko » (Boisselier, 1955), se distingue par ses linteaux en profond relief, décorés de guirlandes terminées en tête de naga, animés d'animaux et de personnages et surmontés d'une frise de divinités en buste. Des sculptures en ronde bosse se trouvent encore *in situ*, notamment quatre taureaux Nandi, véhicule de Shiva, regardant le sanctuaire avec dévotion. La statuette de Preah Ko a déjà atteint la ronde-bosse complète, se détachant des arcs et étais de soutiens encore en usage dans le style du Kulen. Elle annonce le style plus hiératique du Bakong qui accompagnera la centralisation du pouvoir sur Angkor. Les grandes sculptures de Shiva provenant du Bakong (par exemple Shiva de la tour 9 de Bakong, conservé au musée national de Phnom Penh) ou des temples des environs illustrent bien ce style. Au-delà de la réalisation ambitieuse du Bakong, le règne d'Indravarman I définit ce qui deviendra le triple programme architectural des rois angkoriens (STERN, 1926) avec des infrastructures économiques (bassins, routes jalonnées de gîtes d'étapes), un temple aux ancêtres puis un temple d'Etat destiné à devenir le mausolée royal. Indravarman fit ainsi creuser le grand bassin (*baray*) de Lolei (877), construire Preah Ko (879) en hommage à son oncle Jayavarman II fondateur de Hariharalaya et le Phnom Bakong (881) qui marque son règne d'un temple d'une grandeur sans précédent. Suivant la déclivité naturelle, les bassins (*baray*) s'écoulaient vers le temple aux ancêtres puis les douves du temple royal avant d'irriguer les cultures.

❖ **Document 3 : Bhadrakali vénérée par les dieux de la triade hindoue (*trimurti*), Vers 1660-1670, Baisohli, Jammu et Cachemire, Inde, Gouache, or, argent et élytres de scarabée sur papier Coll. Smithsonian Institution, 21,7x21,5cm, Inv. F1984.42**

Cette peinture pahari conservée à la Smithsonian Institution provient d'une série d'environ 70 miniatures tantriques décrivant les différentes formes de la Grande Déesse (Devi), et réparties entre plusieurs collections. Cet ensemble, datable entre 1660 et 1670, est l'un des plus anciens groupes de peinture pahari, bien représentatif du style ancien dit de Baisohli. Les dieux de la triade hindoue (*trimurti*), Shiva, Vishnou et Brahma, représentés en adoration (*anjali mudra*), rendent hommage à la Grande Déesse sous sa forme de Bhadrakali. Shiva, le dieu ascète, a le corps blanchi de cendres, porte les cheveux en chignon, une peau de tigre ainsi qu'un serpent. La carnation bleue royale de Vishnou contraste avec son vêtement safran associé à sa dimension guerrière et héroïque (*vira rasa*). Brahma, le dieu prêtre à quatre têtes, tient une aiguille et les textes des Veda. Bhadrakali, occupe la moitié de la composition. Elle surplombe les dieux masculins sans même croiser leur regard, se tenant sur un cadavre, image même de l'impureté et qui lui sert, en quelque sorte, de véhicule (*vahana*). Comme Durga (forme guerrière de la Déesse) elle porte les armes et les attributs que lui ont confiés les dieux pour combattre les démons afin de restaurer l'ordre cosmique (*dharma*), selon le Devi Mahatmya, texte fondateur du culte de la Grande Déesse. Bhadrakali aussi appelée la Grande Kali (Mahakali) est la forme suprême et apaisée de Kali, déesse noire incarnant la destruction (*kali* est le féminin de *kala*, « le temps ») et l'impureté du monde physique dont le fidèle cherche à se libérer. Kali est le féminin de « kala » (le temps). Les couleurs vives, en aplat, sont rehaussées d'or et d'argent. Le détail des parures traité en trois dimensions mérite

une attention particulière : perles en *impasto* et émeraude suggérées par des fragments d'élytres de coléoptère. Le jaune safran, particulièrement brillant est obtenu à partir d'urine de vache nourries de feuilles de manguiers. Tous ces éléments rattachent cette miniature au style pahari ancien, dit de Baisohli, caractérisé aussi par la rondeur du dessin, la large marge rouge et les fond moutarde surmontés d'une bande bleue pour signaler le ciel. La composition met aussi en valeur les grands yeux des personnages, avec toute l'importance que possède le regard (*darshan*) dans le rapport au divin pour les religions indiennes (Eck, 1986). L'empire moghol avait assuré la stabilité politique nécessaire au développement de la peinture du Rajasthan mais, dès le règne d'Aurengzeb (1658-1707) marquant le déclin moghol, l'évolution de la peinture rajpote s'est déplacée dans le Haut-Penjab, une région morcelée en petits royaumes isolés des invasions musulmanes. Suite à la destruction de Delhi en 1739 par le Shah de Perse Nadir, des artistes formés à la miniature moghole migrent vers le Nord. La peinture du Haut-Penjab, dite « pahari », intègre alors davantage les influences perses et occidentales mogholes, notamment à travers les modelés et les perspectives que développeront les styles ultérieurs. Si l'on désigne habituellement les styles Pahari successifs par les noms de royaumes (Baisohli, Guler, Kangra...) (COOMARASWAMY, 1916) leur évolution a été le fait d'artistes et de familles d'artistes (GOSWAMY, 1968). La Grande Déesse sous sa forme terrible (Kali) ou guerrière (Durga) était une divinité vénérée par les rois indiens, qui procurait la force divine avant les batailles. Les rajputs en furent des adeptes comme le montre le groupe de peintures de Devi de Baisohli. Dès le 4^{ème} siècle, le courant Samkya avait théorisé l'opposition des concepts de *purusha* (inactif/conscience/masculin) de *prakriti* (actif/matière/féminin), illustré par le cadavre blanchâtre sur lequel se dresse Kali, la « noire », prête à combattre. Le Devi Mahatmya, rédigé entre le 5^e et 6^e siècle, a cependant fondé le culte de la Grande Déesse en donnant à cette dernière le statut de divinité suprême, au même titre que Shiva et Vishnu. Il développe le concept de *shakti*, l'énergie divine de nature féminine (DEHEJIA, 1999). Les textes désignés sous le nom générique de tantra, dont le développement fait suite au morcèlement politique consécutif à la chute de l'empire Gupta (RAMOS, 2020), renforceront l'opposition sexuée du divin et la polarité de la Déesse elle-même, à la fois séduisante et effrayante, créatrice et destructrice. Après avoir été un courant transgressif et à contre-courant de l'orthodoxie brahmanique, utilisant des images et des rituels impurs en tant que « moyen habiles » (*upaya*) d'accès à la libération, le tantrisme a ensuite bénéficié du patronage des souverains qui y ont trouvé une source de pouvoir, associée dès le 16^{ème} siècle à la pratique de l'hatha yoga, source d'invulnérabilité (RAMOS, 2020).

❖ **Document 4 : Hanuman, masque de théâtre royal (*khon* ou *khol*), Thaïlande ou Cambodge, fin du 19^e/début du 20^e siècle, métal peint et doré, laque et verroteries, musée du quai Branly-Jacques Chirac. Inv. 71.1950.4.1.1-2**

Ce masque de théâtre royal thaï (*khon*) ou khmer (*khol*), conservé au musée du quai Branly-Jacques Chirac, est à l'effigie d'Hanuman, général de l'armée des singes du Ramayana, reconnaissable à sa couleur blanche et au joyau qu'il porte dans la gueule. La finesse du décor peint et du modelé distingue ce masque en métal des masques plus communs en papier mâché et conduit à le dater de la fin du 19^{ème} siècle ou du début du 20^{ème}, période au-delà de laquelle ce type d'objet a rarement été conservé. Probablement originaire de Java ou du Cambodge, le théâtre masqué royal est attesté au Siam dès la période d'Ayuthya (1351-1767) (Ruthnin, 1996) et la Thaïlande a largement influé sur le *khol* cambodgien moderne. Le roi khmer Aung San invita une troupe de Bangkok à former les artistes à sa cour au milieu du 19^e siècle. Cette influence siamoise se retrouve dans la facture des masques, identiques au Cambodge et en Thaïlande. Les personnages conservent les parures de l'ancienne aristocratie, comme on peut le voir ici sur la couronne agrémentée d'ailettes serties de verroteries. Les masques possèdent en outre une fonction rituelle et sont vénérés en tant que représentation de divinités avant et après les spectacles. Le théâtre masqué est progressivement sorti de l'enceinte des palais et a donné lieu à des formes populaires, jouée publiquement dans les temples à l'occasion de fêtes religieuses. En Asie du Sud-Est, l'hindouisme est étroitement lié à l'aristocratie et au culte royal. L'épopée indienne du Ramayana a été patronnée par les souverains sur les grands reliefs d'Angkor Wat, les peintures du palais royal de Bangkok, au théâtre... et adaptée en de nombreuses versions locales. Dédiée à la figure divine et conquérante du roi, elle se lit aussi comme une allégorie de l'expansion de la civilisation d'Inde du Nord. Les rois siamois ont pour tradition de régner sous le nom de son héros Rama ou de ses épithètes, alors que la seconde capitale du Siam, Ayuthya, est l'éponyme du royaume mythique du récit. Le répertoire du *khon* se limite au Ramayana et se concentre sur les scènes de combat. Spectacle royal par excellence, il fut offert par le Phra Narai à la première ambassade de France envoyée au Siam par Louis XIV en 1687 (Simon de la Loubère, 1691). Le *khon/khol* est un genre de pantomime accompagné par l'orchestre de cour (Le *pinpeat* khmer, appelé *piphat* en thaï) composé de xylophones, métalphones, gongs, flûtes, hautbois et percussions. Comme souvent dans les arts du spectacle d'Asie du Sud-Est, un narrateur prête sa voix à tous les personnages. Il est traditionnellement interprété par des hommes, contrairement au *lakhon*, non masqué et réservé aux femmes. Selon les mêmes conventions que le théâtre d'ombres et la peinture, les personnages évoluent buste de face et tête de profil (Boisselier, 1976). N'ayant pas l'usage de leur voix, les acteurs accentuent l'expression corporelle conformément à une stricte typologie de personnage. Les démons sont plutôt athlétiques, les singes petits et vifs, alors que les héros conservent une attitude majestueuse et hiératique en toute circonstance. Les hommes se tiennent souvent jambes fléchies, genoux tournés vers l'extérieur dans une attitude de combat, alors que les rôles féminins (traditionnellement interprétés par des hommes) gardent les jambes droites et serrées, privilégiant les mouvements du haut du corps. Les masques de *khon* correspondent à trois types de personnages : les héros humains, comme Lakshmana le frère de Rama (l'usage de ces masques humains est tombé en désuétude au théâtre, mais ils sont toujours fabriqués pour leur usage rituel) ; les singes comme Hanuman, et les démons

(yak). Les démons comptent plus d'une centaine de personnages à eux seuls. Les singes ont les yeux exorbités et des crocs apparents comme les démons, ce qui les distingue nettement des personnages princiers empreints de détachement. Leur interprétation demande aux acteurs un jeu vif et athlétique. Les chorégraphes s'inspirent du maniement militaire du bâton et du sabre qui furent adaptés en spectacle de cour sous le nom de *phlèng krabi* (Chandradevi, 1998). Hanuman est un personnage très populaire, un modèle de dévotion et de loyauté, connu pour ses faits d'armes, ses exploits et sa force surnaturelle. Fils du dieu du vent (Vayu) il rejoint Lanka d'un bond pour retrouver Sita captive ou atteint l'Himalaya à la recherche de plantes médicinales pour sauver les héros blessés... La version thaïe du Ramayana (Ramakirti) a ajouté un caractère comique et séducteur à Hanuman qui renforce sa popularité.

Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Extrême-Orient (Chine, Japon, etc.) des origines à nos jours

❖ **Document 1 : Tombe de Fu Hao, dynastie des Shang (1600-1046 av. J.-C.), règne de Wuding (1324-1266), vers 1250 av. J.-C., superstructure de bois, terrasse en terre damée ; fosse en terre damée et madriers de bois, ossements humains et animaux, mobilier funéraire : bronze, ivoire, pierres, terre cuite, coquillages, textile, dimensions fosse : 5,6 x 4 mètres, Chine, province du Henan, nord-ouest de la ville d'Anyang, site du village de Xiaotun**

Unique tombe royale des Shang découverte intacte. 1928 objets retrouvés. Le site est situé au nord-ouest de la ville d'Anyang, dans la province du Henan. Découvert en 1975. Fouillé en 1976. N-O du village de Xiaotun, dans un périmètre considéré comme zone de palais. Tombe n°5 d'Anyang. Fin du XIIIe siècle, début du XIIe siècle av. JC. Grâce aux nombreuses inscriptions sur les bronzes est établi pour la première fois un lien avec les archives de la famille royale des Shang, archives gravées sur les os oraculaires. Grâce au nom de Fu Hao présent sur les bronzes de la tombe, on a pu identifier la tombe. D'après les os oraculaires, Fu Hao meurt à l'âge de 33 ans. Elle était épouse royale, chef de guerre et menait l'armée au front. Elle présidait aussi aux cérémonies sacrificielles. Son nom est mentionné près de 200 fois sur les os oraculaires. Pourtant, elle n'apparaît pas dans le *Shang Shu (Printemps et Automne (770-476 av. J.-C.))*, ni dans le *Shi Ji* de Sima Qian (*Mémoires historiques*, 94 av. J.-C.). Tombe de petite taille, creusée sur une profondeur de 7,5 m, fosse large de 5,6 x 4 m : sur le niveau du sol de cette fosse se trouvaient le cercueil de Fu Hao et son mobilier funéraire. Tout autour de la fosse, seize humains sacrifiés et ensevelis avec la défunte. À 6,2 m de profondeur, niches et plates-formes creusées dans les parois est et ouest étaient destinées au dépôt d'humains sacrifiés. Dans la fosse, une chambre constituée de madriers de bois : 5m de long, 3,5 m de large et 1,3 m de haut. À l'intérieur de la chambre de bois, un cercueil laqué ne s'est pas conservé. Au-dessus de la fosse, on a identifié les vestiges d'une superstructure de bois servant de temple pour les cérémonies en l'honneur de la défunte. Les vestiges de ce petit édifice = l'un des plus anciens témoignages de ce qu'était un temple *xiangtang*, destiné aux cérémonies à l'intention du défunt. Superstructure conçue ici en pavillon surélevé, ouvert sur quatre côtés, avec colonnes supportant des toits à quatre pentes et à deux niveaux. Au fond, la chambre funéraire proprement dite, construite en madriers, recevait le cercueil en bois dont ne restent que des fragments de laque rouge et noire recouverts d'une couche de chanvre et de soie. Un petit espace creusé sous la fosse permettait de déposer les corps d'un chien et d'un homme sacrifiés. (Ailleurs : « Sous le cercueil, une petite fosse contenait les restes de six chiens. ») Le mobilier funéraire disposé dans les couches de terre, remplissant la fosse, dans la chambre personnelle de la Dame Hao, comme des tributs de vassaux, et témoigne de l'extraordinaire niveau artisanal de l'époque ainsi que des courants commerciaux et des relations entretenus par les Shang avec des pays lointains. L'ensemble comporte plus de deux mille pièces de qualité exceptionnelle : bronzes, jades, pierres précieuses, os et ivoire, ainsi que près de sept mille cauris. Les bronzes rituels, avec un éventail très complet d'une vingtaine de types, vont, pour les plus importants, par paires ou par série. Ils constituent la partie la plus prestigieuse de ces trouvailles, avec notamment quelques spécimens inconnus jusque-là : double *fangyi*, réchaud à trois marmites *xian* montées sur une table à six pieds, quantité de pièces rares à section carrée ou rectangulaire, dont un tétrapode *fangling* à pied en lames à forme de dragons dressés, ainsi que des *zun*, *hu*, *jia*, *lei* et *yi*. Dans le choix des formes comme dans le traitement du décor et des parties annexes – anses ou boutons de préhension – on remarque une recherche de naturalisme : un *zun* prend la forme d'un hibou, un *guang* celle d'un bovidé ou d'un capridé. Armes, pièces de harnachement, instruments de musique – comme un ensemble à cinq cloches sans battant *nao* ou des grelots – quatre miroirs circulaires et divers outils complètent cet ensemble remarquable. Sur une soixantaine de pièces, l'inscription « Fu Hao » permet d'identifier la défunte comme l'épouse du roi Wuding (1324-1266) ayant porté le titre posthume de Xin, et connue comme devin-général qui conduisit des expéditions militaires contre des tribus situées aux confins des territoires Shang, participant aux affaires de l'État et assumant les cérémonies rituelles officielles. Ainsi s'explique la présence dans la tombe d'un certain nombre d'armes, dont deux haches yue à la fonction d'enseigne militaire : l'une porte un décor de tête humaine flanquée de deux tigres à gueule ouverte. Parmi les nombreux jades, hormis les jades rituels tels qu'un gui en jade vert imitant le bronze, des tablettes gui, des disques *bi*, *huan*, des tubes *cong* et des parures, de petites statuettes ou des pièces d'ornement en plaque délicatement ciselées représentent personnages et créatures mythiques-dragon ou phénix, ou encore divers animaux – tigre, ours, éléphant, singe, cheval, cerf, bovidé, lapin, poisson, perroquet, chouette, aigle, canard, cigale, sauterelle, etc ; Traduisant une sensibilité réelle aux thèmes réalistes. Une paire de gobelets à anses en ivoire, à décor finement gravé et incrusté de turquoise, témoigne du raffinement et du luxe royaux.

- ❖ **Document 2 : Jarre au décor de grues en vol parmi les nuages, XIIe siècle, Dynastie Goryeo (918–1392), Grès céladon à décor incrusté d'argile blanche et noire, sous couverte, dimensions : H. 23,8 cm ; D. 9 cm(lèvre) ; D. 12,7 cm (base), Musée national de Corée, Séoul**

Les céladons coréens

Origine : importation de céladons Song dès le milieu du Xe siècle (car retrouvés par ex. : Baecheon, province de Hwanghae, sur le site des fours de Wonsan-ri = inscription troisième année de l'ère Chunhua = 992).

Les plus anciens céladons : très proches des productions chinoises.

Mais dès le XIe siècle : originalité coréenne affirmée dans les progrès techniques.

Les céladons incrustés : rappel technique :

Très haut niveau de maîtrise technique nécessaire.

Sélection de l'argile : devant être purifiée et supporter une température supérieure à 1200°C.

Façonnage de la pièce, séchage (au feu de moufle) pour durcissement. Puis décor incrusté ou peint, puis pièce plongée dans un bain de couverte liquide. Séchage, et passage à la cuisson de grand feu : 1200°C. Pendant cette cuisson, la couverte se vitrifie et fusionne avec l'argile du corps. Le décor est indestructible car emprisonné sous la couverte.

Cuisson en réduction : transforme les oxydes ferriques (Fe₂O₃), contenus à l'état de traces (1 à 2 % seulement) dans l'argile et dans la couverte, en oxydes ferreux (FeO), réaction chimique qui aboutit à la magnifique couleur verte caractéristique des céladons.

Comparaison avec le jade courante dès l'époque Goryeo (même chose en Chine, dans les sources Song).

Ex : 1123 (1ère année du règne du roi Injong) Xu Jing, émissaire de la cour des Song du Nord auprès du royaume de Goryeo, rédige un *Rapport illustré de l'ambassade de Chine à la cour de Goryeo au cours de l'ère Xuande*. Au volume 32, section consacrée aux vases : « la production des céladons de Goryeon s'est encore améliorée dans les temps récents et leur couleur est de plus en plus belle. »

Brocard sous la manche, par Taiping Laoren, écrivain Song : il mentionne parmi les objets qu'il estime les meilleurs sous le Ciel : les céladons de Goryeo, qu'il juge supérieur aux *mise*, les « couleurs secrètes » des plus beaux céladons chinois.

Décor de ce vase particulier

Grues en vol parmi les nuages. La grue est symbole de longévité car elle est la monture des Immortels taoïstes. Ce motif n'apparaît pas dans les céladons chinois, mais est fréquent dans les céladons incrustés coréens. Le fond bleu-vert du céladon dont la couleur peut évoquer aussi bien l'eau que le ciel, figure ici le ciel. Des nuages stylisés et des grues en vol se détachent en blanc sur le fond bleu-vert. Les détails des pattes, du bec, des plumes du dos des oiseaux sont marqués par de fines incrustations d'une argile noire : riche en oxyde de fer.

Les vases au décor de grue exprimaient des vœux de prospérité et d'immortalité (longévité).

La disposition des grues sur le vase crée l'illusion d'un espace sans limite.

Les nuages

En forme de champignon *lingzhi*, le champignon de l'immortalité. Le même motif de nuages en forme de champignon est repris incisé sur le couvercle. Une frise de motif dit « de l'éclair », sorte de méandre anguleux, peut-être issu du répertoire décoratif des bronzes archaïques chinois, apparaît au pied de la jarre. Une autre frise peut être distinguée autour du col, recouverte par le couvercle. Il est intéressant de noter que malgré la grande liberté du décor principal de grues en vol parmi les nuages, les articulations principales de la pièce sont soulignées : sommet du vase, autour de l'anse, frise autour de la lèvre / sur l'épaule, et base. Ceci est caractéristique de la conception décorative chinoise qui, depuis l'antiquité, aime faire correspondre le décor avec les parties composants un objet.

- ❖ **Document 3 : Shukongōshin, 1ère moitié du VIIIe siècle, époque de Nara (710-784), argile polychrome sur âme de bois, Japon, Nara, complexe du Tōdai-ji, Hokke-dō, H. : 1, 739 m**

Iconographie

Le Shukongōshin, ou Vajrapani en sanskrit (« porteur de foudre »), est une image secrète : elle était conservée emballée dans de la soie, à l'abri des regards et de la lumière, pour n'être dévoilée qu'en de très rares occasions, et ce depuis des siècles. Ceci explique l'extraordinaire conservation des pigments colorés. L'aspect d'origine devait faire grande impression : les traits à la fois réalistes et outrés : veines saillantes, détail des dents, de la langue, narines frémissantes, veines du cou, etc. étaient exacerbés par les rouges, verts et ors de la cuirasse. OEil incrusté de jais. Shukongōshin est une divinité appartenant au Mahayana, ou bouddhisme du Grand Véhicule. (on pourra revenir sur l'introduction du bouddhisme au Japon via la Corée, qui l'avait elle-même reçu de la Chine, via l'Asie centrale, donc dans sa forme Mahayana (développer la différence également, avec la présence de divinités variées et symboliques, sans origine historique, comme les bodhisattvas et les rois-célestes). Shukongōshin est un protecteur du Bouddha. Son aspect courroucé effraye les démons et, plus symboliquement, aide le fidèle à vaincre ses entraves sur le chemin de l'Eveil. Il revêt l'apparence d'un général Tang, avec sa cuirasse richement ornée.

Technique

La technique du modelage de l'argile consistait à recouvrir une armature faite d'un assemblage de baguettes de bois, d'un matériau propre à favoriser l'adhérence par l'argile (par exemple des cordes de riz.) Sur cette armature ainsi habillée, on appliquait une première couche d'argile mélangée de paille hachée, puis une seconde couche d'argile mélangée de fibres de papier, enfin une troisième et dernière couche de fine argile mélangée de poudre de mica. Cette couche finale était peinte ou dorée à la feuille.

Style

Mouvement, réalisme outré pour renforcer l'aspect terrifiant de la divinité : rendu possible par la technique : ductilité de l'argile, possibilités très vaste et souplesse de mise en oeuvre de l'armature en bois : des formes impossibles à obtenir en bronze ou en bois monoxyle sont permises ici. Noter le mouvement du ruban, très proche des représentations peintes, et totalement unique en sculpture. Style dans le prolongement du style international des Tang. Traitement du mouvement et des sentiments exacerbés réservé à l'iconographie du roi-gardien ou roi-céleste et à ce Porteur de Foudre, dieu ésotérique, pourfendeur du Mal. Faire un parallèle avec les peintures de Dunhuang en Chine même style. Parallèlement, les bodhisattvas et les bouddhas ne sont pas traités selon ce même style : les figures et les attitudes sont calmes, introverties. Il y a une adéquation entre le style, le matériau choisi et la nature de la divinité représentée.

- ❖ **Document 4 : Mai-Thu (1906-1980), *Baignade*, 1962, couleurs sur soie, dimensions : H. 63 cm ; l. 46 cm (oeuvre) ; H. 86 cm ; l. 67 cm (avec cadre), Musée Cernuschi, musée des arts de l'Asie de la Ville de Paris**

Mai Trung Thù 枚中杼 (1906 – 1980), de son nom d'artiste Mai Thù, est un artiste vietnamien installé en France à partir de 1937.

La composition de *Baignade*

Mai-Thu, fort de sa solide formation académique, sait parfaitement équilibrer ses compositions. La rigueur du dessin et de la ligne, conjuguée à son univers thématique restreint et synthétique, donne à son art un faux air d'évidence. En réalité, il s'agit d'un art subtil, intellectuel, empreint de références artistiques européennes et de traditions extrême-orientales qui demandent à être décryptées. La perspective qu'il déploie est précise et maîtrisée, comme en témoigne la représentation des balustrades en marbre courant au bord du lac. Mais il tempère cette rigueur toute occidentale en introduisant le procédé du double point de vue, courant dans la peinture narrative traditionnelle chinoise et japonaise. Ainsi, les personnages du premier plan sont vus à hauteur d'oeil, mais la ligne d'horizon est relevée très haut, jusqu'à faire disparaître le ciel. Les différents plans s'étagent les uns au-dessus des autres en donnant aux compositions une savoureuse naïveté et un soupçon d'archaïsme. Le regard est attiré par le groupe des enfants en bas de la composition et suit la ligne serpentine des enfants qui le porte sur le groupe central se baignant, jusque vers les deux enfants dans la barque qui se dirigent vers un point invisible au spectateur. Ici, Mai-Thu montre sa parfaite maîtrise de la composition classique et sa connaissance de l'histoire de la peinture occidentale, qu'il se réapproprie, ouvrant ou fermant ses scènes en jouant avec le cadre pour cacher, dévoiler et suggérer. Cette composition est caractéristique de l'oeuvre de Mai Thù dans son sujet, le peintre ayant représenté beaucoup d'enfants dans leurs activités quotidiennes, jeu, lecture, etc. Entre 1960 et 1965, il collabora avec l'Unicef (Fonds des Nations Unies pour l'Enfance) lors de sa campagne d'« Aide à l'enfance malheureuse » et réalisa plusieurs cartes de voeux en plusieurs langues.

Le cadre

La *Baignade* conserve son cadre original. Mai Thù réalisait lui-même les encadrements de ses tableaux. Il accordait un soin extrême à la confection de ses maries-louises et passe-partout ornés de motifs précieux, gravés ou réalisés au pochoir. Les baguettes étaient patinées de plusieurs couches de feuilles d'or ou d'argent. Mai Thù jugeait l'encadrement indispensable et participant de l'effet esthétique de l'oeuvre. Ici, le passe-partout est orné d'une bordure rouge interne aux motifs de treillis et de nuages rehaussés d'or. À l'extérieur, une zone teintée en bleu-gris présente des vagues et des nuages gravés et rehaussés d'or. Encadrer les oeuvres sur soie est une invention qui a eu lieu à l'EBAI : traditionnellement, les peintures sur soie se présentent sous forme de rouleaux horizontaux ou verticaux que l'on conservait enroulés. Ici la soie est marouflée sur un carton bristol rigide, afin de pouvoir être présentée comme une peinture à l'huile occidentale et encadrée : ceci est tout à fait nouveau dans l'art du Vietnam et pour la technique de la soie. Le décor du cadre (passepartout) réalisé par Mai-Thu joue à nouveau à brouiller les pistes : il est orné de motifs inspirés du répertoire traditionnel chinois, prend des teintes de laque aux couleurs assourdies et semble ainsi « traditionnel ». Mais le cadre en lui-même est un objet occidental qui est récupéré par Mai-Thu et sinisé dans son décor uniquement.

Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Afrique des origines à nos jours

- ❖ **Document 1 : Tombe 7, Kamilamba, région de l'Upemba, République démocratique du Congo, prise de vue en 1992 par Pierre de Maret, Musée royal d'Afrique centrale, Tervuren, Belgique.**

Le site archéologique fouillé par l'archéologue belge Pierre de Maret se situe dans la Dépression de l'Upemba, en République démocratique du Congo. Daté au Kisalien ancien, cette tombe date du VIIIe- Xe siècle de notre ère soit une dizaine de siècle avant la structuration du royaume luba au XVIIe siècle. Cette série de clichés interroge la diffusion du fer en Afrique centrale par les populations bantous, venus du nord-ouest, dans cette région à cette période. Cette tombe permet également de mesurer l'importance accordée au forgeron dans la société pré-luba, inhumé avec les outils de puissance que sont l'enclume et la hache. Cette autorité et cette puissance vont progressivement mener à un contrôle politique d'une famille de forgeron dans toute la région, on parle également d'empire Luba pour exprimer l'aire d'influence de cette population dans la région. Le candidat doit donc surtout identifier la lame de hache (de prestige), l'enclume et les pointes en fer *vinyundo*. « Dans une tombe se situant de nos jours au coeur des terres du peuple luba – le long de la rivière Lualaba, dans le sud-est de la République démocratique du Congo –, les restes d'un homme ont été retrouvés accompagnés d'une lame de hache en fer,

de pointes qui devaient décorer autrefois le manche en bois et d'une enclume en fer reposant auprès du crâne. Cette sépulture, dont la datation se situe entre le VIII^e et le Xe siècle, a été mise au jour sur le site de Kamilamba, sur la rive nord du lac Kabamba, où des hommes se sont installés au VIII^e siècle. Alors que des centaines de tombes de ces temps anciens ont été fouillées et étudiées, aucun site attestant d'une occupation humaine n'a encore été découvert. Les autres objets funéraires des tombes de cette nécropole se composent de poteries, d'outils en fer, ainsi que de bijoux en fer et en cuivre – les seconds étant très certainement issus des échanges commerciaux entre la "ceinture de cuivre" de la région de Katanga au sud. Seuls quelques individus ont été enterrés avec un plus grand nombre d'objets et, pour certains, avec des objets rares, tels que la hache et l'enclume cérémonielles, richement gravées, présentées ici. Les archéologues pensent que ces tombes sont révélatrices du développement d'une différenciation sociopolitique qui avait pour but de consolider les régimes en place. Par ailleurs, il semblerait qu'il y ait des similitudes culturelles entre les tombes de Kamilamba – autres tombes datant du II^e millénaire de notre ère – et certaines pratiques ancestrales du peuple luba qui vit actuellement dans cette région. Alors que nous ne saurons jamais qui était l'individu enterré dans la tombe de Kamilamba, l'enclume retrouvée à côté de son crâne suggère qu'il était forgeron. Cependant, aucun autre outil de forge n'a été identifié. Cette tombe semble être un exemple ancien d'une pratique culturelle très répandue en Afrique centrale, par laquelle rois et forgerons souhaitaient partager les pouvoirs de transformation du fer en matériau, le travail du fer en technologie essentielle et les objets forgés en éléments primordiaux pour le commerce local et régional. Pour le peuple luba actuel, les enclumes sont des symboles royaux. Historiquement, lors de l'investiture de certains souverains, les nobles devaient frapper les genoux du futur souverain selon un rituel appelé "le battement des enclumes", afin que l'homme mortel se "forge" en un roi sacré. Quant aux haches cérémonielles, elles restent les symboles des médiums spirituels, des historiens de la cour et de certains autres représentants officiels de la royauté luba, les plus ornementées étant réservées aux monarques. Il existe d'ailleurs une hache spéciale, conçue pour être portée par le roi lors de son investiture, qui serait l'héritage du héros de la culture luba et le premier forgeron, Kalala Ilunga. D'autre part, les entailles décoratives sur les lames sont appelées *ntapo*, terme également utilisé pour désigner les scarifications faites par les femmes pour parfaire leur corps. Cette analogie est explicite, car les Luba sont convaincus que le corps de la femme est le seul capable de porter en lui l'esprit des rois. Les pointes en fer, comme celles trouvées dans la tombe de Kamilamba, sont appelées *vinyundo* (singulier, *kinyundo*) ou "petites enclumes". Elles ornent les dispositifs mémoriels, les bâtons de commandement, les objets rituels et les outils, attestant ainsi de la prospérité de la communauté grâce aux travaux de transformation efficace du fer. » William J. Dewey, « OEuvres prestigieuses et anciennes de la région de l'Upemba en Afrique centrale », dans Joyce, Tom dir. « Frapper le fer », catalogue de l'exposition éponyme, Los Angeles 2018 et Paris, 2019.

❖ **Document 2 : Asên royal ante mortem à l'image du nom-fort du roi Béhanzin « L'univers tient l'oeuf que la terre désire ». Abomey, Bénin, ancien royaume du Danhomè, alliage cuivreux, argent 148 x 22,5 x 22,3 cm., Inv. 71.1895.16.3, don A. Dodds au musée d'ethnographie du Trocadéro en 1895**

Cette oeuvre en argent et alliage cuivreux provient de l'ancien royaume du Danhomè (actuel Bénin, ex Dahomey), dont la dynastie s'est imposée dans la région depuis le début du 17^e siècle. Impliqués dans la traite des esclaves, organisés sur la côte par les Européens, les rois revendaient leurs prisonniers de guerre tout d'abord aux royaumes de la côte puis après les avoir conquis militairement, les captifs sont directement revendus aux Européens à Ouidah. Outre cette économie de traite, qui fait prospérer le royaume au XVIII^e siècle et au XIX^e siècle, le royaume du Danhomè et sa capitale Abomey pratiquent la religion vaudou et instaure des cultes particuliers destinés aux ancêtres royaux de la dynastie. Des coutumes annuelles, qui occupent la capitale pendant deux ou trois mois en saison sèche, atteignent leur paroxysme par une cérémonie dédiée aux ancêtres. Après avoir recueilli le sang de prisonniers après leur exécution publique par décapitation, le sang est versé sur des objets sacrés, les trônes et *asên* dédiés aux rois défunt par le roi lui-même. Le sang et les objets facilitent la communication, selon les principes des croyances de la royauté fon, et permettent d'envoyer des messagers. Ces pratiques furent contestées par les Anglais et Français, anciens partenaires commerciaux de la traite. La traite clandestine des esclaves, les « sacrifices humains » et l'annexion de territoires sur la côte furent les revendications françaises à la fin du XIX^e siècle auprès du roi Glèlè en 1889 qui décède cette même année, son fils Kondo lui succéda et fut intronisé en 1890 ; il prit alors le nom de Béhanzin, appellation tirée de la sentence « Gbè hen Azin Bô Ayi Jré » signifiant « Le monde tient l'oeuf que la terre désire ». Aussi connu sous le nom fort de Gbowele, le requin, il avait affirmé, alors qu'il était prince dauphin *vidaho*, sa volonté de se battre pour la terre de ses ancêtres menacée par les Français : « Gbówélé f'ándán b'(o) agbé jí nylá », « le requin s'est mis en colère et la mer est devenue méchante ». La fin de non-recevoir aux demandes françaises provoqua la guerre coloniale dès 1890. Mais ce territoire était déjà lié à l'empire colonial français depuis la conférence de Berlin en 1885, pendant laquelle les puissances européennes s'étaient partagées le continent africain. D'après le traité, le Danhomè revenait à la France. C'est dans ce contexte de guerre que l'objet du cliché a été pris avant d'arriver à Paris. Le nom d'*asên* royal est donné à des autels métalliques sur lesquels étaient servies des offrandes au moment des Coutumes annuelles, en l'honneur des ancêtres royaux. Un plateau, ou un cône tête en bas, surmonte une tige ; les éléments sont soudés, martelés et/ou rivetés. Le plateau est soutenu la plupart du temps par une graine de raphia *ko* qui n'aurait d'autre usage que technologique. À l'origine, la partie supérieure et sacrée était en calèche. L'emblème royal surmonte le plateau. Des offrandes annuelles étaient et sont toujours versées sur les *asên* personnels placés à proximité du trône. L'objet fut donné en 1893 par le général Dodds au musée d'ethnographie du Trocadéro après la prise d'Abomey. On peut penser que l'artefact fut extrait de l'un des

palais d'Abomey entre 1892 et 1893. À cette période, Béhanzin résistait contre les Français en se cachant dans les larges environs de la capitale. Cet *asên* en argent et alliage cuivreux est surmonté d'une paire de mains autour d'un oeuf. La combinaison renvoie au « noms-fort » de Béhanzin, « Le monde tient l'oeuf que la terre désire ». Les mains sont une allégorie du monde, l'oeuf celle du royaume et du roi tout juste intronisé. Le monde, sous-entendu la nature, doit lui permettre d'éclorre et de se développer. Le nom-fort présage aussi l'enjeu de son règne dans le contexte politique de la conquête coloniale par les Européens. L'emblème de l'*asên* concerne donc Béhanzin, sans le moindre doute. Or, un *asên* n'est réalisé que pour un mort. Béhanzin était vivant quand ces deux objets furent fabriqués et au moment de leur prise par Dodds. Deux questions viennent immédiatement à l'esprit, interrogations renforcées par l'aspect général de l'objet qui ne révèle aucune patine d'usage : comment un tel objet, destiné à un défunt, a-t-il pu être commandé du vivant du roi ? Que signifient ces pendentifs en forme de couteaux, icônes inhabituelles sur les *asên* ? La qualité plastique et le choix des matériaux permettaient de les hisser au rang des *regalia* ; le style est associé à une famille et à un individu en particulier, Lanmadoucelo Aïssi, premier du nom, qui appartenait au lignage Hountondji. Voici quelques hypothèses aboméennes (Beaujean, 2019) sur cette oeuvre atypique : Guédégbé, le devin du roi, aurait-il annoncé à Béhanzin que ces jours à Abomey étaient comptés et qu'il ne reviendrait probablement plus de son vivant sur la terre de ses ancêtres ? Le roi aurait-il alors décidé de faire réaliser les *asên* de son vivant ? Cet objet serait-il le symbole d'une déclaration de guerre contre la France : les couteaux en pendentifs rappelaient les armes des soldats du royaume sous les ordres de Béhanzin. Une dernière hypothèse, mais plutôt improbable, serait celle d'une commande du lieutenant-colonel Dodds au forgeron après la prise d'Abomey. Cet artefact concorde avec un moment militaire ; son sens initial fut détourné mais il mêle néanmoins une idée qui associe la mort, la guerre et le nom de son ordonnateur. Cette oeuvre fait partie du butin de guerre du Général Dodds qui conduisit la colonne expéditionnaire contre le Danhomè en deux campagnes, entre 1892 et 1894. Cet objet fut saisi au lendemain de la prise d'Abomey, capitale du royaume, le 17 novembre 1892. Aucun ordre national ne fut donné pour la confiscation de biens culturels et les saisies ne le furent qu'à titre privé. Toutefois, cette pratique était ancrée dans la tradition militaire. La protection des biens culturels en période de conflit et l'illégalité du butin de guerre apparaît au début du xxe siècle avec les deux conventions internationales de La Haye en 1899 et surtout en 1907 soit plusieurs années après l'événement. Cet objet renvoie à une actualité qui secoue non seulement la discipline des arts d'Afrique aujourd'hui dans les musées français mais aussi le code du patrimoine. Le 27 juillet 2016, le gouvernement béninois demande officiellement à la France de restituer les objets pillés pendant ce conflit. Il fait partie des 26 objets qui seront restitués avant le 24 décembre 2021.

❖ **Document 3 : Masque « éléphant » *süi*, Baoulé, Côte d'Ivoire, bois, métal - Fin 19e – début 20e siècle, hauteur : 38 cm, Musée des arts populaires, Francfort, Collecté par Hans Himmelheber, 1935**

Le pays baoulé se situe au centre de la Côte d'Ivoire ; la ville la plus importante est Bouaké. Le territoire se partage entre la forêt au sud et de la savane au nord. L'économie baoulé est basée sur l'agriculture. Société à dominante matrilineaire, à l'instar des peuples akan. Les populations akan, originaires du Ghana actuel, sont généralement organisées en royaumes et ont bâti leur puissance sur l'économie de l'or. Suite à la scission du royaume ashanti au 18e siècle, les Baoulé ont progressivement migré vers le nord-ouest et ont diffusé la culture akan jusqu'au centre de la Côte d'Ivoire ; ils y ont intégré des éléments des cultures voisines (Sénoufo, Gouro). Les Baoulé constituent un groupe hétérogène qui trouve son unité dans la langue, les contacts au gré des migrations ont favorisé tantôt la soumission de ces populations de culture akan, tantôt les ont supplanté. La société baoulé se caractérise aussi par l'absence d'une autorité rigide, de systèmes de classes d'âge, d'initiations, de circoncision, de sociétés secrètes ou d'associations avec grades. Héritiers de cités états (Ghana/ashanti), chaque village a son autonomie et y siège la présidence des anciens ; tout individu prend part aux discussions. Parmi les divinités du panthéon baoulé, nous pouvons mentionner le dieu créateur Nyamien et le dieu Asie qui contrôle les hommes et les animaux. Le monde réel a son monde opposé, Blolo, l'au-delà d'où les âmes viennent à la naissance et repartent à leur morts. La plupart des masques baoulé s'inspirent de modèles venus de l'extérieur, des Sénoufo, des Wan et des Gouro. D'une certaine manière l'art Baoulé, tel que nous le connaissons et l'identifions dans la sculpture sur bois, est une forme très récente, en tout cas que nous sommes en mesure de dater, c'est à dire à partir du 18e siècle. Le style baoulé peut se caractériser de la façon suivante : les masques anthropomorphes marquent par leur réalisme, avec des coiffures sophistiquées (coiffures en double, triple coque et tresses), contrastant par sa matité avec le brillant du visage, des paupières marquées. Les représentations zoomorphes sont plus stylisées en revanche, comme sur ce cliché du masque éléphant.

L'oeuvre fut collectée par l'africaniste et historien de l'art allemand Hans Himmelheber en 1935, quelques années plus tard il se pencha sur la question des artistes baoulé. Alain-Michel Boyer dans son ouvrage « Baule », aux éditions 5 continents, a donné une interprétation complète de ce masque. Ce masque *süi* fut sculpté pour une danse appelée *gbagba* dans l'une des régions baoulé. La performance masquée *gbagba* se déroule pour les funérailles de femmes, pendant la saison des récoltes. Ce masque célèbre la beauté. L'image hybride combine l'harmonie entre le monde animal (trompe, oreilles qui évoquent l'éléphant ou ambiguïté pour les oreilles qui peuvent évoquer le lièvre) et des formes humaines (on retrouve le traitement des yeux, de ce nez très droit dans les prolongement des courbes de l'arcade sourcilière). Y sont associés aussi des motifs qui relèvent de l'ornement. Le métal, de l'alliage cuivreux, est associé à l'huile de palme, il apporte une lumière, un scintillement qui doivent faire complètement rayonner le masque lors de sa sortie. Les éléphants se sont raréfiés dans cette région, jusqu'à leur disparition complète vers 1920.

Le sculpteur : ce n'est pas une spécialité, ni un travail à plein temps. Le sculpteur peut être agriculteur par exemple, il sculptera en complément de son travail aux champs. Le savoir-faire peut se transmettre de père en fils, mais un talent peut être reconnu ou se déceler par vocation. Chez les Baoulé, les sculpteurs n'étaient pas considérés comme des professionnels même si leurs sculptures leur assuraient l'essentiel des revenus. Ils assuraient leur apprentissage, à leurs frais, chez des maîtres. Artistes itinérants. Pas d'ateliers localisés, souvent les artistes venus de loin avaient meilleure réputation ou était plus recherché que les artistes autochtones, cela ne signifie-t-il pas que le renouvellement, l'apport de nouvelles formes est pris en considération ? Le nom du sculpteur n'est pas conservé d'une génération à l'autre. On exige de l'artiste qu'il est un talent proche de celui de devin, entre le monde visible et invisible, comme le souligne Alain Michel Boyer « le vrai créateur possède en sa main le prolongement du regard qui dévoile les choses ». Le bois de l'arbre recèle de forces, de puissance que l'artiste peut canaliser et transformer en qualités efficaces. Chez les Baoulé, l'oeuvre d'art est reconnue, le sculpteur est réputé, évalué et payé. Le temps et le soin apporté à une sculpture peut recouvrir un certain temps. Les critères esthétiques sont subtils et explicites, comme l'a expliqué Susan Vogel. Elle précise d'ailleurs que les sculptures sont conservées et transmises d'une génération à l'autre. La vision d'une sculpture, qui répond à des qualités esthétiques évaluées dans la société baoulé, suscite une émotion mémorable, une sensation qui marquera la personne.

❖ **Document 4 : William Kentridge, *Casspirs Full of Love*, 1989, gravure à la pointe sèche, 166 x 97,5 cm, UCCA Center for Contemporary Art, Pékin, Chine**

Sur cette gravure, sept têtes coupées sont calées dans un étroit placard à l'étagère bancaire. Têtes comprimées, certaines en déséquilibre ou calées sans soin, ces sept têtes reprennent les traits de celles que l'artiste a vues en différents lieux, de différentes périodes artistiques. Ses sources sont les fresques de Giotto à la Sainte Croce de Florence ; d'autres des sculptures de Tony Cragg ou encore d'après des photographies de manifestants sud africains. Le titre de l'oeuvre est inscrit à la verticale, écriture orientée à 90° et en lettres cursives. Casspir est le nom donné aux imposants chars en acier utilisés par l'armée nationale sud-africaine lors des insurrections dans les Townships et dans le conflit contre l'Angola. Chars particulièrement meurtriers. Le dissonant titre un char d'assaut plein d'amour, « Casspirs full of love », sonne violemment, dans un registre macabre illustré dans le dessin. Ce titre ironique a été inspiré par un message radio dans lequel une mère souhaitait à son fils, engagé dans l'armée à la frontière sudafricaine, "un bon service" et "un bon retour", en envoyant le message "avec Casspirs full of love". William Kentridge naît en 1955 à Johannesburg, ville dans laquelle il vit toujours. Deux générations plus tôt, sa branche paternelle quittait la Lituanie, parce que juifs et fuyant les pogroms du début du 20e siècle vers l'Afrique du sud. Le père de William Kentridge, Sydney, exerçait comme avocat et à ce titre s'occupa de la défense de Nelson Mandela jusqu'en 1961 et de la famille de Steve Biko au lendemain de son décès suite aux tortures de violents interrogatoires. La famille de l'artiste est proche de l'ANC et des mouvements anti-apartheid. On le voit aussi à la tête du cortège de la dernière grande marche contre l'apartheid après la répression de Soweto, en 1976. Après cette date, et jusqu'en 1990, les regroupements de plus de onze personnes furent interdits et réprimés. Le thème de la marche, de la procession est l'un des préférés de Kentridge, avec lui du portage. La culpabilité blanche dans le contexte de ségrégation transparaît dans certaines de ses oeuvres. Après des études en sciences politiques, il se tourne vers les formations en arts plastiques, attiré particulièrement par la gravure et le dessin. Il se tourne ensuite vers le théâtre et le mime qu'il apprend à Paris en 1981 et 1982. Il a dès cette époque marqué sa sensibilité pour les mouvements Dada ou constructivistes russes ; il se passionne pour Georges Méliès (cinéma d'animation fantastique au début du 20e siècle). Il passe aussi par la mise en scène, il en fera pour le théâtre et l'opéra, et à la réalisation, ses installations pour l'essentiel. L'artiste multimedia se définit d'abord comme dessinateur. Son oeuvre est identifiable par la présence récurrente de dessins à l'encre de chine ou au fusain sur papier qu'il soit de journal, de livre ou encore d'emballage comme le kraft. Il grave aussi. Le geste de l'artiste a choisi sa couleur, le noir qu'il livre sur des fonds clairs, voire blanc. Les deux couleurs se confondent par les gommages et les estompes. Pour Kentridge « le dessin repose lui aussi sur le mimétisme du geste ». Mais ici l'africanité passe surtout par les thèmes et les sujets traités. Kentridge est un artiste qui combine les apports d'Afrique et d'Europe et apporte une oeuvre vibrante et singulière. Le maître met constamment en premier plan le corps, filmé ou dessinés, dans la lumière ou dans l'ombre.

Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Océanie des origines à nos jours

❖ **Document 1 : John MAWURNDJUL (né en 1952), 2004, *Lorrkon (Mardayindesign)*, 243 x 20 cm, bois sculpté, pigments minéraux naturels ; Maningrida, Terre d'Arnhem centrale, Northern Territory, Australia ; National Gallery of Australia, Canberra ; NGA 2005.323 © John Mawurndjul, courtesies Maningrida Arts & Culture**

Les *lorrkon* (en langue Kuniñku) sont des sépultures secondaires, aménagées dans des troncs creux. Le déplacement des os du défunt dans une telle urne est une étape clé des pratiques funéraires en Terre d'Arnhem occidentale, y compris pour le groupe linguistique Kuniñku auquel appartient John Mawurndjul. De tels poteaux peints étaient destinés à recevoir les ossements couverts d'ocre de la personne décédée, et étaient peints avec des motifs claniques. Placés dans le sol, on les laissait se décomposer naturellement.

Cette oeuvre de John Mawurndjul fait référence à ces pratiques rituelles et aux savoirs ancestraux sacrés dont l'artiste a hérité, mis en oeuvre notamment lors des cérémonies Mardayin. La signification des motifs apposés ici, liés à ces savoirs et à ces pratiques cérémonielles, est restreinte. Elle n'est pas connue du grand public.

John Mawurndjul est un des artistes aborigènes contemporains les plus connus, et sans doute l'artiste le plus important de la fin du XXe et du début du XXIe siècle en Terre d'Arnhem. Ses oeuvres sont présentes et exposées dans de nombreux musées à travers le monde. Il a participé à un grand nombre d'expositions internationales et plusieurs expositions solo lui ont maintenant été consacrées. Il est rattaché, comme d'autres artistes Kuninjku, au très important centre d'art de Maningrida. On reconnaît sur cette oeuvre le style caractéristique des oeuvres récentes de John Mawurndjul, dans lesquelles il pousse à l'extrême l'abstraction des motifs et des territoires ancestraux qu'il représente et la finesse du travail des *rarrk* (hachures), très fins et élaborés sur cette pièce.

Les candidats bien informés devraient reconnaître sans difficulté une oeuvre de Terre d'Arnhem centrale ou occidentale et pouvoir citer le nom de John Mawurndjul. Ils ou elles devraient être capables d'élaborer sur l'origine de l'art contemporain aborigène, la spécificité de la production artistique en Terre d'Arnhem (*rarrk*, utilisation d'ocres naturels) et plus largement sur le contexte spirituel et artistique dans lequel de telles oeuvres sont produites et vendues. Pouvoir situer cette oeuvre dans le temps (années 2000), dans la carrière de Mawurndjul et dans la vie de du centre d'art de Maningrida serait un plus.

- ❖ **Document 2 : Photographie représentant un couple de haut rang en tenue traditionnelle, îles Marshall, Micronésie. Source : Seidel, Hans (1911) *Kleine Besitzungen im Stillen Ozean. in: Das berrseische Deutschland. Die deutschen Kolonien in Wort und Bild. 2. Auflage. Stuttgart, Berlin & Leipzig: Union Deutsche Verlagsgesellschaft.***

On reconnaît aisément sur cette photographie les nattes que portent la femme, caractéristiques des îles Marshall. La tenue de l'homme, elle aussi typique, serait peut-être plus difficile à situer géographiquement s'il était seul. Mais puisqu'elle est explicitée par la présence de la femme, les candidats devraient pouvoir se remémorer les gravures anciennes qui représentent des personnages ainsi vêtus. Ce cliché permet d'évoquer la vannerie aux îles Marshall, où les femmes créaient autrefois des nattes à usage vestimentaire comme celles présentes sur la photographie, ainsi que des nattes plus grandes qualifiées de « nattes royales ». Ces deux types de nattes, extrêmement fines, étaient réalisées en pandanus et se distinguent par des bordures brodées ou sur-tressées de fibres d'hibiscus teintées (rouges, noires) qui requièrent des techniques complexes. Ces nattes étaient des indicateurs de rang et font parties des plus belles produites en Micronésie et en Océanie, en l'absence de métier à tisser. Appelées *nied-ed* ou *jaki-ed*, elles avaient un rôle vestimentaire féminin et masculin, mais n'étaient produites que par les femmes qui se transmettaient de génération en génération les savoirs liés à leur confection et à la réalisation de certains motifs. Les femmes portaient comme ici deux nattes. Le plus souvent, l'une était positionnée à l'avant à la façon d'un tablier et une autre placée à l'arrière venait partiellement recouvrir la première. Les hommes ne portaient qu'une seule natte, repliée entre les jambes et maintenue en place à l'aide d'une ceinture en matériaux valorisés. Les hommes, à partir d'un certain âge, pouvaient également porter comme sur la photo des jupes de fibres assez longues, retenues à la taille par une ceinture, invisible ici sous la jupe. La production de nattes de type *nied-ed* / *jaki-ed* devra obligatoirement être commentée par les candidats qui devraient être capables de la situer aux îles Marshall et, éventuellement, de la comparer à d'autres productions en Micronésie, en Océanie et de faire le lien grâce aux motifs des bordures et au port féminin avec le sud-est asiatique d'où sont originaires les populations de Micronésie. Ces nattes font l'objet d'un important processus de revitalisation aujourd'hui, qui s'appuie en grande partie sur les oeuvres conservées dans les musées, notamment aux Etats-Unis. Une mention de ceci serait positive. Ce cliché invite également les candidats à évoquer plus largement l'ornement du corps aux îles Marshall et en Micronésie où, quoique contraint par le peu de matériaux disponibles sur certaines îles (atolls), il est particulièrement élaboré. On notera par exemple le collier porté par la femme sur la photo, qui pourrait être fait de plaquettes en coquillage (*Spondylus*) ou péricarpe de noix de coco. L'ornement de la tête pourra également être souligné. On retrouve de telles « couronnes » sur des gravures anciennes. La mention d'une pratique ancienne de tatouage, qui n'est pas illustrée sur la photographie, serait un bonus.

Les candidats éclairés devraient pouvoir situer cette photographie en contexte colonial allemand. Les nattes plus récentes ont des bordures plus larges. Il y a donc là un critère de datation. C'est toutefois surtout la façon dont la photographie est prise et composée qui devra être commentée. Il s'agit à l'évidence d'une photographie posée. Elle fait écho à d'autres images de ce type, réalisées en Océanie depuis la seconde partie du XIXe siècle, avec pour vocation principale l'illustration de « types anthropologiques ». On les retrouva souvent ensuite sur des cartes postales. Certaines de ces photographies étaient prises en studio ; ce n'est pas le cas de celle présentée ici. L'usage de la photographie en contexte colonial pourra ainsi être discuté par les candidats, en particulier la façon dont les corps autochtones sont traités et mis en scènes. Ces photos font aussi écho aux changements qu'occasionnent par exemple la présence missionnaire, qui encourage l'abandon de certaines pratiques (e.g. tatouages) et le recourt à des vêtements qui couvrent entièrement le corps (e.g. les fameuses robes missionnaires, répandues dans toutes l'Océanie). La dimension érotique de certaines photographies pourrait également être évoquée.

❖ **Document 3 : Différentes vues du *marae* Marae-Ta'atā, situé à Pā'ea, Tahiti. Datation incertaine. Plusieurs sources.**

Les *marae* sont des enceintes cérémonielles bâties, caractéristiques de l'architecture religieuse en Polynésie. Leurs caractéristiques varient en fonction des régions, de l'importance et de l'histoire de chaque structure.

Le complexe illustré ici se distingue par trois enceintes bâties accolées les unes aux autres. Bien qu'il s'agisse d'un complexe important, théâtre notamment à l'installation du chef Pomare Ier, il n'est pas attendu des candidats qu'ils nomment ce *marae*. La photographie contemporaine et la forme de la structure donne toutefois un indice sur sa localisation en Polynésie française. L'identification de ce *marae* précisément et sa localisation à Tahiti seraient un bonus.

Il est nécessaire que les candidats puissent expliquer ce qu'est un *marae*, donnent des exemples des cérémonies qui s'y déroulaient autrefois (manipulation et interaction avec les réceptacles d'essence divine et ancestrale, danses, sacrifices, installation des chefs, etc.) et des différentes structures et objets qui pouvaient s'y trouver ou se trouver à proximité immédiate. Pour les îles de la Société : maison aux trésors (*fare ia manaha*), maison des « dieux » (*fare atua*), hangar à pirogues, maison des prêtres, plateformes d'exposition du corps des chefs défunts, réceptacles d'essence divines et ancestrales (*ti'i*, *to'o*), fosse pour les « déchets » sacrés - en plus des structures visibles sur les documents (enceintes, cours et autel (*ahu*)). Le rôle du *marae* comme site *tapu* et point de contact entre les mondes profane des humains (*ao*) et sacré des ancêtres, des dieux et des enfants à naître (*pō*) pourra être explicité.

La mention de l'importance de ces structures dans l'assise du pouvoir des chefs (*ari'i*), à l'intersection des domaines séculiers et religieux, est essentielle.

Si les candidats identifient les îles de la Société, parler du culte du dieu 'Oro et des *to'o* (respectables d'essence divine et ancestrale) semble indispensable. Le *marae* de Taputapuātea sur l'île de Raiatea, inscrit au patrimoine mondial de l'UNESCO, pourra être cité à titre de comparaison.

La complexité structurelle de tels sites devra être soulignée. Les matériaux de construction (basalte, corail) pourraient être mentionnés. La localisation sur la côte pourra être discutée.

Les documents présentés ici invitent les candidats à commenter les recherches archéologiques conduites en Polynésie tout au long du XXe siècle, ainsi que les menaces qui pèsent sur certains sites (urbanisation, dérèglement climatique et montée des eaux) et les efforts de restauration, de préservation et de mise en valeur dont ils ont fait et continuent à faire l'objet.

❖ **Document 4 : Bouclier, première moitié du XIXe siècle, îles Salomon centrales, sans doute Santa Isabel, don du Prince Roland Bonaparte (1854-1924), rotin, liane (*Lygodium trifurcatum*), enduit obtenu à partir de la noix de *Parinarium*, nacre, 84 x 29 cm, Musée du quai Branly – Jacques Chirac, inv. 71.1887.67.9.**

Cet objet est exposé au Pavillon des Sessions au musée du Louvre. Il ne présente pas de difficulté particulière mais mobilise des connaissances nombreuses et appelle donc à un développement conséquent et bien structuré de la part des candidats. Les habitants des Îles Salomon utilisaient autrefois à la guerre et à la chasse aux têtes, des boucliers en vannerie de forme elliptique, légèrement plus larges en partie basse et pointus aux deux extrémités. Leur décor consistait principalement en motifs foncés, créés à l'aide de fibres végétales teintées en noir et contrastant avec la couleur naturelle du reste de l'ouvrage. De telles armes étaient fabriquées principalement dans les régions intérieures de l'île de Guadalcanal. Les populations voisines les acquéraient par voie d'échange. Ce bouclier, dont le corps est également en vannerie, est recouvert d'un décor élaboré, composé de petites plaques de nacre (sans doute de *Nautilus*) finement découpées et fixées sur la vannerie grâce un enduit rouge et noir obtenu à partir de la noix de *Parinarium*. L'ensemble forme des motifs complexes, certains anthropomorphes. Ce type, très bien identifié, est assez rare dans les collections muséales. De tels boucliers étaient, semble-t-il, à la fois portés au combat, utilisés comme instruments cérémoniels, lors de danses, et comme marqueurs de statut social. Leur fabrication semble avoir cessé au début du XIXe siècle. On reconnaît sur cette pièce un motif anthropomorphe principal, une longue figure aux bras levés. Les rangs de nacre qui l'auréolent et la constituent suivent en grande partie la structure de la vannerie sous-jacente et les contours du bouclier. De part et d'autre de la tête, des oreilles aux lobes distendus par des ornements caractéristiques de la région sont figurées. En dessous de la figure principale, deux petits visages, disposés horizontalement, se font face. Ces derniers sont souvent interprétés comme une évocation de la chasse aux têtes, une pratique guerrière à caractère rituel que les candidats devront impérativement mentionner et savoir expliciter, fréquente dans la région jusque dans le courant du XIXe siècle. Il est important que les candidats puissent parler des techniques de fabrication de cet objet et qu'ils sachent que le corps du bouclier est en vannerie. En ce qui concerne le travail d'incrustation, il serait bon que les candidats évoquent la pérennité de ce mode d'ornementation des objets cérémoniels dans la région. L'association de la nacre et de l'enduit de *parinarium*, comme d'autres pratiques rituelles (enduits de chaux, frottement du corps avec la peau des bonites), produisent des phénomènes visuels puissants qui reprennent en partie ceux qui existent dans la nature (à la surface de la mer à l'aube ou au crépuscule, sur la peau des bonites...) et qui sont associés dans cette région à une présence ancestrale que l'iconographie du bouclier et la chasse aux têtes mobilisent également. Ces derniers points ont été bien décrits et étudiés, notamment par l'anthropologue française Sandra Revolon. Toujours en lien au contexte guerrier et rituel,

des boucliers, massues et pagaies étaient aussi fréquemment utilisés lors de danses masculines. Les candidats devraient pouvoir le mentionner. Il conviendra enfin de noter l'état de conservation de cet objet, qui présente de nombreuses lacunes, et témoigne d'une fragilité inhérente aux matériaux mis en oeuvre.

Archéologie et histoire de l'art et des civilisations des Amériques amérindiennes des origines à nos jours

- ❖ **Document 1 : Fragment textile de la culture Paracas, Pérou, époque Paracas Necropolis. 8x8cm, conservé au British Museum, n° d'inventaire AM1954, 05.553**

Eléments attendus :

- Identification géographique et culturelle (différence chronologie Cavernas/Necropolis, chronologie claire et détaillée)
- Techniques textiles
- Usages : contexte funéraire des mantos pour les momies
- Iconographie

- ❖ **Document 2 : Céramique polychrome provenant d'Argentine, Salta, 53x37x30cm, conservée au Musée du Quai Branly, n° d'inventaire 71.1959.34.1**

Eléments attendus :

- Identification de la culture et repères chronologiques
- Géographie, histoire et traditions
- Technique : identification du matériau et technique de fabrication
- Iconographie de l'objet et usage : description et analyse

- ❖ **Document 3 : Plan de la Venta, site olmèque, Etat de Tabasco, Mexique (plan tiré du livre l'Art Mexique ancien, Jacques Soustelle, édition Arthaud)**

Eléments attendus :

- Identification du site et de la culture
- Histoire (chronologie détaillée)
- Références culturelles sur le monde olmèque (pratiques rituelles, importance de la sculpture monumentale, irrigation de motifs iconographiques pour toutes les cultures mésoaméricaines par la suite)
- Analyse de la distribution spatiale (orientation planification urbaine)

- ❖ **Document 4 : Sculpture trigonolithe à pointes, culture taïno, République Dominicaine, XIII-XVème siècle, 17,1x9,5x18,4cm, conservée au Métropolitain museum de New-York, n° d'inventaire 1997.35.2**

Eléments attendus :

- Identification de la culture et repères chronologiques
- Histoire (première culture rencontrée par Christophe Colomb) et traditions
- Technique
- Iconographie de l'objet : description et analyse
- Usage

Ethnologie européenne

- ❖ **Document 1 : Le cadre du repas gastronomique-la table dressée.jpg, 2006**

Le candidat devra décrire l'image avec précision et rigueur :

- Identifier l'époque et le pays
- Décrire les éléments représentés et leurs fonctions réelles et/ou symboliques
- Identifier le rôle de ce qui n'est pas représenté : les convives

Le candidat devra définir la problématique véhiculée par l'image :

- Le repas gastronomique en France
- Les fonctions réelles et/ou symboliques des éléments composant les arts de la table

- Le rituel du menu et la codification du service à la russe
- Les valeurs partagées au cours d'un rituel qui perdure depuis le XIXème siècle

Une table ronde recouverte d'une nappe blanche ; assiettes, couverts et verres dressés et ordonnancés avec soin ; pains alignés ; boissons présentées en bouteilles et en carafe ; bouquet fleuri au centre de la table et menus disposés à l'emplacement des commensaux attendus, identifiés par leurs noms figurant sur des cartons appropriés. Tout annonce ici la future tenue d'un repas gastronomique ayant vocation à fêter une circonstance heureuse, quelque part en France : naissance, mariage, anniversaire, succès, retrouvailles, repas des aînés, réveillons, etc. Inscrit dans l'inconscient collectif des français, le repas gastronomique occupe une place importante dans la culture française : selon les statistiques, 95% des français reconnaissent au repas gastronomique une fonction identitaire, justifiant ainsi la décision de l'Unesco approuvant, en 2010, son inscription au Patrimoine immatériel de l'humanité ainsi que les nombreuses collections de menus gastronomiques conservées dans les musées français, à l'instar de la Conservation départementale des musées de l'Ain, ou la récente exposition organisée par le Musée de la Manufacture Nationale de Céramique de Sèvres. Le repas gastronomique mobilise les arts de la table et la codification qui en rythme son déroulement chronologique respectant l'ordre des mets et du service à la française. Il débute par un apéritif, se poursuit par au moins quatre plats identifiés tels qu'une entrée, un plat de résistance, fromage ainsi que dessert et se termine par un digestif. Il orchestre une graduation des saveurs du salé vers le sucré, du doux vers l'épicé. Certaines particularités locales ne sont pas exclues tel le 'trou normand', la salade et le café, donnant des colorations régionales de nature à contribuer aux échanges et favorisant le sens de l'altérité en reflétant la diversité des terroirs qui se retrouvent sur les tables françaises au fil des saisons. Le repas gastronomique ritualise une fonction sociale qui fait système autour de la notion du plaisir d'être ensemble, au restaurant ou dans une salle des fêtes comme dans le cas présent. Se réunir entre convives nécessite de s'accorder sur un menu à partager garantissant à chacun la volupté procurée par le 'bien boire' et 'bien manger'. Le bouquet, trônant au centre de la table est aussi la métaphore d'une promesse de saveurs partagées autour d'une esthétique commune sollicitant l'oeil et les papilles. C'est un moment d'élection organiser pour fusionner les mets et les vins, le décorum d'une table dressée avec soin et les tenues vraisemblablement appropriées des convives, la gestuelle suscitée par la dégustation, le temps suspendu aux lèvres et la conversation alimentée par les commentaires des participants. Le repas gastronomique est partage : des émotions éprouvées, des traditions familiales ou régionales entretenues et transmises de générations en générations, d'une pratique vivante sauvegardée et ouverte à l'innovation culinaire alimentée par la curiosité, éveillée ou motivée. Le repas gastronomique renforce les liens sociaux dans le cadre d'une pratique ritualisée et codifiée autour des notions d'offrande et de partage. Il témoigne d'un art de vivre à la française structuré autour des arts de la présentation, du bien manger et de la conversation. Il contribue au rayonnement international de la culture française.

- ❖ **Document 2 : Piquet de grève porte de la forge, rue Clémenceau : pancartes et panneaux revendicatifs. Vue prise vraisemblablement le jeudi 23 ou le vendredi 24 mai. Écomusée Creusot Montceau, fonds Dalliance - Drapeaux rouges et pancartes accrochés aux grilles du bâtiment du laboratoire de la Société des Forges et Ateliers du Creusot, situé rue du Guide. A partir du 7 juin, la porte est bloquée par un chariot de manutention. Photographie vraisemblablement prise le dimanche 9 juin. Écomusée Creusot Montceau, fonds Dalliance.**

Le candidat devra décrire les trois images avec précision et rigueur :

- Identifier la technique, l'époque, les imperfections d'un travail d'amateur
- Identifier la grammaire de la revendication
- Dégager les spécificités et originalités de chaque document (identifier les natures différentes des documents, les typologies de lieux).
- Critique des sources : interne/externe et critique de portée

Le candidat devra définir la problématique - La revendication et l'insubordination ouvrière :

- Capacité à nommer et définir les notions et les idéaux portés : le rejet de la rationalisation et du taylorisme.
- Capacité à identifier les revendications affichées et l'usage de l'espace, du sol aux branches des arbres : des questions qui passent de l'usine à la rue.
- Capacité à identifier les lieux de la contestation : les usines de la SFAC au Creusot et la période : mai 68.
- Capacités du candidat à comprendre la problématique qui lui est proposée par ce jeu d'images
- Capacité à contextualiser les images en évoquant le contexte social de l'époque, les années Yéyé, l'évolution de la mode vestimentaire, etc.
- Capacité à mesurer l'extension du territoire de la grève : de l'atelier à la rue, la ville, la région, le pays.
- Capacité à faire référence à la notion de politique ouvrière telle que définie par Xavier Vigna : mobilisation des femmes et des immigrés auparavant peu combattifs, solidarité de lutte invoqués dans certains slogans, recours aux relais politique et syndicaux, etc. formant cycle d'insubordination qui fait de la conquête du pouvoir le prolongement véritable de toute lutte d'usine.
- Capacité à évoquer la notion de Charte ouvrière telle que définie par le sociologue Michel Verret : un système qui n'est pas cohérent et ordonné mais comme « des productions politiques » élaborées par les ouvriers, contradictoires et mouvantes, articulées à des pratiques. Il s'agit donc d'une « construction du chercheur que frappent la récurrence et la cohérence des principes politiques mis en avant par les ouvriers ». Elle repose sur la bipartition « eux » et « nous ».

En 1968, la France compte à peine plus de 49 millions d'habitants parmi lesquels 700 000 étudiants. La majorité s'acquiert à l'âge de 21 ans. Le nombre de chômeurs est de 585 000. Trois semaines de congés payés sont octroyées aux travailleurs. Les femmes représentent 37,9 % de la population active. Le taux horaire du SMIG est fixé à 2,2 francs. Dans cette France, une révolte universitaire parisienne se déclenche au début de mai 1968. Elle entraîne dans son sillage près de 9 millions de travailleurs, tous secteurs confondus, qui, du jour au lendemain, décideront de se mettre en grève. Au Creusot, Paul Dalliance, photographe amateur, immortalise les acteurs et les événements. 50 ans après, il décide de faire don à l'Écomusée de la centaine de clichés préservés par le temps. L'année 1968 va être ponctuée par toute une série d'événements : en Europe et dans le monde, en janvier 1968, Alexandre Dubcek arrive au Secrétariat général du Parti Communiste tchécoslovaque et déclenche le Printemps de Prague et avec lui, en Europe de l'est, une lueur d'espoir, vite anéantie par l'invasion soviétique ; révoltes en Allemagne, en Italie, en Pologne, à Tokyo, à Dakar, au Mexique, manifestations aux Etats-Unis contre la guerre au Vietnam, ...; En France, une révolte d'étudiants à Nanterre demandant l'accès des garçons à la résidence universitaire des filles va se transformer en une crise nationale ; Au Creusot et dans les communes environnantes, des débrayages qui avaient été précédés par de nombreux mouvements sociaux, à la SFAC, marquée par l'empreinte de la famille Schneider, vont évoluer le 17 mai en une grève illimitée qui gagnera entreprises privées, services publics et ne s'achèvera que le 7 juin. Le point commun à la plupart de ces événements semble être l'aspiration à une société d'hommes libres et responsables, à plus de démocratie, la contestation de toutes les aliénations. Textes apposés sur des banderoles, ou sur des pancartes, slogans, caricatures des représentants du patronat sont destinés à être vus de tous ; aussi les grilles des portes des usines, les troncs des arbres alignés le long de la rue du Président Wilson bordée par les murs des usines, les façades des bâtiments industriels deviennent-ils autant de supports. Ces textes sont l'expression des principales revendications des travailleurs : augmentation des salaires « Grève générale illimitée pour nos salaires », « Des sous », parfois sur le mode humoristique « Mini jupe OUI Mini salaire NON » ; diminution du temps de travail et travail pour tous « Nos 40 heures, la retraite à 60 ans pour les vieux, du travail pour nos jeunes » ; hostilité au patronat paraphrasant des slogans de 1789 « Nous sommes ici par la mauvaise volonté des patrons et nous n'en sortirons que par la satisfaction de nos revendications ».

❖ Document 3 : Cire de deuil, musée basque et d'histoire de Bayonne

Le candidat devra décrire avec précision et rigueur :

- La forme de la cire de deuil
- Identifier son usage, principalement *post mortem*

Le candidat devra définir la problématique :

- La cérémonie funéraire, ses rites et ses symboles
- La mort, abordée sous l'angle individuel et collectif

La cire de deuil est une chandelle enroulée sur elle-même ou sur une planche aux décors plus ou moins marqués. Chaque vallée pyrénéenne se distingue par des cires filées de formes diverses : couronne, spirale, pavé, etc., d'appellations différentes (tracines, candélous, parilla, ezkoa, croix de Proëlla, etc.) et de longueurs qui peuvent atteindre les soixante mètres. Aux XIXe et début du XXe siècles, leur usage est attesté dans toute l'Europe. En France, elles furent particulièrement employées dans le Sud et plus précisément dans les vallées pyrénéennes et certaines provinces du Pays basque ainsi qu'en Espagne car nombre d'exemplaires préservés par les musées sont catalans. Il en est fait un usage rituel, lors des enterrements. Elle est destinée à être transportée, durant le cortège, par la première voisine du défunt. A cet effet, elle est posée dans un grand panier rassemblant les cires de tous les voisins de la maison du mort, c'est pourquoi la première voisine reçoit le titre de gardienne de lumière. Allumées, ces cires symbolisent durant un an la présence du défunt : les dimanches et lors des cérémonies religieuses, elles sont déroulées, allumées et placées sur la chaise du défunt dans l'église. Dans les familles de l'île d'Ouessant, elles remplacent le marin disparu en mer. Certaines croyances populaires ont pu aussi leur donner des usages de protection et de guérison car elles ont été mises à profit au pied des femmes en couche, dans la maison en cas d'orage ou de chutes de grêle, en temps d'épidémie ou de guerre pour protéger les villes. La mort, qu'elle soit abordée individuellement ou collectivement, nous confronte à des questions universelles. L'étude des rites funéraires, domaine large de l'anthropologie sociale puisque presque toutes les sociétés qui nous sont connues par l'ethnographie ont été étudiées systématiquement par nombre d'observateurs en leurs qualités de voyageurs, missionnaires ou ethnologues ont pu nous amener à penser que les représentations et les pratiques entourant la mort, qui peuvent paraître infinies, devaient être révélatrices du genre humain. Quelles seraient les constantes de ces coutumes ? Partage d'émotion, organisation de l'annonce aux proches et aux voisins, répétitions de gestes, repas spécifiques, modalités d'inhumation, édification d'un monument funéraire, inscription dans un espace sacré, dans un récit homérique, soin particulier apporté au corps sans vie, accomplissement d'une prière, d'un don, d'une offrande témoignant d'une relation entre le défunt et les vivants. En Europe, les ethnologues et anthropologues ont pu mettre en évidence des étapes marquées par des rites spécifiques se succédant les uns aux autres, vecteurs du passage progressif de la mort biologique d'une personne, encore proche des vivants, au statut pérenne d'ancêtre. De cette nouvelle qualité émerge aussi un nouvel usage du mort consistant à créer des liens entre les vivants. Le souci des morts est à la fois un effet et un moyen du sentiment d'appartenance à une communauté familiale, locale ou nationale. Elle participe du processus de civilisation.

❖ **Document 4 : Champions 98, l'album de la victoire - Panini, 1998. Album d'images à coller, coll. Particulière - Avis de décès de Diego Maradona placardé dans les rues de Naples - Coll. Particulière**

Le candidat devra décrire les images :

- identifier les protagonistes clefs
- identifier leurs attributs
- rappeler ou situer l'éventail de leurs exploits

Le candidat devra définir la problématique : l'invention des héros, faire émerger les processus d'héroïsation, de reconnaissance commune des héros dans une société donnée. Le candidat devra également interroger successivement l'évolution des valeurs allégoriques qu'ils véhiculent, la permanence ou l'impermanence du culte dans l'inconscient collectif et exprimer ce qu'une telle ferveur nous dit de l'homme en société.

Nos sociétés contemporaines ont-elles besoin de héros ? En partant d'un postulat affirmatif, peut-on cerner la fabrication d'un héros national, sa mise en place au Panthéon populaire, sa durée de vie ? Il serait probablement illusoire de chercher à tracer un portrait-robot du héros contemporain, pour autant, est-il possible d'en cerner certaines caractéristiques en s'appuyant sur deux exemples aussi emblématiques que Zinédine Zidane et Diego Maradona ? Nos livres d'histoire européens sont peuplés d'être exceptionnels qui tous, à des degrés divers, incarnent des rêves collectifs nourris de besoins de gloire, de puissance, de dépassement, voire d'immortalité. D'Achille à Diego Maradona en passant par Zinedine Zidane, la figure du héros véhicule, aux cours des siècles, des valeurs qui évoluent avec nos sociétés : combattant de la première heure, fondateur d'une cité autour de laquelle se reconnaît un peuple, figure exceptionnelle et populaire en capacité d'accomplir des miracles témoignant parfois d'une certaine proximité avec le divin, preux et noble chevalier régulièrement convoqué pour incarner l'histoire nationale et proposer des modèles patriotiques presque toujours masculins, que nous disent-ils de nos sociétés sinon le besoin de l'humanité de se créer des modèles, des « plus grands que soi ». Entre le héros grec dont la gloire brille au-delà de la mort, portée par la transmission orale ainsi que la littérature et les héros modernes portés de leur vivant par la ferveur collective ou les médias vers une célébrité plus ou moins éphémère, le modèle héroïque a-t-il vécu ? Né de parents illustres, la gloire du héros antique, précédée d'oracles ou de songes, s'accompagne de prodiges où rôde parfois la mort. Vainqueur d'épreuves libératoires qui le révèlent au monde, telle une épiphanie héroïque, sa grandeur l'impose comme un chef qui vient récupérer ou prendre possession de son dû. Ses exploits, rendus publics, nourrissent le culte dont il devient l'objet. Orale ou écrite, sa transmission s'alimente de l'écriture d'une histoire amplifiée par l'inconscient collectif. Qu'en est-il du canevas biographique de nos héros contemporains, à l'exemple de ceux choisis ici même ? Issu d'un milieu modeste l'aura du footballeur, notre héros contemporain, est détectée par les représentants d'un système éducatif populaire favorisant la pratique du sport en amateur, de préférence dans un club, garant de la transmission des valeurs d'un collectif qui lui sont progressivement inculquées : ponctualité aux entraînements, constance participative, adoption d'une règle du jeu et de ses sanctions, respect de l'adversaire, émulation, etc. sont autant de qualités sur lesquelles doivent grandir et s'élever ses talents et mérites personnels, son sens du jeu et de la stratégie, sa maîtrise du terrain, sa réactivité et sa propension tactique, qui l'amèneront, progressivement, au gré des sélections, à se voir retenu pour évoluer en équipe régionale puis nationale et finalement occuper une place de choix dans les sélections des tournois mondiaux, faisant de lui une figure internationalement connue et reconnue dans les plus grands palmarès et symbolisant à lui seul le triomphe de toute une équipe. Ainsi de la victoire de l'équipe de France, lors du Mondial de football de 1998, avec laquelle Zinedine Zidane, porteur du maillot « 10 », capitaine de l'équipe de France, va cristalliser, à travers ses attributs et son caractère exemplaire, la réussite du modèle d'intégration sociale à l'origine de la métaphore d'une France « black, blanc, beur ». Ainsi également du modèle héroïque incarné par Diego Maradona, fils des bidonvilles insalubres de Buenos Aires, artisan de la victoire de l'équipe d'Argentine en 1986, élu meilleur joueur du championnat lors de sa période au FC Barcelone, star de l'équipe de football de Naples dont il a fait l'un des plus grands clubs d'Europe justifiant le culte que lui vouent les Napolitains. Diego Maradona est adulé par une population qui se reconnaît dans le parcours symbolique d'un joueur aux origines modestes qui s'est construit dans l'adversité : les exploits qu'il multiplie sur les terrains de football n'ont d'égal que la violence de ses gestes incontrôlés, ses déboires avec le fisc italien et les scandales médiatiques suscités, dans une impunité totale, par sa consommation d'alcool et de drogues psychotiques dures ainsi que ses fréquentations affichées des milieux camorristes. Si certains étaient dubitatifs quant à la capacité du héros à surmonter une déchéance physique, sa mort récente ne laisse planer aucun doute sur la souveraineté du héros à résister à la mort, en témoignent les torrents d'écrits et d'images publiés à l'annonce de son décès auxquels s'ajoutent les innombrables marques d'adulation symboliques suscitées par sa mort aussi soudaine qu'attendue. Les exemples déployés ici manient une matière biographique relativement homogène, nonobstant les variations des noeuds dramatiques et les polémiques dont s'alimentent, de manière admise, la figure de tout héros. Héros des temps anciens ou héros du monde contemporain, que nous disent-ils de nos sociétés à travers l'Histoire sinon l'évolution des valeurs symboliques qu'ils incarnent et sur lesquelles se fonde l'idée même de nation. Les variations temporelles des figures du héros rappellent qu'elles ne sont pas intangibles mais construites culturellement et socialement dans des contextes changeants qui mettent en tension rôle des institutions et célébration populaire. La présence renouvelée des héros fait le constat pragmatique que nos sociétés ont toujours besoin d'engendrer des figures charismatiques incarnant un idéal créateur et nourrissant le panthéon des semblables. La fabrique des héros est une focale de lecture, d'analyse et d'interprétation anthropologique des identités européennes.

Histoire des techniques et patrimoine industriel

❖ **Document 1 : Miniature représentant une verrerie, extraite des Voyages de Jehan de Mandeville, vers 1357.**

Cette miniature illustre le récit des Itinéraires de Jehan de Mandeville, ouvrage écrit au XIV^e siècle sous la forme d'un récit de voyage par un érudit et explorateur, présentant les caractéristiques de pays lointains. Il s'agissait du récit de voyage le plus lu et le plus copié de son temps, dépassant en notoriété celui de Marco Polo. La miniature présente les différentes étapes de la fabrication du verre, probablement en Bohême.

Elle doit permettre aux candidats de développer trois idées principales :

- Une remise en contexte des techniques de fabrication du verre : o histoire de l'emploi du verre,
- présentation des grandes caractéristiques de la fabrication du verre dont les différentes étapes sont parfaitement illustrées dans cette miniature (fusion de la silice, obtention de la paraison, mise en forme du verre, refroidissement...)
- développement détaillé de la production proto-industrielle des produits en verre et mise en valeur de la différence entre le four à l'italienne et le four à l'allemande (arche à recuire) représenté sur cette miniature, présentation des caractéristiques de cette évolution technique qui augmente la productivité des fours, mise en relation avec l'évolution des besoins et des usages du verre à la fin du Moyen-Age.
- Une analyse des modes de représentation et de mise en image de la technique à travers l'exemple de cette miniature. Les candidats sont invités à remettre cette iconographie dans le contexte de l'histoire des représentations de la technique au Moyen Age et à la Renaissance. Il s'agira également de mettre en avant le rôle de ces supports dans la diffusion de l'innovation technique.
- Les candidats qui reconnaissent l'ouvrage duquel est extrait cette miniature pourront donner des éléments complémentaires de bibliographie sur son auteur et sur la popularité de son livre.

❖ **Document 2 : Lithographie issue de la Série des manufactures du Haut-Rhin dessinée par Jean Mieg entre 1822 et 1825, Fabrique d'indiennes à Dornach (Mulhouse).**

Les 34 planches des Manufactures du Haut-Rhin, dessinées par Jean Mieg (né à Mulhouse en 1791) et lithographiées par Godefroy Engelmann entre 1821 et 1825, peuvent être considérées comme une véritable "photographie" de la situation de l'industrie en France à la fin du premier quart du 19^e siècle. Après une remise en contexte de la production de ces lithographies commandées par les industriels de Mulhouse dans un territoire en plein essor industriel, cette planche doit permettre au candidat de développer plusieurs idées :

- Une analyse critique des modes de représentation de l'industrie au début du 19^e siècle au regard de la composition de l'image, des éléments mis en valeur et de ceux qui ne sont pas montrés (importance du paysage bucolique dans lequel sont inscrites toutes les usines de la série, équilibre subtil entre rigueur classique de la composition et mode romantique).
- Une présentation des spécificités de la production d'indiennes à Mulhouse des origines de cette industrie jusqu'à ses développements au 19^e siècle : explicitation de la différence entre tissus imprimés et tissus façonnés, liens avec le domaine de l'industrie des papiers peints, autre activité particulièrement présente à Mulhouse.
- Une analyse de l'architecture des manufactures, telle que présentée dans cette planche, en mettant en avant l'influence de l'architecture industrielle anglaise, mêlée au style vernaculaire alsacien, tout en soulignant la présence d'une cheminée qui signale l'usage précoce en Alsace de la machine à vapeur. Cette partie du développement pourra amener les candidats à réfléchir sur les modalités de préservation de ce patrimoine architectural en citant des exemples propres à l'Alsace comme le parc de Wesserling.

❖ **Document 3 : Vue de la chapelle de Saint-Martin-des-Champs, Musée des Arts et métiers (CNAM), Paris**

Une identification de ce lieu emblématique de l'histoire des techniques et une explication sur le rôle majeur joué par cet établissement dans l'histoire des techniques depuis la création du conservatoire en 1794 par l'Abbé Grégoire.

Un développement sur les 3 objets majeurs présentés :

Au premier plan, la voiture automobile type M2E de Panhard-Levassor (1896)

Le candidat pourra évoquer à ce propos :

- Les prémices de l'industrie automobile française : Bollée (et son Obéissante), Panhard-Lavassor, Peugeot...
- Le développement des premiers moteurs utilisés pour des véhicules à vapeur (Fardier de Cugnot ou Obéissante de Bollée), à gaz de Lenoir, moteur à essence dont la licence est rachetée par Panhard-Levassor.
- Le mode de construction et les matériaux (carrosserie en bois...) des premières automobiles

A l'arrière-plan (en haut) : l'aéroplane de Robert Esnault-Pelterie (1906)

Le candidat pourra évoquer :

- L'évolution des matériaux constitutifs des avions (bois et toile puis métal)
- L'évolution des moteurs : à vapeur (utilisé par Clément Ader), moteurs à essence léger et fiable (type moteur Antoinette de Levassor...), moteurs en étoile...

- Il pourra situer l'avion d'Esnault-Pelterie dans le contexte des prémices de l'aviation française évoquées au musée des Arts et métiers par l'Avion n°3 de Clément Ader (1897) et l'aéroplane Blériot XI qui a réalisé la traversée de la Manche en 1909.

- Un candidat expert dans ce domaine pourrait également citer le dépôt par Robert Esnault-Pelterie, en 1906, d'un brevet pour le système de « manche à balai » destiné à diriger l'avion.

A l'arrière-plan (en bas), le modèle de la « Statue de la Liberté éclairant le monde » (1878) modèle en plâtre peint de la statue construite sous l'égide de Gustave Eiffel et offerte par sa veuve au conservatoire

❖ **Document 4 : Photographie noir et blanc, le chantier de construction des hangars à dirigeable d'Orly, 1921-1923.**

Edifiés entre 1921 et 1923 par l'ingénieur Eugène Freyssinet, l'inventeur de la précontrainte, les hangars d'Orly ont une structure en grande voute formée par un voile plié, constitué de 40 arcs paraboliques, de 7,50 m de largeur et 86 m de portée. Malgré leur destruction en 1944 par un bombardement, ils représentent un jalon important de l'histoire de l'architecture du béton en France, ainsi que de celle du transport aérien.

A partir de ce cliché, les candidats pourront évoquer plusieurs idées complémentaires :

- Le rôle des ingénieurs comme Freyssinet (polytechnicien) dans la mise au point de techniques innovantes de mise en oeuvre du béton armé, permettant de concevoir des bâtiments de plus en plus grande portée sans poteaux. Un rappel de l'histoire de l'emploi du béton armé et du rôle des ingénieurs français comme Freyssinet ou Hennebique permettra de remettre les hangars d'Orly dans le contexte technique du début du XXe siècle.

- Les caractéristiques inédites des deux hangars d'une longueur de 300 m chacun qui dépassaient tout ce qui avait été conçu jusque-là, mais également en raison de leur mode constructif, Freyssinet ayant conçu un système de cintre en bois monté sur rouleaux pour accélérer la réalisation.

- Un développement sur l'utilisation des dirigeables à cette époque, en rappelant leurs origines, les améliorations techniques pendant la première guerre mondiale et leur utilisation dans le transport aérien civil dans les années 1920-1930.

- Les qualités plastiques de ces ouvrages, base d'une nouvelle esthétique, qui sont bien mise en valeur à travers cette photographie. Le Corbusier publia dans « L'esprit nouveau » des photographies du chantier de construction des hangars d'Orly. Cet aspect permettra d'élargir sur la patrimonialisation de l'architecture en béton en général et de celle de Freyssinet en particulier.

Remarques générales

Il est nécessaire que les candidats fassent appel à leur sens de l'observation, de l'analyse et de la déduction pour commenter les clichés et déduire ainsi les systèmes techniques, les modes de construction ou d'utilisation des objets, machines ou bâtiments. Il est inutile, en revanche, de se lancer dans une longue et inutile description par le menu de toutes les composantes. Une étude attentive des documents permettrait bien souvent d'éviter des contresens. A titre d'exemple, le candidat qui a identifié la miniature du cliché n°1 en tant que scène de fabrication de poterie émaillée aurait pu éviter cette erreur s'il s'était aperçu de l'utilisation d'une canne pour souffler. Il s'agissait donc bien évidemment en l'occurrence de production de verre.

A noter quelques très bonnes copies qui montrent une excellente culture dans le domaine et une grande maîtrise du sujet.

Patrimoine et sciences de la nature

❖ **Document 1 : Zarafa. Taxidermie visible au Muséum de la Rochelle. Encart montrant l'arrivée de la girafe (collection MNHN)**

Zarafa est la première girafe (*Giraffa camelopardalis*) arrivée en France ; donnée à Charles X en 1827 par le Pacha d'Egypte. Arrivée à Marseille, elle a fait le voyage jusqu'à Paris à pied, provoquant l'engouement des foules jusqu'à l'exagération (coiffure à la girafe, expression « peigner la girafe»). Elle a vécu à la ménagerie du Jardin des Plantes au Muséum national d'histoire naturelle jusqu'à sa mort en 1844. Naturalisé par le taxidermiste anglais Portman. Donné au Muséum de la Rochelle en 1931.

❖ **Document 2 : Gravure de Pangolin.**

Cette gravure faite par Jacques de Sève en 1761 représente un pangolin. Elle illustre l'Histoire naturelle de Buffon. L'illustration est centrale dans l'Histoire naturelle de Buffon mais la représentation d'espèces exotiques peut s'éloigner de l'exacte reproduction. La gravure en noir et blanc est un choix défendu par Buffon.

❖ **Document 3 : Météorite de Zerhamra.**

Météorite de fer de 630 kg découverte en 1967 à Zerhamra en Algérie. Dépôt du Muséum national d'histoire naturelle au Musée des Confluences, et présentée dans la galerie permanente « Origines, les récits du monde ».

❖ **Document 4 : Ambroisie (*Ambrosia artemisiifolia*). L'ambroisie à feuille d'armoise est une plante.**

L'ambroisie à feuille d'armoise est une plante invasive. Introduite en Allemagne depuis l'Amérique du Nord au milieu du XIX^e siècle elle a envahi une bonne partie du centre et de de l'est de la France dans la deuxième moitié du XX^e siècle.

Documents d'archives du Moyen Âge à nos jours

❖ **Document 1 : Archives départementales de la Côte-d'Or, Chambre des comptes de Dijon, B 12068, recueil de la seconde moitié du XV^e siècle, fol. 15r-16r, Coutumes générales du duché de Bourgogne.**

Ce recueil enregistre plusieurs mandements et ordonnances relatifs à l'administration et à la justice dans le duché et le comté de Bourgogne. L'extrait proposé contient l'exposé de l'ordonnance promulguant la coutume générale du duché en 1459. Cette ordonnance s'inscrit dans le mouvement général de mise par écrit des coutumes dans l'espace francophone. On attend des candidats qu'ils rappellent ce contexte, ainsi que la situation particulière de la Bourgogne dans le royaume de France, à l'issue de la guerre de Cent Ans : un grand fief, historiquement lié à la dynastie capétienne, mais également, depuis la formation par les ducs de la maison de Valois d'un imposant conglomérat rassemblant la plupart des principautés des Pays-Bas, le coeur symbolique d'un État dynastique en formation, perçu par les rois de France comme une menace pour l'unité du royaume. L'exposé rappelle avec clarté le processus de mise par écrit : la requête des états de Bourgogne, constatant « l'involution » des procès, c'est-à-dire la confusion née de l'absence d'un texte de référence, la nomination par le duc d'une commission de six juristes chargée d'une première « information », examinée par le Conseil de Dijon, puis par le Grand Conseil du duc, puis par une nouvelle commission (nommée à parité par les états et par le duc), l'audition de nombreux notables et juristes et enfin l'accord général qui s'est établi sur le texte dont la teneur va suivre. Les candidats nuanceront la rupture que constitue la mise par écrit des coutumes, puisque l'exposé mentionne les « anciens et nouveaux registres et papiers des coutumes » qui ont été consultés : il s'agit d'abord de résoudre les contradictions des textes existants et d'en tirer une version unique ayant force de loi. Quelques considérations plus personnelles seront également les bienvenues : on pourra ainsi remarquer la portée essentiellement pratique de ce texte, qui, s'il évoque « le bien et utilité desdits pays et ressort », ne s'étend guère sur l'idéal de bon gouvernement, thème central de la réflexion politique au siècle précédent. En revanche, l'accent mis sur la méthodologie employée et sur le grand nombre de personnes associées à la rédaction de la coutume reflète la grande importance attachée au consentement des populations, ou au moins de leur « plus saine partie », dans la construction de la loi et plus généralement dans les relations entre gouvernants et gouvernés.

❖ **Document 2 : Archives départementales de la Côte-d'Or, fonds de l'abbaye de Cîteaux, 11 H 19, lettre de l'abbé de Cumba à l'abbé de Cîteaux et au chapitre général de l'Ordre, sur les abus à réformer dans les monastères anglais, début XVI^e siècle.**

Cette lettre, non datée, prend la forme d'une requête adressée au supérieur et au chapitre général de l'Ordre. Quoique rédigée en latin, cette lettre a été opportunément pourvue d'une analyse au verso, par les soins d'un archiviste du XIX^e siècle, qui sauvera les candidats ne maîtrisant pas cette langue. Ceux-ci devront montrer qu'ils se sont préparés à l'idée d'être confrontés à des documents en latin dans la quasi-totalité des dépôts d'archives patrimoniaux français, ou, plus généralement, à des archives écrites dans la plupart des langues du monde, ou à des archives techniques d'un abord difficile qu'ils ne pourront comprendre sans médiation. Ils montreront qu'ils possèdent une culture générale de base sur l'ordre cistercien et son organisation (l'abbé de Cîteaux, les filiales, le chapitre général), son extension à travers toute l'Europe, et les difficultés qu'il connaît, à l'instar des autres ordres réguliers, à la fin du Moyen Âge et à l'aube de la Réforme. Ils seront libres de partager (ou non) l'émoi de l'abbé de Cumba sur la licence qui régnait dans les maisons anglaises, où pouvaient entrer les femmes, jusqu'aux domiciles des frères. Sur le plan archivistique, ils pourront facilement déduire que ce document est conservé aux archives de la Côte-d'Or, puisque la cote actuelle figure sur le document, et qu'il y est entré à la suite des saisies révolutionnaires. Sur le plan diplomatique, ce document est intéressant à plusieurs titres : il s'agit d'une lettre close, dont le sceau, disparu, est encore bien visible ; l'adresse qui figure au dos, est complétée par une apostille manuscrite rédigée à l'époque dans un souci de conservation et de classement : « *De Cumba* (auteur et provenance), *pro ingressu mulierum* (objet de la requête) ». Les latinistes pourront préciser la requête de l'abbé, à savoir que les commissaires de l'Ordre en Angleterre soient pourvus d'un mandat ordonnant l'exclusion des femmes de tous les monastères anglais dans un délai d'un an, et déchiffreront la décision prise, allant dans le sens de ce que souhaitait l'abbé, ajoutée à la main en bas du recto : *Ponatur clausula de qua agitur expressissime et discretissime in commissione Anglie*.

❖ **Document 3 : Archives départementales de la Côte-d'Or, fonds de la préfecture, 20 M 677, lettre du 5 avril 1817 adressée au préfet par le maire de Pontailier.**

Cette correspondance, de nature administrative, est de facture très classique et ne devrait pas déstabiliser les candidats. Ceux-ci devront rappeler le statut des maires sous la Restauration : fonctionnaires de fait, nommés par le préfet dans les communes de moins de 5 000 habitants. La révérence avec laquelle le maire s'adresse au préfet montre assez le rapport de sujétion de l'un par rapport à l'autre. Le maintien de l'ordre public est évidemment la première des missions dévolues au maire, et rien n'y porte plus atteinte que les crises de subsistances, telle celle à laquelle il est fait allusion dans cette lettre. Le ton employé par le maire ne dissimule cependant en rien son parti pris : il partage l'indignation de ses administrés, qui assistent impuissants à l'exportation illicite de grains dans les départements avoisinants. Le maire attribue à ces convois nocturnes la cause de la hausse des prix des grains, et fait part de ses inquiétudes (peut-être surjouées ?), quant aux troubles qui pourraient advenir, d'autant plus dangereux pour un régime fragile, qui avait si facilement été renversé lors des Cent-Jours. Les candidats pourront s'interroger sur la manière dont la monarchie restaurée s'est coulée dans le moule des institutions napoléoniennes, conservant jusqu'à la garde nationale, maintenue sous le commandement du frère du roi, futur Charles X. La mention de patentes, manifestement nécessaires pour être autorisé à exporter des grains en dehors du département, indique que le gouvernement de la Restauration reste alors fidèle à une politique limitant la circulation des grains en temps de disette, s'inscrivant ainsi dans une tradition très ancienne, temporairement mise à mal par les physocrates.

❖ **Document 4 : Circulaire de recherche du fichier central de la direction de la sûreté nationale en Algérie, 18 juillet 1957, Archives nationales, 20160487/3 dossier criminel 1543451 AUDIN Maurice**

Ce document, dactylographié et clairement identifiable par son en-tête, doit amener le candidat à s'interroger sur les archives policières, leur objet, leur collecte et leur communication aux chercheurs. Le candidat présentera d'abord le producteur du document, à savoir le service du fichier central à la direction de la sûreté nationale en Algérie. Il pourra apporter des éléments sur la direction de la sûreté nationale, ancêtre de la direction générale de la police nationale. S'il est plus averti, il évoquera le fonds d'archives emblématique du fichier central de la sûreté nationale conservé dans les fonds dits « de Moscou » aux Archives nationales. Il pourra s'interroger sur les marques d'exploitation laissées sur le document : souligné rouge sous le nom de la personne auquel est ouvert le dossier criminel ; tampon « inconnu » qui indique qu'il n'y a pas encore de dossier au nom de cette personne au fichier central. Ce document est en lien avec une affaire qui a fait grand bruit à l'époque des faits, et a suscité la mobilisation de plusieurs personnalités contre la politique du gouvernement français en Algérie : l'assassinat par l'armée française de Maurice Audin, enseignant communiste, arrêté pour avoir participé à des opérations clandestines au profit du FLN. Ce document est en prise avec l'actualité à plusieurs titres. La responsabilité de l'État dans la disparition de Maurice Audin a fait l'objet d'une reconnaissance officielle de la part du président de la République en 2018, suivie peu de temps après par l'arrêt du 9 septembre 2019 portant ouverture des archives relatives à la disparition de Maurice Audin. Le candidat devra montrer qu'il est au fait des débats actuels sur l'ouverture des archives et qu'il connaît la réglementation sur la communicabilité des archives publiques. Il pourra questionner la pertinence de cette dérogation générale, mais qui ne concerne qu'une affaire particulière, hautement médiatisée, et un nombre limité de cartons d'archives ; il veillera à rappeler la nécessité de maintenir un juste équilibre entre le droit à la vie privée et le droit du citoyen à la transparence de la vie publique, dans la mesure où la divulgation d'archives de la guerre d'Algérie peut porter un grave préjudice à des personnes encore vivantes et à leurs familles. Il rappellera le délai de communicabilité à appliquer à ce type de documents (délai de 75 ans relatif aux enquêtes de police judiciaire). Prenant un peu plus de hauteur, le candidat pourra évoquer, avec la distanciation requise, les débats actuels autour de la « guerre des mémoires », que suscite la guerre d'Algérie, ou encore, dans un autre registre, le développement des techniques de surveillance de la population, depuis les fichiers centraux mis en place au tournant du XIXe et du XXe siècle jusqu'aux technologies de reconnaissance faciale et de géolocalisation de masse.

Histoire des institutions françaises

❖ **Document 1 : Discours du préfet de région lors de la session extraordinaire du conseil régional des Pays de la Loire, 15 avril 1982 (extrait), Archives de la Région Pays de la Loire, 2 W 123.**

Ce document est une invitation à rappeler l'histoire des collectivités territoriales françaises depuis l'acte I de la décentralisation en 1982. Le discours du préfet de région devant l'assemblée du conseil régional des Pays de la Loire évoque en effet *la loi* du 2 mars 1982 (loi n° 82-213) qui est bien « *le point de départ d'une profonde transformation des mœurs administratives et politiques de la France* » comme l'anticipe le haut fonctionnaire. Si le candidat évoquera logiquement l'institution régionale dont émane ce document, c'est bien la présentation des trois niveaux de collectivités territoriales et des étapes successives de leur évolution qui est attendue.

Il sera rappelé que l'acte I est en fait un bloc de plusieurs textes parus entre 1982 et

1983 :

- le premier, loi de 1982

- plusieurs décrets en date du 10 mai 1982 fixent les pouvoirs des commissaires de la République (nouveau titre des préfets) et l'action des services et organismes publics de l'Etat dans les départements et régions ; le pouvoir

exécutif est exercé par des présidents élus ; déconcentration du pouvoir central au profit des commissaires de la République, seuls autorisés à engager les dépenses de l'Etat,
- la loi du 7 janvier 1983 (n° 83-8) fixe la répartition des compétences entre les communes, les départements, les régions et l'Etat.

De ce premier acte, il faut retenir que l'exécutif local, jusqu'alors exercé par les préfets, est transféré vers les maires et présidents de conseils généraux et régionaux. La libre administration des collectivités est par ailleurs consacrée par un contrôle de légalité sur les actes des assemblées locales qui s'exerce a posteriori et non plus a priori. Un deuxième acte est posé en 2003 avec la révision constitutionnelle qui a complété l'article 1er de la Constitution de la Ve République qui dispose que l'organisation de la République est décentralisée. Parallèlement, le transfert des compétences en direction des trois niveaux de collectivités s'est accentué avec la loi n° 2004-809 du 13 août 2004 relative aux libertés et responsabilités locales qui fixe les compétences transférées par l'Etat aux collectivités locales pour une entrée en vigueur au 1er janvier 2005. Entre-temps, la loi organique n° 2004-758 du 29 juillet 2004 relative à l'autonomie financière des collectivités territoriales a précisé les contours de la fiscalité locale, régulièrement réformée depuis. Le troisième et dernier acte de la décentralisation a débuté en 2010 avec la loi portant réforme des collectivités territoriales qui a instauré un statut pour les plus grandes intercommunalités (la métropole) et prévoyait un mandat de « conseiller territorial », siégeant à la fois au conseil général et régional, mais qui ne verra jamais le jour.

La loi de modernisation de l'action publique territoriale et d'affirmation des métropoles en janvier 2014 développe ce dernier statut autour des plus grands centres urbains tout en prévoyant un statut spécifique pour la métropole de Lyon qui exerce l'ensemble des compétences départementales sur les communes de son ressort. En janvier 2015, une loi réduit le nombre de régions métropolitaines de 22 à 13 et des élections sont organisées dans ce nouveau périmètre en décembre de la même année. La loi d'août 2015 portant nouvelle organisation territoriale de la République (NOTRe) restreint la clause de compétence générale à la seule commune. Le candidat devra présenter en détail les trois niveaux de collectivités territoriales. La commune, collectivité de base, est héritée de la paroisse d'Ancien Régime. Le département, circonscription également inventée à la Révolution, s'est rapidement imposé comme périmètre d'intervention adapté pour l'Etat à travers la personne des préfets. La Région enfin, objet principal de ce document, est la plus jeune des trois collectivités. Les candidats pourront mentionner utilement les cas particuliers des collectivités uniques réunissant département et Région pour la Guyane et la Martinique depuis 2016 et la Corse depuis 2018. Au rang des collectivités à statut particulier prévues à l'article 72 de la Constitution, les candidats devront évoquer la toute récente collectivité européenne d'Alsace qui, depuis le 1er janvier 2021, s'est substituée aux deux départements du Bas-Rhin et du Haut-Rhin (l'équivalent du territoire de la Région Alsace disparue en 2016) tout en se maintenant au sein de la Région Grand Est dont elle héberge le chef-lieu à Strasbourg.

❖ **Document 2 : Inventaire des biens de la fabrique paroissiale de Saint-Denis-des-Murs en application de la loi du 9 décembre 1905 (extrait), 1906, Archives départementales de la Haute-Vienne, 8 V 25.**

Cet inventaire, rendu obligatoire en application de la loi de séparation des Eglises et de l'Etat de 1905, est l'occasion pour les candidats de rappeler les relations complexes entre les deux institutions à l'époque contemporaine. Il est attendu des candidats qu'ils soulignent les évolutions successives de ces rapports depuis la Révolution française pour mieux comprendre les changements majeurs imposés par cette loi. Sous l'Ancien Régime en effet, la religion catholique est une religion d'Etat. Les candidats devront naturellement mentionner le Concordat. Les fabriques qui sont chargées d'administrer les paroisses durant la période concordataire consiste en un conseil de 5 ou 9 membres et un bureau. Le curé ou desservant et le maire sont membres de droit de ce conseil. Les autres membres ont été nommés par l'évêque lors de la création des fabriques. Puis les membres sortants sont élus par les membres restants. La IIIe République amorce un virage dans les relations entre l'Etat et les religions. L'arrivée au pouvoir des radicaux va se traduire par une dégradation continue des rapports qui va culminer en 1905. Dès 1880, les congrégations doivent présenter une demande d'autorisation pour enseigner, disposition confirmée par la loi de 1901 qui rend toute congrégation non autorisée illicite. Les candidats devront donc percevoir la loi du 1er juillet 1901 relative au régime d'association et portée par Waldeck-Rousseau, alors président du Conseil et ministre de l'Intérieur et des Cultes, comme un jalon annonciateur de la loi de 1905. En effet, c'est sous la forme d'associations culturelles que devront évoluer les établissements publics du culte pour assurer l'exercice du culte. L'article 3 de la loi de 1905 a dès lors prévu l'établissement d'inventaires, à l'image du document sélectionné, par des agents de l'administration des domaines dans l'année suivant l'entrée en vigueur de la loi (soit jusqu'en décembre 1906). La mise en œuvre de cette opération matérielle, simple en apparence, ne s'est pas faite sans heurts. Les inventaires sont perçus parfois comme une immixtion dans la pratique du culte avec des protestations accentuées dès janvier 1906 suite à une circulaire de l'administration des domaines qui demande « l'ouverture des tabernacles ». La révolte est telle en Bretagne par exemple mais aussi en Haute-Loire où l'on déplore des victimes que l'éphémère cabinet de Maurice Rouvier (18 février-7 mars 1906) sera contraint à la démission. Nouvellement nommé ministre de l'Intérieur en mars 1906, Clemenceau milite en faveur de l'apaisement alors que 63 000 lieux de culte ont déjà été inventoriés (sur un total de 68 000) et donne instruction aux préfets de ne pas faire usage de la force pour finaliser cette vaste opération.

Avec l'invention du concept de laïcité, la France rompt unilatéralement les relations définies avec la papauté depuis plus d'un siècle. Deux dispositions fondamentales de la loi seront à rappeler :

- « La République assure la liberté de conscience. Elle garantit le libre exercice des cultes »,

- « La République ne reconnaît, ne salarie, ni ne subventionne aucun culte ».

Rome réplique avec l'encyclique *Vehementer Nos* (11 février 1906) de Pie X qui rejette le contenu de la loi de 1905. Le gouvernement reste ferme et une nouvelle loi est votée le 2 janvier 1907 concernant l'exercice public des cultes. Les candidats devront mentionner trois événements notables dans les relations entre l'Eglise catholique et l'Etat après l'épisode majeur de la loi de 1905. Il s'agit d'une part de la permanence du Concordat en Alsace-Moselle depuis la réintégration des trois départements au territoire national (que l'Empire allemand avait maintenu depuis 1871) et ce malgré la tentative du cartel des gauches d'y mettre fin en 1924. D'autre part, la création des associations diocésaines, approuvées tant par le gouvernement que par le Saint-Siège, met fin en 1924 au rejet des associations culturelles quelques années plus tôt. Dernier soubresaut dans ces relations animées, les réactions en 1984 au projet de loi porté par le ministre de l'Education nationale Alain Savary visant à créer un « grand service public unifié et laïque de l'éducation nationale », promesse de campagne du président de la République François Mitterrand, avec une manifestation à l'ampleur inédite le 24 juin de la même année.

❖ **Document 3 : Compoix des Estables, 1550 (extrait), Archives départementales de la Haute-Loire, 1 J 864.**

Ce compoix, ancêtre du cadastre (*quadrastre* dans l'extrait proposé), est l'occasion pour les candidats d'évoquer ce document dont le nom se confond à partir du XIXe siècle avec l'administration chargée de l'établir et de le mettre à jour. Né dans l'Italie médiévale, le cadastre est rapidement importé dans la France méridionale dès la fin du XIIe siècle. Il consiste à lister la valeur imposable des éléments du patrimoine des contribuables d'une communauté donnée dans des pays de taille réelle. Dressé pour servir d'assiette aux impôts, le cadastre se fonde sur une base réelle qui est, théoriquement, proportionnelle à la fortune des assujettis. Le cadastre sous l'Ancien Régime est communément dénommé *compoix*, du latin *cum pensus* (« pesé ensemble ») compte tenu de son emploi régulier par l'historiographie du XXe siècle. Comme dans l'exemple proposé aux candidats, et selon une logique qui n'a pas varié jusqu'à nos jours, le cadastre détaille : les biens d'un contribuable selon leur nature (une maison et un jardin ici), leur localisation et leur superficie, et la qualité du sol. Plus rarement, on peut rencontrer des compoix « cabalistes » (de *cabal*, capital) qui évaluent des biens exclusivement mobiliers. Enfin, les compoix affectent une valeur qui servira à déterminer l'impôt à percevoir (c'est l'*allivrement* qui rappelle le paiement en livres). Particulièrement fouillés, les compoix précisent le plus souvent les confronts de chaque bien, de sorte qu'il est parfois possible de reconstituer le plan d'une commune sous l'Ancien Régime à partir d'une analyse approfondie. Les consuls de la communauté sont responsables, sur leurs biens et sur leur personne, de la collecte de l'impôt. A l'origine, la taille est destinée au paiement de la guerre et ceux qui la font en sont exemptés. Avec le temps, le compoix se perfectionne et se voit complété par des *brevettes*, ancêtres des livres de mutations qui récapitulent les achats et ventes de biens de chaque contribuable en ajustant logiquement leur allivrement. La Révolution française est porteuse d'une rupture que les candidats devront rappeler quant à l'instauration de l'un des piliers du système fiscal français : la contribution foncière (loi du 23 novembre 1790). Deux typologies documentaires bien connues depuis se font jour à cette époque : l'état de sections qui liste les propriétaires et les biens qu'ils possèdent au sein d'une commune par ordre topographique et la matrice de rôle organisée par ordre alphabétique de propriétaire. Elles sont complétées par les livres des mutations, hérités des brevettes, avec la loi du 3 frimaire an VII. Les candidats devront bien insister sur l'acte de naissance, sous le Premier Empire, du cadastre tel que nous le connaissons aujourd'hui. Les candidats devront bien insister sur l'acte de naissance, sous le Premier Empire, du cadastre tel que nous le connaissons aujourd'hui. Le cadastre est concerné par la refonte du système fiscal du début du XXe siècle et notamment la loi du 29 mars 1914 qui étend à la contribution foncière des propriétés non bâties la réforme de 1890 pour les biens fonciers bâtis. Si, depuis le Premier Empire, la mise à jour du cadastre est régulièrement évoquée, elle ne devient effective qu'avec la loi du 16 avril 1930 qui fixe les modalités d'une rénovation générale. Les candidats pourront utilement mentionner l'opération du *remembrement* (ou aménagement foncier rural) qui vise à améliorer les conditions d'exploitation des parcelles agricoles et forestières. Enfin, on attend des candidats qu'ils évoquent l'informatisation précoce des données cadastrales (dès 1974 avec le système de mise à jour des données cadastrales, MAJIC) et l'évolution de la documentation cadastrale sous forme de microfiches dans les années 1980. Mise à disposition des collectivités territoriales sous forme de cédéroms à partir de 2004, la matrice cadastrale est aujourd'hui l'un des premiers versements d'archives électroniques reçu de manière homogène par l'ensemble des services départementaux d'archives.

❖ **Document 4 : La justice de paix de Morteaux-Couliboeuf, carte postale [vers 1930]. Archives départementales du Calvados, 18 Fi/60.**

Cette carte postale doit être le point de départ d'une présentation de cette institution judiciaire aujourd'hui disparue qu'est la justice de paix. Instituée en 1790, elle est l'échelon de base de l'organisation judiciaire jusqu'en 1958. Cette justice de proximité avait pour ressort le canton dont le nombre a été drastiquement réduit dès la loi du 8 pluviôse an IX (28 janvier 1801). Elle est symbolique de la justice voulue par les constituants. A l'origine, le tribunal de paix s'organisait autour d'un juge de paix et de deux assesseurs qui prennent part à la décision, élus pour 2 ans puis 3 ans avec la Constitution de l'an VIII. Dès l'an IX, les assesseurs cèdent la place à des suppléants qui sont chargés de remplacer le juge. L'emprise du pouvoir central se manifeste dès l'an X avec le principe d'élections de deux candidats par canton, dont un est choisi par l'Empereur pour siéger 10 ans. Le juge de paix devient un juge unique nommé et révocable par le gouvernement selon la charte de 1814. Juge de première instance, le juge de paix est avant tout un conciliateur. Il s'agit de négocier un arrangement amiable qui

doit éviter l'ouverture d'un procès. D'abord facultative par la loi du 25 mai 1838, la *petite conciliation* devient obligatoire par la loi du 2 mai 1855. La *grande conciliation*, préliminaire obligatoire des affaires relevant du tribunal de première instance, a été rapidement contournée sous la pression des avoués notamment, et la loi du 9 février 1949 la supprime compte tenu du nombre marginal d'affaires examinées par les justices de paix dans ce cadre. Parallèlement, la compétence civile du juge de paix ne cesse de progresser avec des sujets aussi variés que les litiges entre propriétaires et locataires que les contestations des indemnités pour le phylloxéra (loi au 18 juillet 1878) ou les dommages causés aux récoltes par le gibier (loi du 19 avril 1901). Dans le domaine pénal, le juge de paix est un appui du parquet en tant qu'officier de police judiciaire. Les candidats devront également souligner l'importance des justices de paix en matière gracieuse. C'est en effet le juge de paix qui convoque et préside le conseil de famille qui délibère sur les intérêts de mineurs, interdits ou absents, et reçoit les actes d'émancipation. Enfin, la justice de paix est progressivement investie d'attributions administratives, d'abord limités à la réception des serments des fonctionnaires ou à la conduite d'enquêtes de *commodo et incommodo* ordonnées par le préfet. La judiciarisation de la société et l'exode rural, entre autres motifs, auront eu raison des justices de paix qui sont supprimées par l'ordonnance du 22 juillet 1958 relative à l'organisation judiciaire. Les tribunaux d'instance héritent de leurs attributions. Mais le besoin d'une justice de proximité n'a pas disparu pour autant. Au contraire, de nouvelles juridictions portant cet intitulé sont créées en 2002 par la loi de programmation et d'orientation de la justice avec à leur tête des magistrats professionnels. Elles sont supprimées par le législateur en 2011 et de manière effective le 1er juillet 2017. Signe que le besoin d'une justice au plus près du terrain est toujours une forte attente, deux lois adoptées en 2019 aboutissent au retour d'un tribunal de proximité, qui succède aux tribunaux d'instance dans les villes qui ne sont pas le siège d'un tribunal de grande instance.

Troisième épreuve écrite des concours externes et internes

Langues vivantes étrangères : allemand, anglais, arabe, chinois, espagnol, italien, japonais ou russe.
Langues anciennes : grec ancien, hébreu ancien ou latin.

- **Forme de l'épreuve**

La troisième épreuve écrite d'admissibilité consiste en la **traduction d'un texte** rédigé dans une des langues anciennes ou dans une des langues vivantes étrangères choisie par le candidat lors de l'inscription aux concours.

Cette traduction est suivie, dans le cas des **langues vivantes étrangères**, de la **réponse à plusieurs questions** se rapportant au texte et appelant une réponse claire, argumentée et développée.

L'usage du dictionnaire est autorisé pour les langues anciennes.

L'épreuve ne comporte pas de programme réglementaire.

- **Objectifs de l'épreuve**

L'épreuve écrite de langue a pour objectif d'évaluer le niveau général en langue des candidats et non pas leur niveau de formation en histoire ou en histoire de l'art par exemple.

Elle est destinée d'une part à évaluer la connaissance et la qualité de la langue et d'autre part à apprécier la capacité du candidat à exprimer une position structurée, argumentée et critique dans la langue choisie.

Afin de garantir la cohérence et l'homogénéité des critères d'appréciation pour toutes les langues, le candidat sera notamment évalué sur sa capacité à :

- comprendre et analyser un texte dans la langue choisie ;
- proposer une traduction la plus fidèle possible au texte original ;
- élaborer une traduction dans un français clair, irréprochable et idiomatique ;
- maîtriser l'expression écrite et présenter des qualités rédactionnelles ;
- maîtriser le vocabulaire approprié ;
- maîtriser le temps imparti.

Pour les langues vivantes étrangères (questions), le candidat sera notamment évalué sur sa capacité à :

- s'exprimer avec clarté et justesse dans la langue choisie ;
- structurer de manière ordonnée sa réflexion selon un plan clair et cohérent ;
- exprimer son opinion de manière structurée et argumentée ;
- démontrer son affinité avec la langue choisie et la (les) culture(s) qui lui sont associées.

Sujets

L'épreuve pour les langues vivantes étrangères est constituée, d'une part, d'une version et, d'autre part, de la réponse à trois questions se rapportant au texte.

- Version : Traduction du passage entre crochets.
- Questions : Réponses argumentées et développées dans la langue,

L'épreuve pour les langues anciennes (l'utilisation d'un dictionnaire est autorisée) est constituée de la version de l'intégralité du texte.

Allemand

Kolonialgeschichte neu erzählt

[Die Debatte rund um die koloniale Vergangenheit und Restitution von Beutekunst ist nicht neu. Seit Jahrzehnten schon wird in den ethnologischen Museen über unrechtmäßig erworbene Gegenstände diskutiert. Innerhalb dieser Debatte tauchte allerdings die Sicht derer, die seit Beginn der Kolonialisierung durch die Spanier und Portugiesen im 16. Jahrhundert Widerstand geleistet haben, bislang zu wenig auf. Das Rautenstrauch-Joest-Museum (RJM) in Köln will dies nun mit seiner neuen Ausstellung ändern. In „Resist! Die Kunst des Widerstands“ erhalten diesmal die Kolonialiserten, jene, die unter Unterdrückung litten oder leiden, eine Stimme. „Es geht um einen Perspektivwechsel“, erläutert Museumsdirektorin Nanette Snoep das Konzept. „darum, die Nachfahren und Betroffenen sprechen zu lassen und ungehörte Geschichten zu erzählen. Und schließlich um die Frage: Was bedeutet Widerstand heute?“

Eine Antwort darauf versuchen die vierzig internationalen Künstler und Künstlerinnen aus mehr als dreißig Ländern zu geben. Sie wurden eingeladen, ihre Sicht der Dinge zu präsentieren. Die meisten von ihnen kommen aus dem Globalen Süden oder der Diaspora und haben politische Ansätze.] Darunter auffallend viele Frauen, was nicht verwundert, wenn man allein an die namibischen Aktivistinnen rund um Esther Utiua Muinjangue denkt. Die Aktivistin ist die Vorsitzende der Ovaherero Genocide Foundation, einer Stiftung, die seit Jahren vom deutschen Staat eine Entschädigung für das Unrecht fordert, das die ehemalige Kolonialmacht den Herero und Nama in „Deutsch-Südwestafrika“ angetan hat.

Die indigenen Aufstände zwischen 1904 und 1908 wurden brachial niedergeschlagen und kosteten mehr als 90.000 Menschen das Leben. Das Gemetzel gilt als erster Völkermord in der Geschichte des 20. Jahrhunderts. In der Ausstellung sieht man Grafikpanels, die ein namibischer Grafiker zusammen mit Esther Muinjangue und ihrer Mitstreiterin Ida Hoffmann gestaltet hat. Außerdem weisen Fotografien sowie drei Bildschirme mit Filmausschnitten von Demonstrationen und Reden auf die Ereignisse von damals hin. Über allem steht der Slogan „It Cannot be About Us Without Us“, ein Slogan, den sich auch die Ausstellungsmacher zu eigen gemacht haben: Nicht über uns (reden) - ohne uns.

Der Raum der Namibia-Aktivistinnen ist einer von vier „It's yours“-Räumen, mit denen das Rautenstrauch-Joest-Museum externen Kuratoren und Kuratorinnen einen Ort bietet, um ihre Geschichte, respektive das, was sie zu sagen haben, erzählen zu können. Alle vier wurden von Frauen konzipiert.

Patricia Kaersenhout aus Amsterdam befasst sich ebenfalls mit Kolonialgeschichte, wobei auch sie versucht, die Erkenntnis hieraus auf heutige Verhältnisse umzumünzen. [...] Als Künstlerin und Aktivistin, deren Eltern aus der einstigen niederländischen Kolonie Surinam stammen, verleiht sie so den Ausgegrenzten und Vergessenen eine Stimme. Der politische Faden in ihrer Arbeit wirft Fragen über die Bewegungen der afrikanischen Diaspora und ihre Beziehung zu Feminismus, Sexualität, Rassismus und der Geschichte der Sklaverei auf. „Gerade für junge People of Color ist es sehr wichtig, dass sie ihre Geschichte kennen und dass ihre Vergangenheit nicht nur voller Unterdrückung und Leid ist, sondern auch voller Widerstand.“

aus: Cornelia Ganitta, www.dv.de, 21.02.2021

Fragen

1. Was ist an dieser Ausstellung über den antikononialen Widerstand in Köln neu?
2. Inwiefern geht diese Ausstellung in Köln weit über den Rahmen der Kolonialisierung hinaus?
3. Wie kann sich Ihrer Meinung nach die deutsche Kulturpolitik mit der Aufarbeitung der deutschen Kolonialgeschichte konkret auseinandersetzen?

Proposition de traduction :

La question du passé colonial et de la restitution des œuvres d'art volées n'est pas nouvelle. Dans les musées d'ethnologie l'on débat depuis des décennies au sujet de l'exposition de certains objets acquis de manière illégale. Mais jusqu'à présent, ces discussions n'ont donné à ceux qui se sont opposés aux Espagnols et aux Portugais dès le début de la colonisation au 16^{ème} siècle, que trop rarement l'occasion de se faire entendre. A travers sa nouvelle exposition, Le musée de Rautenstrauch-Joest à Cologne entend bien changer les choses. Car cette fois, c'est la voix des peuples colonisés que l'on entend dans l'exposition « Resist ! L'art de la résistance », la voix de ceux qui ont souffert ou souffrent encore de l'oppression. « Il s'agit de changer de perspective », explique la directrice du musée Nanette Snoep au sujet du concept de l'exposition, « de donner aux descendants et aux personnes encore concernées la possibilité de s'exprimer et de raconter des histoires ignorées jusqu'alors. Et finalement de savoir ce que signifie encore « résister » de nos jours ».

Quarante artistes internationaux venant de plus de trente pays différents ont tenté de répondre à cette question. Invités à exposer leur vision des choses, la plupart d'entre eux sont issus des Pays du Sud ou bien de l'immigration et proposent des approches politiques du problème.

Traduction des questions.

1. Qu'y a-t-il de nouveau dans cette exposition sur la résistance anti-coloniale qui a lieu à Cologne ?
2. Dans quelle mesure cette exposition à Cologne va bien au-delà du cadre thématique de la colonisation ?
3. De quelles façons la politique culturelle de l'Allemagne peut concrètement se confronter au travail de mémoire qu'il reste à faire sur le passé colonial allemand ?

Anglais

Being the Queen sure has its ups and downs

Some good news at last! The middle common room of Magdalen College, Oxford has voted to remove its portrait of the Queen because of her association with colonialism. Don't you think that's really great news? There certainly seemed to be a consensus across the political spectrum that it was.

To be clear, I'm not saying there was a consensus that it was right to remove the picture. Far from it. That wouldn't have been good news – that would have been exceptionally boring news. Everyone agreeing isn't entertaining. This was great news because of the hysterical divergence of opinion about it.

On the one hand, we have the self-consciously solemn language of the student body: "For some students, depictions of the monarch and the British monarchy represent recent colonial history"; "the room should be a welcoming, neutral place for all members, regardless of background, demographic or views"; the portrait will be replaced with "art by or of other influential and inspirational people".

Am I wrong to infer, behind the measured tone, an impish glee at the consternation they know they're going to cause? As the president of the college put it: "Being a student is... sometimes about provoking the older generation. Looks like that isn't so hard to do these days."

It absolutely isn't, as demonstrated by the other hand: the balancing glee of the frothing response, featuring on (and in some cases dominating) several front pages on a day rich with other newsworthy occurrences. In advancing order of delighted rage, there was the *Times*: "Oxford college to remove Queen's portrait over colonial links"; the *Daily Telegraph*: "The Queen 'cancelled' by Oxford college"; the *Daily Mail*: "Outrage as Oxford students vote to axe Queen"; and the *Daily Express*: "How dare they! Oxford students cancel our Queen". I find the use of a possessive adjective in that last one exquisitely loathsome. (...)

[On Tuesday morning, nobody cared what the graduate students of Magdalen College, Oxford put on the wall of their common room. That seemed a perfectly reasonable state of affairs. Why, by Wednesday morning, had it been abandoned? What good does that do?

It certainly does harm - it's incredibly divisive. That's partly because it's about the Queen. In Britain, the Queen is supposed to be a unifying symbol. Crucial to making that work is avoiding too much specific discussion of her. She needs to remain a benign figure on to whom everyone can project whatever they want her and Britain to stand for. As soon as people start comparing notes about that, the system starts to unravel.

So these students say she is associated with colonialism, while Williamson* says she's "a symbol of what is best about the UK" who promotes "British values of tolerance, inclusivity and respect", someone on Twitter claims that the Queen is actually "a pioneer of anti-racism" and Toby Young completes the circle by saying of the Magdalen students: "It is baffling that they associate the Queen with colonialism."

It's really not baffling. It is eminently comprehensible. It might be unfair but it's not like associating her with rising knife crime. When she became Queen, Britain still had loads of colonies and she seemed fine with that. Then that largely stopped and she also seemed fine with that. Analysis of all the mutually contradictory things she has seemed fine with over her exceptionally long reign isn't going to help the country and is very unfair on an elderly woman who has handled the frankly surreal circumstances of her existence with stoicism and dignity.]

And it all misses the key point: it is fine to take her picture down and it is fine to leave it up. That is what almost everyone thinks. Suggesting that either course of action isn't fine is what's not fine and yet those groups – the "woke" and the patriotic – hold a duopoly on self-righteousness.

News stories of students making this sort of lefty political statement have been breaking for decades and it all used to be pretty harmless. Currently, however, it is of tremendous help to the government. Boris Johnson and his team have been pushing patriotism hard post-Brexit because they have correctly analysed that it's a good way of shoring up the 40-45% of the vote they need to stay in power.

So when something is reported that plays to the concerns many people have about cancel culture, it gives the government a wonderful opportunity to appeal to an extremely wide spectrum of opinion: everyone from those who just think wokeness has gone a bit far, right round to full-on fascists.

"We're thinking what you're thinking" is the implication to all of those voters. The Tories get to play the outsiders, the underdogs, knocking down the unaccountable ivory towers of academe. For all their wealth, privilege and the backing of vast financial vested interests, Johnson and co manage to present themselves as commonsense men of the people. They only alienate those who wouldn't vote Conservative in a million years anyway.

It's cynical divide and rule. They appropriate symbols of unity, such as the monarchy and the flag, and make them instruments of division. That pitiless strategy, rather than any precocious student resolution, is the true insult to the Queen.

By David Mitchell, *The Guardian*, Sunday 13 June 2021

* Gavin Williamson, the secretary of state responsible for higher education.

QUESTIONS

1. According to David Mitchell, in what ways has the Magdalen College students' decision to remove a portrait of the Queen turned into a divisive political issue ?
2. Discuss the following statement: "Being a student is... sometimes about provoking the older generation. Looks like that isn't so hard to do these days."
3. In your opinion, has cancel culture gone too far? Give precise examples to support your opinion.

Proposition de traduction

Mardi matin, tout le monde se fichait bien de ce que les étudiants de troisième cycle du Magdalen College à Oxford affichaient sur les murs de leur salle commune. Cela semblait être une position / situation tout à fait normale / légitime. Alors pourquoi, le mercredi matin, la situation a-t-elle changé ? Quel bien peut-il en ressortir ? / Que peut-il en ressortir de bien / bon ?

En réalité, il ne peut en ressortir rien de bon / cela fait plus de mal que de bien – c'est même une source de division incroyable, notamment parce qu'il s'agit de la reine. En Grande-Bretagne, la reine est censée être un symbole d'unité. Et pour que cette unité soit effective, il est important d'éviter tout débat qui entre dans les détails / précis à son sujet. Elle doit rester une personnalité aimable / affable / bienveillante sur laquelle chacun doit pouvoir projeter l'idée qu'il se fait de ce que la reine ou la Grande-Bretagne représente / symbolise. A partir du moment où les gens commencent à confronter leurs impressions à ce sujet, le système commence à s'effiloche / se fissurer.

Tandis que ces étudiants associent la reine au colonialisme, Williamson voit en elle « le symbole de ce qu'il y a de meilleur au Royaume Uni », puisqu'elle promeut « les valeurs britanniques que sont la tolérance, l'inclusion et le respect » ; quelqu'un sur Twitter affirme que la reine serait en fait « une pionnière de la lutte contre le racisme » et Toby Young boucle la boucle en disant des étudiants de Magdalen College : « Il est déconcertant de voir qu'ils associent la reine au colonialisme ».

Cela n'a absolument rien de déconcertant, c'est même éminemment compréhensible. Si cela peut sembler injuste, ce n'est pas non plus comme s'ils associaient la reine à la recrudescence des violences à l'arme blanche / l'augmentation de la criminalité. La Grande-Bretagne possédait encore de nombreuses colonies lorsqu'elle fut sacrée reine / accéda au trône et elle ne sembla pas s'en émouvoir / cela ne lui posa pas de problème / elle s'en est accommodée. Puis l'empire britannique prit fin et elle ne sembla pas non plus s'en émouvoir / cela non plus ne lui posa pas de problème / elle s'en est accommodée également. Faire l'inventaire des choses contradictoires dont elle s'est accommodée au cours d'un règne d'une longueur exceptionnelle n'aidera en rien, et il est très injuste de s'en prendre à une vieille dame qui a toujours fait face aux circonstances surréalistes de son existence avec stoïcisme et dignité.

Questions :

1. D'après David Mitchell, en quoi la décision prise par les étudiants de Magdalen College de décrocher le portrait de la reine est-elle un sujet clivant prenant une dimension politique ?
2. Commentez la citation suivante : « être étudiant, cela implique parfois de provoquer la génération plus âgée. Et on dirait bien que cela n'est pas si difficile à faire à notre époque. »
3. Selon vous, la « culture du bannissement » va-t-elle trop loin ? Prenez des exemples précis.

الكسكس... الطبق الذي وُحِدَ بلدان المغرب العربي

لا الحسابات السياسية ولا التجارة ولا التهديدات الأمنية ولا الأطماع الخارجية التي تحوم حول المنطقة منذ عقود، لا شيء من ذلك أدى إلى توحيد دول المغرب العربي. وحده طبق الكسكس حاز هذا الفضل وسمح لأول مرة لكل من المغرب والجزائر وتونس وموريتانيا، بالتقدم بملف مشترك إلى منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة (اليونسكو)، من أجل الحصول على اعتراف بطبق الكسكس كتراث عالمي غير مادي. وحدها الظروف السياسية الصعبة التي تجتازها ليبيا يمكن أن تفسر غياب ليبيا عن هذه الخطوة الوجودية.

[فقد أعلنت منظمة اليونسكو في شهر ديسمبر/كانون الأول 2020 عن إدراجها "المهارات والخبرة والممارسات المتعلقة بإنتاج واستهلاك الكسكس" في قائمة التراث الثقافي غير المادي، معتبرة أن هذا الإدراج المشترك يبين "إلى أي حدّ يمكن للتراث الثقافي غير المادي أن يكون موضوعاً يجمع الدول ويحصنها على التعاون".

وأبدت اليونسكو ميلاً خاصاً لربط هذا الطبق الشهير بالإرث الثقافي الأمازيغي، حيث وصفته في موقعها الرسمي بـ «الطبق الأمازيغي»، "لأنّ الكسكس كان معروفاً منذ العصور الوسطى على أقل تقدير". وفي صيغة مهذبة للقفز فوق النقطة الخلافية لتحديد أصل هذا الطبق الحضاري، خلصت اليونسكو إلى أن الخبراء الذين أعدوا ملف الترشيح من دول المغرب العربي الأربعة، قد اتفقوا على النتيجة نفسها: "أفضل كسكس هو الذي تعدّه أمي".

فالكسكس أكثر من مجرد طبق، بل هو أوقات مميزة وذكريات وتقاليد ومهارات وحركات تتناقلها الأجيال. هناك مجموعة لا تتناهي من الفروق الدقيقة بين المناطق في كيفية تحضير طبق الكسكس، إذ تختلف المكونات باختلاف النظم البيئية والجغرافيا من سهول وجبال وصحراء، مما يجعل هذا الطبق مرآة تعكس خصائص شعوب المنطقة. [

لا تتوفر أي من المراجع العلمية والتاريخية على تحديد دقيق لفترة ظهور الكسكس لأول مرة، لكن عملية طهي حبات السميد المستخرجة من الحبوب تشكّل مرحلة فارقة في تاريخ البشرية، فقد طوّر الإنسان من خلالها مستوى عيشه.

عن موقع " الجزيرة"، 23 فبراير 2021

أسئلة:

1. ما هي الدول المعنية بطبق الكسكس حسب النص؟
2. ماذا تعرف عن أصل الكسكس من خلال النص؟
3. اشرح عنوان هذا المقال "الكسكس... الطبق الذي وُحِدَ بلدان المغرب العربي"

Proposition de traduction

Le couscous, le plat qui « unifia » les pays du Maghreb

Ni les calculs politiques, ni le commerce, ni les menaces pesant sur la sécurité, ni les convoitises étrangères qui planent autour de la région depuis des décennies ; rien de tout cela n'avait réussi à « unifier » les pays du Maghreb. Seul le couscous y parvint et permit, pour la première fois, au Maroc, à l'Algérie, à la Tunisie et à la Mauritanie, de soumettre un dossier commun à l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO), en vue d'obtenir la reconnaissance du couscous comme patrimoine mondial immatériel. Seules les conditions politiques difficiles que connaît la Libye peuvent expliquer l'absence de ce pays dans cette démarche unitaire.

[En décembre 2020, l'UNESCO annonça inscrire « les savoirs, savoir-faire et pratiques liés à la production et la consommation du couscous » sur la liste du patrimoine culturel immatériel et affirma que cette participation conjointe montrait « à quel point le patrimoine culturel immatériel pouvait être un sujet sur lequel les Etats se retrouvaient et coopéraient ».

L'UNESCO prit soin de rattacher ce fameux plat à l'héritage culturel berbère et le qualifia sur son site officiel de « plat berbère », « car nous connaissons le couscous depuis le Moyen âge au moins ». Et dans une formulation polie qui permet d'éviter les controverses autour de la question de l'origine culturelle de ce plat, l'UNESCO constata que, les spécialistes des quatre pays maghrébins qui avaient préparé le dossier de candidature, étaient tombés d'accord sur un point : « Le meilleur couscous est celui que prépare ma mère ».

En effet, le couscous est plus qu'un simple plat, il représente des moments exceptionnels, des souvenirs, des traditions, des savoir-faire, des gestes qui se transmettent de génération en génération. Il existe une infinité de nuances entre les régions dans la préparation du couscous. Les ingrédients changent en effet en fonction des écosystèmes, selon que l'on se trouve en plaine, en montagne ou dans le désert, faisant ainsi du couscous un véritable plat miroir qui reflète les particularités des différents peuples de la région.]

Il n'existe aucune source scientifique ou historique qui déterminerait précisément le moment d'apparition du couscous, mais le processus de cuisson de la semoule à partir des graines de blé correspond à une étape importante dans l'histoire de l'Humanité car grâce à cette découverte, l'Homme améliora sa qualité de vie.

Source : site « al-Jazeera.com », 22 février 2021

Questions :

- 1) D'après le texte, quels sont les pays concernés par le plat du couscous ?
- 2) Que nous apprend le texte sur les origines du couscous ?
- 3) Expliquez le titre de l'article : « Le couscous, le plat qui « unifia » les pays du Maghreb »

ARTE

El uso de un monumento por la paz aviva el malestar social en Colombia

El mundo del arte protesta por la presencia del presidente Iván Duque en una instalación encargada a la artista Doris Salcedo sobre los acuerdos con las FARC

elpais.com - CATALINA OQUENDO
BOGOTÁ - 14 DE MAYO DE 2021

La escena pasó inadvertida. En medio de la crisis que azota¹ Colombia y que ha causado al menos 41 muertos, una reunión del presidente Iván Duque con un grupo de sacerdotes para tratar de desactivar las protestas sociales transcurrió sin mucho eco. Las alertas del mundo del arte colombiano saltaron cuando se supo que el encuentro se había producido en *Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria*, monumento conmemorativo del acuerdo de paz con las FARC que contiene una obra homónima encargada a la reconocida artista Doris Salcedo.

La pieza se construyó en 2018 con más de 8.000 armas que entregaron los exguerrilleros y que la creadora, junto a mujeres víctimas de abuso sexual, fundió y convirtió en 1.300 placas metálicas sobre las cuales se puede caminar. Está en una casona considerada un lugar para la memoria y el homenaje, muy cerca de la Casa de Nariño, sede² de Gobierno. Está pensado también como un espacio para la exposición, cada año y durante medio siglo, que es el tiempo que duró la guerra, de la obra de artistas colombianos o extranjeros.

En el mundo del arte ha molestado que el Gobierno la usara como espacio de reuniones y que la obra *Salam Tristesse Irak 2016-2020*, de Francis Alys, que se exponía en las paredes del espacio, fuera cubierta de blanco para el evento del presidente Duque. El Ministerio de Cultura confirmó a EL PAÍS que, tras³ la polémica, el artista belga pidió desmontar su exposición. “Aunque lamentamos profundamente [la decisión de Alys], fue respetada por los miembros del comité artístico. Desde el 12 de mayo se inició el proceso de desmonte y por lo tanto el museo continuará cerrado incluso si las medidas de restricción con motivo de la tercera ola del covid fueran levantadas”, indicó el ministerio por escrito.

La artista colombiana Doris Salcedo declaró a *Hyperallergic*, medio especializado en cultura contemporánea, que *Fragmentos* había sido utilizado “abusivamente, rompiendo todas las normas internacionales de conservación y derechos de autor”. El Ejecutivo asegura que “el espacio se escogió dada su importancia simbólica al haber sido creado para promover la construcción de diálogos y reflexiones” y, continúa, “en ningún momento se rompió alguna norma nacional o internacional en el uso del espacio”.

Para algunos artistas y comisarios, se trata de otro acto que refleja el desinterés del Gobierno por el acuerdo de paz con las FARC. La obra fue comisionada por el expresidente Juan Manuel Santos directamente a Salcedo. “El suelo de *Fragmentos* contiene la rabia⁴ de mujeres víctimas de violencia sexual en el conflicto y usar el espacio como si fuera un cubo blanco es terriblemente violento. Esto podría enmarcarse dentro de la revictimización: es un espacio para honrar a las víctimas, pero se usa para organizar diálogos que buscan seguir empobreciendo a los colombianos y reprimiendo violentamente a quienes no están de acuerdo”, aseguró a EL PAÍS Valentina Gutiérrez, directora de la galería de arte Espacio El Dorado. Lucas Ospina, profesor de Artes de la Universidad de los Andes, que se acogió al paro⁵ junto a sus estudiantes, dice que el problema no es que dialoguen en el espacio, sino la utilización del lugar para “que el presidente dé declaraciones que demonizan la protesta social”.

Un Gobierno con poco amor por la cultura

La reunión en el lugar también ha sido leída como una muestra de que el Gobierno de Duque da poco valor a la cultura. El Ejecutivo promueve la “economía naranja” más enfocada en el emprendimiento, pero esta no es bien recibida por un amplio sector artístico del país, que la considera vacía de contenido. “Así es que los gobernantes vampirizan la cultura”, dijo a través de Twitter el crítico y comisario de arte, Cuauhtémoc Medina. El debate está abierto y hay quienes consideran que la discusión debe ir más allá de la obra de Salcedo y enfocarse en la voz de los artistas contra los hechos de brutalidad policial.

[Las críticas se han dirigido al ministro de Cultura, Felipe Buitrago. “Es aterradora la usurpación simbólica del lugar, pero lo más grave es que se haga desde el ministerio, que es el encargado de velar y salvaguardar el gremio⁶”, dice Juan Sebastián Ramírez, director de la Galería Bis, de Cali.

La obra de Salcedo no ha sido el único terreno simbólico en disputa durante las protestas sociales contra el Gobierno. En Cúcuta, en la frontera con Venezuela, y en Medellín, los manifestantes han hecho murales contra el Ejecutivo borrados por militares o por políticos adscritos al Centro Democrático, el partido al que pertenece el mandatario colombiano. En uno de ellos, se hacía homenaje a Lucas Villa, manifestante asesinado por civiles durante las protestas. La imagen fue destruida tal como ocurrió en 2020 con otros murales que recordaban a las víctimas de la violencia policial que se dio en Colombia en septiembre pasado.

El profesor Ospina considera que es en las calles y con expresiones como esta donde los artistas se están expresando políticamente. “El arte de las bases está dando una lección al arte de élite, que termina siendo irrelevante⁷ porque no está dispuesto a correr riesgo: usa los temas políticos, pero no actúa políticamente.”]

Preguntas

1. ¿Por qué la reunión del Presidente Iván Duque provocó una sentida emoción en el mundo de la cultura? ¿Que argumentos se invocan?
2. ¿Que piensa ud. de la utilización de espacios de arte utilizados con fines diversos, otros que los estrictamente culturales? ¿Tiene algún ejemplo?
3. ¿Cómo entiende la opinión del profesor Ospina: “El arte de las bases está dando una lección al arte de élite, que termina siendo irrelevante porque no está dispuesto a correr riesgo: usa los temas políticos, pero no actúa políticamente”?

Proposition de traduction

ART

L'utilisation d'un monument pour la paix ravive le malaise social en Colombie

Le monde de l'art proteste contre la présence du président Iván Duque sur le lieu d'une installation sur les accords avec les FARC commandée à l'artiste Doris Salcedo

elpais.com - CATALINA OQUENDO
BOGOTÁ - 14 MAI 2021

La scène est passée inaperçue. Au cœur de la crise qui secoue la Colombie et qui a fait au moins 41 morts, une rencontre entre le président Iván Duque et un groupe de prêtres pour tenter de désamorcer les manifestations sociales s'est déroulée sans grande répercussion. Les alertes dans les milieux de l'art colombien se sont déclenchées lorsqu'on a appris que la réunion avait eu lieu au sein de *Fragments, Espace d'Art et Mémoire*, monument commémorant l'accord de paix avec les FARC, lequel contient une œuvre homonyme commandée à l'artiste de renom Doris Salcedo.

L'œuvre a été construite en 2018 avec plus de 8 000 armes déposées par les ex-guérilleros et que la créatrice, avec le concours de femmes victimes d'abus sexuels, a fondues et transformées en 1300 plaques métalliques sur lesquelles on peut circuler. Elle se trouve dans un grand hôtel particulier considéré comme un lieu de mémoire et d'hommage, très près de la Casa de Nariño, siège du gouvernement. Ce lieu est également conçu comme un espace d'exposition pour l'œuvre d'artistes colombiens et étrangers, et ce chaque année et pendant un demi-siècle, soit le temps qu'a duré la guerre.

Le monde artistique s'est montré agacé que le gouvernement l'utilise comme espace de réunion, et que l'œuvre *Salam Tristesse Iraq 2016-2020*, de Francis Alÿs, qui était exposée sur les murs, soit recouverte de blanc à l'occasion de la rencontre du président Duque. Le Ministère de la Culture a confirmé au journal EL PAÍS que, à la suite de la polémique, l'artiste belge a demandé à démonter son exposition. "Bien que nous regrettions profondément [la décision d'Alÿs], celle-ci a été respectée par les membres du comité artistique. Depuis le 12 mai, le retrait a commencé et le musée restera donc fermé même si les mesures de restriction dues à la troisième vague de la Covid étaient levées", a indiqué le Ministère dans une déclaration écrite.

L'artiste colombienne Doris Salcedo a déclaré à *Hyperallergic*, un média spécialisé dans la culture contemporaine, que *Fragments* avait été utilisé "de manière abusive, en enfreignant toutes les normes internationales en matière de conservation et de droits d'auteur". L'exécutif assure que "l'espace a été choisi en raison de son importance symbolique, ayant été créé pour promouvoir dialogues et réflexions" et, poursuit-il, "à aucun moment, aucune norme nationale ou internationale n'a été enfreinte lors de l'utilisation de cet espace".

Pour certains artistes et conservateurs de musées, il s'agit d'un nouvel acte qui reflète le désintérêt du gouvernement à l'égard des accords de paix avec les FARC. L'œuvre avait été commandée par l'ancien président Juan Manuel Santos directement à Salcedo. "Le sol de *Fragments* contient la rage des femmes victimes de violences sexuelles lors du conflit, et utiliser ce lieu comme s'il s'agissait d'un cube blanc est terriblement violent. On pourrait parler de revictimisation: c'est un espace pour honorer les victimes, mais il est utilisé pour organiser des dialogues qui visent à perpétuer l'appauvrissement des Colombiens et à réprimer violemment ceux qui ne sont pas d'accord", a assuré à EL PAÍS Valentina Gutiérrez, directrice de la galerie d'art Espacio El Dorado. Lucas Ospina, professeur d'art à l'Université des Andes, qui s'est joint à la grève avec ses étudiants, affirme que le problème n'est pas qu'ils tiennent un dialogue dans cet espace, mais que le lieu soit utilisé "par le président pour faire des déclarations qui diabolisent la protestation sociale".

Un gouvernement peu amateur de culture

La réunion sur le site a également été interprétée comme le signe que le gouvernement Duque accorde peu de valeur à la culture. L'exécutif promeut l'"économie orange", davantage axée sur l'esprit d'entreprise, mais celle-ci est mal accueillie par un large secteur artistique du pays, qui la juge vide de contenu. "C'est ainsi que les personnes au pouvoir vampirisent la culture", a déclaré le critique d'art et conservateur Cuahtémoc Medina sur Twitter. Le débat est ouvert et certains pensent que la discussion devrait aller au-delà du travail de Salcedo et s'orienter vers la voix des artistes contre la brutalité policière.

[Les critiques ont été adressées au ministre de la Culture, Felipe Buitrago. "L'usurpation symbolique du lieu est terrifiante, mais le plus grave est qu'elle est le fait du ministère, qui est chargé de veiller aux intérêts de la corporation", déclare Juan Sebastián Ramírez, directeur de la Galerie Bis à Cali.

L'œuvre de Salcedo n'a pas été le seul terrain symbolique contesté lors des manifestations sociales contre le gouvernement. À Cúcuta, à la frontière avec le Venezuela, et à Medellín, les manifestants ont peint des fresques contre le gouvernement qui ont été effacées par l'armée ou par des politiciens appartenant au Centre Démocratique, le parti auquel appartient le mandataire colombien. L'un d'eux rendait hommage à Lucas Villa, un manifestant assassiné par des civils lors des manifestations. L'image a été détruite, comme cela s'est produit en septembre 2020 avec d'autres peintures murales commémorant les victimes de la violence policière en Colombie.

Le professeur Ospina estime que c'est dans la rue et avec des expressions comme celle-ci que les artistes s'expriment politiquement. "L'art de la base donne une leçon à l'art de l'élite, qui finit par ne plus être pertinent car il ne veut pas prendre de risques: il utilise des sujets politiques, mais n'agit pas politiquement."]

Questions

1. Pourquoi la réunion du Président Iván Duque a provoqué une vive émotion dans les milieux artistiques? Quels sont les arguments évoqués?
2. Que pensez-vous de l'utilisation d'espaces d'art utilisés à des fins diverses, autres que celles strictement culturelles? Avez-vous des exemples?
3. Comment comprenez-vous l'avis du professeur Ospina: « "L'art de la base donne une leçon à l'art de l'élite, qui finit par ne plus être pertinent car il ne veut pas prendre de risques: il utilise des thèmes politiques, mais n'agit pas politiquement »?

Grec Ancien

La scène se passe dans le camp des Grecs en Troade, devant une tente où se tiennent les captives troyennes.

Lors du troisième et dernier épisode, Ménélas entre en scène, et devant lui, Hélène plaide son innocence. Hécube lui répond alors en prononçant une accusation impitoyable : elle revient d'abord à l'origine de la guerre de Troie et corrige la version d'Hélène qui en appelait à la responsabilité de Cypris lors du jugement de Paris. Puis, elle dénonce l'immoralité d'Hélène, qui s'était en réalité subitement éprise de son fils en trahissant son époux :

Ἐν μὲν γὰρ Ἄργει σμίκρ' ἔχουσ' ἀνεστρέφου,
Σπάρτης δ' ἀπαλλαχθεῖσα τὴν Φρυγῶν πόλιν
χρυσῶ ῥέουσας ἤλπισας κατακλύσειν
δαπάναισιν· οὐδ' ἦν ἰκανά σοι τὰ Μενέλεω
μέλαθρα ταῖς σαῖς ἐγκαθυβριζεῖν τρυφαῖς.

Εἶεν· βία γὰρ παῖδα φῆς <σ> ἄγειν ἐμόν·
τίς Σπαρτιατῶν ἦσθετ' ; ἢ ποῖαν βοῆν
ἀνωλόλυξας, Κάστορος νεανίου
τοῦ συζύγου τ' ἔτ' ὄντος, οὐ κατ' ἄστρο πά;
Ἐπεὶ δὲ Τροίαν ἤλθες Ἀργεῖοί τέ σου
κατ' ἴχνος, ἦν δὲ δοριπετῆς ἀγωνία,
εἰ μὲν τὰ τοῦδε κρείσσον' ἀγγέλλοιτό σοι,
Μενέλαον ἦνεις, παῖς ὅπως λυποῖτ' ἐμὸς
ἔχων ἔρωτος ἀνταγωνιστὴν μέγαν·
εἰ δ' εὐτυχοῖεν Τρῶες, οὐδὲν ἦν ὄδε.
Ἐς τὴν τύχην δ' ὀρώσα τοῦτ' ἤσκεις, ὅπως
ἔποι' ἄμ' αὐτῇ, τάρετῃ δ' οὐκ ἤθελες.
Κᾶπειτα πλεκταῖς σῶμα σὸν κλέπτειν λέγεις
πύργων καθιεῖσ', ὡς μένουσ' ἀκουσίως.
Ποῦ δῆτ' ἐλήφθης ἢ βρόχοις ἀρωμένη
ἢ φάσγανον θήγους*, ἢ γενναία γυνὴ
δράσειεν ἂν ποθοῦσα τὸν πάρος πόσιν;
Καίτοι σ' ἐνουθέτουν γε πολλὰ πολλάκις·
Ὡ θύγατερ, ἔξελεθ'· οἱ δ' ἐμοὶ παῖδες γάμους
ἄλλους γαμοῦσι, σὲ δ' ἐπὶ ναῦς Ἀχαικᾶς
πέμψω συνεκκλέψασα· καὶ παῦσον μάχης
Ἑλληνας ἡμᾶς τ'. Ἀλλὰ σοὶ τόδ' ἦν πικρόν.

Les Troyennes, Euripide

* Il s'agit de Pâris.

Proposition de traduction

La scène se passe dans le camp des Grecs en Troade, devant une tente où se tiennent les captives troyennes.

Lors du troisième et dernier épisode, Ménélas entre en scène, et devant lui, Hélène plaide son innocence. Hécube lui répond alors en prononçant une accusation impitoyable : elle revient d'abord à l'origine de la guerre de Troie et corrige la version d'Hélène qui en appelait à la responsabilité de Cypris lors du jugement de Pâris. Puis, elle dénonce l'immoralité d'Hélène, qui s'était en réalité subitement éprise de son fils en trahissant son époux :

En Argos tu vivais de peu, mais après avoir quitté Sparte pour la cité des Phrygiens où coulait l'or, tu eus l'espoir de la faire déborder par tes prodigalités : le palais de Ménélas n'était même plus suffisant pour te délecter effrontément dans ton luxe.

Eh bien ! Tu dis que mon fils t'a emmenée de force. Mais quel habitant de Sparte s'en est aperçu ? Ou bien quelle clameur as-tu fait retentir ? Castor, jeune homme, et son jumeau n'étaient-ils pas encore là, sans avoir encore rejoint les astres ? Puis, lorsque tu arrivas à Troie, avec les Argiens sur tes traces, et qu'au combat on tombait sous la lance, si l'on t'annonçait que le camp de Ménélas avait le dessus, tu louais celui-ci, pour chagriner mon fils parce qu'il avait en amour un rival imposant ; mais si c'étaient les Troyens qui avaient bonne fortune, celui-ci n'était rien. C'est que tu fixais ton regard sur la fortune et t'appliquais à la suivre immédiatement, mais ne le voulais pas pour la bravoure.

Et ensuite, tu prétends avoir cherché à dérober ton corps en tentant de descendre avec des cordes le long des remparts, si bien que tu restais là malgré toi ! Où assurément t'a-t-on prise en train de te mettre la corde autour du cou ou bien d'aiguiser un poignard, ce qu'une noble femme ferait par regret de son époux d'antan ? Pourtant, je t'ai mise en garde à de nombreuses reprises : « Ma fille, va-t-en ! Mes enfants trouveront d'autres épouses, mais toi, je vais t'aider à rejoindre en secret les navires des Achéens. Mets un terme à la guerre entre les Grecs et nous ». Mais ces propos t'étaient amers.

Les Troyennes, Euripide, v. 993-1019.

I Samuel 16, 1-13

Onction de David comme roi d'Israël

א וַיֹּאמֶר יְהוָה אֶל־שְׁמוּאֵל עַד־מָתַי אַתָּה מֵתְאַבֵּל אֶל־שְׂאוּל וְאֲנִי מֵאַסְתִּיו מִמֶּלֶךְ עַל־
יִשְׂרָאֵל מֵלֹא קִרְנָה שָׁמֹן וְלֹהֶ אֲשַׁלְחֶנּוּ אֶל־יֹשֵׁי בֵּית־הַלְחָמִי כִּי־רָאִיתִי בְּבָנָיו לִי
מֶלֶךְ: ב וַיֹּאמֶר שְׁמוּאֵל אֵיךְ אֵלֶּךְ וְשָׁמַע שְׂאוּל וְהִרְגָנִי וַיֹּאמֶר יְהוָה עֲגַלְתָּ בְּקֹרֶ תִּקַּח
בִּנְיָדָה וְאָמַרְתָּ לַזֹּבֵחַ לִיהוָה בָּאתִי: ג וַקְרָאתָ לְיֹשֵׁי בְּזֻבָח וְאָנֹכִי אוֹדִיעֶנָּה אֶת אֲשֶׁר־
תַּעֲשֶׂה וּמִשְׁחַתָּ לִּי אֶת אֲשֶׁר־אָמַר אֵלַיךְ: ד וַיַּעַשׂ שְׁמוּאֵל אֶת אֲשֶׁר דִּבֶּר יְהוָה וַיָּבֵא
בֵּית לָחֶם וַיַּחֲרִדּוּ זָקְנֵי הָעִיר לַקְרָאתוֹ וַיֹּאמֶר שְׁלֹם בּוֹאָה: ה וַיֹּאמֶר אֲשֶׁר לַזֹּבֵחַ
לִיהוָה בָּאתִי הַתְּקַדְּשׁוּ וּבָאתֶם אִתִּי בְּזֻבָח וַיַּקְדִּישׁ אֶת־יֹשְׁבֵי וְאֶת־בָּנָיו וַיִּקְרָא לָהֶם
לְזֻבָח: ו וַיְהִי כִּבּוֹאָם וַיֵּרָא אֶת־אֱלִיָּאב וַיֹּאמֶר אֵיךְ גָּגַד יְהוָה מִשִּׁיחּוֹ: ז וַיֹּאמֶר יְהוָה
אֶל־שְׁמוּאֵל אַל־תִּבְטֹ אֶל־מַרְאֵהוּ וְאֶל־גִּבּוֹת קוֹמָתוֹ כִּי מֵאַסְתִּיהוּ כִּי אֲשֶׁר יִרְאֶה
הָאָדָם כִּי הָאָדָם יִרְאֶה לְעֵינָיִם וַיְהוָה יִרְאֶה לְלֵבָב: ח וַיִּקְרָא יְשִׁי אֶל־אֲבִינָדָב וַיַּעֲבְרֵהוּ
לִפְנֵי שְׁמוּאֵל וַיֹּאמֶר גַּם־כִּזְהָ לֹא־כָתַר יְהוָה: ט וַיַּעֲבֵר יְשִׁי שְׁמֵהּ וַיֹּאמֶר גַּם־כִּזְהָ לֹא־
כָתַר יְהוָה: י וַיַּעֲבֵר יְשִׁי שְׁבַעַת בָּנָיו לִפְנֵי שְׁמוּאֵל וַיֹּאמֶר שְׁמוּאֵל אֶל־יְשִׁי לֹא־כָתַר
יְהוָה בְּאֵלֶּה: יא וַיֹּאמֶר שְׁמוּאֵל אֶל־יְשִׁי הֲתִמּוּ הַנְּעָרִים וַיֹּאמֶר עוֹד שָׂאֵר הַקְּטָן וְהִגַּה
רֹעָה בְּצֹאֵן וַיֹּאמֶר שְׁמוּאֵל אֶל־יְשִׁי שְׁלַחְהָ וְקָחְנוּ כִּי לֹא־נִסָּב עַד־בָּאוּ פֹּה: יב וַיִּשְׁלַח
וַיְבִיאֵהוּ וְהוּא אֲדָמוּנִי עִם־יָפֶה עֵינָיִם וְטוֹב רָאִי וַיֹּאמֶר יְהוָה קוּם מִשְׁחָהוּ כִּי־זֶה
הוּא: יג וַיִּקַּח שְׁמוּאֵל אֶת־קֶרֶן הַשֶּׁמֶן וַיִּמְשַׁח אֹתוֹ בְּקֶרֶב אָחִיו וַתִּצְלַח רוּחַ־יְהוָה אֶל־
דָּוִד מִהַיּוֹם הַהוּא וַמַּעֲלָה בְּיָקָם שְׁמוּאֵל בְּיַד הַרְמָתָה:

I Samuel 16, 1-13

Onction de David comme roi d'Israël

L'Eternel dit à Samuel : Jusqu'à quand t'affligeras-tu au sujet de Saül, alors que je l'ai jugé indigne de régner sur Israël. Remplis ta corne d'huile, et va ; je t'enverrai chez Ishaï, le Bethléhémite, car j'ai vu parmi ses fils celui que je me suis choisi pour roi.

2 Samuel dit : « Comment irai-je ? Saül l'apprendra, et il me tuera ». Et l'Eternel répondit : « Tu emmèneras avec toi une génisse, et tu diras : Je viens pour offrir un sacrifice à l'Eternel.

3 Tu inviteras Ishaï au sacrifice ; je te ferai savoir ce que tu dois faire, et tu oindras pour moi celui que je te dirai. »

4 Samuel fit ce que l'Eternel avait dit, et il se rendit à Bethléhem. Les anciens de la ville accoururent effrayés à sa rencontre et lui dirent : « Bienvenue ! »

5 Salut ! répondit-il ; je suis venu pour offrir un sacrifice à l'Eternel. Sanctifiez-vous, et venez avec moi au sacrifice. Il fit aussi sanctifier Ishaï et ses fils, Et il les invita au sacrifice.

6 A leur arrivée, il se dit, en voyant Eliab : « L'élu de l'Eternel est certainement là devant lui. »

7 Et l'Eternel dit à Samuel : « Ne prête pas attention à son apparence et à la hauteur de sa taille, car je l'ai rejeté. Ce que voit l'homme ne compte pas ; l'homme ne regarde que l'extérieur, mais l'Eternel regarde le coeur. »

8 Ishaï appela Abinadab, et le fit passer devant Samuel, qui dit : « L'Eternel n'a pas non plus choisi celui-ci ».

9 Ishaï fit passer Shamma; et Samuel dit : « L'Eternel n'a pas non plus choisi celui-ci ».

10 Ishaï fit passer ses sept fils devant Samuel, qui dit : « Ce ne sont pas ceux-là que L'Eternel a choisi. »

11 Puis Samuel dit à Ishaï : « N'y a-t-il pas plus d'autres fils ? » Et il répondit : « Il reste encore le plus jeune, mais il est au pâturage avec les brebis ». « Envoie-le chercher, dit Samuel à Ishaï ; car nous ne nous mettrons pas à table avant qu'il ne soit venu ici ».

12 Ishaï l'envoya chercher. Or il avait le teint vermeil, de beaux yeux et une belle apparence. L'Eternel dit à Samuel : « Lève-toi, oins-le, car c'est lui! »

13 Samuel prit la corne d'huile, et l'oignit au milieu de ses frères. Depuis ce jour-là, l'esprit de l'Eternel ne cessa d'animer David. Alors Samuel se leva, et s'en alla à Rama

Perché la Ferragni agli Uffizi vi ha fatto indignare molto più che D&G a Palazzo Vecchio?

La visita della Ferragni agli Uffizi ha scatenato un'enorme ondata d'indignazione. Dell'occupazione di Dolce e Gabbana a Palazzo Vecchio invece hanno parlato pochissimi, e tutti dopo l'evento. Perché?

[Intanto, i dati: chi prova a cercare su internet "Chiara Ferragni" e "Uffizi", otterrà più di centomila risultati. Chi invece cerca informazioni su "Dolce e Gabbana" e "Palazzo Vecchio", si troverà di fronte ad appena quindicimila risultati. Un semplice dato empirico che dimostra come la visita della nota influencer di Cremona agli Uffizi abbia attirato l'attenzione in una proporzione di dieci volte maggiore rispetto alla sfilata di moda dei due stilisti siciliani a Palazzo Vecchio.

Poi, i fatti: Chiara Ferragni, il 17 luglio 2020, si è recata alla Galleria fuori dall'orario d'apertura al pubblico per un servizio fotografico, e il suo committente, la rivista *Vogue*, ha pagato agli Uffizi quanto dovuto per l'occupazione delle sale. Dolce & Gabbana hanno invece riservato per sé Palazzo Vecchio, per tredici giorni, costringendo il museo a chiudere al pubblico per otto giornate, in modo da organizzare al meglio la sfilata in programma per il 2 settembre, con cocktail, cena di gala nel Salone dei Cinquecento, visite private per gli ospiti di D&G e via dicendo. E senza che il Comune abbia preteso un pagamento per l'affitto del monumento: tutto gratis in ragione del fatto che l'evento era legato alle funzioni istituzionali del Comune. Non solo, D&G hanno ricevuto anche altri benefici: lo sconto del 50% sul pagamento per l'occupazione dello spazio pubblico, il permesso di accesso e sosta nella zona a traffico limitato, la gratuità per le prestazioni della Polizia Municipale per garantire sicurezza e fluidità alla circolazione, e anche la gratuità della partecipazione all'evento del Corteo Storico della Repubblica Fiorentina] (che ha effettivamente divertito gli ospiti della casa di moda prima della sfilata).

Infine, la percezione: la presenza della Ferragni agli Uffizi ha scatenato una violenta tempesta di veementi commenti sotto la foto degli Uffizi: si sono sprecati post sui vari social attaccando la Ferragni, quello che rappresenta e la maniera in cui svaluta l'opera d'arte, con la solita minaccia di un defollow immediato al conto del museo. La nota rivista di marketing *Ninja Marketing* ha riassunto alcuni dei motivi per i quali la Ferragni è stata attaccata: "viene deprecata la sua attività, la sua bellezza, viene sminuita lavorativamente, viene indicata come non rappresentativa della bellezza italiana e l'intera operazione (ammesso che si possa davvero parlare di operazione) indicata come controproducente". Gli Uffizi non sono stati risparmiati (anzi: gli addetti ai lavori che hanno scritto per stigmatizzare l'operazione se la sono presa più col museo che con Chiara Ferragni), e sono stati accusati di svilirsi, di snaturarsi, di banalizzare le opere della propria collezione. Naturalmente c'è chi ha invece apprezzato l'operato del museo, ma il punto che mi preme sottolineare è piuttosto la vastità dell'eco raggiunta dalla notizia, dacché sulla visita della Ferragni agli Uffizi hanno scritto in tantissimi e l'accadimento ha persino travalicato i confini nazionali: se n'è parlato su *Forbes*, su *Telegraph*, su *El Mundo*, sulla *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, e su diverse altre testate mondiali. E spesso per rimarcare come la sua presenza abbia sollevato feroci polemiche. Polemiche che, occorrerà ricordarlo, non sono state limitate alle cerchie di settore, ma sono diventate trasversali: "Chiara Ferragni agli Uffizi" è stato l'argomento che, per alcuni giorni, ha tenuto banco nei dibattiti culturali sui quotidiani e sui social.

Niente di tutto ciò è invece accaduto per Dolce & Gabbana a Palazzo Vecchio. Anzi, (unica tra le testate giornalistiche a criticare in anticipo le intenzioni della maison di moda) e da alcuni esponenti dell'associazionismo locale: gli scarsissimi moti di indignazione sono tutti arrivati dopo, a sfilata ampiamente conclusa, quando Domenico Dolce e Stefano Gabbana avevano probabilmente già lasciato Firenze. Eppure appare piuttosto evidente la somma disparità tra le due situazioni: da una parte un'azienda privata che utilizza una celebrità a museo chiuso, pagando l'istituto per il disturbo. Dalla parte opposta, un'altra azienda privata che ha occupato per tredici giorni un palazzo ch'è sede d'un museo pubblico e del municipio fiorentino, obbligando i visitatori a rimanere alla porta (con buona pace di chi aveva magari da tempo programmato il viaggio a Firenze), facendo chiudere per qualche ora anche piazza della Signoria, e tutto regalato. Eppure, il primo caso ha suscitato un'enorme ondata d'indignazione, durata per giorni e giorni, mentre il secondo è rimasto argomento di discussione che s'è esaurito nel giro di poche ore e ha interessato giusto i canali di comunicazione del settore dei beni culturali. Addirittura, tanti esponenti dell'ambiente che hanno scritto su Chiara Ferragni, hanno forse pensato che non fosse il caso di dedicare due righe anche all'occupazione, ben più duratura e fastidiosa, di Dolce e Gabbana.

Senza parlare di eventuali obiezioni sul fatto che Dolce e Gabbana abbiano "dato da lavorare" e abbiano "fatto promozione alla città", dal momento che avrebbero potuto farlo tranquillamente senza occupare Palazzo Vecchio (senza calcolare che, peraltro, anche la Ferragni ha "dato da lavorare" e "fatto promozione alla città"). O, se proprio era necessario che la sfilata si tenesse nel Salone dei Cinquecento perché si reputa che Palazzo Vecchio e Firenze abbiano bisogno di promozione (che è del tutto legittimo), il Comune avrebbe potuto quanto meno far pagar loro la concessione, lo stesso che ha fatto corrispondere, la settimana dopo, alla Ferrari (che ha fatto parimenti chiudere Palazzo Vecchio, anche in questo caso nel disinteresse generale). Se i casi di Chiara Ferragni e D&G dovessero esser messi a confronto, non vedo come si debba recriminare alla prima qualcosa che invece non si possa imputare ai secondi.

La vicenda suggerisce dunque alcuni spunti di discussione. Perché in tanti non hanno perdonato un servizio fotografico di Chiara Ferragni negli Uffizi chiusi, mentre invece si sono chiusi abbondantemente gli occhi sulla calata di D&G a Palazzo Vecchio? Perché, nonostante gli intenti dei due stilisti fossero conosciuti prima che il Comune concedesse la concessione (gratuita) degli ambienti monumentali di Palazzo Vecchio, nessuno nel nostro settore dell'arte ha pensato che fosse suo dovere scrivere su questo caso? Possibile che sia sfuggito a tutti e che anche i commentatori pronti a urlare se in un museo pubblico c'è una lampadina che funziona male non lo abbiano ritenuto meritevole d'attenzione? Possibile che occorreva parlarne solo quando gli operai avevano già finito di smontare le scenografie della sfilata? Perché il moto d'indignazione che ha travolto Chiara Ferragni ha solo sfiorato a malapena Dolce & Gabbana?

da Federico Giannini, *Fimestre sull'Arte*, 23 settembre 2020

Domande

- 1) Quali differenze emergono dall'articolo tra l'evento di *Vogue* con Chiara Ferragni e quello organizzato da D&G?
- 2) Secondo il giornalista, quali reazioni hanno provocato le due iniziative?
- 3) Cosa pensate dell'uso dei musei pubblici per fare marketing?

Proposition de traduction

Perché la Ferragni agli Uffizi vi ha fatto indignare molto più che D&G a Palazzo Vecchio? / Pourquoi Chiara Ferragni aux Offices vous a beaucoup plus indignés que Dolce & Gabbana au Palazzo Vecchio?

Tout d'abord, les données: si quelqu'un essaie de chercher sur internet "Chiara Ferragni" et "Offices", il obtiendra plus de cent mille résultats. Si quelqu'un, en revanche, cherche des informations sur "Dolce e Gabbana" et "Palazzo Vecchio", il aura sous les yeux à peine quinze mille résultats.

Puis, les faits: Chiara Ferragni, le 17 juillet 2020, s'est rendue au Musée en dehors des horaires d'ouverture au public pour un reportage photographique et son commanditaire / sponsor, la revue *Vogue*, a payé aux Offices son dû pour l'occupation des salles. Dolce & Gabbana ont en revanche réservé pour eux le Palazzo Vecchio, pour une durée de treize jours, en obligeant le musée à fermer au public pendant huit jours, de façon à organiser au mieux le défilé programmé pour le 2 septembre, avec cocktail, dîner de gala dans la Salle des Cinq-Cents, des visites privées pour les hôtes de D&G et ainsi de suite. Et sans que la Mairie n'ait exigé le moindre paiement pour la location du monument: tout était gratuit, en raison du fait que l'événement était lié aux fonctions institutionnelles de la Mairie. Et ce n'est pas tout: D&G ont reçu également d'autres bénéfices: une déduction de 50% sur le paiement pour l'occupation de l'espace public, l'autorisation d'accès et de stationnement dans la zone à trafic limité, la gratuité pour les prestations de la Police Municipale pour garantir sécurité et fluidité à la circulation, ainsi que la gratuité de la participation à l'événement du Cortège Historique de la République Florentine (qui a effectivement divertit les hôtes de la maison de couture avant le défilé).

Questions

- 1) Quelles différences émergent de l'article entre l'événement de *Vogue* avec Chiara Ferragni et celui organisé par Dolce e Gabbana?
- 2) Selon le journaliste, quelles réactions ont provoqué les deux initiatives?
- 3) Que pensez-vous de l'exploitation des musées publics pour faire du marketing?

Japonais

千年先の私たちのまわりはどうなっているだろうか。人間の作ったもので、千年以上先までそのままの形で残っているものを見つけるのは、とてもむずかしいだろう。

【ところが、古代の人々はそれができた。奈良には、世界でいちばん古い木造建築¹がある。法隆寺²が建てられたのは、約千四百年前。薬師寺³の東塔⁴は、約千三百年前。古代の職人⁵たちは千年たっても変わらない建物を造りあげたのだ。

薬師寺では、1970年、大がかりな再建⁶計画が始まった。戦国時代⁷に火事になくなった建物を古代の建て方と同じ方法で、造ろうというのだ。何十年もかかる大事業だ。

一流の職人たちが日本中から集められた。釘⁸を作ったのは、四国のかじ職人⁹、白鷹幸伯さんだ。千年後も建てた時と変わらない建物を造るには、強い釘を作らなければならない。

古代の釘は長さが36センチメートルもある。それだけではない。材料の性質も今の釘とはちがう。鉄の純度¹⁰がとても高いので、さび¹¹にくい。形もちがう。先からだんだん太くなって、頭の近くになるとまた細くなっている。そのため、古代の建物に使われるヒノキ¹²に打ち込まれた¹³とき、ヒノキのせんい¹⁴がふくらんで¹⁵、抜けなく¹⁶なるのだ。】

釘のかたさにも秘密¹⁷がある。かたすぎると、節¹⁸を傷つけ¹⁹、木がわる。少しやわらかくすると、釘は節をよけて曲がった。古代の職人は、このことを知っていたのだ。

白鷹さんは、何回も釘を作りなおした。薬師寺の工事が始まってからも、古代のかじ職人に負けないように、釘の改良を続けた。これまでに2万4千本もの釘を作ってきた。それでも、白鷹さんはもっといい釘を作ろうとしている。それは職人の意地なのだ。

ないとうせいご (内藤誠吾「千年の釘にいどむ」一部改稿)

質問

1. 【 】の部分フランス語に訳してください。
2. 以下の質問に日本語で答えてください。
 - 1) 「ところが、古代の人はそれができた」(L4)とありますが、古代の人々はどんなことができましたか。
 - 2) 古代の釘は今の釘とどちらがいますか。
 - 3) 「職人の意地」とはどういうことですか。

- ¹ 建築 architecture
- ² 法隆寺 Temple Hōryū-ji
- ³ 薬師寺 Temple Yakushi-ji
- ⁴ 東塔 Tour de l'est
- ⁵ 職人 artisan
- ⁶ 再建 reconstruction
- ⁷ 戦国時代 période des guerres civiles (1467-1573)
- ⁸ 釘 clou
- ⁹ かじ職人 forgeron
- ¹⁰ 純度 taux de pureté
- ¹¹ さびる rouiller
- ¹² ヒノキ cyprès du Japon
- ¹³ 打ち込む enfoncer
- ¹⁴ せんい fibre
- ¹⁵ ふくらむ gonfler
- ¹⁶ 抜ける s'enlever
- ¹⁷ 秘密 secret
- ¹⁸ 節 noeud
- ¹⁹ 傷つける abîmer

Proposition de traduction

1

Pourtant les anciens pouvaient le faire. Les constructions en bois les plus anciennes du monde se trouvent à Nara. Le temple Hōryū-ji fut construit il y a environ 1 400 ans et la Tour de l'Est du temple Yakushi-ji il y a environ 1 300 ans. Les artisans de l'époque ancienne bâtirent des édifices qui restent inchangés (même) 1 000 ans après leur construction.

En 1970, un projet de reconstruction de grande envergure démarra au temple Yakushi-ji. L'objectif était de reconstruire les bâtiments perdus lors des incendies de l'époque Sengoku en respectant les méthodes de l'époque ancienne. C'était un projet de grande envergure qui nécessiterait plusieurs décennies.

Les meilleurs artisans du Japon furent appelés. L'artisan qui fabriqua les clous est Yukinori Shirataka, un forgeron originaire de Shikoku. Il faut fabriquer des clous solides afin de construire des bâtiments qui ne se dégraderont pas pendant 1 000 ans.

2

Shirataka repensa maintes fois les clous. Même après le début des travaux au temple Yakushi-ji, il continua à les améliorer en défiant les forgerons de l'époque ancienne. À ce jour, il a produit 24 000 clous. Il tente cependant de concevoir des clous encore supérieurs. C'est la détermination d'un artisan.

Latin

Oenone reproche à son amant Pâris de l'avoir délaissée pour enlever Hélène, la femme de Ménélas.

Nunc tibi conueniunt, quae¹ te per aperta sequantur
Aequora, legitimos destituantque viros.
At cum pauper eras armentaque pastor agebas,
Nulla nisi Oenone pauperis uxor erat.
Non ego miror opes, nec me tua regia tangit,
Nec de tot Priami dicar ut una nurus,
non tamen ut Priamus nymphae socer esse recuset,
Aut Hecubae fuerim dissimulanda nurus.
Dignaque sum et cupio fieri matrona potentis;
Sunt mihi quas possint scepra decere manus.
Nec me, faginea quod tecum fronde iacebam,
Despice; purpureo sum magis apta toro.
Denique tutus amor meus est : mihi nulla parantur
Bella nec ultrices aduehit unda rates.
Tyndaris infestis fugitiua reposcitur armis;
Hac uenit in thalamos dote superba tuos !
Quae si sit Danais reddenda, uel Hectora fratrem,
Vel cum Deiphobo Polydamanta roga.
Quid grauis Antenor, Priamus quid suadeat ipse,
Consule, quis aetas longa magistra fuit.
Turpe rudimentum, patriae praeponere raptam !
Causa pudenda tua est; iusta uir arma mouet.
Nec tibi, si sapias, fidam promitte Lacaenam,
Quae sit in amplexus tam cito uersa tuos.
Ut minor Atrides temerati foedera lecti
Clamat et externo laesus amore dolet,
Tu quoque clamabis. Nulla reparabilis arte
Laesa pudicitia est; deperit illa semel.
Ardet amore tui; sic et Menelaon amauit;
Nunc iacet in uiduo credulus ille toro.
Felix Andromache, certo bene nupta marito !

Ovide, *Héroïdes*.

NB : la traduction se fera en prose, sans prendre la forme de vers.

¹ Sous-entendre l'antécédent « feminae ».

Proposition de traduction

Celles qui te conviennent maintenant, ce sont les femmes qui te suivent à travers les vastes mers, et abandonnent leur mari légitime. Mais lorsque tu étais pauvre, et que, berger, tu conduisais tes troupeaux, il n'y avait pas d'autre épouse du pauvre berger qu'Oenone. Moi, je n'admire pas tes richesses, ni ne suis touchée par tes palais, ni par le fait d'être appelée belle-fille de Priam parmi tant d'autres, non pourtant que Priam refuse d'être le beau-père d'une nymphe ou que je fusse pour Hécube une belle-fille à cacher. Car je suis digne de devenir l'épouse d'un homme puissant, et je le désire ; j'ai des mains à qui le sceptre pourrait convenir.

Et, parce que je m'étendais avec toi sous la fronde d'un hêtre, ne me méprise pas ; une couche de pourpre me convient mieux encore. Enfin, mon amour est sans dangers : aucune guerre ne se prépare pour moi et aucune mer ne porte des vaisseaux vengeurs. La fille fugitive de Tyndare est réclamée par des ennemis en armes ; voilà l'orgueilleuse dot avec laquelle elle vient dans ton lit ! S'il faut la rendre aux Grecs, demande-le à ton frère Hector ou à Polydamas et Déiphobe ; consulte le grave Anténor et Priam lui-même pour savoir ce qu'ils conseilleraient ; leur longue existence fut leur maître. C'est un triste début, de préférer à sa patrie une femme enlevée ! Ta cause doit te faire honte, son époux prend les armes avec justice. Et ne te promets pas, si tu es sage, la fidélité de cette Lacédémonienne, qui s'est jetée si vite dans tes bras. Comme le plus jeune des Atrides crie à l'outrage du lit conjugal et souffre, blessé par un amour étranger, toi aussi tu crieras. Aucun art ne peut réparer l'honneur endommagé. Celui-ci se perd en une seule fois. Elle brûle d'amour pour toi ; de même elle aima Ménélas, et maintenant, crédule époux, il se couche sur un lit déserté. Heureuse est Andromaque, bien mariée à un époux fidèle !

Пермский театр оперы и балета имени П.И.Чайковского отмечает 150-летие

Гвоздем юбилейного сезона стал спецпроект Дягилевского фестиваля "Дягилев+", концерты которого прошли в ноябре, незадолго до памятной даты. Гала-концерт, в котором приняли участие артисты и музыканты Пермского театра оперы и балета, но и солисты балета Большого театра, Мариинского театра, Московского академического музыкального театра имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, состоялся в субботу.

[Юбилей театр встречает двумя премьерами и большой выставкой. Премьера оперы Моцарта "Дон Жуан" в постановке главного режиссера Марата Гагалова и дирижера Артема Абашева планируется на 17 и 18 декабря. Первый показ балета на музыку Пуленка в хореографии Антона Пимонова пройдет 23 и 24 декабря. В театре открывается также выставка, посвященная его истории.

Надо сказать, что у Пермского театра оперы и балета было славное прошлое и великолепные спектакли, которые не раз получали "Золотые маски". Его удачи в этом веке связаны с именами Георгия Исаакяна, которые руководил театром в "нулевые" году и, конечно, с именем дирижера Теодора Курентзиса, который был художественным руководителем театра с 2011 по 2019 год. При Курентзисе Пермский театр оперы и балета стал местом премьер мирового уровня.

С 2019 года театр перешел на новую модель управления. По словам источника ТАСС, театр намерен больше работать с молодыми российскими режиссерами и продвигать русскую музыку. В настоящее время и.о. директора Пермского театра оперы и балета является его финансовый директор Татьяна Гушина.

Как сообщает агентство, в день юбилея президент России Владимир Путин направил поздравительную телеграмму коллективу театра. "Важно, что сегодня театр по-прежнему является признанным культурным, просветительским центром, хорошо известным не только в России, но и далеко за ее пределами, - говорится в телеграмме, опубликованной в понедельник на сайте Кремля. - Обладая мощным созидательным потенциалом, он востребован самой взыскательной публикой. Нынешний коллектив достойно продолжает художественные традиции своих предшественников, воплощает в жизнь интересные, неординарные идеи и замыслы".]

Иван Владимиров

7/12/2020

Российская Газета

Вопросы:

1. Почему праздновали юбилей Пермского театра оперы и балета?
2. Если бы Вы были директором музея, как Вы бы отпраздновали его юбилей?
3. Вы предпочитаете оперу или балет? Аргументируйте!

Proposition de traduction

Le théâtre d'opéra et de ballet de Perm fête son 150^e anniversaire

C'est le projet spécial « Diaguïlev+ » du festival Diaguïlev qui s'est avéré le clou de la saison jubilaire, dont les représentations se sont déroulées en novembre, peu de temps avant la date anniversaire. Samedi a eu lieu le concert de gala auquel ont participé les artistes et musiciens du Théâtre d'opéra et de ballet de Perm, comme des solistes du Bolchoï, du théâtre Mariïnski, du Théâtre musical académique C.S. Stanislavski et V.I. Némirovitch-Dantchenko.

[A l'occasion du jubilé, le théâtre a prévu deux premières et une grande exposition. La première de l'opéra de Mozart « Don Juan » dans une production du premier metteur en scène Marat Galalov et du chef d'orchestre Artem Abachev, est prévue les 17 et 18 décembre. Les premières représentations du ballet sur une musique de Poulenc auront lieu les 23 et 24 décembre. Dans les murs du théâtre doit s'ouvrir une exposition consacrée à son histoire.

Il faut dire que le passé du Théâtre d'opéra et de ballet est glorieux et ses spectacles magnifiques ont reçu plus d'un « Masque d'or ». Ses succès au cours de notre siècle sont liés aux noms de Gueorgui Isaakian, qui dirigea le théâtre au cours des années 2000, et, bien entendu, à celui du chef d'orchestre Teodor Currentzis, qui en fut le directeur artistique de 2011 à 2019. A l'époque de Currentzis, le théâtre a été le lieu de premières d'un niveau international.

En 2019, le théâtre est passé à un nouveau type d'organisation. Selon l'agence TASS, le théâtre a l'intention de travailler davantage avec de jeunes metteurs en scène russes et de promouvoir la musique russe. A l'heure actuelle, c'est Tatiana Gouchtchina, directeur financier du théâtre qui fait fonction de directeur du théâtre d'opéra et de ballet de Perm.

D'après l'agence d'information, le jour de l'anniversaire du théâtre, le président V.Poutine a adressé un télégramme de félicitation à toute la communauté du théâtre. « Il est important qu'aujourd'hui votre théâtre continue à représenter un pôle culturel et pédagogique reconnu, célèbre non seulement en Russie, mais bien au-delà de ses frontières » peut-on lire dans le télégramme, publié lundi sur le site du Kremlin. « Il dispose d'un fort potentiel de créativité et est prisé par les publics les plus exigeants. L'équipe actuelle perpétue dignement la tradition artistique de ses prédécesseurs, en donnant vie à des idées et des projets intéressants et inédits ».]

Ivan Vladimirov

7/12/2020

Rossiïskaïa Gazeta

Questions :

1. Pourquoi a-t-on fêté le jubilé du Théâtre d'opéra et de ballet de Perm ?
2. Si vous étiez directeur d'un musée, comment fêteriez-vous son jubilé ?
3. Vous préférez l'opéra ou le ballet ? Argumentez !

EPREUVES ORALES

Épreuve orale de spécialité professionnelle des concours externes

- **Libellé réglementaire de l'épreuve**

« La première épreuve d'admission consiste en une épreuve orale durant laquelle le candidat traite un sujet à partir d'un dossier thématique proposé par le jury et comportant plusieurs documents correspondant à la spécialité choisie lors de l'inscription.

Sous réserve de leur ouverture au concours, les spécialités sont les suivantes :

- archéologie ;
- archives ;
- monuments historiques et inventaire ;
- musées ;
- patrimoine scientifique, technique et naturel.

Les candidats admissibles dans deux spécialités présentent les deux épreuves orales de spécialité correspondantes (durée : trente minutes ; préparation : trente minutes ; coefficient 3). »

L'épreuve ne comporte pas de programme réglementaire.

- **Forme de l'épreuve**

Le candidat tire au sort un dossier correspondant à la spécialité professionnelle choisie lors de l'inscription.

Ce dossier comporte plusieurs documents de forme, de nature et de longueur variées (images, textes, graphiques, pages web, etc.). Le titre du dossier peut être indiqué sous la forme d'un ou de plusieurs mots, d'une ou de plusieurs phrases, d'une citation ou d'une question.

Le candidat dispose d'un temps de préparation de 30 minutes.

L'épreuve se déroule à partir du dossier tiré au sort par le candidat et débute par la présentation d'une synthèse du dossier à partir de l'analyse des documents (durée 15 minutes maximum).

Cet exposé est suivi d'une discussion avec le jury (15 minutes).

L'épreuve est notée par un collège de trois examinateurs spécialisés (un collège par spécialité professionnelle), dont l'un au moins est membre du jury.

- **Objectifs de l'épreuve**

L'épreuve s'adresse aux candidats admissibles qui ont passé avec succès les épreuves écrites d'admissibilité.

Elle a pour objectif de vérifier la connaissance que le candidat a acquise du métier de conservateur et de ses enjeux et particulièrement dans la spécialité qu'il a choisie. En ce sens, elle veut vérifier que le candidat a choisi sa spécialité professionnelle en toute connaissance de cause et, qu'en tant que futur cadre de direction, il est bien en prise avec l'actualité de la spécialité et du métier.

La préparation et la réflexion du candidat s'appuient sur les documents du dossier mais ne sont pas limitées par celui-ci. Le candidat est également libre de mobiliser ses connaissances personnelles. Il est invité à faire preuve d'esprit critique, d'une interprétation personnelle argumentée et, le cas échéant, à proposer des solutions.

Ainsi, si cette épreuve n'exige pas du candidat ce que seule l'expérience professionnelle pourrait lui apporter, elle lui demande de n'être déjà plus ignorant du métier et de la spécialité qu'il a choisie. Dans cette perspective, elle teste sa capacité à comprendre, appréhender et problématiser les principales données du dossier proposé.

Afin de garantir la cohérence et l'homogénéité des critères d'appréciation pour toutes les spécialités, le candidat sera notamment évalué sur sa capacité à :

- comprendre le champ thématique du dossier, délimiter ses contours et le contextualiser ;
- comprendre, identifier, analyser et commenter avec précision tous les documents du dossier ;
- faire preuve d'analyse critique ;
- sélectionner, hiérarchiser, regrouper et ordonner les informations contenues dans les documents ;
- définir et qualifier avec exactitude le(s) problème(s) posé(s) ;
- dégager l'intérêt du dossier et mettre en perspective ses enjeux ;
- structurer, argumenter et illustrer sa démonstration selon un plan cohérent et pertinent ;
- organiser et exposer les idées synthétisées de manière claire et précise ;
- faire appel à des connaissances et/ou des expériences personnelles ;
- défendre son point de vue en l'argumentant ;
- proposer des solutions ;
- maîtriser les règles de l'expression orale ;
- tenir et animer la conversation ;
- face aux questions, savoir faire preuve de réactivité et d'une bonne maîtrise de soi ;
- maîtriser le temps imparti.

Sélection de dossiers tirés au sort par les candidats

SPECIALITE MUSEES

DOSSIER : « Les Amis de Musées »

- ❖ Document 1 : Roxana Azimi : les musées soutenus par leurs « vrais » amis, dans le Monde, le 11 août 2021
- ❖ Document 2 : Fédération des Amis des Musées des Hauts-de-France, <https://lesamisdesmusees-hdf.fr>
- ❖ Document 3 : Site des Amis du musée d'art Hyacinthe Rigaud (<https://www.amismuseerigaud.com/>)
- ❖ Document 4 : Site internet de la Fédération Française d'Amis de Musées (www/ffsam/org)

DOSSIER : « Décoloniser le musée ? »

- ❖ Document 1 : Eric Tariant, « Décolonisation, où en sont les musées ? », *Le Temps*, 17 avril 2021 <https://www.letemps.ch/culture/decolonisation-musees>
- ❖ Document 2 : Catherine Hickley, *The Art Newspaper*, 25 mars 2021 <https://www.artnewspaper.fr/analysis/les-musees-neerlandais-se-positionnent-en-modele-de-la-decolonisation>
- ❖ Document 3 : Lorraine ROSSIGNOL, « Décolonisation des esprits », *Télérama*, 9 juillet 2020

DOSSIER : Spoliations

- ❖ Document 1 : Document 1 : Affiche du film *Monuments men*, réalisation G. Clooney (2014)
- ❖ Document 2 : Principes de la *Conférence de Washington applicables aux oeuvres d'art confisquées par les nazis* (3 décembre 1998).
- ❖ Document 3 : Extrait du rapport de David Zivie à Mme Nyssen, *Des traces subsistent dans les registres...*, février 2018, p. 111
- ❖ Document 4 : Page extraite du site du Kunstmuseum Bern (kunstmuseumbern.ch) 2018

DOSSIER : Dons, donations et datations : acquérir grâce aux libéralités

- ❖ Document 1 : Particuliers et Donateurs, site web de Paris Musées (consulté en septembre 2021)
- ❖ Document 2 : Françoise Sigot, « Lyon : une nouvelle galerie au musée des Confluences », *Les Echos*, 23 septembre 2021 (consulté en ligne en septembre 2021)
- ❖ Document 3 : Anonyme, Illustration de l'article « La donation d'oeuvres d'art et sa révocation », *La Gazette Drouot*, 2 juillet 2020 (consulté en ligne en septembre 2021)
- ❖ Document 4 : Martine Robert, « Paris Tableau met les donateurs à l'honneur », *Les Echos*, 12 novembre 2013 (consulté en ligne en septembre 2021)

Compte rendu général :

Le jury félicite les candidates et candidats pour leur aisance à l'oral : une grande majorité d'entre eux a proposé un exposé fluide et a réagi avec pertinence aux questions, en témoignant de réelles qualités de conversation. Les candidats en revanche ont été moins à l'aise dès lors qu'il s'agissait de débattre, avec distance critique, de questions plus délicates, voire polémiques, alors même que celles-ci ne sont pas inattendues (restitutions, enjeux déontologiques par exemple). Quelques candidats ont présenté un exposé de qualité mais ont malheureusement fait preuve d'une trop grande timidité dans l'échange avec le jury. Les candidats ont, dans l'ensemble, fort bien géré le temps. Le jury rappelle que, selon le cadrage de l'épreuve, si la durée de 15 minutes est une durée maximale pour l'exposé, un propos trop succinct révèle souvent un manque de connaissances ou une difficulté à argumenter.

Les qualités d'analyse des documents (textes et images) ont nettement départagé les candidats, qui ont pu tomber dans deux travers. Un certain nombre d'entre eux, ignorant visiblement le sujet qui leur était proposé, ont livré une pure paraphrase, pouvant aller jusqu'à évoquer les documents les uns à la suite les autres ; d'autres ont traité le sujet désigné par le titre du dossier en récitant des connaissances, mais sans donner le sentiment qu'ils avaient lu les documents : le jury n'attend pas une fiche toute faite sur tel ou tel sujet mais bien le traitement dynamique de ce sujet à la lumière des documents proposés. Il souhaite insister sur le fait qu'il n'a pas choisi les documents par hasard et que le candidat doit être capable d'en extraire et exploiter toute la richesse - ce que quelques-uns ont fait au demeurant de manière fort habile et convaincante. Chaque document aurait souvent mérité d'être davantage critiqué (source, nature du texte, date etc.), tout comme il convient de s'interroger sur la logique qui préside à la réunion des trois ou quatre documents qui constituent le sujet et lui donnent un certain sens. De manière comparable, le titre du dossier peut en orienter la lecture. Le jury a relevé, non sans surprise, que les candidats ont souvent été peu à l'aise dans le commentaire des documents visuels (photographies etc.). Il rappelle enfin que le candidat est invité, selon le cadrage de l'épreuve, à éclairer le dossier de connaissances et enjeux dont les documents ne font pas directement état, si cela est pertinent.

Les candidats ont toujours énoncé un plan dans l'introduction de leur propos mais celui-ci n'a pas toujours été suivi, laissant place à un exposé très décousu. On aurait souvent apprécié une meilleure contextualisation du sujet en introduction, qui le situe chronologiquement par exemple, en mettant en lumière son éventuelle actualité. Le jury rappelle en outre que la définition de certains termes du sujet est indispensable dès l'introduction et peut éviter des discussions oiseuses.

Sur le plan des connaissances, on ne peut que relever des niveaux très inégaux entre les candidats, allant d'une excellente connaissance de l'environnement muséal français et international à une ignorance totale d'aspects pourtant incontournables des musées, de leurs collections et de leur histoire. Le jury a souvent regretté des exemples trop systématiquement récents (anciens de 12 à 18 mois tout au plus) et surtout, trop rares. Il est crucial que le candidat puisse témoigner de sa curiosité et d'une culture solide sur le monde et l'environnement professionnel des musées, en sollicitant des exemples diversifiés, embrassant le territoire national dans son ensemble et dans la diversité des établissements, des collections... etc. Il n'est pas souhaitable, à cet égard, qu'un exposé revienne perpétuellement sur les mêmes exemples (que ceux-ci, d'ailleurs, soient exclusivement parisiens ou exclusivement dans une région) ou laisse trop clairement apparaître la spécialisation du candidat.

SPECIALITE MONUMENTS HISTORIQUES ET INVENTAIRE

DOSSIER : « Gérer la crise »

- ❖ Document 1 : Évacuation de la cathédrale Notre-Dame de Paris le soir de l'incendie © JUDITH KAGAN / MINISTÈRE DE LA CULTURE
- ❖ Document 2 : La statue vandalisée de Marianne sous l'Arc de Triomphe • Crédits : Simon Guillemin – AFP
- ❖ Document 3 : Page du site internet d'Aliph
- ❖ Document 4 : communiqué de presse du ministère de la culture, 19/08/21

DOSSIER : « La création contemporaine dans les monuments historiques »

- ❖ Document 1 : Création de vitraux contemporains à la cathédrale de Strasbourg et de Reims
- ❖ Document 2 : Le mobilier du trésor de la cathédrale d'Angoulême, Othoniel.
- ❖ Document 3 : Chœur de l'église romane Saint Hilaire de Melle
- ❖ Document 4 : *Anselm Kiefer, Qu'est-ce que nous sommes... création pour le Panthéon, 2020.*

DOSSIER : « Le patrimoine doit-il être rentable ? »

- ❖ Document 1 : Extrait d'un article de la Tribune de l'art
- ❖ Document 2 : Extrait du site internet du centre des monuments nationaux
- ❖ Document 3 : Site internet du château de Versailles

- ❖ Document 4 : Communiqué de presse, Centre des Monuments nationaux

DOSSIER : « Associations et service public »

- ❖ Document 1 : Conclusion intitulée Enjeux politiques d'une passe, tirée de l'ouvrage Le patrimoine saisi par les associations, Hervé GLEVAREC, Guy SAEZ, 2002
- ❖ Document 2 : Extrait de l'annexe V, Typologie des associations reconnues d'utilité publique, issue de l'étude Les associations reconnues d'utilité publique, adoptée par le Conseil d'Etat le 25 octobre 2000
- ❖ Document 3 : Diapositive d'une présentation intitulée Les comités départementaux de pré-inventaire : une association de forces vives sur le territoire, Sophie Cueille, mission de l'Inventaire général du patrimoine culturel, Ministère de la Culture. Journées professionnelles des patrimoines des 5 et 6 octobre 2017
- ❖ Document 4 : L'urgence de restaurer le patrimoine de la commune extrait du Dauphiné Libéré du 17 août 2021

Compte rendu général :

Analyse des documents

Sur la partie exposé à partir des documents, nous attendions des candidats une capacité à dégager les enjeux patrimoniaux ressortant de la confrontation entre l'intitulé du dossier et les documents. Nous rappelons que sur la forme, l'exposé doit faire l'objet d'une introduction avec problématique et annonce de plan.

Plusieurs erreurs ont pu pénaliser les candidats :

- La construction d'un plan trop simple (1 partie = 1 document)
- La simple description des documents ou leur paraphrase sans dégager les enjeux
- Une articulation peu claire des parties entre elles en cours d'exposé.

Par ailleurs, le jury a regretté la difficulté des candidats à s'extraire des sujets thématiques des dossiers. L'épreuve orale a pour objectif de mesurer les capacités professionnelles des candidats et non à évaluer des connaissances scientifiques. Plusieurs candidats sont restés dans un traitement uniquement centré sur l'intitulé du sujet parfois très spécialisés (le lapidaire, le patrimoine de la Seconde guerre mondiale) alors que nous attendions d'eux qu'ils relient les enjeux généraux rencontrés dans les spécialités Monuments historiques / Inventaire. A titre d'exemple, les enjeux du patrimoine de la Seconde guerre mondiale renvoient simultanément à des questions de conservation de matériaux (béton), de mémoires en lien avec la société civile etc.

Questions / réponses

Sur la partie questions / réponses, l'attention du jury se porte particulièrement sur la capacité du candidat à se projeter sur les missions liées à son choix de spécialité. Nous attendions ainsi des candidats une bonne connaissance générale de l'environnement professionnel dans lequel il sera amené à exercer. De nombreux impétrants se présentent à l'épreuve en ignorant en grande partie l'existence ou le fonctionnement d'une Commission régionale des monuments historiques ou d'un service en charge de l'Inventaire général du patrimoine culturel, c'est inadmissible. Rappelons qu'il est attendu des candidats un niveau de réflexion avancée sur les questionnements actuels autour de l'étude, de la conservation et de la valorisation des patrimoines auxquels sont confrontés les services en charge des monuments historiques et de l'inventaire général.

Enfin, il s'agit d'une épreuve de spécialité d'un concours aux métiers de l'encadrement supérieur. A ce titre, les candidats sont évalués sur leur capacité de réflexion argumentée et approfondie sur les grands enjeux des métiers de la spécialité. Aux questions qui amènent des prises de position, le jury a particulièrement apprécié les candidats capables de faire preuve d'une posture originale, ferme et étayée par des arguments solides.

SPECIALITE ARCHIVES

DOSSIER : Contrôle scientifique et technique en territoires

- ❖ Document 1 : « Un déménagement qui interroge. Le dépôt des archives de la Ville de Troyes aux Archives départementales de l'Aube ». Communiqué de l'Association des archivistes français, 23 avril 2021 (extrait). Accessible en ligne à l'adresse : www.archivistes.org (consulté le 8 septembre 2021).

- ❖ Document 2 : « Publication du décret n° 2021-979 de la loi n° 2020-1525 du 23 juillet 2021 pris en application de la loi n° 2020-1525 du 7 décembre 2020 d'accélération et de simplification de l'action publique ». Message du Service interministériel des Archives de France, 26 juillet 2021 (extrait).
- ❖ Document 3 : Girard Hélène. « Municipales 2020 : le récolement des archives est une obligation ! ». Article paru dans *La Gazette des communes*, 4 février 2020. Accessible en ligne à l'adresse : <https://www.lagazettedescommunes.com/> (consulté le 8 septembre 2021).
- ❖ Document 4 : Pilleboue Frédérique. « Le contrôle scientifique et technique dans le cadre de la Mission interministérielle pour la gestion de l'archivage (MIGA) en Nord-Pas-de-Calais ». In : *La Gazette des archives*, n°237, 2015-1. Le contrôle scientifique et technique en questions. Actes des Rencontres annuelles de la section Archives départementales (RASAD) de l'Association des archivistes français, 15 et 16 mai 2014. pp. 89-98 (extrait).

DOSSIER : Déclassification

- ❖ Document 1 : Archives classées « secret-défense » : « Un règlement absurde interrompt brutalement des centaines de travaux de recherche » *le Monde*, 26 janvier 2021
- ❖ Document n° 2 : Code du patrimoine, article L 213-2 (nouvelle rédaction, modifiée par la loi du 30 juillet 2021)
- ❖ Document 3 : Message adressé aux directeurs d'archives départementales sur la liste de diffusion du Service interministériel des Archives de France, 11 août 2021 Mesdames, Messieurs, chers collègues, Ce matin est paru au *Journal officiel* l'arrêté du 9 août 2021 portant approbation de l'instruction générale interministérielle n° 1300 sur la protection du secret de la défense nationale.
- ❖ Document n° 4 : Angleterre : des documents "secret-défense" trouvés à un arrêt de bus, Ladepeche.fr, publié le 28 juin 2021

DOSSIER : Le RGPD et les archives

- ❖ Document 1 : affiche de l'Association des archivistes français dans le cadre d'une pétition contre le projet de règlement européen sur les données personnelles, 2013.
- ❖ Document 2 : *Les durées de conservation*, guide pratique édité par la Commission nationale de l'informatique et des libertés, 2020.
- ❖ Document 3 : « La diffusion des archives sur Internet : de nouvelles règles » (extrait), billet du carnet de recherches Droit(s) des archives (<https://siafdroit.hypotheses.org/1043>). Consulté le 16 septembre 2020.
- ❖ Document 4 : « Que va changer le RGPD pour les archives ? » (extrait) dans *Archivistes !*, n° 125, avril juin 2018, page 12.

DOSSIER : Archives orales et archives audio-visuelles

- ❖ Document 1 : Nathalie Ponsard, « Notes de lectures : Florence Descamps, *Archiver la mémoire. De l'histoire orale au patrimoine immatériel*, Paris, 2019 », blog : Le Carnet du Mouvement social, n° 274 (janvier-mars 2021), https://lms.hypotheses.org/11460#identifiant_0_11460 (extrait)
- ❖ Document 2 : Sandrine Gill, « Du support analogique au fichier numérique : enjeux et problématiques » (8/12/2020), sur le carnet de recherche : *Le goût de l'archive à l'ère numérique*, F. Clavert et C. Muller (dir.), <https://gout-numerique.net/> (extrait)
- ❖ Document 3 : Article L222-1 du Code du Patrimoine
- ❖ Document 4 : début de l'inventaire *Histoire Orale. Inventaire des témoignages, 1ère partie. Entretiens 1 à 145* sur le site du Service historique de la défense.

Compte rendu général :

Cinq candidats étaient admissibles pour huit postes ouverts au total. La commission regrette cette situation sans doute largement imputable au trop faible nombre de candidats dans cette spécialité. Elle relève aussi un déséquilibre entre les genres avec quatre candidates admissibles pour un seul candidat. Elle se réjouit toutefois de la qualité d'ensemble des présentations : quatre notes se sont échelonnées entre 17 et 19, une seule n'a pas obtenu la moyenne. Les admissibles ont su s'exprimer dans une langue académique et fluide. La gestion du temps a été dans l'ensemble convenable, même si une paire d'exposés n'étaient pas totalement équilibrés. À une exception près, les admissibles ont su exploiter avec profit le dossier qui leur avait été proposé en cernant les informations essentielles de chaque document pour les relier aux différents aspects de la thématique générale. Le travers de la simple paraphrase n'a été constaté qu'une fois. L'apport de connaissances complémentaires,

parfois très précises et originales, a été très apprécié. Le jury rappelle que c'est là une dimension essentielle de l'épreuve : le dossier documentaire doit être certes commenté, mais également enrichi des connaissances ou de l'expérience des candidats. La vivacité, la réactivité et la précision des réponses données lors de l'entretien constituent la seconde clé de la réussite à cette épreuve. Le jury a valorisé les candidats qui ont su défendre une position de manière argumentée sur une question faisant l'objet de discussions. Il faut savoir s'affirmer – sans s'obstiner. Pour rare qu'il ait été, le cru 2021 de la spécialité archives a été apprécié des membres de la commission.

SPECIALITE ARCHEOLOGIE

DOSSIER : « Définir et gérer le champ de l'archéologie de l'époque contemporaine »

- ❖ Document 1 : Extraits du Code du Patrimoine. Article L. 510-1 définissant le patrimoine archéologique et article L. 531-14 portant obligation de déclaration des découvertes archéologiques fortuites
- ❖ Document 2 : Extrait du rapport de diagnostic de l'INRAP mené à l'emplacement de l'ancienne gendarmerie de Falaise (Calvados, Normandie)
- ❖ Document 3 : Fouille d'un bunker de la deuxième guerre mondiale à Caen par le SRA de Normandie, cliché SRA de Normandie
- ❖ Document 4 : Tri du mobilier d'une tranchée allemande de la première guerre mondiale à Altkirch (Haut-Rhin, Grand-Est), cliché Archéologie-Alsace

DOSSIER : « le Contrôle scientifique et technique »

- ❖ Document 1 : extrait du Code du Patrimoine
- ❖ Document 2 : Quimperlé, Place St-Eutrope : visite de chantier en présence de l'Architecte des Bâtiments de France, du Service régional d'archéologie, du maître d'oeuvre (Agence paysagiste) et du maître d'ouvrage (Commune de Quimperlé).
- ❖ Document 3 : Compte-rendu de visite, chantier de fouille archéologique.

DOSSIER : La propriété du mobilier archéologique

- ❖ Document 1 : « Le patrimoine archéologique... », Sciences et avenir, 24/12/2020 [Extraits]
- ❖ Document 2 : Extrait de E. Sehier, 2016, Pontorson-Ardevon, Manche "Prieuré d'Ardevon", Rapport de diagnostic Archéologique, INRAP Grand-Ouest, Cesson-Sévigné
- ❖ Document 3 : Extrait du Code du Patrimoine
- ❖ Document 4 : Article de presse, « Plozévet. Que vont devenir les 239 pièces d'or retrouvées dans un ancien manoir ? »

DOSSIER : « Le marché des fouilles préventives »

- ❖ Document 1 : Extrait du rapport fait au nom de la Commission des Finances, de l'Economie générale et du Contrôle budgétaire sur le projet de loi de finances pour 2015, enregistré à la présidence de l'Assemblée nationale le 9 octobre 2014. Auteur : Jean-François Lamour, rapporteur spécial.
- ❖ Document 2 : Extrait de l'étude d'impact du projet de loi relatif à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine. 7 juillet 2015. Source: https://www.assemblee-nationale.fr/14/projets/pl2954-ei.asp#P2526_337008tude.
- ❖ Document 3 : Extraits du Code du Patrimoine. Articles L. 523-8 et L. 523-9, modifiés par la loi du 7 juillet 2016.
- ❖ Document 4 : Evolution du marché de fouilles préventives de 2009 à 2020 (source : Direction générale des Patrimoines/Sous-Direction de l'Archéologie).

Compte rendu général :

Le jury a apprécié le sérieux et la préparation qu'ont montré la plupart des candidats, de haut niveau. L'épreuve d'archéologie porte sur un dossier thématique pour lequel le jury attend à la fois une réflexion émaillée d'exemples personnels ou généraux mais également de réflexions d'ordre professionnel ayant trait à la

préservation des sites, les enjeux de l'archéologie préventive ou de la valorisation, par exemple. Les candidats qui ont obtenu les notes les plus élevées ont su montrer à la fois leur connaissance des missions d'un conservateur du patrimoine en archéologie dans les services de l'Etat et les services de collectivités, mais également une envie sincère et un enthousiasme réel pour cette carrière. Certains ont, en plus, fait état d'expériences en service (stages, contrats) ce qui leur a été très souvent extrêmement bénéfique. A l'inverse quelques candidats ont semblé n'avoir aucune notion des enjeux du métier ni de la réalité des missions et du fonctionnement de l'archéologie française.

SPECIALITE PATRIMOINE ET SCIENCE DE LA NATURE

DOSSIER : Les chercheurs et la culture scientifique et technique

- ❖ Document 1 : Bilan illustré de l'édition 2018 de la Fête de la science, issue du dossier de presse 2019 de l'événement
- ❖ Document 2 : Article annonçant le 37e congrès de l'AMCSTI (3 au 5 juillet 2019 à Caen) publié le 4 juin 2019 sur le site de l'AMCSTI
- ❖ Document 3 : Evènement "Ose la Recherche", au Vaisseau de Strasbourg
- ❖ Document 4 : Présentation de l'activité recherche à l'Africa Museum de Tervuren

DOSSIER : Sciences et engagements

- ❖ Document 1 : Extrait d'un article de Marianne Klaric sur la réouverture de l'Africa Museum, publié le 6 déc. 2018
- ❖ Document 2 : Extrait du site internet de la Tate, tiré de l'article "#BlackLivesMatter, l'assourdissant silence des musées français" par Sébastien Magro, publié le 15 juin 2020
- ❖ Document 3 : Extrait de l'article « Fête de l'océan : deux rendez-vous parisiens pour s'engager dans la défense des océans », publié par Matteo Ghisalberti le 25 mai 2019
- ❖ Document 4 : Extrait de l'article Muséums, jardins botaniques et Développement durable: quels enjeux pour demain? Publié par Richard Dupuis dans la Lettre de l'Ocim, n°159, mai-juin 2015

DOSSIER : L'apport du numérique pour la valorisation des sciences et techniques

- ❖ Document 1 : Dispositifs numériques présents dans l'exposition ""XXHL: giga tours et méga ponts" et "Des transports et des hommes", de la Cité des sciences et de l'industrie, Paris, 2020
- ❖ Document 2 : Expérience « Revivre, les animaux disparus en réalité augmentée »
- ❖ Document 3 : Modélisation historique du pont transbordeur de Nantes <http://www.epotec.fr/>
- ❖ Document 4 : Relevés laser 3D de bateaux conservés au Port-Musée de Douarnenez, XIXe siècle-1950, extrait du site Patrimoine numérique

DOSSIER : Sciences et techniques, science-fiction et fake news

- ❖ Document 1 : Extraits de l'ouvrage : WERBER Bernard, Voyage au coeur du vivant, Le Chêne, 2011
- ❖ Document 2 : Présentation du projet de classe culturelle numérique, <https://novaterra.laclassed.com/>, dont le sujet est la rédaction de l'encyclopédie d'une exoplanète par des collégiens accompagnés par des spécialistes (auteur de science-fiction, astrophysicien) et leurs enseignants
- ❖ Document 3 : Vaccination et Covid 19. Web-série Virus. Muséum d'histoire naturelle. 29 avril 2021
- ❖ Document 4 : Oeuvre Google Maps Hacks de Simon Weckert. Exposition « Fake news, art, fiction, mensonge ». Espace fondation EDF. Mars 2021 à janvier 2022 et Extrait du catalogue de l'exposition, Edition La muette, le bord de l'eau, 2021.

Compte rendu général :

Les candidats ont réalisé des présentations claires et bien structurées en respectant strictement le temps imparti. Ils ont montré de bonnes connaissances sur l'actualité et les enjeux du monde des musées et du patrimoine scientifique et technique ainsi que sur les principaux acteurs du domaine (Museum national d'histoire naturelle,

OCIM, CILAC, Universcience, Musée des arts et métiers ...). Les candidats ont fait preuve d'analyse critique, de prises de positions et de réflexions pertinentes sur les avantages et limites de l'utilisation du numérique ou de la science-fiction dans les présentations ainsi que sur les problématiques de l'engagement ou du rôle des chercheurs dans les musées de sciences et techniques.

Épreuve orale d'entretien avec le jury des concours externes

- Libellé réglementaire de l'épreuve

« La deuxième épreuve d'admission consiste en un entretien avec le jury permettant d'apprécier les motivations et les aptitudes du candidat au service public, par rapport aux fonctions de conservateur, notamment dans la ou les spécialités dans la(les)quelle(s) le candidat est admissible. Le jury apprécie également les aptitudes du candidat à exercer les responsabilités telles que décrites [dans les décrets portant statuts particuliers du corps des conservateurs du patrimoine et du cadre d'emplois des conservateurs territoriaux du patrimoine] (durée : trente minutes ; coefficient 3). »

L'épreuve ne comporte pas de programme réglementaire.

- Forme de l'épreuve

Le candidat ne bénéficie pas d'un temps de préparation.

L'épreuve commence par un exposé du candidat de son parcours, sa formation et le cas échéant son expérience professionnelle (durée 5 minutes maximum).

Cette présentation concise permet au jury d'introduire une discussion plus large avec le candidat (durée 25 minutes minimum).

L'épreuve est notée par cinq membres du jury, dont le président et un élu local.

- Objectifs de l'épreuve

L'épreuve s'adresse aux candidats admissibles qui ont passé avec succès les épreuves écrites d'admissibilité.

Par conséquent, cette épreuve n'a ni pour objectif ni pour modalité d'interroger les candidats sur des questions scientifiques, quelles que soient les spécialités des candidats. Il s'agit d'une épreuve de recrutement à part entière, comme dans tous les concours administratifs de ce niveau.

L'épreuve doit donc permettre au jury d'interroger le candidat sur ses motivations et ses aptitudes pour exercer les missions prévues par les statuts particuliers du corps des conservateurs du patrimoine et/ou du cadre d'emplois des conservateurs territoriaux du patrimoine, notamment dans la (ou les) spécialité(s) choisie(s), et d'évaluer sa capacité d'adaptation et sa réactivité ainsi que ses qualités d'analyse et de propositions au regard, par exemple, d'un problème d'ordre général, d'un sujet d'actualité et/ou d'une mise en situation.

L'épreuve doit être abordée par le candidat comme un exercice ayant pour objectif de démontrer sa connaissance de son futur environnement professionnel, son aptitude au service public, à la gestion d'un service et au management et sa capacité à exercer les responsabilités prévues par les statuts particuliers.

L'entretien vise à estimer la personnalité, la motivation et le parcours des candidats ainsi que leur compréhension des enjeux et des valeurs du service public.

Afin de garantir la cohérence et l'homogénéité des critères d'appréciation pour toutes les spécialités, le candidat sera notamment évalué sur sa capacité à :

- exposer et communiquer ses idées de manière claire et précise ;
- défendre son point de vue de manière argumentée et structurée ;
- faire appel à des connaissances et/ou des expériences personnelles ;
- être en prise avec les enjeux et l'actualité du métier et de la (ou des) spécialité(s) choisie(s) ;
- faire preuve d'analyse critique ;
- être une force de proposition, d'analyse et de synthèse pour un décideur ;

- savoir adapter le problème posé à la réalité du terrain ;
- faire preuve de curiosité et d'ouverture d'esprit ;
- faire preuve de jugement et de réserve ;
- maîtriser les règles de l'expression orale ;
- tenir et animer la conversation ;
- face aux questions, savoir faire preuve de réactivité et d'une bonne maîtrise de soi ;
- maîtriser le temps imparti.

Épreuve orale d'entretien avec le jury des concours internes (épreuve de reconnaissance des acquis de l'expérience professionnelle)

- Libellé réglementaire de l'épreuve

« La première épreuve d'admission consiste en un entretien avec le jury visant à apprécier la personnalité ainsi que les qualités du candidat et à évaluer les acquis de son expérience professionnelle (durée : trente minutes ; coefficient 3).

Pour conduire cet entretien qui a pour point de départ un exposé du candidat sur son expérience professionnelle, d'une durée de dix minutes au plus, le jury dispose du dossier constitué par le candidat en vue de la reconnaissance des acquis de l'expérience professionnelle. Au cours de cet entretien, le candidat est également interrogé sur le contenu des fonctions de conservateur du patrimoine.

Le jury évalue le niveau et la nature de l'expérience acquise par le candidat lors de son parcours professionnel, ses compétences professionnelles et techniques, ses motivations. Cette épreuve vise aussi à apprécier la qualité et la rigueur de sa démarche professionnelle, sa capacité à appréhender les enjeux liés aux fonctions d'encadrement et de gestion d'un service et ses aptitudes au management.

Seul l'entretien avec le jury donne lieu à notation.

En vue de l'épreuve orale de sélection, le candidat établit un dossier de reconnaissance des acquis de son expérience professionnelle comportant les rubriques [fixées réglementairement]. Ce dossier sera transmis aux membres du jury. »

L'épreuve ne comporte pas de programme réglementaire.

- Forme de l'épreuve

Les candidats déclarés admissibles par le jury établissent un dossier de reconnaissance des acquis de l'expérience professionnelle (RAEP). Ce dossier doit être retourné obligatoirement par voie postale, en cinq exemplaires, au service des concours de l'Institut national du patrimoine dans les quinze jours à compter de la date de publication des résultats d'admissibilité, le cachet de la poste faisant foi.

Le jury prend connaissance du dossier RAEP avant l'audition du candidat. Le candidat ne bénéficie pas d'un temps de préparation spécifique.

L'épreuve commence par un exposé du candidat de son parcours et de son expérience professionnelle (durée 10 minutes maximum).

Cette présentation concise permet au jury d'introduire une discussion plus large avec le candidat (durée 20 minutes minimum).

L'épreuve est notée par cinq membres du jury, dont le président et un élu local.

- Objectifs de l'épreuve

L'épreuve s'adresse aux candidats admissibles qui ont passé avec succès les épreuves écrites d'admissibilité.

Par conséquent, l'épreuve n'a ni pour objectif ni pour modalité d'interroger les candidats sur des questions scientifiques, quelles que soient les spécialités des candidats. Il s'agit d'une épreuve de recrutement à part entière, comme dans tous les concours administratifs de ce niveau, adossée à un dossier de reconnaissance des acquis de l'expérience professionnelle (RAEP).

Cette épreuve doit permettre au jury d'appréhender la personnalité et les motivations du candidat et de l'interroger sur les compétences acquises pour exercer les fonctions prévues par les statuts particuliers du corps des conservateurs du patrimoine et/ou du cadre d'emplois des conservateurs territoriaux du patrimoine. Elle doit aussi conduire à apprécier ses connaissances et compétences professionnelles pour la (ou les) spécialité(s) choisie(s), sa capacité d'adaptation et sa réactivité ainsi que ses qualités d'analyse et de propositions au regard d'un problème d'ordre général, d'un sujet d'actualité et/ou d'une mise en situation.

L'épreuve doit être abordée par le candidat comme un exercice ayant pour objectif de démontrer sa connaissance de son futur environnement professionnel, son aptitude au service public, à la gestion d'un service et au management et sa capacité à exercer les responsabilités prévues par les statuts particuliers.

L'entretien vise à estimer la personnalité, la motivation et le parcours des candidats ainsi que leur compréhension des enjeux et des valeurs du service public.

Afin de garantir la cohérence et l'homogénéité des critères d'appréciation pour toutes les spécialités, le candidat sera notamment évalué sur sa capacité à :

- exposer et communiquer ses idées de manière claire et précise ;
- défendre son point de vue de manière argumentée et structurée ;
- faire appel à des connaissances et/ou des expériences personnelles ;
- être en prise avec les enjeux et l'actualité du métier et de la (ou des) spécialité(s) choisie(s) ;
- faire preuve d'analyse critique ;
- être une force de proposition, d'analyse et de synthèse pour un décideur ;
- se transposer dans la situation donnée et savoir adapter le problème posé à la réalité du terrain ;
- imaginer l'ensemble des ressources sur lesquelles s'appuyer dans le contexte donné ;
- proposer des solutions alternatives ;
- faire preuve de curiosité et d'ouverture d'esprit ;
- faire preuve de jugement et de réserve, en particulier concernant les questions relatives à son employeur actuel ;
- maîtriser les règles de l'expression orale ;
- tenir et animer la conversation ;
- face aux questions, savoir faire preuve de réactivité et d'une bonne maîtrise de soi ;
- maîtriser le temps imparti.

Compte rendu général

60 candidats se sont présentés pour l'épreuve d'entretien oral avec le jury pour le concours externe (pour 30 postes ouverts dont 29 ont été pourvus par le jury) et 23 pour le concours interne (pour 11 postes ouverts dont 11 ont été pourvus par le jury). La présidente du jury a présidé la totalité de ces 83 entretiens, dont 58 concernaient des candidats présentant une seule spécialité et 25 deux spécialités. Les notes se sont échelonnées entre 2 et 19,25 pour le concours externe, 3 et 19 pour le concours interne. La moyenne des notes obtenues s'établit à 10,63 pour le concours externe et à 11,21 pour le concours interne. Dans la majorité des cas, les notes obtenues se montrent cohérentes par rapport à celles obtenues à l'épreuve orale de spécialité. Quelques exceptions sont apparues, qui ont conduit notamment à l'échec de candidats ayant obtenu une excellente note à l'une de ces deux épreuves. En effet, le coefficient de cette épreuve, contrairement à de nombreux concours de la fonction publique, n'est pas prépondérant.

L'épreuve d'entretien oral avec le jury, qu'il s'agisse du concours interne ou du concours externe, est destinée à permettre au jury d'appréhender à la fois le parcours du candidat et sa bonne compréhension du métier auquel il se destine, et des enjeux y afférents. Les questions posées au candidat après la présentation de son parcours et de sa motivation permettent notamment de vérifier sa capacité à se positionner sur des questions d'actualité de la profession et de déontologie. Elles intègrent systématiquement des mises en situation destinées à évaluer son intelligence situationnelle, sa capacité à se positionner dans un contexte professionnel, et sa compréhension du contexte de service public dans lequel il est amené à évoluer. Le concours donnant accès à une grande variété de fonctions et d'employeurs, le jury est attentif à la diversité et à l'originalité des profils et des réponses des candidats, et à leur capacité à défendre leur point de vue de manière argumentée. Il est également vigilant à ce que les candidats aient acquis une connaissance suffisante du contexte professionnel, juridique et institutionnel auquel le concours donne accès et puissent y témoigner un intérêt précis et sincère : par exemple rôles respectifs d'un élu et d'un directeur de musée dans une collectivité locale, compétences des services déconcentrés de l'Etat, notion de tutelle etc.

L'uniformité des savoir-faire et des savoir-être exposés lors des épreuves a constitué un motif d'étonnement pour le jury. De trop nombreux candidats pensent séduire le jury en situant l'origine de leur goût pour le patrimoine dans une visite, effectuée dans l'enfance, d'un musée, d'un monument, ou, plus rarement, d'un site archéologique. La plupart des candidats citent, parmi les expositions qu'ils ont visitées récemment, un nombre très réduit d'évènements, toujours les mêmes, sans d'ailleurs parvenir à émettre de critiques élaborées sur ce qu'ils ont vu.

Dans le cadre des mises en situation professionnelle qui leur sont proposées, la majorité des candidats invoquent leur capacité à dialoguer, quelle que soit la situation qu'on leur présente, comme si on ne leur recommandait jamais, au cours de leur préparation, de mettre en avant leur capacité à décider, à arbitrer, à trancher, dans une situation d'urgence, dans un contexte de conflit social, ou face à une instruction manifestement illégale. De même, lorsqu'ils sont interrogés sur leurs qualités et défauts, l'exigence est systématiquement présentée comme un défaut, ce qui interroge la façon dont on prépare l'entrée dans la vie professionnelle de jeunes femmes et de jeunes hommes qui exerceront des fonctions scientifiques dès leur sortie de l'INP et auront souvent rapidement des responsabilités d'encadrement. A cet égard, le jury regrette le manque de références des candidats aux sciences du management, pourtant enseignées depuis des décennies en France.

Par ailleurs, les candidats se présentant dans deux spécialités ont souvent présenté une grande faiblesse dans l'une des deux, qui a pu conduire à une note plus basse à celle qu'ils auraient obtenu s'ils avaient présenté la seule spécialité sur laquelle ils s'étaient manifestement concentrés. Le cas s'est particulièrement présenté pour la spécialité Archéologie, qui ne doit être choisie que lorsque les candidats peuvent justifier d'une réelle maîtrise du cadre réglementaire attaché à la discipline et d'une pratique de terrain qui dépasse la simple expérience ponctuelle. Le choix d'une double spécialité à cet

égard, s'il ne correspond qu'à une supposition d'augmentation mécanique des chances du candidats de réussir le concours, peut se révéler contre-productif.

Les grands principes déontologiques qui régissent les fonctions de conservateur sont eux aussi souvent peu connus et maniés de façon approximative. Peu de candidats sont capables de présenter des positions solidement argumentées sur les questions contemporaines qui traversent les institutions patrimoniales (utilisation des réseaux sociaux dans la communication, création du loto du patrimoine, rôle du mécénat dans le financement des institutions, implantation internationale des musées, restitution d'œuvres, etc.).

Le jury a donc regretté le manque d'ouverture disciplinaire et d'esprit critique des candidats, l'incapacité quasi-générale à s'engager dans des positions fermes, l'uniformité des réponses orales apportées et leur manque d'originalité. Il a apprécié au contraire les quelques excellents candidats qui ont su démontrer leur capacité à exprimer un point de vue personnel et à assumer une réflexion, en l'étayant par des arguments complétés au fur et à mesure de l'échange avec le jury.

Il rappelle que le concours est un concours de recrutement professionnel et non un examen de capacités académiques. Il appelle les futurs candidats à préférer à des souvenirs d'enfance un raisonnement construit pour justifier leur passage du concours et leur souhait d'accéder à la carrière de conservateur. Il les appelle à considérer que les fonctions de conservateur sont des fonctions de cadre supérieur de la fonction publique, qu'elles comportent quasiment systématiquement des fonctions d'encadrement, dans un environnement de droit public, et qu'elles peuvent conduire, parfois rapidement, à des fonctions de direction. Les candidats ne doivent pas hésiter à mettre en valeur des expériences originales, notamment en région ou à l'étranger, y compris à la marge des questions patrimoniales, pour illustrer un savoir-faire, étayer une position, consolider une argumentation, ou montrer leur curiosité intellectuelle. Ils ne doivent pas non plus négliger la recherche de connaissances sur le cadre institutionnel dans lequel ils exerceront des fonctions à la sortie de l'Institut National du Patrimoine.

Épreuve orale de langue vivante étrangère

- Libellé réglementaire de l'épreuve

« L'épreuve consiste en une conversation dans une langue vivante étrangère à partir d'un texte (durée : trente minutes ; préparation : trente minutes ; coefficient 1).

La langue vivante étrangère faisant l'objet de cette épreuve est choisie par le candidat lors de l'inscription parmi celles mentionnées dans l'annexe IV [allemand, anglais, arabe, chinois, espagnol, italien, japonais, russe].

Cette langue doit être différente de celle choisie, le cas échéant, pour la troisième épreuve d'admissibilité. L'usage du dictionnaire n'est pas admis. »

L'épreuve ne comporte pas de programme réglementaire.

- Forme de l'épreuve

Le candidat tire un texte au sort dans la langue vivante étrangère choisie lors de son inscription, généralement un article de presse.

Après 30 minutes de préparation, le candidat passe une épreuve de 30 minutes devant deux examinateurs spécialisés. Il s'agit de faire un résumé, une analyse et un commentaire du texte proposé, avant de poursuivre par une conversation avec le jury à partir du texte.

Le jury ne demande pas au candidat de traduire un passage du texte ou de se présenter.

- Objectifs de l'épreuve

L'épreuve a vocation à vérifier la maîtrise de la langue vivante étrangère choisie, la qualité de la conversation et les capacités du candidat à communiquer ses idées.

Les questions posées permettent à tous les candidats de s'exprimer, d'argumenter et de développer leurs réponses, sans faire appel à des connaissances trop directement liées à un domaine particulier.

Afin de garantir la cohérence et l'homogénéité des critères d'appréciation pour toutes les langues, le candidat sera notamment évalué sur sa capacité à :

- comprendre, résumer, analyser et commenter un texte dans la langue choisie ;
- dégager l'intérêt du texte et mettre en perspective ses enjeux ;
- structurer de manière ordonnée son exposé selon un plan clair et cohérent ;
- exposer et communiquer correctement ses idées dans la langue choisie ;
- maîtriser le vocabulaire approprié ;
- allier clarté argumentative et justesse linguistique ;
- démontrer son affinité avec la langue choisie et la (les) culture(s) qui lui sont associées ;
- maîtriser les règles de l'expression orale ;
- tenir et animer la conversation ;
- face aux questions, savoir faire preuve de réactivité et d'une bonne maîtrise de soi ;
- maîtriser le temps imparti.

Sélection de textes tirés au sort par les candidats

Anglais

PM urged to enact 'David's law' against social media abuse after Amess's death

Boris Johnson is facing calls to enact "David's law" to crack down on social media abuse of public figures and end online anonymity in the wake of the killing of Sir David Amess.

Dozens of MPs paid tribute in the House of Commons on Monday to the veteran Conservative backbencher who was stabbed to death on Friday, shedding tears, sharing uproarious anecdotes and venting anger over his death.

While police are investigating whether there are any links to Islamist extremism and have not connected the killing to the targeting of MPs online, allies of Amess said he had voiced growing concern about threats and toxicity within public discourse as they demanded a crackdown.

Campaigners have warned, however, that ending online anonymity could put whistleblowers and pro-democracy campaigners in authoritarian regimes at risk. Keir Starmer, the Labour leader, told the Commons that "civility in politics matters" but "we must not lose sight of the fact that David's killing was an [alleged] act of terror on the streets of our country".

Mark Francois, who described Amess as one of his closest friends and his political mentor, vowed he would dedicate his time in parliament to overhauling the rules governing social media. Francois told the Commons he was "minded to drag Mark Zuckerberg [CEO of Facebook] and Jack Dorsey [CEO of Twitter] to the bar of the house ... if necessary kicking and screaming so they can look us all in the eye and account for their actions or rather their inactions that make them even richer than they already are". He said MPs should radically toughen up the pending online harms bill to prevent trolls and other abusers hiding behind pseudonyms. "In the last few years David had become increasingly concerned about what he called the toxic environment in which MPs, particularly female MPs, were having to operate in," Francois said.

"He was appalled by what he called the vile misogynistic abuse which female MPs had to endure online and he told me very recently that he wanted something done about it."

Francois, the MP for Rayleigh and Wickford, which neighbours Amess's Southend West constituency, added: (...) "Let's put, if I may be so presumptuous, David's law on to the statute book, the essence of which would be that while people in public life must remain open to legitimate criticism, they can no longer be vilified or their families subject to the most horrendous abuse, especially from people who hide behind a cloak of anonymity with the connivance of the social media companies for profit."

Bernard Jenkin said MPs should also examine themselves when discussing civility in politics, a nod to some of the disturbing language used during Brexit debates. "Which of us has never felt fallen prey to feelings of contempt or lack of respect or unkindness towards those who oppose us? Which of us can honestly say we cannot do better?" He said kindness should be added to the seven principles of public life. "Henceforth, let kindness be known as the David Amess principle of public life."

Amess, an MP for 38 of his 69 years, was stabbed to death while holding his constituency surgery in an Essex church. Ali Harbi Ali, 25, was arrested at the scene and continues to be detained under terrorism laws.

The government intends to pass an online safety bill introducing new obligations on social media companies to regulate illegal and harmful material – though there has been significant controversy over how that can be defined. (...)

Starmer said: "Even as a political opponent he was a man and a politician we could all learn much from. I use that phrase – 'political opponent' – very deliberately. Because David held his beliefs passionately but gently. I believe that not only can we learn from that but that we have a duty to do so. Civility in politics matters."

Starmer spoke to the parents of Jo Cox, the Labour MP murdered by a far-right terrorist in 2016, on Friday, he said. "I knew they would be reliving that terrible day. They said to me they were thinking of David's family and how their lives would be changed forever," he said.

Cox's widower, Brendan Cox, also said it was a moment to reflect on political discourse and a "day-to-day brutality with which our political debate is conducted, from increasingly regular death threats to online abuse". The police team convened after his wife's murder to investigate threats against MPs found 582 reports of malicious communications and handled 46 cases of harassment between 2016 and 2020, he said. Nine cases were classified as terrorism-related.

By Jessica Elgot *Chief political correspondent, The Guardian*, Mon 18 Oct 2021

“Friends” and the illusion of perfect adult friendships

The friendships of *Friends* are something of a marvel. Six vastly different people in their young adulthood with disparate wants, goals, professions, and relationships all closely orbit one another (and a single coffee shop). Whenever they need each other, there’s always someone available to help or comfort them. Monica, Rachel, Chandler, Ross, Phoebe, and Joey live together (sometimes literally) and love each other — and eventually find their happily-ever-afters with each other, too. But the cruel lie of *Friends* and so many shows like it is that in real life, friendships often don’t operate like that at all.

Television and movies have long given us unrealistic expectations for romantic relationships. But less attention has been devoted to how television and movies shape our perception of friendships, too, in ways that don’t always reflect reality. Modern adult friendships aren’t just challenging to create and maintain — some evidence suggests they are also in decline. Twenty-two percent of millennials in a 2019 YouGov poll said they had “no friends,” compared to 16 percent of Gen Xers and 9 percent of baby boomers. The reasons can be pinned on a variety of factors: Americans today lead increasingly busy lives, and as members of our friend groups grow into their careers and relationships, incomes and schedules start to vary. People move away for new jobs or to be closer to family. Distance and time become barriers in a way they weren’t when everyone was young, single, and devoted to their found families.

But you’d never know that from watching television. From *Friends* to *Living Single* to *Grey’s Anatomy* to *New Girl*, TV reinforces the fantasy that true friendships are and should be deeply close but require no real effort to maintain. It’s a stark difference from the way we know friendships operate in our own lives — as meaningful but sometimes fleeting relationships that can eventually dissolve because we have no language, script, or social expectation for how to seriously integrate friendships into our adult lives. Real friendships are rife with conflict, separations, jealousies, and reconciliations. They are relationships like any other, stretching through their growing pains and sometimes snapping from the stress of ongoing tension. But none of that ever seems to make it to a television screen. As a result, we’re left idealizing relationships that wouldn’t happen outside the context of scripted television.

TV friendships, for example, rarely depict friendships that survive big life changes. In that world, jobs, families, and children are always given more value than the friendships its characters have been building for years. In every one of these shows, the story ends as the characters move on not just with their lives but also with the very narrative premise that binds them. And as an audience, we want closure when stories end. We spend years with characters and invest in their lives. It makes sense that our journey ends as they exit the phase of life in which we met them. But over time, this accumulation of choices has trained us to associate friendships with the spaces where they initially thrive. And we don’t have great models for how friendships should endure when they exist outside the realm of convenient proximity, despite the fact that in the real world, people’s locations and jobs are constantly changing: The average American adult moves 11.7 times and changes jobs around 12 times in their lifetimes. Millennials in particular are lonelier than they’ve ever been and have less time than ever to cultivate the kinds of deep, meaningful friendships we see depicted on television. But the characters on these shows not only live and work together, they also date and marry each other and go through many major life events by one another’s sides. They often have no significant relationships outside of the designated group, and when they do, those people are either presented as a threat to the established collective or are eventually subsumed by it.

The way television depicts friendship has progressed in some ways. Female friendships especially have shifted in the last decade in largely positive ways. We’ve come a long way from the sexist presumptions of catfighting in films such as *Mean Girls* to the wonderful, supportive vibrance evident in movies like *Someone Great* and *Bridesmaids*. And while the new visibility of friendship in media is a refreshing change from its usual focus on heterosexual romantic relationships, pop culture has sometimes swung too far in the other direction: Now, intensely romantic but platonic friendships must fulfill all the emotional needs that should rightfully be spread across multiple relationships. But perhaps more insidious than the portrayal of a too-close friendship is the lack of work a relationship seems to require. Disagreements and miscommunications between friends are quickly resolved within the span of an episode or two, and very little time is allotted to working through the disloyalties, real or imagined, that have infected their friendship. Slowly but surely, television is catching up to this glaring emotional disparity. Shows such as *Insecure* are finally taking a hard look at what happens when a friend group fractures, and how deeply wounding it can be to fall out with the person who used to know you best.

Adapted from an article by Cate Young - *Vox* - May 27, 2021

Why Use a Dictionary in the Age of Internet Search?

By Rachel del Valle, *The New York Times Magazine*, Sept. 13, 2021

I can't remember how old I was when I first learned the words *denotation* (the definition of a word) and *connotation* (the suggestion of a word). But I do remember feeling a little betrayed by the idea that there was a whole layer of language that couldn't quite be conveyed through a dictionary. Like most young people, I enjoyed learning but thought of it as something I would eventually be done with. At some age, I assumed, I would need to know everything. Understanding the nuances of language seemed like an obstacle to that goal. It wasn't until after I graduated from college, and subsequently realized that there's no such thing as all-encompassing knowledge, that I was able to read for pleasure. A sense of curiosity, rather than desperate completism, steered me. I started to see dictionaries, inexact as they are, as field guides to the life of language.

Looking up words encountered in the wild felt less like a failing than like an admission that there are lots of things I don't know and an opportunity to discover just how many. I prize my 1954 copy of Webster's New International Dictionary, Second Edition, which I picked up on the street near my apartment in Brooklyn a few years ago. Its 3,000 pages (India paper, with a marbled fore edge) are punctuated by a thumb index. I keep it open, solitary on a tabletop; the way dictionaries are usually found in libraries. I often consult it during evening games of Scrabble or midday magazine-reading. I mostly read novels at night, in bed, so when I come across unfamiliar words, I dog-ear the bottom of the page, then look words up in spurts. When I start encountering these words, newly resplendent to my pattern-seeking mind, in articles, podcasts, other books and even the occasional conversation, the linguistic universe seems to shrink to the size of a small town.

Dictionaries heighten my senses, almost like certain mind-altering substances: They direct my attention outward, into a conversation with language. They make me wonder what other things I'm blind to because I haven't taught myself to notice them yet. Recently spotted specimens include *orrery*, "a mechanical model, usually clockwork, devised to represent the motions of the earth and moon (and sometimes also the planets) around the sun." The Oxford English Dictionary also tells me that the word comes from the fourth Earl of Orrery, for whom a copy of the first machine was made, around 1700. Useful? Obviously not. Satisfying? Deeply.

Wikipedia and Google answer questions with more questions, opening up pages of information you never asked for. But a dictionary builds on common knowledge, using simple words to explain more complex ones. Using one feels like prying open an oyster rather than falling down a rabbit hole. Unknown words become solvable mysteries. Why leave them up to guesswork? Why not consult a dictionary and feel the instant gratification of pairing context with a definition? Dictionaries reward you for paying attention, both to the things you consume and to your own curiosity. They are a portal into the kind of irrational, childish urge to just *know* things that I had before learning became a duty instead of a game. I'm most amused by words that absolutely do not mean what I thought they meant. Like *cygnet*. Which has nothing to do with rings or stationery. (It's a young swan.)

There are, of course, many different kinds of dictionaries. The way they've proliferated over time is a reminder of just how futile it is to approach language as something that can be fully understood and contained. Samuel Johnson's Dictionary of the English Language, published in 1755, defined a paltry 40,000 words. The original Oxford English Dictionary, proposed by the Philological Society of London in 1857 and completed more than 70 years later, contained over 400,000 entries. The Merriam-Webster universe is a direct descendant of Noah Webster's American Dictionary of the English Language, published in 1828. Compiled by Webster alone over the course of more than 20 years, it contained 70,000 words, nearly a fifth of which had never been defined before. Webster, who corresponded with founding fathers like Benjamin Franklin and John Adams, saw lexicography as an act of patriotism. He believed that establishing American standards of spelling and definition was necessary to solidify the young nation's cultural identity as separate from that of England. Perhaps because of Webster's enthusiasm for rules, dictionaries have long had an unfair reputation as arbiters of language, as tools used to limit rather than expand your range of expression.

But dictionaries don't create language — people do. Take *dilettante*: The superficial connotation of the word is a modern invention. Noah Webster's aforementioned American Dictionary defines it as "one who delights in promoting science or the fine arts." The O.E.D. cites its connection to the Latin verb *delectare*, meaning "to delight or please." To be a dilettante once meant that love and curiosity drove your interest in a given discipline. For me, dictionaries are a portal into that kind of uncalculated knowledge-seeking. They remind me that, when it comes to learning, indulging your curiosity is just as important as paying attention. After all, isn't curiosity really just another form of attention? Following your curiosity instead of swatting it away is one of the best ways I know to feel connected to more than what's right in front of you.

Sex and geopolitics

Why nations that fail women fail

And why foreign policy should pay more heed to half of humanity

AFTER AMERICA and its allies toppled the Taliban in 2001, primary-school enrolment of Afghan girls rose from 0% to above 80%. Infant mortality fell by half. Forced marriage was made illegal. Many of those schools were ropy, and many families ignored the law. But no one seriously doubts that Afghan women and girls have made great gains in the past 20 years, or that those gains are now in jeopardy (see Asia section).

The United States is "committed to advancing gender equality" through its foreign policy, according to the State Department. Bequeathing billions of dollars-worth of arms and a medium-size country to a group of violent misogynists is an odd way to show it. Of course, foreign policy involves difficult trade-offs (see Leader). But there is growing evidence that Hillary Clinton was on to something when she said, a decade ago, that "The subjugation of women is...a threat to the common security of our world." Societies that oppress women are far more likely to be violent and unstable (see International section).

There are several possible reasons for this. In many places girls are selectively aborted or fatally neglected. This has led to skewed sex ratios, which mean millions of young men are doomed to remain single. Frustrated young men are more likely to commit violent crimes or join rebel groups. Recruiters for Boko Haram and Islamic State know this, and promise them "wives" as the spoils of war. Polygamy also creates a surplus of single young men. Multiple wives for men at the top means brooding bachelorhood for those at the bottom.

All conflicts have complex causes. But it may be no coincidence that Kashmir has one of the most unbalanced sex ratios in India, or that all of the 20 most turbulent countries on the Fragile States index compiled by the Fund for Peace in Washington practise polygamy. In Guinea, where a coup took place on September 5th (see Middle East & Africa section), 42% of married women aged 15-49 are in polygamous unions. China's police state keeps a lid on its many surplus men, but its neighbours sometimes wonder whether their aggression may some day seek an outlet.

Outside rich democracies, the male kinship group is still the basic unit of many societies. Such groups emerged largely for self-defence: male cousins would unite to repel outsiders. Today, they mostly cause trouble. Tit-for-tat clan feuds spatter blood across the Middle East and the Sahel. Tribes compete to control the state, often violently, so they can divvy up jobs and loot among their kin. Those states become corrupt and dysfunctional, alienating citizens and boosting support for jihadists who promise to govern more justly.

Societies based on male bonding tend to subjugate women. Fathers choose whom their daughters will marry. Often there is a bride price—the groom's family pay what are sometimes hefty sums to the bride's family. This gives fathers an incentive to make their daughters marry early. It is not a small problem. Dowries or bride prices are common in half the world's countries. A fifth of the world's young women were married before the age of 18; a twentieth before 15. Child brides are more likely to

drop out of school, less able to stand up to abusive husbands and less likely to raise healthy, well-educated children.

Researchers at Texas A&M and Brigham Young universities compiled a global index of pre-modern attitudes to women, including sexist family laws, unequal property rights, early marriage for girls, patrilocal marriage, polygamy, bride prices, son preference, violence against women and legal indulgence of it (for example, can a rapist escape punishment by marrying his victim?). It turned out to be highly correlated with violent instability in a country.

Various lessons can be drawn from this. In addition to their usual analytical tools, policymakers should study geopolitics through the prism of sex. That index of sexist customs, had it existed 20 years ago, would have warned them how hard nation-building would be in Afghanistan and Iraq. Today, it suggests that stability cannot be taken for granted in Saudi Arabia, Pakistan or even India.

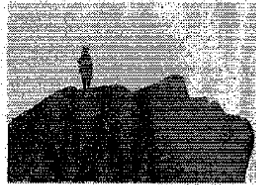
Peace talks should include women. Between 1992 and 2019, only 13% of negotiators and 6% of signatories of peace deals were female. Yet peace tends to last longer when women are at the table. This may be because they are more ready to compromise, or perhaps because a room without women implies a stitch-up between the men with guns without input from non-combatants.

Liberia got this right and ended a ghastly civil war; Afghanistan's new rulers have not.

More broadly, governments should mean it when they say they want to liberate half of humanity. Educate girls, many of whom have quit school to work or marry since covid-19 impoverished their families. Enforce bans on child marriage and on female genital mutilation, hard though that is in remote villages. Do not

recognise polygamy. Equalise inheritance rights. Teach boys not to hit women. Introduce public pensions, which undermine the tradition whereby couples are expected to live with the man's parents, because the elderly have no other means of support.

Most of these are tasks for national governments, but outsiders have some influence. Since Western donors started harping on about girls' education, more girls have gone to school (primary enrolment has risen from 64% in 1970 to nearly 90% today). Campaigners against early marriage have prompted more than 50 countries to raise the minimum age since 2000. Boys need to learn about non-violence from local mentors, but ideas about how to design such programmes are shared through a global network of charities and think-tanks. Donors such as USAID and the World Bank have done a fair job of promoting property rights for women, even if their Afghan efforts are about to go up in smoke.



Das Hotel „Haus des Volkes“

Das „Haus des Volkes“ von 1927 im kleinen Ort Probstzella ist das größte Bauhaus-Ensemble Thüringens. 1925 wurde es von Alfred Arndt entworfen, Student am Bauhaus und von Walter Gropius für das Mega-Projekt freigestellt. Ab 1949 dämmerte es im Sperrgebiet der DDR vor sich hin und bröselte nach der Wende dem Abriss entgegen. 2003 ersteigerte der Unternehmer Dieter Nagel das markante Stück Heimatgeschichte für 28.000 Euro. Seither stecken er und seine Frau Antje jede Menge Zeit, Geld und Liebe hinein.

„Das Renovieren hört nie auf“, sagt Dieter Nagel, der sich tief in die Geschichte des Ensembles eingearbeitet hat. Schmuckstück ist der „*Blaue Saal*“, das Hotelrestaurant mit ordentlicher Karte: regionale Spezialitäten wie Thüringer Klöße mit Roulade oder auch mit Steinpilzen. Vom Lokal aus geht es auf eine Terrasse mit fantastischem Panorama über das Tal und den angrenzenden Park – mit einem noch nicht fertig restaurierten Bauhaus-Glaspavillon.

Zweites Herzstück ist der „*Rote Saal*“ mit Bühne, in dem in den 1920er-Jahren Ensembles aus Weimar, Leipzig oder Berlin vor 1000 Leuten auftraten. Probstzella selbst hatte zu jener Zeit 2000 Einwohner. Vom Entertainment geblieben sind ein Kinosaal, der Theater- und Tanzsaal sowie die Kegelbahn.

Noch ist das „*Haus des Volkes*“ ein Geheimtipp. Zu Gast sind fast nur Wanderer, die das Grüne Band, den ehemaligen innerdeutschen Grenzstreifen, ablaufen, oder Bauhaus-Enthusiasten auf ihrer Tour der Moderne. Dieter Nagel will Bauhaus erlebbar machen, dafür hat er sich Unterstützung von Studenten der Bauhaus-Universität in Weimar geholt, die monatelang am Boden und an den Wänden kratzten und Farbvorlagen von Alfred Arndt recherchierten. Mit Experten wertet Nagel Fotografien aus, sammelt Archivmaterial. Man weiß, die Stoffe und Vorhänge wurden in den Bauhaus-Werkstätten entwickelt, dazu Möbel, Lampen, Türgriffe. „*Die Möbel waren von Arndt, Gebhardt und Breuer*“, sagt Nagel.

Von den Originalen ist zwar kaum etwas erhalten, aber glücklicherweise funktionieren die originalgetreuen Nachbauten im Bauhausstil. Wenn man den „*Blauen Saal*“ betritt und die Herbstsonne scheint durch die raumhohen Messingrahmenfenster, zeigt sich die ganze Stärke dieses Liebhaberprojekts. Hier wollte jemand einen extrem schönen Ort schaffen. Nun wird der Park mit Pavillon aufgemöbelt, ebenso die Garagen im Bauhausstil. Die 15 Zimmer wurden so originalgetreu wie möglich rekonstruiert. Und ja, Betten, Nachttisch, Tisch und Stühle sind Nachbauten, die Dieter Nagel extra von einem Probstzellaer Schreiner entsprechend den Entwürfen von Alfred Arndt hat anfertigen lassen. Aber das Ganze ist stimmig – unweigerlich hat man das Gefühl, dass einst jeder Gast, egal ob Arbeiter oder Direktor, hier die gleiche hochwertige Ausstattung vorfinden sollte. Über dem Kopfende sind kugelförmige Leselampen montiert, von der Decke hängen vier quadratische Leuchten.

In den 1920er- und 1930er-Jahren bot das Zimmer einen unglaublichen Standard: Es gab fließend Warmwasser, ein Wannenbad, Telefon, Einbauschränke, eigens geschreinerte Betten. Es schläft sich gut, die Matratzen sind angenehm, nur das Mauerwerk ist hellhörig. Aber man ist ja wegen des Bauhaus-Gefühls und der schönen Lage hier – und sorgt notfalls mit Ohrstöpseln für individuelle Nachtruhe.

Nach: Anke Kotte, *Welt am Sonntag*, 25.09.2021

Bundestagswahl: Die AfD poltert, aber punktet nicht

Vor vier Jahren, als es um den ersten Einzug in den Bundestag ging, hatte die neue Rechtsaußen-Partei mit gezielten Provokationen Schlagzeilen erzeugt. Vor allem persönliche Angriffe gegen Bundeskanzlerin Angela Merkel brachten Aufmerksamkeit. Damals war der rüde Ton neu und löste wohlkalkulierte Empörung in den Medien und beim politischen Gegner aus. So sollte es nach ihren Vorstellungen auch diesmal kommen. Beim Wahlkampfstart der AfD im August formulierte Bundestagsfraktionschefin Alice Weidel in Berlin bei einer Pressekonferenz deftig: "*Diese Bundesregierung hat aus diesem Land einen Hippie-Staat gemacht*". "*Unglaublich!*" Und: "*Wo sind wir eigentlich hingekommen?*"

Doch egal wie laut Weidel und ihre Partei vor neuen Flüchtlingsströmen in den Wochen seither warnten oder gegen geltendes Recht Obergrenzen für Asylsuchende forderten - die AfD fand kaum Gehör. Die Provokationen überraschten niemanden mehr. Gespannt verfolgt das Land stattdessen den Dreikampf um das Kanzleramt zwischen Union, SPD und Grünen. Frustriert registriert die AfD-Spitze, dass es der Partei den Umfragen zufolge zuletzt nicht mal gelang, von den deutlichen Verlusten der Union zu profitieren. Auch die Versuche, vom Unmut mancher Bürger über die Pandemie-Politik zu profitieren, scheinen nicht zu verfangen. Die Rechtspopulisten hängen kurz vor der Wahl im Umfragetief bei zehn bis zwölf Prozent fest. Manch führender Kopf der Bundestagsfraktion träumte davon, bei dieser Wahl auf deutlich mehr als 20 Prozent zu kommen. Nun stellt man sich darauf ein, den sicheren Wiedereinzug in den Bundestag als Erfolg zu feiern.

Es zeigt sich aber auch, dass es der politischen Konkurrenz nicht gelingen wird, die AfD am zweiten Einzug in den Bundestag zu hindern. Und der würde ihr Millionen für den Aufbau einer politischen Stiftung aus Steuermitteln garantieren. Eine Basis von gut zehn Prozent der Wählerstimmen scheint der Partei in Deutschland derzeit sicher zu sein. "*Wir sind gekommen, um zu bleiben*", sagt Co-Parteichef Chrupalla der *Süddeutschen Zeitung*.

Mehr als der Wahlausgang scheint viele in der Partei jedoch die Frage zu beschäftigen, wie es danach weitergeht, wenn der Burgfrieden nicht mehr halten dürfte. In der Partei wachsen die Sorgen, dass der Machtkampf um die Richtung der Partei schon direkt nach der Wahl eskaliert. Dem für AfD-Verhältnisse gemäßigten Lager um Parteichef Jörg Meuthen steht das rechte Lager um das Spitzenduo Weidel und Chrupalla unversöhnlich gegenüber, die Bundestagswahl könnte das Kräfteverhältnis verschieben. Wenn die AfD nun gleichzeitig im Westen schwächer abschneiden sollte, bekämen die Gemäßigten ein Problem. Der im Osten starke äußerst rechte Flügel tritt schon jetzt immer selbstbewusster auf. Die AfD könnte zunehmend als Ostpartei wahrgenommen werden.

Spitzenleute der AfD rechnen bereits mit einem Finale des Machtkampfs im Dezember. Dann steht auf einem Parteitag die Wieder- oder Neuwahl des ersten Chefs an. Das Lager von Amtsinhaber Jörg Meuthen fürchtet, die äußerst Rechten könnten nach dem Wahltag am Sonntag einen Umsturzversuch starten und versuchen, den Parteichef aus dem Amt zu drängen und die Führung selbst zu übernehmen. Meuthen lässt die Frage nach der erneuten Kandidatur offen.

Nach: Markus Balsler und Jens Schneider, *Süddeutsche Zeitung*, 21. September 2021

Frankfurt bekommt ein Romantik-Museum!

Das Deutsche Romantik-Museum, das jetzt in Frankfurt nach zehnjährigem Planen und Bauen vor der Eröffnung steht, ist leicht und zierlich geraten. Es trägt aber eine schwere Bürde. Die Bürde besteht in der aberwitzigen Verflachung und Trivialisierung, die der Romantik-Begriff über zweihundert Jahre hinweg erfahren hat. Wer heute in "Romantikhotels" übernachtet, oder vom "romantischen Kerzendinner zu zweit" träumt, wird Mühe haben, seine Vorstellung mit Friedrich Schlegels ursprünglicher Erklärung der Romantik als "progressiver Universalpoesie" übereinzubringen. Es wird ihn auch nicht freuen, von der Forderung des Dichters Novalis zu hören, dass die Welt überhaupt erst "romantisiert" werden müsse – dass Romantik sich also keiner spontanen Empfindung, sondern einer ästhetischen Willensanstrengung verdankt.

Der erste Schock, den die Begegnung mit den Originaldichtern der Romantik auslöst, ist die hochgezüchtete Intellektualität, eine Neigung zu kalter Abstraktion und philosophischer Bewusstheit des Kunstmachens. Ein romantischer Autor bedichtet nicht seine Gefühle, sondern stellt Gefühle in der Dichtung her. Man kann das in der Ausstellung recht gut sehen an einem spektakulären Manuskript Eichendorffs. Die viel bewunderte Schlichtheit ist das Ergebnis eines kalkulierten Prozesses, den Eichendorff am Rande des Blattes mit Kommentaren und Aufforderungen an sich selbst dokumentiert hat und der deutlich zeigt, dass hier kein Dichter im Schaffensrausch, sondern ein abgebrühter Profi am Werk war. Ähnliches lässt sich am Manuskript der *Taugenichts*-Novelle ablesen, auch hier schon gleich beim ersten Kapitel Arbeitshinweise und Überlegungen zur weiteren Konstruktion. Was am Ende vollendet naiv und natürlich klingt, ist nicht das Produkt eines naiven Dichters, ganz im Gegenteil. Das ist der zweite Schock, den das Museum dem Jetztmenschen bereitet: der vollständige Mangel an Unschuld bei den romantischen Autoren.

Ihr Ideal von Schönheit musste auch keineswegs wie bei Eichendorff auf Harmonie und Erlösung in der Poesie hinauslaufen. Es konnte auch im Kaputten, Abgründigen liegen. Das beste Beispiel, das macht die Ausstellung schwindelsicher richtig, sind nicht die bekannten Gespenster- und frühen Roboterwelten E.T.A. Hoffmanns, sondern die auch persönlich abgründigen Korrespondenzen und Beziehungsexperimente Clemens Brentanos. Besucher können den Brief lesen, in dem er die junge Dichterkollegin Karoline von Günderrode zu verführen und zu manipulieren versucht. Das kleine Briefduell offenbart ein Maß an Psychotechnik, das von Skrupellosigkeit nur schwer zu unterscheiden ist.

Die bange Frage, ob man überhaupt mit Museumsmitteln eine Literaturepoche darstellen kann, die so sehr auf Programmen, auf Theorien, im Kern auf bloßen Ideen beruht wie die deutsche Romantik, ist hier auf überraschende Weise beantwortet worden. Die Antwort lautet: Man kann, aber nicht mit Exponaten allein. Man muss diese Exponate auch inszenieren, durch die Inszenierung den Besucher zu Fragen verleiten, für diese Fragen Lösungen anbieten. So hat das Museum Züge eines Video-Unterrichts, einschließlich kleiner Selbstlernexperimente, in denen versucht werden kann, die romantische Übersetzungstheorie Schleiermachers an Gedichten Leopardis oder Shelleys zu erproben.

Nach : Jen Jessen, *Die Zeit*, 9. September 2021

Das einsamste Kreuzfahrtschiff der Welt

Rolf Hilbert wollte mit einem Höhepunkt in Rente gehen, die *Global Dream* sollte an diesem Tag fertig werden. Der nächste Rekord für die Kreuzfahrtwelt: 342 Meter lang und 46 Meter breit, mit Bordkino, Achterbahn und Shoppingmall. Ein riesiges Kreuzfahrtschiff, ursprünglich konzipiert für fast 10.000 Passagiere und 2.500 Besatzungsmitglieder. Doch dann kam Corona. Vollbremsung von einem Tag auf den anderen. "*Ich bin mit allen Wassern gewaschen, ich habe schon schlimme Sachen mit der Werft erlebt*", sagt Hilbert. "*Aber diese Krise ist ein anderes Kaliber.*"

Seit Mitte März ist es auf der Wismarer Werft still, das Eingangstor geschlossen, das Gelände leer. Auf den Werften arbeitet gerade nur eine Minimalbesetzung. Der Großteil der Belegschaft sitzt seit Monaten zu Hause. Aber nun gibt es ganz andere Sorgen: Wie geht es mit der Kreuzfahrt überhaupt weiter, in Zeiten einer Pandemie? Der Gigantismus der Branche war schon vorher bei Umweltschützern in der Kritik. Nun ist Corona eine neue Gefahr. Schiffe, so groß wie eine Kleinstadt, alles auf engem Raum, gelten als Virenschleudern. Neue Konzepte müssen her.

Wer in diesem Sommer nach Wismar kommt, erlebt eine blühende Stadt. Eine Stück Ostdeutschland, in dem es boomt. Es gibt ein Hafenviertel mit schicken Hotels und Cafés, eine prächtig sanierte Innenstadt, von der Touristen schwärmen. Überall sieht man Baustellen, es geht weiter voran. Auch Kitas und Schulen werden gebaut, Infrastruktur wird gebraucht. Etwa 43.000 Einwohner hat Wismar inzwischen. Die Arbeitslosenquote lag noch Anfang der Nullerjahre bei etwa 20 Prozent, zuletzt betrug sie nur noch etwa 6 Prozent.

Es gibt neben Wismar noch Standorte in Stralsund, Bremerhaven und Rostock-Warnemünde, wo ein zweites *Global*-Schiff liegt, fast baugleich, noch im Anfangsstadium. Genting beschäftigt inzwischen über 3.000 Mitarbeiter. Es kamen Menschen zurück, die einst fortgezogen waren. Junge Familien, die Grundstücke kauften, die begonnen haben, aufzubauen – und die nun um die Zukunft bangen. Was, wenn die Werft nicht gerettet werden kann? Was wäre Wismar ohne sie?

"*Den Aufschwung in Wismar gibt es auch, weil so viele Jobs an der Werft hängen, gute Jobs, tarifgebunden.*" Zu jedem direkten Job kämen zwei, drei weitere in der Stadt und im Umland hinzu. Zulieferer, Versorger, Handwerker, die am Betrieb mitverdienen. Die Werft ist ein gewaltiger Standortfaktor.

Auf dem Werftgelände testen ein paar Dutzend Mitarbeiter, wie die Arbeit mit Hygienekonzepten funktioniert. Bis September muss der Konzern Pläne und Gutachten vorlegen, wie die Werften in Zukunft funktionieren sollen. Wie Kreuzfahrt auch in Zeiten einer Pandemie sicher ist. In der Entwicklungsabteilung wird an einer neuen Schiffsklasse gearbeitet, kleiner, mit neuen Hygienestandards, keimfreier, sozusagen Kreuzfahrt mit Sicherheitsgurt, das ist jedenfalls die Hoffnung beim Konzern. Die mecklenburgische Landesregierung steht hinter der Werft. "*Die Devise ist jetzt erst mal: Alle hoffen mit und halten durch.*"

Nach: Dorothea Reinhard, *Die Zeit* 19. Juli 2020

MUSEO DEL QUAI BRANLY

Emmanuel Kasarhérou: “Los museos deben hacer un examen de conciencia”

El presidente del Museo del Quai Branly, primer mestizo que dirige una gran institución francesa, lleva tres años examinando el posible origen “ilegal o ilegítimo” de las 360.000 obras de su colección

ÁLEX VICENTE

ELPAÍS- PARÍS - 13 JUN 2021

Emmanuel Kasarhérou (Numea, Nueva Caledonia, 61 años) fue nombrado en 2020 presidente del Museo del Quai Branly de París, el centro de antropología y arte primitivo fundado por Jacques Chirac en 2006 al borde de la orilla izquierda del Sena. Descendiente de galos y *kanaks*, el pueblo melanesio del territorio francés de ultramar en el que nació, este arqueólogo e historiador del arte, especialista en lenguas y civilizaciones oceánicas, se convirtió así en el primer mestizo que dirige un gran museo francés. “Ser mestizo conlleva una sensibilidad particular: soy oceánico por parte de padre y francés por parte de madre”, señala Kasarhérou. “Lo veo como una baza, por lo menos en el marco de la discusión actual sobre la legitimidad de nuestra colección respecto a la historia colonial, que siempre es compleja y, a veces, sensible de abordar. Esta cuestión afecta a todos los continentes y merece ser tratada, analizada y contada por voces distintas”, sostenía el miércoles en una entrevista.

Su nombramiento fue interpretado como una voluntad de acelerar el proceso de devolución de las obras reclamadas por algunos países africanos. Hace unos meses, la Asamblea Nacional francesa aprobó la restitución de 26 objetos de los reyes de Abomey, en Benín, saqueadas por las tropas coloniales francesas en 1892, que se exhibían hasta hace poco en las salas del museo parisino, proyectado por Jean Nouvel. Antes de finales de este año podrían regresar a su país de origen. “Mi posición es sencilla: cuando se puede aportar una prueba de que una obra no fue adquirida con el consentimiento de su legítimo propietario, debemos preguntarnos si hay que restituirlo”, opina Kasarhérou, partidario de analizar “cada caso por separado” y de estudiar también las devoluciones “más allá del contexto colonial”. El presidente del Quai Branly rechaza, sin embargo, la posibilidad de una desbandada general de sus fondos. “Para que haya una restitución, debe haber también una adquisición inapropiada, y ese no es el caso de la mayoría de obras de nuestra colección, que son el resultado de intercambios, compras, donaciones y trueques”, sostiene.

Desde 2018, el museo examina el conjunto de su colección, que incluye 360.000 obras y objetos de África, Asia, América y Oceanía, atendiendo a dos criterios: “la legalidad de su adquisición”, pero también su “legitimidad” (es decir, si esta se produjo en una situación éticamente cuestionable, incluso si era legal). El giro tuvo lugar poco después del discurso pronunciado por Emmanuel Macron en Uagadugú, la capital de Burkina Faso, en 2017. “El patrimonio africano debe ser puesto en valor en París pero también en Dakar, Lagos y Cotonú. Esa será una de mis prioridades. Quiero que, dentro de cinco años, tengamos las condiciones para restituir temporal o definitivamente el patrimonio africano a África”. Meses después, la publicación del informe Sarr-Savoy marcó un punto de inflexión en este debate dentro del museo, aunque en su día Kasarhérou lo tildó de demasiado “militante”. “El informe veía las cosas de manera bastante general. Los profesionales de los museos debemos observarlas de manera más precisa”, explica hoy.

Kasarhérou apoya también el alcance que ha cobrado en el debate público, alimentado por movimientos sociales como Black Lives Matter y su relación con el colonialismo. “La cuestión de las restituciones es un asunto eminentemente político”, asiente el presidente del Quai Branly. Se muestra más reservado sobre la descolonización de los museos que persiguen muchos militantes de esta causa. “Se usa la palabra ‘descolonizar’ sobre temas distintos y, a veces, de manera inapropiada o imprecisa. Para mí, el debate sobre las restituciones es, más bien, una invitación a hacer un examen de conciencia sobre la historia de nuestras colecciones”, señala. “Ese debate no es nuevo, porque existe desde que existen los museos, pero es interesante que la conversación haya alcanzado la sociedad civil y los medios de comunicación, porque eso incita a que los museos hagamos un trabajo de investigación y de introspección. Tenemos que estar a la altura de este desafío”.

Las llamas devoran la iglesia de Nurio en Michoacán, de incalculable valor

Carmen Morán Breña, El País

México - 11 de marzo de 2021

Un cascarón de cuatro paredes y vigas de madera calcinadas en el suelo. Esto es cuanto ha quedado de la iglesia de Santiago en Nurio (Michoacán), devorada por el fuego. Le decían la catedral Sixtina de la meseta indígena Purépecha, una joya irremplazable del arte novohispano fundada en el siglo XVI, con un hermoso artesonado policromado, un coro y un baptisterio que se han perdido para siempre. Las pinturas, de hermoso arte indígena, decoraban también las paredes, y la cubierta del edificio era de tejamanil, pura madera. Todo es ya materia para el recuerdo. Gravísimo, dicen los especialistas de arte antiguo. Un desastre de calado mundial, lamentan.

[...] Se desconoce el origen de las llamas que han sembrado la consternación en este pueblo por encima de los 5.000 habitantes que aún rumian el duelo. Decir que se veía venir no es en esta ocasión una frase hueca. En los últimos años, las llamas acariciaron el templo tres veces. Quizá las candelas, los cohetes de los festejos, un cortocircuito. Ni entonces ni ahora se acierta a saber, pero el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), que cuida del patrimonio mexicano, y la Secretaría de Cultura de Michoacán ya tenían proyectos en marcha para proteger la iglesia, consagrada al apóstol Santiago, patrón de la localidad.

[...] Este lunes, apenas unas horas después del desastre, una asamblea de cientos de personas recibió a los responsables culturales y les pidieron explicaciones por la demora [...]. Nadie quiere eludir responsabilidades, pero en esta ocasión casi todos se ponen de acuerdo al señalar a un culpable: el mermado presupuesto cultural del que disponen. Así lo reconocen el secretario estatal de Cultura, Claudio Méndez, y el delegado del INAH en Michoacán, Marco Rodríguez.

Rodríguez explica por teléfono el retraso en la protección del templo: “Los vecinos proponían [tiempo atrás] que el techo se cubriera con láminas industrializadas y en la asamblea del lunes lo recordaron, pero les explicamos que un edificio tan antiguo no podría soportar un peso como ese. Desde el INAH también se ha argumentado siempre la importancia de mantener las condiciones originales de los materiales. Había existido un debate técnico al respecto. No era tan simple. En todo caso, la realidad terrible son los bajos presupuestos con los que contamos. Faltan recursos, ojalá los tuviéramos”. Y asegura que la pandemia ha agravado la escasez de los presupuestos culturales. Además, advierte de que en la zona, rica en edificios religiosos con valiosos artesones, hay más templos relevantes en peligro.

La impotencia, el domingo, se cifraba en las lágrimas de los vecinos y en las restricciones que tenían que asumir los bomberos: “Ni siquiera se podía dirigir el chorro de agua frontalmente contra las paredes de mampostería, porque no sabíamos si aguantarían”, explica Méndez. Devorados el techo, las llamas asaltaron el cielo sin cortapisas. Entre ellas y el suelo no quedó nada. Ahora la tarea ya no será de restauración ni de conservación sino de reconstrucción. Se plantean hacer una réplica de lo que fue. “Afortunadamente tenemos muchos registros para copiar las pinturas de los artistas de la época y la decoración del interior”, apunta Méndez. Por el momento ya han salido maderas hacia el pueblo para apuntalar la estructura y están por llegar los peritos del seguro que tiene suscrito el INAH para estos monumentos. [...]

El INAH está montando una comisión con expertos propios en la que quiere que los vecinos tengan una fuerte presencia. “Esto es un duelo, y hay que generar las condiciones de diálogo social. Los habitantes de la comunidad deben tener una importante participación en el diseño y la reconstrucción”. Los indígenas son de religión católica en su mayoría y a la pérdida artística suman la espiritual. Lograron sacar de entre las llamas tres cruces procesionales, dos Santos Entierros, un Sagrado Corazón, un Cristo de los Milagros y un pequeño confesionario, entre otras cosas. “Todo ello de valor”, asegura el responsable del INAH. También el patrón, Santiago, escapó del fuego con la ayuda de los fieles. [...]

Del conjunto arquitectónico se ha salvado de las llamas la hermosa capilla del hospital, que todavía puede visitarse, aunque el turismo no es algo masivo ni mucho menos en esta zona de Michoacán. La alta inseguridad que se vive en estos pueblos los ha resguardado de las miradas foráneas. Quien tuvo la suerte de ver la iglesia de Nurio hoy llora su desaparición.

El pase cultural duplica su crédito para que los jóvenes consuman más libros, cine y teatro

Creada en 2018, la tarjeta con beneficios para estudiantes de 16 a 19 años y docentes de escuelas públicas porteñas renueva su programación y amplía la red de comercios

LA NACIÓN, 21 de septiembre de 2021

Daniel Gigena

Este sábado, en el Planetario de la ciudad de Buenos Aires, funcionarios del Ministerio de Cultura porteño difundieron en un picnic pospandémico el programa Pase Cultural, que nació en octubre de 2018 para incentivar el consumo cultural en jóvenes de 16 a 19 años de escuelas públicas. Entre los anuncios, se destaca que el pase duplicó su monto: pasó de dos mil a cuatro mil pesos semestrales para gastar en libros, suscripciones, talleres y salidas al cine o el teatro. Además, se renovó la página web y la programación de actividades, y aumentó la cantidad de comercios adheridos, lo que posibilita una mayor variedad en la oferta. Desde el Ministerio indicaron que el pase apunta a mejorar el acceso a la cultura y también a brindar herramientas para los que estudiantes tengan un mejor retorno a la presencialidad escolar luego del prolongado cierre de establecimientos educativos por las medidas sanitarias. Hasta hoy, 6927 estudiantes y 2056 docentes tienen su tarjeta (estos últimos solo acceden a beneficios como descuentos, entradas gratis y sorteos).

Actualmente, 131 entidades están incluidas en el circuito comercial e independiente de la cultura del pase. Algunas de las incorporaciones recientes son el club de libros Escape a Plutón, la editorial Abre Cultura, Qubit.TV (para la suscripción con descuento por tres meses) y la comiquería Hocus Pocus, ubicada en Defensa 1323. El diseño de la nueva página web permite una búsqueda más ágil por el catálogo de ofertas culturales. En redes sociales, se encuentra como *@pasecultural*.

De los 6927 beneficiarios que cuentan con su tarjeta, el 45 % son varones y el 55%, mujeres. Respecto del rango etario, la mayoría tiene 17 y 18 años. La mayor cantidad de inscriptos (32%) vive en la zona sur de la ciudad. Un 20 % vive en el oeste, el 17 % en el centro y el 15% vive en el Gran Buenos Aires. En cuanto al nivel socioeconómico, el 50% presenta un nivel bajo; el 36%, nivel medio, y el 15%, nivel alto. En estos tres años de implementación del programa, más del 35 % de los jóvenes descubrió lugares y actividades culturales gracias al programa. En 2020, a pesar de un año marcado por las restricciones sanitarias y el cierre de establecimientos culturales, el proyecto se mantuvo vivo por el interés de los beneficiarios.

“El pase es una herramienta innovadora para los jóvenes -dijo el ministro de Cultura Enrique Avogadro, que participó del picnic sabatino-. Existe porque es parte de una agenda prioritaria para varias áreas de gobierno y de una política cultural y educativa que estamos llevando adelante para que escuelas y cultura estén más cerca”. Por su parte, el jefe de Gabinete, Felipe Miguel, destacó que es muy importante que los jóvenes tengan contacto con la oferta cultural de la ciudad que, después de una prolongada pausa, comienza a activarse.

Holanda contempla la devolución incondicional del arte colonial

Un informe oficial abre la puerta al retorno de 450.000 piezas

ISABEL FERRER

ELPAÍS - LA HAYA - 18 OCT 2020

Los objetos históricos sacados contra la voluntad de sus dueños de las antiguas colonias de los Países Bajos deben devolverse sin condiciones, siempre que lo pida el territorio de origen y se demuestre la fuerza ejercida. Así lo aconseja el Consejo para la Cultura, órgano asesor del Gobierno, que ha elaborado un informe donde indica el retorno del patrimonio cultural arrebatado entre el siglo XVII y 1975, como una forma de reconocer y admitir la injusticia cometida.

Las colecciones proceden en su mayoría de la actual Indonesia, de Surinam (en América) y los territorios de las Antillas, hoy llamados Caribe Neerlandés, y el Ministerio de Cultura prepara ya la directriz que facilitará el retorno de un legado que suma en conjunto unas 450.000 piezas. Se prevé que esté lista para finales de año o principios de 2021.

El proceso será concienzudo y lento. “Debe evitar la repetición neocolonial del pasado. Es decir, se trata de sortear un enfoque en el que primen nuestras normas y valores: no todas las obras serán reclamadas, pero la devolución es el punto de partida del reconocimiento de la injusticia”, dice Henrietta Lidchi, conservadora jefe del Museo Nacional de las Culturas del Mundo, que engloba a los cuatro centros que, repartidos por el país, suman los principales fondos de esta clase.

Según la experta, que formó parte del comité responsable del trabajo remitido a Cultura, “los museos coloniales permiten cuestionar la conciencia nacional y la individual a través de unos objetos que deben ser abordados, y explicados, de forma crítica y con voces diferentes. Las colecciones tienen que fomentar un diálogo acerca de lo complejo del pasado y sus desigualdades, pero también sobre una relación que persiste hoy”. En estos fondos hay desde joyas a instrumentos religiosos y musicales, armas o piezas arqueológicas.

Según explica la conservadora, la ley neerlandesa del Patrimonio obliga desde 2016 a analizar los objetos coloniales que se desee sacar de una de estas colecciones en virtud de la herencia cultural que suponen. La del Museo Nacional de las Culturas del Mundo ha clasificado unos 200.000, “y la labor se realizará petición a petición, y piense que los países de origen desconocen todo lo que fue llevado a Europa. De ahí que se proponga a su vez ayudar al sector museístico, en Surinam, Indonesia o el Caribe Neerlandés en la infraestructura de sus centros y la preparación de sus conservadores, así como facilitar el acceso digital a las colecciones que están en los Países Bajos”.

La ministra de Cultura, Ingrid van Engelshoven, pidió las recomendaciones sobre el arte de las antiguas colonias en particular, pero hay también objetos de otros países europeos que acabaron en los Países Bajos. Para estos últimos, el informe señala el análisis de su relación con el patrimonio cultural neerlandés y las relaciones multilaterales entabladas con las naciones de donde proceden.

“En su caso, el retorno incondicional aconsejado pesa de otro modo. Pero reconocer la injusticia y estar dispuesto a devolver los objetos, permite entablar un diálogo entre ambas partes”, añade Lidchi. ¿Qué ocurre si una pieza no fue robada, o bien es imposible trazar el viaje que realizó desde su origen? “En tal caso, es posible que valga más el especial interés mostrado por el país que lo reclama, y se invita al Gobierno a que pueda ser también retornado”.

L'alta moda di Dolce&Gabbana sfila in piazza San Marco, sulle note di Vivaldi e Puccini

A goderselo al meglio sono state le persone sedute vicino alla lunga passerella rossa, ma la sfilata è stata uno spettacolo offerto alla città. « Quando abbiamo deciso di organizzare le giornate di alta moda e alta sartoria e alta gioielleria a Venezia ci siamo detti, perché non proviamo a chiedere di sfilare in piazza San Marco? spiegano Domenico Dolce e Stefano Gabbana. I due stilisti e imprenditori hanno sottolineato che la collaborazione con il sindaco e il comune di Venezia e le altre istituzioni coinvolte è stata continua e costruttiva, come lo era stata un anno fa a Firenze, per gli eventi 2020 delle collezioni più esclusive.

Se la tecnologia ha aiutato, nulla può battere il brivido della realtà. Dopo lo show di ballerini e mimi che incarnavano le maschere del carnevale e dopo un emozionante Miserere cantato da una possente voce femminile, la sorpresa della serata: la star americana Jennifer Hudson, che ha cantato sulle note di un pianoforte l'aria "Nessun dorma", forse la più celebre della Turandot di Giacomo Puccini. Diciannove "versi", scanditi da Jennifer Hudson con passione, che hanno dato l'idea di quanto possa essere attuale – o meglio, senza tempo – l'opera lirica. Sopra la cantante, il cielo appena macchiato da piccole nuvole e i colori del tramonto. Anche il Leone di Venezia che sorveglia dall'alto piazza San Marco, i gabbiani che volavano sempre più basso erano concentrati sugli abiti in passerella.

« Abbiamo sempre creduto nella forza del made in Italy e nel patrimonio creativo e artigianale del nostro Paese. In fondo anche noi nasciamo proprio come artigiani desiderosi di dare forma alle loro idee! Ma dal 2012 abbiamo dato ancora più concretezza a questa visione – raccontano Domenico Dolce e Stefano Gabbana –. Creare e realizzare le collezioni di alta moda e sartoria e gioielleria ispirandosi ogni volta a una città o a un luogo magico dell'Italia, ci ha permesso di scoprire o riscoprire saperi artigianali locali e italiani più in generale. Solo grazie a questo lavoro congiunto con gli artigiani sono nati i pezzi unici e irripetibili che sfilano a Venezia e che negli anni scorsi hanno sfilato in altre località straordinarie, da Napoli al lago di Como, dal palco della Scala di Milano alla valle dei templi di Agrigento ». Il desiderio dei due stilisti è duplice: da una parte offrire visibilità agli artigiani e ai rispettivi saperi, dall'altra far capire ai giovani il fascino di questi percorsi professionali.

Tra le cento modelle, alcune erano giovanissime e arrivate dagli Stati Uniti con i genitori famosi. E contribuiscono a sfatare un luogo comune, che l'alta moda sia solo per signore sopra una certa età. Abiti eccezionali, che sembrano usciti dai sogni o dalle favole, piacciono a donne di ogni età. E la vera magia è che non sono sogni o fiabe, sono l'unione della creatività Dolce&Gabbana con la maestria artigianale».

Giulia Crivelli, *Il Sole 24 Ore*, 30 agosto 2021

A lezione di Tik Tok

I nuovi idoli dei giovani sembrano nati per non farsi capire dagli adulti. Oggi c'è spazio per il dialogo ?

Maneskin, Awed, Zorzi, Khaby Lame; e poi i vostri figli chiusi per ore in camera con un cellulare a non fare apparentemente alcunché: avvertite il disagio, ma vi dite che è il solito scontro generazionale, da sempre il mondo è diviso in figli che non ubbidiscono e genitori che non capiscono, e sicuramente è banalmente vero, ma ora vi sentite tagliati fuori da quella parte del mondo che conosce siti, personaggi, linguaggi, professioni e divertimenti che voi non avete mai sentito nominare.

Partiamo dal festival di Sanremo: sul palco irrompe un gruppo che, appena un paio di anni fa, sarebbe stato relegato agli ultimi posti in classifica: ragazzi sconosciuti al grande pubblico, sonorità rock, testo che abbonda di parole volgari, abiti e pettinatura che confondono maschile e femminile con disinvoltura e orgoglio; i Maneskin invece trionfano. Il gruppo sconosciuto può piacere o no, ma i componenti sanno tenere la scena, hanno un cantante con una voce potente che non si risparmia, sono giovani, ma professionisti.

E andiamo « all'Isola dei famosi », con concorrenti sconosciuti. Vince tale Simone Paciello, Awed il suo pseudonimo, un ragazzo che ha trascorso almeno dieci anni sul web, arrivando a raccogliere più di un milione di seguaci: a vincere sarà proprio lui, mentre gli spettatori continueranno a giudicarlo uno scugnizzo nullafacente che si arrangia per sopravvivere. Ma Awed è la chiave per comprendere la generazione presente, e lo si scopre quando afferma che la sua vittoria è in realtà la vittoria del web, personifica il ragazzino che trascorre le sue giornate chiuso in camera con il cellulare eternamente acceso e che finalmente può vedere i suoi genitori dichiarare che ha sempre avuto ragione lui, il suo tempo non è stato sprecato, la società è cambiata e lui l'ha capito prima di tutti. La famiglia fa mea culpa pubblico e gli riconosce il ruolo di maestro di vita.

Chi prova a imitarlo lo sa, abbassa la soglia delle proprie aspettative e spera, con minor fatica, di diventare un Awed ridotto. Come lui, ragazzini in tutta Italia girano video per guadagnare seguaci (tagliarsi i capelli a zero, filmare amici, fidanzati, compagni sono alcuni piccoli esempi); ma non è più la popolarità lo scopo finale: le aziende investono sui piccoli imprenditori di sé stessi, li pagano con prodotti ma anche, ed è questo il passaggio fondamentale, con denaro vero.

Come può un genitore cercare di imporre lo studio se suo figlio può guadagnare in un giorno l'equivalente del proprio stipendio mensile? Poco importa se non sa formulare una frase in italiano, ripete "adoro", "amo" (vezzeggiativo di 'amore'), non sa chi sia Garibaldi; poco importa giacché sono gli stessi genitori che ormai scrivono non molto diversamente dai figli e riescono a parlare anche peggio.

Ma i ragazzi, quelli della realtà quotidiana, quelli che frequentano le aule reali e non Tik Tok, quelli che litigano con i genitori perché è stata loro promessa la stessa sorte di Awed, loro che faranno? E i vecchi? E la scuola?

Lara Cardella, *L'Espresso*, 5 luglio 2021

Il dibattito attorno allo ius soli

Le Olimpiadi di Tokyo hanno riavviato il dibattito nella politica italiana attorno allo *ius soli*, un'espressione giuridica che indica l'acquisizione della cittadinanza di un determinato paese nel momento in cui vi si nasca. In Italia la questione è tornata a essere dibattuta perché alle Olimpiadi di Tokyo hanno partecipato diversi atleti italiani nati in Italia da genitori stranieri, e che hanno ottenuto la cittadinanza italiana solo dopo averne fatto richiesta una volta compiuti i 18 anni.

Lo *ius soli* è in vigore in vari paesi, soprattutto nel continente americano, mentre in Italia è in vigore lo *ius sanguinis* (dal latino, "diritto di sangue"): un bambino è italiano se almeno uno dei genitori è italiano, mentre un bambino nato da genitori stranieri, anche se partorito sul territorio italiano, può chiedere la cittadinanza solo dopo aver compiuto 18 anni e se fino a quel momento abbia risieduto in Italia «legalmente e ininterrottamente».

È il caso di Eseosa Desalu, detto Fausto, il velocista vincitore della medaglia d'oro nella staffetta 4×100 metri insieme a Lorenzo Patta, Marcell Jacobs e Filippo Tortu. Desalu è nato a Casalmaggiore, in provincia di Cremona, ma essendo figlio di genitori nigeriani ha dovuto aspettare il compimento dei 18 anni per diventare italiano. Molti politici hanno fatto erroneamente anche l'esempio di Marcell Jacobs, che però è italiano dalla nascita, in quanto figlio di madre italiana e padre statunitense. A proposito del caso di Desalu e di tutti gli atleti che si trovano nelle sue condizioni in Italia, il presidente del Comitato Olimpico Nazionale Italiano Giovanni Malagò ha detto che è necessario approvare una legge sullo *ius soli sportivo*, che permetta ai minori nati in Italia da genitori stranieri di gareggiare per l'Italia.

È stato il PD, con il segretario Enrico Letta ad iniziare in autunno una discussione in parlamento per trovare la migliore legge di cittadinanza da dare all'Italia. «La legge sulla cittadinanza – ha detto Letta – è un grande cambiamento per il nostro paese e il PD sarà all'avanguardia».

Nel 2017 con Il Movimento 5 Stelle (M5S), la legge era già stata approvata alla Camera e a cui mancava solo il voto del Senato. Ma prevedeva alcune condizioni: la prima prevedeva che un bambino nato in Italia diventasse automaticamente italiano se uno dei due genitori si trovava legalmente in Italia da almeno 5 anni. Se il genitore in possesso di permesso di soggiorno non proveniva dall'Unione Europea, doveva aderire ad altri tre parametri: avere un reddito non inferiore all'assegno sociale, disporre di un alloggio adeguato, superare un test di conoscenza della lingua italiana. L'altra condizione era il cosiddetto *ius culturae*, e passava attraverso il sistema scolastico italiano. Avrebbero potuto chiedere la cittadinanza italiana i minori stranieri nati in Italia o arrivati entro i 12 anni che avessero frequentato le scuole italiane per almeno cinque anni e superato almeno un ciclo scolastico (cioè le scuole elementari o medie). I ragazzi nati all'estero ma arrivati in Italia fra i 12 e i 18 anni avrebbero potuto ottenere la cittadinanza dopo aver abitato in Italia per almeno sei anni e avere superato un ciclo scolastico.

Il Post, 13 agosto 2021

La rivoluzione dei piccoli borghi può cambiare il volto del paese

I lockdown vissuti durante la pandemia hanno creato un forte desiderio di spazi aperti e contatto con la natura, bisogno che, unito alla possibilità di lavorare a distanza, ha portato molti a lasciare le grandi città per trasferirsi nei piccoli centri e borghi storici di cui è disseminato il nostro Paese. Nel corso dell'ultimo anno, circa 400 mila persone, approfittando dello smart working hanno scelto di abbandonare la città dove lavoravano, con una tendenza, particolarmente forte in Lombardia e Lazio, a privilegiare i piccoli comuni all'interno della propria Regione. Ciò ha portato conseguenze positive anche per l'ambiente, in primis perché i comuni fuori dalle aree urbane svolgono un ruolo cruciale nella cura dei territori e delle relative risorse. Ma è ipotizzabile che una volta finita l'emergenza sanitaria questi luoghi possano tornare a essere delle micro città in grado di ospitare una parte importante della popolazione italiana? Ne abbiamo parlato con l'architetto Stefano Boeri e con la vicepresidente di Legambiente Vanessa Pallucchi, scoprendo che quella dei borghi, ad alcune condizioni, sarebbe una rivoluzione possibile.

Con le regole e i divieti imposti dal virus le attrattive della città, dall'offerta artistica e culturale alla possibilità di interazione sociale, è stata cancellata. Anche per questo molti hanno scelto di migrare verso tranquilli paesini circondati dal verde. Ma perché proprio i borghi e i piccoli centri rappresentano un'alternativa per chi è alla ricerca di uno stile di vita diverso da quello cittadino?

« Innanzitutto – risponde Stefano Boeri – perché i borghi storici sono stati piccole città. Oggi non lo sono più perché vittime di processi di abbandono e degrado, ma di questo passato conservano ancora la forma e la compattezza; anche oggi al loro interno si può trovare la gerarchia tipica degli spazi di un centro storico: la piazza centrale con il municipio e la chiesa, il tessuto residenziale denso e i piani terra commerciali ».

Trasferirsi dalle città ai piccoli centri ha poi innumerevoli lati positivi sul piano della qualità della vita. Si affrontano costi più bassi, è possibile avere un rapporto diretto con la natura e si hanno disposizione prodotti alimentari migliori. « Poi c'è un altro vantaggio – prosegue Boeri – e faccio un solo esempio: *La Madonna del Parto*, capolavoro del Rinascimento di Piero della Francesca, si trova a Monterchi, non a Firenze. I piccoli centri fuori dalle nostre città custodiscono un patrimonio artistico e architettonico qualitativamente incredibile. Tornare in questi luoghi vuol dire riscoprire una parte bellissima della nostra storia, del nostro Dna».

Se l'elenco dei vantaggi di vivere nei piccoli comuni è molto lungo, è però innegabile che ci sia anche un altro lato della medaglia. La migrazione urbana iniziata una cinquantina di anni fa ha lasciato questi luoghi nell'incuria, con conseguenti danni idrogeologici. «Una delle perdite subite negli ultimi anni è legata al fatto che abbiamo smesso di prenderci cura di campi coltivati e boschi attraverso un'agricoltura e un allevamento sani. Stiamo parlando di migliaia e migliaia di ettari di suolo abbandonati e per questo più esposti al rischio di disastri oggi accentuati dagli sbalzi climatici».

Nei decenni, poi, questi centri hanno visto venire meno una serie di servizi essenziali, linee ferroviarie, scuole e presidi sanitari. E più di recente la differenza rispetto alle città è stata accentuata ancora di più dal digitale.

Eleonora Dragotto, *Il Manifesto*, 18 agosto 2021

保存から保存&活用へと舵を切る文化財

新学部設置準備室長 西村幸夫

國學院大學メディア 2021年8月6日更新

<https://www.kokugakuin.ac.jp/article/253193>

文化財のあり方に変化が起きている。平成31年4月に改正された文化財保護法。これまで保存の意味合いが強かった同法は、文化財を活用しながら保存する方向へと舵を切った。

この改正により、所有者の維持・管理に係る負担も軽減されると言われている。なぜ、法律改正によって所有者の負担軽減がされるのか。同法改正に関わってきた國學院大學新学部設置準備室長の西村幸夫氏に話を伺った。

文化財を建て替えて利益を求めるケースが少なくない

国内にある文化財の数々。国宝や重要文化財、史跡や名勝、天然記念物のほか、重要無形文化財など、多岐にわたる貴重な文化財は、文化財保護法のもとで守られてきた。

だが、実はこれらの文化財の所有者の中には、維持・管理が厳しくなり、それを負担だと感じるケースも増えていると西村氏はいう。

「たとえば大きな建造物の所有者は、その維持・管理に多額の費用がかかります。また、相続の際は税負担も発生します。文化財に指定されると税制上の優遇措置や、保存修理の費用の補助を受けることが可能となりますが、同時に現状変更が許可制になるという制約も出てくるのです。両者のバランスは難しく、制約の方をより負担だと考えて、文化財指定を受けないという選択をすることも少なくありませんでした」

また、維持管理の負担から「行政に寄付したいという要望も少なくない」と西村氏はいう。

「しかし、行政は行政で、一定の補助は出せても、行政が所有する文化財が増えると、維持・管理をまかないきれません。その結果、貴重な建造物が空き家のまま放置されるといったケースが出てしまうのです。都市部の場合は、新しくビルや商業施設などに建て替えることも出てきます。また、これまでの行政には、文化財活用のノウハウは蓄積されてはいませんでした」

建造物や土地の保有者からすれば、ビルや商業施設に建て替えたほうが“儲かる”場合もある。地域性にもよるが、特に地価の高い都心部なら、複数階建てのビルにした方が利益の出る場所はある。

逆に農村部の文化財は、使い道がみつけにくく、維持・管理費や税など、負担ばかりが高むことが多い。こういった理由から、土地・建物が「放置されることも少なくない」という。

「文化財を守れないのは、地域としても、日本としても大きな損失です。コロナ前、インバウンドの観光客を惹きつけたのは、日本らしさを感じる昔ながらのものや風景でした。また日本の中でも、古いものに面白さや魅力を感じる人が増えてきたといえます。特に若者による、古民家のリノベーションが注目されるのはその代表といえるでしょう。古き良きものがビジネスとしても大きな可能性を持っている時代なのです」

では、どのように文化財を守っていくべきか。そこで行われたのが、平成31（2019）年4月に施行された、文化財保護法の改正だ。今まで、文化財の「保存」に力を入れていた同法において、文化財の「保存と活用」という新たな視点が盛り込まれた。端的に言えば、文化財を守るだけでなく、今まで以上に活用できるようにし、そこで得た利益を維持・管理に回すなどの可能性が芽生える。特に建造物のような不動産文化財にはありがたい制度改正だと言える。

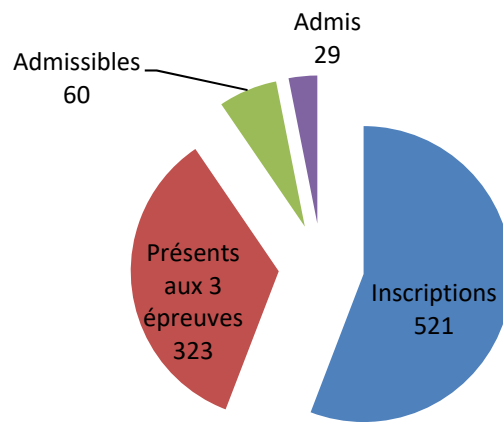
「わかりやすい例でいえば、近年、古民家を再生してシェアオフィスや宿泊施設にするケースがあります。こういった活用を、文化財でも行いやすくする。また、その担い手として、民間機関が関わりやすい仕組みも作られました」

昭和25（1950）年、戦後の混乱期にできた文化財保護法だが、実は最初から条文の第1条には「保存だけでなく『活用』の二文字が入っていた」と西村氏。しかし、高度成長期の中で、貴重な文化財が取り壊されたり、無くなったりしないよう、重要な対象に絞って重点的に守る仕組みが作られてきたという。対象物の現状変更には制限をかけ、修理には公的な補助を入れる仕組みが生まれた。

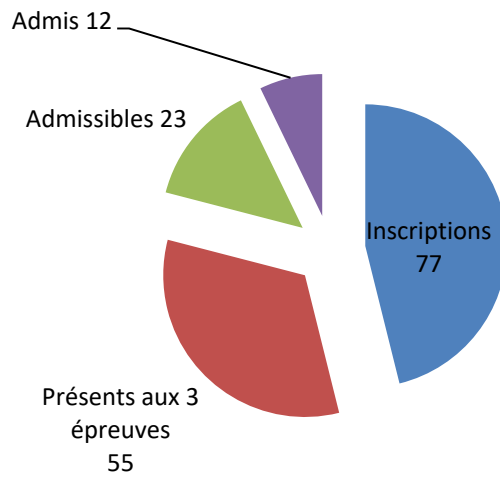
それが、平成31年の改正によって「活用しながら保存」という方向性に大きく影響を与えたのだという。西村氏は、今回の法案作成に向けて文化庁が設置した、文化審議会文化財分科会の企画調査会で委員を務めてきた。従来の保存重視ではなく、活用しなければ守れない文化財もあると訴えてきたのだ。

STATISTIQUES

Concours Externes



Concours Internes



Postes ouverts

Répartition par spécialité et par concours

Spécialités	CONCOURS EXTERNES		CONCOURS INTERNES		Total
	Etat/Ville de Paris	Collectivités territoriales	Etat/Ville de Paris	Collectivités territoriales	
Archéologie	4	1	1	1	7
Archives	6*	2	1	1	10
Monuments historiques et inventaire	2	1	1	aucun poste	4
Musées	4	8	2**	3	17
Patrimoine scientifique, technique et naturel	aucun poste	2	aucun poste	1	3
Total	16	14	5	6	41

* dont 1 poste pour le ministère des Armées.

** dont 1 poste pour la Ville de Paris

Inscriptions

	Concours Etat/Ville de Paris et concours Collectivités territoriales	Concours Etat/Ville de Paris seulement	Concours Collectivités territoriales seulement	Total
Externes	455	36	30	521
Internes	59	9	9	77
Total	514	45	39	

- Répartition des candidats inscrits par âge, sexe et origine géographique

		Candidats inscrits au concours externes	Candidats inscrits au concours internes	Total
Âge	< 20	1	0	0
	21 à 24	151	0	151
	25 à 29	211	3	214
	30 à 34	76	17	93
	35 à 39	43	17	60
	40 à 44	22	16	38
	45 à 49	13	14	27
	50 à 54	4	7	11
	55 à 59	0	1	1
	60 et +	0	2	2
Sexe	Femmes	386	55	441
	Hommes	135	22	157
Origine géographique	Paris et région parisienne	310	39	349
	Autres régions	211	38	249
	(Ou étranger)	13	1	14
	Ultramarins	2	4	6
Total		521	77	598

Épreuves écrites

Candidats présents aux épreuves d'admissibilité

	Inscrits	Présents aux trois épreuves écrites	Taux de présence
Externes	521	323	62 %
Internes	77	55	71 %
Total	598	378	63 %

- **1^{ère} épreuve écrite : épreuve de dissertation générale (concours externes)**

Dissertation générale (concours externes) (sujet choisi au moment de l'épreuve)	Nombre de candidats	Nombre de candidat / Total de candidat	Moyenne
Histoire européenne	35	10.64 %	9.07
Histoire de l'art européen	200	60.79 %	9.73
Histoire des institutions et de l'administration françaises	35	10.63 %	9.57
Archéologie préhistorique et historique européenne	37	11.25 %	8.64
Ethnologie	10	3.04 %	9.07
Sciences de la nature et de la matière	12	3.64 %	9.30

- **1^{ère} épreuve écrite : épreuve de note établie à partir d'un dossier à caractère culturel (Concours internes)**

Note (concours internes)	Nombre de candidats	Moyenne
Note établie à partir d'un dossier à caractère culturel	55	10.54

- **2^{ème} épreuve écrite : épreuve scientifique de commentaire et d'analyse de plusieurs documents (concours externes et internes)**

Options scientifiques (option choisie par les candidats au moment de l'inscription)	Nombre de candidats	Nombre de candidat / Total de candidat	Moyenne
Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Europe des périodes paléolithique et mésolithique	9	2.35 %	8.61
Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de la France de la période néolithique et des âges des métaux	9	2.35 %	9.44
Archéologie historique de la France de l'époque gallo-romaine jusqu'à la fin du XVIII ^e siècle	9	2.35 %	10.44
Archéologie et histoire de l'art et des civilisations du monde gréco-romain jusqu'au Ve siècle après J.-C.	26	6.81 %	10.17
Histoire de l'art et des civilisations du Moyen Âge européen et de Byzance du V ^e siècle au XV ^e siècle	44	11.52 %	7.93
Histoire de l'art et des civilisations de l'Europe du XV ^e siècle à la fin du XVIII ^e siècle	87	22.78 %	9.44
Histoire de l'art et des civilisations dans le monde occidental de la fin du XVIII ^e siècle à nos jours	101	26.44 %	7.16
Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Égypte antique	11	2.88 %	6.32
Archéologie et histoire de l'art et des civilisations du Proche-Orient antique	4	1.05 %	7.13
Archéologie et histoire de l'art et des civilisations du monde islamique des origines à nos jours	7	1.83 %	10.29
Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Inde et du monde indianisé des origines à nos jours	5	1.31 %	10
Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Extrême-Orient (Chine, Japon, etc.) des origines à nos jours	4	1.05 %	8.25
Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Afrique des origines à nos jours	2	0.52 %	12.25
Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Océanie des origines à nos jours	2	0.52 %	10.50
Archéologie et histoire de l'art et des civilisations des Amériques amérindiennes des origines à nos jours	5	1.31 %	7.90
Ethnologie européenne	8	2.09 %	8.38
Histoire des techniques et patrimoine industriel	13	3.40 %	10.12
Patrimoine et sciences de la nature	6	1.57 %	9.83
Documents d'archives du Moyen Âge à nos jours (concours externes)	24	6.28 %	8.25
Histoire des institutions françaises (concours internes)	6	1.57 %	8

- 3^{ème} épreuve écrite : épreuve de langue ancienne ou de langue vivante étrangère (concours externes et internes)

Langues (langue choisie par les candidats au moment de l'inscription)	Nombre de candidats	Nombre de candidat / Total de candidat	Moyenne
Allemand	39	10.32 %	10.57
Anglais	158	41.80 %	9.45
Arabe	1	/	/
Chinois	Pas de candidat		
Espagnol	87	23.01 %	9.37
Italien	39	10.32 %	13.41
Japonais	1	/	/
Russe	4	1.06 %	9.75
Grec ancien	10	2.64 %	8.95
Hébreu ancien	1	/	/
Latin	38	10.05 %	10.75

SEUILS D'ADMISSIBILITÉ

Les seuils d'admissibilité retenus par le jury ont été de :

- 97.50 points pour les concours externes Etat / Ville de Paris et Collectivités territoriales
- 81.50 points pour le concours interne Etat / Ville de Paris et Collectivités territoriales

Le nombre total de personnes autorisées à se présenter aux épreuves orales, à l'issue des épreuves écrites, s'est établi à : externes + internes = 83 (60 candidats externes et 23 candidats internes)

Epreuves Orales

Concours externes

Epreuves de spécialité professionnelle*

Spécialité	Nombre de candidats	Moyenne
Archéologie	11	11.18
Archives	5	16.08
Monuments historiques et inventaire	14	11.86
Musées	49	9.99
Patrimoine scientifique, technique et naturel	4	13.50

*les candidats inscrits dans deux spécialités professionnelles doivent présenter deux épreuves orales de spécialité professionnelle

Epreuve d'entretien avec le jury*

*les candidats inscrits dans une ou deux spécialités professionnelles ne présentent qu'une épreuve d'entretien avec le jury

Spécialité	Nombre de candidats	Moyenne
Archéologie - Musées	10	11.30
Archives	5	14
Monuments historiques et inventaire - Musées	12	10.77
Musées	29	10.19
Musées - Patrimoine scientifique, technique et naturel	1	/
Patrimoine scientifique, technique et naturel	1	/
Musées - Monuments historiques et inventaire - Patrimoine scientifique, technique et naturel	1	/
Archéologie - Monuments historiques et inventaire - Patrimoine scientifique, technique et naturel	1	/

Epreuve de langue vivante étrangère

Langues	Nombre de candidats	Moyenne
Anglais	42	12.98
Italien	5	15.60
Espagnol	8	13.25
Allemand	4	9.56
Japonais	1	/

Concours internes

Epreuve d'entretien avec le jury : Epreuve de reconnaissance des acquis de l'expérience professionnelle

Spécialité	Nombre de candidats	Moyenne
Archives	1	/
Musées - Archives	1	/
Musées	8	9.75
Musées - Monuments historiques et inventaire	9	10.05
Musées - Monuments historiques et inventaire - Archéologie	1	/
PSTN	1	/
Archéologie	1	/
Musées - Archéologie	1	/

*les candidats inscrits dans une ou deux spécialités professionnelles ne présentent qu'une épreuve d'entretien avec le jury

Epreuve de langue vivante étrangère

Langues	Nombre de candidats	Moyenne
Anglais	12	11.08
Italien	6	13
Espagnol	1	/
Allemand	4	8

Seuils d'admission 2021

Concours externe Etat/Ville de Paris

Spécialités	Nombre de postes	Seuil d'admission	Moyenne
Archives	5	172	11.47
Archéologie	4	207.50	13.83
Monuments historiques et Inventaire	2	207.50	15.23
Musées	4	219.50	14.63

Concours externe Collectivités Territoriales

Spécialités	Nombre de postes	Seuil d'admission	Moyenne
Archives	2	230.50	15.37
Archéologie	1		
Monuments historiques et Inventaire	1		
Musées	8	199.50	13.30
PSTN	2	185	12.33

Concours interne Etat/Ville de Paris

Spécialités	Nombre de postes	Seuil d'admission	Moyenne
Archives	1		
Archéologie	1		
Monuments historiques et Inventaire	1		
Musées	2	157	13.08

Concours interne Collectivités Territoriales

Spécialités	Nombre de postes	Seuil d'admission	Moyenne
Archives	1		
Archéologie	1		
Musées	3	156	13
PSTN	1		

*Les seuils d'admission et les moyennes non précisées correspondent à des situations individuelles

Récapitulatif général

- **Concours externes**

	Femmes	Hommes	Total
Inscrits	386	135	521
Présents aux trois épreuves écrites	250	73	323
Admissibles	47	13	60
Lauréats (y compris lauréats provenant des listes complémentaires)	23	6	29

- **Concours internes**

	Femmes	Hommes	Total
Inscrits	55	22	77
Présents aux trois épreuves écrites	38	17	55
Admissibles	17	6	23
Lauréats (y compris lauréats provenant des listes complémentaires)	8	4	12

- **Concours externes et internes**

	Femmes	Hommes	Total
Inscrits	441	157	598
Présents aux trois épreuves écrites	288	90	378
Admissibles	64	83	83
Lauréats (y compris lauréats provenant des listes complémentaires)	31	10	41

- **Concours Etat/Ville de Paris**

	Externe	Interne	Total
Postes	16	5	21
Inscrits	491	68	559
Présents aux trois épreuves écrites	289	49	338
Admissibles	59	21	80
Lauréats (y compris lauréats provenant des listes complémentaires)	15	6	21

- **Concours territoriaux**

	Externe	Interne	Total
Postes	14	6	20
Inscrits	485	68	553
Présents aux trois épreuves écrites	301	49	350
Admissibles	57	21	78
Lauréats (y compris lauréats provenant des listes complémentaires)	14	6	20

Remerciements

La publication du présent rapport a été réalisée sous la direction de M. Charles Personnaz, directeur de l'Institut national du patrimoine, assisté de Mme Sophie Seyer, secrétaire générale, de M. Olivier Nicolaïdis, responsable du service des concours, et de Mme Sarah Gereau.

L'Institut national du patrimoine remercie l'ensemble des membres du jury pour leur collaboration, notamment Mme Marie Lavandier, présidente du jury, et M. Hervé Lemoine, vice-président du jury, ainsi que Mesdames et Messieurs les correcteurs/correctrices et examinateurs/examinatrices spécialisé(e)s et correcteurs/correctrices et examinateurs/examinatrices spécialisé(e)s de langues.