

Concours 2023

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

Delphine Christophe

Conservatrice générale du patrimoine

VICE-PRÉSIDENT DU JURY

Bruno GAUDICHON

Conservateur territorial en chef du patrimoine

MEMBRES DU JURY

Etienne ANHEIM

Enseignant-chercheur

Directeur des études à l'Ecole des hautes études en sciences sociales

Amy BENADIBA

Conservatrice territoriale du patrimoine

Thierry DUFRENE

Professeur des universités

Julie GOBERT

Conseillère municipale de Champs-sur-Marne
Conseillère départementale de Seine-et-Marne

Marie-Laure GRIFFATON

Conservatrice générale du patrimoine

Estelle LEUTRAT

Maître de conférences

Gwénaëlle MARCHET-LEGENDRE

Conservatrice en chef du patrimoine

Guillaume NAHON

Conservateur général du patrimoine

Julie PELLEGRIN

Conservatrice territoriale en chef du patrimoine
Directrice de Grand Patrimoine de Loire-Atlantique

Dominique PIERI

Professeur des universités

Emmanuel ROUX

Conseiller maître à la Cour des comptes

Florian STALDER

Conservateur territorial en chef du patrimoine

Patrick THIL

Adjoint au maire de Metz
Conseiller départemental de Moselle

CORRECTEURS ET EXAMINATEURS SPÉCIALISÉS

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

Raphaël ANGEVIN

Conservateur en chef du patrimoine

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

Ewen IHUEL

Conservateur du patrimoine

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

Elise NECTOUX

Conservatrice 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 :

Jacques DUBOIS

Maître de conférences

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

Mathieu DELDICQUE

Conservateur en chef 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 en chef 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 :

Stéphanie BROUILLET

Conservatrice du patrimoine

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 :

Magali MELANDRI

Conservatrice en chef du patrimoine

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

Magdalena RUIZ-MARMOLEJO

Conservatrice du patrimoine

Ethnologie européenne :

Emilie GANDON

Conservatrice du patrimoine

Histoire des techniques et patrimoine industriel :

Jonathan TRUILLET

Conservateur en chef du patrimoine

Patrimoine et sciences de la nature :

Anne MEDARD

Conservatrice territoriale en chef du patrimoine

Documents d'archives du Moyen Âge à la fin du 18^è siècle :

Cyril DAYDE

Conservateur en chef du patrimoine

Documents d'archives du 19^è siècle à nos jours :

Anne LAMBERT

Conservatrice en chef du patrimoine

Histoire des institutions françaises :

Pierre CHANCEREL

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

Sanaa KHALAF

Professeure certifiée

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

AUSSEDAT Mathilde
Professeure agrégée

Hélène DENEUX
Maître de conférences

HEBREU ANCIEN

Gabrielle ATLAN
Maître de conférences

Joseph TEDGHI
Professeur des universités

ITALIEN

Alexandra GOMPERTZ DE LAHARPE
Professeure agrégée

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

Pierre REINERT
Professeur agrégé

RUSSE

Dominique SAMSON
Maître de conférences

Marie STACHOWITSCH
Professeure agrégée

INTRODUCTION

Les concours externes et internes ont été ouverts pour le recrutement dans le corps des conservateurs du patrimoine de l'État, de la ville de Paris et dans le cadre d'emplois des conservateurs territoriaux du patrimoine par arrêtés du 27 janvier et 9 février 2023.

Ce concours 2023 a été reformé comme suit :

Pour le concours externe :

- Option Archives : « Documents archives du Moyen-Age à nos jours » a fait l'objet d'une séparation en deux options distinctes, « Documents Archives du Moyen-Age au 18^e siècle » et « Document Archives du 19^e siècle à nos jours ».
- Une fiche individuelle de renseignement permettant d'apprécier les motivations du candidat au service public est dorénavant demandée pour l'épreuve d'entretien avec le jury. Elle sert notamment aux candidats titulaires d'un doctorat de présenter leurs travaux universitaires.

Pour le concours interne :

- Le choix d'une langue différente de celle choisie à l'écrit n'est plus obligatoire. Les candidats ont dorénavant la possibilité de prendre la même langue à l'écrit et à l'oral.

22 postes étaient ouverts dans la fonction publique d'État (dont 2 postes externes et 2 postes internes pour le ministère des armées en spécialité archives et 1 poste pour la Ville de Paris) et 21 postes au bénéfice des collectivités territoriales, soit un total de 43 postes contre 45 postes en 2022.

Les postes, toutes fonctions publiques confondues, ont été ouverts dans les spécialités suivantes :

Archéologie, 7

Archives, 13

Monuments historiques et inventaire, 6

Musée, 14

Patrimoine scientifique, technique et naturel, 3.

Grâce à une importante campagne de communication menée par l'Inp dans les instituts de formation, le nombre de candidats inscrits a significativement augmenté. 661 candidats se sont inscrits en 2023 contre 590 à la session 2022 des concours des conservateurs du patrimoine : 540 en externes et 121 en internes. Les épreuves écrites se sont déroulées du 22 au 24 août 2023 à l'espace Les Docks de Paris, à la Plaine Saint-Denis, ainsi que dans trois centres ultramarins (Guyane, Martinique et La Réunion) et le 25 août dans les locaux de l'Inp. 406 candidats se sont présentés à l'ensemble des épreuves écrites, soit plus de 63% des inscrits. Le taux d'absentéisme, qui est une constante pour les concours de la fonction publique, est sensiblement identique à celui de l'année dernière. Le nombre de candidats présents s'établit à 329 pour les concours externes et 77 pour les candidats internes.

Le jury a travaillé à une harmonisation des notations afin de veiller à l'équité de traitement des candidats. Le jury a déclaré admissibles 91 candidats dont 64 externes et 27 internes lors de la réunion d'admissibilité du 29 septembre 2023. L'Inp a organisé une journée de formation de professionnalisation des membres du jury le 28 septembre 2023. Cette formation permet d'accompagner les membres du jury en vue de favoriser la cohésion et de créer une approche collective des finalités et des enjeux des épreuves orales, garante notamment de la prévention de toute discrimination ainsi que du respect du principe d'égalité de traitement des candidats à partir de critères d'évaluation communs et partagés.

Les épreuves orales d'admission se sont déroulées dans les locaux de l'Inp entre le 2 et le 24 novembre 2023. Le jury et les différents collèges spécialisés ont auditionné les 91 candidats. Lors de la réunion d'admission du 29 novembre 2023, le jury a proclamé les candidats admis pour l'ensemble des spécialités ouvertes et pour l'ensemble des postes.

Du fait des choix exprimés par les candidats admis aux deux concours, des reports de postes ont été effectués pour les collectivités territoriales : 2 postes du concours externe spécialité archéologie ont été transférés au profit de la spécialité musées, 1 poste du concours externe spécialité archives a été transféré au profit de la spécialité monuments historiques et inventaire et 1 poste du concours interne spécialité archives a été transféré au profit de la spécialité musées.

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

La place de l'écrit dans les sociétés européennes de l'Antiquité à nos jours.

La compréhension des enjeux du sujet n'était pas difficile en soi et chaque candidat avait certainement des fondements de culture générale qui permettaient de disposer de grands jalons et d'exemples utiles à une argumentation. Il est donc possible que ce sujet ait été choisi, en solution de repli, par des candidats qui n'avaient pas particulièrement de formation initiale solide en histoire européenne, mais que d'autres sujets de dissertation avaient déstabilisés. Si de rares copies sont restées inachevées, sans doute par manque de temps, on relève qu'il n'y a aucune copie blanche ou apparentée. La réelle difficulté du sujet était bien sûr de réussir une synthèse qui traitait d'un temps très long et qui était élargie aux aspects les plus variés des usages et pratiques de l'écrit au sein des sociétés européennes. De nombreux candidats ont adopté un plan thématique, choix qui s'est ici montré décevant puisqu'ils ne se sont souvent intéressés qu'à un nombre limité de champs d'observation. Dans bien des cas, l'analyse se contentait de voir l'écrit comme outil de domination ou de contestation, dialectique parfois portée sans même de phasage chronologique. Un plan chronologique – ce sujet s'y prêtait – pouvait être une solution à privilégier, tant pour gagner du temps sur la conception du devoir que pour isoler les évolutions majeures et éviter les répétitions. Dans ce cadre, devaient au moins être repérés un temps d'adoption et de première diversité des formes et supports de l'écrit, un temps d'homogénéisation à l'échelle continentale et de diffusion accélérée de la pratique de l'écrit et un temps de massification de ses usages. L'échelle européenne devait permettre de souligner que ces temporalités purent ne pas être toujours concomitantes entre les sociétés et que la place de l'écrit put aussi connaître des fluctuations au sein même de sociétés qui se succédèrent sur un même territoire. Les exemples et les développements devaient également s'attacher à présenter les langues, les supports et les usages de l'écrit (politique, administratif, mémoriel, littéraire, contestataire, etc.), sa place dans l'espace public ou privé, ainsi que la question du rapport des individus aux textes, à travers les divers degrés de pratique de lecture et d'écriture. Les meilleures copies n'ont pas forcément proposé les mêmes découpages chronologiques, même si elles se sont accordées au fil de l'argumentation sur les scissions saillantes des rapports à l'écrit. Des candidats ont fait preuve d'érudition et quelques-uns ont su étayer leurs propos par des références bibliographiques précises et pertinentes. Beaucoup de bonnes copies ont identifié la partition entre pré- ou protohistoire et histoire comme relevant du passage à l'écrit, ce qui fournissait un point de départ pertinent. Le développement considérable des usages sociaux de l'écrit, de sa production à sa conservation et à sa transmission, à partir des XIIe-XIIIe siècles, pouvait fournir un premier tournant pertinent, plutôt que l'invention de l'imprimerie dont l'importance immédiate a souvent été surestimée. La démocratisation de la maîtrise de l'écrit, entre le temps des Lumières et la généralisation de l'école obligatoire, pouvait constituer une autre césure forte. Il devenait ainsi possible de réfléchir à la fois aux rapports entre oral et écrit – voire entre écrit et image – aux pratiques sociales d'écriture et à la matérialité des supports dans la longue durée. Il fallait veiller cependant à ne pas faire du sujet une simple histoire de l'écriture, de l'information ou de la littérature, voire une réflexion générale sur le langage, ce qui a parfois été le cas. On soulignera aussi la confusion entre le support de l'écrit et la pratique de l'écriture : de nombreuses copies ont décrit, souvent avec force jugements de valeur déplacés, l'évolution des sociétés modernes vers le numérique comme une forme de renoncement à l'écrit, alors qu'il est établi que le numérique, par exemple à travers le courrier électronique ou le texto, a plutôt réintroduit des rapports à l'écrit qui avaient reculé du fait de la généralisation du téléphone ou des communications audiovisuelles. Il est important de rappeler qu'il faut mieux entrer directement dans le sujet que d'écrire une phrase d'accroche trop générale ou plate, qu'une problématique ne consiste pas en la simple répétition du sujet suivie d'un point d'interrogation, mais en un développement des problèmes contenus dans les termes du sujet (par exemple, le rapport entre écrit et oral, la généralisation de la pratique de l'écrit, l'évolution de ses supports dans le temps, etc.), que les exemples doivent être précis et variés et que la copie doit être équilibrée (consacrer le tiers de la longueur à la seule introduction n'est pas raisonnable). Certaines copies présentent également des maladresses d'expression, des jugements personnels ou des formulations à éviter dans un écrit dont le candidat doit comprendre qu'il est d'un type relativement académique. Ainsi, vaut-il mieux éviter d'affirmer que SPQR est « le brand de Rome » ou d'adopter un style qui use de tournures de phrases trop orales, multipliant les « [...] Imparfaite avons-nous dit ? Oui, car [...] », « Encore heureux [...] », « Du XXe siècle, je propose de retenir [...] » ou « Si je devais résumer tout cela, je dirais [...] », etc. On peut déplorer par ailleurs la présence d'un nombre non négligeable de copies relativement creuses. D'autres, encore, comportent des erreurs majeures, telle l'affirmation qu'« il n'existe pas de traces d'écritures à l'époque mérovingienne ». Dans certains cas, l'appréciation générale du devoir a pu conduire les correcteurs à porter une note éliminatoire à la copie, les attendus

minimaux n'étant pas démontrés pour une candidature à un concours de la haute fonction publique culturelle. D'une manière générale, on remarque qu'un nombre assez notable d'élèves ont dû suivre les mêmes préparations au concours, usant des mêmes exemples : à ce sujet, s'il est normal que l'on réutilise des éléments travaillés en commun, les candidats issus de telles formations doivent envisager qu'un complément à ces préparations doit passer par la recherche de références personnelles, qui permettront de faire se distinguer davantage leur copie, voire d'enrichir leurs propos de nuances appréciables.

2) Sujet d'histoire de l'art européen

Des œuvres et des couleurs.

La dissertation générale est une technique qui s'apprend et que la lecture du rapport du jury du précédent concours a pu améliorer. La nécessité d'un plan annoncé dans l'introduction et qui structure la démonstration est ainsi largement comprise. Reste qu'il faut éviter les plans qui bloquent le développement sur une opposition trop sommaire, -un binarisme restreint de type « les couleurs sont-elles indispensables à l'œuvre d'art ? » : les cas où oui, les cas où non-, les approches partielles ou les plans trop compliqués qui segmentent le propos. Le jury a pu mesurer dans le cas de la problématique générale de la couleur qu'à connaissances égales, un plan n'en vaut pas un autre. Si le plan chronologique est une possibilité -encore faut-il périodiser de façon pertinente-, le plan thématique pur fait vite apparaître un défaut de contextualisation sociale souvent réhibitoire : un plan chronothématique, en l'occurrence, a été souvent plus fructueux.

Attention aux introductions trop longues, aux conclusions absentes ou bâclées. Plus encore à l'accumulation des fautes d'orthographe, évidemment inadmissible quand on vise une profession où écrire -et écrire bien- est une pratique fondamentale. De ce point de vue, on ne répétera jamais assez que « ce qui se conçoit bien s'énonce clairement », et que des phrases courtes, qui vont sans détour à l'idée, sont préférables de loin aux expressions controuvées où l'on se perd. Il est vrai que c'est la maîtrise des *corpus* artistiques qui permet le mieux de dégager du sens. Le sujet sur la couleur aurait dû d'emblée faire venir à l'esprit et aux yeux des œuvres majeures et des questions bien identifiables dans l'histoire de l'art et de la sensibilité. Le moins qu'on puisse dire est que ce ne fut pas toujours le cas, même si l'on tiendra pour un folklore nécessaire à tout concours une copie ne mentionnant que le drapeau français !

Un mot encore sur l'*incipit*. Les candidats ont bien retenu que la première phrase est un moyen d'accrocher l'attention (Paul Smith au musée Picasso, « Degas en noir et blanc », le perroquet d'*Un cœur simple* de Flaubert etc.). Encore faut-il qu'un début brillant soit soutenu par le corps de la démonstration, sinon il crée une déception, de même que l'allusion toujours bienvenue à une actualité pertinente pour le sujet (expositions, controverse, cimaises colorées des musées vs white cube, murs rouges des Uffizi, ouvrage récent etc.).

Le jury a distingué les copies dont le niveau de connaissances était excellent sur les quatre périodes chronologiques. Les attendus d'une dissertation générale sont en effet qu'aucune période ne soit négligée par le candidat. Il faut équilibrer les analyses de périodes (par exemple, telle copie longue de 15 pages n'en est en page 10 qu'à 1520). Si le plan commande la problématique et sa richesse, les connaissances requises doivent se retrouver dans toute copie et apparaître dans l'ordre que demande la cohérence de la démonstration. Il faut toujours se souvenir que le travail doit démontrer jamais réciter, et tenir l'attention du lecteur toujours en éveil, en évitant les passages moroses ou plats, les banalités ramassées à la hâte sur telle ou telle période. De même, aucun art ne doit être négligé (surtout pas dans ce cas, les arts décoratifs -et pas seulement l'aiguière de Charlemagne !), aucune impasse admise (pensons à l'architecture et à Hittorff remettant la couleur antique au cœur des problématiques artistiques de son temps). Le jury a été attentif à juger du choix des exemples, de leur convocation et de leur valorisation différentielle. Tout n'a pas la même importance. Certains exemples nécessitent une simple mention : était-il pertinent de s'étendre longuement sur la couleur des plumes, spécialement du dodo, s'agissant d'histoire de l'art et non de zoologie ? Ce qui est très connu ne vaut pas qu'on s'y attarde à longueur de paragraphes ; ce qui est marginal par rapport au cœur de la démonstration peut à l'occasion ouvrir des perspectives qui valorisent le point de vue. D'autres exemples méritent d'être davantage développés selon une logique propre au candidat et marquer une préférence, un goût -encore faut-il toujours mesure garder afin de garder toute sa clarté au propos, de ne jamais déséquilibrer l'ensemble du devoir qui doit garder la force d'une vision développée du sujet. Il est bon de sortir des sentiers battus. Le candidat doit se douter de ce qui sera le fond de la majeure partie des copies et ne pas hésiter à ménager ses saillies afin d'opérer une distinction pertinente, un point de vue intéressant, éventuellement moins attendu sur le sujet ou de mobiliser des connaissances et des matériaux qui seront plus inédits. Pour le sujet de cette année, a été appréciée la mention du smalt, du vernis Martin, de la sinopia, de l'orange réalgar, du cangiante, etc. Mais il ne faut pas rechercher l'originalité à tout prix, au risque même d'un dangereux ton péremptoire du type « à quand le nettoyage des vernis jaunés de Mona Lisa ? ». De même certains artistes sont cités par tous, Yves Klein étant parfois la seule référence de certaines copies pour la période

contemporaine. Plus rares et donc d'autant plus appréciables des exemples développés comme ceux d'Emilienne Farny, d'Uriburu qui colora le Canal Grande de Venise en 1968, geste artistique pionnier à visée écologiste, de Wolfgang Laib, etc. Le jury valorise les copies où les notions et les problématiques propres à l'histoire de l'art sont fortement contextualisées avec un souci de mettre en évidence les ruptures, les inventions, les innovations et les changements de goûts, c'est-à-dire de garder sur l'ensemble de la copie le *sens historique*, avec à l'esprit cette idée chère à Heinrich Wölfflin que dans l'histoire de l'art, tout peut se produire mais pas n'importe quand. On attendait une réflexion approfondie sur les grandes révolutions de la couleur (vitrail, peinture à l'huile, couleurs en tubes, acrylique, couleurs de synthèse, etc.) et leurs diffusions, sur les théoriciens (Suger, Roger de Piles, Félibien, Chevreuil -trop souvent nommé Choiseul-, sur les grands débats (la Grèce blanche, querelle du coloris, poussinistes et rubénistes, Delacroix/Ingres, la question de la restauration des couleurs), sur la périodisation des goûts (les émaux, la céramique et ses différents revivals, le siècle du pastel, le noir et blanc de l'École de New-York, des années 50, etc.). Une bonne connaissance de la bibliographie de référence -qui peut être citée- et de ses renouvellements récents y aide fortement. Sont très appréciés les ouvrages qui se singularisent des références obligées -qu'il faut naturellement avoir et dont la mention est vérifiée. Tout le monde ou presque a cité Michel Pastoureau mais trop peu Hubert Damisch, Jacqueline Lichtenstein, Georges Roque, Georges Didi-Huberman et de façon étonnante le grand livre de John Gage, *Couleur et culture* pourtant traduit en français. On pouvait aussi attendre quelques notions techniques et chimiques, ne serait-ce que pour bien situer Newton et Goethe. Quelques copies ont justement mis en question l'histoire de l'art elle-même, d'abord écrite en noir et blanc sur la base de la documentation photographique. Le renouvellement des problématiques liées à la couleur des œuvres passe par les études de culture matérielle, la matérialité étant revisitée (polychromie antique, pierres colorées, lapis lazuli, pigments, commerce, contacts avec mondes lointains pour les matières premières de la couleur), mais aussi -ne l'oublions pas- par les études de genre et les études post-coloniales pour lesquelles l'usage et la valorisation différentielle des couleurs ont valeur idéologique et sociale. Le *corpus* de réflexions historiographiques sur l'autonomisation de la signification et de l'usage artistique de la couleur par l'Abstraction et le monochrome est également très riche, et on aimera à citer la troisième partie (d'une copie) placée sous le titre original de la « joie » -on pense à Brancusi et à son expression de « joie pure » qui va bien à ses bronzes polis. Peu ont pensé à l'usage déterminant et qualifiant de la couleur dans les titres d'œuvres (*Christ jaune*), de groupes (Cavalier bleu) ou de styles (« périodes » de Picasso, « architecture aux trois crayons » selon André Chastel). *Last but not least*, le sujet proposé permettait d'exprimer un rapport personnel et vivant à l'œuvre. Sans être Bergotte devant le « petit pan de mur jaune » de Vermeer, on pouvait – et des candidats l'ont fait avec bonheur- analyser sa propre expérience en face de Rothko, des pigments d'Anish Kapoor ou des fluorescences mouvantes de l'art optico-cinétique.

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

La représentation politique en France du XIVe siècle à nos jours.

Le sujet s'inscrivait dans le cadre classique de l'histoire des institutions et de l'administration, à partir d'une notion traditionnelle de la philosophie politique, la représentation, et de ses déclinaisons historiques. Cependant, un certain nombre de contresens a été commis dans plusieurs copies, ce que le jury souhaite signaler d'emblée pour souligner le défaut majeur relevé dans cette épreuve, le manque de réflexion sur la notion de « représentation politique ». Pour certaines copies, ce défaut a été rédhibitoire et a conduit à de fausses pistes. Ainsi, plusieurs copies ont considéré que la « représentation politique » désignait l'image du souverain, sans justification ni interrogation sur une éventuelle polysémie du terme, de sorte que ces dissertations ont porté sur la symbolique royale puis républicaine, ou sur l'image des souverains et des chefs d'Etat, voire sur l'histoire de l'art au service de l'Etat en France. De rares copies ont su intégrer cette dimension à la réflexion sur la représentation politique considérée dans son sens plus courant, mais le plus souvent, le résultat a conduit à une restriction bien trop grande du sujet, voire à des hors sujets flagrants. Le jury avoue sa surprise, dans un contexte où l'épreuve est dénommée « Histoire des institutions et de l'administration », à constater que certaines copies ont pu comprendre le sujet sous un angle purement symbolique ou artistique. De même, une autre erreur de compréhension du sujet a été de traiter la représentation politique comme la délégation de pouvoir des agents de l'Etat royal ou républicain, et de proposer une histoire de l'organisme des représentants de l'Etat. Dans ce cas également, le jeu sur les sens du mot représentation aurait pu donner éventuellement lieu à une discussion intéressante explorant les limites du sujet, mais cette approche a été la plus rare, tandis que certaines copies traitaient uniquement la question des agents de l'Etat en tant que représentants de l'autorité. On voit ici que la confusion entre la notion d'Etat, même appliquée à la fin du Moyen Âge, et celle de politique, pouvait conduire à se méprendre sur l'exercice. Si des extensions du côté de la représentation dans son sens artistique ou sur la relation entre les notions de représentation et de délégation étaient acceptables, cela ne pouvait être qu'à la condition d'avoir identifié le cœur du sujet, à savoir la manière dont une société donnée peut désigner, par différents types de procédures, certains de ses membres pour

participer à l'exercice de l'autorité politique en son nom. Ce problème est au cœur de la philosophie du XVIIIe siècle, avec par exemple la discussion sur la démocratie représentative et la démocratie directe chez Jean-Jacques Rousseau, mais la possibilité d'utiliser cette notion pour analyser l'ensemble de la période historique concernée, du XIVe siècle à nos jours, était un problème qu'il aurait fallu identifier et développer dès l'introduction. Une majorité de copies a cependant cerné la signification du sujet, ce qui a permis de construire une réflexion sur l'évolution chronologique de l'idée de représentation politique. Beaucoup de copies ont ainsi parcouru l'histoire de France depuis le début du XIVe siècle en jalonnant le raisonnement d'un certain nombre de points de passage obligés, en commençant par les assemblées de la fin du Moyen Âge, en posant la question des Parlements de l'époque moderne, puis en soulignant le tournant de la Révolution française dans la théorie et la pratique de la représentation nationale, avant d'entrer dans le détail des transformations successives de la représentation au cours de l'époque contemporaine. Cette trame permettait de parvenir à des résultats corrects, à condition de posséder les connaissances suffisantes pour éviter un simple survol chronologique qui tomberait dans l'énumération, ce qui a été parfois le cas. On note toutefois que quelques copies se sont bornées à retracer une histoire politique de la France ou une histoire des régimes et des formes de gouvernement, en perdant des yeux la singularité du sujet. En somme, une bonne compréhension de la notion, un plan chronologique et l'identification des principaux jalons de la construction de la représentation politique étaient des conditions nécessaires mais pas suffisantes pour réussir l'épreuve dans les meilleures conditions. Il faut une nouvelle fois rappeler que la problématisation du sujet est une étape essentielle du travail, qui ne peut pas se résumer à une rapide définition des termes du sujet ou à l'ajout d'un point d'interrogation à la suite de ce dernier. La question de la représentation politique doit conduire à s'interroger sur la possibilité de la participation à l'exercice du pouvoir et au gouvernement par délégation, ce qui peut conduire à se demander comment ce problème a été résolu en France à travers le temps, et plus largement, à se confronter à la question du politique, en particulier sous l'Ancien régime. Il aurait fallu définir dès le début dans quelles conditions il était possible de considérer une représentation comme politique et avec quelles limites dans la période qui précède la Révolution. De ce point de vue, ne pas réduire la situation institutionnelle de l'Ancien régime à un face-à-face entre le roi et le peuple, mais au contraire être attentif à la complexité des formes politiques, en particulier à travers les corps intermédiaires, aurait été utile. Inversement, ne pas considérer comme acquis le fait qu'en démocratie, la représentation ne pose pas de problème, était également essentiel : la représentation ne se limite pas au vote (qui lui-même peut être entravé par un dispositif censitaire ou l'exclusion de la population féminine, jusqu'au milieu du XXe siècle dans ce cas), et elle peut intervenir à plusieurs échelles (de bonnes analyses de la décentralisation et des échelles de représentation ont parfois été proposées par les copies). On pourra ajouter que trop de copies se caractérisent par une rédaction maladroite, parfois émaillée de fautes d'orthographe et de grammaire. On a pu également trouver des partis-pris et des jugements de valeur, surtout concernant l'époque contemporaine, qu'il faut absolument bannir des copies. Le sens de l'équilibre dans la construction a également été un critère important : il faut éviter les copies où la moitié du devoir est occupée par l'introduction, ou bien celles dans lesquelles les parties sont vraiment très inégales. Enfin, malgré l'exemple du président de la République dans un récent discours, il n'est pas évident que des citations d'auteurs comme Michel Sardou servent véritablement le propos des candidats dans le contexte du concours. Les meilleures copies ont donc été capables de poser d'emblée ces questions, en ouverture du devoir, puis de les explorer, d'une manière chronologique préférentiellement, car un tel sujet se prêtait mal aux plans thématiques, toujours possibles, mais rarement recommandés pour le traitement d'une si longue période. Le point de départ lui-même pouvait être interrogé, comme cela a été le cas dans certaines copies : en évoquant le XIVe siècle, le choix de la date de 1302, avec la réunion par Philippe le Bel de ce qu'on a considéré comme la première occurrence des Etats généraux, fournissait une solution évidente. Mais d'autres possibilités étaient ouvertes, comme les débats sur la légitimité du pouvoir autour de la guerre de Cent ans ou sur la forme du gouvernement royal pendant certaines minorités, la captivité (Jean II) ou la folie (Charles VI) du roi. Du moins une interrogation sur le XIVe siècle était-elle nécessaire. Différentes inflexions étaient ensuite repérables, comme le XVIIIe siècle et ses philosophies de la représentation, ou la Révolution française, qui paraissait s'imposer. On pouvait même envisager une partie sur l'Ancien régime, une sur la Révolution et une dernière sur l'époque contemporaine, mais il était également possible de prendre l'installation de la IIIe république comme un tournant dans la représentation politique. En somme, si le plan chronologique était préférable et si la problématisation devait inclure un certain nombre de points majeurs, il restait une certaine marge de manœuvre, que plusieurs excellentes copies ont pleinement utilisée. Une telle organisation, accompagnée d'une problématisation du sujet et d'un mélange d'exemples canoniques (il ne s'agit pas de nier que certains exemples étaient difficiles à éviter, et il n'y a pas de raison de ne pas les traiter) et d'exemples originaux, a été à l'origine d'un nombre significatif de copies de remarquable qualité.

4) Sujet d'archéologie préhistorique et historique européenne

Archéologie du luxe : archéologie des élites ?

Le candidat doit réaliser un devoir structuré, avec les éléments indispensables à l'exercice : une introduction avec l'exposé de la problématique posée et l'annonce de plan ; les parties avec des argumentaires illustrés par des exemples précis, une conclusion qui résume le point de vue du candidat. Il est attendu que le candidat soit capable de définir les notions « luxe » et « élites ». Le luxe renvoie à l'ensemble des pratiques liées à un haut niveau de vie, aux notions de rareté ; prestige, cherté, haute maîtrise de fabrication, mobilisation d'énergie (exploitation des ressources et réalisations monumentales), art de vivre (bienséance, loisirs). Le luxe répond à un besoin d'ostentation et de représentation sociale (marqueur de rang social fort). La notion d'élite, présente déjà chez Platon, désigne un groupe minoritaire ayant une place privilégiée ou remarquable dans une société, qui par sa valeur ou sa filiation occupe un rang supérieur. Généralement, ce groupe social exerce le pouvoir et concentre les ressources matérielles et symboliques. Cette distinction peut se retrouver jusque dans la mort et au travers de rites spécifiques. Il est indispensable pour illustrer ces notions de fournir des exemples archéologiques pertinents, précis sur la longue durée. Il sera possible d'évoquer à titre d'exemple les matériaux d'importation trouvés dans les ensembles funéraires préhistoriques, la question des tombes princières gauloises, la transposition des modes de vie urbains dans le monde rural gallo-romain (complexes balnéaires, mosaïques, peintures murales, etc.), les caractères distinctifs des élites de l'Antiquité tardive, de la société seigneuriale médiévale, etc. Le candidat devra évoquer l'évolution de la question au travers d'une riche historiographie établie depuis le XIX^e siècle (cabinets, antiquaires, beaux objets) et avec la vision renouvelée des approches au travers de la *New Archaeology* puisqu'aujourd'hui l'archéologie sur ces questions est focalisée sur l'étude du contexte, la pluridisciplinarité et une approche globale et multiscalaire. La question de la production est également centrale pour traiter du sujet au travers de l'acheminement des matériaux rares, précieux, parfois à l'approvisionnement lointain ; produits obtenus ou réalisés par une maîtrise d'œuvre et moteur de créativité ; appel aux techniques et savoir-faire particulier. Le luxe est un phénomène associé aux élites, car c'est un moyen de distinction sociale qui s'exprime dans le domaine funéraire, dans les arts somptuaires et mineurs (les domaines sont nombreux), les constructions privées (habitat aristocratique antique et médiéval par ex.) et publiques (notion de *magnificentia publica* à l'époque romaine). Aujourd'hui, l'« archéologie du luxe » dépasse le cadre de l'analyse des groupes sociaux supérieurs avec l'étude de l'ensemble des phénomènes et des acteurs, depuis la production jusqu'à la consommation (savoir-faire, solutions techniques, routes, protagonistes sur l'ensemble de la chaîne opératoire). Pour ce faire, on fait appel à la mobilisation des techniques archéologiques modernes et archéométriques (analyses physico-chimiques en particulier).

5) Sujet d'ethnologie

Le but du jeu.

D'une manière générale, le sujet a été bien identifié par les candidats. Il s'agissait en effet de traiter de la notion de « jeu » et de montrer le rôle et la fonction de cette activité au sein de notre société. Pour l'ethnologie, le jeu est en effet un phénomène culturel. Jouer est une action déterminante pour tout individu car elle l'aide à construire son rapport au monde, à sa culture et à autrui. Le jeu peut être compris comme un produit culturel mais également comme producteur de culture. Collectif ou individuel, le jeu révèle un aspect social et est un thème majeur des sciences humaines depuis l'ouvrage *Homo ludens* (1938), de Johan Huizinga, dans lequel l'auteur étudie l'influence du jeu sur la culture européenne. Cet ouvrage n'a malheureusement été cité par aucun candidat. Le jeu était en effet défini comme une activité purement biologique pratiquée pour se défouler, imiter, se détendre, s'entraîner avant que Johan Huizinga souligne que dans cette pratique, les êtres humains se démarquent des animaux par leur « état de conscience » lors du jeu. Cet ouvrage a donc une place fondamentale pour l'ethnologie du jeu. Il illustre qu'il y a donc plusieurs objectifs, ou buts, à la pratique du jeu, moteur de création et de développement pour l'Homme. L'ouvrage de Roger Caillois, *Les jeux et les Hommes* (1958) a en revanche été cité dans beaucoup de copies, ce qui était bien sûr attendu, mais trop de candidats, qui s'attendaient probablement à un sujet sur les Jeux olympiques, ont restreint leur propos au seul thème du sport ou à celui du jeu sportif. L'évocation de l'ouvrage de Christian Bromberger, *Le match de football* (1995), est quasi systématique. Si des liens devaient évidemment être évoqués, comme la notion de compétition, de lutte, de contestation, de construction identitaire ou bien sûr la présence de règles, il ne pouvait cependant être accepté que le propos fasse uniquement référence au sport. Dans l'ensemble, les candidats ont peu abordé la distinction entre jeu et jouet, ou plus généralement la notion de jouet éducatif. Le jouet est pourtant le support par excellence du jeu, il prépare l'enfant à son insertion dans la société, à la compréhension et à l'acceptation de règles mais aussi à leur contournement. Les rares candidats qui ont saisi

cette notion l'ont trop systématiquement limitée à l'évocation du genre, en axant leur propos sur les distinctions entre les jouets attribués aux petites filles ou aux petits garçons dans le cadre de leur éducation, ce qui était bien sûr attendu mais sans pour autant limiter le sujet à l'éducation par le genre. La fonction ludique du jeu et son caractère divertissant devaient aussi être évoqués. Les ouvertures sur le monde des jeux vidéo ou sur l'intégration de dispositifs ludiques dans le domaine muséal ont été appréciées. Nous notons également le manque de diversité des candidats dans le choix de leurs exemples, faisant parfois tourner les copies à la « fiche de révision » récitée témoignant du manque de capacités des candidats à s'approprier le sujet sans pour autant tomber dans le récit d'expériences personnelles. Il semble qu'un juste équilibre ait parfois été difficile à trouver. La principale problématique rencontrée lors de la correction des copies n'est donc pas une mauvaise compréhension du sujet, malgré sa formulation très simple, mais son traitement dans un cadre trop restreint, ne permettant d'aborder qu'une ou deux facettes, qui lorsqu'elles sont étayées trop en longueur conduisent souvent au hors-sujet. Par ailleurs, sur l'exercice de la dissertation en lui-même, les principes de bases sont trop souvent non maîtrisés par les candidats. Les introductions sont trop brèves ou ne problématisent pas véritablement le sujet ; le plan n'est pas annoncé mais est en revanche matérialisé par des titres et sous-titres ordonnés dans le corps de la dissertation ; les idées sont peu développées ; les réflexions sont désordonnées, ce qui rend le propos souvent difficile à suivre et trop de copies présentent des conclusions bâclées voire inexistantes.

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

Le désert.

D'une manière générale, la notion de désert a été bien cernée par la majorité des candidats. Il s'agissait de définir les déserts, à partir de critères climatiques caractérisant les milieux arides et par un bilan hydrique déficitaire résultant, pour l'essentiel, de l'insuffisance des précipitations (souvent faibles, rares et irrégulières) par rapport aux prélèvements de l'évaporation. La plupart des candidats ont évité l'erreur de se concentrer uniquement sur les déserts aux températures élevées et n'ont pas oublié l'existence de « déserts froids » notamment dans les zones polaires et en Asie centrale, certaines copies évoquent même l'existence des déserts océaniques. Plusieurs candidats ont en revanche eu une approche notoirement trop restrictive en citant uniquement le Sahara. Globalement, peu de copies sont étayées d'exemples détaillés et développés. Le sujet méritait d'être traité selon différentes thématiques : la géologie (érosion...), le climat et ses variations (tempête de sable, ...) la biodiversité et le vivant (adaptation des animaux et des plantes aux conditions climatiques extrêmes et au manque d'eau, ...), l'exploitation des ressources naturelles (minerais, terres rares...), l'intérêt des déserts pour la recherche scientifique ... Le candidat devait aborder les enjeux du réchauffement climatique, des conséquences des activités humaines et de leur impact sur la biodiversité, de la désertification (notamment liée au surpâturage, au défrichement des terres, à l'érosion éolienne...). Il était pertinent de rappeler l'existence de témoignages très anciens de la présence humaines dans ces milieux extrêmes (exemple d'art rupestre dans le Sahara). On observe une très grande différence de qualité entre les copies. Certaines font preuve d'une très bonne maîtrise des concepts de la discipline et du vocabulaire (thermoclastie, plantes xérophytes...). Les connaissances sont solides, les exemples pertinents et les enjeux bien analysés. D'autres font en revanche état de connaissances parfois très superficielles sur le sujet qui conduisent à des passages hors sujet, des généralités ou des approximations, voire des inexactitudes. Le plan n'est pas toujours structuré et son annonce est parfois laborieuse. L'exercice de la dissertation impose également de proscrire les explications non rédigées, figurant sous forme de schémas, ou l'utilisation de la première personne du singulier. Attention à l'usage d'expressions maladroites et à l'absence de conclusion.

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 : Patrimoines et numérique

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

Liste des documents fournis dans le dossier :

- Document 1 : Anne-Sophie Lesage-Münch, « Vente aux enchères : record mondial pour l'œuvre numérique de Beeple [...] », *Connaissance des arts*, 12 mars 2021
- Document 2 : « En forêt, un site préhistorique inscrit au titre des Monuments historiques », site de l'Office national des Forêts, 28 octobre 2022
- Document 3 : « Grand Palais Immersif. Qui sommes-nous ? », site de Grand Palais Immersif (consulté le 7 juin 2023)
- Document 4 : « Quelques projets d'intelligence artificielle en cours à la BnF », site de la BnF (consulté le 7 juin 2023)
- Document 5 : « Programme VITAM archivage numérique », site du Programme interministériel VITAM (consulté le 7 juin 2023)
- Document 6 : Pierre-Valéry Archassal, « Girophares, l'outil participatif d'indexation des Archives nationales », *Revue française de généalogie*, 30 mai 2023
- Document 7 : « La réalité augmentée aux Forges de Paimpont. Le Projet », extrait, site d'EPOTEC, réunissant deux laboratoires de recherche de Centrale Nantes et Nantes Université, (consulté le 21 juin 2023)
- Document 8 : Hélène Sallon, « Trésors de Mésopotamie. Des archéologues face à Daech, sur Arte : une arche de Noé numérique pour le patrimoine », *Le Monde*, 25 septembre 2021
- Document 9 : « Images/Usages : droit des images, Histoire de l'art et Société. Programme en cours », site de l'INHA (consulté le 7 juin 2023)

Éléments de correction

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
- être capable de dépasser l'énoncé d'une idée ou d'un fait : qualité de l'argumentation
- 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. Il s'agissait notamment :

- de définir les termes du sujet et de poser une problématique claire et précise, en prenant garde de bien appréhender toutes les catégories de patrimoines, sans se limiter à une acception « beaux-arts » du sujet et en prenant en compte la question centrale des patrimoines nativement numériques ;
- de repérer / expliquer les différentes formes de recours au numérique, à toutes les étapes de la chaîne patrimoniale : identification, évaluation, sélection, conservation, restauration, description, étude, diffusion, valorisation, réception ;
- d'énoncer et de questionner les apports et les limites des usages numériques à toutes ces étapes et d'en analyser les implications dans l'exercice du métier de conservateur du patrimoine, en prenant en garde d'éviter les lieux communs, les jugements de valeur et les considérations politiques générales extérieures au cadre professionnel.

Compte rendu général :

Le sujet pouvait être traité selon un plan dialectique (du type thèse, antithèse, synthèse) ou un plan thématique, suivant les grandes étapes de la chaîne patrimoniale. A quelques exceptions près, parfois brillantes, le choix du plan dialectique s'est révélé risqué. Il supposait d'être capable de développer une argumentation solide, fondée sur une connaissance approfondie du sujet et une distance critique, fine et nuancée. Malheureusement la plupart des candidats qui ont pris ce risque ont rendu des devoirs décevants, souvent redondants et parfois truffés de lieux communs, de jugements de valeurs et de considérations politiques générales, exprimées souvent avec naïveté. Le choix du plan thématique, certes plus scolaire, permettait d'éviter les redondances et les impasses et de recentrer le propos dans un cadre scientifique et professionnel. Certains candidats ont fait le choix d'indiquer clairement le plan de leur copie en inscrivant les titres et les sous-titres des différentes parties. Ce parti pris s'est révélé très pertinent lorsqu'ils ont proposé des titres très significatifs et appropriés. Plusieurs candidats ont une approche très limitée de la notion de patrimoine, très centrée sur les beaux-arts et le monde des musées. D'autres ont très peu traité la question des archives nativement numériques. Les documents contenus dans le dossier étaient pourtant suffisamment explicites et accessibles pour permettre à tous les candidats d'appréhender l'ensemble des patrimoines et toutes les spécialités du métier de conservateur. Certaines copies sont nettement insuffisantes et dénotent une méconnaissance des concepts, des principes, des institutions et des métiers du patrimoine. Beaucoup de candidats se contentent de paraphraser les documents sans approfondir la réflexion. L'évocation des documents manque souvent d'une analyse plus poussée, de recul critique et d'un positionnement plus affirmé. Les candidats se limitent souvent à des généralités, les connaissances sont imprécises, même les plus fondamentales dans le domaine du patrimoine et au niveau attendu pour ce concours. Plusieurs copies sont inachevées. D'autres copies ont cité des exemples très pertinents. La forme laisse parfois à désirer (fautes d'orthographe, présentation peu soignée).

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. - Options proposées aux candidats concourant pour la spécialité Archives :

- Documents d'archives du Moyen Age à la fin du 18^e siècle (analyse et commentaire historique et diplomatique). Cette épreuve fait appel à des connaissances en paléographie, en latin et en ancien français.
- Documents d'archives du 19^e siècle à nos jours.

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 une des options figurant sur la liste mentionnée au C 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 : Le site paléolithique d'âge éémien de Caours (Somme)**

En 2003, la découverte du gisement paléolithique moyen des « Prés » à Caours a modifié en profondeur la compréhension des modalités de peuplement de l'Europe du Nord au Pléistocène, en démontrant que les Néandertaliens avaient pu s'adapter à un environnement interglaciaire. De fait, il s'agit d'un des très rares sites contemporains de l'Eémien (SIM 5e, 128-115 ka BP) conservés au sein de cet espace géographique. Il s'agit par ailleurs du seul gisement stratifié ayant livré plusieurs niveaux d'occupation centrés sur l'optimum climatique de l'Eémien, autour de 123 +/- 3 ka BP. Cette spécificité tient pour l'essentiel à des considérations d'ordre taphonomique, liées à la conservation des sites interglaciaires, à leur recouvrement et à leur exposition aux agents érosifs du Weichsélien. Découvert dans les années 1950 par L. Aufrère, le gisement a fait l'objet d'une nouvelle évaluation en 2002 et 2003, à la faveur de nouvelles opérations de sondage. Depuis 2005, une fouille programmée est conduite sur le site sous la direction de J.-L. Loch, dans le cadre d'un partenariat entre l'Inrap et le CNRS. Situé dans le bassin de la Somme, à quatre kilomètres au nord-est d'Abbeville, le gisement de Caours a révélé cinq niveaux archéologiques contenus dans les limons fluviatiles fins et les formations de tuf carbonaté préservées dans la vallée du Scardon, affluent de la rive droite de la Somme. Les niveaux archéologiques, constitués de restes osseux et d'artefacts lithiques, sont dans un état de conservation exceptionnel. Au total, près de 550 m² ont été fouillés de façon exhaustive afin de permettre une restitution paléontologique des modalités de subsistance des Néandertaliens. Les quatre principaux niveaux (N1, N2, N3 et N4) sont localisés dans le Secteur 2 qui occupe le sud-ouest de l'aire de fouille. A ce jour ils ont été fouillés sur une superficie de près de 450 m², livrant des informations inédites sur l'organisation et la fonction des campements. Lors de la fouille, la structuration de l'espace était perceptible : des accumulations osseuses ont été interprétées comme des zones de boucherie. À proximité immédiate se trouvaient de petits postes de taille du silex où ont été produits les outils lithiques destinés à la découpe du gibier. Les assemblages fauniques sont constitués de restes de cerf, d'aurochs, de daim, de chevreuil, de sanglier, de rhinocéros, d'éléphant de prairie, etc. Ils témoignent d'un climat tempéré et d'un couvert forestier important. L'étude des restes osseux indique que le traitement du gibier a été réalisé sur place (dépeçage des carcasses). Les espèces de taille moyenne (cervidés) ont été rapportées entières sur le site pour y être dépecées, tandis que les plus grosses (aurochs, rhinocéros) ne sont représentées que par certaines parties anatomiques nutritives. Les artefacts lithiques sont peu nombreux en regard des ossements. Ils sont le résultat d'une production d'éclats à bords tranchants, pour une utilisation en couteaux de boucherie.

Eléments attendus :

- identifier le gisement d'âge éémien de Caours et préciser sa position chronostratigraphique au sein du Pléistocène
- exposer le caractère exceptionnel de cette découverte à l'échelle européenne, d'un point de vue taphonomique (conservation différentielle des gisements interglaciaires), chrono-culturel (reconnaissance d'une succession d'occupations contemporaines du SIM 5e permettant de préciser l'évolution des systèmes techniques moustériens) mais aussi paléontologique (adaptation des groupes néandertaliens aux environnements interglaciaires, conséquences pour la connaissance des modalités et des rythmes du peuplement paléolithique de l'Europe du nord). La référence à d'autres sites contemporains d'Europe septentrionale et centrale peut utilement enrichir le commentaire autour de ces questionnements paléogéographiques : Waziers (France), Lehringen, Taubach, Rabutz, Neumark-Nord 2, Gröbern, Burgtonna, Weimar, Stuttgart-Untertürkheim, Stuttgart-Bad Cannstadt (Allemagne), Tata (Hongrie), Ganovce, Ondrej-Hôrka, Bojnice (Slovaquie)
- préciser la composition du cortège faunique de Caours et indiquer dans quel biotope il a pu évoluer. Des comparaisons entre la grande faune interglaciaire et celle du Weichsélien pourront se révéler utiles pour comprendre le basculement climatique et environnemental qui s'opère durant l'Eémien et le Début Glaciaire.
- proposer un argumentaire original sur la fonction du site, sur le fondement de la représentativité des vestiges lithiques et osseux.

❖ **Document 2 : La « cache » solutréenne de Volgu (Rigny-sur-Arroux, Saône-et-Loire).**

La publication monographique du dépôt solutréen de Volgu, sous la direction de J.-P. Thévenot (Les silex solutréens de Volgu (Rigny-sur-Arroux, Saône-et-Loire, France) : un sommet dans l'art de la « pierre taillée », 48e supplément à la Revue archéologique de l'Est, SAE, Dijon, 292 p.) a (re)mis en lumière cet ensemble exceptionnel découvert dans le second tiers du XIXe s. et aujourd'hui dispersé entre différentes collections publiques et privées d'Europe. Son identification fait suite à l'extraction, en 1874, d'un lot de grandes pointes foliacées lors du creusement de la « Rigole de l'Arroux », canal reliant Digoin à Gueugnon, près du hameau de Volgu. L'événement connaît alors un retentissement

mondial. Comme souvent lorsqu'il s'agit de fouilles anciennes, les conditions de la découverte restent pour une large part obscure. L'enquête historiographique conduite en 2019 a toutefois permis d'en éclaircir le contexte archéologique. Les pointes semblent ainsi avoir été enfouies et réunies en faisceau : posées de chant au fond d'une petite cavité, sans doute creusée de main d'homme, elles témoignent d'une volonté délibérée de tenir à l'écart et de soustraire au regard des objets considérés comme singuliers. L'inventaire raisonné des artefacts signalés dans la documentation et la recherche systématique de raccords ont par ailleurs conduit à rapprocher un fragment basal du musée de Chalon d'un fragment apical découvert en 2013 dans une collection privée. De ces réflexions découle une estimation du nombre minimum d'individus à 16, pour un nombre de restes de 23 (dont six ont aujourd'hui disparu). L'étude pluridisciplinaire qui sous-tend cet ambitieux projet éditorial a également livré de précieuses informations sur la « vie sociale » de ces objets, en analysant dans le détail leurs propriétés intrinsèques. L'étude pétroarchéologique (J. Affolter) relative à l'origine lithologique et gîtologique des matières premières siliceuses exploitées révèle que ces ressources proviennent toutes de la couronne crétacée du Bassin parisien, depuis le Berry au sud-ouest jusqu'à la Champagne au nord-est, en passant par le Val de Loire et le bassin de l'Yonne. Chaque variété n'est représentée que par un ou deux exemplaires et cette sélection parmi une large gamme de matériaux acquis à longue distance entérine des choix tout autant dictés par les propriétés esthétiques des silex que par leur aptitude à la taille. In fine, ces produits témoignent d'un approvisionnement à large spectre au sein d'un espace dont les contours outrepassent largement l'œkoumène communément assigné aux groupes solutréens. L'expertise tracéologique des lames conservées à Chalon-sur-Saône a permis de solder définitivement la question de la destination fonctionnelle de ces outils. Elle révèle que ces feuilles n'ont jamais été utilisées, attendu qu'elles ne sont, en raison de leur fragilité, ni pratiques, ni fonctionnelles. L'acuité du tranchant a été sacrifiée au profit de leur silhouette générale par une reprise de leurs contours à petites retouches semi-abruptes. Cette opération a détruit le fil extrêmement acéré à larges denticulations issu du façonnage des feuilles de laurier. Lorsqu'ils sont conservés, les apex apparaissent parfaitement intacts ou presque, alors même qu'ils sont plus exposés à l'endommagement accidentel : deux spécimens présentent de possibles ébréchures de boucherie mais ne semblent pas avoir été utilisés dans leur forme finale ou si brièvement qu'il ne peut s'agir d'une tâche productive. Plusieurs pointes ont en outre les bords émoussés en partie basale, ce qui pourrait témoigner d'aménagements en vue d'un emmanchement. La majorité des pièces enfin présente un net doucissement de leurs nervures les plus saillantes : cette érosion provient selon toute vraisemblance de leur « mise en étui » et de leur transport en fagot, isolées les unes des autres par une protection intercalaire en cuir. Dans ce contexte, H. Plisson (l'auteur de l'étude) s'interroge sur leur statut de bien d'échange ou d'affichage destinés, non à être consommés, mais tout simplement détenus, peut-être pour être montrés (valeur de signe). L'analyse technologique des modalités de la taille bifaciale des feuilles de Volgu témoigne enfin que chaque objet a été porté à un degré de finition inégalé en fonction des enjeux traditionnels assignés au façonnage dans le monde solutréen (arrière-plan culturel), mais aussi de la dynamique d'émulation, individuelle, collective – voire compétitive – à laquelle ont su répondre les maîtres-tailleurs (arrière-plan social). Les artisans ont ici fait preuve d'une ambition et d'une maîtrise technique sans commune mesure à l'échelle de tout le Paléolithique récent européen. Au regard de la dispersion gîtologique des matériaux exploités, J. Pelegrin émet l'hypothèse que ces pointes ont été taillées au cours de plusieurs campagnes, à raison d'une ou deux par saison estivale, après acquisition de blocs de silex de grandes dimensions. Dans ce contexte, les pointes de Volgu pourraient représenter la meilleure performance d'un ou de quelques individus lors d'une campagne. En démontrant que ces pointes, aux caractéristiques morpho-techniques spécifiques, ont été taillées par de véritables virtuoses, hors de tout enjeu fonctionnel ou pratique, dans des silex collectés au sein d'un vaste espace et sur un temps long, les auteurs mettent finalement en exergue le statut exceptionnel d'un dépôt dont les conditions de gisement nous échappent malheureusement pour une large part.

Eléments attendus :

- identifier les grandes feuilles de laurier de Volgu (Saône-et-Loire) et préciser leur attribution au Solutréen (26-23 ka cal BP)
- décrire succinctement la technique de taille bifaciale et proposer sur ces observations un rapprochement des pièces de Volgu avec les industries de la phase « classique » du Solutréen (moyen-récent).
- restituer le contexte de dépôt de ces objets et évoquer l'impact de leur découverte sur la communauté préhistorienne de la seconde moitié du XIXe s.
- retracer la « vie sociale » de ces objets, sur le fondement des observations pétroarchéologiques, technologiques et tracéologiques
- proposer un argumentaire original sur le statut et la fonction (utilitaire, économique, symbolique) des dépôts intentionnels d'objets lithiques au Paléolithique récent. Des comparaisons avec d'autres assemblages retrouvés en Europe occidentale (dépôts d'objets en contexte orné magdalénien : Labastide, Enlène, Le Tuc d'Audoubert, le Mas d'Azil ; stocks de produits finis ou semi-finis : La Goulaine) seront mobilisées afin d'appréhender les ressorts du phénomène et sa variabilité.

❖ **Document 3 : Lascaux (Montignac, Dordogne)**

Au-delà des querelles stylistiques nourries par l'étude de ses compositions peintes et gravées, la grotte de Lascaux disposait, jusqu'à une date assez récente, d'un cadre radiométrique lacunaire et pour partie contradictoire. Ces multiples inconnues, constatées depuis l'étude monographique publiée en 1979, ont abondamment alimenté les débats

sur la datation des parois ornées, mondialement connues, et la possible synchronicité des représentations. En réponse à ces interrogations, les nouvelles recherches conduites sur le site et la réévaluation des collections issues des fouilles anciennes posent désormais en des termes renouvelés la question de l'attribution chrono-culturelle des manifestations graphiques et des vestiges qui leur sont associés. Un nouveau programme de datation 14C a ainsi permis de clarifier la chronologie des occupations humaines paléolithiques dont témoignent les nombreux vestiges découverts en stratigraphie. Plusieurs restes de rennes issus des principaux secteurs de la grotte (Diverticule axial, Passage, Nef, Puits) et montrant, pour certains, des indices évidents d'exploitation anthropique, ont été échantillonnés puis analysés. Les résultats obtenus confirment l'homogénéité chronologique des occupations et l'hypothèse d'une attribution de ces assemblages à un intervalle de temps compatible avec le Dernier Maximum Glaciaire. Si l'échantillon issu du Passage n'a donné aucun résultat en raison d'un faible taux de collagène conservé, les quatre autres ossements ont en effet permis d'obtenir des mesures fiables et comparables, réunies autour de 17,6 ka BP non calibré. Les principales caractéristiques typo-technologiques des industries lithique et osseuse, combinées aux résultats des datations par le radiocarbone, permettent de rapprocher les vestiges d'occupation et les dispositifs pariétaux d'une tradition technique particulière marquant, en Europe de l'ouest, la transition Badegoulien/Magdalénien. Parmi ses principaux marqueurs (au côté des lampes à manche en grès ou en calcaire et des anneaux ouverts en bois de cervidé), des armatures microlithiques originales ont été identifiées à Lascaux : il s'agit de lamelles à dos dextre marginal (LDDM) identifiées dans plusieurs assemblages d'un large quart sud-ouest de la France. Mis en évidence dans le Lot, au Petit Cloup Barrat, au sein d'un ensemble stratigraphique en cours de révision, ces éléments ont depuis été découverts dans d'autres sites, fouillés anciennement comme Les Scilles (Haute-Garonne) ou Combe Cullier (Lot) ou en cours de fouille comme la grotte Bouyssonie (Corrèze) ou le Taillis-des-Coteaux (Vienne). Les ensembles qui s'y rapportent sont datés autour de 21 ka cal BP. Le morphotype appelé LDDM présente un certain nombre de spécificités techniques : les supports lamellaires indiquent des procédés de production normés à partir d'un plan de frappe permettant de déjeter la percussion et d'obtenir un support asymétrique et fréquemment tors en partie proximale. Les nucléus résiduels sont des blocs réduits ou des éclats exploités sur la tranche. La modalité opératoire spécifique à cette production de supports dextrogyres reste à préciser. La fine abrasion des corniches indique un soin particulier dans la préparation du plan de frappe. La retouche directe du dos, préférentiellement latéralisé à droite, correspond à un égrisage finement réalisé à la pierre (bordage effectué par un abraseur actif ou dormant). Le bord opposé au dos peut être repris par une retouche directe discrète permettant de réduire la convexité du support, provoquée par la torsion, et/ou d'accentuer la convergence naturelle des bords en partie distale (appointement localisé). Du point de vue des industries lithiques, les observations réalisées sur ces assemblages permettent de combler un hiatus documentaire entre les industries du Badegoulien et celles du Magdalénien « classique », déjà réduit par la reconnaissance des traditions du Magdalénien inférieur. Les transformations perçues dans les manières de fabriquer des supports d'armatures de chasse ouvrent sur une meilleure compréhension des « moteurs » évolutifs des sociétés du Dernier Maximum Glaciaire en Europe de l'ouest et, par extension, sur une plus appréciation plus fine du contexte culturel dans lequel s'inscrit la grotte ornée de Lascaux. Les nouvelles recherches effectuées sur le site depuis quelques années esquissent ainsi un « réseau » inédit, des contreforts pyrénéens au Poitou et au Massif central, jusqu'ici masqué par l'ancienneté des découvertes et la complexité des archéoséquences concernées.

Eléments attendus :

- reconnaître le plan de la grotte de Lascaux dont le premier document signale (après traduction en anglais) les principaux espaces (Salle des taureaux, Diverticule axial, Nef, Puits). Replacer sa découverte (1940) dans l'histoire de la recherche sur la Préhistoire en général et l'art paléolithique en particulier. Mentionner les œuvres majeures relevées dans la cavité (Panneau de la « Licorne », Scène du Puits, etc.) et préciser leurs spécificités techniques (gravure, usage de la polychromie). Restituer le bestiaire principal (chevaux, taureaux, cervidés) et décrire certaines figurations symboliques emblématiques (« blasons », etc.)
- éclairer les principaux termes du débat sur la datation de ces manifestations graphiques (synchronicité vs. diachronicité) et leur attribution chrono-culturelle (au Magdalénien ou à une phase antérieure du Paléolithique récent). Sur ce point, la contribution des datations physiques devra être évoquée, en insistant sur les incohérences et l'effet de diachronie engendrés par les résultats obtenus entre 1948 et 2002
- mettre en évidence la cohérence des nouvelles mesures obtenues. Sur ce point, un développement méthodologique relatif à la nature des échantillons prélevés, leur représentativité et la méthode utilisée (datation radiocarbone par spectrométrie de masse par accélérateur (AMS), après prétraitement de l'échantillon par ultrafiltration) est attendu. A cette étape, les problèmes liés aux contaminations des matériaux organiques pourront être rappelés, ainsi que les solutions développées pour les réduire ; il en va de même des enjeux de calibration des mesures dont les outils pourront être mentionnés, ainsi que ceux permettant de réduire les marges d'incertitude.
- Identifier les armatures microlithiques documentées (LDDM), les décrire d'un point de vue typo-technologique et replacer ces témoins au sein d'une chaîne opératoire cohérente de production et de transformation. Si les artefacts ne sont pas précisément identifiés, proposer une lecture technologique mettant en relation l'extraction de lamelles aux propriétés morfo-dimensionnelles particulières et la sélection de supports spécifiques pour la confection de lamelles à dos marginal

- développer un argumentaire sur la valeur culturelle de la solution technique identifiée, en fonction de son degré d'élaboration, de sa faible variabilité et en référence aux principes qui fondent l'anthropologie des techniques ;
- Le cas échéant, rapprocher ces « marqueurs » des assemblages à LDDM du sud-ouest de la France régulièrement datés entre 21,5 et 20,5 ka cal BP. En regard des résultats des mesures radiocarbone réalisées, formuler une hypothèse probable d'attribution culturelle des occupations paléolithiques de la grotte de Lascaux et montrer en quoi ces analyses représentent une étape importante dans le renouvellement global du cadre chronologique si controversé des parois ornées.

❖ **Document 4 : L'art gravé de plein air de la vallée du Côa (Portugal)**

Les 17 derniers kilomètres de la vallée du Côa, affluent en rive gauche du fleuve Douro, comprennent l'ensemble le plus important de gravures paléolithiques de plein air actuellement connu en Europe. Conservés sur des miroirs de failles qui affectent indifféremment des schistes et des granits, des milliers de gravures ont été répertoriés sur près de 80 sites, formant parfois d'importantes concentrations, singulièrement en fond de vallée. Réalisées par piquetage, rainurage ou incision, elles sont attribuables d'un point de vue stylistique à différentes phases de fréquentation, depuis le Paléolithique jusqu'à la Période moderne. A cet égard, les fouilles entreprises dans la région depuis 1955 ont permis de préciser le contexte archéologique de ces manifestations graphiques (environ 530 panneaux), révélant une densité importante d'occupations au cours du Paléolithique récent, sur des sites de plein air parfois directement associés aux dispositifs rupestres. La relation entre les gravures et le contexte archéologique a toutefois fait l'objet de vives discussions dans les années 1990, à la faveur des débats accompagnant le projet de construction d'un barrage hydroélectrique dans la vallée ; projet abandonné à la suite de l'inscription en 1998 des sites d'art rupestre sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO. La découverte, en 1999, d'un panneau orné (Roche 1) pour partie recouvert par des dépôts alluviaux fins intercalés 8 avec des niveaux d'occupation du Paléolithique récent sur le site de Fariseu, à 6 km de la confluence entre le Côa et le Douro, a toutefois fourni un argument décisif en faveur de l'âge pléistocène de certaines gravures figuratives qui n'étaient datées jusque-là que par comparaisons. La superposition des figures, l'intersection des traits du dessin et le recouvrement stratigraphique permet in fine de les situer relativement à la séquence d'occupation régionale et d'affirmer que certaines gravures avaient déjà été exécutées lorsque la partie la plus basse du panneau orné a été masquée par les couches du Magdalénien. En 2020, un autre dispositif pariétal a été étudié sur le site de Fariseu, à 100 m en amont de la Roche 1. La fouille entreprise a permis de dégager un panneau de 6 m de longueur (Roche 9) illustrant, en deux compositions principales, un bestiaire caractéristique de l'art rupestre de la vallée du Côa (grand aurochs, chevaux, cervidés), stylistiquement proche de ses phases les plus anciennes (Gravettien et Solutréen). Dans les couches archéologiques identifiées, un abondant matériel lithique a pu être collecté, ainsi que des blocs détachés par l'érosion. L'un d'entre eux a pu être raccordé au dispositif d'origine, livrant par sa position stratigraphique un terminus ante quem à la réalisation de la composition notée B.

Éléments attendus :

- identifier les deux ensembles comme des témoins de l'art gravé préhistorique de la vallée du Côa. Le cas échéant, mentionner le complexe de sites de Fariseu où les fouilles documentées ont eu lieu.
- replacer ces manifestations graphiques dans leur contexte chronologique, supposé ou avéré. On attend du candidat qu'il détaille les caractères spécifiques de l'art paléolithique de la Péninsule ibérique, en comparaison notamment avec les styles, systèmes et conventions de représentation du Paléolithique récent (art pariétal et mobilier) du sud-ouest de la France, sans doute plus familier. La diversité de l'art gravé de la vallée du Côa pourra être questionnée, du point de vue des techniques utilisées, mais aussi des thèmes investis, en mettant en lumière les arguments en faveur d'une diachronie des représentations ou, au contraire, d'un syncrétisme formel
- poser, à la faveur de cette analyse, le problème de la datation de l'art gravé dont la chronologie absolue n'est que très rarement établie, a fortiori en contexte de plein air. Le candidat peut évoquer l'établissement de chronologies relatives par l'étude des recouvrements et superpositions. La nature du support peut être évoquée, certains matériaux – comme les schistes ou les granits – étant dans certains cas impropres à une analyse précise des recouvrements de tracés
- dans ces conditions (impossibilité dans la plupart des cas d'avoir recours aux méthodes physiques de datation, taphonomie complexe des surfaces rocheuses), développer un argumentaire sur les apports de l'étude archéologique des dispositifs pariétaux, par le recours aux sondages sédimentaires. Exposer les principes de la stratigraphie et de la chronologie relative (des parois et des couches archéologiques) permettant de contraindre chronologiquement l'attribution des œuvres rupestres

❖ **Document 1 : L'habitat Néolithique moyen à néolithique final de Pont-sur-Seine (Aube)**

La photo illustre un décapage de grande ampleur réalisé sur un projet d'extension de carrière à Pont-sur-Seine, dans le nord de la France. Ce type d'aménagement a généré dès la fin des années 70 des suivis de travaux assez systématiques dans le nord de la France (Vallée de l'Aisne, vallée de la Bassée) en coordonnant la programmation de l'exploitation industrielle avec les enjeux scientifiques, méthodologiques et opérationnels de l'archéologie. Ces contextes alluvionnaires ont été un véritable laboratoire scientifique, où la mécanisation des opérations a été testée pour la première fois, notamment au travers des décapages de grandes surfaces. Quelques tranchées de la phase de diagnostic, de 2 mètres de large, permettent d'apprécier l'ampleur du décapage, de 8 hectares. Seules de telles fenêtres peuvent permettre de détecter et étudier des sites de type village, agglomération ouverte sur une portion significative et permettant d'en tirer une compréhension globale. Si le site de Pont-sur-Seine est exceptionnel par la rareté des vestiges détectés (habitat groupé structuré, ceint de fossé), on pourrait aussi y voir un biais méthodologiques classique concernant la difficulté d'appréhender la représentativité des vestiges à l'échelle régionale ou nationale. Si pour les périodes plus anciennes on connaissait bien les villages du Rubané Récent du Bassin Parisien de la vallée de la Seine ou de l'Aisne ou de la Marne (Luzangy, Le Pré-aux-Bateaux), il restait un fort hiatus sur la seconde moitié du Néolithique, d'autant plus importants concernant les cas de très grands sites d'habitat dans les groupes du nord de la France, Marne, Gord, Deule-l'Escaut). Certains sites étendus Presles et Boves, Vignely, Meaux, route de Varredes, Houplin-Anscoine ont fait l'objet de fouilles sur de vastes surfaces sans que les vestiges bâtis d'habitats groupés puissent être formellement restituables. Concernant la conduite du décapage, la totalité des vestiges qui se donnent à voir sont uniquement des structures en creux. Ce type de décapage, « à blanc » est un parti pris de l'équipe scientifique, qui a privilégié l'extensif. Les sols n'étaient sans doute pas suffisamment bien préservés pour justifier de fenêtres de tests manuels. L'équipe a privilégié l'enregistrement exhaustif des structures et une évaluation rapide des besoins pour traiter le volume des structures. Ce choix est toujours périlleux dans la mesure où l'archéologue se prive ainsi de la quasi-totalité du mobilier archéologique (contenu dans les labours ou les niveaux inférieurs), pourtant clé de la fonction du site. Les structures archéologiques sont caractérisées par quatre ensembles bâtis qui peuvent être distingués d'emblée, regroupant plusieurs faits archéologiques (trous de poteau, fosses, fossés). On remarque au fond du décapage deux bâtiments sur poteaux plantés très proches. L'un est rond et l'autre ovale. Le bâtiment de plan circulaire mesure approximativement 10-12 mètres de large, il s'agit d'une construction de poteaux jointifs (sans tranchée préparatoire visible) et qui présente une division interne bien lisible situé au deux-tiers. Ces bâtiments encore inconnus avant la publication de la fouille d'Auneau par C. Verjux en 1998 ont été généralement attribués à la culture de Cerny au début/milieu du IV^e millénaire. 26 bâtiments sont actuellement répertoriés sur 16 gisements réparties dans une vaste aire géographique du nord de la France. Situés dans les marges orientales, les quatre bâtiments connus à Pont-sur-Seine en font l'habitat groupé le plus important après celui de Saint-Maur-le Loir (Eure-et-Loir), mais ce dernier est marqué par deux phases de construction. On signalera que la monumentalité peut aussi s'exprimer à travers ces constructions comme le montre l'exemple monumental de Corent (bâtiment de 20 m de diamètre) peut-être un des plus tardifs de l'ensemble dans la seconde moitié du IV^e millénaire dans la publication de Florian Couderc en 2020 dans le bulletin de la société préhistorique française. Au centre de la photo se trouvent deux grandes constructions sur poteaux, de conception assez identique mais de dimension très inégale, l'une de taille importante (280m²), l'autre monumentale (900m²). Il s'agit de bâtiments quadrangulaires légèrement trapézoïdaux, à trois nefs, inscrits dans un enclos individuel fossoyé. Chaque bâtiment est inscrit dans un enclos palissadé qui présente une forme originale sans angle droit et qui épouse celle de chaque bâtiment. Il est interrompu sur deux côtés pour permettre les accès, une entrée principale en façade (mur pignon) est monumentalisée par la présence d'une allée palissadée « en entonnoir » qui donne un effet de perspective, tandis que l'entrée latérale (à droite) est moins théâtralisée. Par exemple, ce plan très original rappelle par certains aspects celui des bâtiments de la Hersonnais à Pléchatel (35) fouillé dans les années 1990 par J.-Y. Tinevez. On y retrouve le monumentalisme, l'enclos, les deux accès, un principal théâtralisé par une palissade et une secondaire latéralisée du même côté et également plusieurs bâtiments, légèrement diachroniques. Les bâtiments de la Hersonnais sont plus longs (100m) et développent parfois une aile en équerre derrière l'entrée latérale.

Le monumentalisme du bâtiment de droite a conduit à multiplier les structures de maintien verticales, les calages massifs en grès et les probables dispositifs de contrebutements, visibles uniquement à la base des murs gouttereaux pour contrôler les poussés latérales, la façade en est exempte. L'ensemble du dispositif indique un bâtiment à haute charpente. La densité de structures en creux indique clairement une très longue durée de fonctionnement. Cet enchevêtrement est un véritable défi et enjeu majeur pour la compréhension de l'évolution du bâtiment et de ses réfections. S'il est difficile de discuter de la contemporanéité des deux bâtiments en l'absence de chronologie relative, on note qu'ils suivent tous deux la même orientation et présente un enclos aligné par le fond. Il est possible qu'ils aient

été au moins partiellement contemporains. Ces deux bâtiments sont inclus dans une aire palissadée beaucoup plus vaste, l'entrée se fait face aux édifices au fond d'une vaste esplanade. La fonction de ces deux bâtiments monumentaux n'est pour l'instant pas connue, le mobilier conservé lithique et céramique ne permettent pas d'avancer plus loin qu'un usage domestique.

❖ **Document 2 : Exemples de dépôts métalliques du site de hauteur de la région de Gannat (Allier)**

Les investigations démarrent en 2017 suite à la saisie par les douanes d'environ 400 objets en bronze (dont un tintinnabulum, des éléments de char, d'harnachement) provenant de nombreux pillages au détecteur de métaux du site fortifié de Gannat dans l'Allier. Un programme de recherche entre 2019 et 2021 de P.-Y. Milcent (Université de Toulouse) a permis de découvrir six dépôts de taille variable in situ d'objets métalliques et de pouvoir comprendre la nature de ces dépôts et leur contexte archéologique et assurer la préservation du gisement. Le travail de vérification de plusieurs dépressions récentes a permis de restituer la présence d'au moins six autres dépôts, récemment pillés (restes d'ambres, débris métalliques) et auxquelles il faut ajouter les découvertes d'objets remarquables en bronze au XVIIIe siècle, comme des roues en bronze. La première photographie illustre les conditions de découverte sur le site de hauteur de Gannat qui est un espace fortifié d'une trentaine d'hectares, parmi les vastes du territoire français. Pour le dépôt F14, le mode opératoire est un petit sondage de 1 x 1 m. La petitesse de la fenêtre d'investigation indique qu'il s'agit d'un sondage destiné à vérifier une information déjà acquise dans une phase précédente de prospection par une méthode non destructive, électro-résistivité ou détecteur à métaux. La fouille de la fosse par moitié permet de dégager une coupe qui permettra de comprendre la succession des interventions sur le fait archéologique et d'enregistrer les US, base de la chronologie relative. La fosse contenant le dépôt s'ouvre directement sous un couvert végétal est très mince (environ 10cm) et est très difficilement lisible à ce stade, ce n'est que lorsque l'on aborde le substratum que les limites du creusement apparaissent nettement. La fosse est étroite (30-35cm de diamètre), à peine plus grande que le contenant céramique, en bon état de conservation, malgré l'absence de la partie sommitale (col manquant). Le vase n'est pas en position secondaire ou détritique. La création de cette fosse semble bien correspondre à une intention d'enfouir ce vase particulier et de le soustraire à la vue. Aucune indication au sol ne semble signaler ce dépôt. Le cliché B est une imagerie colorisée issue de scanner par rayons X permettant une restitution 3D du contenu du dépôt F17 avant la fouille. Cette méthode d'investigation est particulièrement adaptée pour identifier les vestiges osseux ou métalliques. Elle suppose donc un prélèvement « en bloc » du dépôt. L'intérêt de cette méthode est double. Elle permet d'obtenir un document qui rend compte de la caractérisation des restes, la disposition originelle des objets, la succession des opérations qui ont constitué le dépôt. En préalable à la fouille, c'est un enjeu majeur. En effet, la fouille manuelle va inexorablement faire disparaître une partie des informations. Par exemple, la réalisation de coupe dans le dépôt est impossible vu l'exiguïté du contenant et la densité et l'intrication des objets. Le second intérêt est de disposer d'information sur le contenu et d'orienter la stratégie de fouille. On voit clairement dans l'imagerie qu'il n'y a pas de restes osseux, on peut écarter l'hypothèse d'une urne funéraire et son mobilier d'accompagnement, selon un rituel funéraire courant à l'époque (Nécropole de Mailhac par exemple). L'intervention d'un anthropologue n'est pas nécessaire. Le dernier cliché donne à voir trois dépôts d'objets métalliques en cours de fouille en laboratoire. Le prélèvement central F24, « en bloc », présente une section ovalaire, il est couvert de bandelettes plâtrées qui vont assurer la cohésion du dépôt pendant sa fouille. Ce dépôt est constitué d'une dizaine de haches à ailerons et haches à douilles caractéristiques de l'âge du Bronze final. Les dépôts réalisés au sein des deux vases F14 et F17 sont différents mais présentent de nombreuses similitudes entre-eux. Les récipients sont de belle facture, parois fines correspondant à une parure de table. Ils sont de dimensions assez similaires de 25-30 cm ce qui représente déjà des contenants importants. La fouille a montré que le fond de chaque contenant est garni d'un grand nombre de séries de bracelets de bronze empilés, sur lesquels sont ajoutés des haches en bronze (hache à douille à gauche, hache à rebord à droite) et des galets de rivière. Seul le dépôt de droite (F17) contient des éléments de parures guerrières (pointe de lance, coutelas). On distingue également des éléments cylindriques pouvant appartenir à un char. La plupart des objets sont entiers, avec des traces d'usages, ce qui est assez rare (la pratique du bris est plus fréquente) ; les premiers résultats des analyses montrent une relative identité entre le contenu des découvertes des six dépôts d'avec les objets provenant des pillages de 2017. Non visible sur les clichés, la fouille en laboratoire a permis de dater directement le dépôt par la datation d'une graine d'orge carbonisée de 906-805 avant J.-C., compatible avec le fonctionnement général du site abandonné au IXe siècle. Des éléments exogènes comme des perles en ambre de la Baltique, des perles en verre bleue de Vénétie, une hache typologiquement caractéristique du sud des îles britanniques illustre bien la haute fréquence des échanges à longues distances du Bronze final et l'existence d'élites alimentant ces échanges de matières précieuses et biens socialement valorisés. L'intérêt majeur de ce travail et de démontrer toute l'importance de pouvoir observer la disposition originelle des objets au sein des dépôts. L'observation à Gannat de la répétition des mêmes séquences de dépôts (séries de bracelets, puis haches, puis parfois armement) permet d'attester de la présence d'un rituel précis, codifié avant un enfouissement volontaire et d'éclairer un peu plus la fonction de ces offrandes en vase et d'écarter certaines hypothèses (trésor, dépôts de fondeur, sépultures etc.).

❖ **Document 3 : Tombe IB-71 de la nécropole d'Ensérune à Nissan-lès-Ensérune (Hérault)**

La tombe numérotée IB-71 a été mise au jour au sein de la riche nécropole qui borde l'oppidum d'Ensérune, par les ouvriers de Felix Mouret, le 8 mai 1916. Elle fait l'objet d'une relation de fouille en 1916 dans l'académie des inscriptions et des Belles-Lettres la même année. Le mobilier est aujourd'hui présenté dans le parcours permanent du musée de site géré par le CMN. Le site d'Ensérune se situe entre les villes actuelles de Béziers et Narbonne dans l'Hérault. La nécropole du second âge du Fer se développe entre le milieu du Ve et le IIIe siècle avant J.-C. et constitue un site de référence pour cette période. La tombe IB-71 se présente sous la forme d'une fosse circulaire de 25 cm de profondeur et 60 cm de diamètre, dont le relevé originel est visible sur la vignette en bas de la figure. On note que la fosse a été recoupé par un dépôt funéraire plus récent, donnant un premier élément de datation relative important. Une stèle marquant l'emplacement de la tombe en surface aurait été identifiée à la fouille, ce qui est extrêmement rare. Le mobilier de la fosse est riche et diversifié. Il s'agit bien d'une tombe, l'assemblage comprend un récipient assez commun de type cruche / Oenocchoé à embouchure ronde, pâte claire, de type ibéro-languedocien, réceptacle des cendres et restes calcinés, assimilable à une urne cinéraire, une petite coupe servait de couvercle. Ce dispositif est tout à fait conforme aux pratiques funéraires dominantes du second âge du Fer sur le territoire français et ce depuis l'âge du Bronze (le site éponyme de Mailhac se situe à quelques kilomètres). L'élément le plus remarquable de la tombe, et peut-être de la nécropole, est une grande coupe à décor peint de figure rouge sur fond noir d'origine attique. Fragmenté et brûlé, son décor de palmette isole deux scènes principales. La finesse exceptionnelle d'exécution a permis de l'attribuer à l'atelier du peintre d'Iéna dont la production est attestée vers 400 avant J.-C. Elle orne d'ailleurs la couverture de l'ouvrage monographique coordonné par Martine Schwaller édité aux monographies d'archéologie méditerranéenne. Une panoplie guerrière a été déposée dans la tombe. Les armes étaient volontairement pliées/déformées par le brasier. L'ensemble comprenait un cardiophylax, composé d'un anneau plat et d'un pendentif discoïdal à motif solaire et orné de décor circulaire en épi de tradition ibérique, ce qui vaut à la tombe d'être identifiée comme ibérique (IB-71) par Felix Mouret. Les armes offensives sont constituées d'une pointe de lance/javelot ibérique, une épée et son fourreau, retrouvée pliée. Ce type d'équipement est conforme au modèle de l'Hoplite issu de tradition grecque mais que l'on retrouve tout autour de la Méditerranée au Ve siècle. Pour Michel Py (2011), la statue de Latte, retrouvée en réemploi, dans une construction du IIIe siècle atteste bien de l'usage répandu de cette symbolique guerrière sur la côte ibérique et en Languedoc au Ve et IVe siècle et y voit une influence étrusque plutôt que grecque. Les objets ont accompagné le mort sur le bustum (brasier) et en portent les traces d'altération. Certains manques (casque, cnémides) sont peut-être liés à leur destruction durant la combustion. Plusieurs appliques, une agrafe de ceinturon témoignent des éléments vestimentaires portés par le défunt lors de son incinération. L'agrafe est ornée d'un décor de type « maître des animaux ». Ce décor d'inspiration orientale, se transmet en Europe à partir de la fin de l'âge du Bronze. Il orne classiquement ce type de plaque-boucle trouvée dans le Tessin italien et le traitement du motif à la fois simplifié, ajouré et codifié est typique de l'art celtique du Ve siècle que l'on retrouve dans d'autres tombes de la nécropole IB38, IB61 par exemple. Les éléments de cette tombe sont chronologiquement cohérents et attribuables à la fin du Ve siècle ou tout début du IVe siècle, soit les premières phases de la nécropole d'Ensérune. Il s'agit d'objets qui signent une origine sociale élevée du défunt, notamment par la panoplie guerrière complète, privilège de l'aristocratie et le coût de la coupe qui devait contenir des offrandes périssables. L'origine lointaine des biens provenant du Tessin, de Grèce (Athènes) et de la Péninsule ibérique matérialise les liens commerciaux qui unissent les pourtours de la Méditerranée à cette période. L'étude la céramique d'Ensérune par Cécile Dubosse montre qu'il s'agit d'un matériau privilégié pour suivre l'évolution commerciale et politique durant cette période. L'apogée des importations grecques se situe au Ier quart du IVe siècle et s'explique par la présence des comptoirs grecs d'Agde, Lattes, Ampurias puis celles-ci vont progressivement diminuer, reflétant le déclin du commerce grec après les guerres puniques. L'aristocratie d'Ensérune comme celle de Massilia ou d'Ampurias sécurise, contrôle et organise les échanges et la redistribution par voie maritime, fluviale et terrestre, ce qui fondera encore sa richesse dans les siècles suivants.

❖ **Document 4 : Sépultures d'homme et chevaux de l'oppidum de Gondole à Le Cendre (Puy-de-Dôme),**

La sépulture est située à 300 mètres en avant des fortifications massives de l'oppidum de Gondole à Cendre près de Clermont-Ferrand, le long d'une voie d'accès à l'habitat et non loin d'un quartier artisanal en faubourg. Dans l'ensemble de la nécropole explorée depuis 2002, c'est un total de 19 tombes explorées qui ont livré 53 chevaux et seulement 1 bœuf et 1 chien et pas d'autres associations hommes-chevaux. La sépulture de 2002 mesure 3,5 m x 3,6 m. Elle contient huit hommes pour huit chevaux et constitue à ce titre un unicum dans le monde gaulois. Les chevaux comme les hommes sont disposés sur le flanc droit, la tête au sud, regard vers l'est. Ils sont disposés sur deux registres. Aucun mobilier n'accompagne les défunts, ce qui est rare dans les rituels funéraires communs, issus de conflits. Pour exemple le trophée militaire de Ribemont-sur-Ancre, autre site singulier fouillé dans les années 1980 (Cadoux 1984) présentait un caractère collectif, mais les guerriers mutilés étaient restés en arme, exposés aux yeux des passants. Ici, les corps ont été introduits dans une fosse quadrangulaire, au sein d'un espace visiblement contraint et avant l'apparition de la raideur cadavérique, ce qui suggère un temps relativement court entre la mort des sujets et les funérailles. La disposition des ossements suggère une décomposition in situ dans un milieu colmaté, vraisemblablement en pleine terre. La rigueur de l'ordonnement des corps des chevaux et des jeunes hommes répond à un schéma pré-établi, régulièrement retrouvé sur le site et sur la nécropole d'Enfer à Orcet à quelques kilomètres en direction de Gergovie (19 fosses en tout, mais seule celle-ci contenait des hommes). Cette observation ainsi que l'engagement physique que nécessite le déplacement des corps des chevaux va dans le sens d'une mise en scène d'un acte extrêmement ritualisé codifié. C'est donc un acte social, des funérailles et non un enfouissement rapide ou précipité (après une bataille par exemple). Les hommes, tous des jeunes hommes, sont les derniers à avoir été disposés dans la sépulture ce que nous apprend l'étude de la chronologie relative des vestiges osseux. Comme les chevaux, ils ne portent aucune trace de

chocs violents, de séquelles de combat ou de mise à mort. La différence de traitement entre les huit chevaux et les huit hommes est que le bras de chaque jeune homme a été disposé sur l'épaule du compagnon voisin, suggérant une attention réelle et un lien indéfectible entre eux. Même si l'individualité de chaque homme disparaît complètement au profit de cette dualité homme-cheval, il ne s'agit pas pour autant de sépultures de relégation ou d'hommes abaissés à la condition animale. Tous les corps sont entiers et ont été déposés avec un soin égal, voire légèrement supérieur aux chevaux. C'est bien le groupe ou plutôt la fonction de ce groupe qui est au centre du dispositif scénographique. Les études archéozoologiques ostéologiques et pathologiques réalisées sous la direction de Sylvain Foucras et publiées en 2019 montrent qu'il ne s'agit pas de cavaliers de profession parmi ces jeunes gens, donc sans doute pas des aristocrates guerriers. L'origine de leur décès ne peut être connue à ce jour. L'absence de mobilier individuel ou collectif est-elle synonyme d'un statut social déclassé ? pas forcément ; la fonction dévolue à ces jeunes hommes ne nécessitait peut-être pas d'accessoire. Les chevaux sont parfois retrouvés en offrande, en accompagnement (tombe de cavalier, tombe à char) ou consommés dans les tombes, sous forme de quartier. Ils dénotent alors un statut privilégié du défunt, lié à l'aristocratie et la fonction militaire (cavalerie). Les véritables sépultures de chevaux sont extrêmement rares en occident et pour la France, on connaît seulement l'exemple du plateau de la Limagne entre Corent, Gergovie et Gondole, près de Clermont-Ferrand. On est toutefois loin d'un individu cheval glorifié comme Alexandre-le-Grand a pu le faire pour Bucéphale, mais il s'agit à chaque fois d'un groupe de chevaux, nettement plus anonymes. Quelques exemples existent dans le monde germanique mais sont légèrement plus tardifs. Ici, il s'agit uniquement de mâles, hongres et étalons de 4 à 20 ans. L'hypothèse d'une tombe d'accompagnement, démonstration de puissance et de richesse associée aux funérailles en grandes pompes d'un édile vient rapidement à l'esprit. Elle est rendue plausible à la lecture du *Bellum gallicum* III, 22 de César. Elle se heurte aujourd'hui à l'absence de toute sépulture hors norme dans la nécropole et à l'aspect récurrent et sans doute espacé dans le temps, de la pratique de tombes de chevaux sur le site. Les datations 14C de la sépulture de 2002 sont très imprécises (IIIe avant – Ier siècle après J.-C.), néanmoins l'étude du mobilier de l'oppidum grâce à la reprise de fouille du site programmée de Y. Deberge permet de resserrer cette fourchette sur le milieu du Ier siècle avant J.-C.), c'est-à-dire pendant les troubles liés à la conquête, mais sans que rien n'atteste formellement de lien entre les différents événements historiques. Ce type de pratique funéraire est unique tout comme le sanctuaire de Vertault (Côte-d'Or), fosses sépulcrales d'Acy-Romance (Ardennes), sans oublier Ribemont-sur-Ancre (Somme). Découverte dans la cadre d'un diagnostic, sans moyen initialement dédié, l'étude appelle de nombreux prolongements en termes d'analyses (analyses paléogénomiques, isotopiques) qui seront à même de nous livrer de précieuses informations sur l'origine des sujets et sur les liens de parentés qui pourraient les unir. Un retour par des analyses chimiques vers les prélèvements de sédiments pourrait également éclairer sur les circonstances de la mort de cet ensemble.

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

❖ **Document 1 : Clermont-Ferrand, fouille d'un quartier de frange urbaine, rue Fontgiève**

La fouille menée par D. Martinez rue Fontgiève a porté sur 1600m² documentant le rythme de l'évolution urbaine à partir de vestiges très bien conservés grâce au milieu humide dans lequel ils ont été aménagés. On perçoit à la lecture du plan, la transformation de l'espace entre des aménagements au caractère rural au cours de l'Antiquité, un hiatus entre le Haut Moyen Âge et le XIIIe siècle, puis une densification des constructions significative d'une reconquête de ces marges humides aux XIVe, XVe siècles avec la constitution d'un faubourg. Cette parcelle est particulièrement représentative de l'évolution d'un quartier de frange urbaine sur le temps long. Au cours de l'Antiquité, un chenal est canalisé et équipé de deux moulins successifs. Un vaste bassin circulaire à la fonction énigmatique complète les installations hydrauliques. Au début du IIe siècle, un bâtiment rectangulaire composé d'un vestibule abrite un captage de source particulièrement soigné, à la fin du IIe siècle / début du IIIe siècle. Le vestibule est doté d'un sol maçonné en mortier. Une porte à deux battants dont il subsiste le seuil en bois, donne accès à la pièce abritant le captage. Sur la résurgence est installée une cuve en arkose percée d'un orifice circulaire, surmontée de dalles de calcaire disposées de chant. La margelle est construite avec des dalles de marbre et de calcaire. Un plancher constitue le sol du reste de la pièce, deux états successifs sont conservés. Les murs sont enduits, mais aucun décor n'est conservé. Au pied des murs sont conservés des plots adossés, qui soutenaient une structure en bois et devaient former un étage au-dessus de cette pièce. La fouille de ces niveaux a permis la découverte d'un grand nombre d'éléments de tonnelets en bois (douelles, fonds, bouchons de bonde) façonnés sur place. Certains fonds sont marqués au fer chaud de plusieurs lettres. Cette collection de tonnelets est exceptionnelle et inédite, tant du point de vue de la quantité d'éléments mis au jour, que de leurs dimensions. Ce sont les individus les plus petits connus du monde romain, ils ont une contenance de moins de 3 litres. L'eau captée dans ce bâtiment particulier était donc stockée et peut-être commercialisée. Quelle est la nature de cet édifice ? La plupart des petits bâtiments de ce type sont considérés comme des nymphées, l'hypothèse est proposée ici. Les vestiges de l'antiquité tardive et le Haut Moyen Âge témoignent d'un relatif abandon du quartier qui reste très humide. Il faut attendre la fin du XIVe – début du XVe siècle pour que l'espace soit à nouveau occupé, avec la création d'un faubourg. Après l'apport d'importants remblais d'assainissement, un vaste complexe maçonné comportant sans doute un pigeonnier / colombier et de petits habitats sont construits. Ces vestiges correspondent à l'urbanisation d'une périphérie urbaine, où se juxtaposent mesures, fermes et manoirs.

Eléments attendus :

- Identification du lieu : Clermont-Ferrand, monographie publiée en 2021 coordonnée par D. Martinez.

- Description générale des structures avec le vocabulaire adapté et interprétation : marge urbaine au cours de l'Antiquité (premières structures implantées du I^{er} siècle), puis densification à la période médiévale, faubourg.
- Mise en perspective et comparaison avec d'autres exemples d'archéologie urbaine documentant l'évolution de l'urbanisme sur le temps long.
- Focus sur le captage de source : description du plan, de la structure de captage, des soubassements de l'élévation, restitution possible d'une élévation. Interprétation et comparaison avec d'autres exemples.

❖ **Document 2 : Arles Rhône 3, de la fouille au musée**

L'épave Arles-Rhône 3 est un chaland gallo-romain construit dans les années 50 de notre ère, qui a sombré dans le Rhône à Arles vers 70 après J.-C avec sa cargaison de pierre, son mobilier de bord, ses équipements de navigation. Il mesure 31m de longueur sur 2,90m de largeur et constitue l'un des exemplaires les mieux conservés de la batellerie gallo-romaine. C'est aussi un modèle d'étude, de conservation et de mise en valeur, dont la publication monographique est parue en 2014. L'étude d'un bateau est celle d'un objet d'histoire, témoin du contexte techno-économique dans lequel il a évolué ainsi que de l'histoire environnementale (contexte nautique). Il existe trois grands types d'architecture navale fluviale : les embarcations monoxyles, monoxyles assemblées, et assemblées. Le chaland gallo-romain d'Arles Rhône 3 est une embarcation monoxyle assemblée, en raison de l'emploi de pièces façonnées dans une bille de bois par évidement, comme le bordage de transition (bouchain) entre la sole et le flanc, et le flanc constitué de demi troncs. Ces pièces sont assemblées à la structure interne (membrures) et aux pièces constitutives de la sole. C'est ainsi une architecture navale à fond plat dite « sur sole », caractéristique des embarcations du bassin « Saône-Rhône ». A cela s'ajoutent des habitudes de construction navale méditerranéenne, comme l'utilisation de joints d'étanchéité composés de tissus poissés. A titre de comparaison, on peut citer les autres exemples de chalands gallo-romains recensés dans le même espace nautique. Au-delà de la description de l'embarcation et sa remise en contexte, il est question ici de décrire le processus d'étude, de conservation puis de présentation, de vestiges en bois gorgés d'eau découverts en milieu immergé. La fouille en contexte subaquatique a ses techniques propres, qui se rapprochent de celles de l'archéologie terrestre auxquelles s'ajoutent le courant, la turbidité et les conditions de travail en milieu hyperbare. Le prélèvement pour étude des bois gorgés d'eau de grandes dimensions nécessite une préparation qui ne s'improvise pas, et qui revient fréquemment aux conservateurs du patrimoine. La dépose doit être strictement organisée (aspects logistiques, techniques, mais aussi scientifiques liés à la découpe parfois obligatoire des pièces volumineuses), ainsi que les modalités de conservation, puis de stockage ou de présentation. Ainsi, après avoir été découpée en dix tronçons, l'épave a été remontée en morceaux à la surface puis démontée en enlevant les clous d'assemblage. Les bois ont ensuite subi une phase d'imprégnation dans des bains de polyéthylène glycol suivis d'un séchage par lyophilisation au laboratoire Arc Nucléart. Une fois stabilisés, les bois et les pièces de métal ont pu être réassemblés sur un support métallique et l'ensemble restauré pour masquer les traces de coupes liées au relevage de l'épave. L'embarcation est désormais présentée au public au musée de l'Arles antique.

Éléments attendus :

- Identification de l'embarcation, sa datation et son lieu de conservation.
- Description de l'embarcation, type, chargement, comparaisons et remise en contexte, actualité de la recherche sur les embarcations fluviales.
- Description du processus de travail en milieu immergé, de la fouille au musée : étude in situ, méthode de prélèvement / extraction de l'épave et méthode de conservation des bois, jusqu'à la présentation. Des comparaisons sont attendues.

❖ **Document 3 : Archéologie du bâti, Baptistère Saint-Jean, Le Puy-en-Velay**

Le Baptistère Saint-Jean du Puy-en-Velay est un monument classé au titre des Monuments historiques situé au sein du prestigieux groupe épiscopal du Puy-en-Velay, au nord-est de la cathédrale. Egalement appelé Saint-Jean des Fonts-Baptismaux, il a constitué l'unique lieu de baptême pour les paroisses du Puy jusqu'à la Révolution. C'est un bâtiment au plan à nef unique, à l'origine charpenté, comportant une abside couverte en cul de four inscrite dans un chevet plat. Ce plan originel, qui n'est pas classique pour un baptistère de l'Antiquité tardive, n'a pas subi de modifications. Seule une partie des élévations a été modifiée pour répondre aux évolutions fonctionnelles et liturgiques. Le système constructif du chevet, monumental, remploie en partie basse un grand nombre de blocs antiques essentiellement d'origine funéraire, dont les faces ornées sont visibles. Au second niveau, une vaste baie axiale éclairait la nef, encadrée de deux arcatures géminées aveugles. Ce niveau est surmonté d'un registre d'arcature aveugle reposant sur sept colonnettes dont les chapiteaux conservent une formule tardo-antique. Le mode constructif, la chronologie relative, et la mise en lien d'un vaste faisceau d'indices - dont une forme restituée de la cuve baptismale - a permis de proposer une datation du premier état de la fin du Ve siècle et du VI^e siècle. L'état 3A, XI^e-XIII^e, est caractérisé par d'importants travaux à l'intérieur du bâtiment, qui marquent un changement de parti. Les murs latéraux sont repris pour installer un nouveau rythme d'arcatures et l'arc absidal est doublé. Les parties hautes attestent d'une modification de l'éclairage par le percement de deux grandes et hautes baies. Le dernier changement majeur visible sur le relevé est la transformation du couverture à l'état 4 daté des XIII^e-début XIII^e siècles : une coupole hexagonale sur trompe est installée au niveau de la travée centrale. Ce système est

rare dans l'architecture du XIIe siècle, on attend des candidats une description, plus qu'une datation. Cet état correspond aux premières mentions de baptistère dans les sources écrites. Cette voûte a été probablement détruite par un tremblement de terre en 1427, d'après les sources écrites locales. Ce tremblement de terre a causé d'importants dégâts architecturaux dans tout le sud élargi de la France (Albi, Avignon, Bordeaux) mais aussi et surtout en Catalogne (épicerie probable) et en Galice. Il fut ressenti jusqu'en Suisse (Bâle) et en Grande Bretagne. La voûte fut reconstruite en 1541 et démolie à l'occasion de la restauration de 1911.

Eléments attendus :

- Reconnaître les lieux, le type de monument et la période chronologique
- Utiliser les principaux éléments du vocabulaire permettant de décrire l'architecture médiévale
- Expliquer la méthodologie spécifique à l'archéologie du bâti ; décrire les techniques de datation en vigueur qui permettent de replacer le monument dans son contexte chronologique de manière fiable et précise (complémentarité de l'archéologie sédimentaire et des élévations)

❖ **Document 4 : L'habitation-sucrierie de château Dubuc (Martinique), XVIIIe siècle**

L'habitation-sucrierie de La Caravelle dite Château Dubuc, est une propriété du Parc naturel régional de la Martinique située sur un éperon rocheux à l'extrémité sud-est de la presqu'île de la Caravelle, sur la commune de Trinité. Situé à l'écart des aménagements perpétuels, le site a été préservé et présente un bon état de conservation. Il présente aussi la singularité d'avoir été abandonné avant la grande phase d'industrialisation du XIXe siècle (machine à vapeur, ...) et montre un état cohérent du XVIIIe siècle. Il est classé au titre des Monuments historiques depuis 1992 et a bénéficié d'un vaste programme de restauration (reprises de fondations, reconstructions partielles), comprenant plusieurs phases d'archéologie préventive, diagnostics et fouilles. La fouille menée par A. Jézegou en 2012, présentée dans le document, s'inscrit dans ce cadre. Plus largement, des recherches sur les sites d'habitations-sucrierie sont également en cours dans le cadre de l'archéologie programmée. Les habitations-sucrieries sont des exploitations agricoles semi-industrielles caractéristiques de l'économie coloniale, spécialisées dans la culture de la canne et la fabrication du sucre. Pour fonctionner, ces habitations avaient besoin de main-d'œuvre qui, jusqu'en 1848, était essentiellement constituée d'esclaves. Si les premières habitations décrites par les missionnaires du XVIIe siècle sont relativement modestes, les récits du XVIIIe siècle comme ceux du père Labat relatent des exploitations de plus en plus standardisées, décrivant avec précision la manière de les administrer. Elles n'atteignent toutefois pas la force de production de Saint-Domingue, qui domine alors le marché régional. L'habitation dite de Château Dubuc est fondée en 1725 par Louis Dubuc Galion et demeure propriété de la famille Dubuc jusqu'en 1858. Elle est endommagée par deux ouragans en 1765 et 1766 et sera abandonnée en 1793 suite à la saisie révolutionnaire de l'habitation (exil des propriétaires). La maison de maître appelée « château » domine l'ensemble. Un important complexe de stockage avec des entrepôts de grande taille sont conservés, et ont été fouillés. Trois bâtiments implantés parallèlement les uns aux autres, partiellement conservés en élévation, étaient ventilés par de grandes baies (36 au total) fermées par des systèmes d'abat-vent en bois. Les analyses de sol démontrent d'une concentration de glucose, attestant le stockage du sucre dans ces entrepôts, espaces secs et très bien ventilés. Uniques dans la Caraïbe par leurs dimensions, ils pourraient ne jamais avoir été utilisés (ni achevés ?), le coût de leur construction ayant probablement contribué à la ruine de la famille. La fouille a permis de faire évoluer l'interprétation de l'espace au nord des entrepôts, considérés comme une écurie, qui s'apparente plutôt à des jardins. Enfin, un petit édifice situé entre le logis et les entrepôts, constitué de quatre pièces identiques alignées, est traditionnellement considéré comme un cachot. La fouille a livré d'autres indices d'utilisation, attestant d'une utilisation plus variée : cachot, chambre forte, case à vent, magasin à poudre. Ainsi, ce bâtiment ne serait pas seulement emblématique de la mise en esclavage, il illustre plus largement les aspects de la vie domestique dans une habitation. L'indigence des sources textuelles et iconographiques limitait la compréhension de l'organisation topographique des bâtiments, de leur chronologie, de leur fonction précise et des activités pratiquées. La lecture archéologique apporte de réels compléments d'informations, tant sur le fonctionnement des espaces, leur évolution, que sur la vie quotidienne de ces exploitations esclavagistes.

Eléments attendus :

- Identifier une habitation-sucrierie des territoires d'outre-Mer, époque moderne.
- Identifier que le site est classé MH, le plan du site étant signé d'un architecte en chef des monuments historiques (ACMH) et identifier le type d'intervention archéologique.
- Décrire le site, les bâtiments et leur fonction, décrire l'apport de l'archéologie sur ce type d'installation moderne (comparaisons attendues, en métropole et outre-Mer) et sur la question de l'esclavage.

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

❖ **Document 1 : Peintures murales de la maison à portiques du Clos de la Lombarde : ménade et un génie portant une patère et une corne d'abondance Enduit peint Triclinium et chambre H, maison à Portiques, Clos de la Lombarde, Narbonne Fin Ile – début IIIe siècles apr. J.-C**

Le Clos de la Lombarde est un quartier résidentiel d'époque romaine situé à l'extérieur de la cité antique de Narbonne. En 1973, Raymond Sabrié et René Caïrou, deux instituteurs amateurs d'archéologie révèlent la présence de vestiges dans la parcelle destinée à recevoir la construction du nouvel hôtel des impôts de la ville de Narbonne. Depuis le XIXe siècle, des trouvailles fortuites avaient été documentées sur la même parcelle, ce qui avait permis un suivi rapproché. Sous la direction du Groupe de recherches archéologiques du Narbonnais, les époux Sabrié vont fouiller la parcelle pendant près de trente ans, de 1975 à 2013.

Narbonne antique :

Selon la tradition communément admise, Narbonne est fondée en 118 av. J.-C. par Lucius Licinius. Crassus et Cneus Domitius Ahenobarbus, fils du proconsul pacificateur de la région. Toutefois, cette datation fait aujourd'hui débat et pourrait s'avérer plus tardive. Placée sous la protection du dieu Mars, elle est appelée Colonia Narbo Martius. Il s'agit de la première colonie romaine installée dans la Gaule transalpine. Elle est fondée à la croisée d'axes routiers et en bordure de l'Aude et de la Méditerranée. Elle se dresse sur l'emplacement de l'oppidum de Montlaurès, remontant à la fin du VIIe siècle av. J.-C. et occupé par les Élisyques, puis des celtes. Il s'agit d'un lieu stratégique d'un point de vue militaire et commercial. En 27 av. J.-C., Auguste promeut le territoire de l'ancienne transalpine au statut de province. Elle prend dès lors le nom de Narbonnaise. Narbonne devient alors la capitale d'un territoire englobant Marseille, Toulouse et la vallée du Rhône jusqu'à Vienne et Genève, rôle qu'elle conservera jusqu'aux époques arabes et carolingiennes. Commence alors pour Narbo Martius une longue période de prospérité. Elle est décrite par Strabon et par Diodore de Sicile comme étant l'emporion le plus important de la Gaule. De son côté, Pline l'Ancien décrit la présence massive de colons d'origine italienne, marquant ainsi son rôle de premier vecteur de la romanité en Gaule méridionale.

Clos de la Lombarde :

En 45 av. J.-C. Narbo Martius connaît un nouvel essor grâce à l'installation de colons de la Xe légion. La ville commence alors à s'étendre au-delà de son périmètre d'origine. Un nouveau quartier se développe au nord-est de la cité. En 412, les Wisigoths s'empareront de Narbonne, la population quitte alors le faubourg pour trouver refuge à l'intérieur des remparts, tandis que la basilique est abandonnée, puis détruite. Au clos de la Lombarde, un îlot entier d'habitations a été mis au jour par les époux Sabrié. La parcelle mesure 90 sur 23,5 mètres. L'îlot présente un plan traditionnel en damier avec des rues bordées de portiques. Il abritait de luxueuses demeures, des thermes, des bâtiments pour la transformation de produits agricoles (une fullonica et une fabrique de salaisons) puis, plus tardivement, une basilique chrétienne. Des trois maisons identifiées, deux ont pu être intégralement fouillées : la maison à portiques et la maison du grand triclinium. Les deux ont livré des fresques murales, des pavements en mosaïques, ainsi que des fragments de statue en marbre d'une qualité remarquables. Des objets de la vie quotidienne (cruches, monnaies, épingles, etc.) ont également été mis au jour. Une partie du mobilier est aujourd'hui conservée et exposée au musée de Narbo Via, récemment inauguré (avril 2021).

La maison à Portiques :

Les deux peintures proviennent de la maison à Portiques : la première a été découverte dans le triclinium (ou salle K) et la deuxième dans la pièce dénommée H. Il s'agit de la première domus exhumée sur le site. Les campagnes de fouille ont eu lieu de 1973 à 1983. Le plan au sol de la maison se rapproche du plan traditionnel des maisons privées romaines à péristyle de tradition italique. Parmi les pièces identifiées, on peut citer le salon (oecus) ouvert sur un des grands axes du péristyle entourant le jardin, la salle à manger (triclinium), et la salle de réception (tablinum) reliées au secteur de l'atrium. Ce dernier est agrémenté d'un puits et de deux bassins, l'un circulaire, l'autre carré. Toutes les pièces de la maison étaient peintes, mais seules celles situées dans la moitié nord de la domus ont livré un décor peint à fresque d'importance. Sauf cas exceptionnel, les vestiges de ces fresques se retrouvent uniquement à l'état de fragments, détachés des murs ou des plafonds, mêlés aux couches de démolition. Les décors peints donnent des indications sur l'évolution de la maison et sa durée d'occupation. Les peintures les plus anciennes remontent à la fin du Ier siècle, les plus récentes datent de la charnière entre les IIe et IIIe siècles et précèdent de peu l'abandon de la maison.

Le triclinium ou salle K :

La partie basse du décor mural est peinte en trompe-l'œil imitant le marbre. Au-dessus se dresse une architecture également en trompe-l'œil constituée de colonnes aux chapiteaux corinthiens et couronnée par une tenture verte. Deux personnages grandeur nature s'y tiennent : une victoire ailée brandissant un bouclier accompagnée d'un génie (Apollon?) tenant à la main droite une patère et portant sur son bras gauche une corne d'abondance. À droite, un édicule abrite un soldat romain s'appuyant sur sa lance. Un buste lauréat (Auguste ?), domine la scène. Un personnage pouvant être identifié comme étant un magistrat complétait le tableau à gauche. L'ensemble peut être considéré comme étant une manifestation du culte impérial, représentation exceptionnelle dans un habitat privé.

La pièce H :

Elle pouvait avoir été une pièce de repos. Un sol mosaïqué y a été mis au jour. Il avait probablement été détruit dans l'antiquité. Seules ont été retrouvées les peintures du plafond. Il était constitué de carrés concentriques avec des motifs décoratifs diverse, dont des hydries. Le compartiment central, de forme hexagonale, représente une ménade.

La maison romaine à péristyle :

Les différentes techniques décoratives : la peinture, la mosaïque, l'opus sectile, les tentures n'ont pas de vocation particulière à un usage privé, toutefois ils en constituent le cadre, qu'il s'agisse des maisons de ville ou des villae à la campagne. Ces dernières constituent d'ailleurs un cadre d'autant plus raffiné que l'architecture elle-même est souvent

élaborée. Les fouilles et les textes le montrent, l'agencement des différentes parties de ces villas est souvent très recherché. Cicéron, Salluste, Hortenius (pour l'époque républicaine) et Pline le décrivent bien dans leurs textes. Elles illustrent la capacité de l'architecture romaine à utiliser le paysage –végétal et urbain- de manière théâtrale, héritage de l'époque hellénistique.

La peinture romaine :

À l'instar des autres arts romains, la peinture naît et se développe à Rome par l'imitation des modèles grecs. Par la suite, la peinture connaît des évolutions sensibles, liées aux changements de goût ou de vision artistique de la part des élites romaines. Elle est essentiellement connue grâce aux conditions uniques de préservation des cités vésuviennes de Pompéi, Herculaneum, Stabies et Oplontis. A cet ensemble de peintures murales s'ajoutent les portraits sur bois des momies dites du Fayoum (I^{er} av -III^e apr. J.-C.). La peinture à l'époque monarchique est fondamentalement connue par les tombes étrusques des Pouilles ou de Campanie, ainsi que par les sources écrites, dont notamment Pline. On situe sous Sylla et Jules César la formation d'une tradition picturale romaine à laquelle fut attribuée l'appellation de « pompéienne ». S'appuyant sur le traité De Architectura de Vitruve (livre VII), l'archéologue allemand August Mau répartit les peintures pompéiennes en quatre styles. Datant du XIX^e siècle, cette classification est depuis sujet à controverse. Le premier style ou « style à incrustation » (III^e et II^e siècles av. J.-C.) ; le deuxième style se développe après la guerre sociale (vers 88 av. J.-C.) jusqu'au début du règne d'Auguste, vers 20 av. J.-C ; le troisième ou « style ornamental », d'influence égyptisante, apparaît vers 20 av. J.-C. et disparaît sous le règne de l'empereur Claude, allant de 41 à 54 ; le quatrième style ou « style fantastique », va du règne de Claude à la disparition de Pompéi, c'est-à-dire de 50 à 79.

❖ **Document 2 : Tête de vieillard, portrait de Porticello V^e siècle av. J.-C. Découverte au large de Porticello, Italie Bronze H : 40 cm Museo Nazionale de Reggio de Calabre, 17096**

Découverte et conservation :

En 1969, des pillards sont appréhendés alors qu'ils saccagent une épave antique dans le détroit de Messine, près du village de Porticello. En 1970, une fouille de sauvetage est entreprise par le musée de l'Université de Pennsylvanie aux Etats-Unis. La tête est alors mise au jour avec les restes d'autres statues en bronze et tout un chargement d'amphores. Vingt et un autres fragments de statues en bronze grandeur nature sont identifiés accompagnant la tête. Au moins trois statues en bronze y étaient transportées, dont un drapé et deux nus. Une deuxième tête semble avoir été vendue avant que les pillards ne soient arrêtés. Conservée au Musée de Reggio de Calabre, elle est aujourd'hui exposée à proximité des bronzes de Riace.

Description de l'œuvre :

La tête de Porticello est une œuvre remarquable. Il s'agit vraisemblablement d'un fragment appartenant à une statue-portrait. L'âge avancé du personnage est suggéré par la représentation des joues enfoncées, d'une tête saillante et d'un front ridé et marqué par une échancrure centrale verticale. Un nez aquilin proéminent se courbe sur la moustache et les joues libres s'affaissent. Les yeux, petits et enfoncés, participent de cette figuration de la vieillesse. Les cheveux sont négligemment coiffés et la barbe ébouriffée. Les cheveux sont peignés de l'arrière vers l'avant sur une tête visiblement chauve. Le long des côtés de la tête, de lourdes vagues de cheveux incisées tombent au-dessus des oreilles. De là, de longues mèches plastiques descendent en désordre jusqu'à la nuque. Des grappes épaisses de boucles plus courtes, également négligées, reposent sur les oreilles. La barbe est exceptionnellement longue, mesurant environ la moitié de la hauteur totale de la pièce. Elle est également très plastique et présente des boucles irrégulières en tire-bouchon séparées par des sillons profonds. Une large moustache touffue descend sur la bouche, ne révélant qu'une petite partie de la lèvre inférieure et s'enroulant sur les côtés de la barbe.

Identification de l'œuvre :

L'identification de la tête de Porticello n'est pas aisée. Le réalisme austère de cet individu vieillissant contraste avec les représentations du portrait idéalisé qui caractérisent le V^e s. av. J.-C. Si l'association de la tête avec les fragments de draperie découverts dans le navire était confirmée, la statue pourrait être la représentation d'un philosophe et appartiendrait au type partiellement drapé. La datation de l'œuvre autour de 400 av. J.-C., terminus ante quem, est proposée par la datation du corpus céramique qu'accompagnait le bronze lors du naufrage. Toutefois cette datation est sujette à controverse. Récemment restaurée, l'œuvre a également été rapprochée de la figure du philosophe épicurien Charondas, ou du poète Hésiode.

Le portrait grec :

Le portrait semble être le dernier des genres développés dans la sculpture grecque. Le portrait grec, en tant qu'expression artistique autonome, émerge au IV^e siècle av. J.-C., période de profondes transformations de la société et de la pensée grecques où les formes traditionnelles, politiques ou culturelles évoluent, marquées par la crise des cités et la domination macédonienne. L'idéalisation des représentations héritée de la période archaïque reste pendant longtemps prépondérante. C'est ainsi que les figurations humaines dans la sculpture, notamment celle des athlètes vainqueurs, sont plus des études d'anatomie que de physiologie. Toutefois, d'autres statues nous permettent de penser que le genre du portrait était en latence depuis la seconde moitié du VI^e siècle av. J.-C., comme en témoigne la célèbre « tête de Sabouroff ». Les portraits grecs sont connus par des copies romaines fabriquées en marbre, en forme de buste couronnant un pilier et sur lequel on inscrit le nom du personnage figuré. Les originaux grecs, généralement en bronze, étaient toujours en pied, montrant le corps entier : l'attitude ou la posture semblent définir tout autant l'individu que le visage. Les portraits grecs restent longtemps posthumes et résultent de la volonté de restituer une personnalité à partir des faits ou des œuvres qui lui ont survécu, comme par exemple, les portraits de Thémistocle et d'Anacréon, de Démosthène ou de Périclès et de Socrate. Le plus célèbre des portraits posthumes est celui de Démosthène de Polyuctos, pour lequel on connaît une cinquantaine de copies d'époque romaine. A la fin de l'époque hellénistique le portrait se généralise et il sera commandé pour représenter des personnes privées et vivantes. Pour certains il s'agit de véritables incarnations de l'individu, pour d'autres, des représentations standardisées. En raison de sa rareté, cette

œuvre est à rapprocher des sculptures en bronze grecques du Ve siècle av. J.-C., telles l'aurige de Delphes, le Poséidon d'Artémision ou les bronzes de Riace.

- Technique de la fonte à la cire perdue :

Telle qu'elle est conservée, la tête semble avoir été coulée séparément par le procédé de la fonte à la cire perdue. La jonction avec le corps est aujourd'hui perceptible au niveau du cou. La tête a été coulée en deux parties par le même procédé. En dessous, les mèches de cheveux tombant sur la nuque ont été moulées séparément et soudées sur place. Les extrémités de quelques mèches ont été brisées révélant des fils de bronze, ce qui a permis de montrer le modelage préalable en cire du modèle. L'œil droit conserve des paupières en tôle de cuivre et l'iris en pâte vitreuse. A l'origine, ils étaient sertis dans de l'ivoire. L'intérieur de la tête de Porticello est lisse, sans apport de métal provenant du soudage par fusion de la partie supérieure du crâne. Les tiges de rétention du noyau sont également visibles. La surface intérieure de la tête ne conserve aucune trace du contour du menton ou de la bouche. Les empreintes de la barbe sont toutefois visibles. Le nez est marqué par une cavité. Les oreilles ont dû être modelées en cire, puis moulées et soudées séparément.

❖ **Document 3 : La rotonde (tholos) du sanctuaire d'Épidaure Entre 370-340 av. J.-C. Épidaure L'édifice est attribué à Polyclète d'Argos par Pausanias Marbre pentélique et pôros**

La tholos dans l'architecture grecque et romaine :

Le terme grec tholos désigne un édifice de plan circulaire recouvert d'un toit en cône, d'une voûte ou d'une coupole. Les bâtiments à plan circulaire sont rares dans l'architecture grecque et leurs destinations semblent diverses. Toutefois, ils sont souvent interprétés comme des édifices à caractère funéraire ou religieux. À l'époque classique, les Grecs utilisent le terme de tholos pour désigner un temple ou un édifice à naos circulaire, avec ou sans péristyle concentrique. Parmi les plus célèbres, il faut citer les exemples suivants : Agora d'Athènes (env. 465 av. J.-C.) ; Sanctuaire d'Athéna Pronaia à Marmaria, Delphes (env. 360 av. J.-C.) ; Sanctuaire d'Asclépios à Épidaure. A partir de l'époque hellénistique le terme de tholos désigne tout édifice de structure comparable, mais avec des dimensions très diverses : le monument choragique de Lysicratès à Athènes (332-330 av. J.-C.), tholos de style corinthien ; le Philippéion d'Olympie (339 av. J.-C.) : tholos à double péristyle - de style ionique à l'extérieur et corinthien à l'intérieur ; l'Arsinoéion de Samothrace (entre 289 et 281 av. J.-C.). la tour des Vents d'Athènes. Le monde romain nous a transmis des temples ronds. Ils sont directement inspirés de la tholos grecque : le temple de Vesta (*Ædes Vestæ*) du forum romain ; le temple d'Hercule Victor du Forum Boarium (IIe siècle av. J.-C.) ; le temple de Vesta de Tibur (Ier siècle av. J.-C.) ; le temple B (temple de Fortuna Huiusce Diei) du Largo Argentina (Ier siècle av. J.-C.) ; le Panthéon d'Agrippa (IIe siècle) dans ses dimensions colossales.

En Gaule, des rotondes dominent le mausolée des Julii à Glanum et le trophée d'Auguste à La Turbie.

La tholos d'Épidaure :

Pausanias attribue la construction de la tholos à Polyclète d'Argos, de même que le théâtre construit dans le même sanctuaire. Cette attribution ne semble toutefois plus guère admise. Les comptes de sa construction, datés entre 370 et 340 av. J.-C., témoignent de la longueur, du coût, ainsi que de l'intermittence des travaux. Il s'agit de l'un des bâtiments les plus raffinés de l'architecture grecque. Avec un diamètre à l'euthynteria de 21,82 m, la cella est délimitée par une double colonnade : une intérieure, composée de quatorze colonnes suivant l'ordre corinthien et une extérieure, composée de vingt-six colonnes doriques. Avec la construction de cet édifice, la contiguïté des ordres – dorique et corinthien – est mise en valeur. Il s'agit de l'un des premiers bâtiments à dépasser l'alternance stricte des ordres architecturaux propre à l'époque archaïque. Cinquante ans auparavant une telle alternance avait déjà été mise en œuvre sur l'Acropole d'Athènes. Ses fondations en pôros dessinent un labyrinthe d'anneaux concentriques qui conduisent à un bothros. Les soubassements devaient être accessibles depuis le dallage à losanges par un escalier ou une échelle en bois. Pour ce point qui est de l'ornementation de l'édifice, un style floral nouveau vient encore rompre avec la tradition. Il est visiblement inspiré de l'Erechthéion et semble chargé d'une symbolique funéraire. La tholos est décorée de 52 métopes extérieures ornées d'une rosace en forme de phiale – ce qui a été interprété comme une allusion aux libations des rituels chthoniens. Le plafond à caissons des deux péristyles est sculpté de hauts reliefs représentant des fleurs ouvertes, des lys, des pavots et des acanthes. Les chapiteaux intérieurs, d'ordre corinthien, déploient chacun huit feuilles d'acanthé. La sima est également ornée d'un rinceau d'acanthé et le fleuron central, en marbre de Paros, trône du haut de ses deux mètres sur la toiture de l'édifice.

La polychromie du bâtiment est également remarquable : l'admirable dallage à lignes courbes de la cella combine des losanges en marbre pentélique et en calcaire bleu-noir d'Argos. Cette pierre est aussi employée au sommet du parement extérieur du mur de la cella, ainsi qu'au bas de son parement intérieur (au stylobate de la colonnade intérieure). Le marbre pentélique est également employé dans la sima et le toit. Les fondations et le labyrinthe sont construits en pôros tantôt rouge, tantôt gris. Le soubassement, la crépis et l'ordre extérieur sont en pôros jaune. Alors que les colonnes doriques sont en pôros jaune, les 14 colonnes intérieures corinthiennes ont été sculptées dans du marbre pentélique. La destination de l'édifice est encore aujourd'hui difficile à déterminer. Les textes de nature comptable le désignent sous le terme thymélé, ce qui signifie autel ou foyer. Pausanias le qualifie de temple rond. Par ailleurs, il est orienté vers l'est, comme la plupart des temples grecs. G. Roux soutient l'hypothèse qu'il s'agirait du cénotaphe d'Asclépios.

Le dieu Asclépios : Fils d'Apollon et de la mortelle Coronis, Asclépios est le dieu de la médecine. Il est ainsi lié à la divination, à la guérison et à l'eau. Dans tous les sanctuaires d'Asclépios est pratiquée l'incubation, un mode de consultation « par les songes » où le consultant peut directement entrer en contact avec le dieu. L'eau et la purification ont une place importante dans son culte, tant du point de vue hydromantique qu'hydrothérapeutique ; c'est pourquoi les temples sont presque toujours construits à proximité de sources. Le culte d'Asclépios en tant que dieu apparaît à Épidaure, en Argolide, où il s'établit au VIe siècle av. J.-C. À partir du Ve siècle, le culte d'Asclépios se répand rapidement

en Grèce continentale, notamment à Corinthe d'où il parvient aux cités de Grande Grèce. Son culte est un des plus populaires du monde méditerranéen ancien : on dénombre aujourd'hui environ trois cent vingt de ses temples.

Le sanctuaire d'Asclépios à Épidaure :

À l'époque classique la renommée du sanctuaire d'Asclépios est déjà très importante. Parmi les constructions de cette période, ont été identifiés une bibliothèque, des bains, des hébergements, un hôpital, un théâtre, ainsi que des lieux pour des cultes et des rituels thérapeutiques. Des Asclépiéia, des jeux panhelléniques célébrés en l'honneur d'Asclépios, sont organisés tous les quatre ans. Des épreuves, tels des concours de poésie, de musique, de lutte et des courses hippiques et pédestres y sont célébrées. Le culte d'Asclépios atteint toutefois son apogée à l'époque hellénistique. Le sanctuaire d'Épidaure est un exemple extraordinaire d'un ensemble architectural hellénique du IV^e siècle av. J.-C. Il est composé d'un théâtre, des temples d'Artémis et Asclépios, de la tholos, de l'enkoimeterion, des propylées, de la salle des banquets, des bains ainsi que des installations sportives et hospitalières. Le théâtre d'Épidaure est l'un des mieux conservés du monde grec et passe pour le plus accompli de tous les théâtres grecs antiques. Probablement construit au début du III^e siècle av. J.-C., il est parvenu jusqu'à nous dans un état de conservation exceptionnel.

❖ **Document 4 : Sarcophage à Kliné, deux époux sur un lit funéraire Vers 180 après J.-C. Thessalonique, 1837 Atelier attique Marbre pentélique H. 2.30 ; L : 281 ; ép. 112 cm Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Ma 2119**

Sarcophages romains d'époque impériale : Sous le règne de Trajan l'inhumation remplace l'incinération et se développe la mode des sarcophages à reliefs. Les formes sont différentes selon les régions de l'Empire et trois ateliers vont progressivement se dessiner : les ateliers grecs, romains et d'Asie Mineure. Les scènes représentées s'adaptent à l'évolution des schémas iconographiques de l'art funéraire romain. Elles manifestent un caractère tragique ou héroïque, voire une évocation de l'immortalité.

Les figurations principales sont les suivantes : des guirlandes retenues par des bucranes, des sujets mythologiques, tels les chasses mythologiques d'Actéon, d'Adonis ou d'Hippolyte et de Méléagre ou la chasse au lion, des thèmes marins ou des cortèges dionysiaques, des faits rappelant la vie ou la carrière du défunt, les scènes sont parfois rythmées par un cadre architectural figuré par des colonnes supportant un entablement. A partir du III^e siècle, l'iconographie chrétienne devient majoritaire. La production est diversifiée (particulièrement dans les ateliers orientaux) et les sarcophages sont souvent exportés et diffusés dans l'ensemble de l'Empire.

Les ateliers grecs :

Les ateliers athéniens sont restés actifs depuis la conquête romaine et ont adapté la production à la vaste et diverse clientèle impériale. Leur production disparaît vers le III^e apr. J.-C. probablement sous l'effet de la crise économique – ou l'invasion des Hérules qui ravageât l'Attique. Sculptés sur les quatre côtés, le revers est généralement en plus faible relief. Ils comportent parfois un couvercle sur lequel le défunt est représenté à demicouché. Des figures d'angle semblent soutenir le couvercle et des moulures géométriques des guirlandes ou rinceaux peuvent encadrer la cuve. Sur la vasque, un décor composé de grandes figures en ronde-bosse prend la forme d'une grande frise où sont représentées des scènes mythologiques de style classicisant, parfois difficiles à dater.

Techniques de fabrication de l'œuvre :

Le sarcophage a été sculpté en haut relief et en ronde-bosse. L'arrière des personnages du couvercle est sommairement dressé. Certains détails ont été inachevés. Les tenons de levage n'ont pas été ravalés. Taillé et dégrossi à Athènes, certains détails, dont le portrait des défunts, ont vraisemblablement été finalisés à Thessalonique. Des analyses récentes ont montré qu'il s'agit du marbre pentélique extrait à proximité d'Athènes.

Description de l'iconographie du couvercle :

Un couple allongé et enlacé en banqueteur, se tourne vers la gauche, vers le spectateur. Ils reposent sur un lit funéraire. Les défunts portent les attributs conventionnels de leur rang ainsi que des représentations funéraires d'époque romaine. Le défunt, appuyé sur un coussin, est vêtu d'une tunique et d'un himation demi-drapé. Dans sa main droite il tient un volumen déroulé, ce qui lui confère le statut de notable lettré. Il enlace son épouse par l'épaule avec sa main droite. La femme porte un chiton plissé et une étoffe sur le dos. L'écharpe revient vers l'avant pour se replier autour de son bras gauche. Elle tient une guirlande de sa main gauche. Cette main s'appuie sur un fragment de marbre non dégrossi qui a été interprété comme la représentation inachevée d'une ciste. Les visages sont ici traités comme des portraits. La femme présente une chevelure coiffée de mèches ondulées à partir d'une raie médiane et regroupées en chignon dans la nuque, rappelant ainsi les portraits de Faustine la Jeune. Cette représentation permet de dater le sarcophage vers 170-200. L'époux, au visage carré, montre une chevelure en mèches désordonnées et une barbe courte. Les portraits sont de facture provinciale, ce qui fait penser qu'ils ont été réalisés après l'arrivée du sarcophage à destination.

Description de l'iconographie de la vasque : la vasque est sculptée sur les quatre côtés. Sur les trois côtés principaux est représentée une amazonomachie. La plupart des figures sont empruntées à des modèles de la sculpture grecque, comme ceux qui figurent sur la frise du Parthénon ou sur le bouclier de la statue d'Athéna Parthénon, réalisé par Phidias. La composition est dense et mouvementée, mais reste aérée, notamment sur le côté droit du sarcophage. Dans la mêlée, plusieurs personnages peuvent être identifiés. C'est le cas d'Ulysse, seul personnage barbu, reconnaissable à son pylos et à son exomide. Sur le côté droit de la vasque on reconnaît Achille qui tient le corps inanimé de Penthésilée, la reine des Amazones. Aux angles sont représentées deux cariatides classicisantes vêtues d'un chiton et d'un himation et coiffées d'un polo. Au revers : deux Héraklès barbus en forme de termes portent une tunique et une léonté. Ils tiennent des guirlandes ornées de griffons en bas-relief. Au centre, un aigle les ailes déployées est dressée sur un rocher.

Découverte et conservation :

Le sarcophage est découvert à Thessalonique lors de fouilles menées par le propriétaire d'un caravansérail. Entièrement enseveli, le sarcophage était encore scellé lors de sa mise au jour. Il conservait les corps intacts de deux défunts. Le mobilier funéraire était composé d'un coffret en bois et d'une parure (six bagues en or, un collier, un bracelet une paire

de boucles d'oreilles). Ce mobilier est aujourd'hui conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne. Le sarcophage fut brisé au niveau des jambes des défunts au moment de son extraction. Les deux têtes des défunts, brisées au cou, ont été recollées. Le sarcophage fut acquis par Minois Mynas pour le compte de la France et transporté par Charles Texier, par voie maritime, jusqu'au musée du Louvre.

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

❖ **Document 1 : Frontispice de saint Matthieu, extrait des évangiles de Lindisfarne, f° 25 v., abbaye de Lindisfarne, fin VIIe-début VIIIe s ou v. 715, h : 28,2 ; L : 22,8, Londres, British Museum**

Analyse plastique :

Le décor du frontispice comprend une fine bordure peinte d'un trait rouge au centre et des motifs symétriques simplifiés d'entrelacs et de spirales aux angles. A l'intérieur du cadre, sont représentées 3 figures masculines auréolées, dont une principale, vue en entier, dans un espace-temps indéterminé, réparties selon une oblique partant de la droite vers la gauche. Des inscriptions complètent l'image. Le personnage principal occupe les $\frac{3}{4}$ gauche de la scène tandis que le $\frac{1}{4}$ restant droit montre un rideau rouge sur une tringle suspendue au cadre, retenu par une embrasse – à cet endroit, apparaît la tête d'un homme âgé, à la chevelure et à la barbe blanche – seul le haut de son corps est visible entre le rideau et un livre fermé maintenu par une main voilée. La grande figure placée devant, représentée de $\frac{3}{4}$ face, est assise sur un coussin rouge posé sur un siège sans dossier vu en perspective ; elle a les pieds chaussés de sandales sur un repose-pieds dont seul le plateau est représenté ; il écrit à l'aide d'une plume à l'intérieur d'un ouvrage volumineux en partie ouvert posé sur ses cuisses ; ses yeux sont grands ouverts, fixent l'intérieur du livre et lui donnent une expression de forte concentration. Ses cheveux longs sont répartis depuis une raie centrale et la barbe est terminée en pointe. Il est vêtu d'une tunique pourpre en partie dissimulée sous un grand manteau couleur vert d'eau clair. Les plis et le modelé du corps sont indiqués par quelques traits (pourpres pour le manteau et noirs pour la tunique). De l'auréole, émerge un personnage ailé, vu de profil, à la chevelure noire. Il est vêtu d'une tunique vert clair et d'un manteau. Il souffle dans une trompe qu'il tient de la main droite tandis que la gauche, voilée, porte un livre fermé. De part et d'autre de son auréole, se lit une inscription latine dans le prolongement de la tringle : *imago homi/nis*. Entre les 3 figures et le rideau, est apposée une légende en grec : *o agios Matt/heus*. La technique de peinture utilisée est celle de la gouache. Les nombreux aplats contribuent à donner une image un peu figée.

Commentaire :

Iconographie : portrait d'évangéliste (Matthieu), identifié par l'inscription, et son symbole (l'homme ailé, également identifié par l'inscription latine) ; particularité : symbole également représenté par le buste de l'homme derrière le rideau. Le moment choisi, celui où l'évangéliste reçoit l'inspiration par son symbole pour la rédaction de son texte biblique – la trompe utilisée par le symbole de l'homme ailé rappelle l'annonce du Jugement Dernier dans l'évangile de Matthieu.

La connaissance de la peinture gréco-byzantine : Matthieu représenté, comme Luc, âgé (tradition orientale) – l'inscription en grec (*o agios*) – tentative de rendu de la profondeur par le banc et le repose-pied selon une perspective linéaire (perspective utilisée durant l'Antiquité)

Explication par le contexte historique : le développement de l'enluminure insulaire seconde moitié du VIIe et VIIIe siècle doit beaucoup aux couvents du Nord de l'Angleterre en Northumbrie depuis les fondations des monastères de Lindisfarne, Jarrow et Wearmouth au VIIe s. – au moment de la christianisation des tribus anglo-saxonnes, la plastique païenne a été adaptée par les moines au sein des scriptoria en vue de créations originales, comme les pages-tapis d'un des plus anciens exemples de manuscrit exécuté en Northumbrie, le livre de Durrow (2e moitié du VIIe s.) ou comme dans les Évangiles d'Echternach (v. 700) peint à Lindisfarne – cette décoration de type insulaire n'est seulement évoquée dans le frontispice proposé qu'avec le motif peint aux angles du cadre – n'est conservé ici que le schéma général de cet ornement habituel d'angle composé de formes géométriques et zoomorphes – cette même stylisation du motif se retrouve pour les autres portraits d'évangéliste, représentations éloignées ici de celles habituelles où les corps sont également à base de formes entrelacées et géométriques, comme pour les évangélistes des livres de Durrow et d'Echternach par exemple. C'est dans les 3 grandes abbayes de Northumbrie que se sont constituées d'importantes bibliothèques dont plusieurs ouvrages ont été rapportés d'Italie. Le modèle général du Matthieu des évangiles de Lindisfarne : Esdras copiant la bible du codex Amiatinus (v. 700) issu de Jarrow : même position de l'évangéliste, tenue du livre, inclinaison de la tête, siège, drapés – alors que le portrait d'Esdras était une copie littérale du codex Grandiose de Cassiodore, ici le peintre ne fait que s'en inspirer pour développer un style propre, souvent rapproché par l'historiographie de certaines productions d'ivoires contemporaines par la simplification opérée des formes. Les évangiles de Lindisfarne sont caractéristiques de la production de Northumbrie dans années 700 fondée sur un contraste entre des décors typiquement insulaires et des figures anglo-italiennes issues de modèles romains et byzantins – ce type de création originale se développe ensuite dans le Sud-Est de l'Angleterre, à Canterbury – et prend fin avec les raids vikings.

❖ **Document 2 : Eglise priurale Saint-Martin de Fromista (Nord de l'Espagne), seconde moitié du XIe siècle (fondation de 1066 née de la volonté de la veuve du roi de Navarre)**

Analyse plastique :

L'église, de taille moyenne – d'environ 30 m de long –, entièrement voûtée présente un plan basilical. Elle est organisée en 2 ensembles : une partie occidentale à 3 vaisseaux légèrement étagés comprenant 2 tourelles d'escalier en vis circulaires aux extrémités de la façade et une partie orientale compacte réunissant un transept court surmonté d'une tour de croisée octogonale peu élevée à un chevet tripartite. L'entrée dans l'édifice se fait par un portail central flanqué de 2 contreforts en légère saillie sur la façade à murs épais qui ouvre directement sur le vaisseau central. Ce dernier est rythmé en 4 travées barlongues voûtées en berceau sur doubleau déterminées par des supports composés à noyau quadrangulaire flanqué de 4 demi-colonnes engagées qui montent de fond côté nef. Ces articulations encadrent une élévation à un niveau de grandes arcades cintrées. Les collatéraux, aux murs épais et voûtés en berceau sur doubleau, sont percés d'une porte cintrée (2e travée au nord, 3e travée au sud) et de petites fenêtres cintrées largement ébrasées vers l'intérieur. Ces bas-côtés reçoivent une toiture en appentis. Suit un transept non saillant à vaisseau unique comprenant une travée oblongue par bras voûtée en berceau. La croisée est dominée par une tour dotée de 4 fenêtres étroites assez longues et ébrasées qui alternent avec les trompes des 4 autres pans aveugles. Une coupole surmonte le tout. La façade de chaque bras est articulée de contreforts d'angle et de 2 fenêtres ébrasées superposées. Côté sud, elle est aussi percée d'une porte. Le chevet comprend une abside de plan surhaussée voûtée en cul-de-four et berceau flanquée de deux absidioles voûtées en cul-de-four. L'éclairage de cette partie est assuré par 3 ouvertures ébrasées pour l'abside et 2 pour les chapelles latérales. Le décor est assuré par des chapiteaux sculptés à chaque retombée d'arc et de nervure, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. Il est complété de modillons au haut des gouttereaux, de chaque façade et de la tour de croisée. Enfin, les gouttereaux et le chevet sont animés de moulurations sculptées à la base et au tailloir des fenêtres.

Commentaire :

Par rapport à la Catalogne et à l'Aragon, le Nord-Ouest de la péninsule ibérique connaît un développement plus tardif de l'architecture romane. La diffusion des partis ne se fait qu'au cours de la seconde moitié du XIe s à partir de quelques grandes constructions majeures comme Saint-Martin de Fromista. Et c'est au XIIe siècle que la région va connaître une intense activité de construction. Cette architecture du Nord-Ouest est liée à l'adoption de la liturgie romaine et à la règle bénédictine souhaitée par le roi Sanche III de Navarre au début du XIe siècle, mais leur application est lente et définitive à la fin du XIe s. La réforme de l'Eglise de la péninsule est alors assurée par des religieux clunisiens. La constitution d'une architecture spécifique de cette région est également liée au développement du pèlerinage de St-Jacques de Compostelle au même moment. Le plan retenu à Fromista est celui de deux autres grands édifices du camino francés de la fin du XIe siècle : l'abbatiale de Leyre et la cathédrale de Jaca. Ces deux églises sont également de moyennes dimensions, à 3 vaisseaux, à transept non débordant pour Jaca (absent à Leyre) et à chevet tripartite. C'est là un type assez répandu dans l'Ouest et le Sud de la France dans la 1ère moitié du XIe s, comme par exemple à Méobecq, Jumièges ou à St-Vincent de Cardona. Par rapport aux édifices contemporains des années 1100, qui proposent plus des chevets à déambulatoire et chapelles rayonnantes (comme à St-Jacques de Compostelle par exemple) ou échelonnés, les édifices de Leyre, Jaca et Fromista optent pour un modèle dépassé. Néanmoins, il est encore retenu pour la cathédrale de Modène vers 1100 également. La décoration sculptée identifie aussi l'édifice au Nord-Ouest de la péninsule avec des chapiteaux à chaque retombée d'arc ou encore, plus spécifique, les cordons moulurés sculptés de décor en damier au niveau des baies qui créent des horizontales fortes sur les gouttereaux et les chapelles du chevet, comme à St-Pierre de Jaca. Le principe de cette ornementation est en revanche différent de celui développé en Catalogne où le décor extérieur est composé de bandes lombardes, comme à l'abbatiale de Ripoll ou à la collégiale de Cardona. Hormis la coupole, le mode de couverture généralisé dans l'église est le berceau sur doubleau, le plus classique au cours de la seconde moitié du XIe s en France et au XIIe s en péninsule ibérique. Avec l'arc de renforcement de la voûte, les vaisseaux sont rythmés en travée au moyen d'articulations verticales. A Fromista, il s'agit d'une demi-colonne engagée associée à une pile carrée. Le support composé, apparu au début du XIe s. dans les édifices méridionaux, évolue avec la généralisation de la demi-colonne engagée à partir du milieu du XIe s, support le plus souvent retenu dans les constructions de la seconde moitié du XIe s et après. Le contrebatement des poussées à Fromista est assuré par deux moyens techniques caractéristiques du début du XIe s. L'épaisseur des murs ici limite l'utilisation du contrefort, uniquement localisée aux façades du transept. Ensuite, le choix d'une élévation à un seul niveau pour le vaisseau central permet aux collatéraux, presque aussi hauts, de venir l'épauler, comme pour les édifices poitevins des années 1100, Notre-Dame-la-Grande de Poitiers par exemple. La principale conséquence de cette élévation réduite est un éclairage indirect pour le vaisseau central. Pour la partie occidentale de l'édifice, la lumière ne vient que des murs extérieurs. Dans les églises de Fromista, du Poitou ou encore St-Sernin de Toulouse, entre autres exemples, il est clairement fait le choix du voûtement intégral au détriment de la lumière. Pour la nef, l'ébrasement des ouvertures permet alors une lumière diffuse et douce qui vient contraster avec l'éclairage plus important de la partie orientale dû au nombre plus important de baies, notamment dans l'abside et la croisée. L'édifice

étudié est bien caractéristique de cet autre moyen de mise en valeur du sanctuaire par une lumière naturelle marquée, à la différence de la nef plongée parfois dans la pénombre comme ici ou à Notre-Dame-la-Grande de Poitiers par exemple. St-Martin de Fromista est aussi caractéristique du nouveau traitement volumétrique du chevet apparu vers l'an mil et qui se diffuse seulement à la fin du siècle dans le Nord-Ouest de la péninsule ibérique. La partie orientale, là où se concentre dorénavant les autels, est mise en valeur par un étagement de volumes distincts qui mènent à la croisée dominée par une tour – souvent octogonale et courte comme à Jaca ou encore à Ripoll au début du XIe s – voûtée d'une coupole et éclairée au moyen de 4 ouvertures. L'élément architectural technique retenu pour passer du plan carré à l'octogone est la trompe, comme à Jaca ou à Cardona par exemple. Saint-Martin de Fromista se distingue des autres églises de la péninsule par le traitement de sa façade ouest et l'identifie immédiatement. En effet, sa composition comprend aux angles des tourelles d'escalier circulaire, forme inhabituelle qui se rencontre plutôt en Terre d'Empire comme à St-Pantaléon de Cologne (fin du XIe s.) ou à St-Cyriaque de Gernrode (1ère moitié du XIIe s.). Eglise caractéristique de l'architecture du Nord-Ouest de la péninsule (considérée comme l'exemple type) de la fin du XIe et du XIIe s.

❖ **Document 3 : Matrice du sceau de l'université de Paris, milieu du XIIIe siècle, copie du XVIe siècle, BNF, diam : 8,4 cm**

Analyse :

La matrice circulaire en métal comprend de multiples figures en bas-relief représentées à l'intérieur d'architecture. Le champ intérieur du médaillon est organisé en 3 parties de différents personnages superposés abrités par des architectures. Sur le pourtour, se lit une inscription latine aux lettres inversées qui identifie bien une matrice de sceau : universitatis magistro scolariu(m) parisius. Au centre, sont représentés 3 scènes de taille croissante de bas en haut, divisées en 2 par une colonne pour les 2 premiers. Le registre inférieur comprend 2 figures assises, de profil et en discussion, face à face. Celui situé à gauche est vêtu d'un manteau à capuchon et tient un livre ouvert. Au registre médian, 2 hommes, tonsurés, également de profil, placés sous des arcs trilobés, dialoguent. Ils sont assis sur des sièges à dossier et feuilletent un livre posé sur un lutrin. Au-dessus, trône une Vierge à l'Enfant en majesté, de face, sous un arc trilobé monumental dont le gâble, surmonté d'une croix pattée, comprend 3 trilobes. De part et d'autre des rampants, 2 architectures comme vues en perspective viennent couper le bandeau de l'inscription. La Vierge porte une couronne posée sur une guimpe. Elle tient un sceptre terminé d'une fleur de lys de la main gauche tandis qu'elle retient le Christ enfant, auréolé, placé sur son genou. Il fait le geste de la bénédiction. De chaque côté du groupe, sont représentés, à gauche, une étoile à 6 branches, à droite, un croissant de lune. Les champs gauche et droit proposent une même composition : un personnage en pied sous arcade, flanqué de 2 fleurs de lys l'une au-dessus de l'autre, reposant sur une architecture trilobée aux écoinçons ornés d'un motif tréflé. Cette architecture abrite une figure de profil tournée vers le centre, assise et tenant un livre ouvert. A gauche, est figurée une sainte légèrement hanchée, auréolée et de $\frac{3}{4}$ face, tenant un livre fermé de la main droite et une palme de la droite. A droite, se voit la figure d'un évêque de profil tenant sa crosse des deux mains. Les volumes sont bien rendus, de même que les plis des vêtements, relativement variés, cassés et plus ou moins creusés.

Commentaire :

Comme l'indique l'inscription, la matrice de sceau est celle de l'université de Paris (le plus ancien sceau conservé de l'université de Paris est appendu à une charte de 1292) – hormis l'inscription, l'iconographie confirme qu'il s'agit d'un « sceau » d'université : cf les représentations d'étudiants et d'enseignants (iconographie fréquente pour les sceaux connus d'université, exemple celui d'Oxford vers 1300) ; et de Paris par la figuration des 2 saints patrons (Catherine et Nicolas) - la Vierge à l'Enfant flanquée du soleil et de la lune renvoie peut-être à un modèle anglais. Sceau : signe de pouvoir qui officialise un acte – écoles parisiennes se constituent en université au début du XIIIe s ; mise sous la protection royale (rappelée par les fleurs de lys du décor) – le pape autorise l'université à avoir un sceau unique en 1246 (auparavant, actes scellés au moyen des sceaux personnels des maîtres) – rare exemple de « sceau » d'universités : se développe, en revanche, seconde moitié du XIIIe s, la pratique du sceau de nations ou de faculté (ex, sceau de la nation de Normandie, v. 1270 ou de la faculté des Arts de Paris) – la forme retenue : circulaire, la plus classique (cf celle la plus retenue pour les sceaux seigneuriaux, des villes ou encore de juridictions). Le type de plis et celui des éléments architecturaux permettent de dater la création du dessin de la matrice du milieu du XIIIe s – c'est au cours de la 1ère moitié du XIIIe s. qu'apparaissent les structures architecturales pour mettre en valeur le motif – ici, propose une composition complexe à plusieurs compartiments qui se retrouve, par exemple, dans le sceau de l'université d'Oxford daté vers 1300 ; celui, du XVe s, de l'université d'Orléans reprend même la composition générale de celui de Paris. Création des matrices de sceau – ici, vu la qualité de la matrice, on peut penser à 2 intervenants : le dessinateur (sans doute, un peintre cf par exemple 1ère mention de Jean Pucelle en 1319 qualifié de « pourtrayeur » de la matrice de sceau de St-Jacques-aux-Pèlerins) et le graveur – qualité évidente par la précision des détails anatomiques (visibles), de l'architecture ou encore des plis par le rendu des différents reliefs ; très différents des sceaux du XIIe et du début du XIIIe s ; exemple (parmi d'autres) le sceau de Maurice de Sully, v. 1170, montre une figure de

l'évêque peu détaillé (physionomie et surtout drapé) – cette évolution montre le perfectionnement de la technique des graveurs

Un des tous premiers sceaux d'université – propose une composition novatrice, imitée par la suite ou dont on s'inspire – un exemple caractéristique du niveau atteint par les graveurs de matrice dans la première moitié du XIIIe siècle.

❖ **Document 4 : Vierge à l'Enfant dite de Dangolsheim, vers 1460-1465, Strasbourg, aujourd'hui attribuée à Nicolas Gehardt dit de Leyde – ht : 102, L : 42 ; Pr. : 46 – provient sans doute de la cathédrale de Strasbourg – Berlin, Bode-Museum**

Analyse plastique

Vierge debout sur une base polygonale – maintient son fils, nu, en équilibre des deux mains – Marie est en mouvement comme l'indique la flexion de sa jambe gauche par son genou apparent sous sa robe – elle est légèrement déhanchée avec un buste penché vers l'arrière, tête inclinée vers la gauche – le jeune enfant, aux formes généreuses, est haut placé au niveau de la poitrine de sa mère, presque à l'horizontal – il est représenté gesticulant : le bras gauche tient le voile de la Vierge au-dessus de sa tête, tournée vers la gauche, de $\frac{3}{4}$ face ; le bras droit repose sur le bras gauche de sa mère ; le buste est en torsion et les jambes pliées se croisent au niveau des pieds. La robe de la Vierge est couverte d'un grand manteau, débordant du socle à droite, maintenu par une attache au-dessus de la poitrine – un voile, sur lequel reposait une couronne à l'origine, recouvre en partie une abondante chevelure bouclée aux mèches ajourées et passe au-dessus de la tête du Christ en formant une belle retombée verticale sur la droite. La composition, qui repose en partie sur les drapés diversement creusés et les mouvements du manteau, est très dynamique et change en fonction du point de vue – de face et à gauche, le pan formant un rabat triangulaire est maintenu par la main droite de la Vierge, au niveau du pied gauche du Christ et laisse apparaître le genou de Marie – les lignes ascendantes de cette partie du manteau ramène toute l'attention du spectateur vers le Christ – sous le bras gauche de la Vierge, le manteau décrit une verticale retombant sur le socle duquel il déborde – la retombée du même côté du voile forme une parallèle avec celle du manteau. Vue par la droite, les différents pans du manteau font passer d'un plan à l'autre, de l'avant sur le côté (rabat triangulaire de devant) et du côté à l'arrière avec la retombée droite du manteau qui forme un nouveau rabat. Tandis que le visage de la Vierge est calme et souriant, l'expression de celui de son fils est différente – son jeu semble avoir été interrompu par un bruit et regarde vers sa provenance, bouche légèrement entrouverte, yeux écarquillés

Commentaire

Alors que depuis les années 1300, la sculpture est orientée vers une idéalisation des traits, celle de la fin du Moyen Age en Terre d'Empire prend une autre direction avec le travail de Nicolas Gerhardt dit de Leyde d'abord actif à Strasbourg avant de partir à Wiener Neustadt pour travailler pour l'empereur Frédéric III à partir de 1467, où il meurt en 1473. Le sculpteur propose ici une version atypique du thème de la Vierge à l'Enfant – elle se distingue des autres par sa composition dynamique avec un enfant placé très haut ; cette position, on la retrouve dans une autre Vierge à l'Enfant de l'atelier de Nicolas de Leyde aujourd'hui conservée à Hambourg, réalisée vers 1465, et par l'attitude du Christ, ici très éloignée des représentations habituelles – cette gesticulation du Christ est caractéristique du travail du sculpteur en le représentant vraiment comme un petit enfant en perpétuel mouvement : c'est le cas par exemple avec le Christ de l'épithaphe du chanoine Conrad de Bussnang (cathédrale de Strasbourg, 1464). La composition de la Vierge dite de Dangolsheim est tellement novatrice qu'elle a connu très peu d'imitation – il en existe cependant une version presque littérale : la Vierge d'Eiken conservée à Bâle (Argovie, vers 1480) – la Vierge à l'Enfant dite Madone Rothchild (Metropolitan de New-York), exécutée vers 1470-1475, attribuée à l'atelier de Nicolas de Leyde ou à un suiveur, reprend plusieurs des caractéristiques de la Vierge de Dangolsheim, comme la composition générale de l'ensemble, la sinuosité du corps de Marie, les profondes découpes ou encore la longue chevelure bouclée du dos, en revanche les proportions du corps ne sont pas celles habituelles du sculpteur strasbourgeois. Le réalisme de la Vierge de Dangolsheim, tant dans le rendu des chairs que des attitudes, permet une attribution sûre à Nicolas de Leyde ; une des principales caractéristiques du travail du sculpteur par rapport à ses contemporains – ici les doigts de la Vierge s'impriment dans la chair du Christ pour le retenir d'une chute ; les plis de la peau du Christ gesticulant sont bien indiqués, comme Nicolas de Leyde le fait systématiquement, comme sur la figure de l'homme accoudé ou sur la représentation du chanoine de Bussnang pour son épithaphe et celle du Christ par exemple – à chaque fois, le sculpteur a su retranscrire les mouvements d'un jeune enfant comme il a pu l'observer dans la réalité – les principaux suiveurs de Nicolas de Leyde reprennent ce principe de physionomies réalistes, comme Michael Pacher, Veit Stoss (sans doute formé par Nicolas de Leyde), Nicolas de Hagenau ou Tilman Riemenschneider), mais sans parvenir à insuffler la vie à leurs créations. La sculpture de Dangolsheim est aussi caractérisée par une technique virtuose fondée sur de profondes découpes : alors que les chevelures sont sculptées en masse, celles de Nicolas de Leyde proposent des mèches ajourées comme ici ou encore le Christ de Baden-Baden par exemple réalisé en 1467 – toute la partie sous le bras gauche de la Vierge est évidée et délimitée par la retombée du manteau qui est très fine – des ajours importants et virtuoses ont pu être mis en œuvre au gisant en marbre du tombeau de l'empereur Frédéric III (entre 1467 et 1473,

cathédrale de Vienne) ou encore pour le monument du chanoine de Bussnang. Le motif du manteau enveloppant, comme pour l'exemple proposé, se retrouve dans plusieurs des sculptures de Nicolas de Leyde et de son atelier, comme la Marie-Madeleine de Bad Krozingen (vers 1465-1470) ou la Vierge du retable de Nördlingen (vers 1460-1465) – la dynamique des drapés est également une composante du travail de l'artiste qui va être reprise par quelques suiveurs comme Michael Pacher dans le retable de la Dormition de la Vierge de St-Wolfgang (1471-1481) ou Veit Stoss dans le retable de Cracovie (vers 1477-1489). Autre caractéristique de Nicolas de Leyde qui se retrouve ici : la proposition d'un corps sinueux (et dynamique) développé dans l'espace – c'est le cas par exemple du gisant de l'archevêque de Trèves sculpté par Nicolas de Leyde en 1462 qui propose pour ce type de sculpture, comme pour la Vierge à l'Enfant, une composition tout à fait inhabituelle (corps en S, mains jointes sur la poitrine légèrement décalées vers la droite – même dynamique pour les corps de Madeleine et de saint Georges du retable de Nördlingen. Depuis longtemps, le lien entre la sculpture et les arts graphiques (peinture néerlandaise et gravure) a été souligné par l'historiographie en soulignant un rapport de dépendance de la sculpture sur les arts graphiques et la gravure en particulier – dans le cas de la Vierge de Dangolsheim, l'œuvre est souvent rapprochée d'une gravure du maître E.S., la Vierge aux muguetts, vers 1450-1455 (maître E.S. : graveur strasbourgeois contemporain du sculpteur) – seul le mouvement du manteau de la Vierge dans les deux cas est proche ; les attitudes en revanche de la mère et du fils sont différentes – la gravure a pu être une source d'inspiration pour la réalisation de la Vierge de Dangolsheim, comme elle a pu l'être pour d'autres sculptures de la même époque.

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

- ❖ **Document 1 : Commode de Madame du Barry, Paris, 1772 Martin Carlin, Bâti de chêne, placage de poirier, de bois de rose et d'amarante, dessus de marbre blanc, garniture de bronze doré, porcelaine de Sèvres peintes par Charles-Nicolas Dodin 82 x 119 x 48, Paris, musée du Louvre, département des objets d'art.**

Ce cliché permet d'étudier l'une des commodes les plus importantes de la fin du XVIIIe siècle, livrée par le marchand-mercier Simon-Philippe Poirier à Madame du Barry pour sa chambre de son appartement à Versailles puis à Louveciennes. Le commentaire pourra aborder l'usage du meuble et son développement au XVIIIe siècle, son style transition, et l'emploi de plaques de porcelaine de Sèvres (et l'histoire de cet emploi). Le rôle des marchands-merciers dans la commercialisation de ces meubles formera l'un des axes du commentaire. La commode est un chef-d'œuvre du département des objets d'art du Louvre et a été montrée à Versailles cette année dans l'exposition « Louis XV ». Son commanditaire, Madame du Barry, et son goût, sont au cœur de l'exposé.

- ❖ **Document 2 : Rembrandt van Rijn, Le cavalier polonais, vers 1655 Huile sur toile, 101 x 151,4 cm, New York, The Frick Collection**

Chef-d'œuvre de la Frick Collection, Le cavalier polonais permet d'aborder l'œuvre tardif de Rembrandt, alors au sommet de sa carrière. L'histoire de ce tableau peut être abordée, entre la Pologne et les Etats-Unis. L'analyse iconographique est au cœur de l'exposé : est-ce un portrait équestre, dans la tradition de Titien, Rubens, Velazquez et Van Dyck. Est-ce un portrait ? Une allégorie ? Le juif errant ? Un croisé ?

L'iconographie et les accessoires polonais permettent d'envisager un commentaire sur Rembrandt et l'Orient, sur son intérêt pour les œuvres extra-européennes et les accessoires exotiques, courants dans la ville cosmopolite qu'était Amsterdam.

- ❖ **Document 3 : Donatello, Un « spiritello » porte-torchère, 1439, Bronze, avec des traces de dorure, sur bases de marbre 58,5 x 42 x 28 cm, Paris, musée Jacquemart-André**

Ce chef-d'œuvre, d'une paire, de la sculpture italienne du Quattrocento figure parmi les fleurons du musée Jacquemart-André à Paris, même s'il passe parfois inaperçu auprès des visiteurs. Il a été au cœur de l'actualité récente des expositions Donatello (Florence, Berlin et Londres), après l'avoir été au Louvre en 2013-2014 (Le Printemps de la Renaissance). L'iconographie des spiritelli, ou enfants ailés nus ou petits esprits issus de l'Antiquité païenne, peut être abordée, dans son développement (depuis la tombe d'Illaria del Carretto Jacopo della Quercia) et ses significations. La provenance et le contexte artistique de la commande de cette sculpture forme l'un des axes majeurs du commentaire : il ornaît à l'origine l'une des deux tribunes de chœurs de la cathédrale Santa Maria del Fiore de Florence, celle sculptée par Luca della Robbia. L'œuvre peut être replacée dans la carrière de Donatello (de retour de Rome), dans sa rivalité avec Luca della Robbia, mais surtout sa connivence avec Masaccio et Filippo Lippi : la sculpture participe pleinement du développement de la Renaissance italienne. Le matériau de la pièce peut faire l'objet d'un développement (un bronze à l'origine doré qui contrastait avec le marbre de la tribune), tout comme l'histoire de sa provenance, la collection de Nélie Jacquemart-André.

❖ **Document 4 : Château de Châteaudun, vue de la cour, Aile de Dunois (aile ouest), vers 1460 ; aile de Longueville (aile nord), vers 1510**

Considéré par d'aucuns comme l'un des premiers châteaux de la Loire, le château de Châteaudun constitue l'un des exemples les plus significatifs d'architecture castrale et civile qui s'est développée au sortir de la guerre de Cent Ans. Le contexte de l'érection de la plus ancienne aile de la cour (aile Dunois) peut être abordé, tout comme la personnalité de son commanditaire, Dunois, Bâtard d'Orléans, compagnon de Jeanne d'Arc et conseiller de Charles VII. L'analyse architecturale peut s'attarder sur la composition de la façade et sur le grand escalier ou grand vis, héritage grand escalier du Louvre de Charles V, et inspiré par celui de Saumur. La cour du château dotée de deux ailes permet de déployer un commentaire sur l'évolution de l'architecture castrale entre le milieu du XVe siècle et le début du XVIe siècle. L'aile nord ou aile Longueville a été érigée à partir de 1509-1510 par des maîtres maçons tourangeaux. Le style Louis XII, celui du château de Blois, se retrouve sur cette aile Renaissance, où les décors italianisants sont encore timides, loin du château de Gaillon. En réponse à celui de Dunois, l'escalier est là aussi un morceau de bravoure, avec ses larges paliers formant loggias annonçant celui de François Ier à Blois.

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

❖ **Document 1 : Friedrich Overbeck (Lübeck, 1789 – Rome, 1869), Italia et Germania, 1811-1828, huile sur toile, 94,5 x 104,7 cm, Munich, Neue Pinakothek**

Ce tableau évalue la connaissance des grands courants de pensées du début de la période contemporaine et hors des frontières françaises. L'œuvre est l'une des plus emblématiques des Nazaréens, nés en 1809 avec la création à Vienne de la Confrérie de saint Luc, qui s'installe l'année suivante à Rome dans le couvent san Isidoro où les rejoignent des artistes venus de toute l'Allemagne. Ce tableau, commencé en 1811 par Franz Pforr et Friedrich Overbeck comme un diptyque scellant leur amitié et aspirations esthétiques, sera abandonné en 1812 à la mort de Pforr. Chacun des fondateurs du mouvement avait choisi sa fiancée rêvée issue de l'Ancien et du Nouveau Testaments, sous les traits de Sulamite l'Italienne, idéal d'Overbeck, et Marie l'Allemande, fiancée de Pforr. Amitié, foi et retour à des formes simples renouant avec des références antérieures à la Renaissance sont les idéaux de ce tableau, qu'Overbeck reprend pour l'achever en 1828, neuf ans après la dissolution de la confrérie et alors que les recherches d'alliance des valeurs morales et de pureté formelle d'Overbeck, Cornelius et Schnorr von Carosfeld ont trouvé dans de grand de commandes romaines une voie de diffusion et de reconnaissance. Il en simplifie la composition pour en faire une allégorie de l'alliance esthétique et religieuse de l'Italie et de l'Allemagne, dans un syncrétisme des traditions. Les candidats doivent à la fois montrer leur connaissance de l'art allemand au XIXe siècle mais aussi des théories qui accompagnent le siècle, en particulier dans le champ de l'art et de la foi. Il est notamment important d'aborder l'impact de ces théories sur l'art français, avec l'école lyonnaise, sur le renouveau de la peinture religieuse (fresque, retour aux modèles primitifs) et plus largement en Europe avec d'autres confréries comme les Pré-Raphaélites. Il est indispensable de s'appuyer sur plusieurs expositions de référence (par ex De l'Allemagne, Germania, Le temps de la peinture à Lyon).

❖ **Document 2 : James McNeill Whistler (Lowell, Massachusetts, 1834 - Londres, 1903), Harmonie en bleu et or, 1879, Washington, Freer Art Gallery**

Ce décor de Whistler doit conduire à envisager l'œuvre dans son contexte de présentation, tout en permettant de rappeler le contexte anglo-saxon à la fin du XIXe siècle et l'émergence des questions des droits de l'artiste. En 1876, Whistler, alors au sommet de son succès, se voit confier par l'architecte Thomas Jeckyll une partie du décor de la salle à manger de l'hôtel particulier londonien de Frederic Richard Leyland, l'un des principaux soutiens de l'Aesthetic Movement, qui doit devenir l'écrin de sa précieuse collection de céramiques chinoises. Whistler réalise en dessus de cheminée La Princesse du pays des porcelaines, mais souhaite surtout déployer à partir du décor de Jeckyll une harmonie en bleu et or, suivant ses travaux sur l'harmonie des couleurs initiée depuis sa Symphonie en blanc n°1, jeune fille en blanc du Salon des refusés de 1863. Le décor bleu et or est notamment ponctué d'un paon rappelant la fine connaissance de Whistler des estampes japonaises. Le montant exigé par le peintre pour son adaptation dépasse les attentes initiales de l'amateur qui refusera de payer la totalité de la somme, valant à Whistler d'achever en 1879 son décor par deux paons se battant pour des shillings, composition qu'il intitule Art et argent ou l'histoire de cette pièce. Il est attendu des candidats de connaître le contexte de réalisation de cette œuvre dans la carrière de Whistler, en la mettant en perspective avec le procès pour diffamation qui l'oppose en 1877 à John Ruskin suite à l'exposition de Nocturne en noir et or (1875, Detroit Museum of art), que le critique voit comme un pot de peinture jeté à la figure du public. Il est également attendu d'évoquer les enjeux du mouvement esthétique, de la théorie de l'Art pour l'Art, des recherches de Whistler aux côtés de Monet et le contexte franco-anglais dans l'ère victorienne.

- ❖ **Document 3 :** Henri Cartier-Bresson (1908-2004), *Derrière la gare Saint-Lazare, 1932*, épreuve gélatino-argentique, 40 x 30 cm, Centre Pompidou - Musée National d'Art Moderne, AM 2005-80 (plusieurs tirages conservés dans les collections publiques, dont la BnF)

Figure centrale du photo-journalisme à partir de la Deuxième Guerre Mondiale, fondateur de l'agence Magnum en 1947, Henri Cartier-Bresson développe une approche qui cherche à définir une esthétique propre à la photographie. Il se forme dans l'atelier de Lhote avant de se consacrer à partir du début des années 1930 à la photo. Il en gardera un sens de la composition caractéristique de ses œuvres. Contrairement aux courants pictorialistes de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle, il ne cherche pourtant pas à restituer les propriétés de la peinture en retravaillant les négatifs, ni en composant les scènes comme les photographes humanistes et en particulier son contemporain Robert Doisneau. L'art du photographe repose pour lui sur la capacité à saisir « l'instant décisif », fruit du hasard et parfois de longues heures d'attente. Dès 1931, il choisit de travailler avec un boîtier Leica, qui détermine sa pratique. Commercialisé à partir de 1925, le Leica bénéficie d'un format compact et léger utilisant un négatif de petite dimension, 24 x 36 mm. *Derrière la gare Saint-Lazare* fait partie des premiers clichés de Cartier-Bresson, dans lequel s'exprime cette quête de l'instant saisi par le déclenchement du boîtier. Les candidats doivent certes commenter l'œuvre, mais également la resituer ainsi que l'artiste dans le contexte de l'histoire de la photographie et des découvertes techniques entre l'invention du Kodak en 1895 et le développement de la pellicule au XXe siècle.

- ❖ **Document 4 :** ORLAN (Saint-Étienne, 1947), *Le Baiser de l'artiste, 1977*, sculpture et piédestal, photographies noir et blanc, socle en bois, fleurs, cierges, lettres en plastique, chaise, bande sonore, 225,5 x 170 x 70 cm, Collection FRAC des Pays de la Loire.

Ce document doit amener le candidat à analyser la performance *Le Baiser de l'artiste*, présentée par ORLAN à partir de ce dispositif installé clandestinement lors de la FIAC de 1977. L'installation se compose des deux représentations de l'artiste, entre Marie et Marie-Madeleine. À gauche une photo de la série de performances *Le Drapé – le Baroque*, dans laquelle Orlan revisite entre 1974 et 1984 l'iconographie baroque, figure l'artiste dans la posture de *L'Extase de sainte Thérèse du Bernin*, le sein dénudé et un nouveau-né fait de balles de tissu dans les bras. À droite, ORLAN-buste, photographie avec le sein droit qui clignote et équipée d'une fente entre les deux seins, permet à l'artiste de s'installer plusieurs heures par jour, invitant au choix le spectateur à donner cinq francs pour un cierge à sainte Thérèse ou pour un fougueux baiser de l'artiste, sous le regard de sainte Thérèse. La performance accompagne la publication du texte *Face à une société de mères et de marchands* qui pose les fondements des problématiques du corps, sur lesquelles se construiront dès lors son œuvre. ORLAN s'appuie ici sur les stéréotypes pour dénoncer la mercantilisation du corps de la femme autant que celle de l'art et connaît avec cette performance sa première audience médiatique. Le scandale lui vaut d'être levée de ses fonctions d'enseignante mais diffuse auprès des médias ses interrogations sur le statut du corps face aux pressions sociales, religieuses et politiques, synthétisées dans son *Carnal art manifesto*. Les candidats doivent aborder l'œuvre d'ORLAN mais aussi plus généralement l'art corporel et la place de la performance. Il est attendu de traiter la question du féminisme, amplement abordée dans des expositions récentes (rétrospective ORLAN, *Elles font l'abstraction, Elles...*)

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

- ❖ **Document 1 :** Groupe statuaire représentant Ramsès II en compagnie du dieu Ptah-Tatenen. Provenance : Memphis, Temple de Ptah. Fouilles de W.M.F. Petrie en 1912. Datation : XIXème Dynastie, règne de Ramsès II, vers 1290-1224 av. J.-C.. Matériaux et techniques : Granite rose. Dimensions : H. 330 cm ; l. 130 cm ; ép. 64 cm. Lieu de conservation : Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek, Inv. AEIN 1483.

Eléments attendus :

Effectuer une description détaillée du groupe statuaire : c'est une œuvre typique dans sa composition qui comporte de nombreux éléments caractéristiques des conventions de représentation égyptiennes du souverain en compagnie d'une divinité. Replacer la statue dans son contexte de découverte : réalisée pour être placée dans un temple, dont les dimensions sont adaptées au lieu d'implantation. Evoquer la relation directe du dieu représenté avec le lieu de découverte. Evoquer les fouilles de William Flinders Petrie qui ont permis l'enrichissement de nombreuses collections européennes avec les systèmes de souscriptions. Evoquer Memphis, capitale historique de l'Égypte, aux portes du Delta du Nil et de la connaissance partielle de la ville de son grand temple de Ptah en raison de l'urbanisation de cette zone.

Description et analyse :

Ce groupe statuaire monumental en granit rose représente le souverain Ramsès II en compagnie du dieu Ptah-Tatenen. Il se compose de deux blocs, un pour les couronnes et un pour les personnages, qui est cassé en sa partie médiane. Il provient des fouilles de temple de Ptah à Memphis, l'actuel Mit Rahineh où il fut découvert en 1912 par Petrie et est conservé à la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague. Le roi, sur la gauche, est représenté dans la posture la marche apparente, le pied gauche en avant, les bras le long du corps. Il porte un diadème orné d'un uraeus, le némès et la barbe postiche droite, attributs iconographiques traditionnels associés au pharaon. Il porte une couronne complexe, composée d'une paire de cornes de bélier, un disque solaire et deux hautes plumes elles-mêmes enserrées

par deux cobras coiffés du disque solaire. Cet ornement n'est pas un des plus rencontrés pour un roi, mais il vient conférer un caractère divin à la personne du souverain, des éléments de cette couronne étant directement issus du répertoire des couronnes divines. Ramsès II est vêtu d'une tunique plissée et d'un long pagne amidonné. Il est orné d'un collier de type ousekh et d'une ceinture portant son cartouche avec un pendentif gravé d'une tête de léopard, d'un cartouche et d'une frise de cobras. Il tient dans sa main droite le sceptre mékes. A ses côtés, le dieu Ptah-Tatenen est représenté sous les traits d'un jeune homme vigoureux, coiffé d'une couronne composée de deux hautes plumes qui encadrent un disque solaire, associées à deux cornes de béliers. Il porte une perruque tripartite, la barbe postiche courbe et est vêtu d'un pagne plissé de type shendjyt et d'un collier de type ousekh. Il tient dans sa main gauche un sceptre ouas et prend par sa main droite la main gauche de Ramsès II. Ptah-Tatenen est le fruit d'un syncrétisme entre deux divinités memphites : Ptah et Tatenen. Tatenen est attesté depuis le Moyen Empire dans les Textes des Sarcophages. Il est de plus en plus lié à Ptah au Nouvel Empire, pour finalement fusionner avec Ptah à l'Époque Ramesside. Il est particulièrement révérendé par les métallurgistes et les forgerons, mais il est également craint car c'est lui qui provoque les tremblements de terre et les soubresauts de la croûte terrestre, son nom signifiant littéralement "Le Tertre", en référence au tertre primordial qui a jailli du Noun, faisant de cette divinité un des créateurs du monde. Sous cette forme également, Ptah est le maître des jubilés ou Heb Sed, cérémonie sanctionnant traditionnellement les trente premières années de règne de Pharaon. Les deux personnages sont adossés à un dossier, conformément à la tradition des groupes statuariers égyptiens, dont le verso est gravé de quatre colonnes d'inscriptions. Au-delà des formulations traditionnelles de la titulature royale, Ramsès II se voit conféré des épithètes en lien direct avec les représentations : "Aimé de Ptah-Tatenen" ou "Seigneur des jubilés comme son père Ptah-Tatenen". Ces quatre colonnes d'inscriptions sont surmontées de deux scènes d'offrandes montrant Ramsès II en compagnie de Ptah-Tatenen et d'Atoum-Rê, en parfaite cohérence avec la provenance memphite de la sculpture. L'ensemble des caractéristiques de ce groupe statuaire permet ainsi d'en proposer une interprétation : il s'agit d'une scène de présentation de Ramsès II par Ptah-Tatenen en tant que souverain légitime du monde que le dieu a créé. Cette sculpture a été réalisée à l'occasion d'un des jubilés du pharaon et a été placée dans l'enceinte du grand temple de Ptah de Memphis où elle fut découverte accompagné d'un second groupe statuaire découvert dans un très mauvais état de conservation. La cérémonie du jubilé, le heb-sed, se tenait pour le trentième anniversaire de règne du souverain et permettait à celui-ci de se voir reconfiar le pouvoir par les dieux. William Flinders Petrie a conduit de nombreuses fouilles en Égypte pour le compte de la British School of Archaeology, cependant, faisant face à des besoins financiers importants, des souscriptions furent lancées. L'ensemble des financeurs reçut une partie des découvertes issues des lots attribués à Petrie. C'est ainsi que le groupe statuaire de Ramsès II et Ptah-Tatenen fut envoyé à la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague. Cette pièce fut la plus spectaculaire attribuée à Petrie qui l'adressa au musée Danois, la famille Carlsberg ayant été le principal financeur de cette campagne de fouilles.

- ❖ **Document 2 : Stèle dédiée au Taureau Boukhis par Ptolémée V. Provenance : Ermant, Nécropole du Buchéum, fouilles de l'Egypt Exploration Society, saison 1929-1930. Datation : Époque Ptolémaïque, an 25 du règne de Ptolémée V, vers 181 av. J.-C. Matériaux et techniques : Calcaire gravé, peint et doré. Dimensions : H. 72 cm ; l. 50 cm ; ép. 14 cm. Lieu de conservation : Le Caire, Musée Égyptien, Inv. JE 54313.**

Éléments attendus :

Description fine de l'objet avec une insistance sur son organisation en registres délimités, éventuellement apporter des éléments de traduction issus du texte. Expliciter l'identité du taureau Boukhis, de son mode de reconnaissance et de son inhumation au Buchéum. Plus généralement évoquer la question des animaux sacrés. Apporter quelques éléments de contexte géographique : Ermant, une des villes membres du palladium thébain.

Description et analyse :

Cette stèle cintrée en calcaire, à la polychromie remarquable, est conservée au Musée Égyptien du Caire. Elle fut découverte lors des fouilles du Buchéum d'Ermant, nécropole des taureaux sacrés Boukhis et date du règne de Ptolémée V. La stèle est organisée en trois registres horizontaux. Le cintre est dominé par un disque solaire ailé, représentation de l'Horus de Behedet, épousant la forme du cintre. Il surplombe deux représentations d'Anubis "fils d'Osiris" sous la forme d'un canidé, disposées de part et d'autre d'un pilier djed et d'un scarabée disposés verticalement et de deux cobras dressés. Ce registre supérieur repose sur une ligne de sol, de couleur rouge, elle-même disposée sur une représentation du ciel délimitant le registre médian. Celui-ci se compose d'une scène montrant le souverain Ptolémée V Epiphane en présence du taureau Boukhis et du dieu Montou. Le pharaon est coiffé du casque khrepreh orné de l'uraeus. Il porte un pagne amidonné et un bustier court, tous deux richement ornés. Des bracelets et un collier de type ousekh viennent orner ses bras et son cou. Il est représenté en train de procéder à l'offrande du hiéroglyphe sx.t du champ au taureau Boukhis. Au-dessus de lui sont gravées cinq colonnes de texte présentant notamment la titulature du souverain. Face au pharaon, le taureau sacré émerge d'un fond bleu lapis-lazuli fort bien conservé. Sa puissante musculature, modelée avec détail, est rendue d'autant plus visible par le traitement de la surface du corps de l'animal à la feuille d'or. Boukhis est figuré en posture de marche apparente, arborant une coiffe composée de deux hautes plumes, d'un disque solaire enserré par ses cornes, et de deux uraeus. Il est disposé sur une sorte de socle polychrome, analogue à celui des statues. Ce procédé permet ainsi au regard de l'animal d'être au même niveau que celui du roi. Au-dessus de l'animal se trouve le dieu Montou-Rê-Horakhty sous sa forme de faucon, tenant entre ses griffes le symbole shen ainsi qu'un sceptre. Des inscriptions nous renseignent sur les deux divinités : Montou-Rê-Horakhty est "le grand dieu, seigneur de l'Héliopolis du Sud" tandis que Boukhis est "le Ba vivant de Rê, la manifestation de Rê, le Père des Pères, la Mère des Mères, celui qui créa l'Ennéade, celui qui renouvelle la vie des dieux". Le registre inférieur de la stèle est composé d'une inscription hiéroglyphique répartie en cinq lignes, renseignant à la fois sur la datation et la fonction de l'objet. Celle-ci débute par une date : le onzième jour du premier mois de la saison peret de l'an 25 du règne de Ptolémée V, jour correspondant à la date de la mort du taureau Boukhis représenté.

L'inscription nous apporte des informations sur la vie de cet animal sacré : sa date et son lieu de naissance : le taureau était né en l'an 11 du règne du même roi dans la ville de Ta-Ark. Le texte indique aussi que la vie du bovidé fut de 14 ans, 10 mois et 24 jours. Le scribe qui a composé le texte de la stèle a commis une erreur de calcul de la durée de vie de l'animal en faisant la différence entre la date de naissance et la date de mort de l'animal, le résultat étant de 13 ans 10 mois et 28 jours. Ainsi, cette stèle fut réalisée à l'occasion de la mort et de l'enterrement du taureau Boukhis. Elle fut découverte dans les catacombes du Buchéum d'Ermant, la nécropole où furent ensevelis ces animaux sacrés du règne du pharaon Nectanebo II à celui de l'empereur Dioclétien. Le site fut fouillé en 1929-1930 par l'Egypt Exploration Society qui découvrit dans les galeries souterraines plusieurs dépouilles d'animaux sacrés ainsi qu'une vingtaine de stèles analogues à celle de Ptolémée V qui est la plus remarquable par ses qualités picturales. Ce type de stèle en l'honneur d'un animal sacré est connu pour d'autres lieux à l'instar du Sérapeum de Saqqarah où furent découvertes de nombreuses stèles ou inscriptions commémorant les inhumations des taureaux sacrés Apis. Le taureau Boukhis est la manifestation terrestre du ka du dieu Montou sous la forme d'un taureau sacré. Celui-ci se reconnaissait grâce à des caractéristiques physiques particulières telles que des taches sur le pelage ou sur la langue. Lorsqu'un animal mourait, était alors entreprise la recherche de son successeur parmi tout le cheptel égyptien. Une fois l'animal identifié, celui-ci et sa mère étaient emmenés à Ermant où ils vivaient dans des enclos sacrés dans l'enceinte du temple de Montou. On conférait au taureau des capacités oraculaires. Ainsi, cette stèle est le témoignage de la place des animaux dans la religion égyptienne. Elle atteste également de pratiques cultuelles pour lesquelles le pharaon est l'intermédiaire direct entre les Hommes et les dieux. Enfin, par sa datation, cette stèle du Buchéum montre l'appropriation culturelle effectuée par les souverains lagides.

- ❖ **Document 3 : Modèle de "Porteuse d'offrandes". Provenance : Nécropole Thébaine, Tombe de Méketrê, TT280, fouilles du Metropolitan Museum of Art en 1920. Datation : XIe Dynastie, début du règne d'Amenemhat Ier. Matériaux et techniques : Bois assemblé, sculpté, stucé et peint. Dimensions : H. 112 cm ; l. 17 cm ; ép. 46 cm. Lieu de conservation : New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 20.3.7**

Eléments attendus :

Description de l'objet et fonction présumée. Evoquer la typologie d'objets que sont les modèles. Evoquer la découverte de la tombe de Meketrê

Description et analyse :

Ce chef-d'œuvre de la sculpture égyptienne sur bois a été découvert dans une petite chambre sur le côté du passage menant à la tombe de l'intendant en chef royal Meketrê, qui a commencé sa carrière sous le roi Nebhepetrê Montouhotep II de la XI^{ème} Dynastie et a continué à servir dans les premières années de la XII^{ème} Dynastie. Avec une deuxième figure féminine très similaire, maintenant conservée au Musée Egyptien du Caire, cette statue faisait partie d'un groupe de vingt-deux modèles de jardins, d'ateliers, de bateaux, d'une remarquable scène de comptage du bétail et d'un cortège funéraire qui étaient entassés dans l'espace étroit de la chambre qui n'avait pas été repérée par les pillards. La tombe de Meketrê avait été pillée durant l'Antiquité, mais, au début de 1920, Herbert Winlock, fouillant pour le compte du Metropolitan Museum of Art, fit nettoyer par ses ouvriers les débris accumulés dans le couloir du tombeau du chancelier afin d'en dresser un plan précis. C'est au cours de cette opération de nettoyage que fut découverte une petite chambre cachée, remplie de ses modèles presque parfaitement conservés et des deux statues de porteuses d'offrandes. Dans la répartition des découvertes entre le gouvernement égyptien et le Metropolitan Museum, la moitié du contenu est allée au Musée égyptien du Caire et l'autre moitié à New York. Cette exceptionnelle statue représente, sur un socle parallélépipédique rouge et noir, une jeune femme esquissant un pas en avant de la jambe gauche, portant sur la tête un panier rempli d'offrandes constituées de diverses pièces de viandes et de pains, alors que son pendant égyptien porte des cruches de bière. Elle tient dans sa main droite un canard vivant par les ailes. Elle est vêtue d'une longue robe à l'ornementation complexe composée de bretelles en perles tubulaires multicolores retenant le corps de la robe dont l'étoffe est ornée de motifs évoquant des plumes de rangs multicolores. Le bas de la robe est quant à lui composé d'une série de longues plumes sombres. Des bracelets ornent ses poignets et ses chevilles, alors qu'un collier de type ousekh orne son décolleté. Elle est coiffée d'une perruque tripartite noire et ses yeux sont rehaussés d'un trait de khôl. Il s'agit d'une personnification des propriétés terrestres de Meketrê, qui, ainsi déposées dans la tombe, avaient pour rôle de fournir l'âme de ce dernier en "pain, bière, bœuf et volailles" comme l'indiquent les prières traditionnelles d'offrandes dans les différents textes funéraires. En effet, ce type de personnage, tant masculin que féminin, est bien connu dès l'Ancien Empire, représenté en rangées sur les reliefs des tombes des particuliers et sur les murs des temples et chaussées des pyramides royales. Des toponymes pouvaient également être écrits à côté de ces personnages les identifiant avec précision comme des personnifications de domaines qui fourniraient à perpétuité l'esprit du propriétaire de la tombe. Les deux bases de la statue sont peintes en noir sur le dessus et en rouge sur les côtés, une palette de couleurs qui peut faire allusion au sol noir fertile de la vallée du Nil et au désert rouge inhospitalier qui la borde. Les deux femmes semblent marcher sur la terre noire, symbolisant peut-être l'abondance des deux terres de la Haute et de la Basse Égypte, promesse d'abondance pour la vie éternelle de Meketrê. Par ailleurs, l'iconographie de cette porteuse d'offrandes permet de poursuivre son interprétation sur un plan religieux. En effet, le motif élaboré de plumes de la robe permet d'identifier cette femme comme un être divin, évoquant les tenues portées par les déesses majeures du panthéon égyptien telles qu'Isis ou Nephthys. Si l'on prend également en compte le fait qu'il y avait deux porteuses d'offrandes dans la tombe de Meketrê, il est ainsi possible de conférer à la paire de statues une fonction de représentations divines qui viendraient assurer la protection du défunt dans sa demeure d'éternité, à l'instar d'Isis et de Nephthys qui sont souvent représentées au pied et à la tête des cercueils, protégeant le défunt. Tous les modèles trouvés dans la tombe de Meketrê ont été fabriqués avec une grande habileté et une grande attention a été portée aux détails, mais les deux figures du domaine se distinguent par leur qualité artistique. Ils ont été créés par des maîtres dans l'art de la sculpture sur bois, qui avaient été formés dans une tradition

qui peut voir son origine remonter à l'Ancien Empire, été modifiée au cours de la Première Période Intermédiaire, et poursuivie durant le Moyen Empire comme l'attestent les nombreux autres ensembles de modèles découverts par exemple à el-Bersha, Assiout et la nécropole royale de Lisht. Selon Dorothea Arnold, les modèles de la tombe de Meketre auraient pu être fabriqués en Moyenne Egypte et non à Thèbes. Ainsi, cette porteuse d'offrandes est, outre son caractère de chef-d'œuvre de la statuaire égyptienne, un témoignage fort de la polysémie que peuvent revêtir les objets du trousseau funéraire du défunt.

❖ **Document 4 : Tombe de Thoutmosis IV (KV43). Localisation : Thèbes, Rive Ouest, Vallée des Rois. Datation : XVIIIème Dynastie, règne de Thoutmosis IV. Découverte en 1903 par Howard Carter pour le compte de Theodore Davis**

Eléments attendus :

Description fine avec emploi du vocabulaire architectural. Replacer la tombe dans l'évolution des plans des hypogées royaux. Evoquer le contenu des tombes royales et leur surveillance. Aborder l'exploration de la Vallée des Rois

Description et analyse :

La tombe de Thoutmosis IV a été découverte en 1903 par Howard Carter qui fouillait la Vallée des Rois pour le compte de Theodore Davis, un riche américain qui finance dès 1900 des campagnes de fouilles de ce site qui permettront la découverte de 19 tombes en douze ans. Parmi ces découvertes figurent également les tombes de Youya et Touyou (KV46 en 1905) et d'Horemheb (KV57 en 1908). La tombe fut pillée dès l'Antiquité, dès les années suivant l'enterrement du pharaon. Un graffiti datant de l'an 8 d'Horemheb nous renseigne sur des opérations de restauration de l'inhumation du souverain par le scribe royal Maya, attestant de l'intrusion et du pillage de la sépulture royale. L'administration de la nécropole pénétra une seconde fois dans le tombeau lors de la XXIème Dynastie pour y prélever la momie royale dans le cadre de la constitution des cachettes royales. Certains corridors du tombeau furent alors scellés au moyen de briques et de mortier en quittant les lieux. La momie de Thoutmosis IV a été ainsi découverte en 1898 par Victor Loret dans la tombe d'Amenhotep II (KV35), quelques années avant la découverte du tombeau. Elle reposait dans un cercueil de remploi, dépourvue de tous ses bijoux. La tombe se situe dans le ouadi principal de la Vallée des Rois, site choisi pour son isolement et sa position à peu près à l'endroit où le soleil se couche, derrière Deir el Bahari, au pied d'une pyramide naturelle d'environ 450m de haut, dédiée à Hathor-Meretseger. Comme une grande majorité des tombes royales de la XVIIIème Dynastie, la sépulture de Thoutmosis IV est localisée en hauteur de la vallée, dans le lit d'une ancienne cascade. Son entrée est creusée plus bas que le niveau du sol, cependant, grâce à sa position en hauteur elle n'a pas été exposée aux inondations. Bien que son plan soit unique, celui-ci s'inscrit dans un schéma d'évolution des tombes royales, permettant aisément sa datation à la XVIIIème Dynastie. En effet, les tombes à plan coudé sont systématiques jusqu'à la tombe de Toutankhamon, pour ensuite laisser place aux tombeaux à axe décroché à partir d'Horemheb, puis ceux à axe unique à partir de Merenptah. La première section du tombeau est composée de quatre éléments qui peuvent être assimilés aux différentes étapes de la course du soleil dans le monde des morts : un escalier taillé dans la roche mène à l'entrée du tombeau qui s'ouvre sur un premier corridor légèrement en pente, au terme duquel un escalier flanqué de deux niches débouche sur un puits. Ces deux niches sont dénommées dans les textes les "Sanctuaires dans lesquels les Dieux de l'Orient et de l'Occident reposent". La fonction du puits, que l'on retrouve dans les tombes royales jusqu'au début de la XIXème Dynastie, est à la fois un leurre pour dissuader les voleurs d'aller plus loin, mais également un dispositif de protection des parties inférieures de la tombe contre les inondations. Ce puits comporte aussi une fonction religieuse, explicitée par sa dénomination rituelle "Salle de l'Obstacle" ou "Salle de l'Attente". Une chambre est creusée au fond du puits. La décoration de la chambre du puits consiste en des représentations de Thoutmosis IV en compagnie de diverses divinités, sur un fond doré et sous un ciel étoilé. La porte qui permettait d'accéder au reste de la tombe était murée et décorée, mais cela ne repoussa pas les voleurs qui la franchirent. Une première salle à deux piliers, dénommée la "Salle du Char", amorce une rotation à 90 degrés de l'axe de la tombe. Un escalier mène à un corridor, conduisant lui-même à un escalier débouchant sur une antichambre. Cette dernière est décorée de scènes analogues à celles présentes dans la chambre du puits, et comporte le graffiti de l'an 8 d'Horemheb évoquant la restauration du tombeau.

L'axe de la tombe pivote encore de 90 degrés en menant à la chambre funéraire, dénommée "Chambre de l'Or". Ces changements d'axes tout au long du tombeau voient leur explication rituelle dans les textes funéraires, évoquant la complexité du chemin menant à l'Au-delà. Cette chambre funéraire se compose dans sa première partie d'une salle à six piliers carrés, au terme de laquelle quelques marches conduisent à une seconde partie dans laquelle est creusée une petite dépression, occupée par le sarcophage royal en quartzite rouge. Il s'agit plus gros exemplaire de la XVIIIème Dynastie. Sa tête est arrondie alors qu'il est plat au niveau des pieds. Il est orné de représentations de divinités et de textes funéraires, rehaussés de peinture jaune, noire et blanche. Il était vide au moment de la découverte, la momie du roi ayant été retrouvée quelques années auparavant dans la tombe d'Amenhotep II. Parmi les autres objets ayant appartenu au mobilier funéraire royal, est à noter la présence du corps d'un char avec des représentations du roi sous la forme d'un sphinx massacrant des ennemis sous la protection de Montou. Il est actuellement présenté au Musée National de la Civilisation Egyptienne. Carter découvrit par ailleurs de nombreux fragments de statues en bois bitumé, de la vaisselle rituelle en faïence bleue, des chaouabtis, ainsi que des restes de vases et de textiles. La composition du mobilier funéraire de Thoutmosis IV est très proche de ceux de Thoutmosis III et Amenhotep II, montrant une certaine standardisation du viatique funéraire. C'est dans cette tombe qu'apparaissent pour la première fois les niches pour briques magiques, dont certains spécimens sont retrouvés in-situ. Enfin, quatre annexes, de part et d'autre de la chambre funéraire, renfermaient, outre les restes du mobilier funéraire royal, des vestiges de trois inhumations secondaires, dont deux enfants royaux. La tombe de Thoutmosis IV est un excellent témoignage de l'architecture des hypogées royaux de la XVIIIème Dynastie. Son contenu témoigne également des pratiques en matière de mobilier funéraire royal.

- ❖ **Document 1 : Protomé de lion, Mari, temple aux Lions (Syrie). Cuivre, calcaire et schiste. Hauteur : 53 cm ; Longueur : 77,5 cm ; Largeur : 43 cm ; Poids : 55 kg (estimation), Mari III : la cité des Shakkanakku (vers 2300-1900 av. J.-C.). Fouilles André Parrot, 1937. Paris, musée du Louvre**

Ce protomé de lion en cuivre a été découvert en 1937 dans la cella d'un temple de Mari attribué à tort à Dagan, dieu majeur de la Syrie intérieure à l'âge du Bronze. Ce temple, où deux protomés de lion ont été retrouvés l'un à côté de l'autre est désormais connu sous le nom de « temple aux lions ». Ce protomé est conservé au musée du Louvre, l'autre protomé est au musée national d'Alep. Tous les deux étaient encastrés dans la paroi, donnant l'impression que les lions sortaient du mur intérieur de la cella. Il ne subsiste de ces animaux que des tôles de cuivre et les yeux en calcaire et schiste sertis dans une coque ou un bandeau de métal pour en faciliter l'insertion. L'hypothèse d'André Parrot selon laquelle ces tôles auraient recouvert des statues en bois est accréditée par l'étude faite de l'un d'entre eux au cours d'une restauration. Les clous fixant les feuilles de métal sur cette âme initiale sont toujours apparents. La mise en forme des plaques a pu se faire par martelage à froid. Au contraire, l'abondante crinière et la barrette décorée de chevrons au bas de l'oreille droite du lion du Louvre ont été obtenues par la technique du repoussé. Cette barrette évoquerait le marquage de l'animal de ménagerie qui aurait inspiré le sculpteur. Une plaque d'os, retrouvée sur les lieux, restituait sans doute la denture du même lion, selon un procédé connu au III^e millénaire av. J.-C. L'orientation de la tête des lions, une oreille dressée, l'autre aplatie, la gueule ouverte, les yeux rapportés, les corps tapis dans l'attitude du fauve aux aguets : tout est fait pour suggérer des animaux vivants et la menace qui en procède. Les premiers lions gardiens de porte connus en Mésopotamie sont ceux du temple de Ninhursag à Obeid. Ils étaient faits de plaques de cuivre sur une âme de bitume. D'autres exemplaires sont connus à Tell Harmal ou Suse mais ils sont en terre cuite. Cependant les lions du temple aux Lions ne sont pas disposés de chaque côté de l'entrée du temple comme cela se voit ailleurs. Ici les lions sont dans la cella et non à l'entrée. Ils sont en outre installés sur un même socle à degrés à deux niveaux différents. Le temple aux Lions serait le second temple construit par les Shakkanakku, la dynastie royale de Mari, contemporaine de la fin de l'empire d'Akkad et de la dynastie d'Ur III, qui a réorganisé la ville à la fin du III^e millénaire av. J.-C. Le roi à l'origine de cette construction est peut-être Ishtup-Ilum (2123-2112 av. J.-C.). Le temple aux Lions mesure 35m de long sur 22m de large. Outre les lions on y a découvert un décor de troncs de palmiers sur le côté gauche de la porte d'entrée. Le temple appartient à la catégorie des temples allongés avec porche in antis dont l'aire d'origine est la bordure septentrionale du monde syro-mésopotamien. Il présente toutefois quelques traits particuliers qui sont des adaptations typiquement mariotes de cette formule. Il fait en effet partie d'un grand ensemble architectural composé de la haute terrasse, du temple aux Lions et du Sahuru. Le temple est intégré au flanc méridional de la Haute Terrasse et leurs façades occidentales sont parfaitement alignées. De même, le temple aux Lions est solidaire du Sahuru, vestibule monumental qui permettait d'accéder à l'esplanade du temple aux Lions. La Haute terrasse devait servir pour les sacrifices liés au temple aux Lions.

- ❖ **Document 2 : Colonne avec chapiteau en forme de double protomé de taureau, Persépolis, Apadana, portique sud-ouest (Iran), Calcaire noir, Hauteur : 3m ; Longueur : 1,44m ; Largeur : 0,70m, Période achéménide, règne de Darius Ier et Xerxès (vers 522-465 av. J.-C.), Fouilles d'Ernst Herzfeld pour l'Oriental Institute, 1933-1934. Chicago, Institute for the Study of Ancient Cultures Museum**

Cet élément d'architecture est la partie supérieure d'une colonne qui devait mesurer au total entre 16,5m et 19,5m de hauteur. Le fût cannelé de la colonne est surmonté d'un chapiteau en corolle palmiforme émergeant d'une couronne de feuilles pointant vers le bas. La partie supérieure du chapiteau est formé d'un double protomé de taureaux adossés. Les cornes et oreilles aujourd'hui manquantes des animaux étaient sculptées séparément et attachées par la suite. Elles étaient probablement recouvertes d'or. Les deux têtes de taureau sont divisées en zones schématiques de grosses veines, de paupières très dessinées et de rangs de bouclettes finement alignées. Les deux animaux portent également chacun un collier décoré de rosettes. L'espace ouvert entre les deux têtes permettait d'encastrement une poutre en bois, probablement ici un linteau de porte, pour qu'il soit soutenu par la colonne. Celle-ci est en outre caractéristique de l'art cosmopolite des Perses, soucieux d'établir la synthèse des cultures les plus diverses de leur empire. L'ornement en corolle palmiforme a des parallèles phéniciens et urartéens, empruntés originellement à l'Égypte, les fûts cannelés sont d'inspiration grecque et les taureaux d'inspiration assyro-babylonienne. Cette colonne était l'une des douze colonnes qui soutenaient le portique sud-ouest de l'apadana de Persépolis, la grande salle qui servait de salle d'audience au roi perse. Elle était l'exacte réplique de celle du palais de Darius Ier à Suse. Cette salle hypostyle et de plan carré était bordée de portiques sur trois côtés, et les colonnes reposaient sur des bases carrées à l'intérieur et sur des bases campaniformes à l'extérieur. Ces colonnes soutenaient la toiture en bois à 19,5m de hauteur, mais les chapiteaux présentaient une plus grande diversité qu'à Suse : ils étaient en forme de taureau à l'ouest et de lions cornus à l'est. Ceux du portique nord, le plus visible au moment de l'accès à l'esplanade, étaient identiques à ceux de l'intérieur de la salle : en forme de taureau,

ils reposaient sur un élément décoratif intermédiaire fait de volutes cannelées et de corolles égyptisantes. Cette salle accueillait les audiences et les réceptions et se devait d'être impressionnantes. Des salles hypostyles faisaient déjà partie de l'architecture du palais des rois hittites à Hattusa au Bronze récent (1650-1180 av. J.-C.) mais les meilleurs antécédents directs des salles à colonnes perses sont iraniennes, notamment dans la forteresse d'Hasanlu IV B, datée entre le XIe et le IXe s. av. J.-C., ou à Tepe Nushijan, où les bâtiments comportent des pièces allongées à double rangée de colonnes intérieures. À Pasargades, le palais S reprend ce schéma, mais la nouveauté apportée par les deux palais S et P, vient de la présence de longs portiques débordants sur les grands côtés ; les architectes de Suse adoptent encore un autre parti. La salle de l'Apadana est carrée et rythmée par trente-six colonnes en six rangées de six ; elle est flanquée de trois portiques à doubles rangées de six colonnes. À Persépolis, outre la réplique de l'apadana de Suse dont provient notre colonne et son chapiteau, les successeurs de Darius Ier et Xerxès font ériger la salle aux cents colonnes, une salle du trône construite par Artaxerxès Ier. Elle est plus vaste que l'apadana de Darius et cent colonnes en dix rangées de dix colonnes supportent le toit. Elle ne possède cependant qu'un seul portique.

❖ **Document 3 : Plan de la maison du niveau II de Tell Madhur, Tell Madhur (Irak), Epoque d'Obeid (5000-4300 av. J.-C.), Fouilles de M. Roaf pour la British Archaeological Expedition to Iraq entre 1977 et 1980**

Ce dessin est le plan de la maison découverte à Tell Madhur dans le nord de l'Irak. Elle était tripartite, isolée et construite en briques crues de 40 cm de long. Elle a été découverte dans un état exceptionnel de conservation à cause de l'incendie qui l'a ravagée. Les murs étaient conservés pour certains sur une hauteur de deux mètres. La maison comprenait dix-sept pièces et la pièce 7 en constituait l'espace central. Elle avait une porte d'accès sur le petit côté nord. Elle donnait accès à la pièce 9, qui servait de vestibule et communiquait au sud avec l'espace central. Cet espace long de 11,8m et large de 4,2m était cruciforme. La superficie totale de cet espace était de 52m². Les pièces latérales disposées de part et d'autre de cet espace étaient nettement moins spacieuses, les plus grandes pièces ayant une superficie de 10m². Michael Roaf, le fouilleur du site, a distingué quatre catégories de pièces : les petites pièces munies d'une seule porte, les pièces de type corridor avec deux portes les pièces de surface moyenne et la grande pièce centrale. Il en déduit que les petites pièces servaient au stockage, les pièces corridor à la circulation, les pièces moyennes aux activités domestiques et la pièce centrale aux activités de réception, ce qui a par la suite été contesté car l'espace 7 était encombré d'outils, de céramiques et autres ustensiles. Les murs étant conservés sur une hauteur de 2m, toute une série de fenêtres ont été repérées, larges et hautes de 50 cm sur les côtés nord et sud, et de 18 cm sur le mur est. Elles étaient situées à une hauteur de 1 m. Elles assuraient à la fois l'éclairage et la ventilation à ce niveau. Deux niches ménagées dans les petits côtés de l'espace central ont pu accueillir également des fenêtres sans que l'on dispose d'informations sur ce point. Les passages entre les pièces présentaient un seuil, deux passages étaient munis de crapaudines, l'ouverture vers l'extérieur de la pièce 9 et le passage de la pièce 7 à la pièce 3. La position de ces deux portes est à lier à l'organisation des circulations de l'édifice : la pièce 9 vestibule est le passage obligé vers la pièce 7 qui sert de plaque tournante depuis laquelle s'organisent plusieurs ensembles : la pièce 10 d'une part et la pièce 3 avec la cage d'escalier 4 et 5, et via le « transept » les ensembles 11, 13 et 14 ainsi que 6, 16 et 17. La pièce 7 dessert donc deux types d'espaces différents : le premier permet d'accéder aux deux ailes selon un cheminement coudé et le second donne par la cage d'escalier au niveau supérieur. Le mode de comblement a permis à Jean Margueron de suggérer que la masse des déblais était telle qu'elle ne pouvait s'expliquer que par l'effondrement d'un premier étage et de sa couverture. Le niveau haut aurait servi d'espace de vie, le niveau inférieur de zone de stockage et de travail. L'analyse de cette maison a pu être poussée plus avant car elle a brûlé, livrant un très abondant matériel. La répartition dans l'espace de ces objets a permis à Roaf de proposer une analyse fonctionnelle de l'organisation d'une telle maison, un exemple unique dans l'architecture tripartite obeidienne. Ce matériel comprend pour l'essentiel de la céramique, des fusaïoles, des pilons en terre cuite, des outils en pierre, 224 en silex et 22 en obsidienne et plus de 4000 objets ovoïdes en argile crue, probablement des balles de fronde, partiellement cuits par l'incendie. D'après leur répartition, on peut donc identifier des zones de stockage (14, 16 et 2), des pièces de préparation alimentaire avec cuisson (6, 11, 13 et 17), des pièces de préparation alimentaire sans cuisson (3 et une partie de la 7) et des espaces de consommation (7 et 7S). Tell Madhur offre ainsi l'image d'une unité économique que l'on considère comme tout à fait typique de ce que pouvait être une maisonnée obeidienne dans le nord de la Mésopotamie. Il s'agit d'une unité de production, d'aliments mais aussi de produits textiles.

❖ **Document 4 : Rhyton en forme de cerf, Anatolie centrale (Turquie), Argent et incrustation d'or, H. 18 cm, Bronze récent, nouveau royaume hittite (vers 1400-1200 av. J.-C.), New York, Metropolitan Museum**

Ce vase en argent en forme d'avant-train de cerf est l'un des chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie hittite d'époque impériale. Il est composé de deux parties fixées l'une à l'autre au niveau du collier à motif de damier entourant le cou de l'animal. Les andouillers et l'anse ont été fabriqués séparément et attaché au vase. Le cerf est représenté les pattes repliées sous son poitrail avec un réalisme saisissant. Il est l'animal attribut du dieu tutélaire que les Hittites appellent Kuruntiya, dieu

du monde sauvage, de la chasse et de l'agriculture. Depuis plusieurs siècles en Anatolie, on utilisait des vases en forme d'animaux pour verser des liquides, comme le vin ou la bière, sur un autel ou devant une statue divine afin d'honorer les dieux. Ce geste de verser un liquide en l'honneur d'une divinité s'appelle une libation. Et les vases avec lesquels on effectuait les libations s'appellent des rhytons. Connus sur d'autres sites comme Kültepe ou Alaca Höyük, ces récipients étaient déjà utilisés au Bronze moyen. À cette époque, ils étaient pour la plupart en terre cuite richement peinte. Une cérémonie religieuse est représentée sur la frise qui court autour du col du vase. Dans la partie droite, trois hommes s'avancent, tenant des offrandes destinées aux deux divinités qui leur font face. L'homme à la tête du défilé verse une libation devant les dieux à l'aide d'une cruche hittite d'une forme bien attestée par les découvertes archéologiques. L'homme qui le suit porte une tranche de pain ronde qui évoque la forme du hiéroglyphe louvite signifiant « pain ». Derrière eux un troisième homme est accroupi et porte une autre cruche. Le premier dieu faisant face aux hommes, juché sur le dos d'un cerf, est le dieu Kuruntiya. Il tient dans ses mains une crosse et un oiseau de proie. Son nom est inscrit en hiéroglyphes hittites dans la pastille en or placée au-dessus de lui. Derrière lui se trouve un autel derrière lequel est représentée une divinité assise qui tient également un faucon dans une main et une coupe à boire dans l'autre. Cette divinité est difficile à identifier car son nom écrit au-dessus est difficile à déchiffrer. Il n'est même pas possible de savoir s'il s'agit d'un dieu, comme le laisse supposer sa tiare conique ou une déesse comme le laisse supposer son long manteau. Derrière les deux divinités sont figurés différents éléments évoquant la chasse, deux lances, un carquois, une besace de chasseur et une dépouille de cerf au pied d'un arbre. L'ensemble de la scène évoque donc une cérémonie en l'honneur du dieu du monde sauvage, qui est l'un des grands dieux de l'empire hittite et qui gardera encore à l'époque néo-hittite une certaine importance. Plus encore qu'un accessoire de culte, cet objet pouvait être également considéré comme un objet de dévotion. En effet, certains textes nous apprennent que ces vases pouvaient contenir la divinité au même titre qu'une statue divine.

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

❖ **Document 1 : Deux feuillets d'un Coran, Écriture à l'or sur parchemin teint à l'indigo, Proche-Orient, fin du VIIIe-début du IXe siècle. Metropolitan Museum, inv. 2004.88**

Ce Coran écrit à l'or sur parchemin teint en bleu est connu sous le nom de « Coran bleu ». Les feuillets conservés (124 pour un peu plus de 530 feuillets à l'origine) sont répartis entre la Tunisie (musée du Bardo, musée national d'art islamique de Raqqâda) et dans des collections privées et publiques du monde entier. La question de la période et région de production de ce Coran a fait couler beaucoup d'encre. Les recherches récentes de François Déroche, qui se base à la fois sur l'analyse de la graphie (ponctuation diacritique) et la nature du texte (qui correspond à des versions rencontrées à Kufa ou La Mecque) montrent que le Coran a été réalisé au Proche-Orient. Son écriture, plus évoluée que les grands Corans à douze lignes, mais qui conserve une graphie particulière, semble disparaître dans le courant du IXe siècle. En outre le décor des titres des sourates, anépigraphes, correspond à une pratique rencontrée à la période omeyyade ou début de la période abbasside, situant la production du manuscrit entre l'extrême fin du VIIIe siècle et le début du IXe siècle. Le manuscrit a été envoyé avant la fin du XIIIe siècle à la grande mosquée de Kairouan, puisque qu'il est décrit dans un inventaire de la bibliothèque de la grande mosquée de Kairouan daté de 1294. A une date inconnue (mais avant 1294) le manuscrit a subi une série des modifications ; les séparateurs de versets originels ont été recouverts par des décors en forme de rosette à l'argent et les titres des sourates ont été ajoutés en argent également. Cette modification correspond probablement au moment où le manuscrit est divisé en septièmes. Le premier septième du manuscrit a été prélevé et apporté en Iran au plus tard au XVIe siècle (selon le style de la reliure encore conservée). La plupart des feuillets conservés dans des collections privées et publiques sont issus de ce premier septième.

❖ **Document 2 : La grande mosquée d'Ispahan, XIe-XVIIe siècles. Plan et photographie de l'une des salles de prières d'époque seljoukide.**

La mosquée du Vendredi d'Ispahan adopte un plan vaste et complexe, résultant de plusieurs campagnes de construction du Xe au XVIIe siècle. On sait qu'une première mosquée de plan hypostyle en bois, construite au Xe siècle, préexistait avant l'arrivée au pouvoir des Seljoukides et leur conquête d'Ispahan. Au milieu du XIe siècle, ils remplacent l'ancienne mosquée par une mosquée à quatre iwans, donnant au nord et au sud accès à deux salles sous coupole. Celle située au sud porte, dans la partie inférieure du dôme, une inscription qui nomme le commanditaire Nizam al-Mulk, vizir du sultan Malik Shah entre 1072 et 1092. Son successeur Taj al-Mulk fait construire la salle sous coupole qui se situe au nord, comme l'indique une inscription et la date 1088-1089. A l'origine, les éléments séparés – combinaison iwan-dôme, cour à 4 iwans issu de l'architecture palatiale (ex : palais sud de Lashkari-Bazar, XIe s) , iwan isolé (ex : palais de Ctésiphon, Taq-i Kusra, 531-579) – préexistent à l'arrivée des Seljoukides. L'innovation des mosquées seljoukides repose sur l'association de ces divers éléments : ici les formes préexistantes sont adaptées à des buts liturgiques, symboliques et fonctionnels de la mosquée traditionnelle. Les salles de prière qui entourent la cour sont formées de plus de 470 voûtes en briques sur des piliers de même, ouvertes ou fermées à la clé. Ces voûtes montrent une très grande

variété de systèmes de couverture et surtout de décors de briques. Cette maîtrise du décor de brique, posée sur champ ou encore taillée, se retrouve dans de nombreux monuments iraniens des XIe et XIIe siècle : les deux tombes de Kharragan (1067-68 et 1093), mausolée de Demavend (3e quart du XIe s) ; Gunbad-e Qabud (1196-97), Maragha ; minaret de Saveh (1110). Au XIVe siècle les souverains Muzaffarides font construire une madrasa attenante à la mosquée seljoukide. Une inscription sur le soffite de l'iwan est donne le nom du commanditaire de cette extension, Sultan Mahmud (r. 1358-1374). Les Muzaffarides font également élargir la salle de prière à l'ouest, rebâtie à l'époque safavide, et dont le système de voûtement se distingue assez nettement sur le plan des travées construites sous les Seljoukides.

❖ **Document 3 : Album du Turkestan : photographie montrant le bassin et deux chandeliers commandés par Timour pour le mausolée d'Ahmad Yasavi (Turkestan, Kazakhstan) (1396).**

Cette photographie est issue d'un album appelé « Album du Turkestan », commandité à partir de 1872 par les autorités du Turkestan russe pour documenter le patrimoine et la culture de la région. Elle montre trois objets métalliques disposés à l'intérieur du mausolée d'Ahmad Yasavi : un grand bassin et deux lampes à huiles commandités par Timour. Cette photographie a été reproduite dans le catalogue de l'exposition Splendeurs des oasis d'Ouzbékistan (musée du Louvre, 24 novembre 2022-6 mars 2023), fig. 256 p. 307. Avec les butins rapportés de Horde d'or, Timour entreprend construction du mausolée d'un saint personnage mort en 1166, qui aurait converti à l'Islam les populations turques autochtones. Le mausolée est un terrain d'expérimentation des innovations du début de la dynastie timouride, plus tard largement adoptées : les voûtes de muqarnas à grande échelle (déjà connues avant, mais ici échelle monumentale), l'emploi du double dôme, avec les prémices d'un réseau d'arcatures anti-sismiques, l'emploi du très haut tambour et de la coupole godronnée, dans l'ensemble, un goût pour la monumentalité (inscriptions sur le pourtour de l'enceinte, taille du portail d'entrée (37, 5m de large), verticalité)

Pour le mausolée, Timour fait plusieurs commandes :

- Un énorme bassin en bronze (1, 60 m de haut, 2, 43 m de diam). Il s'agit d'un bassin soufi associé à la symbolique mystique de l'eau bue. L'inscription en thuluth sur partie supérieure indique que l'objet a été commandé par Timour en 1399 et porte la signature d'Abd al-Aziz b. Sharaf al-Din Tabrizi. Sa taille est exceptionnelle, mais le modèle est sans doute inspiré d'un chaudron en bronze de 1,75m de diamètre commandé en 1373-74 pour la mosquée du Vendredi d'Hérat, signé Hasan b. 'Ali b. Hasan al-Isfahani. Les demi-médallions polylobés qui ornent la partie inférieure de la panse sont formés d'un enchevêtrement de feuilles bifides et se retrouvent sur plusieurs supports pour la période

- Un ensemble de six lampes à huile de 85 cm de haut :Trois sont encore sur place, trois autres sont conservées dans des collections muséales Elles sont de deux types : l'un à réservoir cylindrique sur une base de profil concave, l'autre un réservoir globulaire sur un haut fût. Ce sont deux lampes du premier type que l'on voit sur la photographie. Une troisième, incomplète, se trouve au musée du Louvre (OA 7079 et OA 7080). Les inscriptions incrustées d'or et d'argent précisent la commande de Timour.

❖ **Document 4 : Plaque représentant le sanctuaire de La Mecque, Turquie, 2e quart du XVIIe siècle, pâte siliceuse, peinture sous glaçure. Hauteur : 63,4 cm ; Largeur : 39,1 cm. Paris, musée du Louvre, inv. OA 3919/556**

La représentation du sanctuaire de La Mecque remonte au moins à la période médiévale, sur des certificats de pèlerinage dès le XIIIe siècle. A l'époque ottomane, ces représentations se retrouvent sur des guides de pèlerinage (voir par exemple Masjid al-Haram de la Mecque, de Muhyi al-Din Lari, Futuh al Haramayn (Conquêtes des deux sanctuaires), Istanbul 1526-27, Topkapi) pour encore sur des certificats de hajj mais également sur une série de plaques émaillées, dont la fonction n'est pas très bien connue, mais qui devaient probablement être fixées sur le mur de qibla ou dans le mihrab des mosquées ou d'oratoires. Dans le tiers supérieur se trouve une citation coranique surmontée d'un fronton orné de rinceaux. Le pourtour est brodé de fleurons. Les deux tiers inférieurs sont occupés par la représentation de la Mecque, selon le point de vue traditionnel mêlant vue en plan et en élévation. La cour est bordée d'arcades sous lesquelles alternent des lampes schématiques et les portes d'accès au sanctuaire. Au centre de la cour se détache en noir la Ka'ba sur une zone turquoise désignant le mataf, aire pavée où les fidèles effectuent des tours, en partie ceinturée par un mur en arc de cercle, le hatim. A l'extérieur de la cour sont représentés les madrasas et les sept minarets au-dessus des coupoles. Les carreaux de revêtements en céramique siliceuse à l'époque ottomane Cette plaque de céramique appartient à un corpus qui compte deux exemplaires datés des années 1640. Le décor reprend des éléments qui se développent dès le milieu du siècle précédent dans la céramique produite à Iznik : céramique siliceuse dès les années 1470, apparition du bleu turquoise vers 1530, puis du fameux « rouge d'Iznik » vers 1555 (voir la première pièce datée connue portant ce décor : lampe commandée pour la mosquée de la Suleymaniye d'Istanbul, vers 1557).

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

❖ **Document 1 : Nagaraja, Ile siècle, Inde, région de Mathura, grès rouge, musée national des arts asiatiques Guimet. H. 116, l. 66cm**

Sculpture en grès rouge de Mathura, conservée au musée Guimet et représentant un Nagaraja, roi serpent anthropomorphisé. La tête manquante devait être surmontée par le capuchon du serpent à cinq ou sept têtes, déployé comme un halo. Ce type de représentation, associée à l'eau comme le suggère l'ondulation aquatique du vêtement et du corps, se plaçait en extérieur, près des puits ou des réserves d'eau pour attirer la pluie. Le collier indique le statut princier du personnage, les naga étant liés à la fertilité des eaux ainsi que les gardiens de trésors et de palais souterrains.

Le bras droit était levé selon la gestuelle royale du monarque universel (cakravartin) doté du pouvoir de contrôler les précipitations, alors que la main gauche devait tenir un vase pour recueillir les pluies. Le culte des serpents est bien attesté à Mathura dès l'époque Kushana (Ier à IIIème siècle). De nombreuses images de naga y ont été retrouvées ainsi que les vestiges d'un temple dédié aux dieux-serpents. (OKADA, 2000). De grandes sculptures en ronde-bosse étaient déjà apparues dès le IIIe siècle avant notre ère, en lien avec les anciens cultes de la nature (Yaksha de Parkham, Mathura, Gouvernement Museum Mathura par exemple) et dont la tradition s'est maintenue à l'époque Kushana. La puissance du corps est caractéristique des représentations des anciennes divinités de la nature et de leur pouvoir de fertilité/protection. Elles ont été intégrées comme figures de protection et de bon augure par les trois religions indiennes. Le naga deviendra notamment un des gardiens du Bouddha (histoire du serpent Mucalinda) ou du Jina Parshvanatha, ou encore le serpent d'éternité sur lequel repose Vishnu entre deux ères cosmiques. Le Naga deviendra un motif récurrent dans l'architecture et participe à l'identification du temple à un microcosme (MUS, 1935), notamment en tant qu'arc en ciel reliant les eaux de la terre et du ciel. On peut aussi donner des exemples de l'intégration des cultes anciens de la nature dans les arts bouddhiques anciens comme les reliefs des stupas de Bharhut ou de Sanci. Si l'on retrouve ici le contrapposto gréco-romain venu du Gandhara, le grès rouge et la rondeur du modelé caractérisent bien le style de Mathura. A l'époque Kushana, Mathura devient avec le Gandhara, l'un des deux foyers de création des premières images du Buddha. Les Buddha de Mathura garderont d'ailleurs la puissance terrestre des anciennes divinités de la nature qui l'ont précédé (COOMARASWAMY, 1927).

❖ **Document 2 : Plan et vue intérieure (mur sud) de la Grotte 1 d'Elephanta, VIème siècle, Inde, Maharashtra.**

La Grotte 1 d'Elephanta est le plus important temple excavé de la presqu'île de Bombay, datable de l'époque des Kalacuri (r. 520 à 600) (SPINK, 1981). Il fut probablement creusé sous le patronage du fervent roi shivaïte Krishnaraja I (r. 550-575) après sa conquête de la région. C'est un temple hindou shivaïte mais qui rappelle la longue tradition d'architecture bouddhique excavée qui l'a précédé. L'une de ses innovations est le développement d'un ambitieux programme iconographique, tels qu'on en verra par la suite dans les grands temples hindous construits post- gupta. La grotte 1 d'Elephanta consiste en une vaste salle hypostyle d'une quarantaine de mètres de profondeur, ouverte sur trois côtés et de plan cruciforme. Les rangées de piliers à chapiteaux à bulbes côtelés rappellent le style Chalukya. Le plan redenté marque les directions et le rayonnement universel de la divinité (KRAMRISCH, 1946) tout en ménageant des niches permettant de représenter le dieu sous ses différentes formes. Au fond de la grotte, côté est, la cella carrée renferme le linga protégé par d'imposants gardiens et fait face à l'entrée située côté ouest. La cella a été décentrée de manière à libérer le champ de vision pour permettre de voir les trois grands reliefs du mur sud (cliché) depuis l'entrée Nord. Cette disposition met en valeur le relief central de Sadashiva, comme un second sanctuaire du temple. L'imposant relief de Sadashiva de plus de 5 mètres de hauteur, autrefois improprement identifié à la trimurti, est une œuvre iconique et bien étudiée (KRAMRICH, 1981). Il représente trois bustes de Shiva protégés par de deux gardiens en haut-relief de style gupta. Les trois aspects du dieu sont associés à la triple fonction divine de création/maintien/destruction de l'Univers, selon la conception indienne de temps cyclique. Représenté ici en tant divinité suprême et principe divin universel (Brahman), Shiva assume seul ces fonctions et incarne les trois guna ou qualité de l'univers. Au centre, Shiva Sadyojata ou Mahadeva, incarne la connaissance absolue et le maintien du monde, avec un visage impassible, empreint d'intériorité et portant une chevelure tressée d'ascète. A sa gauche, son aspect farouche et destructeur (Aghora ou Bhairava) se reconnaît à la bouche entrouverte, aux parures de crânes et de serpents. A sa droite, son aspect féminin et créateur (Uma) contraste par sa douceur, soulignée par les ondulations de la chevelure et les lèvres arrondies. La sculpture parvient à donner un équilibre à cette ambivalence, dans le style Gupta. Les trois bustes donnent l'impression que les épaules appartiennent à la fois buste central (de face) et aux deux autres (de profil). Ce relief peut être rapproché d'un linga à visage, iconographie qui représente le moment où la divinité aniconique (symboliquement représentée par le linga du sanctuaire) se manifeste dans le monde. Cette divinité manifestée va ensuite s'incarner sous des formes plus ou moins yogiques ou agissantes, avec toute l'ambivalence du divin, à la fois transcendant et immanent, non-manifesté/manifesté (PARLIER RENAUD 2006) On pourra citer quelques-uns des huit grands reliefs bien connus de la grotte 1 d'Elephanta afin de montrer qu'ils forment une séquence. Ces derniers alternent des formes plus ou moins actives et guerrières de Shiva, ou décrivent la relation du dieu avec son épouse, tantôt fusionnelle (Ardhanarishvara) ou plus conflictuelle (jalousie de Parvati lors de la descente de Déesse du Gange dans la chevelure de Shiva). Toutes ces images et leur succession servent de métaphore aux phases de destruction et de restauration de l'ordre universel divin. Elles rappellent aussi l'unité du dieu derrière la multiplicité de ses formes, telle que l'a prôné la secte shivaïte des Pashupata dont la dynastie des Kalacuri était adepte, (HUNTINGTON, 1985)

❖ **Document 3 : Plan, élévation et cliché (vue de la dernière terrasse) du Vat Phu, Champassak, Laos, XIème-XIIème siècle.**

Le Vat Phu de Champassak (Laos) est un temple angkorien shivaïte de plan axé, suivant le relief naturel d'une montagne, à l'instar de Preah Vihar et Phi Mai. Sur ces dessins en plan et en élévation figurent des vestiges architecturaux datables du XIème et XIIème siècle mais le Vat Phu fut construit sur un important sanctuaire préangkorien, associé à un linga naturel formé par la montagne et qui fut le centre religieux d'une cité antique attestée dès le Ve siècle. Le temple a été décrit précisément par Henri Parmentier en 1914. Précédé d'un grand bassin artificiel (baray), le complexe s'agence selon un axe Est/Ouest, qui permet au linga du sanctuaire de recevoir les premiers rayons du soleil. Une longue chaussée d'une cinquantaine de mètres, pavée et bordée de bornes, devait être flanquée de bassins aujourd'hui asséchés. Cette chaussée donne accès à deux enceintes-galeries carrées ou « palais » dont la fonction reste inconnue. Une allée bordée par deux galeries effondrées aboutit à une succession de terrasses et d'escaliers. Sur la première se trouvent les restes d'un gopura cruciforme précédant une terrasse ponctuée de six templions en briques. La dernière

terrasse à sept degrés comprend le sanctuaire. Le candidat peut évoquer des généralités sur l'architecture classique angkoriennne et donner des exemples de temples khmers dans lesquels sont apparus ces éléments (frontons à naga, fenêtres à balustres, plafond voûtés en encorbelement...). Le sanctuaire shivaïte du Vat Phu est composé d'un avant corps en grès datant du XI^{ème} siècle, et d'une cella en briques plus ancienne. A l'arrière du sanctuaire, où se trouvent les vestiges d'un péristyle, coule une source associée à la sacralisation du lieu depuis l'époque pré angkroienne et qui était utilisée pour l'ondoiement du linga du sanctuaire. La stèle traduite par G. Coedes (1956, stèle de Vat Luang Kau) et aujourd'hui conservée au musée du Vat Phu indique que l'actuel Champassak se trouve sur une ancienne cité fondée au Ve siècle par le roi Devanika. Les recherches plus récentes (SANTONI, 2011) ont confirmé que le Vat Phu était bien au cœur d'une ancienne ville à double enceinte. Ces fouilles ont mis au jour une dense occupation, des monuments, des villages, des irrigations et une antique voie royale jalonnée d'édifices religieux et de gîtes d'étapes menant jusqu'à Angkor. La point culminant de la montagne sur laquelle est construit le Vat Phu (Phu Kao) est l'ancien lingaparvata ou montagne sacrée du royaume du Chen La de terre dont Champassak devait être la capitale (GITEAU, 2001). Au milieu du Xe siècle le roi khmer Rajendravarman étend le royaume angkorien au Nord du Cambodge et à la région de Champassak. Aux XIe/XIIe siècle le Vat Phu est construit sur le sanctuaire originel en briques et ce site restera un lieu de pèlerinage que les rois khmers successifs considéreront comme un des premiers temple de leur dynastie (GITEAU, 2001). Il reste aujourd'hui un des plus importants monument du Laos devenu temple bouddhique après la période angkoriennne.

- ❖ **Document 4 : Tenture de temple (pichvai), l'offrande de la montagne de nourriture (annakuta) à Krishna Shrinathji, fin du XIX^{ème} siècle, Inde, Rajasthan, Nathadwara, peinture sur toile de coton, 233 X 243 cm, musée du quai Branly-Jacques Chirac.**

Les pichvai du Rajasthan (Nathadwara) sont des tentures de temple sur toile de coton, peintes ou brodées à l'effigie de Krishna. Le dieu apparaît ici sous sa forme locale de Shrinathji, à l'origine une stèle de pierre noire représentant Krishna enfant, le bras tendu vers le ciel. D'après le Harivamsha, cette attitude fait référence à l'exploit du jeune Krishna soulevant la montagne Govardhana afin de protéger les paysans d'un déluge provoqué par la jalousie d'Indra. La stèle de Shrinathji est considérée comme une image auto-manifestée (svarupa) de Krishna, apparue au XVI^{ème} siècle, au moment où se développent les courants dévotionnels Krishnaïtes en Inde du Nord. Le miracle de cette apparition est attribué à la ferveur des fidèles ainsi qu'à l'influence du sage Vallabacharya fondateur de la secte des Pushtimarg et du culte de Shrinathji. Vallabacharya aurait d'ailleurs découvert cette stèle sur le Mont Govardhana et l'aurait déposée lui-même dans le temple de Nathadwara. La peinture représente le sanctuaire du temple de Nathadwara et l'autel sur lequel repose la stèle de Shrinathji. Les brahmanes responsables du culte se tiennent à ses côtés. L'un d'eux porte une flamme et procède au « rituel de la lumière » (arti), réalisé quotidiennement pour protéger les images religieuses des pollutions. Les rideaux ont été baissés, c'est le moment du « darshan », c'est-à-dire de l'échange de regard avec la divinité. Le darshan étant un concept central pour les arts religieux indiens (ECK, 1996) il pourra être évoqué ici, d'autant plus que la composition est centrée sur le regard du dieu. Une foule de fidèles est réunie près de l'autel pour la fête de la « montagne de nourriture » (annakuta), célébrée à l'automne. Les offrandes ont été amassées aux pieds de Shri Nathji de manière à former une « montagne » commémorative de l'exploit du soulèvement du Mont Govardhana de l'enfant Krishna. Les grands dieux brahmaniques et leurs épouses assistent également à la scène et survolent le temple dans la nuit étoilée (Indra, Skanda, Brahma et Shiva). Plusieurs représentations secondaires de la divinité du temple accompagnent la stèle. Ce sont également des svarupa de Krishna, particulièrement vénérées par la secte des Pushtimarg du Rajasthan. Des frises de scènes encadrent l'autel central et complètent la composition en évoquant la vie de l'enfant Krishna, ainsi que les fêtes calendaires du temple de Shrinathji, lors desquelles le dieu est à chaque fois paré différemment. Les registres extérieurs sont décorés d'un semis de fleurs alors que des troupeaux de vaches et de lotus épanouis animent le bas de la composition. Tous ces motifs de bon augure évoquent la vie pastorale et bucolique de l'enfant Krishna associé à Shrinathji, le dieu qui vécut dans le village de Vrindavan, au bord de la Yamuna, parmi les humbles paysans. Le style rappelle la miniature rajpote de Kota (BEACH, 1974) caractérisée par des personnages aux visages lumineux, aux yeux exagérément étirés et aux fronts très arrondis.

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

- ❖ **Document 1 : Kang Qingnu, Le bodhisattva Ksitigarbha, seigneur des six voies, Dynastie des Song du Nord, 963, Dunhuang, province du Gansu, Chine, encre et couleurs sur soie, British Museum, Stein painting 19, Hauteur : 56,1 cm, Largeur : 51,5 cm**

Cette bannière sur soie représente le bodhisattva Ksitigarbha sous sa forme de « Seigneur des six voies ». Elle date du 10^e siècle et a été retrouvée dans une des grottes du site rupestre de Dunhuang, à Mogao, dans la province du Gansu, en Chine. Découverte par Aurel Stein, archéologue et explorateur hongrois naturalisé britannique, elle est aujourd'hui conservée au British Museum de Londres. Le site de Dunhuang est célèbre pour ses milliers de grottes ornées (sculptures et peintures) représentant des divinités du bouddhisme. Des fouilles successives ont permis de mettre au jour des centaines de manuscrits, de peintures sur soie ou sur papiers, du 4^e au 12^e siècle de notre ère. Ces œuvres ont été commandées par des fidèles soucieux de s'attirer les faveurs des Bodhisattva, ces divinités bouddhiques ayant renoncé à l'Eveil pour accompagner les croyants. Elles sont aujourd'hui dispersées dans plusieurs musées ou bibliothèques du monde, et visibles sur un portail international, le International Dunhuang Project. Les œuvres retrouvées

dans les grottes de Dunhuang sont représentatives de la diffusion du bouddhisme, religion originaire de l'Inde, vers la Chine, et de sa sinisation progressive. La représentation du Bodhisattva Ksitigarbha, connu en chinois sous le nom de Dizang, est à ce titre caractéristique. Divinité associée à la mort et à la renaissance, il est identifiable ici à son bâton (khakkhara) orné de grelots au sommet, et la perle cintamani. Il peut être représenté seul ou accompagné des « Dix rois des Enfers ». Il est ici figuré en tant que Seigneur des six voies, soit les six chemins possibles de renaissance, figurés sous la forme de rubans colorés qui émanent de son auréole : la voie des devas figurée par un petit Bodhisattva, la voie des animaux (cheval et bœuf), la voie des démons, la voie des hommes, celle d'Asura (une divinité portant le soleil et la lune), et la voie des fantômes affamés. Au pied de Ksitigarbha, encadré de deux Bodhisattva, figurent le donateur et sa famille, dont les vêtements chinois sont caractéristiques, ainsi qu'une dédicace qui manifeste l'espoir pour le donateur d'atteindre la renaissance dans la voie des devas, échappant ainsi aux autres voies funestes. Cette représentation de Ksitigarbha annonce le succès de représentations ultérieures, notamment celles de Ksitigarbha et les dix rois des Enfers, qui sont parfois représentés seul dans des rouleaux ornements indiquant la forte sinisation du bouddhisme : les rois des Enfers sont ainsi représentés comme des juges et fonctionnaires chinois. Le Bodhisattva Ksitigarbha connaît aussi une grande popularité dans le reste de l'Asie, notamment en Corée où il est représenté seul avec sa canne et son joyau, notamment à l'époque Goryeo (10-14e siècle de notre ère), ou encore au Japon, où connu sous le nom de Jizo, il est réputé accompagner les défunts (notamment les enfants).

❖ **Document 2 : Jarre à placenta de la Princesse Jeongso, Dynastie Joseon, entre 1412 et 1424, Daeja, province du Gyeonggi-do, Céramique « buncheong » à décor incrusté et estampé, Musée national de Corée, Séoul (Deoksu 6484) ; Hauteur : 21,2 cm**

En 1368 est instaurée en Corée la dynastie Joseon. Cette nouvelle dynastie s'appuie sur des rituels très codifiés et sur un néo-confucianisme rigoureux. La jarre à placenta de la princesse Jeongso témoigne à la fois de ces pratiques néo-confucianistes et du développement au 15e siècle d'un art particulier de la céramique, appelé buncheong. Suivant les préceptes stricts en vigueur à la cour de Joseon, le placenta et le cordon ombilical d'un prince ou d'une princesse nouveau-nés étaient sacrés. Ils étaient scellés dans des jarres à placenta : une jarre extérieure renfermait une jarre plus petite ainsi qu'une tablette inscrite indiquant la date et le nom du prince ou de la princesse. L'ensemble scellé était enterré dans un sanctuaire, le défunt rejoignant à sa mort les éléments enterrés à sa naissance. Cette jarre a appartenu à la princesse Jeongso, fille aînée du roi Sejong, un des rois les plus célèbres de la dynastie. La jarre à placenta est également caractéristique de la céramique buncheong. Signifiant « céladon poudré » le terme désigne une production qui s'étend des débuts de l'époque Joseon (1392) à l'invasion japonaise de l'année Imjin (1592). Héritière de la production de grès à couverte céladon de l'époque précédente de Goryeo (918-1392), la production buncheong se caractérise par des teintes grises et des décors plus libres et plus rustiques. Ainsi, cette jarre s'orne de motifs estampés, c'est-à-dire creusés dans la pâte crue à l'aide d'un tampon, avant d'être recouverts d'un engobe blanc dont la couleur contraste avec le fond. Les lignes ornant le bas de la jarre sont également rendues suivant la même technique d'incrustation et de contraste, mais tracées de manière irrégulière. Cette production relativement courte connaît une postérité importante notamment au Japon, où certaines pièces sont adoptées pour la cérémonie du thé, et où des potiers, originaires de Corée, s'en inspirent pour des créations nommées mishima.

❖ **Document 3 : Plan et vue d'ensemble du château Nijô, Kyôto, Kansai, Japon, à partir de 1603**

Le château de Nijô se trouve à Kyôto. Il a été édifié en 1602-1603 à Kyoto par le shogun Tokugawa Ieyasu. Sa première vocation est la défense de la capitale impériale. Mais l'instauration de la paix sous le sévère régime des Tokugawa, et le déplacement de la capitale shogunale à Tôkyô, firent du palais une résidence temporaire dans laquelle résidaient les shoguns lors de leurs séjours dans la capitale impériale. Cet édifice imposant permettait à Tokugawa Ieyasu d'afficher son pouvoir au sein de la capitale. La construction du château suit des principes architecturaux propres à l'édification de forteresses défensives : ceinture de douves (tankaku shiki), deux cercles concentriques de fortifications, parquet spécifique dit parquet "rossignol" (uguisu-bari) grinçant sous les pas des visiteurs et chargé de prévenir d'éventuelles intrusions...

A l'intérieur de la double enceinte s'élève deux palais, le Ninomaru et le Honmaru, entourés de bâtiments annexes reliés entre eux par des galeries et de plusieurs jardins. L'architecture est ainsi caractéristique du style shoin (pavillons et galeries couvertes) développé dès l'époque Heian. Mais le château Nijô n'a pas de vocation réellement militaire, il sert plus la représentation du pouvoir des Tokugawa. Sa physionomie est ainsi profondément modifiée dès 1624 à l'occasion de la visite en 1626 de l'empereur Go-Mizunoo (1596-1680). La porte principale à quatre retombées dite karamon, monumentale, marque le pouvoir des shôguns. Richement décorée, elle présente sur ses linteaux une ornementation dorée et polychrome de grues et fleurs. Les palais se composent de salles accessibles en diagonale et en enfilade, la grande salle d'audience étant la plus importante. Cette salle d'audience est divisée en plusieurs parties, le shôgun prenant place sur une estrade appelée jôdan no ma. L'ensemble du palais est richement décoré : plafond à caissons laqués et peints, parois coulissantes ornées de peintures de l'école Kanô, connue pour ses motifs décoratifs amples

rehaussés d'or, pins, oiseaux, bambous, montagnes ornent ainsi les parois. Le château Nijô constitue un éclatant témoignage de l'art ostentatoire des shôguns Tokugawa, à l'opposé de l'esthétique raffinée, sobre et discrète qui s'exprime dans les demeures construites à la même époque pour les membres de l'aristocratie impériale (notamment la villa Katsura).

❖ **Document 4 : Zhang Huan (né en 1965), Q-Confucius No.1, 2011, Peau de vache, acier, Rockbund Art Museum, Shanghai, Chine, Hauteur : 330,2 cm, Largeur : 210,1 cm**

Imprégné de philosophie bouddhique, Zhang Huan explore des thèmes relatifs aux relations corps-esprit, aux cycles de la vie et de la mort. Depuis ses débuts au sein d'une communauté artistique connue sous le nom de Beijing East Village, l'artiste explore les champs de la performance, de l'installation monumentale et de la photographie. Ses premières performances le confrontent directement à l'eau, au sang, à la glace, aux animaux morts et vivants. Pour une de ses performances les plus célèbres (12m² en 1994), il se recouvre ainsi le corps d'huile et de miel, s'enferme dans des toilettes publiques et attend d'être recouvert d'insectes. Depuis 2005, ses œuvres témoignent d'une conversion au bouddhisme. Il produit ainsi des installations monumentales et sculpturales qui mettent en relation l'iconographie religieuse, mais aussi l'histoire de la Chine et les enjeux contemporains. Zhang utilise dans son œuvre des objets du quotidien, détournés de leur usage primitif, ainsi que des matériaux organiques inhabituels : peaux de vache, plumes. L'utilisation de la cendre d'encens lui permet d'ajouter un aspect olfactif à ses sculptures tout en faisant référence à l'usage de l'encens dans un contexte religieux. Q-Confucius n°1, créée en 2011 et conservée au Rockbund Art Museum de Shanghai est ainsi caractéristique de l'œuvre de l'artiste qui se confronte ici à une figure majeure de l'histoire intellectuelle chinoise. L'œuvre appartient d'ailleurs à une série de six œuvres consacrées à Confucius. Confucius, né en 551 avant notre ère et mort en 479 est originaire de la province du Shandong. Philosophe chinois incontournable, ses écrits ont donné lieu au confucianisme, doctrine politique, sociale et intellectuelle, érigée en religion d'Etat dès le 2e siècle de notre ère. Banni au 20e siècle, la doctrine confucianiste connaît aujourd'hui un regain d'intérêt. Elaborée lors d'une période de troubles en Chine, la doctrine confucianiste insiste sur les rites, l'étude, la rectitude et le respect de l'autorité. Ses écrits ont servi de base au système d'examen mandarins qui permettaient à l'administration impériale de recruter des fonctionnaires lettrés. Zhang Huan choisit ici de représenter Confucius sous les traits d'un vieil homme souriant, dans le matériau traditionnel de la fonte d'acier. Cette représentation est tout à fait caractéristique des statues qui ornent les lieux de culte dédiés au philosophe déifié. Mais la figure vénérée et rassurante est ici détournée par l'utilisation d'une peau de vache qui recouvre par endroit le masque du vénérable Confucius.

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

❖ **Document 1 : Masque anthropo-zoomorphe. Cameroun - population Beti-Bulu - XIXe siècle. Bois, pigments, métal, H. : 82 cm. Humboldt Forum, Berlin (anciennement Ethnologisches Museum, Berlin-Dahlem), Inv. III C 135-88, Collecté par Georg Zenker en 1901**

Ce masque hybride à visage humain surmonté de longues cornes a été collecté par Georg Zenker en 1901 au sud Cameroun, à l'heure où ce territoire était sous la domination coloniale allemande. Ce type de masque se est commun aux peuples dits pahouins du sud Cameroun au Gabon. Il est utilisé dans le cadre initiatique des jeunes garçons et apparaissait de nuit au début de l'initiation, qui elle-même durait un an. Le masque se pouvait aussi sortir pour expier la rupture d'un interdit lié au clan. L'intention de cette sortie était d'impressionner voire d'effrayer les impétrants et surtout d'évoquer la présence des ancêtres. A la suite d'un certain nombre d'épreuves (physiques comme morale, en passant notamment par de sévères brimades) que le candidat symbolisait en début d'initiation, le candidat passait d'un statut à un autre et sortait de son état de liminarité au profit d'une renaissance. Ces typologies et leurs rituels ont disparu dans les années 1920-1930, alors qu'ils étaient extrêmement importants pour réguler la vie sociale et religieuse. Ce masque du XIXe siècle présente des éléments qui manifeste des jonctions avec des styles voisins ou plus éloignés. Les cornes de l'antilope, et l'image du bovidé en général, est surtout présente dans les masques du nord de la région (Grassland et sud-est du Nigeria) ; la forme trapézoïdale de la barbe est typique des images masculines des Ngumba un peu plus au sud, et l'application de masses colorées, ici en damier, rappelle les aplats des masques adouma. Les yeux sont cerclés de plaques en métal, probablement en alliage cuivreux, spécifiques aux régions du nord. Le crâne et le front bombé ainsi que l'arête nasale en fort relief, inscrit dans un rectangle, s'oppose à la masse concave des yeux, des joues dont l'extrémité marque le prognathisme de la bouche si particulier aux figures classiques fang. La bouche est entrouverte sur des dents en métal (cuivre ?) bien marquées et écartées. Dans cette région, en milieu rural, le sculpteur accomplit les tâches agricoles ou de chasse. Il pratique son activité plastique à temps partiel. Les masques ou statuettes sont réalisées sur commande soit de membres de sa famille proche, soit de ses voisins, soit - pour les plus talentueux - de village ou d'un groupement de hameaux voisins, mais il ne doit pas sortir du groupe culturel. La sculpture réclame un savoir-faire et une formation très sérieuse. Pour réaliser un tel masque, le sculpteur abat lui-même l'arbre, après avoir obéi à une abstinence sexuelle de trois jours. Il prélève un tronçon entre quatre-vingt centimètres et un mètre, sans nœud et sans maladie puis le laisse sécher pour qu'il durcisse et ne se fende pas. Il peut être taillé à l'aide d'une herminette, les finitions et le polissage sont exécutés à l'aide d'une feuille abrasive. D'après Louis Perrois, le sculpteur

commence à dégrossir à l'herminette la face et la coiffe puis évide la partie qui permettra au danseur de porter le masque. L'arrière et le percement des yeux comme de la bouche sont travaillés grâce à un élément de métal, probablement une pointe, rougi au feu. La lame de couteau ou de machette chauffée permet de réaliser des éléments du visage comme l'arcade sourcilière. Le pigment blanc est obtenu grâce à l'argile blanche appelée kaolin, et le noir par un mélange d'huile et de charbon ou d'arachide broyée. Comme cela est souvent le cas dans les arts africains, le nom du sculpteur est inconnu. Et même si les Pahouins, dont les Fang, ou Kota ont transmis quelques noms de maître sculpteurs nganga (en charge du travail de divination), les historiens de l'art ne sont pas parvenus à rapprocher ces noms d'une œuvre en particulier.

❖ **Document 2 : Ensemble de vases à offrandes en terre cuite, Sao, Tchad. Mission Sahara-Cameroun conduite par Marcel Griaule, 1936-1937. Cliché de Jean-Paul Lebeuf. - Statuette anthropomorphe, Tchad, Tago - Début du 8^e et la fin du 10^e siècle - Terre cuite - 35 x 21 x 17 cm - mission Annie et Jean-Paul Lebeuf, musée du quai Branly-Jacques Chirac**

Une importante collection archéologique Sao du Tchad et du Cameroun est conservée à Paris, initialement au Musée de l'Homme puis au Musée du quai Branly depuis 2003. L'ensemble tchadien est officiellement demandé en restitution. La collection comporte plus de cinq mille numéros d'inventaire, de tessons et d'objets complets, en terre cuite, en alliage cuivreux, en perles minérales (coquilles d'œuf, cornaline, quartz, etc) pour les principaux. Les premiers objets archéologiques de cette collection furent donnés par Léon Pales. Des écrits, notamment de Théodore Monod en 1932 – suite à des premiers sondages entrepris en 1928 - décidèrent à la poursuite de ces recherches. Dès 1936 démarrent d'importantes fouilles conduites par Marcel Griaule, pour le Musée de l'Homme (cliché). Il associe l'un de ses élèves, Jean-Paul Lebeuf (1907-1994). Ce dernier consacra toute sa carrière aux recherches archéologiques sao, y compris après l'indépendance des deux pays. Les découvertes et le matériel trouvés ont été répartis entre Paris (probablement le flux le plus important avant l'indépendance) et dans le musée national tchadien à N'Djaména et des musées annexes au nord du Cameroun. Quinze mille pièces furent mises au jour pendant ces campagnes archéologiques qui durèrent plus de quatre décennies. Celles entreprises par Jean-Paul Lebeuf depuis la fin des années trente ont permis de révéler les Sao et leurs modes de vie. Leurs établissements sont donc attestés entre les rives de la Yoobé et du lac Tchad, à l'ouest et au nord, le lac Fitri à l'est du Chari. Le cours inférieur de ce fleuve jusqu'au sud de Mandjafa, le Logone jusqu'à la hauteur de Sarasara constituent leur territoire. Après l'assèchement climatique des actuels Sahara et Sahel, des populations de langues nilo sahariennes venues du nord-ouest auraient migré à partir de 6 000 avant notre ère vers les rives lac Tchad, ancien Mega Tchad qui s'était également considérablement asséché. Force est de constater qu'encore aujourd'hui s'impose un silence chronologique entre 6 000 et 600 avant notre ère, date à laquelle sont attestés dans la région du lac la présence de peuples de pêcheurs et de chasseurs puis d'agriculteurs. L'extraction et la fonte du fer sont attestées à Daïma, l'un des sites sao, au Ve siècle avant notre ère. En terme de culture matérielle, les archéologues ont trouvé de nombreuses poteries réalisées sans tour, dont une bonne quantité avec des figures zoomorphes, très schématiques dont l'usage reste encore inconnu. Des pavements en terre ont également été trouvés et datés du VI^e siècle et semblent techniquement proches de ceux mis au jour à Ifé (Nigeria actuel). On a donné le nom de Sao aux différentes populations ante musulmanes qui se sont établies au sud du Lac Tchad du VI^e siècle avant notre ère jusqu'à l'islamisation de la région au XVI^e siècle, cultures localisées aux confins du Tchad, Cameroun et Nigeria. Le nom « Sao » signifie pour les populations actuelles « hommes d'autrefois ». Les Sao sont en réalité des peuples venus de lieux différents, avec des pratiques économiques différentes. L'essentiel des objets trouvés par les missions Lebeuf provient de tombes, de fonds d'habitation, de lieux de culte et d'initiation et d'ateliers de forgerons sur plus d'une centaine de sites fouillés, aux dates d'occupations variables. Les archéologues ont trouvé du matériel en terre cuite, en alliage cuivreux, en fer ainsi que des perles minérales. La période la plus ancienne témoigne de la présence de chasseurs, de la terre cuite ornée, quelques objets en métal et des figures humaines en terre cuite. Il semble que ces populations aient abandonné l'architecture en pisé pour des habitations fortifiées. La deuxième période, autour du VII^e siècle, se situe dans les buttes entourées de murailles. Le sous-sol a révélé des sépultures en urne et des vestiges de remparts des cités confectionnés en bois puis, plus tard, en boue séchée. Cette période est celle où apparaissent les vases funéraires de plus grandes tailles et un développement de l'art figuratif et animal. La vaisselle, les jouets, les monnaies, parures, outillages et pipes trouvés dans ces campagnes sont de cette période. La mise au jour de lourds anneaux rituels, de coupes à libation ou de bijoux en alliage cuivreux attestent d'une parfaite maîtrise de la technique de la fonte à cire perdue. Les défunts étaient inhumés soit dans des cimetières (cliché) soit dans les habitations. En dehors de ces lieux particuliers rien n'indique que les corps étaient inhumés dans des lieux spécifiques selon la catégorie sociale. Au plus profond du sol, les corps retrouvés étaient allongés en position fœtale, pratique qui disparaît avec le temps. Sous les habitations, dans les couches de la deuxième période qui seraient du VII^e siècle, des petits disques percés en œuf d'autruche et des vases à offrandes (cliché) accompagnaient les corps, des perles de cornaline sont présentes à toutes les strates, des perles en verre bleu et des objets en bronze ont été mis au jour dans les couches plus récentes. Dans les cimetières, la plupart des corps retrouvés étaient allongés sur le dos, dans une orientation est/ouest. Lors de ces fouilles, des sanctuaires liés aux cultes et aux initiations ont révélé un certain nombre de sculptures en terre cuites, sur les trois périodes. Parmi elles, des sculptures anthropomorphes, datées récemment par thermoluminescence entre le I^{er} et le XIII^e siècle, comportent comme caractéristiques commune un tronc massif, des bras schématisés et des épaules massives par rapport à la tête. Cette statuette était façonnée ou dégrossie avant l'assemblage. La tête et le cou sont associés au tronc grâce à un appendice en argile au niveau du cou enfoncé dans le tronc. Les bras sont généralement munis d'un petit tenon destiné à être introduit dans une mortaise ménagée à cet effet. Des centaines de statuette, des trois périodes, ont été trouvées sur le site de Tago, au Tchad, d'où provient cette statuette anthropomorphe qui était placée au centre d'un sanctuaire. Le personnage en buste, aux bras courts, tourne ses paumes vers le ciel. La tête, barbe, est inclinée en arrière sur le cou large. Le traitement de la tête, comme toutes les figures que l'on suppose être

celles d'ancêtres divinisés, est traité en ronde-bosse. Il porte un collier et un baudrier, ses épaules sont incisées de décor à chevrons, son nombril est proéminent. Les parures représentées sur le corps du personnage rappellent celles en alliage cuivreux, trouvées lors de fouilles, et qui étaient semble-t-il l'apanage des souverains, on peut donc les qualifier de regalia. Les parures et les scarifications du visage indiquent donc le rang élevé du personnage représenté. Cette statuette, donnée au musée de l'Homme en 1949 provient d'un sanctuaire public du site de Tago où furent aussi trouvées des terres cuites à l'image de « danseurs masqués » et d'autres représentations d'ancêtres fondateurs de cités. Sa datation a été établie par thermoluminescence en 2016 entre le début du 8e et la fin du 10e siècle.

❖ **Document 3 : La bouche du roi. 1997 – 2005 - Son et techniques mixtes (plastique, verre, perles, tabac, tissus, miroirs, cauris et Calebasses) - Collection The British Museum.**

Romuald Hazoumé, né en 1962 à Porto Novo (Bénin), travaille de nombreux médiums, particulièrement la peinture, la photographie et les sculptures ready-made. Dans ce domaine, Romuald Hazoumé récupère différents objets du quotidien contemporain engageant alors un aller-retour entre la forme (la qualité plastique), le détournement de l'usage et un message de type politique et social. Parmi ces œuvres les plus fameuses, les masques réalisés en jerrycans en plastique, que le galeriste André Magnin découvre lors d'un séjour au Bénin à la fin des années 1990 et fait connaître en Europe. Ces masques en bidon, qui par leurs formes évoquent le visage humain avec une bouche ouverte, renvoient à la typologie « masque » extrêmement présente dans la culture yoruba dont est originaire Romuald Hazoumé. Mais au-delà, les bidons utilisés portent une réalité contemporaine du pays. En effet, tous ces contenants ont servi au transport d'essence frelatée provenant du Nigeria voisin vers le Bénin, transportés en forte quantité par des Béninois en motocyclette. Au péril de leur vie, et de devenir une bombe humaine, cette pratique interpelle l'artiste non seulement sur les dangers humains mais aussi de pratiques liées à la pauvreté, à la question de la valeur de la vie en regard de celle de l'argent. Hazoumé l'interprète comme symptomatique de l'exclusion des Africains de leurs propres ressources naturelles comme le pétrole, raffiné hors du continent mais foré au Nigeria par exemple. En utilisant le bidon d'essence, l'artiste porte ce message dans une grande partie de son œuvre – masques, photographies et installations -, comme celle intitulée « La bouche du roi ». Réalisée à partir d'une gravure du XVIIIe siècle montrant un navire transportant des esclaves, l'œuvre rassemble 302 bidons-masques d'essence et symbolisant chacun le visage des esclaves. Des odeurs et des sons accompagnent l'ensemble : litanie de noms d'esclaves, chants et lamentations. Sur des plateaux, cauris, tabac et verroterie mais également des bouteilles d'alcool rappellent les monnaies d'échanges utilisées par les Européens et les Brésiliens dans le cadre de la traite des esclaves, prisonniers ou anciens esclaves vendus par des Africains, des rois en particulier. En proue, deux bidons de couleur jaune et noire symbolisent ces acteurs à la tête de ce trafic, le bidon jaune se distinguant par l'ajout d'une couronne. Le titre de l'œuvre renvoie à un toponyme du littoral du Bénin actuel, non loin de Ouidah d'où partaient des bateaux de traite vers l'Amérique. Conçue entre 1997 et 2005, cette œuvre est présentée pour la première fois en 2005 à la Menil Collection (Houston), puis acquise par le British Museum pour la commémoration du 200e anniversaire de l'abolition de l'esclavage.

❖ **Document 4 : Rouleau protecteur et détail du rouleau protecteur - XIXe siècle - début du XXe siècle - Ethiopie, Gondar - Parchemin, pigments - 167,5 x 17 x 3 cm - mission Dakar-Djibouti - Musée du quai Branly – Jacques Chirac**

Cette bande de parchemin provient de Gondar, ville historique chrétienne d'Ethiopie, et fut acquise en août 1932 sur place par la mission Dakar-Djibouti. Appelé sur place « écrit sur parchemin », il est aussi identifié comme rouleau magique, prophylactique, protecteur ou talismanique. Très long, de la taille d'un homme, le talisman est conçu comme un miroir. Il peut être déroulé devant le lit du détenteur ou encore roulé et porté sur soi lors des déplacements. Il obéit à une croyance du pouvoir de l'écrit et de l'image pour la guérison, en somme des images et des écrits efficaces. On identifie huit registres : quatre dessinés et quatre manuscrits en guèze, écriture qui apparaît au IVe siècle de notre ère qui, après avoir supplanté l'axoumite, devient la langue littéraire de l'Abyssinie (Ethiopie actuelle). Le guèze ne sert plus aujourd'hui que comme langue liturgique. Cette écriture syllabique, composée de 182 signes constitués à partir de vingt-six caractères de base, se lit de droite à gauche puis de gauche à droite. A l'exception de l'élite (noblesse et religieuse), les fidèles éthiopiens n'ont pas d'icônes mais possèdent des croix ou des rouleaux comme celui-ci. Selon la tradition, la pratique et surtout l'efficacité des rouleaux magiques fut révélée à des personnalités de l'Antiquité biblique parmi lesquels le roi Salomon. Si l'usage et les finalités de ce type d'écriture s'inspirent de la géomancie arabe et de l'astrologie, il est toléré par le dogme chrétien, notamment par la présence de prières écrites de l'Evangile et par une iconographie chrétienne, en particulier la croix. L'écriture guèze indique donc le cadre religieux, l'explicite et transmet les figures primordiales appartenant au panthéon historico-religieux. Ce rouleau intitulé le Talisman de Salomon, Sirak, Aristote et Alexandre le Grand » combine la philosophie et la sagesse comme protection. Ces figures pré-chrétiennes, d'après l'analyse de Claire Bosc –Tiessé et Anaïs Wion, « symbolisent les tensions entre la pensée juive et la pensée grecque entre le IVe et le Ier siècle avant J.-C. L'ensemble des images et les extraits liturgiques en guèze expriment l'héritage intellectuel comme religieux. L'image dans la partie supérieure doit immédiatement attirer le regard, comme cette frise d'yeux stylisés récurrente dans la structure de ces rouleaux, et répétées ensuite pour distinguer les parties écrites de celles dessinées. Chacune des images est associée à un titre en guèze. La Première image consiste en un visage dans des losanges, le regard tourné vers le bas, iconographie de la Sagesse de Salomon, en référence à l'ancien testament, dont la dynastie royale éthiopienne réclame l'ascendance par Ménélik, premier roi salomonide éthiopien, fils de la Reine de Saba et du roi Salomon. Son image est associée à la révélation de la sagesse, par extension à la connaissance, notamment dans la confection des rouleaux, est détenue par ceux qui détiennent cette sagesse. La deuxième image, qui est celle reproduite sur le document, aux quatre visages, est associée à des titres en hommage aux forgerons et à Sirak, nom donné au livre biblique appelé en Occident L'Ecclésiastique et en Ethiopie Livre de la sagesse de Yasu, fils

de Sirak. La Troisième image se compose de quatre cœurs confrontés, symbole de la sagesse d'Aristote, qui était disciple de Platon et ami d'Alexandre le Grand. Là se défend la force de la logique et de la pensée moderne. La quatrième image est dédiée à Alexandre le Grand qui représente la suprématie hellénistique. Ce dernier apparaît dans le dernier registre sous la forme de huit têtes surmontées du titre « La sagesse d'Alexandre ». La conception de ces rouleaux est confiée à un spécialiste, à la fois artiste et prêtre : le dabtara. Celui-ci, après des phases de trances, prépare le cuir d'un animal sacrifié pour réaliser le parchemin. Il exécute ensuite les dessins et les lettres avec une pointe de roseau fendue et utilise des pigments végétaux et minéraux. Le rouge vient du minéral, le jaune du végétal et le bleu du végétal probablement de l'indigo. Les mots importants sont écrits en rouge comme sur les livres religieux.

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

❖ **Document 1 : Plan, reconstitution graphique et photographie du site de Nan Madol, Pohnpei, Archipel des Carolines, Etats Fédérés de Micronésie, 500 AEC – 1820**

Ce document se compose de 3 vues complémentaires du site de Nan Madol

- A- Vue aérienne du site de Nan Madol
- B- Vue en perspective du complexe funéraire de Nandauwas
- C- Vue de détail de l'enceinte du complexe de Nandauwas

Cet ensemble permet d'aborder l'un des sites archéologiques mégalithiques majeur du Pacifique, très identifié, notamment par son inscription en 2016 au patrimoine mondial de l'Unesco. Il est intéressant par sa méthodologie de recherche qui a allié, dès les premières fouilles dans les années 1980 (Ayres), un travail d'excavation et un enregistrement de la mémoire orale. Le terme Nan Madol signifie « l'espace entre les choses ». On attend du candidat une contextualisation des phases de peuplement de la Micronésie. La Micronésie occidentale est d'abord peuplée par les populations austronésiennes provenant du sud-est asiatique, et de Taiwan pour les îles Mariannes situées à l'ouest de la Micronésie. Cette première phase démarre entre 3 300 BP au plus tôt et 2 000 BP et se superpose à la phase de déploiement du complexe culturel Lapita qui permet le peuplement de l'Océanie proche. Le peuplement de la région de Nan Madol se rattache à cette origine austronésienne, soit qu'il s'agisse de populations directement venues d'Asie du Sud-Est, soit des populations austronésiennes arrivées au Vanuatu ou aux îles Salomon (Océanie proche) et ayant opéré une remontée vers le nord du Pacifique en Micronésie centrale et orientale. Les premières dates d'occupation du site remontent à 25-529 EC. Le peuplement polynésien se met en place vers 1400 EC par un mouvement retour, d'est en ouest des cultures polynésiennes récemment installées dans le triangle polynésien. Cela place la Micronésie au cœur d'un carrefour culturel entre Asie du Sud-Est, mondes mélanésien et polynésien.

Les premières connaissances (européennes) de ce site datent du voyage exploratoire russe du Senyavin, en 1828. La première cartographie du site est réalisée en 1910 par l'ethnologue allemand Paul Hambruch. Un état de l'organisation sociale très hiérarchisée est alors enregistré. La société est divisée en trois strates, chacune organisée en clans et sous-clans, de la haute noblesse jusqu'aux gens du commun. Le rang est lié à la filiation et les alliances entre personnes d'une même appartenance.

Les premières fouilles organisées s'organisent à partir des années 1980 et durent une vingtaine d'années environ. La chronologie d'occupation du site est définie à l'issue de ces fouilles comme suit :

- Premières installations (25-529 EC)
- Prémices de construction mégalithique sur Nan Madol (500-600 EC)
- Dynastie Deleur caractérisée par un pouvoir très centralisé, une architecture différenciée des résidences de chefs et des sanctuaires aux tombes stylisées, un déclin de la poterie. L'apogée de la dynastie s'étend entre 1200 – 1500 AD avec 20 000 à 30 000 habitants environ installés à Nan Madol et une structuration architecturale mégalithique aboutie.

A partir de 1800, le site est progressivement inoccupé jusqu'au début du 20^e siècle, mais reste la propriété de clans d'élite vivant en dehors de Nan Madol. Le site se compose de 93 îlots artificiels sur un le récif frangeant du lagon de l'île de Temwen, près de la côte Est de l'île de Pohnpei. Ces îlots réalisés à partir d'un amas de blocs de corail, reliés par des canaux et dont l'organisation est pensée par tailles concentriques, ce qui témoigne d'une planification spatiale intentionnelle. L'environnement fertile et très arrosé favorise les pratiques horticoles (tubercules d'ignames) et la proximité du lagon permet une pêche fructueuse ; des facteurs ayant facilité l'implantation humaine. Le site se caractérise surtout par la présence de murs d'enceinte en fûts basaltiques de trois à cinq mètres de longueur, montés en traverses et boutisses et pesant plusieurs tonnes. Les roches basaltiques auraient, selon la tradition orale, été extraits depuis plusieurs îles alentours. La superficie totale du site est d'environ 80 hectares. Dans sa phase de première occupation, l'habitat de Nan Madol est constitué de maisons sur pilotis construites en bord de rivage (aujourd'hui à un mètre sous le niveau de l'eau), caractéristiques de l'architecture austronésienne retrouvée ailleurs en Mélanésie insulaire. Puis, dans la phase d'occupation Deleur, Nan Madol est réparti en deux zones, d'une part un lieu de résidence des élites (Madol Pah) et d'autre part un centre d'activités cérémonielles (Madol Powe). A Madol Pah, la hiérarchisation sociale forte est lisible dans les dimensions différenciées des habitats (maisons de l'élite supérieures à 35m²). Ces zones d'habitation sont érigées sur des plateformes en pierre, et comportent des maisons-cuisines ainsi que des maisons communes de réunion. A Madol Powe, l'activité cérémonielle, répartie sur des îlots spécifiques, est attestée par la présence de four en blocs de corail qui servaient à la cuisson des tortues. D'autres îlots sont réservés à la fabrication de l'huile de coco pour onction durant les rituels. Des espaces sont aménagés avec des plaques de pierre servant de pilons pour la consommation du sakau (kava), boisson rituelle réalisée à partir de racine de poivrier, répandue à l'échelle de l'Océanie et servant à marquer, par son protocole de consommation, le statut de chaque participant. Le candidat peut préciser le déploiement de cette pratique en Océanie et ses contextes d'usage (collectifs, cérémoniels etc.). A partir du dessin en

perspective du sanctuaire de Nandauwas (B), le candidat peut souligner dans son analyse la fonction funéraire du lieu. Cette zone est construite sur la partie du site tournée vers l'océan, fermée par un épais mur de 4,5 m de haut et 10m d'épaisseur, marquant le rôle symbolique du territoire de l'eau comme monde des ancêtres. La structuration concentrique des murs mène à une crypte couverte. On rappelle la découverte en fouilles d'environ 10 000 artefacts : poterie, os, coquillage (perles, lames d'herminette et bracelets faits de coquillage conus et tridacne). On trouve notamment des fragments diversifiés de poterie datés entre 1 et 1 100 EC, dont les caractéristiques coïncident avec la céramique Lapita tardive, sans décor, que l'on trouve dans les territoires Lapita à proprement parler, depuis l'Archipel Bismarck jusqu'à Samoa. Des leurres à poissons sont retrouvés également, proches de ceux connus en Mélanésie insulaire. Des disques en pierre taillés et percés associés quant à eux probablement à des parures-monnaies sont également connus. Ils devaient marquer le statut du propriétaire de ces artefacts et témoignent de réseaux d'échanges interinsulaires à proximité. Ces différentes descriptions du site permettront d'insister sur la forme de pouvoir centralisé à l'origine d'une réalisation d'une telle échelle ayant mobilisé une communauté importante. On peut rappeler la stupéfaction des Européens ayant découvert successivement ce site à partir du 19^e siècle, leur étonnement étant lié à la perception évolutionniste ou diffusionniste forgée à la même période en Europe. De ce fait, l'histoire du site fut soumise à des lectures controversées, avançant notamment une origine étrangère des bâtisseurs de Nan Madol, hors des sociétés du Pacifique. On peut enfin opérer des comparaisons avec d'autres sites mégalithiques en Micronésie, particulièrement le site de Leluh sur l'île de Kosrae (500-1400 EC), d'une superficie moindre que Nan Madol (27 Ha) et qui compte à son apogée entre 2500 et 3500 habitants placés sous l'autorité d'un unique chef. Les similitudes entre les deux sites attesteraient de contacts. Des questionnements subsistent également sur les contacts entre les cultures de Polynésie occidentale et la Micronésie orientale. La consommation du kava, l'architecture mégalithique existe dans les deux zones et l'on sait les voyages opérés à partir de 1400 EC par les Polynésiens vers la Mélanésie et la Micronésie. Néanmoins, les preuves matérielles, linguistiques ou la tradition orale ne sont pas probantes de ce point de vue. Une occasion de rappeler les zones inconnues dans la chronologie de l'Océanie et la prudence avec laquelle ce domaine doit être abordé.

❖ **Document 2 : Portrait de King Charley d'Ulmarra avec sa mère et sa femme (ou sa sœur) - Clarence River, New South Wales - Tirage sur papier albuminé (d'après collodion humide) – 1873 - 20,3 x 15,4 cm - Pitt Rivers Museum, Oxford**

John William Lindt est un photographe d'origine allemande, installé en Australie à l'âge de 17 ans, après avoir fui son pays natal à bord d'un navire hollandais et déserté celui-ci à son arrivée à Brisbane. Explorant d'abord le territoire du Queensland tout en réparant des pianos, il s'installe ensuite à Grafton dans la région de la rivière Clarence (Nouvelle Galles du Sud) et entre dans le studio photographique Wagner, qu'il acquiert à partir de 1868. Entre 1868 et 1876, Lindt réalise une série de portraits d'Aborigènes qui se distingue par le point de vue proposé. Le commentaire du candidat doit fournir une description détaillée de la scène représentée et recontextualiser ensuite cette image dans l'histoire des regards s'agissant des cultures aborigènes, en insistant sur la singularité du travail de Lindt. Cette photographie réalisée en studio fait partie d'un album de douze tirages intitulé « Album of Australian Aborigines » diffusé à l'échelle internationale à partir de 1880 par le gouvernement australien du New South Wales auprès notamment des musées d'ethnographie, dont le Pitt Rivers Muséum est un exemple. Ces photos font également l'objet de nombreuses expositions, ce qui renforce encore davantage la notoriété de Lindt et lui permet d'obtenir de nombreuses distinctions. On rappelle à ce stade la production importante d'albums photographiques et leur circulation en Europe, dans le contexte de la naissance de l'ethnographie où la photo garantit une nouvelle forme d'objectivité (Albums du Prince Roland Bonaparte par exemple). Les groupes aborigènes de la Clarence River photographiés par Lindt appartiennent à la communauté Gumbaynggirr. L'homme posant au centre est identifié comme King Charley, de son vrai nom Charles Whitton. Les recherches menées par le Pitt Rivers Museum renseignent sur son identité. Cet homme vivait avec sa femme sur la propriété des McLachlan à Ulmarra, un bourg situé à quelques kilomètres de Grafton où Lindt tient son studio photographique. Cette origine est intéressante pour comprendre les conditions de prises de vues et la mise en scène qui s'opère dans l'image. Le groupe représenté dans un supposé mode de vie traditionnel connaît en fait une existence largement occidentalisée. Les territoires coutumiers ayant été annexés par les colons britanniques depuis le début du 19^e siècle, le mode de vie de chasseur-cueilleur nomade tel que représenté sur l'image n'est plus une réalité et les communautés se sédentarisent de force, en entrant notamment au service de propriétaires terriens européens à la recherche de main d'oeuvre pour l'élevage du bétail par exemple. Il est intéressant de noter que, dans les nombreux tirages de ces images qui furent réalisés ultérieurement, la plupart ne précisaient plus l'identité des personnes photographiées. King Charley est assis, portant une plaque métallique en pectoral, couvert d'une peau de kangourou, un bandeau en coton autour du front et tenant une lance dans la main droite et un boomerang dans sa main gauche. Les deux femmes allongées à ses pieds, son épouse et sa sœur, portent un tissu enveloppant en coton. L'une tient une hache à lame de métal. Un bouclier est posé au sol, un sac en fibres nouées est suspendu à un fragment de tronc. Chacun de ces objets doit être développé par le candidat du point de vue de leurs techniques de fabrication, leurs usages, leur stylistique au besoin (bouclier et boomerang en particulier). La végétation bordant le cadre et la toile peinte dans le fond du studio tentent l'illusion d'un paysage du Bush où vivaient encore en nomades les Aborigènes Gumbaynggirr. Le choix d'une prise de vue illusionniste en studio s'explique par les contraintes techniques qu'impose le négatif au collodion humide sur plaque de verre. Cette technique, si elle est compatible avec une utilisation en extérieur, impose dans ce cas d'avoir un matériel très conséquent de produits de développement, une imposante chambre noire portable et nécessite d'opérer le développement rapidement sur le terrain, avant que l'émulsion ne sèche. S'ajoute à cela un temps de pose long qui impose de rester immobile longtemps. Alors que la prise de vue est en studio, la main droite de King Charley apparaît floue à l'image, du fait d'un léger mouvement de sa part sans doute. La plaque que porte King Charley autour de son cou est un indice qui vient déconstruire l'image idéalisée proposée par Lindt. Il s'agit d'un

insigne de distinction remis par le gouvernement colonial. Seuls les hommes considérés comme des chefs de « tribus » étaient autorisés à les porter. On notera l'ambiguïté de ce type d'insigne, remis par le gouvernement colonial qui entretient un rapport antagoniste de domination sous couvert de distinction. Par souci de contextualisation, le candidat peut rappeler l'approche intellectuelle et scientifique évolutionniste qui se développe en Europe dans le dernier tiers du 19e siècle et qui tend à classer les populations aborigènes australiennes au bas de l'échelle des sociétés primitives, un régime de valeur basé notamment sur le constat d'une culture matérielle restreinte (pourtant liée au mode de vie nomade des différents groupes linguistiques aborigènes et non à une absence d'aptitudes technologiques) et qui contribua en partie à justifier l'expansion coloniale. Le registre de cette image est donc à plusieurs titres ambivalent. En soignant la composition pour rendre lisibles les moindres détails de manière documentaire, Lindt propose cependant un regard esthétisant et romantisé. De plus, si aujourd'hui ces images nous paraissent relever du registre colonial, elles sont considérées à l'époque comme l'une des premières tentatives de représentation documentaire des communautés aborigènes. Lindt engagera d'ailleurs, à la suite de ce travail en Australie, une enquête photographique en 1885 en Nouvelle-Guinée, pour le compte du gouvernement colonial australien qui instaurait alors un Protectorat du sud de l'île, et dont la publication et la diffusion connaîtra un grand succès. Le commentaire peut traiter du travail collaboratif de recherche mené depuis les années 2000 en Australie comme en Europe, dans le milieu académique et muséal, autour des corpus photographiques représentant des communautés aborigènes. Des projets croisés comme « Returning photos : Australian aboriginal photographs from European collections » visent ainsi à recenser et mettre à disposition des communautés, via des plateformes web, des fonds photographiques anciens et récents afin de reconnecter celles-ci à leur patrimoine et leur généalogie. La photographie étant considérée par les communautés moins comme une représentation qu'une incarnation des ancêtres et des lieux sacrés du Présent ancestral, on souligne l'importance qu'elle revêt dans l'affirmation de la souveraineté de ces communautés sur les territoires australiens. En déplaçant le regard vers la création photographique contemporaine aborigène, le candidat peut aussi donner l'exemple des travaux de Brooke Andrew, qui s'attache à traiter notamment du hors champ des photographies ethnographiques produites au 19e et 20e siècle en contexte colonial, en s'intéressant aux preneurs d'images et à la relation qu'ils entretiennent avec leur sujet.

❖ **Document 3 : Figure masculine, munga dukna - Iles Salomon, Province Temotu, Archipel des Santa Cruz, île de Te Motu, village de Mainu - Fin du 19e - début du 20e siècle - Bois, enduit de curcuma, fibres végétales tissées, écaille de tortue, écorce - Hauteur : 39,5 cm - Collectée par le Révérend G. West, 1928 - Otago Museum, Dunedin, Nouvelle-Zélande**

Ce type de figure est l'image (munga) d'une divinité dukna ou d'une entité surnaturelle, spécifique selon les groupes. Cette dimension surnaturelle est matérialisée sur la figure par la présence de curcuma, une substance colorée considérée comme ayant des propriétés surnaturelles en elle-même et qui participe de l'agentivité de l'objet. Cette efficacité est également matérialisée par les parures qui couvrent le corps de la divinité dukna et qui correspondent à la façon dont les vivants conçoivent les incarnations des esprits surnaturels. Rares sont les figures qui les conservent encore. Ces parures sont identiques à celles portées par les hommes lors des danses et rituels, ce qui leur permettait d'incorporer à ces occasions la puissance surnaturelle des divinités et devenir eux-mêmes des images des dieux.

Le candidat détaille les différentes parures : la coiffe abe à l'arrière de la tête formée par une frange de fibres (Gnetum), portée aux Santa Cruz par les hommes de haut rang social. La natte tissée qui pend à l'avant et au revers de la taille de la sculpture, les pans étant reliés par un cordage permettra d'aborder la rareté des techniques de tissage en Océanie (Micronésie, Vanuatu, îles Santa Cruz, Nouvelle-Zélande). On devine à l'extrémité les motifs géométriques bruns caractéristiques de ces nattes portées en ceinture et cache-sexe par les danseurs dans les cérémonies nela. On note la présence d'un ornement nasal et des ornements d'oreille en écaille de tortue, un brassard tressé en fibres (vannerie), des nœuds de palmes qui soulignent les articulations et le cou. Ces ornements pouvaient être remplacés dès qu'ils présentaient des signes d'usure ou étaient moins présentables, car cela n'était pas conforme avec l'image des divinités. La figure est assise sur un support en forme de M, semblable à un oiseau et qui fait écho aux appui-têtes de l'île de Tikopia, une enclave polynésienne au sud de l'archipel des Santa Cruz. On développe à cette occasion les réseaux d'échanges et influences stylistiques propres à cette région, carrefour de cultures polynésienne et mélanésienne (une occasion de discuter du découpage géographique et culturel de l'Océanie opéré en 1831 par JS Dumont d'Urville). On peut évoquer la parenté stylistique du visage de cette figure de dukna avec la sculpture de l'est et l'ouest des Salomon, sachant que des mouvements forcés de main d'œuvre sont importants dans l'archipel à partir de la colonisation britannique à la fin du 19e siècle, ce qui a contribué à diffuser les styles régionaux et créer des styles plus hybrides. En termes d'usage, et faute d'information précise de collecte concernant cette sculpture, les dukna pouvaient être utilisées dans les maisons d'habitation ou les maisons des hommes (maisons cérémonielles qui sont le lieu du pouvoir) pour des cultes individuels ou collectifs selon les cas. Installées à part, on pouvait lui adjoindre d'autres objets permettant de renforcer l'efficacité de l'entité, comme des monnaies de plumes tevau ou des crânes reliquaires de personnages importants. Offrandes et paroles dédiées permettaient d'entrer en relation avec l'entité. Pour la présente figure, le renouvellement de la couche de curcuma réactivait la figure et facilitait son action auprès des vivants. Chaque dukna renvoie à une déité particulière et la mythologie qui lui est associée et sera sollicitée en conséquence, pour favoriser une bonne expédition en mer, l'acquisition de biens. Les données anthropologiques collectées sur ces figures (voir Davenport) mentionnent que les entités peuvent se manifester auprès des vivants, non par le rêve mais en faisant survenir des événements inhabituels. La provenance de collecte -Révérend George West- de cette sculpture mérite d'être contextualisée. George West d'abord charpentier pour la Melanesian Mission en 1913, fut ordonné Révérend en 1925. Il séjourna de 1916 à 1937 sur les îles Reef à Santa Cruz. En 1931, Il fait parvenir une importante collection provenant des Santa Cruz, à l'Otago Museum de Dunedin -Aotearoa / Nouvelle-Zélande, sa patrie d'origine-, qui l'exposera pour partie dès son arrivée. Les modes opératoires de travail des missionnaires de la Melanesian Mission

créée au milieu du 19e siècle sont : enregistrements linguistiques, formation d'enseignants et de prêtres locaux, collectes représentatives de la culture matérielle masculine comme féminine, intérêt pour les objets hybrides montrant les syncrétismes liés à la conversion. Les notes de terrain du Révérend West indiquent que la pièce fut collectée en 1928 dans le village de Mainu. La figure était sollicitée par les hommes avant un départ de pêche aux grands requins, afin d'en garantir le succès. Une fois capturés, la chair de ces requins était cuisinée et emballée pour être vendue, notamment contre des plumes rouges indispensables à la fabrication des monnaies de plumes teva. Sur ce thème des collectes missionnaires aux Santa Cruz, certains de ces objets rituels ont pu être aussi détruits en signe de conversion ce qui limite leur connaissance aujourd'hui. La colonisation et la missionarisation aux Santa Cruz ont entraîné un dépeuplement important du fait de maladies, ce qui a favorisé la dépossession des sculptures dukna au profit des missionnaires ou des marchands de passage, les hommes pensant que les entités surnaturelles ne pouvaient plus les protéger. Un phénomène que l'on connaît largement en Polynésie tout au long du 19e siècle. Aujourd'hui, environ cinquante-cinq figures dukna sont conservées dans des collections publiques et privées à travers le monde. L'anthropologue William Davenport a réalisé une étude détaillée de chacune d'elles et documenté leurs contextes d'usages depuis ses premiers terrains dans les années 1950. La référence à ses travaux est donc souhaitable. En s'appuyant sur Davenport, on peut rapprocher cette figure d'autres exemples conservés dans les musées européens. Pour une même origine de collecte par le Révérend George West (à confirmer), on cite la figure munga dukna conservée au Musée d'archéologie et d'anthropologie de l'Université de Cambridge. Cette figure debout présente également des parures rapportées : ornements de nez et d'oreilles en écaille de tortue, et surtout la surface du bois est également couverte de curcuma qui lui donne sa teinte orangée distinctive. Stylistiquement, dans le traitement des traits du visage en particulier, la figure de l'Otago Museum est à rapprocher de la petite figure assise sculptée au sommet d'une perche (fragmentaire), collectée en 1935 par l'expédition française de la Korrigane et aujourd'hui conservée au musée du quai Branly-Jacques Chirac.

❖ **Document 4 : Paradise Camp - Fonofono o le nuanua : Patches of the Rainbow (After Gauguin), 2020, 139 x 375 cm - Paul Gauguin with a hat (After Gauguin), 2020, 45 x 38 cm - Tirages photographiques sur dibond - Installation pour le Pavillon de la Nouvelle-Zélande, Biennale d'art de Venise, 2022**

Ce document présente deux des œuvres de l'installation Paradise Camp, réalisée par l'artiste d'origine samoane et japonaise Shigeyuki Kihara lors de l'édition 2022 de la Biennale de Venise (Pavillon de la Nouvelle-Zélande, Arsenal). L'installation croise histoire coloniale, histoire de l'art, identités de genre et enjeux environnementaux, en contexte local océanien mais aussi dans une perspective globale. De nombreux articles de presse ont présenté cette installation, ou reproduit des vues diverses, et un catalogue de l'exposition a été publié à l'occasion. Depuis sa première exposition monographique au Metropolitan Museum of New York en 2008, l'artiste, qui utilise principalement le médium photographique, la performance dansée et l'installation mixte dans sa pratique, a collaboré avec de nombreuses institutions internationales (British Museum, LACMA Los Angeles, Art Gallery of New South Wales Sydney etc.) et est actuellement chercheuse invitée du National Museum of World cultures aux Pays-Bas. Le candidat peut retracer les grandes lignes du parcours artistique de l'artiste. Shigeyuki Kihara construit son œuvre selon le prisme de son identité de genre, en tant que Fa'afine. En langue samoane, fa'a signifie « à la manière de », et le mot fafine signifie « femme ». Le terme désigne à Samoa, les personnes de troisième genre, nées hommes qui sont éduquées comme des femmes et ont une expression de genre féminine. Artiste chercheur, elle puise dans des archives muséales et anthropologiques pour nourrir ses projets artistiques. Pour Paradise Camp, elle réunit sous une composition intitulée Vaarchive – le concept de Va décrivant l'espace qui réunit des entités séparées – des reproductions de journaux d'explorateurs, des photographies de la période coloniale allemande aux Samoa, des coupures de presse, des dépliants touristiques, qui contextualisent les représentations coloniales des cultures Samoanes au cours du temps et plus particulièrement les difficultés auxquelles ont fait face et font encore face les Fa'afine en matière de reconnaissance, d'aide et soutien pour les institutions.

Cette composition reflète sa méthodologie de travail et constitue un préalable à la réinterprétation de l'œuvre de Paul Gauguin qui est au centre de son installation Paradise Camp. Le commentaire, après avoir contextualisé le processus créatif de l'artiste peut se structurer autour d'un aller-retour entre l'œuvre de Gauguin en Polynésie et sa réinterprétation opérée par Shigeyuki Kihara. L'œuvre Fonofono o le nuanua : Patches of the Rainbow (After Gauguin) reproduite pour cette épreuve de commentaire est elle-même une évocation à l'échelle 1 du tableau « D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ? » (1897-1898), conservé au Museum of Fine Arts de Boston. Elle pourra en ce sens servir d'œuvre pivot dans cet aller-retour. On pourra rappeler bien sûr l'expérience personnelle et artistique vécue par Gauguin lors de ses séjours à Tahiti puis aux Marquises, sa désillusion face à un monde en profonde mutation à la suite de la colonisation, les sources multiples d'inspiration qui ont présidé à la création de ses toiles polynésiennes. La référence aux analyses développées dans le catalogue de l'exposition Gauguin Tahiti – l'atelier des Tropiques (Grand Palais, 2003) sous tend ce rappel du travail de l'artiste. L'analyse peut ouvrir plus largement le sujet aux avant-gardes européennes du début du 20e siècle et des types de regard portés sur les cultures du Pacifique en France et en Allemagne en particulier et les œuvres d'artistes qui intègrent des échantillons de culture océanienne (travaux d'Emil Nolde en particulier, qui lui aussi voyagea en Océanie). Dans son approche contemporaine, Shigeyuki Kihara « recycle » (upcycle) l'œuvre de Paul Gauguin en reproduisant en photographie des peintures de cet artiste dans sa période polynésienne. Elle utilise ce qu'elle considère être un modèle initial, pour le modifier et l'améliorer en neutralisant sa dimension coloniale. Ces recyclages sont présentés sur des fonds de vues paradisiaques des îles Samoa, qui sont autant de vues de sites dévastés par un important tsunami en 2009. Ce travail prend sa source dans un colloque autour de Gauguin organisé à l'Auckland Art Gallery en 1992 auquel assista Kihara. Ngahua te Awekotuku, universitaire et activiste maorie, partage avec Shigeyuki Kihara des textes non publiés autour de sa perception du travail de Gauguin d'un point de vue maori. Pour cette universitaire, le peintre a délibérément recours à des formes androgynes et exotiques de représentations de ses modèles dans ses peintures. Cette approche reflète selon elle la fascination du peintre pour les

Māhu (équivalent tahitien des Fa'afine). Elle s'appuie pour son interprétation sur les notes de Gauguin dans son journal Noa Noa. Shigeyuki poursuit l'analyse d'Awekotuku en retournant vers des archives photographiques et les œuvres de Gauguin elles-mêmes qu'elle part étudier dans les musées. Kihara suppose que Gauguin, lors de son passage à Auckland en août 1895, acquiert des photographies de Thomas Andrew prises à Samoa et qui circulent largement à cette époque en Nouvelle-Zélande. L'une de ces photos est présente sur une page de l'album Noa Noa et montre une Samoane les seins découverts. On souligne en parallèle à quel point la photographie fut pour Gauguin un support dans la composition de ses toiles tahitiennes. Il est intéressant de mettre en parallèle le travail de récréation opéré par Gauguin lui-même dans ses toiles (syncrétismes entre religion ancienne tahitienne dont il ne reste plus que quelques vestiges et inspirations exogènes à la Polynésie, telle l'iconographie du temple bouddhique de Borobudur -dont Gauguin conservait des vues photographiques). La seconde photographie est un autoportrait de Paul Gauguin revisité par Shigeyuki Kihara qui a elle-même pris les traits du peintre et pose à l'identique d'un autoportrait réalisé à Paris par Gauguin en 1893-1894 et conservé au musée d'Orsay. Elle exagère ici le modèle de l'artiste voyageur. L'arrière-plan de la photographie diffère du tableau où est accroché au mur un paréo tahitien et l'œuvre Manao Tupapau (1892). Kihara, dont le visage est entièrement remodelé, déploie cette fois à l'arrière, la reproduction photographique d'une étoffe d'écorce battue et peinte, appelée siapo à Samoa. L'intention de l'artiste est ici de faire référence à la place des arts du Pacifique dans l'inspiration des artistes européens du tournant du 20e siècle. Sur ce même registre, elle fait également écho à l'intérieur de la maison de Robert Louis Stevenson à Apia (Samoa), dont les murs étaient entièrement couverts de siapo. Les photographies « recyclant » les peintures de Gauguin sont complétées dans l'installation Paradise Camp par la projection d'un programme télévisuel de type Talk-show, où est interviewé un groupe de Fa'afine à propos de l'œuvre de Gauguin. Les commentaires impertinents ou subversifs sur le regard masculin de Gauguin sur les femmes qu'il représente alternent avec des images de concours de beauté Fa'afine, soulignant la démarche d'émancipation et de fierté de cette communauté du Pacifique. Le passage du terme « Indigenous » à « In-drag-enous » présent à l'écran renforce ce contrepoint.

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

- ❖ **Document 1 : Porte-cigare - Brésil, région de Rio Negro, près du fleuve Tiquie, maloca Maximiano - Culture Tukano - Collecté par Theodor Koch-Grünberg (1872-1924) en 1907 – Bois - 63,5 x 6 x 2,5cm - Inv. V.B. 5627, Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum, Berlin**

Ce porte-cigare est un objet emblématique du Nord-Ouest de l'Amazonie. L'exemplaire représenté a été collecté par l'ethnologue et explorateur Theodor Koch-Grünberg qui a inventorié et documenté sa collection avant de la céder au musée ethnographique de Berlin. En 2024, on fêtera le centenaire du décès de cet ethnologue.

Chez les Tukano, comme chez leurs voisins les Desana, chaque groupe culturel a son territoire et transmet de manière patrilinéaire son patrimoine comprenant un certain nombre d'objets rituels sacrés, tels que les porte-cigares, les flûtes etc. Ces objets sont accompagnés de mythes ayant une forte valeur identitaire, car ils permettent de revendiquer des territoires ou encore des privilèges. Dans le récit d'origine, Yeba Biro était assise sur un banc, fumant le cigare avec le porte-cigare et a conçu ainsi le monde. Les objets évoqués dans ce mythe, comme la calebasse, le porte-calebasse, le cigare et le porte-cigare correspondent à des parties de corps des entités qui ont créé les premiers humains. Aujourd'hui encore, le chamane assis sur son banc en bois mâchant de la coca ou fumant le cigare reprend la position de l'Aïeule-du-Monde pour effectuer une cure dont la fumée du cigare a un caractère ambigu dépendant de son intention et de l'incantation qui l'accompagne. Ainsi, la fumée peut se révéler bénéfique et guérissant le corps du malade en l'enveloppant, protectrice envers le corps du défunt dont elle aide à libérer l'âme et au contraire agressive face à l'ennemi qu'elle peut rendre malade.

Par ailleurs, ces cigares et porte-cigares sont utilisés à la fin de la saison sèche, vers mars-avril, lors du rituel d'initiation des jeunes garçons et de l'évocation du mythe de Juruparí. A ce moment, les jeunes garçons apprennent à jouer des flûtes dont la vue est interdite aux femmes. Le lendemain, les chamanes distribuent entre autres les cigares cérémoniels. Cette cérémonie doit être vue comme celle de l'intronisation des garçons dans la vie sociale et témoigne de la transmission d'un droit héréditaire d'un père envers son fils. Au long du XXe siècle, la production de ce type de porte-cigare reste sensiblement inchangée, comme l'atteste le porte-cigare conservé au National museum of American Indian, datant de 1979 qui est de forme identique et dont les décors sont rehaussés d'argile blanche.

- ❖ **Document 2 : Monk's Mound, le tertre des moines - Sud de l'Illinois, à l'est du fleuve Mississippi, Etats-Unis - Cahokia - du IXe au XIIIe s. - Base de 5,6 ha, 30m de hauteur, soit 620 000 m3 de terre**

A Cahokia, le plus grand site de la région qui s'étend sur 1600 ha, la ville était orientée, suivant les mouvements du Soleil et de la Lune. Près de 120 tertres ont été mis à jour, ayant des fonctions diverses : tumuli, bâtiments publics ou encore comme observatoire astrologique, le Woodhenge. Quant à la butte n°34 elle se distingue par la présence d'un atelier d'un artisan de cuivre. Le Monk's Mound est le plus grand terrassement au nord du Mexique et a été réalisé en 14 strates, permettant des agrandissements successifs. Une dalle d'argile sert de fondation (300 x 200 m sur une hauteur de 7m). Il était surplombé par un très grand bâtiment. Cet ensemble doit son nom à la présence de missionnaires français

installés à proximité dès le XVIIIe siècle. La société pré-urbaine de Cahokia s'est rapidement développée mais les avis des spécialistes divergent sur sa démographie (entre 10 et 20 000 habitants), son économie. Elle a eu néanmoins une importance tant du point de vue culturel, que religieux. Cette influence se dénote dans d'autres vestiges de grands ensembles mississippiens, retrouvés dans le Midwest. Par ailleurs la présence d'artefacts réalisés en cuivre, en coquillage et pierres témoignent de l'importance de réseaux commerciaux à travers l'Amérique du Nord. Mais il est possible que le changement climatique ait provoqué le déclin de cette culture agricole et que de fortes tensions s'en sont suivies. D'ailleurs la présence de palissades des années 1175-1275 témoignent de la menace de conflits. Ces terrassements ont été perçus comme étant d'origine viking, voire phénicienne car le contexte permettant la reconnaissance la culture amérindienne a été difficile. En effet, en 1830, date à laquelle l'Indian Removal act a été promue, permettant la déportation des Amérindiens à l'ouest du Mississippi, le gouvernement en place ne pouvait accepter l'idée qu'il puisse y avoir eu dans le passé une ville amérindienne, plus grande que la Washington d'époque. Ce site a été fouillé à partir des années 1880 et été protégé comme parc national en 1925, puis il a été inscrit sur la liste du patrimoine mondial de l'Unesco en 1982.

❖ **Document 3 : Ñimintrarüwe : ceinture de femme – Chili - Textile tissé en laine, motifs de lukutuel – Mapuche - XIXe-XXe s. - Don Aldo Girardelli - Chili, Musée chilien d'art précolombien, n° inv : MChAP 1692**

Lorsque la femme Mapuche a l'âge d'avoir des enfants, elle retire sa ceinture de fille (pichitrarüwe), aux motifs plus simples et revêt la trarüwe qui protège et renforce son ventre. Cette ceinture aux dimensions plus importantes a étonné les chroniqueurs du XVIe et du XVIIe siècle comme Geronimo de Bibar. Outre sa fonction symbolique, la trarüwe reste pratique car elle retient sa robe. Le contraste entre la ceinture aux couleurs vives et au riche décor semble d'autant plus accentué que le kepan, la robe est noire et simple. Les motifs et couleurs sont signifiants et permettent de connaître l'âge mais aussi la place sociale qu'occupe sa porteuse. Chaque pièce est donc une création unique faite par sa propriétaire et permet entre autres de questionner le lien entre art et artisanat. Si généralement on trouve pour ce type de ceinture des motifs tissés en rouge ou noir sur fond blanc, c'est véritablement l'utilisation rituelle de la ceinture qui aura une incidence sur l'élaboration des couleurs. Ainsi la femme et sa ceinture sont inséparables dans un même système. Les motifs renvoient donc souvent à la cosmogonie mapuche mais aussi à l'organisation sociale et territoriale. Celui dit du lukutuel représente une personne agenouillée, voire suppliante, il peut s'agir d'une machi. Elle peut être associée à un arbre de vie, la pensée de tous les êtres humains. La technique utilisée est celle de chaînes complémentaires dite Ñimin. Celle-ci est transmise de femme en femme et lors de l'initiation au tissage, il est procédé au rite de l'araignée qui revêt pour le moins, trois formes différentes. Afin de compléter la vision ethno-historique de ces ceintures, une recherche collaborative a été menée en 2012 avec plusieurs femmes tisserandes Mapuche et le musée régional d'Araucanie, afin d'identifier et de documenter le fonds des trarüwe qui y était conservé.

❖ **Document 4 : Codex Telleriano-Remensis - Culture Aztèque - 50 feuillets en papier vergé, reliés - 32 x 22 cm - Codex Mexicain n°385 - Conservé au département des manuscrits, à la Bibliothèque nationale de France, Paris.**

Ce codex a été peint au XVIe s. a priori par les scribes-peintres, les Tlacuiloque puis annoté par une personne vivant au Mexique. Malgré cette hypothèse d'avoir été peint au Mexique, le papier utilisé semble plutôt européen voire génois. Une fois arrivé en Espagne, le codex a été relié et comporte en sus la mention "Geoglificos de que usaban los Mexicanos". Puis, il est entré en possession de Charles-Maurice Le Tellier, archevêque de Reims à la fin du XVIIe siècle. D'ailleurs, vers la partie centrale, il est possible de voir le sceau de la bibliothèque du roi de France, à laquelle le document a été donné par l'archevêque Charles-Maurice Le Tellier en 1700. C'est un cercle rouge portant l'inscription "Bibliothecae Regiae". En référence à ce collectionneur, Alexandre von Humboldt nomme le manuscrit le codex Telleriano-Remensis. La numérotation des pages est quant à elle, plus tardive et a été faite en 1889. Ce codex comprend trois parties: un calendrier rituel de 260 jours, dit le Tonalpohualli allant du feuillet 1 à 7; puis des feuillets 8 à 24, un calendrier solaire et enfin, des feuillets 25 à 50, les annales historiques sur l'empire aztèque. Il s'agit ici d'un extrait du calendrier solaire aztèque, le xihpohualli, dont le 7e mois (c'est un mois d'une vingtaine de jours) est dit tecuilhuitontli, ce qui correspond à notre juin-juillet calendaire. Cette représentation de la déesse tutélaire du mois est Huixtocihuatl, la déesse du sel. Elle se trouve sur le premier folio illustré du codex Telleriano-Remensis. Des textes en espagnol écrits par trois mains différentes entourent la représentation de la divinité et donnent quelques éléments contextuels, tels que l'invisibilité des Pléiades à ce moment de l'année, ou encore les quantités de vivres donnés par les seigneurs aux habitants. Plusieurs sources contemporaines, dont le Codex de Florence apportent des informations complémentaires sur ces fêtes organisées en l'honneur de la déesse tutélaire de Tecuilhuitontli. Ainsi, le codex Borbonicus, associe sa représentation à celle du culte du maïs. Quant aux écrits du franciscain Bernardino de Sahagun, ils nous donnent d'autres précisions sur le rite car les Aztèques choisissaient une femme qui devait revêtir les attributs de Huixtocihuatl afin de l'incarner pendant les cérémonies. Puis, elle était à ce titre sacrifiée dans le temple de Tlaloc, en haut du Templo Mayor.

Ce culte était donc très suivi par les femmes mais aussi par les paludiers. Les folios suivant du codex ont été perdus et auraient dû correspondre aux mois d'Atlcahualo, Tlacaxipehualiztli, Tozoztontli, Huey Tozoztli, Toxcatl et Etzalcualiztli.

Ethnologie européenne

❖ **Document 1 : Arlésienne en costume - Naudot Carle (1880-1948), vers 1910 - Négatif sur verre, 13x18cm - Inv. 8301415, musée de la Camargue - Election de la Reine d'Arles, à l'occasion de la fête des Gardians vers 2017**

Costume de l'arlésienne : entre 1830 et 1850 le costume d'Arles s'individualise. Lié au grand mouvement de la Renaissance provençale, le félibrige. C'est Frédéric Mistral, poète et fondateur du mouvement félibrige (mouvement littéraire qui prône la renaissance et la valorisation de la langue et de la tradition provençale) qui contribue à uniformiser et fixer le costume typique de l'arlésienne. Il en fixe les traits et le costume à travers le personnage poétique de Mireille. Invention du costume : réponse face au risque d'uniformisation nationale. Cas de la Provence loin d'être isolé : participe d'un processus diffus d'invention et de fixation des identités régionales dans la seconde moitié du 19^e siècle.

Usage du costume : un élément de communication. Costume permet d'arborer des signes sociaux qui font l'objet d'un large consensus et parfois codifiés avec précision. Pour l'individu, porter le costume permet le renforcement de son identité et la reconnaissance de celle-ci par la collectivité. En dehors de l'appartenance régionale, le port du costume permet de signifier notamment : sexe, appartenance à une classe d'âge, à une catégorie sociale, à des institutions ou groupes déterminés. Le costume de fête, porté en représentation, est celui qui est le plus chargé de représentations sociales.

Mise en scène de l'identité provençale : Élection de la Reine d'Arles : célébration qui permet l'actualisation de l'identité provençale autour de trois éléments considérés comme fondateurs de cette culture : le costume de l'arlésienne, la course camarguaise et la langue provençale.

❖ **Document 2 : Bouquet de Saint Eloi - 1878 (Tours, Indre et Loire) - Fer peint - 124x123 cm - MUCEM - Inv. 1964.5.1**

Cette enseigne en forme de fer-à-cheval est décorée sur son pourtour de treize scènes de compagnonnage entourant saint Eloi en évêque, flanqué de deux chiens (en tôle découpée et peinte) - guirlande de feuilles de laurier et trois fleurs à la partie inférieure - inscription en fer - découpée à l'intérieur : seize groupes de fers (à échelle réduite), entourés chacun de huit fers différents - deux barres horizontales découpées avec huit outils en réduction.

Chef d'œuvre de compagnon maréchal-ferrant. Le bouquet de saint Eloi doit son nom, d'une part à la disposition des fers en bouquet, d'autre part à la figuration de saint Eloi, orfèvre de Dagobert et patron des maréchaux. Il servait généralement d'enseigne à la forge, dont il exposait en même temps le catalogue de la production. Un chef d'œuvre de compagnon : Au 19^e siècle les sociétés compagnonniques, sociétés d'ouvriers d'élites, qui se proposaient de défendre les intérêts professionnels, moraux et spirituels des ouvriers. Compagnonnage, avant tout une institution de formation professionnelle. La formation durait plusieurs années et se faisait d'atelier en atelier, de manière à faire un tour de France. Le compagnonnage, tout comme le tour de France était ponctué de rites. La réception, véritable initiation à la société était la plus importante. Elle comportait des épreuves, physiques, morales et techniques (comme le chef d'œuvre), des rites de purification, l'initiation au devoir, l'attribution du nom et la remise des attributs et enfin la prononciation du serment. Le compagnonnage a joué et joue toujours un rôle de premier plan dans la transmission et le renouvellement des techniques et des savoir-faire.

❖ **Document 3 : Affiche publicitaire pour le rasoir électrique Philishave - Rasoir électrique Philips - Jean Colin, affichiste – 1955 – Lithographie - Inv. RI 2010.8.77, Paris, Musée des Arts décoratifs**

Les années glorieuses de la publicité : Au lendemain de la guerre, la France se reconstruit peu à peu. Il faut attendre le début des années 1950 et le développement grandissant de l'économie pour que la publicité connaisse un nouvel essor. Les affiches vantant les marques nouvelles mettent en avant de très jolies jeunes femmes sensuelles et gaies : les pin-up. Cette iconographie inspirée de l'esthétique américaine se répand sur le territoire français. Les publicités ne vendent plus seulement un bien de consommation, mais du plaisir, du statut social et de l'image. Sous l'action conjuguée de ces méthodes et de la très forte croissance économique des années 1950-1960, la publicité vit des moments de gloire. Elle est le reflet de nouveaux secteurs économiques alors en plein essor : l'électroménager, le transport, les loisirs, le tourisme de masse et les destinations lointaines. Publicité, construction et reproduction des stéréotypes de genre. Corps et pilosité : L'arrangement des cheveux et des poils, élément essentiel de la mise en scène de soi, véhicule depuis des siècles un message, l'adhésion à une mode, une conviction, une contestation et porte une multitude de significations comme la féminité, la virilité, la négligence. Chez les hommes, au début du XVI^e siècle, la barbe est associée à la virilité et à la force. Le visage imberbe est à la mode aux 17^e et 18^e siècles. Moustaches, favoris et barbes ne réapparaissent qu'au début du 19^e siècle et avec eux une multitude d'accessoires pour les sculpter et les maîtriser. Au 20^e siècle, l'alternance entre des visages et des corps poilus et lisses se poursuit jusqu'au retour de la barbe chez les hipsters à la fin des années 1990.

❖ **Document 4 : Nouvel an chinois dans le 13^e arrondissement de Paris - Patrick Zachmann – 1998 -Photographie - 40x50 cm - 2006.65.1 Musée national de l'histoire de l'immigration**

La danse du lion : La danse du lion accompagne les festivités du nouvel an chinois, ainsi que d'autres rituels des communautés asiatiques : mariages, baptêmes, inauguration de magasins. Sa signification est entourée des symboles qui accompagnent les souhaits du début d'une nouvelle année : prospérité, bonheur, travail, santé, etc.

À l'origine très liée à la pratique du kung-fu, la danse du lion est une chorégraphie dans laquelle deux danseurs manipulent un costume et un masque de lion, imitant les mouvements de l'animal. En France, plusieurs écoles enseignent cette pratique et assurent sa vitalité en permettant la transmission de la discipline traditionnelle mais aussi l'évolution des mouvements et styles. Les écoles organisent des voyages d'étude pour que leurs élèves puissent se former dans différents pays d'Asie. À Paris, les festivités liées à la Fête du Nouvel An, aussi connu comme la Fête du Printemps, se réalisent principalement dans le 13^e arrondissement et dans les quartiers de Belleville et du Marais. C'est dans le quartier du 13^e arrondissement de Paris, aussi dénommé Triangle de Choisy, qu'a eu lieu en 1984 la première représentation de la danse du lion à Paris. La danse du lion : une pratique rituelle urbaine contemporaine. Immigration et implantation territoriale : Aussi appelé triangle de Choisy en raison de la forme des rues qui l'encadrent, le plus grand quartier asiatique de Paris - et d'Europe - se situe dans le 13^e arrondissement. Un premier noyau de Chinois originaires du Cambodge, du Laos ou du Vietnam, fuyant les régimes autoritaires d'obédience communiste, s'établi dans le quartier à partir de 1975. Les commerces et restaurants qui se développent, les associations qui fleurissent, ainsi que la permanence des pratiques et coutumes témoignent de l'ancrage territorial de ces populations en situation de migration.

Histoire des techniques et patrimoine industriel

❖ **Document 1 : Vue en plan et en élévation d'un projet d'installation d'une machine à vapeur dans un moulin de la Ferté-Bernard, 1879, archives départementales de la Sarthe.**

Document technique provient des archives de l'administration qui était en charge au 19^e siècle en France de l'examen des demandes d'installation de machines à vapeur. Daté et identifié par sa légende manuscrite bien visible, ce document doit donner aux candidats l'occasion de montrer qu'ils ont des connaissances sur l'histoire technique et industrielle de la France tout en faisant preuve de leur capacité à analyser des documents d'archives.

Éléments attendus :

- Identification du fonds de provenance de ce plan et réflexion sur les sources de l'étude du patrimoine industriel. Le plan provient de la sous-série M des archives départementales qui conserve les dossiers d'instruction des demandes d'installation d'établissements dangereux ou insalubres, qui devaient faire l'objet d'une autorisation du préfet. Comme on le constate sur ce document, les nouvelles installations sont souvent insérées dans ou autour de constructions déjà existantes et l'administration veillait donc à s'assurer que les risques d'incendie ou d'explosion étaient anticipés. Ces sources s'avèrent très utiles pour documenter l'évolution des sites industriels anciens et apportent des détails intéressants sur leur typologie architecturale.

- Réflexion sur l'histoire du dessin technique liée à celle de la progressive professionnalisation des ingénieurs. La publication en 1848 de l'ouvrage Nouveau cours raisonné de dessin industriel contribua à diffuser les standards du dessin technique en France, dont on aperçoit ici une illustration à travers ces vues en plan et en élévation normalisées.

- La progressive modernisation de l'industrie minotière en France au 19^e siècle. Pays largement irrigué par de nombreux cours d'eau, la France a longtemps maintenu une industrie minotière utilisant quasi exclusivement les ressources de l'énergie hydraulique. Si le premier moulin à vapeur en France est daté de 1787, on constate que sa généralisation dans les campagnes est très progressive. Le document illustre ici un moulin de taille intermédiaire qui ne s'équipe de cette technique de production d'énergie qu'à la fin des années 1870.

- Sur la base d'une description analytique de l'installation dessinée sur le plan, évocation du mode de fonctionnement de la machine à vapeur (combustible, chaudière, transmission de l'énergie), depuis la mise au point décisive du condenseur séparé par l'anglais Watt en 1769 jusqu'aux améliorations élaborées au 19^e siècle.

- Une réflexion et un élargissement est possible sur la valeur patrimoniale de ces archives et sur le rôle qu'elles peuvent jouer dans le cadre d'actions de médiation ou de valorisation du patrimoine industriel.

❖ **Document 2 : Etablissement viticole l'Union champenoise, actuellement Champagne de Castellane, carte postale de la première moitié du 20^e siècle.**

En 1883, Ludovic Girard fonde une maison de champagne à Epernay sous le nom de "L'Union champenoise", entreprise qui adopte le nom de la marque de Castellane en 1936 qu'elle porte encore aujourd'hui. Les bâtiments, implantés sur une parcelle étroite délimitée par la rue et la voie de chemin de fer Paris-Strasbourg, combinent les fonctions industrielles, commerciales et publicitaires. La qualité architecturale de l'ensemble en fait un des sites les plus célèbres et les mieux conservés du patrimoine industriel français.

Éléments attendus :

- Reconnaissance du site, datation et présentation de quelques informations pertinentes sur son histoire, ainsi que sur son architecture :
- Importance de la tour visible sur la photographie, qui est en fait un château d'eau
- Rappel des styles architecturaux employés et de la dimension publicitaire de cette dernière, à proximité immédiate de la voie ferrée.
- Comparaison avec d'autres sites industriels (usine LU à Nantes)
- Développement sur ce qui n'est pas visible à l'image : importance du réseau de 10 km de caves souterraines, rappel de la qualité des aménagements et décorations intérieures.
- Reconnaissance du support de l'iconographie : une carte postale, assez facilement reconnaissable à ses bords dentelés, malgré l'absence de timbres, ce qui permet aux candidats de développer un propos sur les sources permettant l'étude du patrimoine industriel et sur la signification culturelle de la représentation d'un site industriel sur une carte postale dans la première moitié du XXe siècle.
- Développement sur l'histoire et l'importance de l'industrie du Champagne qui s'est implantée sur un territoire de taille réduite, dont l'importance patrimoniale et culturelle a été soulignée par l'inscription des « coteaux, maisons et caves du champagne » sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO en 2015.
- Rappel des enjeux de patrimonialisation, en soulignant que l'entreprise a conservé un fonds d'archive important et qu'elle dispose d'un musée ce qui permet aux candidats de faire le point sur les spécificités des initiatives privées dans le domaine de la valorisation du patrimoine industriel en rappelant leur intérêt et leurs limites.

❖ **Document 3 : De re metallica (George Bauer dit Agricola), gravures sur bois extraites des cinquième, sixième et onzième livre**

Le savant saxon Georg Bauer (1494-1555), dit Georgius Agricola, peut être considéré comme le fondateur de la minéralogie et de la métallurgie. Il est l'un des premiers à refuser l'approximation et la spéculation pour se tourner résolument vers l'observation rigoureuse des minéraux. Le plus célèbre de ses six ouvrages, De re metallica, est publié à Bâle en 1556, soit un an après sa mort. Agricola y travaille dès 1533. Il y aborde les questions de prospection et d'exploitation des mines (organisation du travail, sécurité, abattage, soutènement, transport et extraction des minerais, etc.). Il décrit ses observations sur l'élaboration et la transformation des métaux et propose, pour la première fois, une description des minéraux fondée sur leurs propriétés physiques. Cet ouvrage illustré de nombreuses gravures sur bois, est une synthèse magistrale des connaissances de l'époque en matière de géologie minière, de minéralogie et de métallurgie. Elle a profondément marqué son temps, mais aussi les deux siècles qui ont suivi.

Eléments attendus :

- Connaissance de la minéralogie et de la métallurgie à la fin du Moyen Age et à Renaissance (importance des ouvrages scientifiques ...)
- Histoire des techniques minières et de la métallurgie de l'époque (extraction du minerai dans des galeries de faible dimensions, problématique de l'exhaure, production des métaux, usage des équipements hydrauliques, conditions de travail...).
- Représentations graphiques des scènes de travail

❖ **Document 4 : Presse typographique rotative à plieuse système Marinoni - Fabricant : Hippolyte Auguste Marinon (1880-1886) - Musée des Arts et métiers – 1886 - N° inventaire 10733-0001 - Alliage ferreux, bois, carton, papier, fonte, laiton, plomb textile, caoutchouc**

Eléments attendus :

- Identification (au moins du type de machine). Cette presse rotative à plieuse a été fabriquée à l'attention spéciale de la galerie d'arts graphiques du Conservatoire et offerte en 1886 par Hippolyte Marinoni. Les Établissements Marinoni présentaient cinq modèles de rotatives différents à l'Exposition universelle de 1900.
- Le rôle d'Hippolyte Marinoni dans le développement de l'imprimerie
En 1866, le constructeur-mécanicien Hippolyte Marinoni met au point sa première presse rotative qu'il livre au quotidien parisien La liberté. Utilisant un cylindre de pression et des clichés cintrés sur un cylindre, elle démultiplie la vitesse de tirage et assure à la fin du siècle, l'essor de la presse populaire à grand tirage. En 1883, il devient directeur et propriétaire du Petit Journal, qu'il développera jusqu'à atteindre le million d'exemplaires en 1886. Il améliore son procédé en construisant la presse rotative à plieuse pour Le Petit Parisien, en 1884. Parmi les plus grandes fortunes françaises des années 1900, Hippolyte Marinoni a grandement contribué à l'essor de la presse populaire. On lui doit l'introduction de la couleur dans les journaux puisqu'il lance en 1889 Le Petit Journal Illustré, promoteur de la presse à sensation.
- Progrès de l'imprimerie au XIXe siècle et l'apparition de la presse rotative. La presse rotative de H. Marinoni de 1884 a augmenté considérablement le rendement d'une presse. Elle produit 20 000 journaux de six pages en une heure contre 800 feuilles pour la presse de Koenig et Bauer (1814) équipée d'un cylindre à pression qui correspondit au début du machinisme dans l'imprimerie. La presse rotative démultiplie la vitesse d'impression car elle est munie de deux clichés cylindriques imprimant le recto et le verso d'une double page de journal. Les plaques gravées sont obtenues par le procédé de stéréotypie.

- Impact des presses rotatives sur l'essor, à la fin du siècle, de la presse populaire à grand tirage grâce à la réduction du prix d'impression.
- Le contexte de présentation dans le parcours permanent du Musée des Arts et Métiers (présentation du musée)
- La question de la patrimonialisation des machines échelle 1 et réflexion sur la présentation de machines statiques/machine en fonctionnement en expliquant les avantages en termes de médiation contrebalancés par la complexité de la conservation (entretien, usure des pièces qu'il faut changer (difficulté à les trouver, perte d'authenticité de la machine...)).

Patrimoine et sciences de la nature

❖ **Document 1 : Collection générale d'entomologie du Muséum d'Histoire naturelle de Nice**

Les collections générales d'entomologie des muséums français sont historiquement constituées par des naturalistes professionnels ou éclairés. Parmi eux, il est fréquent de découvrir des directeurs de recherche ou des professeurs d'universités qui rassemblent par collecte et par échanges des spécimens à des fins d'études. Ces scientifiques effectuent à l'issue de leur carrière des dons ou des legs à des institutions patrimoniales afin de garantir la conservation, mais aussi l'accessibilité aux chercheurs de leur travail et de leur collection. Des naturalistes éclairés, passionnés, qui passent souvent une vie à constituer et enrichir leur collection par spécialité, effectuent la même démarche. Ces collections scientifiques et patrimoniales de référence sont importantes et nécessitent des conditions de conservation spécifiques. Mais plus généralement, les collections naturalistes, par leur volume, leur disparité (de l'entomologique à la botanique, de la paléontologie à la conchyliologie...) impliquent un suivi de conservation préventive spécifique à chaque type de naturalia. La question de l'accessibilité des collections peut s'aborder selon plusieurs aspects : la numérisation des spécimens pour une restitution aux publics et citoyens, comme tout autre collection patrimoniale publique. Pour l'accessibilité à tout chercheur, la numérisation doit permettre une révision taxinomique, systématique, contribuer à des projets de recherche. Enfin, l'accès au spécimen "vrai" permet des observations plus poussées en fonction des attentes du chercheur. Parmi les collections naturalistes, la notion de types est fondamentale. En sciences naturelles ou en paléontologie, ces spécimens sont les éléments de référence ayant servi à décrire une nouvelle espèce. Le spécimen type (holotype), ou chacun des spécimens constituant un ensemble (paratype) sont conservés dans des muséums. Lors de la première description, un nom scientifique unique en latin, constitué du Genre et de l'Espèce, permet de donner une référence universelle à la communauté scientifique. Cette appellation binomiale, mise en place par Linné, a permis au fil des siècles des échanges au sein de la communauté scientifique internationale, évitant toute confusion d'appellation vernaculaire qui peut changer complètement d'un pays à l'autre, voire d'une région à l'autre. Les types ancrent le spécimen, animal ou végétal, dans un taxon. En entomologie, les types sont repérables par étiquettes rouges. Toutes les collections sont étiquetées avec les informations nécessaires : nom, date, localisation de collections, numéro d'inventaire. En entomologie, et plus largement en sciences naturelles, les notions d'espèces protégées et de pratiques de collectes peuvent être mises en question : convention de Washington et CITES, Réglementation intracommunautaire européenne, Code de l'environnement, arrêté de protection de sites : les statuts de protections sont multiples. Sur des collections scientifiques acquises au fil du temps, et non encore inventoriées, les problématiques d'acquisition, de propriété et d'autorisation de détention, voire d'exposition, peuvent se présenter lors de l'inventaire et la vérification complète de la légalité de chaque spécimen nécessite du temps. Il est important également d'aborder la notion de matériel d'étude, de collections patrimoniales, de domaine public et privé de la personne publique.

❖ **Document 2 : Méganthéron, *Megantheron nihowanensis*, Province de Shanxi, Chine, Pliocène - Collection de paléontologie du Muséum de Marseille**

Eléments attendus :

- Collections scientifiques et paléontologiques des muséums
- Evolution des paléoclimats et paléoenvironnements, de la mégafaune du Quaternaire et médiation.
- Questionner la part du "vrai" et de la reconstitution dans les objets présentés aux publics ou conserver dans les collections
- Interroger le statut de protection éventuel des spécimens paléontologiques et les modalités d'acquisition
- Inventaire et numérisation des collections

❖ **Document 3 : La Statice (ou Saladelle) de Narbonne, *Limonium_narbonense*, Carro (Bouches-du-Rhône), 2022**

Eléments attendus :

- Protection et réglementation sur les espèces sauvages (cette espèce est classée en préoccupation mineure)
- S'interroger sur les espaces naturelles et leurs différents statuts de protection
- S'interroger sur la restriction réglementaire de collecte et l'enrichissement des collections naturalistes
- Faire référence aux inventaires biodiversités pour publics amateurs, professionnels et décisionnaires, aux bases de données participatives, aux bases scientifiques et interconnectées
- Faire référence au patrimoine naturel in situ
- Partenariats institutionnels et associatives pour la protection, l'observation, l'inventaire et la sensibilisation
- Axe sensibilisation des publics à la flore (et faune) sauvages de proximité

❖ **Document 4 : Planche naturaliste « 1. Boa 2. Bison 3. Boeuf 4. Buffle », dans « Dictionnaire d'histoire naturelle, 1833-1839, planche 1-269 », Muséum de Marseille**

Éléments attendus :

- Questionnements sur les explorations naturalistes du XIXe siècle et sur les visions colonialistes et occidentales de la nature. L'européen en position d'instructeur avec un guide autochtone à son service.
- Nature fantasmée et rêvée : les espèces sont représentées de façon encyclopédiques mais sans que la provenance des animaux soient communes. L'extra-européen est globalisé (Afrique : buffle et serpent - Bison : Amérique du Nord - Bœuf : provenance non déterminée)
- Repositionner la planche dans le contexte d'expansion coloniale. L'histoire des sciences est non dissociable du contexte géopolitique et contribue à la connaissance de l'histoire des civilisations.
- Histoire de l'illustration naturaliste et des ouvrages nombreux, inspirés par le siècle des Lumières et notamment la publication de référence qu'est : Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roi, (1749-1804) œuvre encyclopédique du Comte de Buffon (1707-1789) et histoire de l'illustration naturaliste.
- Conservation et importance des fonds patrimoniaux documentaires des musées d'histoire naturelle et problématique de numérisation

Documents d'archives du Moyen Âge à la fin du 18^e siècle

❖ **Document 1 : Archives départementales de la Haute-Loire, 1 H 256/1, fonds de la Chaise-Dieu, layette Chanteuges, charte-partie originale en latin sur parchemin, jadis scellée : confirmation, par le chapitre de Saint-Julien de Brioude, de l'union du monastère de Chanteuges à l'abbaye de la Chaise-Dieu, 12 mars 1137.**

Odon et Étienne, respectivement prévôt et doyen du chapitre Saint-Julien de Brioude, concèdent, au nom de ce chapitre et en présence de l'abbé de Chanteuges Raymond, sous forme d'alleu (domaine héréditaire exempt de redevances), le monastère de Chanteuges, ainsi que toutes les églises, terres et possessions qui en dépendent, à saint Robert de Turlande, fondateur de l'abbaye de la Chaise-Dieu, ainsi qu'à l'abbé et à ses successeurs. À l'appui de la datation, les diplomates ont discuté de la période d'usage du e cédillé (e caudata en latin) dans les actes latins. Mas Latrie donne le milieu du XIIe au milieu du XIVe siècles mais pour Mabillon ce trait est rare au Xe, réservé à la diphtongue ae au XIe ; or elles sont ici employées parfois pour le seul son e (ex. « ecclesiae »). Dans un registre voisin, les abréviations, par suscription, tilde et contraction, peuvent être relevées et commentées par les candidats. L'acte prend la forme classique d'une charte sur parchemin, bien plus large que haute, certes dépourvue de protocole initial et de préambule, mais constituée d'une formule de notification, d'un exposé, d'un dispositif, de l'annonce des signes de validation, de la date et enfin des signes de validation. L'exposé rappelle le contexte de fondation tandis que le dispositif précise la répartition des responsabilités entre les auteurs juridiques du texte, le chapitre au nom duquel ils passent l'acte, l'abbé du monastère, impuissant, et les bénéficiaires. Ce droit écrit, créé par l'acte, s'ajoute au droit coutumier et à l'usage qui lui préexiste, sans se substituer à eux. Les dates de temps sont données à la fois selon le comput traditionnel (le 4 des ides de mars de l'an de l'Incarnation 1136, 6e férie de la 16e lune) et selon la liste des dignitaires civils et religieux : le pape Innocent II, le roi Louis VI, l'évêque de Clermont Aimeri, etc. Les signes de validation sont multiples : souscriptions manuelles de vingt dignitaires et témoins, sceau de Saint-Julien (disparu mais dont subsiste le lacs de soie) et surtout charte-partie ou « chirographe » sur l'inscription : « Quod Deus conjunxit, homo non separet ». Les archives du clergé séculier antérieures à 1789 sont généralement conservées dans la série H des archives départementales. L'étiquette et le cachet au verso du document le confirment. Cet acte rappelle la totale participation des seigneurs ecclésiastiques au système féodal. La mention des clercs impliqués (abbés, prévôt, doyen, sacristes, chapitre) ou invoqués (pape, évêque) permet de replacer l'acte dans son contexte. L'exposé rappelle d'une part la fondation du monastère de Chanteuges par Cunebert et Hector, respectivement prévôt et doyen de l'église de Brioude, en 936 (la date n'est pas indiquée) et déplore d'autre part le dénuement dans lequel l'établissement est tombé récemment par l'incurie des habitants et les brigandages des riverains. Il s'agit des arguments ordinairement invoqués tout au long de la réforme grégorienne pour justifier les rattachements d'établissements à de nouveaux ordres, notamment dans le sillage de la Chaise-Dieu. En effet, fondée au milieu du XIe siècle, cette abbaye connaît une forte croissance au siècle suivant avant de se stabiliser au XIIIe siècle puis de décroître dès le XIVe siècle, époque où paradoxalement un ancien novice de l'abbaye est élu pape sous le nom de Clément VI. La dimension ecclésiastique de l'acte transparait également à travers la mention des dédicaces ou vocables des établissements (ex. Saint-Marcellin) ainsi qu'à travers les dispositions prises en vue des festivités et solennités des saints (ex. Saint-Julien). La dimension collective des chapitres est aussi notable. Pour le reste, les structures ecclésiastiques s'inscrivent dans la féodalité classique. Le texte mentionne les établissements religieux concernés par l'acte, ainsi que les dignitaires ecclésiastiques et témoins qui y apportent leur caution. Il n'est pas exigé que les candidats identifient ces noms propres de lieux et de personnes, mais ils ne peuvent négliger l'intérêt de ces mentions pour l'étymologie et l'onomastique en général. Les prénoms sont révélateurs du XIe siècle et montrent à la fois la forte influence germanique dans le royaume de France (Bernard, Robert, Géraud) et l'émergence des patronymes (ex. Ébrard, Engealbert). À noter que cinq noms sont vernaculaires (Bompar, Vodabla, Charais, Chambo et Langat),

signe que le fossé se creuse entre le latin des actes et la langue du quotidien, en l'occurrence l'occitan velaisien. L'acte est transcrit ou cité dans plusieurs ouvrages : Augustin Chassaing, *Spicilegium Brivatense* : recueil de documents historiques relatifs au Brivadois et à l'Auvergne, Paris, Alphonse Picard, 1886, p. 13-14 (n° 6). – Pierre-Roger Gaussin, *Huit siècles d'histoire, l'abbaye de La Chaise-Dieu, 1043-1790*, Brioude, Édition Almanach, 1967, p. 93-94 et 130-131. – Jean Berger et Emmanuel Grémois, « Circulation des églises et enjeux de pouvoirs en Brivadois et Basse-Auvergne (fin du Xe-début du XIIIe siècle) », dans Bruno Phalip et al., *Brioude aux temps féodaux (XIe-XIIIe siècle) cultes, pouvoirs, territoire et société*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2016, coll. « Études sur le Massif central », p. 84, n. 27.

❖ **Document 2 : Archives départementales de la Mayenne, 127 J 55, fol. 1-v, aveu rendu par Mathurin de Montallais à Louise de Savoie pour sa seigneurie de Daon, [1520].**

L'acte, en tant qu'objet physique constitué de cahiers de papier reliés, est la transcription d'un acte, en tant qu'action juridique. En l'occurrence l'auteur, Mathurin de Montallais, fait aveu d'hommage-lige à Louise de Savoie pour les biens qu'il tient d'elle. Ces biens sont ensuite nommés et décrits. Le vocabulaire éclaire leur nature : « chastellenye », « terre et seigneurie, tant en fief comme en domaine », « court, maisons, herbergemens, jardrins et yssues, encloux, foussez, boys anxien, russeau, mestaierie, piece de terre, piece de pré, chappelle, courtliz et estraige, terres labourables, hayes et clouaisons ». Les candidats peuvent relever tout ou partie de ces termes, les regrouper par nature. La description implique aussi la contenance du bien, ce qu'on appellerait aujourd'hui sa superficie. Celle-ci est exprimée selon les unités de mesure d'Ancien Régime : « sexterees, journaux » suivies de la formule consacrée « ou environ », indiquant que la superficie est donnée approximativement et n'est pas contractuelle. Les candidats peuvent proposer un petit développement sur ces unités de mesure, liées aux activités agricoles : la sesterée est l'étendue de terre qu'on ensemence avec un setier de grains, le journal est la surface labourée par un homme en un jour. Selon une autre formule consacrée, chaque nouveau bien décrit est annoncé par « Item ». Cet adverbe latin, signifiant « et aussi », s'est maintenu tel quel dans le formulaire même après le passage au français comme langue courante des actes. Ces survivances médiévales, au début de l'Ancien Régime, s'expliquent par le système féodal, qui ne s'éteindra qu'à la nuit du 4 août 1789. Ce système est basé sur des relations interpersonnelles selon lesquelles des parcelles de pouvoir sont déléguées le seigneur à ses vassaux, chaque vassal pouvant être lui-même seigneur de ses vassaux selon une pyramide hiérarchisée dans laquelle chacun connaît sa place. Les candidats ne peuvent ignorer que ces documents sont généralement conservés, aux archives départementales, en série E (familles, féodalité) ou J (archives d'origine privée, en l'occurrence familiale). L'aveu prend la forme d'une adresse directe du vassal au seigneur. L'auteur de l'acte se désigne sous le titre : « je, Mathurin de Montallays, chevalier, seigneur de Courceulles, de Chanzé et de Daon », mais il introduit son texte en désignant son seigneur : « De vous très excellante et très puissante princesse et ma très doubttee dame, madame mere du roy ». Il s'agit donc de Louise de Savoie, titrée duchesse d'Angoulême et d'Anjou, comtesse du Maine après l'accession de son fils François 1er au trône de France en 1515. Les candidats peuvent ne pas identifier précisément la dame, mais il est attendu qu'ils analysent son titre, en se souvenant par exemple que l'Anjou est uni au domaine royal à la mort du roi René en 1481. Comme son nom l'indique, l'aveu est un acte juridique par lequel le vassal reconnaît le lien de dépendance qui le lie à son seigneur. D'où les formules : « Je [...] congnois estre vostre homme de foy lige » et « la declaration s'ensuyt ». L'hommage-lige désigne, dans le cas où un vassal tient ses terres et titres de plusieurs seigneurs, celui auquel sa fidélité se porte en premier. Ce seigneur est ainsi le suzerain des vassaux de son vassal. En l'absence de date, plusieurs éléments permettaient d'émettre des hypothèses. La paléographie fournissait quelques indices utiles : le l initial à crosse, les ligatures er et st, le s plongeant et le h plongeant à crochet sont quelques traits typiques du début du XVIe siècle. Certaines graphies, archaïques, confirment l'hypothèse : « avecques, estans, illeques, soubz, deulx ». Du reste, la description du terrain contenue dans l'acte revêt un intérêt pour la recherche. Les noms de lieu sont utiles pour l'étymologie : Béron, Bréon-Subert, Daon, Château-Gontier. Plusieurs mentions topographiques donnent une idée cartographique des lieux : « estans au dessoubz, sis entre (...) et (...), dudit lieu, sise soubz ledit, sise audit lieu, joignant les unes aux autres, grant chemin aillant de (...) à (...) ». La liste de biens elle-même renseigne le chercheur sur les terres qui, à la date de l'acte, appartenaient au même propriétaire.

❖ **Document 3 : Archives départementales de la Mayenne, B 1284, bailliage de la châteltenie d'Argentré, Touvoye et Hauterive, plainte relative à des délits de chasse et de pêche au préjudice de Gilles comte d'Hautefort, [1660].**

Le document permet, par sa forme, d'évoquer les juridictions d'Ancien Régime et de montrer comment la féodalité, malgré les évolutions qu'elle a subies depuis le Moyen Âge central, continue de structurer la société française. En effet, l'acte repose sur une fiction juridique en ce qu'il possède un auteur théorique, Gilles comte d'Hautefort, plaignant, et un auteur réel, Pierre Truquet, notaire royal et procureur des terres du comte d'Hautefort. C'est ce dernier, à la requête du premier, qui signe la plainte déposée auprès du maître des eaux et forêts du comté-pairie de Laval, dépositaire du pouvoir judiciaire royal sur les matières touchant aux ressources forestières. Le plaignant décline non seulement son identité mais également ses grades et titres : « chevalier, capitaine commandant les vaisseaux du roy, seigneur des terres, fiefs et seigneuries d'Argentré, d'Autherives, de la Marie, de Montbesnard, de Chantelou, de Chambots et de Neufville et de l'étang et rivière de Barbé ». Les candidats ne sont pas tenus de relever l'ensemble de la titulature, mais doivent à tout le moins observer qu'elle donne au plaignant la légitimité qu'il a à dénoncer les préjudices qu'il subit. La baronnie, érigée en comté-pairie et extraite du comté du Maine par Charles VII en 1429, était le siège de la haute-justice royale pour l'ensemble de son ressort. La dignité de comte et pair de France, tout comme celle de duc et pair, conférait

à son titulaire une place éminente dans les manifestations publiques (processions solennelles, assemblées de la noblesse) et ses décisions relevaient directement du Parlement de Paris en appel. L'évocation de cette affaire devant la cour de haute-justice royale tient moins à la qualité du plaignant, serviteur du roi, qu'à la gravité des faits dénoncés. Le braconnage est considéré comme une atteinte directe et grave au droit féodal du seigneur sur ses terres. À l'appui de sa plainte, Gilles de Hautefort apporte tous les éléments factuels dont ils disposent : nature des faits et leurs conséquence, durée et temporalité du préjudice, qualité des contrevenants. Les candidats peuvent relever tout ou partie de ces éléments pour en proposer une analyse, ce qui permettra de s'assurer à la fois de leurs compétences paléographiques et de leur compréhension satisfaisante du texte.

La description de l'affaire amènera les candidats à quelques observations sur la procédure des juridictions. En effet, le contenu de la plainte équivaut à l'exposé de l'acte, tandis que le dispositif prend la forme de la supplication adressée par le plaignant – ou en l'occurrence son procureur – au maître des eaux et forêts. Le document est d'ailleurs assez précis à ce sujet : « Ce considéré, Monsieur, vous plaise donner acte au suppliant de la plainte que vous rend desdits faits [...], luy promettre d'en informer contre les coupables et a cette fin de querimonnier, déclarant se rendre partye formelle allencontre d'eulx ». Ces éléments éclairent les suites attendues par le plaignant : enquête et sanctions. Les candidats peuvent souligner que le procureur du domaine est dans son rôle en portant la plainte au nom du comte : en sa qualité de receveur, c'est à lui qu'il revient de percevoir les droits dus dans les bois du seigneur, or les faits de braconnage et pillage portent atteinte à ces droits et constituent un manque à gagner. Les candidats peuvent également observer l'usage du papier timbré. Les documents produits par les juridictions d'Ancien Régime sont conservés ordinairement en série B des archives départementales, ce que confirme la mention manuscrite « B 1284 » en haut à droite de la première page, ainsi que le cachet « Propriété publique, Archives départementales de la Mayenne » sur le verso précédent.

- ❖ **Document 4 : Archives départementales du Tarn, B 209/Notice 128, justices royales, sénéchaussée de Castres, procédures civiles, litige entre David de Labauve d'Arifat et François de la Genière, plan en couleur sur papier, [1777], 25 x 38 cm.**

Ce document figuré s'apparente à un plan sur papier, qui présente un certain intérêt par sa mise en forme soignée. Il est orienté (« Septentrion » en haut, « Midy » en bas) mais ne comporte pas d'échelle. Surtout, il est en couleur : le tracé à l'encre est rehaussé de symboles également à l'encre et d'aplats et détails à l'aquarelle (haies, arbres délicatement ombrés vers l'orient, pré, éléments de relief). Au centre du plan apparaissent notamment un « tertre » et un « fossé » légendés à trois reprises sur leur longueur. Par ailleurs, une nomenclature alphabétique, légendée au-dessus et au-dessous du plan, énumère les essences d'arbres plantés (chênes, cerisiers, poiriers, noisetiers, prunier). La même précision dépasse la description de la situation présente pour rappeler les usages précédents : « Anciennement pré, à présent vigne » et « troncs de vieux buissons ». Le document porte la signature « Delagenière ». Les candidats ne sont pas supposés connaître le contexte, le lieu et la date du document, mais plusieurs indices leurs permettent d'émettre des hypothèses. En l'absence du dossier de procédure, la mention « Ne varietur » qui précède la signature signale un document dans son état définitif, qui ne doit plus être modifié. On peut en déduire que le document doit faire foi, ce que l'orientation semble confirmer. Du reste, les entrées de légende telles que « Vigne et jardin (...) vendus » ou encore « Partie de vigne vendue » et « Vignes ou parties d'icelles acquises » et enfin « Borne emportée et à remplacer » ou « Terrain usurpé » orientent fortement le contexte de production dans le domaine juridique, notamment en droit de la propriété. Le numéro « 3 », en bas à droite, et les traces de pli, en quatre dans le sens de la hauteur, supposent un document intégré dans un dossier : l'hypothèse d'un litige paraît naturelle. Les documents de ce type produits avant la Révolution française sont généralement conservés dans la série B des archives départementales, consacrée aux archives des cours et juridictions. Pour ce qui est du lieu, ce sont les patronymes qui méritent l'attention : « de la Bauve », « Bosc », « Dumas de Perié », « Montégut » et « de la Genière ». Les candidats ne sont pas tenus d'identifier les alentours de Castres (Languedoc, aujourd'hui Tarn). La datation approximative peut se faire sur la base de la paléographie et de la précision du tracé, qui évoque les censifs et atlas terriers propres à la réaction féodale, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle.

Documents d'archives du 19ème siècle à nos jours

- ❖ **Document 1 : Archives départementales des Pyrénées-Atlantiques, Fonds de la Chambre de commerce et d'industrie de Bayonne, 2 ETP 1, article 89, lettre du 26 novembre 1822 adressée par le ministère de l'Intérieur à la Chambre de commerce de Bayonne**

Le document est une lettre du ministère de l'Intérieur à la Chambre de commerce de Bayonne en date du 26 novembre 1822. Elle évoque la levée de mesures de quarantaine mises en place au titre de la police sanitaire pour les navires en provenance d'Espagne faisant escale dans les ports de Bayonne et de Saint-Jean-de-Luz. Ces mesures s'inscrivent dans le contexte d'un nouveau cycle épidémique, avec la succession d'épidémies de fièvre jaune puis choléra en Europe dans la première moitié du XIXe siècle. La lettre fait suite à une saisine du ministère par les membres de la chambre de

commerce qui souhaitent la levée de la quarantaine instituée quelques temps auparavant. Il est attendu des candidats qu'ils identifient les différents acteurs institutionnels évoqués dans le courrier et leurs fonctions respectives : service de la police sanitaire au ministère de l'intérieur, chambre de commerce de Bayonne et préfecture des Basses-Pyrénées. Les chambres de commerces et d'industrie, recrées le 3 nivôse an XI, sont des institutions locales qui sont alors censées n'avoir qu'un rôle consultatif, même si certaines retrouvent une fonction plus opérationnelle à travers la gestion de certains équipements tels que les grands ports, ce qui est le cas de celle de Bayonne. La pétition adressée par la Chambre au ministère en est le témoin, la levée de quarantaine permettant à la fois de relancer l'activité du port et de favoriser l'activité des commerçants. Le document traduit également un des objectifs prioritaires de la police sanitaire au XIXe siècle, la lutte contre les épidémies à travers le contrôle sanitaire aux frontières. Le recours à la quarantaine, héritage des pratiques de police sanitaire sous l'Ancien Régime, en reste une des principales manifestations au XIXe siècle, marqué par l'émergence de nouvelles épidémies. Du point de vue archivistique, il serait apprécié que soit précisé le statut des Chambres de commerce et d'industrie, opérateurs publics locaux qui ont aujourd'hui statut d'établissement public. A ce titre, les documents qu'elles produisent constituent des archives publiques et vocation à être versées aux Archives départementales.

❖ **Document 2 : Archives départementales des Pyrénées-Atlantiques, Tribunal de commerce de Bayonne, 6U139, procès-verbal de dépôt d'étiquette par A. Dodin, pâtissier à Biarritz, 29 avril 1900.**

Le document est un procès-verbal de dépôt de marque de fabrique enregistré au Tribunal de commerce de Bayonne le 29 avril 1900. Le procès-verbal est copié sur un formulaire préimprimé signé par le demandeur et le greffier et comportant une copie du dessin déposé, puis collé dans un registre coté et paraphé par le Président du Tribunal de commerce et tenu par le greffe du tribunal, suivant la procédure instituée par la loi du 23 juin 1857 et le décret du 26 juillet 1858. Il est attendu des candidats qu'ils définissent la notion de marque et évoquent la diversité des formes qu'elle peut prendre (dénomination, emblème ou signe), dont témoigne ici le dépôt d'une étiquette de pâtissier-confiseur. Consécration d'un droit de propriété intellectuelle en matière industrielle et commerciale, le dépôt de marque s'effectue auprès du greffe du tribunal de commerce, sous la forme d'un double exemplaire, dont l'un a vocation à être conservé au greffe (cf. la mention de primata sur le document), tandis que le second est aujourd'hui conservé par l'Institut national de la propriété intellectuelle (INPI), créé en 1951 mais qui conserve également les collections antérieures à sa création. Cette procédure constitue ainsi une des compétences gracieuses des juridictions commerciales, tribunaux spécialisés compétents en matière commerciale. Semblable à la procédure de dépôt de brevet, elle garantit la protection des innovations et créations. D'un point de vue historique, ces documents sont des témoignages de l'histoire économique d'un territoire mais peuvent également être exploités dans le cadre d'études iconographiques. Dans le cas présent, le dépôt d'une étiquette représentant le Rocher de la Vierge, un des lieux symboliques de Biarritz, témoigne du développement de cette station balnéaire et des activités liées au tourisme entre la fin du XIXe siècle et les premières décennies du XXe siècle.

❖ **Document 3 : Archives départementales du Gard, 6M145, Liste nominative de recensement de la population d'Aigues-Mortes de 1931.**

Le document est un extrait des premières pages du recensement d'Aigues-Mortes en 1931. Il s'agit de l'exemplaire versé par la préfecture du Gard et conservé aux Archives municipales. Il est attendu des candidats qu'ils décrivent la procédure de recensement et les caractéristiques diplomatiques essentielles des listes nominatives dressées dans ce cadre. En décrivant la forme des données, il est possible d'évoquer l'existence d'évolutions temporelles dans la présentation et le contenu des informations recueillies (par exemple ici une rubrique pour le nom de l'employeur). Ayant pour objet principal d'établir le nombre officiel d'habitants de chaque commune, les recensements généraux de la population française sont organisés de façon régulière en général tous les 5 ans à partir après 1801, avec plus ou moins de régularité au début de la période. Le recensement est dressé en double exemplaire, ce qui explique qu'il puisse se retrouver à la fois dans les collections des archives départementales et en archives communales, une opportunité pour compenser les manques éventuels dans l'une ou l'autre des collections. La procédure n'a pas connu de changements majeurs jusqu'en 2002, qui met en place un recensement annuel. En relevant la date du recensement mis en ligne, les candidats peuvent évoquer les règles de communicabilité et de réutilisation de ces documents. Il serait apprécié que les candidats évoquent la très grande diversité des usages possibles de ces sources, exploitées aussi bien pour des recherches personnelles, administratives que scientifiques (démographie historique, histoire sociale et économique). On peut aussi relever que ces sources font partie des principales séries de documents numérisées et mises en ligne par les services d'archives français.

❖ **Document 4 : Archives des ministères sociaux, DSS/2009/095/006, Note du directeur adjoint du cabinet du ministre de l'emploi et des solidarités aux directeurs d'administration centrale, 30 mars 1998.**

Le document est une note adressée par le directeur adjoint de cabinet du ministre en charge du travail aux directeurs de l'administration centrale du Ministère de l'emploi et de la solidarité. Ce document est un exemple de note administrative par lequel le cabinet communique à l'administration centrale des consignes sur la mise en œuvre d'une politique gouvernementale. Il est attendu des candidats qu'ils exposent le contexte institutionnel en s'appuyant sur les caractéristiques diplomatiques et les informations mentionnées dans le texte du document. Ils peuvent ainsi décrire les rôles et fonctions respectives des acteurs mentionnés dans la note : le Gouvernement (Premier ministre, ministres et les cabinets ministériels qui les assistent) et l'administration centrale (la délégation et les deux directions destinataires de la note). Il serait apprécié qu'ils relèvent la dimension politique du projet, dont on peut identifier qu'elle est initiée suite à une communication du Premier ministre en tant que chef du Gouvernement (référence au « gouvernement » et à des « réunions interministérielles » à venir). La note permet d'évoquer l'organisation d'une politique publique initiée sous l'égide du Premier ministre : la commande d'un rapport sur les simplifications administratives concernant les entreprises à un député, une communication officielle suite à la remise du rapport, une commande politique adressée à l'administration centrale et sa concrétisation par des propositions à présenter lors de réunions interministérielles visant à arbitrer les propositions. A ce titre, au regard de sa date (1998) et du thème (les simplifications administratives) le document peut être replacé dans son contexte historique, celui du Gouvernement d'Alain Juppé, qui a constitué une étape importante dans l'affirmation de la réforme administrative comme une politique publique à part entière. Dans un contexte de réforme de l'Etat initiée par la circulaire Juppé de 1995, l'attention portée aux relations avec les usagers témoigne également de la place croissante des objectifs et méthodes inspirés par le New public management. Du point de vue archivistique, il serait apprécié que les candidats identifient qu'il s'agit de l'exemplaire de la note reçu par la Direction de la sécurité sociale et plus particulièrement le bureau 5B (cf. le cachet et l'une des annotations manuscrites). Il serait enfin apprécié que les candidats évoquent les règles de communicabilité des documents comportant des secrets des délibérations du Gouvernement (25 ans).

Histoire des institutions françaises

❖ **Document 1 : Rôle de taille de la paroisse de Chauray, 1762, Archives départementales des Deux-Sèvres, 1 C 224**

Ce document est la première page du rôle de taille de la paroisse de Chauray dans le Poitou. Il a pour fonction de fixer l'impôt dont chaque individu devra s'acquitter pour le roi. En effet, depuis le XV^e siècle, la taille est l'impôt levé exclusivement par le roi. Dans la partie nord du royaume, elle est personnelle, ce qui signifie qu'elle est perçue sur les personnes physiques. Certaines catégories de population en sont exemptées, comme le clergé, la noblesse, celle-ci devant le service armé au service du roi, ou encore la population des villes. Cet impôt comprend le principal (3600 livres) et diverses taxes : 90 livres pour la remise des collecteurs, 15 livres pour le sceau du rôle et 2 livre pour droit de quittance. S'ajoutent également les accessoires, qui constituent un moyen commode d'augmenter le produit de la taille, puisque le Parlement n'intervient pas dans l'établissement du montant de cet impôt. Les accessoires produisent presque autant de revenus que le principal (3509 livres et 16 sols). Ils se décomposent ainsi : 1807 livres de capitation, impôt universel créé en 1694 et rétabli en 1701, qui comprend peu d'exceptions ; 833 livres de fourrage ; 720 livres d'ustensile ; 15 livres 16 sols de casernement ; 4 livres pour la destruction des loups ; 130 livres pour garde-côtes. Dans le contexte de la guerre de Sept Ans (1756-1763), l'imposition pour financer des dépenses militaires pèse de façon importante à Chauray : fourrage, ustensile, casernement ou encore paiement des garde-côtes. La lutte contre les loups représente au contraire un enjeu local auquel s'attaque le pouvoir royal, comme le montre quelques années plus tard l'affaire de la « bête du Gévaudan ». Les intendants peuvent ainsi récompenser les chasseurs de loups dans les provinces. Le document montre ainsi que la paroisse de Chauray doit s'acquitter d'un montant total de 7109 livres en 1762. Par ailleurs, le document est produit sur papier timbré. Depuis 1674, en haut des actes officiels est portée une fleur de lys avec l'indication de la généralité. Cette pratique permet à la fois d'authentifier les actes et d'apporter des revenus fiscaux à la couronne. On peut signaler qu'à partir de 1763, les rôles de taille du royaume bénéficient d'une exemption et ne portent plus de papier timbré. Le document porte ainsi la marque d'une circonscription fiscale, la généralité de Poitiers. Il précise également que les collecteurs ont reçu mandement de « monseigneur l'intendant de Poitiers ». Ces éléments rappellent que la taille est un impôt de répartition : son montant total est fixé annuellement par le roi en son conseil et est réparti entre les généralités du royaume. En pays d'élection, comme le Poitou, ce montant est ensuite réparti entre les élections puis entre les paroisses. Le montant de la taille est fixé par des enquêtes réalisées chaque année par les collecteurs qui évaluent les revenus des individus, en l'occurrence Jean Tiré, Jean Baudou, André Valade, Louis Guionnel et le sieur Allonneau, lors de la procédure d'allivrement. Ce document peut se prêter à une évocation des évolutions fiscales au-delà de l'époque moderne. Le système fiscal de l'Ancien Régime est ainsi remis en cause par les révolutionnaires dès 1789. De nouveaux principes sont alors affirmés : désormais l'impôt est consenti et doit être accepté par l'Assemblée nationale ; il est universel et proportionnel et personne ne peut être exempté en fonction de son statut. Les contributions directes mises en place sous la Révolution prennent le nom de « Quatre Vieilles » en raison de leur longévité : contribution foncière, contribution personnelle et mobilière, patente et contribution sur les portes et fenêtres. Ce n'est qu'en 1914 que celles-ci sont supprimées et remplacées par l'impôt sur le revenu. Voté à la veille de la Grande Guerre

à l'initiative du ministre des Finances Joseph Caillaux, celui-ci repose sur la mise en place d'une déclaration de revenus, qui est mise en place à partir de 1916. Le recouvrement de l'impôt est par ailleurs fondé sur les rôles d'imposition tenus par les services déconcentrés de l'administration fiscale (direction générale des contributions directes, devenue en 1948 direction générale des impôts, qui a fusionné avec la direction générale des contributions directes pour former la direction générale des finances publiques en 2008).

❖ **Document 2 : Croquis du monument aux morts de Gourchelles, 1921, Archives départementales de l'Oise, 2 O 5781.**

Le croquis s'inscrit dans le projet du conseil municipal de Gourchelles d'ériger un monument aux morts en l'honneur des huit habitants de cette commune « morts pour la France ». Le document date de 1921, dans un contexte marqué par les 1,35 millions de soldats français morts pendant la Première Guerre mondiale. Ceux-ci reçoivent la mention « mort pour la France » créée en 1915. Les candidats peuvent ainsi rappeler que toutes les communes ont ainsi été touchées par ce conflit. Le système de recrutement mis en place depuis la fin du Second Empire et marqué notamment par la loi de 1905 et la loi des trois ans de 1913, ont engendré la mobilisation de toutes les classes d'âge du pays, tandis que les progrès de l'armement ont donné aux belligérants les moyens techniques de provoquer des pertes humaines considérables. La guerre de 1870 avait suscité quelques monuments, mais rarement à l'initiative d'une commune. En revanche, les années qui suivent la Première Guerre mondiale connaissent une politique mémorielle systématique. Celle-ci est marquée, au niveau national, par la création des cimetières et de grandes cimetières sur les lieux de bataille qui font l'objet de pèlerinages, la commémoration du soldat inconnu en 1920, ou encore l'organisation de cérémonies le 11 novembre, devenu jour de commémoration nationale en 1922. Le monument aux morts constitue le lieu de mémoire par excellence. À l'échelon local, ce sont les communes qui prennent en charge la construction de monuments aux morts. Elles y sont encouragées par la loi du 25 octobre 1919, qui prévoit que l'Etat apporte une aide de 10 à 15% du montant des travaux. C'est dans le cadre de cette procédure que le croquis a été enregistré par la préfecture de l'Oise et qu'il est signé par le secrétaire général de la préfecture le 23 novembre 1921. Ce document produit par une commune et validé par le secrétaire général de la préfecture de l'Oise donne aux candidats l'occasion d'évoquer les rapports entre les communes et l'État. Ainsi, les actes des communes sont soumis à la tutelle des préfets dans le cadre du contrôle de légalité. Dans ce domaine, la Troisième République est marquée par un assouplissement du contrôle du préfet sur les administrations communales. Alors qu'à la création des préfets en 1800, ceux-ci exerçaient un contrôle beaucoup plus étroit puisqu'ils nomment le maire des communes de moins de 3000 habitants (les maires des grandes villes étant nommés par le pouvoir central), la loi du 5 avril 1884 assure une plus grande autonomie des communes et assouplit la tutelle des préfets sur l'administration communale. Les monuments aux morts des communes ont fait l'objet d'un marché spécifique au lendemain de la Première Guerre mondiale. Des entrepreneurs proposent des modèles vendus sur catalogue. Le monument de Gourchelles a pu être commandé de cette façon par la commune. Conçu assez simplement, il représente une obélisque surmontée d'une croix de guerre. La présence d'une feuille de lauriers, ainsi que l'adjectif « glorieux » dans l'inscription montrent néanmoins que la commune a voulu célébrer ses morts comme des héros. Dans la typologie des monuments aux morts établie par Antoine Prost, on peut donc le rapprocher des monuments patriotiques républicains, qui mettent davantage en avant la victoire que le deuil ou le sacrifice des soldats. Au plan administratif, le cas de Gourchelles est néanmoins atypique puisque la préfecture a validé le projet avec deux réserves : agrandir la croix de guerre au sommet du monument et supprimer le ruban qui l'accompagne. Cette décoration a été créée par la loi du 8 avril 1915 pour récompenser les soldats qui accomplissent un acte de bravoure lors du conflit, elle est la médaille du champ de bataille. Par la suite, elle est également attribuée à des institutions ou à des communes. La forme de la croix à quatre branches et deux épées croisées la rend aisément reconnaissable. Les monuments aux morts construits après la Première Guerre sont par la suite utilisés pour rendre hommage aux morts pour la France pendant la Seconde Guerre mondiale et les guerres de décolonisation, tandis que la mémoire de la Première Guerre mondiale évolue après la mort du dernier poilu. La loi du 28 février 2012 fait ainsi du 11 novembre une journée d'hommage à tous les morts pour la France, quel que soit le conflit.

❖ **Document 3 : Lettre du ministre des Travaux publics au préfet de la Seine-et-Oise, 24 juillet 1880, Archives départementales des Yvelines, 10 RO 1.**

Ce document est un courrier adressé par le directeur général des chemins de fer du ministère des Travaux publics au préfet de la Seine-et-Oise daté du 24 juillet 1880. Le document résume le tracé de la nouvelle ligne de chemin de fer de L'Étang-la-Ville à Saint-Cloud. Si celle-ci se raccroche au réseau de la compagnie de l'Ouest, il dessert des espaces jusqu'alors éloignés des lignes de chemin de fer. Il tout d'abord est attendu des candidats qu'ils évoquent le contexte historique du document. Celui-ci, en effet, témoigne de la mise en œuvre du « plan Freycinet », élaboré par le ministre des Travaux publics du même nom. Adopté par la loi du 17 juillet 1879, alors que les grandes lignes du réseau ferroviaire national sont achevées et en exploitation, ce plan vise à densifier le réseau pour desservir les sous-préfectures et les chefs-lieux de cantons du territoire national. L'État se charge de la construction des lignes, tandis que leur exploitation est assurée par des compagnies privées. Le plan Freycinet permet ainsi l'ouverture de lignes moins rentables. Dans ce courrier, le ministère des Travaux publics ne rend d'ailleurs pas un avis d'opportunité, mais évalue la faisabilité du tracé proposé. Le document permet, à lui seul, de retracer une partie de la procédure administrative visant à valider le tracé des lignes de chemin de fer avant leur construction. Ainsi, le courrier rend compte de l'avis donné par le Conseil général des ponts et chaussées sur ce projet. Réunissant les inspecteurs généraux des ponts et chaussées, cette instance collégiale créée sous le Premier Empire est l'héritière de l'assemblée des inspecteurs généraux des ponts et chaussées instituée par l'intendant Trudaine en 1747. Le Conseil général des ponts et chaussées donne un avis technique et juridique sur les grands projets d'aménagement qui lui sont soumis. Il donne également un avis sur l'avancement des

ingénieurs du corps des ponts et chaussées. Le Conseil général des ponts et chaussées est supprimé en 2008 et est remplacé par le Conseil général de l'environnement et du développement durable. Le timbre du courrier indique que le Conseil général des ponts et chaussées a approuvé le projet de tracé. Les différents tampons et marques d'enregistrement permettent ensuite de connaître le cheminement de ce document : reçu à la préfecture de la Seine-et-Oise le 31 juillet, il est transmis le 4 août à l'ingénieur en chef des ponts et chaussées qui en prend connaissance, avant d'être retourné au préfet. Dans chaque département, l'ingénieur en chef des ponts et chaussées dirige le service des ponts et chaussées, qui est en charge de la construction et de l'entretien des infrastructures. Il est également chargé d'étudier les projets d'infrastructure. Les services des ponts et chaussées fusionnent en 1967 avec les services déconcentrés du ministère de la Reconstruction urbaine pour devenir les directions départementales de l'Équipement (DDE), services déconcentrés du nouveau ministère de l'Équipement. Dans le cadre de la réforme de l'administration territoriale de l'Etat, elles sont intégrées en 2010, avec les anciennes directions départementales de l'agriculture et des forêts (DDAF), dans les directions départementales des territoires (DDT).

❖ **Document 4 : Profession de foi de Michel Bertrand, candidat de la FGDS aux élections cantonales du 24 septembre 1967, 1967, Archives départementales des Hauts-de-Seine, 1154W170.**

Le document est une profession de foi produite dans le cadre des élections cantonales de 1967. Ce scrutin uninominal majoritaire à deux tours organisé dans chaque canton permet de désigner les conseillers départementaux. Ceux-ci siègent pendant six ans au sein de l'assemblée du Département et désignent le président du Conseil général. Il est possible d'évoquer la loi du 17 mai 2013 qui introduit le scrutin binominal majoritaire à deux tours, réduit le nombre de cantons et remplace les conseillers généraux par des conseillers départementaux. Le candidat Michel Bertrand est membre de la Fédération de la gauche démocratique et sociale. Il s'agit d'un rassemblement de la gauche non communiste créé après les élections présidentielles de 1965 par François Mitterrand, dont le nom apparaît d'ailleurs sur la profession de foi. Celle-ci évoque une « nouvelle victoire de la gauche » car les élections législatives de mars 1967 ont été marquées par un très bon résultat des partis de gauche et un net recul de la majorité gaulliste à l'Assemblée nationale. Les pouvoirs des conseils généraux sont alors bien plus limités qu'avant les différents mouvements de décentralisation initiés à partir de 1982. Il est d'ailleurs paradoxal que la première moitié de la profession de foi soit utilisée pour rappeler « toute l'importance, pour votre vie de tous les jours, des élections cantonales » et pour insister sur les attributions de cette institution au lieu de présenter le programme du candidat. Institution créée pendant la Révolution, le département fonctionne alors selon une organisation définie par la Troisième République, en particulier la loi du 10 août 1871, qui crée la commission départementale et qui statue en vertu de pouvoirs propres. Depuis 1926, il vote son budget. Mais le préfet assure encore le pouvoir exécutif. Le document rappelle les principales missions du Conseil général : voirie et circulation, attribution de subvention, assainissement, construction de logements sociaux, aide sociale. On peut signaler que la compétence Assainissement est une particularité des départements de la petite couronne qui ont hérité du réseau et du service public d'assainissement du département de la Seine. Le document qualifie les Hauts-de-Seine de « nouveau département ». En effet, les départements de la petite couronne sont créés par la loi du 10 juillet 1964. Celle-ci entre en vigueur le 1er janvier 1968, peu après les élections cantonales. Ainsi, les départements de la Seine et de la Seine-et-Oise sont remplacés par les départements des Yvelines, de l'Essonne, des Hauts-de-Seine, de la Seine-Saint-Denis, du Val-de-Marne et du Val-d'Oise ainsi que de Paris, qui relève d'un statut spécial. Dans les départements nouvellement créés, des villes sont désignées pour abriter le siège des institutions du département. Ainsi, la ville de Nanterre a été désignée en 1965 comme chef-lieu du département des Hauts-de-Seine. Enfin, ce document produit dans le cadre d'une campagne électorale peut également être l'occasion de rappeler que l'organisation des élections relève du ministère de l'Intérieur. Ainsi, les préfectures enregistrent les candidatures, s'assurent de la régularité de la propagande électorale et de leur distribution aux électeurs et de la remontée des résultats. Les communes sont chargées de la mise à jour des listes électorales et de la tenue des bureaux de vote.

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.

Kunstaussstellung von künstlicher Intelligenz erschaffen

Rätselhaft wie da Vincis Mona Lisa sieht er den Betrachter an: Kapitän Nemo aus Jules Vernes 20 000 Meilen unter dem Meer. Will er vor den Schrecken der Tiefsee warnen? Schaut er gedankenverloren in die Ferne? Oder spricht aus seinen Augen gar der Wahn des manischen Forschers? Sein gewaltiger Bart windet sich tentakelhaft nach außen; auf seiner Mütze prangt ein Bullauge, das wie ein Tor zu seinen finsternen Gedanken ist.

Der düstere Nemo ist eines von über 80 Gemälden, die die Museen Bad Oeynhausen und Rinteln in ihrer neuen Doppelausstellung „Alles Kunst! Meisterwerke der Künstlichen Intelligenz“ zeigen – eindrucksvoll präsentiert auf übermannsgroße Leuchtrahmen. Darunter ist etwa ein feister König, umgeben von grinsenden Räufern (nach dem Vorbild barocker Meister), ein pastellfarbener Gestiefelter Kater, der das Fechten übt (im amerikanischen Comic Stil des frühen 20. Jahrhunderts), oder einen Papst Franziskus auf dem Skateboard (im Look einer Aquarellskizze). Wie die alten Meister – nur Milliarden Mal schneller.

„All diese Bilder sind Auftragsarbeiten“, sagt Dr. Hendrik Tieke, Leiter des Deutschen Märchen- und Wesersagenmuseums¹ Bad Oeynhausen, einer der beiden Kuratoren der Ausstellung. „Wir haben der KI unsere Wünsche in Form von wenigen Stichpunkten mitgeteilt. Je nachdem, wie ihre Vorschläge uns dann gefielen, haben wir uns für einen entschieden oder weitere angefordert: genauso, wie es früher die adeligen Auftraggeber der großen Meister getan haben“.

Der einzige Unterschied zu diesen Meistern: Wo bei ihnen der Schaffensprozess oft Wochen oder Monate dauerte, war hier ein Bild nach nur wenigen Minuten fertig. „Mit unserer Ausstellung wollen wir zeigen, wozu künstliche Intelligenz mittlerweile fähig ist“, sagt Dr. Stefan Meyer vom Eulenburgmuseum Rinteln², der andere Kurator der Ausstellung. „Und wir wollen auch Fragen aufwerfen: Kommt Kunst bald ohne den Menschen aus? Und ist ab sofort jeder ein Künstler, der mit ein paar Gedanken ein Programm füttert und ihm dann die Ausführung überlässt?“]

Selbst die menschliche Museumsarbeit stellen die Macher der Ausstellung zur Debatte: Die Ausstellungstexte und die Eröffnungsrede hat eine KI geschrieben. Auch die Hintergrundmusik und die Video-Installationen ließen KI-Programmierer von Künstlicher Intelligenz erstellen. [...]

Zwar merkt man einigen der Werke noch an, dass sie nicht von Menschen stammen: So findet man bei genauerem Hinsehen auf manchen Bildern etwa Hände mit sieben Fingern oder ein Skateboard mit drei Rädern. Und auch manche der erklärenden Texte halten keinem genaueren Faktencheck stand. Allerdings steht die neue Technologie ja noch ganz am Anfang ihrer Entwicklung.

Die Ausstellung wirft Fragen auf: Welchem Respekt zollt der Mensch also in Zukunft Bildern, Videos, Texten oder Liedern, wenn man eines wahrscheinlich nicht mehr ganz so fernen Tages gar nicht mehr unterscheiden kann: Steht dahinter menschliches Fühlen und Wissen? Oder ist es bloß die unbegrenzt verfügbare „Künstliche Intelligenz“, die menschliche Empfindsamkeit und Erfahrung nur in Perfektion nachahmt? Die Besucher der Ausstellung können sich dazu ein eigenes Urteil bilden.

Perfektion, die übrigens einen Markt findet: Schon 2018 erzielte ein KI-generiertes Kunstwerk erstmals einen respektablen Verkaufserfolg. Das Gemälde „Edmond De Belamy“, gemalt von einem Algorithmus, der zuvor mit 15 000 Gemälden aus verschiedenen Epochen gefüttert worden war, wurde beim New Yorker Auktionshaus Christie's versteigert – für 433 000 US-Dollar. Und in der Ecke des Gemäldes ist statt einer Künstlersignatur die Formel eines Algorithmus zu lesen.

Willkommen, schöne neue Kunstwelt.

Nach: www.dewezet.de, 31.01.2023

¹ Musée des Contes et légendes de la Weser

Fragen

1. Welche Rolle spielt die künstliche Intelligenz (KI) in der Doppelausstellung „Alles Kunst! Meisterwerke der Künstlichen Intelligenz“?
2. Kennen Sie konkrete Beispiele für Kultureinrichtungen, die die KI eingesetzt haben?
3. Ist die KI Ihrer Meinung nach eine Chance oder eher eine Gefahr für die Kulturwelt?

Proposition de traduction :

« Tous ces tableaux sont des travaux de commande », dit le Dr Hendrik Tieke, directeur du Musée des Contes et légendes de la Weser à Bad Oeynhausen, l'un des deux curateurs de l'exposition. « Nous avons communiqué à l'IA nos vœux sous la forme de quelques mots clefs, puis, en fonction des retours, nous avons décidé de retenir les propositions qui nous plaisaient ou relancé des demandes, exactement comme le faisaient autrefois les nobles commanditaires des grands maîtres ».

La seule différence par rapport à ces maîtres : là où le processus de création prenait des semaines ou des mois, ici il a suffi de quelques minutes pour qu'un tableau soit prêt. « Avec notre exposition, nous voulons montrer de quoi l'IA est désormais capable », dit le Dr Stefan Meyer du Musée Eulenburg à Rinteln, l'autre curateur de l'exposition. « Et nous voulons également susciter des interrogations : l'art pourra-t-il bientôt se passer de l'humain ? Et est-ce que quiconque est un artiste dès lors qu'il alimente un programme informatique avec quelques idées et lui confie ensuite l'exécution ?

Questions

1. Quel rôle joue l'intelligence artificielle (IA) dans la double exposition intitulée « Tout est art ! Chefs d'œuvre de l'intelligence artificielle » ?
2. Connaissez-vous des exemples concrets d'institutions culturelles qui ont fait appel à l'IA ?
3. L'IA représente-t-elle à votre avis une chance ou un danger pour le monde de la culture ?

A delayed reckoning: King Charles and the future of the Commonwealth

In 13 March 2023, King Charles delivered his first Commonwealth Day message as monarch from the great pulpit at Westminster Abbey. Departing from the tradition of his predecessor, Queen Elizabeth, who typically pre-recorded her annual messages, Charles took the opportunity to deliver his address live and in person. Appealing directly to billions of Commonwealth citizens spread across 56 member countries, he declared that the voluntary association's "near boundless potential as a force for good in the world demands our highest ambition; its sheer scale challenges us to unite and be bold".

"This week marks the 10th anniversary of the charter of the Commonwealth, which gives expression to our defining values: peace and justice; tolerance, respect and solidarity; care for our environment and for the most vulnerable among us," Charles continued. "These are not simply ideals. In each lies an imperative to act, and to make a practical difference in the lives of the 2.6 billion people who call the Commonwealth home."

But in an era when Britain's role on the global stage and the future of the Commonwealth itself remain uncertain, improving the lives of more than a third of the world's population poses an enormous, perhaps insurmountable, challenge. How can 74-year-old King Charles, the oldest monarch to be crowned in British history, fulfil the ambitious, forward-looking promises of his Commonwealth Day message in the time he has left?

[Most Britons are familiar with the Commonwealth if not particularly well-versed in its history. The Commonwealth arose from the dying flames of the British empire and has long been closely associated with Queen Elizabeth, who served as its head and most passionate champion for all of her 70-year reign. From the outset, she envisioned the Commonwealth as a powerful vehicle for forging new diplomatic relations with, and exerting soft influence over, Britain's former colonies as they won their independence in the years after the second world war. (...)

During the second half of the 20th century, Elizabeth could look to the growth of the Commonwealth of Nations, with herself as its centre, as evidence of the continued preeminence of British culture, institutions, and laws around the world. Focusing on the Commonwealth enabled Britain and its queen to draw a veil over past atrocities committed in the name of empire, certain of, as Priyamvada Gopal put it in *Insurgent Empire*, "the cherished mythology of an empire that ruled in order to free". In 1977, in an address delivered at the Guildhall on the occasion of her silver jubilee, Queen Elizabeth emphasised the historic nature of the Commonwealth and the myriad benefits member states had accrued through their longstanding relations with Britain. (...)

Her assessment, however, obscured the brutal history and residue of British imperialism across the globe. It concealed the extent to which violent, extractive and exploitative colonial practices not only shaped the emergence and struggles of the developing world but continue to affect the daily lives and prospects of billions of people today.] (...)

By choosing for the most part not to confront the ruthlessness that underpinned British colonisation, Queen Elizabeth deferred the day of reckoning to an unspecified future date. This postponed reckoning has now fallen to her eldest son and heir, Charles. Indeed, it was Elizabeth who convinced Commonwealth leaders to announce in 2018 that Charles, Britain's next monarch, would succeed her as head, although the position is not hereditary. She probably anticipated that Charles would conform to and confirm her vision of the Commonwealth, helping member states to navigate today's complex, rapidly changing world and maintain connections with the institution of the monarchy.

Charles has promised boldness. But in areas where he can make a real difference, such as the pressing issue of slavery reparations, he has thus far exhibited caution. In speeches delivered in Ghana in 2018, Barbados in 2021, and Rwanda in 2022, Charles expressed regret and sorrow over colonial slavery but did not apologise or reach out to affected communities to discuss reparatory justice. Now that he is both king of 15 Commonwealth realms and the head of the Commonwealth, Charles has an opportunity to demonstrate leadership on this crucial issue and leave behind his own legacy instead of his mother's. Delaying action on Britain's colonial past and reparations is the opposite of ambitious – it's consigning the most difficult work to the next generation. A generation that is already facing unprecedented challenges related to climate change.

Advocating on behalf of member states that are the most marginalised and vulnerable is a worthy goal and one Charles appears keen to pursue. From floods and cyclones to droughts and heatwaves, all the members have seen the impacts of climate change. Smaller island nations are particularly threatened by global warming and rising sea levels. They need more than advocacy; they require wealthy nations to become partners in creating more sustainable economies and addressing the structural underdevelopment that stems from colonialism and slavery.

Charles has waited all his life to follow in his mother's footsteps and assume her roles. Although the time remaining to him as monarch and head of the Commonwealth is limited, it is nonetheless sufficient for him to improve people's lives. Now that he has taken the coronation oath, all eyes will be on him to see if he is in fact moved to act and leave his mark on history.

By Brooke Newman, *The Guardian*, Mon 8 May 2023

Questions:

- 1) According to Brooke Newman, in what ways is King Charles's leadership expected to differ from his mother's?
- 2) Explain and discuss the following sentence: "Focusing on the Commonwealth enabled Britain and its queen to draw a veil over past atrocities committed in the name of empire, certain of, as Priyamvada Gopal put it in *Insurgent Empire*, 'the cherished mythology of an empire that ruled in order to free'."
- 3) In your opinion, is the British monarchy a thing of the past? Give specific examples to support your answer.

Proposition de traduction

La plupart des Britanniques savent ce qu'est le Commonwealth, même s'ils ne connaissent pas son histoire dans les moindres détails. Le Commonwealth est né sur les cendres de l'empire britannique et a longtemps été étroitement associé à la reine Élisabeth II, qui en a été le chef ainsi que son plus fervent défenseur pendant les 70 ans qu'a duré son règne. Elle a toujours considéré le Commonwealth comme un vecteur puissant permettant à la Grande-Bretagne de forger de nouvelles relations diplomatiques avec ses anciennes colonies tout en maintenant sur ces dernières une influence discrète, une fois que celles-ci eurent gagné leur indépendance dans les années qui suivirent la Seconde Guerre mondiale.

Durant toute la seconde moitié du XX^{ème} siècle, Élisabeth II avait matière à considérer le développement du Commonwealth (des nations) dont elle était la pierre angulaire comme la preuve de la prédominance de la culture britannique, de ses institutions et de ses lois à travers le monde. En concentrant toute leur attention sur le Commonwealth, la Grande-Bretagne et la reine ont passé sous silence les atrocités commises au nom de l'empire, sans jamais remettre en cause ce que Priyamvada Gopal appelle dans son ouvrage *Isurgent Empire* « le mythe cher à la nation britannique d'un empire qui dominait le monde pour le libérer ». En 1977, dans un discours prononcé à la mairie de Londres à l'occasion de son Jubilé d'argent, la reine avait souligné la dimension historique du Commonwealth et les innombrables bienfaits que ses membres avaient pu en tirer grâce aux liens tissés avec la Grande-Bretagne au fil des ans.

Toutefois, sa façon de voir les choses occultait l'histoire violente et les reliquats (non moins violents) de l'impérialisme britannique de par le monde. Cette conception masquait à quel point des pratiques coloniales brutales, fondées sur l'extraction des richesses et l'exploitation, ont non seulement favorisé l'émergence des pays en voie de développement et de leurs luttes mais continuent encore aujourd'hui d'influencer la vie quotidienne et l'avenir de milliards de gens.

Questions :

1. D'après Brooke Newman, expliquez en quoi le règne de Charles III sera différent de celui d'Élisabeth II.
2. Expliquez la citation et donnez votre avis : « En concentrant toute leur attention sur le Commonwealth, la Grande-Bretagne et la reine ont passé sous silence les atrocités commises au nom de l'empire, sans jamais remettre en cause ce que Priyamvada Gopal appelle dans son ouvrage *Isurgent Empire* 'le mythe cher à la nation britannique d'un empire qui dominait le monde pour le libérer' ».
3. Diriez-vous que la monarchie britannique appartient au passé ? Argumentez à l'aide d'exemples précis.

حرفية سورية تدخل عالم التصميم من بوابة التراث

الحفاظ على أصالة الحرفة والوعي بالبيئة هو ما حفز **سعاد جروس**، صاحبة مشروع "ولفي"، لصنع ملابس عصرية قائمة على الثقافة الشعبية.

إلّا "ولفي" نصنع ألبسة صديقة للتراث والطبيعة في نفس الوقت". هكذا تعرّف الصحفية والكاتبة **سعاد جروس** مشروعها الذي يُعنى بإحياء حرفة الطباعة الحموية التقليدية على القماش القطني الخام. تقول **سعاد جروس** : "إثر انتشار وباء كوفيد ١٩، اضطرت وعائلتي للانتقال إلى مدينة حماه. وبعد عام من التجول في حماه والتعرّف على ناسها وخاصة أصحاب الحرف، وجدت حرفة الطباعة التقليدية الحموية على القماش مهددة بالزوال. وتعرّفت إلى **حسان حوا**، **أبو أحمد**، آخر الطبايعين في المدينة. من هنا ولدت فكرة "ولفي". كان التحدي بالنسبة إلينا هو إعادة استقطاب الناس إلى هذه الحرفة التي اقتصر وقت طويل على المفارش وأغطية الطاومات. ففكرنا بإنتاج قطع ألبسة شبابية معاصرة من القماش القطني الخام نفسه وباستخدام تقنيات الطباعة التقليدية. حاولنا أن تكون الأسعار في متناول الجميع، وخاصة السوريين، فهذه المرة لن ننتظر السياح كي يُنعشوا حرفنا العريقة. بدأت تظهر شيئاً فشيئاً بوادر الانتعاش بفضل أصدقاء آمنوا بالمشروع وبدؤوا يلبسون قطعاً من "ولفي" وينشرون صورهم على شبكات التواصل الاجتماعي، ولاقت الفكرة إقبالاً، خاصة في أوساط المهتمين بالشأن الثقافي والبيئي، كونها ملابس من أقمشة صديقة للبيئة وبألوان طبيعية ١٠٠٪. وعادت الحياة لمشغل أبي أحمد بعد سنوات من الركود".

وتتميّز الطباعة الحموية بأن تقنياتها يدوية بالكامل. فالقماش يجب أن يكون قطنياً من النوع الخام حصراً، أما الألوان فهي بشكل أساسي الأسود والأحمر بالإضافة إلى الأزرق والأخضر. وهي ألوان ذات ثبات عالٍ مقاومة لعوامل الزمن، تُستخلص من مواد نباتية، كقشر الجوز والرمان والورد. تُصنع القوالب المستخدمة في الطبع من الخشب المحلي مثل الجوز أو الزيتون أو الورد. تُنقع قبل استخدامها بزيت الزيتون كي تكتسب الليونة المطلوبة، ومن ثم يُحفر النقش عليها باستخدام سكين. النقوش هي عبارة عن وحدات هندسية أو نباتية أو حيوانية متصلة بموروث المدينة، مما يدلّ على مدى تأثر الحرفي بمحيطه.

عن موقع "رصيد ٢٢"، ١٨ أبريل ٢٠٢٢ (بتصرّف)

أسئلة :

- ١- كيف نشأ مشروع "ولفي" وما هدفه ؟
- ٢- ما هي العناصر التي تشير إلى أنّ هذا المشروع صديق للتراث ؟
- ٣- ما هي العناصر التي تشير إلى أنّ هذا المشروع صديق للبيئة ؟

Proposition de traduction

Une artisane syrienne entre dans le monde de la mode en utilisant le patrimoine

Protéger l'authenticité de l'artisanat et sensibiliser aux questions environnementales est ce qui a poussé Souad Jarous, responsable du projet « Walfi » à créer des vêtements modernes à partir d'éléments de la culture populaire.

[«Chez Walfi, nous fabriquons des vêtements écologiques et respectueux du patrimoine ». C'est ainsi que Souad Jarous, journaliste et écrivaine, présente son projet qui tente de faire revivre le métier traditionnel, propre à la ville de Hama en Syrie, d'imprimeur sur tissu épais de coton. Souad Jarous raconte: « Suite à la propagation de l'épidémie du Covid 19, j'ai été obligée de déménager dans la ville de Hama avec ma famille. Pendant un an, je me suis promenée dans la ville et j'ai fait la connaissance de ses habitants, notamment artisans. J'ai alors compris que le métier traditionnel d'imprimeur sur toile, était menacé de disparition. J'ai également fait la connaissance de Hissan Hawa, dit Abou Ahmad, dernier imprimeur sur toile de la ville. De cette rencontre est née l'idée du projet Walfi. Notre défi était de réussir à attirer les gens vers ce produit qui s'est longtemps limité aux draps et nappes. Nous avons donc pensé à créer des vêtements modernes pour les jeunes, fabriqués à partir de toile de coton épais et en utilisant les techniques d'impression traditionnelles. Nous avons également fait en sorte que les prix soient accessibles, notamment pour les Syriens car cette fois-ci, nous ne comptons pas sur les touristes pour faire vivre nos métiers traditionnels. Petit à petit, cette activité a donné des signes de reprise grâce, notamment, à des amis qui ont cru au projet, se sont habillés en « Walfi » et ont publié leurs photographies sur les réseaux sociaux. Cette initiative a été saluée, surtout par des personnes préoccupés par les questions artistiques et environnementales, car rappelons-le, les vêtements sont fabriqués à partir de tissus écologiques et utilisent des couleurs 100% naturelles. L'activité d'Abou Ahmad a donc repris après avoir stagné pendant des années.]

Les impressions propres à la ville de Hama se font entièrement à la main. Les toiles doivent être obligatoirement en coton épais et les couleurs sont principalement le noir et rouge ainsi que le bleu et le vert. Ces couleurs sont très résistantes au temps et sont extraites de plantes comme les épiluchures d'amandes, les grenades et la rose. Quant aux moules utilisés pour l'impression, ils sont fabriqués en bois de la région comme l'amandier, l'olivier et le rosier. Ils sont imbibés d'huile d'olive afin de les rendre plus malléables, puis sculptés au couteau. Les motifs sont des formes géométriques, florales ou animales, en lien avec l'héritage de la ville, ce qui montre à quel point l'artisan est influencé par son environnement.

Extrait du site « Rasseef 22 », 18 avril 2022

Questions :

- 1- Comment est né le projet « Walfi » et quel est son but ?
- 2- En quoi ce projet est-il respectueux du patrimoine ?
- 3- En quoi ce projet est-il écologique ?

Las ciudades no quieren dormir: los planes de Latinoamérica para activar su noche más allá de la fiesta

Varias urbes están promoviendo programas nocturnos ligados a una mayor oferta de servicios y a la generación de empleo. Uno de los retos es lidiar con la inseguridad

NOOR MAHTANI / elpais.com, Bogotá - 18 NOV 2022

El barrio bogotano de San Felipe es la zona bohemia y cultural por excelencia de la ciudad. Y, desde hace cuatro años, cuando se inauguró el Open San Felipe, también es una apuesta segura para pasar la noche rodeado de galerías que cierran después de las 10 de la noche, música en vivo y exposiciones al aire libre (cuando el clima lo permite). Para Carlos Andrés Guillermo, artista plástico bajo el pseudónimo de Mörski, es también una ventana de negocio. El primer fin de semana de noviembre, expuso en el evento sus obras de pintura, dibujo y escultura, como desde hace tres años. Vendió una decena de piezas, valoradas en más de 60 millones (unos 12.000 dólares). “La gente por la noche tiene una energía diferente. Es una oportunidad fantástica”, cuenta. Es tanto el flujo de trabajo que ha contratado a tiempo parcial a tres estudiantes de arte durante este festival nocturno. “En Bogotá tenemos mucha hambre de eventos así. No queremos que la noche sea solo rumba”.

[Este emblemático encuentro es un dinamizador de la agenda cultural y económica de la ciudad, en la que cada tres meses se invita a que más de 70 empresarios, artistas, actores, cocineros y cantantes estiren su horario hasta bien entrada la noche. Teatros itinerantes, conciertos a cielo abierto y decenas de negocios que encuentran en esta cita un ecosistema perfecto para aumentar sus ventas. Johana Morales, creadora y organizadora del evento cultural, explica que la entrada gratuita es uno de los pilares¹ del evento. “Somos sociedades que necesitamos acortar las brechas de clasismo que existen en torno al arte. Lo que necesitamos es, más bien, generar conciencia de que esta es una forma de vida en todas sus vertientes y para todos los públicos. Es por eso que la entrada es libre, queremos que sea accesible para todos. Así, las calles se viven con libertad, con apropiación. Nuestros países lo necesitan”.

El Open San Felipe es una de las más de 15 actividades que impulsa la Secretaría Distrital de Desarrollo Económico² y actores privados, en el marco de Bogotá 24 horas. Esta iniciativa piloto ha generado 2.375 empleos adicionales y un aumento de cerca del 20% de ventas, en promedio, desde el año 2020. “Nuestro reto³ es pasar de unos pilotos a tener realmente una zona que opere normalmente con ampliación de horario nocturno”, explica Alfredo Bateman, economista y responsable de la Secretaría Distrital de Desarrollo Económico. “Hay decenas de actividades que pueden ser más eficientes en la noche: servicios financieros, logística, supermercados, notarías... Toca cambiar el chip⁴ y pensar que la ciudad no se va a dormir a las 5 pm”.]

Este escenario es el que lleva años estudiando Andreina Seijas, investigadora venezolana y doctorada en gobernanza nocturna por la Universidad de Harvard. Desde hace una década ha puesto la lupa en las urbes latinas y lo que están haciendo en este ámbito. “El objetivo es invitar a las ciudades a pensar de forma estratégica. Hasta hace poco se habían separado las actividades comerciales de las residenciales y las de ocio, hay que integrarlas”.

Uno de los retos de repensar la noche, destaca la fundadora de Night Tank, una consultora internacional especializada en este nuevo campo de estudio, es lidiar con la inseguridad y la permanencia de los cargos políticos centrados en la gobernanza nocturna. En el mundo hay 60 ciudades con ‘alcaldes de la noche’ o títulos similares. “En la región ha habido varios, como Cali (Colombia), San Luis Potosí (México) o Valparaíso (Chile). Pero cambian con cada nueva legislación. Ejemplos como el de Bogotá son alentadores. Planear solo el día hace que se olviden las oportunidades de las otras 12 horas de la jornada”.

[...]

1. los pilares: *les piliers, les fondements*

2. Secretaría Distrital de Desarrollo Económico: *c'est un secrétariat municipal*

3. reto: *défi*

4. el “chip”: *l'état d'esprit, la mentalité*

PREGUNTAS

1. Según el texto, ¿cuáles son los principales motivos para impulsar proyectos urbanos por la noche?
2. Identifique los inconvenientes de estas propuestas. ¿Hay soluciones?
3. ¿Qué le parecen las iniciativas para activar la oferta nocturna de las ciudades?

Proposition de traduction

Les villes ne veulent pas dormir : le plan de L'Amérique latine pour ranimer la nuit au-delà de la fête

De nombreuses villes font la promotion de programmations nocturnes avec à la clé une plus grande offre de services et la création d'emplois. L'un des défis posés est la lutte contre l'insécurité.

NOOR MAHTANI

elpais.com, Bogotá - 18 NOV 2022

Le quartier de San Felipe à Bogota est le secteur bohème et culturel de la ville par excellence. Et, cela fait quatre ans, depuis l'inauguration de l'Open San Felipe, que celui-ci est aussi devenu un pari sûr pour passer la nuit au beau milieu de galeries qui ferment après 22h, à profiter de concerts et d'expositions en plein air (quand la météo le permet). Pour Carlos Andres Guillermo, un artiste plasticien connu sous le pseudonyme de Mörski, c'est aussi une manne commerciale. Le premier week-end de novembre, et ce depuis trois ans, il a exposé ses peintures, ses dessins et sculptures lors de cet événement. Il a vendu une douzaine de pièces, estimées à plus de 60 millions de pesos (environ 12 000 dollars). "La nuit les gens sont autrement disposés. C'est une fantastique opportunité" selon lui. Le flux de travail est tel qu'il a embauché trois étudiants en Art à temps partiel pendant ce festival nocturne. « À Bogota nous sommes friands de ce genre d'événements. Nous ne voulons pas que la nuit ne s'en tienne qu'à la fête ».

[Cette rencontre emblématique est un catalyseur de l'agenda économique et culturel de la ville, où tous les trois mois plus de 70 entrepreneurs, artistes, acteurs, cuisiniers et chanteurs sont conviés à étendre leurs horaires jusque tard dans la nuit. Du théâtre itinérant, des concerts à ciel ouvert et des dizaines de commerces qui trouvent en ce rendez-vous un parfait environnement pour augmenter leurs ventes. Johana Morales, créatrice et organisatrice de cet événement culturel, explique que l'entrée gratuite est l'un des piliers de l'événement. "Nos sociétés ont besoin de réduire le fossé entre classes qui existe autour de l'Art. Ce dont nous avons davantage besoin c'est de faire prendre conscience qu'il s'agit d'une forme de vie dans toutes ses acceptions et qu'elle est destinée à tous les publics. C'est pour cela que l'entrée est libre, nous voulons que cela soit accessible à tous. Ainsi, on parcourt les rues librement, en se les appropriant. Nos pays en ont besoin."

L'Open San Felipe est l'une des 15 animations lancées par le Conseil municipal de développement économique et par des acteurs privés dans le cadre du plan Bogota 24 heures sur 24. Ce projet pilote a généré 2 375 emplois supplémentaires et une augmentation de près de 20% des ventes, en moyenne, depuis 2020. "Notre pari est de passer de quelques projets pilotes à une zone définie qui fonctionnerait régulièrement avec une extension des plages horaires en nocturne", explique Alfredo Bateman, économiste et responsable du Conseil municipal de développement économique. « Il y a des dizaines d'activités qui peuvent être plus rentables de nuit : les services financiers, la logistique, les supermarchés, les études de notaire... Il convient de changer d'état d'esprit et de penser que la ville ne va pas se coucher à 17h ».]

C'est le scénario qu'Andreina Seijas, chercheuse vénézuélienne et docteure en gouvernance de la vie nocturne de l'université de Harvard, étudie depuis des années. Au cours de la dernière décennie, elle s'est penchée sur les villes d'Amérique latine et sur ce qu'elles réalisent dans ce domaine. "L'objectif est d'inviter les villes à penser stratégiquement. Jusqu'à récemment, les activités commerciales avaient été séparées des activités résidentielles et de loisirs ; il faut les intégrer".

L'un des défis au moment de repenser la nuit, souligne la fondatrice de Night Tank, un cabinet de conseil international spécialisé dans ce nouveau domaine d'étude, est de faire face à l'insécurité et au manque de continuité des politiques chargés de la gouvernance de la vie nocturne. Il y a 60 villes dans le monde pourvues de "maires de la nuit" ou de figures similaires. "Dans la région, il y en a eu plusieurs, comme à Cali (Colombie), San Luis Potosi (Mexique) ou Valparaíso (Chili). Mais ils changent au fil des législatures. Des exemples comme celui de Bogota sont encourageants. Ne programmer que des activités diurnes, c'est oublier les opportunités qu'offrent les 12 autres heures de la journée".

[...]

QUESTIONS

- 1. D'après le texte, quelles sont les raisons principales pour promouvoir des activités urbaines de nuit ?**
- 2. Identifiez les inconvénients de ces propositions. Y a-t-il des solutions ?**
- 3. Que pensez-vous des initiatives entreprises pour développer l'offre nocturne dans les villes ?**

Grec Ancien

Ulysse expose au chœur des Satyres le traitement qu'il entend infliger au cyclope Polyphème

- ΟΔΥΣΣΕΥΣ : ἄκουε δὴ νυν ἦν ἔχω τιμωρίαν
θηρὸς πανούργου σῆς τε δουλείας φυγῆν.
- ΧΟΡΟΣ : λέγ', ὡς Ἀσιάδος οὐκ ἄν ἦδιον ψόφον
κιθάρας κλύοιμεν ἢ Κύκλωπ' ὀλωλότα.
- ΟΔ. ἐπὶ κῶμον ἔρπειν πρὸς κασιγνήτους θέλει
Κύκλωπας ἤσθεις τῷδε Βακχίου ποτῶ.
- ΧΟ. ξυνήκ'· ἔρημον ξυλλαβῶν δρυμοῖσιν
σφάζει μενοιῶς ἢ πετρῶν ὄσαι κάτα.
- ΟΔ. οὐδὲν τοιοῦτον· δόλιος ἢ προθυμία.
- ΧΟ. πῶς δαί; σοφόν τοί σ' ὄντ' ἀκούομεν πάλαι.
- ΟΔ. κώμου μὲν αὐτὸν τοῦδ' ἀπαλλάξαι, λέγων
ὡς οὐ Κύκλωπι πῶμα χρὴ δοῦναι τόδε,
μόνον δ' ἔχοντα βίοτον ἠδέως ἄγειν.
ὅταν δ' ὑπνώσση Βακχίου νικώμενος,
ἀκρεμῶν ἐλαίας ἔστιν ἐν δόμοισί τις,
ὄν φασγάνῳ τῷδ' ἐξαποξύνας ἄκρον
ἐς πῦρ καθήσω· καθ' ὅταν κεκαυμένον
ἴδω νιν, ἄρας θερμὸν ἐς μέσσην βαλῶ
Κύκλωπος ὄψιν ὄμμα τ' ἐκτήξω πυρί.
ναυπηγίαν δ' ὡσεὶ τις ἀρμόζων ἀνήρ
διπλοῖν χαλινοῖν τρύπανον κωπηλατεῖ,
οὔτω κυκλώσω δαλὸν ἐν φασφόρῳ
Κύκλωπος ὄψει καὶ συναυανῶ κόρας.
- ΧΟ. ἰοὺ ἰοῦ·
γέγηθα μαινόμεσθα τοῖς εὐρήμασιν.

Euripide, *Le Cyclope*

Proposition de traduction

Ulysse expose au chœur des Satyres le traitement qu'il entend infliger au cyclope Polyphème

Ulysse : Écoute donc bien ce que je projette pour me venger
de la bête fourbe et te libérer de ta servitude.

Le Chœur : Parle, puisque nous ne saurions écouter avec plus de ravissement le son
de la cithare asiatique que la mort du cyclope.

Ulysse : Il veut aller faire la fête chez ses frères,
les cyclopes, ravi par la boisson de Bacchus.

Le Chœur : J'ai compris ! Tu songes à l'attraper seul dans les bois
pour l'égorger ou le précipiter du haut des rochers.

Ulysse : Rien de tel ! Mon ardeur est rusée...

Le Chœur : Comment donc ? Que tu es malin, certes, nous l'entendons dire depuis
longtemps.

Ulysse : Il s'agit de le détourner de cette fête, en prétextant
qu'il ne faut pas donner cette boisson aux cyclopes,
et qu'il mène, seul, une vie qui le ravisse.
Et lorsqu'il sera vaincu par le sommeil de Bacchus,
il y a dans sa maison une branche d'olivier
dont j'aiguiserai la pointe avec mon épée
avant de la mettre dans le feu ; et ensuite, lorsque je la verrai rougie,
je la prendrai pour la jeter, brûlante,
au milieu de l'œil du cyclope, et je lui ferai fondre la vue avec le feu.
Comme lorsqu'un homme ajuste les pièces d'un navire,
manœuvre un vilebrequin, telle une rame, au moyen de deux courroies,
ainsi je ferai tourner le tison dans l'œil porte-lumière du cyclope
et lui sècherai ensemble les prunelles.

Le Chœur : Bravo ! Bravo ! Je jubile ! Nous sommes fous de tes inventions !

Euripide, *le Cyclope*, v. 441-465

Prière de Salomon après la consécration du temple

1 Rois 8, 22-32 ; 38-43.

22. וַיַּעֲמֵד שְׁלֹמֹה לְפָנָי מִזְבֵּחַ יְהוָה נֹגֵד כָּל־קַהֲלֵי יִשְׂרָאֵל וַיִּפְרֹשׂ כַּפָּיו הַשָּׁמַיִם: 23. וַיֹּאמֶר יְהוָה אֱלֹהֵי יִשְׂרָאֵל אִיוֹן־קְמוֹד אֱלֹהִים בְּשָׁמַיִם מִמַּעַל וְעַל־הָאָרֶץ מִתַּחַת שְׁמֵר הַבְּרִית וְהַסֵּד לַעֲבֹדָיִךָ הַהַלְכִים לְפָנֶיךָ בְּכָל־לְבָבָם: 24. אֲשֶׁר שָׁמַרְתָּ לַעֲבֹדָתְךָ דָּנָד אֲבִי אֵת אֲשֶׁר־דִּבַּרְתָּ לֹא וַתַּזְכֵּר בְּפִיךָ וּבִדְבַר מְלֹאֵת פִּנּוּם הַגָּה: 25. וַעֲתָה יְהוָה אֱלֹהֵי יִשְׂרָאֵל שְׁמֵר לַעֲבֹדָתְךָ דָּנָד אֲבִי אֵת אֲשֶׁר דִּבַּרְתָּ לֹא לֵאמֹר לֹא־יִפְרֹת לְךָ אִישׁ מִלְּפָנָי יָשֵׁב עַל־כַּפְּסֵי יִשְׂרָאֵל רַק אִם־יִשְׁמְרוּ בְּגִידֶךָ אֶת־דְּרָכֶיךָ לִלְכַת לְפָנָי כַּאֲשֶׁר הִלַּכְתָּ לְפָנָי: 26. וַעֲתָה אֱלֹהֵי יִשְׂרָאֵל יֵאֱמֹר נָא דַּבְּרֵךָ אֲשֶׁר דִּבַּרְתָּ לַעֲבֹדָתְךָ דָּנָד אֲבִי: 27. כִּי הֵאֱמַנְתָּ יָשֵׁב אֱלֹהִים עַל־הָאָרֶץ הִנֵּה הַשָּׁמַיִם וְשָׁמַיִם הַשָּׁמַיִם לֹא וְכַלְפֹּלֵךְ אֵף כִּי־הִבִּיתָ הַגָּה אֲשֶׁר בְּגִיתִי: 28. וּפְנִיתִי אֶל־תַּפְלֵת עֲבֹדָתְךָ וְאֶל־תַּחֲנֻתוֹ יְהוָה אֱלֹהֵי לְשִׁמְעַע אֶל־הַרְגָּה וְאֶל־הַתַּפְלָה אֲשֶׁר עֲבַדְתָּ מִתְּפִלָּה לְפָנֶיךָ הַיּוֹם: 29. לְהַיּוֹת עֵינֶיךָ פְתוּחַת אֶל־הַבַּיִת הַזֶּה לְיִלָּה לְיוֹם אֶל־הַמָּקוֹם אֲשֶׁר אָמַרְתָּ יְהוָה שְׁמִי שָׁם לְשִׁמְעַע אֶל־הַתַּפְלָה אֲשֶׁר יִתְפַּלֵּל עֲבֹדָתְךָ אֶל־הַמָּקוֹם הַזֶּה: 30. וְשִׁמְעַתְּ אֶל־תַּחֲנֻת עֲבֹדָתְךָ וַעֲמֵךְ יִשְׂרָאֵל אֲשֶׁר יִתְפַּלְלוּ אֶל־הַמָּקוֹם הַזֶּה וְאֵתָה תִשְׁמַע אֶל־מְקוֹם שִׁבְתְּךָ אֶל־הַשָּׁמַיִם וְשִׁמְעַתְּ וְסַלַּחְתָּ: 31. אֵת אֲשֶׁר יַחֲטֹא אִישׁ לְרֵעֵהוּ וְנִשְׂא־כּוֹ אֵלָה לְהַאֲלֹתוֹ וְכֹא אֵלָה לְפָנֶיךָ מִזְבֵּחַ בַּבַּיִת הַזֶּה: 32. וְאַתָּה אֱלֹהִים תִּשְׁמַע הַשָּׁמַיִם וַעֲשִׂיתָ וְשִׁפְטָתָ אֶת־עֲבֹדָיִךָ לְהַרְשִׁיעַ רִשְׁעַתְּ לְתַת דְּרָכֶוּ בְּרֹאשׁוֹ וְלְהַצְדִּיק צְדִיק לְתַת לוֹ כְּצַדִּיקוֹ: [...]

38. כָּל־תַּפְלָה כָּל־תַּחֲנֻתָה אֲשֶׁר תִּהְיֶה לְכָל־הָאָדָם לְכָל עַמֶּךָ יִשְׂרָאֵל אֲשֶׁר יִדְעוּן אִישׁ גָּגַע לְכַבֹּד וּפְרֹשׂ כַּפָּיו אֶל־הַבַּיִת הַזֶּה: 39. וְאֵתָה תִשְׁמַע הַשָּׁמַיִם מִכּוֹן שִׁבְתְּךָ וְסַלַּחְתָּ וַעֲשִׂיתָ וְנָתַתָּ לְאִישׁ כְּכָל־דְּרָכָיו אֲשֶׁר תַּזְעֵ אֶת־לְבָבוֹ כִּי־אַתָּה יִדְעַתָּ לְבַדְּךָ אֶת־לִבְבֵי הָאָדָם: 40. לְמַעַן יִרְאוּהוּ כָּל־הַיְמִיִם אֲשֶׁר־הֵם חַיִּים עַל־פָּנֶיךָ הָאָדָמָה אֲשֶׁר נָתַתָּה לְאַבְתְּיָנוּ: 41. וְגַם אֶל־הַנְּקָרִי אֲשֶׁר לֹא־מַעֲמֵךְ יִשְׂרָאֵל הוּא וְכֹא מֵאָרֶץ רַחֲוֹקָה לְמַעַן שָׁמָּה: 42. כִּי יִשְׁמְעוּן אֶת־שִׁמְךָ הַגְּדוֹל וְאַת־יִדְבֹּר הַסּוֹלָה וְיִרְעֻהוּ הַנְּטוּגָה וְכֹא וְהַתְּפִלָּה אֶל־הַבַּיִת הַזֶּה: 43. אֵתָה תִשְׁמַע הַשָּׁמַיִם מִכּוֹן שִׁבְתְּךָ וַעֲשִׂיתָ כְּכָל אֲשֶׁר־יִקְרָא אֱלֹהֵי הַנְּקָרִי לְמַעַן יִדְעוּן כָּל־עַמֵי הָאָרֶץ אֶת־שִׁמְךָ לִירְאָה אֶתְךָ כַּעֲמֵךְ יִשְׂרָאֵל וְלִדְעַת כִּי־שִׁמְךָ נִקְרָא עַל־הַבַּיִת הַזֶּה אֲשֶׁר בְּגִיתִי:

Proposition de traduction

Prière de Salomon après la consécration du temple

I Rois 8, 22-32 ; 38-43

- 8.22 Salomon se plaça devant l'autel de l'Éternel, en face de toute l'assemblée d'Israël. Il étendit ses mains vers le ciel, et il dit:
- 8.23 O Éternel, Dieu d'Israël! Il n'y a point de Dieu semblable à toi, ni en haut dans les cieux, ni en bas sur la terre: tu gardes l'alliance et la miséricorde envers tes serviteurs qui marchent en ta présence de tout leur coeur!
- 8.24 Ainsi tu as tenu parole à ton serviteur David, mon père; et ce que tu as déclaré de ta bouche, tu l'accomplis en ce jour par ta puissance.
- 8.25 Maintenant, Éternel, Dieu d'Israël, observe la promesse que tu as faite à David, mon père, en disant: Tu ne manqueras jamais devant moi d'un successeur assis sur le trône d'Israël, pourvu que tes fils prennent garde à leur voie et qu'ils marchent en ma présence comme tu as marché en ma présence.
- 8.26 Oh! qu'elle s'accomplisse, Dieu d'Israël, la promesse que tu as faite à ton serviteur David, mon père!
- 8.27 Mais quoi! Dieu habiterait-il véritablement sur la terre? Voici, les cieux et les cieux des cieux ne peuvent te contenir: combien moins cette maison que je t'ai bâtie!
- 8.28 Toutefois, Éternel, mon Dieu, sois attentif à la prière de ton serviteur et à sa supplication; écoute le cri et la prière que t'adresse aujourd'hui ton serviteur.
- 8.29 Que tes yeux soient nuit et jour ouverts sur cette maison, sur le lieu dont tu as dit: Là sera mon nom! Écoute la prière que ton serviteur fait en ce lieu.
- 8.30 Daigne exaucer la supplication de ton serviteur et de ton peuple d'Israël, lorsqu'ils prieront en ce lieu! Exauce du lieu de ta demeure, des cieux, exauce et pardonne!
- 8.31 Si quelqu'un pèche contre son prochain et qu'on lui impose un serment pour le faire jurer, et s'il vient jurer devant ton autel, dans cette maison, -
- 8.32 écoute-le des cieux, agis, et juge tes serviteurs; condamne le coupable, et fais retomber sa conduite sur sa tête; rends justice à l'innocent, et traite-le selon son innocence!
- [...]
- 8.38 si un homme, si tout ton peuple d'Israël fait entendre des prières et des supplications, et que chacun reconnaisse la plaie de son coeur et étende les mains vers cette maison, -
- 8.39 exauce-le des cieux, du lieu de ta demeure, et pardonne; agis, et rends à chacun selon ses voies, toi qui connais le coeur de chacun, car seul tu connais le coeur de tous les enfants des hommes,
- 8.40 et ils te craindront tout le temps qu'ils vivront dans le pays que tu as donné à nos pères!
- 8.41 Quand l'étranger, qui n'est pas de ton peuple d'Israël, viendra d'un pays lointain, à cause de ton nom,
- 8.42 car on saura que ton nom est grand, ta main forte, et ton bras étendu, quand il viendra prier dans cette maison, -
- 8.43 exauce-le des cieux, du lieu de ta demeure, et accorde à cet étranger tout ce qu'il te demandera, afin que tous les peuples de la terre connaissent ton nom pour te craindre, comme ton peuple d'Israël, et sachent que ton nom est invoqué sur cette maison que j'ai bâtie!

L'intelligenza artificiale sostituirà gli artisti?

da Cristina Somma, *Fanpage*, 28 febbraio 2023

A questa domanda hanno risposto alcuni artisti che hanno cominciato a utilizzare l'IA per la realizzazione di immagini, Ruben Curto e Andrea Errico, due fumettisti¹ napoletani. Curto utilizza l'AI come esercizio creativo, mentre Errico la sfrutta per alimentare una ricerca estetica.

5 Curto spiega: "Non è ancora un progetto ma più un gioco. Mi vengono delle idee, scrivo delle istruzioni per generare immagini su un software chiamato Midjourney. Avere un ottimo livello di controllo delle AI è molto più difficile di quanto possa sembrare. A seconda dell'immagine che viene generata scrivo delle storielle grottesche o fantascientifiche, alla maniera di articoli scientifici di eventi straordinari. Mi sono imposto di partire sempre da fatti storici realmente accaduti o vere scoperte astronomiche o scientifiche. È di grande stimolo, cerco sempre di piegare il mezzo alla mia
10 scrittura. Secondo me ognuno dovrebbe trovare il proprio modo di utilizzare questa tecnologia perché possono essere veramente infiniti gli utilizzi che se ne possono fare".

I software di IA tipo Midjourney, come spiega il filosofo e artista Francesco D'Isa, non sono androidi antropomorfi con un'intelligenza e una personalità propria, ma modelli algoritmici basati su enormi quantità di dati creati dagli umani, su cui lavorano su base statistica per rispondere alle nostre richieste. Chat GPT, creata con modelli per la creazione di testi, è perfetto per fare riassunti e creare contenuti originali, perché c'è una supervisione umana, ma non è possibile utilizzarlo come motore di ricerca, perché è uno strumento basato prevalentemente sulla statistica e il vero e il falso non sono una questione di probabilità. Quindi GPT funziona solo per ricercare cose già conosciute e che si possono correggere: lo dimostra anche l'esperimento (pubblicato sui social) del giornalista Marco
15 Demarco che ha cercato su GPT la propria storia, ha trovato la sua presunta morte e una biografia che non corrisponde alla sua vita.

Stessa cosa vale per il mondo dell'arte. L'elaborazione delle immagini si fonda su una raccolta di milioni di immagini che, sulla base delle direttive dell'essere umano, vengono messe insieme e riproposte nello stile elaborato dall'IA. Gli ingredienti che rendono possibile la magia, come spiega
25 D'Isa, sono il materiale di partenza, ovvero le immagini o informazioni contenute nel database, il modo in cui viene catalogato, ovvero la descrizione, e la potenza di calcolo della macchina. L'IA quindi, per adesso, non può totalmente sostituire il ruolo del giornalista e dell'artista, perché scrivere o creare nasce dal reale.

[Andrea Errico racconta che ha come scopo unico di creare produzioni ludiche, nate dall'amore profondo che prova per la tecnologia e la voglia di sperimentare: "ogni post che realizzo è frutto di un esperimento, partendo spesso da disegni realizzati a mano che poi l'IA mangia e digerisce, per aggiungere dettagli o realizzare qualcosa di nuovo. Lo scopo è quello di creare immagini che mi permettano di esprimere delle idee".
30

Quindi, queste opere d'arte possono essere considerate frutto di un processo artistico umano? La polemica è nata dopo che, alcuni mesi fa, un concorso artistico è stato vinto da un'opera realizzata con l'IA. Molti artisti si sono chiesti se fosse giusto. "L'arte – dice Curto – per me non può esistere separata dall'essere umano. Le immagini generate con le IA utilizzano opere senza le quali è impossibile fornire un livello di qualità adeguato. Chi contempla e attribuisce un'emozione o un significato all'immagine generata sarà sempre e soltanto l'essere umano. L'IA si occupa di
40 velocizzare, se non addirittura eliminare, la fase "artigianale" del processo artistico. Capisco quindi che per questo non sia visto di buon occhio da molti artisti, in quanto può mettere da parte molte professioni artistiche e creative. Per essere bravi artisti bisogna sempre saper essere dei bravi artigiani, ma un bravo artigiano non è per forza anche un bravo artista]. Se parliamo di arte quindi non c'è molto da temere anzi, è tutto in fase di scoperta ed evoluzione".

45 L'evoluzione, soprattutto quella tecnologica, è sempre stata temuta nel tempo. Dai tempi in cui la fotografia cominciò a sostituire i ritratti, modificando così il ruolo dell'artista all'interno della società. "Se si concede alla fotografia – scriveva Baudelaire – di sostituire l'arte in qualcuna delle sue funzioni, essa presto la soppianderà o la corromperà del tutto, grazie all'alleanza naturale che troverà nell'idiozia della moltitudine". Intanto la fotografia, nel tempo, si è trasformata in una nuova forma
50 d'arte, non sostituendo la figura tradizionale dell'artista, ma trasformandola e creandone una nuova. Però in questo caso specifico è lecito provare timore per il ruolo degli artisti all'interno di una catena di montaggio creativa, come per esempio per la creazione di fumetti seriali, film o videogiochi che spesso richiedono un lavoro collettivo di più persone, facilmente sostituibili in futuro.

L'essere umano ha limitazioni cognitive rispetto alle IA per elaborare quantità di dati illimitate e raccogliere informazioni. Tuttavia, l'uomo sarà sempre un passo avanti in quanto è in grado di rielaborare e reinventare ciò che conosce attraverso la propria esperienza, riuscendo a stupire i propri simili con idee sempre innovative. "Non credo – ha detto Errico – che l'IA cambierà il mondo dei fumetti, ma potrebbe aiutare nella ricerca di nuove idee. Il fumetto resta esperienza umana e narrazione. Per fare qualcosa di diverso, bisognerà sempre uscire dagli schemi".
55

60 L'unico problema che negli ultimi mesi ha suscitato diverse polemiche è il diritto d'autore: è necessaria una regolamentazione adeguata per tutelare sia chi usa queste nuove tecnologie sia chi preferisce la creazione tradizionale. Secondo Curto sarebbe necessario rendere tutto open source affinché chiunque possa sfruttare legalmente le AI. "Qualsiasi uso poi commerciale delle opere – sottolinea Curto – dovrebbe essere sempre accompagnato dall'indicazione: "immagine artificiale", in totale trasparenza. Intanto a febbraio 2023 vari fumettisti hanno firmato un manifesto che
65 regola l'uso delle IA.

Version

Traduire le passage de “Andrea Errico...” (l. 29) jusqu’à “... un bravo artista” (l. 43).
Le titre de l’article et la source ne sont pas à traduire.

Questions

1. Spiegate quali le sono le varie maniere di usare l’IA nel processo di creazione artistica presentate nell’articolo.
2. Secondo il giornalista, perché le IA non potranno mai sostituirsi alla creazione umana?
3. Secondo Lei, quali sono le opportunità e le minacce rappresentate dalle IA nel campo dell’arte e/o in altri campi?

Proposition de traduction

Andrea Errico raconte qu’il a comme unique but de créer des productions ludiques, nées de l’amour profond qu’il éprouve pour la technologie et le désir d’expérimenter: “chaque post que je réalise est le fruit d’une expérimentation, partant souvent de dessins réalisés à la main que dans un second temps l’IA mange et digère, pour ajouter des détails ou rajouter quelque chose de nouveau. Le but est de créer des images qui me permettent d’exprimer des idées”.

Ces oeuvres d’art peuvent-elles donc être considérées comme le fruit d’un processus artistique humain? La polémique est née après que, il y a quelques mois, un concours d’art ait été remporté par une oeuvre réalisée avec l’IA. Beaucoup d’artistes se sont demandé si c’était juste. “L’art - dit Cutro - ne peut pas pour moi exister séparément de l’être humain. Ceux qui contemplent et attribuent une émotion ou une signification à l’image générée seront toujours et seulement les êtres humains. L’IA se charge d’accélérer, sinon même d’éliminer la phase “artisanale” du processus artistique. Je comprends donc que, pour cette raison, elle ne soit pas vue d’un bon oeil par de nombreux artistes, dans la mesure où elle peut mettre de côté beaucoup de professions artistiques et créatives. Pour être de bons artistes, il faut toujours savoir être de bons artisans, mais un bon artisan n’est pas obligatoirement aussi un bon artiste.

Questions

1. Spiegate quali le sono le varie maniere di usare l’IA nel processo di creazione artistica presentate nell’articolo.
Expliquez quelles sont les différentes façons d’utiliser l’IA dans le processus de création artistique présentées dans l’article.
2. Secondo il giornalista, perché le IA non potranno mai sostituirsi alla creazione umana?
Selon le journaliste, pourquoi les IA ne pourront-elles jamais remplacer la création humaine?
3. Secondo Lei, quali sono le opportunità e le minacce rappresentate dalle IA nel campo dell’arte e/o in altri campi?
Selon vous, quelles sont les opportunités et les menaces représentées par les IA dans le domaine de l’art et/ou dans d’autres domaines?

Japonais

埋蔵文化財ⁱの多様な意義

埋蔵文化財の保存と活用ⁱⁱを推進するためには、その意義を正しく認識しておく必要があり、まず埋蔵文化財のもっている意義を整理し、確認しておくこととする。

(1) 歴史的・文化的資産としての意義

【埋蔵文化財は国や地域の歴史や文化の成り立ちを明らかにするうえで、欠くことのできない歴史的・文化的資産である。とりわけ、政治・文化の中心地だけでなく各地域に数多く普遍的ⁱⁱⁱ、しかもあらゆる人々に関して存在するが、それぞれは個性的である点が大きな特徴である。また、埋蔵文化財は文字や記録^{iv}のない時代においては唯一の資料であり、文字や記録がある時代においても、人々の生活や生産・生業^v等、通常文字で記録されることの少ないことがらを明らかにすることのできる資料でもあるという点で学術的価値^{vi}ももっている。】

埋蔵文化財は、多様な地域・時代・分野にわたる価値をもっているものであり、この個性豊かな埋蔵文化財こそ、国や郷土への理解・愛着の本源となる

(2) 地域及び教育的資産としての意義

地域の資産としての意義 埋蔵文化財はその土地の履歴を具体的に物語るもので、地域のアイデンティティを確立し、歴史を生かした個性ある地域づくりを進めるうえで重要な要素の一つとして生かすことができる。

心の豊かさや潤い^{vii}のある生活を求める住民にとって、悠久^{viii}の歴史的・文化的環境のなかで暮らすことは心地よいものであり、その地域ならではの歴史的・文化的資産は、存在そのものが生活環境において大きな癒やし^{ix}の効果をもっている。そして、史跡指定等により現状保存された遺跡、重要文化財^x等に指定された出土文化財をはじめ、地域にとって重要な遺跡や出土^{xi}文化財は、地域の活性化^{xii}に貢献し、場合によっては産業の育成や観光に結びつくこともある等、地域づくりを進めるうえで多様な価値をもっている。発掘調査によって明らかとなった過去の災害^{xiii}情報や土地利用の変遷等は、地域の防災計画等に生かすことも期待される。

平成19年2月一日、『埋蔵文化財の保存と活用(報告)-地域づくり・ひとづくりをめざす埋蔵文化財保護行政-』より、文化庁、埋蔵文化財発掘調査体制等の整備充実に関する調査研究委員会

問1：埋蔵文化財は一般の文化財と何が違うのでしょうか。

問2：埋蔵文化財が国民に癒やしをもたらすのはなぜでしょうか。

問3：このテキストでは、埋蔵文化財は地域の活性化に影響するとされますが、それはどうしてでしょうか。

ⁱ 埋蔵文化財 : littéralement, les « biens culturels enfouis »

ⁱⁱ 活用 : valorisation, utilisation

ⁱⁱⁱ 普遍的 : universellement, sans exception

^{iv} 記録 : documentation écrite ; 記録される : enregistrer par écrit

^v 生産・生業 : production, activité

^{vi} 学術的価値 : valeur scientifique

^{vii} 潤い : humidité ici associée au sentiment de confort et de richesse

^{viii} 悠久 : long (durée)

^{ix} 癒やし : effet apaisant

^x 重要文化財 : Bien culturel important (classement du patrimoine)

^{xi} 出土する : mettre au jour, mis au jour

^{xii} 活性化 : rendre dynamique, dynamisme

^{xiii} 災害 : catastrophe naturelle

Proposition de traduction :

Les biens culturels enfouis (ou le patrimoine archéologique) constituent des ressources historiques et culturelles indispensables afin de saisir la formation d'un pays et des ses régions. Ils existent non seulement autour des grands centres culturels et du pouvoir mais sont également tout aussi présent de façon universelle dans chaque région et pour chaque population et se caractérisent donc par leur diversité. Ils sont de plus les seuls documents à notre disposition concernant les époques pour lesquelles nous n'avons pas de documentation écrite et, même pour les périodes historiques, ils demeurent des ressources permettant de documenter le mode de vie, la production, l'activité des sociétés, autant d'aspects qui font peut l'objet d'enregistrement par écrit. En ce sens, les biens culturels enfouis ont donc aussi une valeur scientifique.

Traduction des questions :

1. Quelle est la différence entre patrimoine enfoui (biens culturels enfouis) et patrimoine (biens culturels) « normal » ?
2. Pour quelles raisons le patrimoine enfoui apporte-t-il un certain réconfort aux citoyens ?
3. Dans ce texte, il est indiqué que que le patrimoine enfoui participe à la l'effervescence des régions. Expliquez en quoi

La défiance d'un roi envers le neveu qu'il a recueilli

Igitur amicitia Masinissae¹ bona atque honesta nobis permansit. Sed imperi uitaeque eius finis idem fuit. Dein Micipsa filius regnum solus obtinuit, Mastanabale et Gulussa fratribus morbo absumptis. Is Adherbalem et Hiempsalem ex sese genuit, Iugurthamque, filium Mastanabalis fratris, quem Masinissa, quod ortus ex concubina erat, priuatum dereliquerat, eodem cultu quo liberos suos domi habuit. Qui ubi primum adoleuit, pollens uiribus, decora facie, sed multo maxime ingenio ualidus, non se luxu neque inertiae corrumpendum dedit, sed, uti mos gentis illius est, equitare², iaculari, cursu cum aequalibus certare ; et, cum omnis gloria anteiret, omnibus tamen carus esse ; ad hoc, pleraque tempora in uenando agere, leonem atque alias feras primus aut in primis ferire ; plurimum facere, minimum ipse de se loqui. Quibus rebus Micipsa tametsi initio laetus fuerat, existimans uirtutem Iugurthae regno suo gloriae fore, tamen, postquam hominem adulescentem, exacta sua aetate et paruis liberis, magis magisque crescere intellegit, uehementer eo negotio permotus, multa cum animo suo uolebat. Terrebat eum natura mortalium, auida imperi et praeceps ad explendam animi cupidinem, praeterea opportunitas suae liberorumque aetatis, quae etiam mediocres uiros spe praedae transuersos agit, ad hoc studia Numidarum in Iugurtham accensa, ex quibus, si talem uirum dolis interfecisset, ne qua seditio aut bellum oriretur anxius erat.

Salluste, *Guerre de Jugurtha*

Proposition de traduction

Ainsi l'alliance de Masinissa nous demeura jusqu'au bout, profitable et honnête. Mais son pouvoir et sa vie finirent en même temps. Ensuite, son fils Micipsa obtint à lui seul le royaume, ses frères Mastanabal et Gulussa étant morts de maladie. Il engendra lui-même Adherbal et Hiempsal ; quant à Jugurtha, le fils de son frère Mastanabal, fils que Masinissa, parce qu'il était né d'une concubine, avait délaissé comme un simple citoyen, il le garda chez lui et l'éduqua de la même façon que ses propres enfants. Dès son adolescence, remarquable par ses forces, doté d'un beau visage, mais fort surtout d'une grande intelligence, il ne se laissa pas corrompre par la débauche et l'inaction, mais, comme c'est la coutume de ce peuple, il montait à cheval, lançait le javelot, luttait à la course contre ses pairs, et, bien qu'il les surpassait tous en gloire, il était cependant apprécié de tous. De plus, il passait la plus grande partie de son temps à chasser ; il frappait le premier ou dans les premiers le lion ou les autres bêtes sauvages ; c'est lui qui agissait le plus, qui parlait le moins de lui-même. Et quoique Micipsa se fût réjoui au début de ces qualités, estimant que la vertu de Jugurtha apporterait de la gloire à son royaume, cependant, après qu'il comprend que le jeune adolescent grandit de plus en plus, alors que son propre temps est achevé et que ses enfants sont petits, vivement affecté de cette préoccupation, il roulait en son esprit mille pensées. Le terrifiaient la nature des mortels, avide de pouvoir et portée à assouvir le désir de l'âme, en outre l'opportunité que représentaient son âge et celui de ses enfants, opportunité qui détourne du droit chemin même des hommes ordinaires, par l'espoir du butin, et encore les passions des Numides allumées pour Jugurtha, passions à partir desquelles, s'il tuait un tel homme au moyen de ruses, il redoutait que quelque rébellion ou quelque guerre ne naquît.

¹ Massinissa : roi de la Numidie orientale, il apporta son aide aux Romains dans leur lutte contre Hannibal, lors de la deuxième guerre punique.

² equitare : Salluste utilise beaucoup d'infinitifs de narration

**Минкультуры РФ пообещало,
что «Троицу» Андрея Рублева из храма Христа Спасителя
отправят на реставрацию и сделают для нее новую капсулу**

9 июня 2023, Источник: *Известия*

Икону «Троица» Андрея Рублева из храма Христа Спасителя отправят на реставрацию, сообщила глава Минкультуры России Ольга Любимова. Когда это произойдет, министр не уточнила.

По ее словам, проводить реставрацию будет Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика Игоря Грабаря. Для этой цели будет собран научный совет. Сама реставрация, по мнению министра, может занять до года.

[Любимова также заявила, что для иконы сделают «совершенно другого рода капсулу». Ранее «Русская служба Би-би-си» писала, что «Троицу» в храме Христа Спасителя поместили в ту же витрину, в которой икону выставляли в 2022 году в Троице-Сергиевой лавре. После возвращения «Троицы» из лавры специалисты Третьяковской галереи обнаружили на иконе бы «существенное изменение».

По словам министра, после реставрации икону направят в музей при Троице-Сергиевой лавре в Сергиевом Посаде. Сама икона, утверждает Любимова, остается в государственной коллекции: «Это не передача из федеральной собственности государственного каталога Российской Федерации музейных ценностей в пользование. Это — ответственное пользование внутри музейного сообщества, где и министерство культуры, и руководство музея лавры будут нести ответственность за сохранность образа», — подчеркнула министр.

15 мая 2023 года стало известно, что президент России Владимир Путин решил вернуть икону Андрея Рублева «Троица» Русской православной церкви. Пресс-служба Московского патриархата тогда писала, что президент принял это решение «в ответ на многочисленные просьбы православных верующих».

26 мая пресс-секретарь президента Дмитрий Песков сообщил, что схема переноса иконы из Третьяковской галереи в храм Христа Спасителя уже согласована. В то же время экспертный совет галереи настаивал, что в нынешнем состоянии икона не подлежит вывозу из музея и нуждается в реставрации.

3 июня патриарх Кирилл заявил, что икона останется в храме Христа Спасителя на год. Незадолго до этого в Минкульте заверяли, что икону отправят на реставрацию из храма через две недели.

4 июня в храме Христа Спасителя состоялась первая утренняя служба с «Троицей».]

Вопросы

1. Что Вы знаете об иконе «Троицы» Андрея Рублева?
2. Как Вы понимаете разницу в высказываниях Министра культуры, патриарха Кирилла и экспертов Третьяковской галереи?
3. Какое решения приняли бы Вы, если бы были на месте Владимира Путина?

Proposition de traduction

Le ministère de la Culture de la Fédération de Russie assure que la « Trinité » d'André Roublev sera restaurée après avoir quitté la cathédrale du Christ Sauveur

Olga Lioubimova, ministre de la Culture de Russie a fait savoir que, de la cathédrale du Christ Sauveur, l'icône de la Trinité de Roublev partirait en restauration. Sans préciser quand cela aurait lieu.

Selon ses dires, la restauration serait entreprise par le Centre Igor Grabar de restauration scientifique et artistique de Russie. Un conseil scientifique serait réuni dans ce but. La restauration elle-même pourrait durer jusqu'à un an.

[Lioubimova a également affirmé qu'un « écrin d'un type tout à fait nouveau » serait fabriqué pour l'icône. Précédemment, le service russe de la BBC avait fait savoir que, dans la cathédrale du Christ Sauveur, la « Trinité » avait été placée dans la vitrine dans laquelle elle avait été exposée dans la laure de la Trinité Saint Serge en 2022. Après le retour de l'icône de la laure, les experts de la galerie Tretiakov avaient découvert soixante et une « modifications notables » sur l'icône.

D'après la ministre, après avoir été restaurée, l'icône serait placée dans le musée auprès de la laure de la Trinité Saint Serge à Serguiev Possad. L'icône elle-même, affirme la ministre, restera dans les collections de l'État.

« Il ne s'agit pas du transfert d'un élément du catalogue des objets de valeur des musées appartenant à la Fédération de Russie. Il s'agit d'une jouissance responsable à l'intérieur du circuit des musées, où le ministère de la Culture comme la direction du musée seront responsables de la conservation de l'icône » a souligné la ministre.

Le 15 mai 2023, la nouvelle que Vladimir Poutine, président de la Fédération de Russie, avait décidé de restituer l'icône de la « Trinité » d'André Roublev à l'Eglise orthodoxe russe était rendue publique. Le service de presse du Patriarcat de Moscou écrivait à l'époque que la décision du président « faisait suite à de très nombreuses demandes des croyants orthodoxes ».

Le 26 mai, Dmitri Peskov, porte-parole du président russe, faisait savoir que le plan de la translation de l'icône de la galerie Tretiakov à la cathédrale du Christ Sauveur était déjà approuvé.

En même temps, le conseil des experts de la galerie insistait sur le fait que dans son état actuel l'icône ne pouvait être sortie du musée et avait besoin d'être restaurée.

Le 3 juin, le patriarche Kirill déclarait que l'icône demeurerait dans la cathédrale du Christ Sauveur pendant un an. Peu de temps auparavant, le ministère de la Culture assurait que l'icône quitterait la cathédrale pour être restaurée après deux semaines.

Le matin du 4 juin avait lieu à la cathédrale le premier service religieux devant la « Trinité ».]

9 juin 2023

Source : *Izvestia*

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 ARCHEOLOGIE

DOSSIER : Archéologies navale et portuaire

- ❖ Document 1 : Epave de Mandirac 1 dans le chenal portuaire de Narbonne (Aude). « Ports antiques de Narbonne. Recherches sur les structures portuaires (IIe av. – Ve s. apr.) », <https://pan.hypotheses.org/154>
- ❖ Document 2 : Martigues (Bouches-du-Rhône), modèle numérique avec textures du navire Laurons 2. M.-P. Jézégou, F. Paul et J.-M. Gassend, « L'utilisation des images 3D comme outil de compréhension et de médiation pour l'étude des épaves de l'Antiquité romaine, à partir de trois exemples : Mandirac 1, Laurons 2, et Port-Vendres 1 », Patrimoines du Sud, 12, 2020, fig. 16.
- ❖ Document 3 : Monographie parue en 2022 sur le site portuaire de Toulon [J.-P. Brun, M. Pasqualini, G. Boetto et Emmanuel Botte (dir.), Toulon, Telo Martius, une agglomération portuaire romaine de la cité d'Arles. Les fouilles, le mobilier, les épaves (recherches 1978-1988), Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2022, 436 p.]
- ❖ Document 4 : Squelettes de bateaux antiques reproduits à taille réelle. (Musée d'Histoire de Marseille, Bouches-du-Rhône). <https://musees.marseille.fr/des-exosquelettes-dun-bateau-grec-et-dun-bateau-romain-decouvrir-au-port-antique>

DOSSIER : Diffuser le savoir scientifique

- ❖ Document 1 : « Catalogue des revues archéologiques ». OpenEdition. Portail de ressources électroniques en sciences humaines et sociales. <https://www.openedition.org/catalogue-journals?searchdomain=catalogue-journals&q=archéologie>
- ❖ Document 2 : Portail Persée.fr « Ça y est ! Persée vient de franchir le cap des 1 million de documents en accès libre sur le portail ! [https://www.persee.fr]
- ❖ Document 3 : Archive ouverte HAL SHS (Sciences de l'Homme et de la Société), dépôt et diffusion d'articles scientifiques, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, dans toutes les disciplines des sciences humaines et de la société. <https://shs.hal.science>.
- ❖ Document 4 : Recherche unicritère « Archéologie » sur le portail Cairn.info (<https://www.cairn.info>), plateforme web francophone consacrée aux sciences humaines et sociales. Elle est fondée en 2005 à l'initiative de quatre maisons d'édition – Belin, De Boeck, La Découverte et Érès – auquel la Bibliothèque nationale de France s'est associée en 2006, puis les Presses universitaires de France (PUF) en 2014 puis le groupe Madrigall (Gallimard, Flammarion) en 2020.

DOSSIER : Étude de mobilier archéologique

- ❖ Document 1 : Traitements préalables à une étude céramologique. Séchage de céramiques, centre Inrap de Valence (Drôme), 2013 [iconothèque de l'Inrap n° 8151]. Tri par catégories de céramiques. Exposition Sur les rails de l'Histoire, Le Mans, Sarthe, Pays de la Loire [iconothèque de l'Inrap n° 8033]. Sélection d'isolations céramiques. Exposition Sur les rails de l'Histoire, Le Mans, Sarthe, Pays de la Loire [iconothèque de l'Inrap n° 8040].
- ❖ Document 2 : Exemples de traitements scientifiques en céramologie. Observation au compte-fil de fragments de céramique, centre Inrap de Valence (Drôme), 2013 [iconothèque de l'Inrap]. Remontage d'un vase romain d'Entrains-sur-Nohain, « Laura Galicier : des mains expertes en conservation-restauration d'objets archéologiques ». <https://france3-regions.francetvinfo.fr/bourgogne-franche-comte/laura-galicier-mains-expertes-conservation-restauration-objets-archeologiques-1634260.html>
- ❖ Document 3 : Documentation en céramologie. Utilisation d'un conformateur pour réaliser une minute (Exposition Sur les rails de l'Histoire, Le Mans, Sarthe, Pays de la Loire, [Iconothèque de l'Inrap n°8032]. Amphore gauloise remontée en laboratoire pour étude et conservation, La Cropte (Mayenne), 2012 [Iconothèque de l'Inrap n° 8412]. Vectorisation d'une minute sur une plateforme de DAO (Formation technique à la représentation en archéologie. Master Pro Université de Lyon 2. <http://mpro.archeo.lyon2.free.fr/representation.html>).

DOSSIER : La géophysique : un outil à disposition des archéologues

- ❖ Document 1 : Haut, gauche : acquisition de données électromagnétiques ; centre, droite : acquisition de données magnétiques ; Bas, gauche : tomographie de résistivité électrique. Source : <https://www.inrap.fr/> et <https://geoend.univ-gustave-eiffel.fr/>
- ❖ Document 2 : Carte de susceptibilité magnétique sur l'emprise de la villa gallo-romaine de « La Mare aux Canards », Noyon (Oise). Source : <https://www.inrap.fr>
- ❖ Document 3 : Relevé de la prospection magnétique réalisée par la cellule géophysique de l'Inrap sur la colline de La Roche-Blanche (Puy-de-Dôme), révélant les vestiges fossoyés du petit camp césarien devant Gergovie.

- ❖ Document 4 : Profils de tomographie de résistivité électrique réalisés sur le gisement du Paléolithique ancien et moyen de Valle Giumentina (Italie) éclairant la géométrie du substrat calcaire et des dépôts superficiels. Source : V. Villa et al., « The long sedimentary succession of the Valle Giumentina basin (Abruzzo, Central Italy): new evidence from stratigraphic studies and Electrical Resistivity Tomography (ERT) », *Alpine and Mediterranean Quaternary*, 29, 2016.

SPECIALITE ARCHIVES

DOSSIER : Les enjeux des archives audiovisuelles

- ❖ Document 1 : Archives départementales de la Mayenne, 15 AV 1/1 – Le fonds du Family Cinéma de La Chapelle-au-Riboul, dit « fonds Édouard Granger » (automne 2023)
- ❖ Document 2 : Philippe Arbaizar, « Défense et illustration des archives de photographes », *La Gazette des archives*, n° 202, 2006-2, « Autour de la collecte des archives », p. 45 [<https://doi.org/10.3406/gazar.2006.3816>]
- ❖ Document 3 : Convention de prêt de documents d'archives audiovisuels de l'association OFNibus (automne 2021), p. 1.
- ❖ Document 4 : Photo d'illustration issue d'un article de blog annonçant le début du séminaire « Archives audiovisuelles en Mauritanie, réalités et perspectives » (Nouakchott, 7 novembre 2017) [<https://www.chezvlane.com/photo/art/grande/18076015-22373011.jpg>]

DOSSIER : Les archives des cultes

- ❖ Document 1 : Archives départementales de la Mayenne, 5 Fi 163/181, Allégorie de Notre-Dame de Pontmain (n°7), carte postale, Pontmain, Pannetier (vers 1900).
- ❖ Document n° 2 : Brigitte Waché, « Institutions ecclésiastiques. Archives et histoire religieuse : le cas du catholicisme », *La Gazette des archives*, n° 165, 1994 « Archives religieuses et recherche historique (études rassemblées à l'occasion de stages organisés par la Direction des archives de France, Paris 13-16 octobre 1992 et 7-10 décembre 1993) », p. 184-185 [<https://doi.org/10.3406/gazar.1994.4235>].
- ❖ Document 3 : Page « Cadre de classement » du site internet des Archives départementales de la Nièvre (automne 2023) [<https://archives.nievre.fr/ark:/60877/z63q985b217d?cbs=45494851-ed3c4220-a092-67035c71846b>]
- ❖ Document 4 : Association des Archivistes de l'Église de France, Manuel des archives de l'Église de France, Paris, Association des Archivistes de l'Église de France, 1980-1993, p. C 14

DOSSIER : Archives et climat

- ❖ Document 1 : Appel à communications pour un numéro spécial de Comma sur « Archives et changement climatique », date limite au 28 février 2022.
- ❖ Document 2 : Amélie Levasseur-Raymond, « La dématérialisation des archives est-elle vraiment si immatérielle et écologique ? », *Convergence*. Le blogue de l'Association des archivistes du Québec, 20 mars 2023.
- ❖ Document 3 : Sivagami Casimir, « La conservation écoresponsable d'archives », *Archimag*, 18 avril 2023
- ❖ Document 4 : Archives départementales du Val-de-Marne, exposition « +2°. Les Val-de-Marnais, l'environnement et le climat »

DOSSIER : Les mutations professionnelles du métier

- ❖ Document 1 : Christine Nougaret, Une stratégie nationale pour la collecte et l'accès aux archives publiques à l'ère numérique : rapport à Madame Audrey Azoulay, Ministre de la Culture et de la communication, 2017. [https://francearchives.gouv.fr/file/b0d6555950508ab637adb10ece33d381644d6d37/2017_03_24_RAPPORT_DEFINI_TIF_NOUGARET.compressed]
- ❖ Document 2 : Hervé Lemoine, « Introduction », *La Gazette des archives*, n°244, 2016-4, « Les mutations du métier d'archiviste et de son environnement. Actes du 11e colloque national des archivistes communaux et intercommunaux 2-4 juin 2015 (Limoges) », p. 12-13
- ❖ Document 3 : Archives départementales du Val-d'Oise. Et alors, tu fais quoi dans la vie ? [<https://fr-fr.facebook.com/archivesvaldoise/photos/et-alors-tu-fais-quoi-dans-la-vie-cr%C3%A9ditadvo-2017illustrations-reproduites-avec/1379457772093571/>]
- ❖ Document 4 : FranceArchives, Formation continue dans les métiers des archives, 9 juin 2022, [<https://francearchives.gouv.fr/fr/article/82632107>]

SPECIALITE MONUMENTS HISTORIQUES ET INVENTAIRE

DOSSIER : La charte de Venise.

- ❖ Document 1 : Extraits de la Charte de Venise, adoptée par l'UNESCO en 1965.
- ❖ Document 2 : Nouvelle école de musique de Louviers, Normandie, ancien couvent des Pénitents, 2014, Opus 5 architectes.
- ❖ Document 3 : Vue des ruines du temple de Mercure avant et après la reconstruction partielle effectuée par l'architecte en chef des monuments historiques Michel Trubert, 2014.
- ❖ Document 4 : Extrait de Retour à l'esprit de la Charte de Venise. Synthèse du séminaire organisé le 18 octobre 2018 par ICOMOS France à l'occasion de l'année européenne du patrimoine culturel.

DOSSIER : « La brique ».

- ❖ Document 1 : Fabrication de briques crues, mission archéologique de Mari (Syrie), dir. A. Parrot et J.-C. Marguerron.
- ❖ Document 2 : Pavillon dit Henri II à Alençon (Orne), vers 1546, état actuel.
- ❖ Document 3 : Briques altérées, cliché Luigia Binda (« Evaluation expérimentale de l'efficacité des techniques de restauration », Monuments historiques, Le patrimoine en brique, 1993, n° 185, p.98
- ❖ Document 4 : Publicité extraite de l'"Etude générale sur le problème des matériaux de construction qui ont fondé la tradition architecturale régionale", rédigée par Michel SABARD, architecte, 15 avril 1984, CRP Midi-Pyrénées (archives de la CRMH de Toulouse, cote : 13 DRAC 660).

DOSSIER : La charpente patrimoniale.

- ❖ Document 1 : Les charpentes de la partie sud dite « ancienne chapelle » du château de Châtillon-sur-Indre (Indre) – Relevés archéologiques. Page extraite du site du cabinet privé Arcade.
- ❖ Document 2 : La charpente de la cathédrale de Reims.
- ❖ Document 3 : Extrait du livre de Roger Pouivet, Du mode d'existence de Notre-Dame, philosophie de l'art, religion et restauration, Editions du Cerf, 2022.
- ❖ Document 4 : « La tradition du tracé dans la charpente française. Inscrit en 2009 sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité ». Page extraite du site de l'UNESCO.

DOSSIER : La question de la dérestauration : l'exemple de Saint-Sernin de Toulouse.

- ❖ Document 1 : Vue générale du chevet avant restauration, vers 1855, photographie de la collection A. Le Pourhiet, Galerie municipale du Château d'Eau, Toulouse ; Saint-Sernin, élévation est, état futur, Yves Boiret, 1988, coll. particulière.
- ❖ Document 2 : « Prière pour Saint-Sernin », par Michel Parent, ancien inspecteur général des monuments historiques, Le Monde, 3 mars 1990
- ❖ Document 3 : « Saint-Sernin : la guerre des mirandes est finie », Frédéric Edelmann, Le Monde, 8 juin 1990.
- ❖ Document 4 : Marie-Anne Sire, « La dérestauration des cryptes », in Saint-Sernin de Toulouse. Trésors et métamorphoses. Deux siècles de restaurations 1802-1989, catalogue d'exposition, Musée Saint-Raymond, Toulouse, 15 septembre 1989-14 janvier 1990, Hôtel de Sully, Paris, 31 janvier-1er avril 1990, Toulouse, 1989, p. 173.

SPECIALITE MUSEES

DOSSIER : Créer un musée

- ❖ Document 1 : « Les musées du 21e siècle » Page web du ministère de la Culture : <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Musees/Les-musees-en-France/Les-politiques-des-musees-de-France/Musees-du-21eme-siecle>
- ❖ Document 2 : « Comment les musées renouvellent la ville » Art Media Agency 26 mars 2014 - <https://www.latribune.fr/blogs/le-blog-sur-le-marche-de-l-art/20140326trib000822035/comment-les-musees-renouvellent-la-ville.html>

- ❖ Document 3 : Extraits de la muséofiche « Le programme du parcours de visite des collections d'un musée de France Ministère de la Culture, Direction générale des patrimoines, Service des musées de France. Mise en ligne en juin 2020

DOSSIER : Art contemporain en musées des Beaux-Arts

- ❖ Document 1 : Site du musée du Louvre-Lens <https://www.louvre-lens.fr/lart-contemporain-dans-la-galerie-du-temps/>
- ❖ Document 2 : Article d'Anne Elizabeth Philibert, France Télévisions - Rédaction Culture - Publié le 09/04/2023 https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/silence-et-resonance-quand-l-art-de-hans-op-de-beeck-rencontre-les-maitres-flamands-au-musee-de-flandre_5755556.html
- ❖ Document 3 : Site de la ville de Nancy <https://www.nancy.fr/culture/education-artistique-et-culturelle/offre-culturelle-scolaire/details?uuid=2a306802-b90b-11ed-b8a3-935df9c63602&cHash=03f38037019dec41c9995054f4c5ca57>

DOSSIER : Boutiques de musées

- ❖ Document 1 : Agathe Akoun, « Uniqlo, Swatch et JR : le musée du Louvre ouvre sa boutique en ligne », Connaissances des arts (article web), 1 février 2021
- ❖ Document 2 : Sommaire de la boutique en ligne de la RMN
- ❖ Document 3 : Site web de la Fédération Indépendante du Made in France
- ❖ Document 4 : Site de France Culture (podcast les boutiques de musées font peau neuve)

DOSSIER : Musées et arts graphiques

- ❖ Document 1 : Site du musée du Petit Palais (<https://www.petitpalais.paris.fr/content/cabinet-des-arts-graphiques>)
- ❖ Document 2 : Article paru dans Ouest France le 21/11/2022 <https://www.ouest-france.fr/bretagne/brest-29200/brest-gros-chantier-sur-les-oeuvres-d-art-graphique-mais-le-musee-reste-ouvert-56e457a2-66b6-11ed-a0f1-14d507de2988>
- ❖ Document 3 : Extrait du communiqué de presse du Musée de l'Estampe et du Dessin original de Gravelines https://www.ville-gravelines.fr/expotemp/02-%20PAGE%20WEB/01Musée/CdP_Musée.pdf

SPECIALITE PATRIMOINE SCIENTIFIQUE, TECHNIQUE ET NATUREL

DOSSIER : « Conserver des collections hors normes »

- ❖ Document 1 : « Maquettes échelle 1 des lanceurs Ariane 1 (48 m) et Ariane 5 (53 m) » et « Déplacement du nez du Boeing 707 « Château de Maintenon »
- ❖ Document 2 : Extrait des Actes du colloque Sciences des matériaux du patrimoine culturel – 2 – Paris, 20 et 21 novembre 2013 – p24 – La conservation des collections d'histoire naturelle en fluide – Amandine PEQUIGNOT, Francis DURANTHON, Emilie SAROT, Marie-François CARILLO-BARGLIOLI
- ❖ Document 3 : Question écrite n°11786 et réponse du ministère de l'environnement apportée lors de la séance publique du Sénat du 4.10.1995.
- ❖ Document 4 : Plan de sauvegarde des Biens culturels, C2RMF, Collections d'oursins au muséum de Colmar (DNA/Nicolas PINOT - 11 déc. 2019) et armoire sécurisée

DOSSIER : « Débattre : peut-on tout dire et tout aborder ? »

- ❖ Document 1 : Vitrine de l'exposition permanente du Musée national de l'histoire de l'immigration, Paris, juin 2023
- ❖ Document 2 : Restitution de la première séance du cycle de conférences organisées par le Muséum d'histoire naturelle du Havre sur le thème « sciences et société », questionnant les notions de savoirs, opinions et croyances, décembre 2019
- ❖ Document 3 : Extrait de l'article « La banane antillaise : le fruit d'une révolution culturelle » publié dans le catalogue de l'exposition « Extra ordinaire banane » présentée au musée portuaire de Dunkerque d'avril 2016 à février 2017.
- ❖ Document 4 : <https://www.universite-paris-saclay.fr/evenements/cafe-frappe-qui-veut-la-peau-de-lintelligence-artificielle-promesses-limites-et-enjeu>

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, à partir d'une fiche individuelle de renseignements permettant d'apprécier les motivations et les aptitudes du candidat au service public, par rapport aux fonctions de conservateur du patrimoine, ainsi que ses capacités scientifiques notamment dans la (ou les) spécialité(s) dans laquelle (lesquelles) le candidat est admissible. Cette fiche individuelle de renseignements permet notamment aux titulaires d'un doctorat de présenter leurs travaux universitaires dans une rubrique prévue à cet effet. Les éléments ainsi fournis donnent lieu à un échange durant une partie de l'entretien qui, pour les titulaires d'un doctorat, est consacré à la reconnaissance des acquis de l'expérience professionnelle résultant de la formation à la recherche et par la recherche, conformément à l'article 412-1 du code de la recherche. Le jury apprécie également les aptitudes du candidat à exercer les responsabilités telles que décrites (dans les décrets portant statut particulier du corps des conservateurs du patrimoine et du cadre d'emplois des conservateurs territoriaux du patrimoine). Pour présenter cette épreuve, les titulaires d'un doctorat fournissent une copie de ce diplôme. Seul l'entretien donne lieu à notation. (durée 30 minutes, coefficient 3) »

L'épreuve ne comporte pas de programme réglementaire.

- Forme de l'épreuve

Les candidats déclarés admissibles par le jury établissent une fiche individuelle de renseignements. Cette fiche doit être retournée obligatoirement au service des concours de l'Institut national du patrimoine selon les modalités et à la date prévue par les arrêtés d'ouverture des concours.

Les docteurs doivent transmettre cette fiche accompagnée obligatoirement d'une copie de leur diplôme de doctorat.

Le jury prend connaissance de cette fiche 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, 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, ses capacités scientifiques 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 au service des concours de l'Institut national du patrimoine selon les modalités et à la date prévue par les arrêtés d'ouverture des concours.

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 entretien avec le jury

L'entretien avec le jury prend la forme de ce qu'il est convenu d'appeler un « grand oral » sans préparation et sans sujet imposé. Les candidats internes doivent présenter leur parcours en 10 minutes suivies par un échange de 20 minutes avec le jury. Les candidats externes disposent eux de 5 minutes et donc de 25 minutes d'échange avec le jury.

Le jury est constitué de cinq membres. Il a été frappé par la grande disparité des entretiens. Si certaines présentations étaient apprises par cœur et souvent trop récitées, plusieurs candidats n'ont pas su occuper le temps de présentation et donner au jury les marqueurs de leur parcours. Ceci a été particulièrement vrai pour les candidats en interne et les a pénalisés. Les candidats n'ont pas toujours su faire preuve d'intelligence du positionnement, certains ayant essayé d'établir avec le jury un rapport de familiarité auquel le cadre du concours ne se prête pas.

Le jury a également été frappé par la difficulté que certains candidats ont eu à expliquer leurs motivations pour intégrer le service public. Il a même constaté que des candidats, heureusement en très petit nombre, semblaient prendre conscience qu'être lauréat du concours les ferait entrer de fait dans la fonction publique.

Comme les années précédentes, la faiblesse des connaissances administratives a une fois de plus marqué les entretiens. La difficulté de certains candidats à répondre à des questions sur l'organisation administrative de la France est toujours une surprise.

Les questions de culture générale ont bien souvent mis en difficulté les candidats en interne, bien plus qu'en externe. Une grande disparité est aussi à souligner en fonction des spécialités. Trop de candidats sont par exemple dans l'incapacité de citer un architecte ou un artiste contemporain. D'autres ont fait preuve de connaissances très larges qui ont favorablement impressionné le jury.

Le jury a une fois de plus été étonné de constater que, si les devoirs et droits du fonctionnaire sont correctement maîtrisés, les candidats peinent à avoir du recul sur cette question.

Il semble important au jury d'appeler l'attention des candidats en interne sur la nécessité de préparer l'entretien et de ne pas en faire un seul catalogue des expériences professionnelles. Le jury n'a aucun doute sur les compétences et les qualités des candidats : il attend cependant que les candidats puissent prendre de la hauteur sur les sujets qu'ils seront amenés à traiter dans leurs futures fonctions. Trop souvent, les candidats ont paru surpris d'être à l'entretien et n'ont pas su sortir de leur expérience, certes riche, pour mettre en exergue les qualités qui leur permettent de devenir conservateurs.

Les candidats ayant présenté une double spécialité, hors de rares exceptions, avaient souvent pu faire des stages dans les deux spécialités présentées et ont défendu avec succès le double choix. Ils n'ont pas hésité à faire part de leur premier choix au jury et à les motiver, ce que les membres du jury ont apprécié.

Le jury tient à souligner la grande qualité de la plupart des entretiens conduits et invite les candidats à élargir encore le champ de leurs connaissances, en gardant à l'esprit que le conservateur n'est pas qu'un spécialiste et ne peut rejeter les connaissances d'autres spécialités ni les connaissances élémentaires indispensables à l'exercice de ses futures missions, d'un point de vue de gestion des ressources humaines, administratif ou juridique.

Épreuve orale de langue étrangère

Concours externe

- 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.

Concours interne

« L'épreuve consiste en une conversation dans une langue vivante étrangère à partir d'un texte ou en une traduction d'un texte en langue ancienne suivie de questions relatives à l'histoire, à la civilisation liées à cette langue (durée : trente minutes ; préparation : trente minutes ; coefficient 1). La langue faisant l'objet de cette épreuve est choisie par le candidat lors de l'inscription parmi celles mentionnées dans l'annexe IV bis [langues vivantes étrangères : allemand, anglais, arabe, chinois, espagnol, italien, japonais, russe ; langues anciennes : grec ancien, hébreu ancien, latin]. Le choix d'une langue ancienne n'est pas autorisé, si le candidat a choisi une langue ancienne pour la troisième épreuve d'admissibilité. L'usage d'un dictionnaire est autorisé pour les langues anciennes seulement.

L'épreuve ne comporte pas de programme réglementaire.

- **Forme de l'épreuve**

Le candidat tire un texte au sort dans la langue choisie lors de son inscription (généralement un article de presse pour les langues vivantes étrangères).

Après 30 minutes de préparation, le candidat passe une épreuve de 30 minutes devant deux examinateurs spécialisés.

Pour les langues vivantes : il s'agit de faire un résumé, une analyse et un commentaire du texte proposé, avant de poursuivre 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.

Pour les langues anciennes : il s'agit de traduire tout ou une partie du texte proposé, avant de répondre à des questions relatives à l'histoire et à la civilisation liées à la langue ancienne.

- **Objectifs de l'épreuve**

L'épreuve a vocation à vérifier la maîtrise de la langue choisie, et, dans le cas d'une langue vivante la qualité de la conversation, dans le cas d'une langue ancienne les connaissances relatives à l'histoire et à la civilisation.

Les questions posées permettent de vérifier les capacités du candidat à communiquer ses idées, à s'exprimer, à argumenter et de développer ses réponses.

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

Langues vivantes :

- 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.

Langues anciennes :

- comprendre et proposer une traduction d'un texte (tout ou une partie) en langue ancienne ;
- exposer et communiquer correctement ses connaissances en histoire et civilisation ;
- maîtriser le vocabulaire approprié ;
- démontrer son affinité avec la langue choisie et la (les) culture(s) qui lui est/sont associé(es) ;
- maîtriser les règles de l'expression orale ;
- 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

Murdered by My Replica?

Margaret Atwood responds to the revelation that pirated copies of her books are being used to train AI.

Remember *The Stepford Wives*? Maybe not. In that 1975 horror film, the human wives of Stepford, Connecticut, are having their identities copied and transferred to robotic replicas of themselves, minus any contrariness that their husbands find irritating. The robot wives then murder the real wives and replace them. Better sex and better housekeeping for the husbands, death for the uniqueness, creativity, and indeed the humanity of the wives.

The companies developing generative AI seem to have something like that in mind for me, at least in my capacity as an author. (The sex and the housekeeping can be done by other functionaries, I assume.) Apparently, 33 of my books have been used as training material for their wordsmithing computer programs. Once fully trained, the bot may be given a command—"Write a Margaret Atwood novel"—and the thing will glurp forth 50,000 words, like soft ice cream spiraling out of its dispenser, that will be indistinguishable from something I might grind out. (But minus the typos.) I myself can then be dispensed with—murdered by my replica, as it were—because, to quote a vulgar saying of my youth, who needs the cow when the milk's free?

To add insult to injury, the bot is being trained on pirated copies of my books. Now, really! How cheap is that? Would it kill these companies to shell out the measly price of 33 books? They intend to make a lot of money off the entities they have reared and fattened on my words, so they could at least buy me a coffee.

A certain amount of hair-tearing and hair-splitting is bound to go on over such matters as copyright licenses and "fair use." I will leave those more knowledgeable about the hair business to go at it. I recall, though, some of the more fatuous comments that were made in my country during the "fair use" debate some years ago, when the Canadian government was passing a bill that in effect granted universities the right to repackage the texts of books gratis, and then sell them to students, pocketing the change. *But what are writers to live on?* was the question. *Oh, they can, you know, get grants and teach creative writing in universities and so on*, was the airy reply from one lad, an academic. He had clearly never existed as a freelancer.

Beyond the royalties and copyrights, what concerns me is the idea that an author's voice and mind are replicable. As young smarty-pants, we used to write parodies of writers older and more accomplished than ourselves. The more mannered an author, the easier it was for us. Hemingway? Dead simple! (Dead. Simple.) Henry James? Max Beerbohm had beat us to it, with his baroque masterpiece, *The Mote in the Middle Distance*. Shakespeare? Nay, needst thou ask, thou lily-livered pup? Jane Austen? Jane visits the dentist: "It is a tooth universally acknowledged ..." The sentence structure, the vocabulary—adjectives and adverbs, especially—the cadence, the subject matter: All were our fodder, as they are the fodder, too, of chatbots. But we were doing it for fun, not to impersonate, to deceive, to collect, and to render the author superfluous.

Orwell, of course, was there before: In 1984, there are machines that crank out trashy romance novels as opium for the proles, and I suppose if a literary form is generic and formulaic enough, a bot might be able to compose examples of it. But judging from the attempt recently made with one of these entities—"Write a Margaret Atwood science-fiction short story about a dystopian future"—anything more complex and convincing is as yet beyond it. The result, quite frankly, was pedestrian in the extreme, and if I actually wrote like that, I would defenestrate myself immediately. The program, so far, does not understand figurative language, let alone irony and allusion, and its flat-footed prose was the opposite of effective storytelling. *But who knows what the machines might yet achieve?* you may say. I'll wait and see. Maybe they'll at least turn out a mediocre murder mystery or two.

I am, however, reminded of the Hans Christian Andersen story "The Nightingale." The clockwork bird can sing, but only the song with which it has been programmed. It can't improvise. It can't riff. It can't surprise. And it is in surprise that much of the delight of art resides: Otherwise, boredom sets in quickly. Only the living bird can sing a song that is ever renewed, and therefore always delightful.

A former teacher of mine once said there was only one important question to be asked of a work of art: "Is it alive, or is it dead?" Judging from the results I've seen so far, AI can produce "art" of a kind. It sort of looks like art; it sort of sounds like art. But it's made by a Stepford Author. And it's dead.

By Margaret Atwood - *The Atlantic* - August 26, 2023

Why Europe is a magnet for more Americans

The Economist, August 28th 2023

WHAT I ENVY you is your liberty,” says Count Valentin de Bellegarde to Christopher Newman, the protagonist of Henry James’s novel “The American”. Rich, self-made and free of class prejudice, Newman moves to Paris for fun, only to be sucked into the intrigues of the French aristocracy. The template still describes one type of American expat: the well-off innocent who comes to Europe for amusement or edification. Another sort, however, comes not to enjoy the old world but to escape the new one. “I didn’t know what would happen to me in France,” said James Baldwin, a black writer, of his decision to emigrate in 1948, “but I knew what would happen to me in New York.”

More Americans are moving to Europe lately, and many are fleers rather than seekers. The statistics are messy: governments have difficulty keeping tabs on foreign residents. But in some countries the trend is clear. In 2013-22 the number of Americans in the Netherlands increased from about 15,500 to 24,000; in Portugal it tripled to almost 10,000; and in Spain it rose from about 20,000 to nearly 34,000. In other places, such as France, Germany and the Nordic countries, the number grew moderately or held steady. Britain thinks the number of resident Americans rose from 137,000 in 2013 to 166,000 in 2021 (the latest estimate).

Meanwhile, more and more Americans say they want out of their own country. Few of those who vowed to leave if Donald Trump were elected in 2016 actually did so. But Gallup, a pollster, found in 2018 that the share of Americans who said they would like to move permanently to another country had risen from 11% under Barack Obama to 16% under Mr Trump; by 2022 it was 17%, Joe Biden’s election notwithstanding. A survey by YouGov last year found that those considering emigration were mostly liberals.

It is hardly surprising that conservatives are less likely to say they want to leave their country. And the follow-through rate remains tiny: a few tens of thousands of émigrés out of a population of 330m. But many recent expats say they left partly out of despair at where the United States is heading. “I do a phone call once a month with Americans asking me how to come over here,” says Caroline Behringer, an American who moved in 2017. Ms Behringer, a former aide to Nancy Pelosi, the then leader of Democrats in the House of Representatives, left her job and joined her partner in Amsterdam after Mr Trump’s victory. For most expats, she says, politics was not so much the reason they left as a reason not to go back: “not just the election, but the continued divisiveness”.

“The thing we hear all the time is that the work-life balance is so much better here,” says Tracy Metz, who heads the John Adams Institute, an American-Dutch cultural venue. American workers toil for 1,811 hours per year, Europeans just 1,571; the well-rested Dutch put in a mere 1,427. The Netherlands once attracted Yanks looking to smoke marijuana or marry same-sex partners. Now the attractions are more mainstream, Ms Metz says. The rise of international English makes things easier for Americans, who are notoriously bad at languages: 28% of the bachelor’s programmes at Dutch universities are in English. Online job ads require English almost as frequently as they require Dutch. Some émigrés are drawn to Europe’s robust social safety nets. Heather Caldwell Urquhart, a writer who moved to Lisbon in 2021, had taken a clerical job in Massachusetts simply to get health insurance. In Portugal she and her family pay for coverage a fraction of what an equivalent American plan would cost. “We didn’t realise how shredded the United States’ social fabric was until we got here,” she says.

“We felt the tension lift” within weeks of leaving America, agrees Sylvia Johnson, a psychiatrist who moved to Lisbon in 2022. For Ms Johnson and her family, who are black, the central issues were racism and violence. She had been trying for years to convince her husband Stanley, a lawyer, to move abroad. The strife after the murder of George Floyd in 2021 brought him around. He recalls saying: “I think we need to get a gun.” When I said that out loud, I was like, if I have to live in a country where I need a gun to protect my family, then this is not the country for me.”

Other factors are more prosaic. The huge increase in remote working during the pandemic made living abroad more feasible. And the European countries that lure the most Americans have set up tempting deals for foreigners. The Netherlands lets companies exempt 30% of skilled foreign workers’ income from taxes. In Portugal a residential visa requires income of just 150% of the national minimum wage, or about €1,100 (\$1,190) per month—an easy hurdle for American retirees. Foreigners can pay a 10% flat tax on “passive income”, such as investments or a pension. Spain’s “Beckham law” offers a 24% flat tax for income earned in the country. Several countries are introducing “digital-nomad” visas for tech freelancers. Such deals explain why these places are getting a lot of non-rich American expats. Other countries target the Christopher Newmans of the world. Italy aims to attract “high-net-worth individuals” by letting them pay €100,000 per year in income tax regardless of how much they earn. France has a complicated exemption aimed at foreign business executives. Germany, though, has none.

For all American expats’ tales of political disillusionment, it is less important than practical matters. “Everybody has convoluted how-I-ended-up-here stories,” says Amanda Klekowski von Koppenfels of the University of Kent, an authority on the American diaspora. Many travel for education or work, fall in love and settle down. Still, she says, there has been a change. Americans once felt that their country was the ultimate immigrant nation; leaving for anywhere else seemed odd. Now they are aware that Europe has its advantages. To listen to the new American expats is to get a sense that “The American” has been partly upended. Americans are still richer than Europeans. But when they come to the continent, they no longer arrive as egalitarians in lands of aristocracy and prejudice. Instead they admire Europe’s universal health care, efficient public transportation, lower crime and lower income inequality. In a way, they envy the Europeans’ liberty.

The fight over working from home goes global

Employees want to toil in the kitchen. Bosses want them back in the office



Remote work has a target on its back. Banking CEOs, like Jamie Dimon of JPMorgan Chase, are intent on making working from home a relic of the pandemic. For staff at America's biggest lender and other Wall Street stalwarts like Goldman Sachs, five-day weeks are back for good. Big tech firms are also cracking the whip. Google's return-to-work mandate threatens to track attendance and factor it in performance reviews. Meta and Lyft want staff back at their desks, demanding at least three days of the week in the office by the end of the

summer. With bosses clamping down on the practice, the pandemic-era days of mutual agreement on the desirability of remote work seem to be over.

Fresh data from a global survey shows how far this consensus has broken down. Across the world, employers' plans for remote work fall short of what employees want, according to WFH Research, a group that includes Stanford University and IFO Institute, a German think-tank, which tracks the sentiment of full-time workers with at least a secondary education in 34 countries. Bosses fear that fully remote work dents productivity, a concern reinforced by recent research. A study of data-entry workers in India found those toiling from home to be 18% less productive than office-frequenting peers; another found that employees at a big Asian IT firm were 19% less productive at home than they had been in the office. Communication records of nearly 62,000 employees at Microsoft showed that professional networks within the company ossified and became more isolated as remote work took hold.

Yet all the pressure from above has done little to dent employees' appetite for remote working. They want to be able to work more days from the comfort of their living rooms than they currently do, according to WFH Research. On average, workers across the world want two days at home, a full day more than they get. In English-speaking countries, which have the highest levels of home-working, there is an appetite for more. And the trend is spreading to places where remote work has been less common. Japanese and South Korean employees, some of the most office-bound anywhere, want more than a quarter of the week to themselves. Europeans and Latin American crave a third and half, respectively.

Desire for more remote work is not surprising. The time saved not having to battle public transport or congested roads allows for a better work-life balance. On average, 72 minutes each day is saved when working remotely, which adds up to two weeks over a year, according to a paper by Nicholas Bloom of Stanford, who helps run WFH Research, and colleagues. Employees also report that they feel most engaged when working remotely, according to a poll last year by Gallup. On average globally, workers value all these benefits to the tune of an 8% pay rise, implying that some would take a pay cut to keep the privileges.

Until recently, as firms desperately sought workers amid the post-pandemic hiring bonanza, employees' demands and employers' plans seemed to be converging in America, the best-studied market. This convergence is tailing off. At the same time, the pandemic has entrenched work-from-home patterns. At the moment, a third of workers surveyed by WFH Research have a hybrid or fully remote arrangement. Those practices will not be easy to unwind.

It is no coincidence that the crackdown on remote work is happening as some industries cool. Job cuts across Wall Street and Silicon Valley have handed power back to businesses. However, even in tech and finance some employees are standing their ground. In May Amazon said that 300 employees staged walkouts over the e-empire's return-to-work policies (the organisers said it was closer to 2,000).

Other firms are quietly adapting with the times. HSBC, a British bank, is planning to relocate from its 45-storey tower in Canary Wharf to smaller digs in the City of London. Deloitte and KPMG, two professional-services giants, want to reduce their office footprint in favour of more remote work. The gap between the two sides of the work-from-home battle may yet narrow. The question is whether the bosses or the bossed will yield the most.

The Economist, July 10, 2023

Tomato crisis hits India as rain ravages crops and prices rise 400%
**Consumers, farmers and even McDonald's struggle in shortage blamed on
irregular weather**

Hannah Ellis-Petersen and Aakash Hassan in Delhi
the Guardian, Mon 10 Jul 2023 15.13 BST

Listening to the chatter at Delhi's vegetable markets, only one question is on everyone's lips: just how much will a tomato cost today?

Prices of tomatoes, a staple of Indian cooking, have soared by more than 400% in recent weeks as the country has been gripped by a nationwide shortage.

The shortage has been attributed to the irregular weather that has ravaged India during this year's season for tomatoes, including unseasonable high rainfall in recent months, which devastated the growing crops and fuelled a deadly fungal disease.

While those in cities such as Mumbai or Delhi used to pay 40 rupees (40p) for a kilo of tomatoes, prices have shot up to 160 rupees and higher, making them largely unaffordable for an average low-income household.

Traders have warned prices could hit record highs of 200 rupees a kilo in the next few days as the recent heavy monsoon rains have spoiled more stock.

While July is often a more expensive season for buying tomatoes, as it falls between harvests, consumers said they had never seen prices so high.

The shortage has even hit outlets of the fast-food chain McDonald's in India. In branches of McDonald's across north, east and south India, signs were put up to state that tomatoes would no longer be put in burgers and other dishes, due to a lack of availability.

A spokesperson for a McDonald's operator in north India confirmed they had removed tomatoes temporarily from food in some branches, due to "seasonal crop issues arising out of farm fields in a few regions" which meant there were "not enough quantities meeting our quality specifications".

"We should be able to bring tomatoes back to the menu soon," they added.

The human-caused climate emergency is making extreme rainfall more common and more intense, while heatwaves are increasingly likely to happen.

Several small-scale tomato farmers said this had been one of their most devastating seasons in terms of production and profit.

Arvind Malik, 34, a tomato farmer from Kheri Dabdalan village in the Kurukshetra district of Haryana, described how disease began to strike this season's crop.

"In February, the leaves of tomato plants started drying up," he said. "The experts told us that irregular weather – sudden rise and decline in temperatures – is the reason behind the disease in our tomatoes. We got expensive fungicides and sprayed them on our crop. Somehow the disease stopped but only after ruining a lot of crops."

Malik said that while they usually sold 30,000kg of tomatoes every year, this year they could only harvest half of that and he was now heavily in debt.

The current shortage, and high prices now commanded for the few tomatoes left on the market, have been particularly galling for farmers such as Malik, who just a few months ago were having to dump their produce on the streets because the commercial prices of tomatoes were so low, often just 1.5 rupees a kilo – not even enough to cover costs.

"We stopped picking tomatoes and selling them because it was a total loss," said Malik. In June, prices began to surge as the shortages hit, but by then Malik had nothing to sell except rotten leftovers.

Other staple produce, including onions, ginger and chillis have been affected by rising prices due to weather-related issues damaging the crops.

Traders said it could take up to three months for supplies and prices to normalise, likely to fuel increasing discontent among consumers who are already dealing with rising prices due to inflation, and anger with the government.

"I had to sell my produce for less than two rupees a kilogram, and now the same is being sold for 160 rupees in the market," said Malik. "Today, I cannot afford to buy even one kilogram of tomatoes."

Pergamonmuseum wird für vier Jahre komplett geschlossen

Mit dem Pergamonmuseum in Berlin muss eines der beliebtesten deutschen Museen wegen umfassender Sanierungsarbeiten für etwa vier Jahre komplett geschlossen werden. Das kündigten die zuständige Stiftung Preußischer Kulturbesitz und das ausführende Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung am Montag überraschend an. Durch die Einteilung in zwei Bauabschnitte sollten ursprünglich stets einige Teile während der Arbeiten zugänglich bleiben. Diese Pläne wurden nun geändert. Erst 2037 soll das gesamte Pergamonmuseum wieder geöffnet sein.

Der seit 2013 geschlossene Bauabschnitt A mit dem Nordflügel sowie dem berühmten Pergamonaltar im Zentraltrakt soll 2027 wieder zugänglich sein. Der Altar stammt aus dem 2. Jahrhundert vor Christus. Er gehörte zur Residenz der mächtigen Könige von Pergamon, die im Westen der heutigen Türkei eine Kulturmetropole nach dem Vorbild Athens schufen. Der zweite Abschnitt B schließt am 23. Oktober.

»Wir müssen einem anspruchsvollen Haus mit unserer Arbeit gerecht werden und es angemessen zukunftssicher machen«, sagt Barbara Große-Rhode vom Bundesamt. Der Komplex sei »havarieanfällig«. Während der Arbeiten wird der unverrückbare, weil tonnenschwere Teil der Kunstwerke mit sensiblen Sensoren ausgestattet und vor Erschütterungen oder Feuchtigkeit geschützt.

Das von 1910 bis 1930 gebaute Haus ist beherrschender Teil der Museumsinsel im Herzen der Hauptstadt. Das aus fünf historischen Gebäuden bestehende Ensemble ist wegen seiner besonderen Bedeutung von der Unesco seit 1999 als Welterbe eingestuft. Als eines der wenigen Museen in Deutschland lockt das Pergamon, zu dem Antikensammlung, Vorderasiatisches Museum und Museum für Islamische Kunst gehören, jährlich mehr als eine Million Menschen an. Im letzten Jahr vor Corona waren es 2019 trotz baubedingter Schließungen immer noch 804.000 Besucherinnen und Besucher.

Die zwischen zwei Spreearmen gelegene Gruppe aus Pergamonmuseum, Altem Museum, Bode-Museum, Alter Nationalgalerie, Neuem Museum mit der berühmten Nofretete und der James-Simon-Galerie als jüngstem Bau besuchten vor der Pandemie zusammen knapp 3,1 Millionen Menschen.

»Ich habe mindestens so viele Wasserschäden wie Dienstjahre«, umschreibt Stefan Weber, seit 2009 Direktor des Museums für Islamische Kunst, die Probleme im alten Pergamon-Gemäuer. Aus seinem Museum wird gerade die monumentale Fassade des Mschatta-Palastes aus dem 8. Jahrhundert abgebaut und restauriert, um im anderen Flügel größer wieder aufgebaut zu werden.

Erst 2037 soll das gesamte Pergamonmuseum wieder geöffnet sein. Um einen Ehrenhof, per Brücke künftig wieder vom Kupfergraben aus erreichbar, gruppieren sich bisher drei Flügel des Museums zu einem Hufeisen. Im Zug der Arbeiten entsteht auf der Wasserseite ein vierter, flacherer Flügel, der dann erstmals einen kompletten Rundgang durch die antiken Architekturen erlaubt.

Die Kosten des Projekts im denkmalgeschützten Bau sind entsprechend. Der erste Teil hat 489 Millionen Euro gekostet. Für den zweiten Abschnitt sind 722,4 Millionen Euro kalkuliert. Risiken und Preissteigerung belaufen sich zudem bisher auf 295,6 Millionen Euro. Damit könnten die Gesamtkosten bei 1,5 Milliarden Euro landen.

Nach: *Spiegel Online* 27.03.2023

Nach Sanierungsarbeiten ist das Berliner Haus der Kulturen der Welt wieder eröffnet

Das wieder eröffnete Haus der Kulturen der Welt will Künstlern jede Menge Platz bieten. Zur Eröffnung mahnte Kulturstaatsministerin Roth auch zu klarer Kante beim Antisemitismus.

Nach Monaten der Sanierung eröffnet das bundeseigene Haus der Kulturen der Welt (HKW) unter dem neuen Direktor Bonaventure Soh Bejeng Ndikung am Wochenende mit einem mehrtägigen Fest wieder. "Im übertragenen Sinn haben wir das Haus Stein für Stein abgerissen und neu aufgebaut", sagte Ndikung der Nachrichtenagentur DPA. Programmatisch umschreibt er die Arbeit mit einer Frage: "Wie können wir zusammen besser sein in dieser Welt?"

Aktuell flattern vor dem Gebäude direkt am Kanzleramt in Berlin-Mitte die Buchstaben "DDR" im Wind. Hier, unweit des alten Mauerverlaufs, hat der nigerianisch-amerikanische Künstler Olu Oguibe die Farben Schwarz, Rot, Gelb/Gold und Grün von Deutschland, Panafrika und First Nations kombiniert. Jede der drei Fahnen trägt einen der Buchstaben. Die Arbeit "DDR: Decarbonize, Decolonize, Rehabilitate" ist eine Aufforderung, den CO₂-Verbrauch zu minimieren, Folgen der Kolonialisierung zu überwinden und Zerstörtes zu reparieren.

Im HKW wird dies als "Philosophie des Widerstands, der Beharrlichkeit und der Befreiung durch kollektives Handeln und Freude" definiert. Die mehr als 70 internationalen Gruppen, Künstlerinnen und Künstler haben mit ihren Arbeiten Beispiele dafür zusammengetragen, mit denen Ndikung die komplette frühere Kongresshalle und weite Teile der Außenbereiche bespielen lässt. Vor dem HKW wurde zudem ein offener Architekturpavillon errichtet, in dem internationale Architekten ihre Arbeiten präsentieren sollen.

Während der Wiedereröffnung am Freitag sagte Kulturstaatsministerin Claudia Roth (Grüne), sie sehe öffentlich geförderte Kultureinrichtungen in besonderer Verantwortung beim Kampf gegen Antisemitismus und Rassismus. "Die Kultur unseres Landes lebt von der Kunstfreiheit und davon, dass zu dieser Freiheit auch gehört, dass künstlerische Entscheidungen nicht von außen getroffen werden", sagte sie laut Redemanuskript. Kunst sei politisch, aber es gebe keine politische Entscheidung über die Kunst. "Für unsere kulturellen Einrichtungen geht mit dieser Freiheit eine besondere Verantwortung einher. Sie ist sozusagen der Grundkonsens der Förderung", sagte Roth. "Es ist kein Platz für Antisemitismus, Rassismus und jede Art von Menschenfeindlichkeit." Roth betonte: "Wir fördern keine Veranstaltungen, auf denen für den BDS geworben wird oder Ziele des BDS vertreten werden."

BDS steht für Boykott, Desinvestitionen und Sanktionen. Die Kampagne ruft zum umfassenden Boykott des Staates Israel wegen dessen Umgang mit den Palästinensern auf. "Das Ausgrenzen gerade von Künstlerinnen und Künstlern durch den BDS, durch Boykott und silent boycott, durch Drohungen und oft genug auch durch Gewalt hat in den letzten Jahren erschreckend zugenommen", sagte Roth. "Wer Menschen boykottiert, weil sie jüdische Israelis oder weil sie Jüdinnen und Juden sind, der handelt antisemitisch, und das darf nicht hingenommen werden."

Nach : rbb24 Abendschau, 02.06.2023

3D-Druck auf dem Bau: Ein Haus in 140 Stunden

Revolutionieren Häuser aus dem 3D-Drucker die Baubranche? Schicht um Schicht statt Stein auf Stein. In Heidelberg ist gerade das größte 3D-Gebäude Europas fertiggestellt worden. Es entstand innerhalb von 140 Stunden. Es wird ein Rechenzentrum.

Hans-Jörg Kraus, geschäftsführender Gesellschafter der KrausGruppe ist fasziniert vom 3D-Druck. 2020 wurde das erste Haus in Deutschland im nordrhein-westfälischen Beckum gedruckt. Als er davon hörte, dachte er: "Das will ich auch." Jetzt ist es so weit, sein Serverhotel ist das dritte vollständig genehmigte 3D-gedruckte Gebäude in Deutschland. "Ich hatte schon immer einen enorm großen Spieltrieb. Und genau der ist auch der Motor, der mich hier bei dem 3D-Druckverfahren antreibt", sagt Kraus, seine Augen leuchten.

Es war eine ungewöhnliche Baustelle: Den Lärm machten nicht viele Maschinen, sondern ein einziger sogenannter Portaldrucker. Quietschend und ratternd presste er aus einem Schlauch und einer Druckdüse eine Schicht Beton auf die darunterliegende. Fast so, als würde man aus einer Tülle Sahne auf eine Torte spritzen. Wellenförmig sind die Wände, von oben sieht es aus wie ein Rechteck mit Kurven. Solche Formen sind in konventioneller Bauweise nicht möglich. Ein weiterer Vorteil: Der verwendete Spezial-Beton habe einen deutlich kleineren CO₂-Fußabdruck und sei recyclebar. Die Vision von Kraus: "Dass wir in einigen Jahren dieses Gebäude wieder abreißen, schreddern, recyceln und mit erneuerbaren Energien ein neues Gebäude drucken können."

Robert Jahn von der Technischen Uni Dresden forscht zum 3D-Druck. Auch er ist begeistert; ganz so umweltfreundlich findet er den verwendeten Beton allerdings noch nicht - und zwar, weil das Material möglicherweise von weit her komme. So habe Italcementi einen Zement speziell für den 3D-Druck entwickelt. Es handele sich also noch nicht um ein Standardmaterial, welches vielerorts verfügbar sei. "Gegebenenfalls können längere Transportwege entstehen", sagt er. In den letzten zwei Jahren hat die Firma Heidelberg Materials in Nordrhein-Westfalen einen Produktionsstandort aufgebaut, von dort kommt der 3D-Druckbeton für die Baustelle in Heidelberg.

Gerade mal drei bis vier Leute wurden auf der Baustelle gebraucht, um den Roboterarm zu unterstützen oder um zu überwachen, was gerade passiert. Das sei ein großer Vorteil vom 3D-Druckverfahren in Bezug auf den Fachkräftemangel, erklärt Kraus. Auch die Berufsanforderungen würden sich durch den 3D-Druck komplett ändern. Das sah man schon hier: in der einen Hand der Bauarbeiter eine Spachtel oder eine Kelle, in der anderen der Laptop. Doch wie schnell wird sich der Beruf wirklich ändern, wie bald werden unsere Häuser standardmäßig aus dem Drucker kommen? Laut Jahn von der Technischen Uni Dresden wird das noch etwas dauern. Der flüssige Beton, der durch eine Druckdüse gepresst wird, habe noch keine Standardzulassung. Für jedes Haus müsse sie zurzeit neu beantragt werden. Dazu komme, dass die derzeit eingesetzten Portal-Anlagen deutlich größer seien als die herzustellenden Gebäude. Im hoch verdichteten innerstädtischen Bereich, wo beispielsweise eine Baulücke geschlossen und dazu noch vielgeschossig gebaut werden soll, sei noch zu untersuchen, ob die derzeitige Technologie in dieser Form genutzt werden kann. "Grundsätzlich denke ich, dass der Beton-3D-Druck in naher Zukunft eher für Prestige-Objekte zum Einsatz kommen wird", sagt Jahn. Schon während des Drucks hatten sie in Heidelberg massenhaft Besucher. Kraus ist vom 3D-Druck überzeugt. Auf die Frage, was die Nachteile seien, sagt er: "Dass wir noch keine Erfahrungen damit haben. Das heißt, wir wissen gar nicht, was die nächsten Jahre vielleicht noch auf uns zukommt." Das Leben habe immer ein Risiko. Und wenn man immer alles gleich mache, nur weil man es kenne, sei das Leben viel zu langweilig.

Nach: Daniela Diehl, *SWR* 20.07.2023

Von den Nazis zerstört: Synagoge in München wiederentdeckt

Im Flussbett der Isar bei München stießen Bauarbeiter auf Überreste der einstigen Hauptsynagoge. Hitler hatte 1938 ihre Zerstörung verlangt. Reißt der Sensationsfund alte Wunden auf?

Sie gehörte fest zum Münchner Stadtbild. Alte Bilder zeigen die 1887 eingeweihte Hauptsynagoge in der Herzog-Max-Straße. Das damals drittgrößte jüdische Gotteshaus Deutschlands fügte sich -direkt neben dem katholischen Dom - perfekt in die Münchner Altstadt ein, es war ein "Symbol für die lange und hart erkämpfte jüdische Gleichberechtigung", wie das Jüdische Museum München schreibt. Wohl deshalb war es den Nationalsozialisten ein Dorn im Auge. Auf Befehl Hitlers wurde die Synagoge am 9. Juni 1938 abgerissen. Monate vor der Reichspogromnacht im November 1938, in der auf Geheiß der Nationalsozialisten in ganz Deutschland jüdische Gotteshäuser brannten, jüdische Menschen verfolgt, misshandelt, verhaftet und getötet wurden.

85 Jahre später sind Überreste des Gebäudes jetzt wieder aufgetaucht. Blüten aus Stein, kunstvolle Friese, eine Gesetzestafel: Bei Bauarbeiten am Isarwehr stießen Bagger in zwei bis acht Metern Tiefe mitten im Fluss auf die Steinfragmente, insgesamt 150 Tonnen. Ein Sensationsfund, sagt Bernhard Purin, Direktor des Jüdischen Museums München. Als erstes hat Purin die alte Gesetzestafel identifiziert, die in der Synagoge über dem Tora-Schrein gestanden hat. Sie zeigt die Zehn Gebote in hebräischer Schrift.

Ein Grund für die allgemeine Überraschung: All die Jahre gab es offenbar keinerlei Hinweise auf den Verbleib des Synagogen-Bauschutts. Das könnte daran liegen, dass München, wie Kulturwissenschaftler Purin vermutet, seine NS-Geschichte länger als andere Städte verdrängte und sich nach Kriegsende 1945 zunächst stark über die "heitere Bierseligkeit des Oktoberfestes definierte".

Seit 2006 steht die neue Hauptsynagoge "Ohel Jakob" auf dem St. Jakob-Platz inmitten der Münchner Altstadt. 2007 entstand das Jüdische Museum, 2015 das Münchner NS-Dokumentationszentrum. Heute ist die Erinnerung an die NS-Vergangenheit, wie Purin sagt in München "common sense".

Den Auftrag zum Abriss erhielt die Münchener Baufirma Leonhard Moll. Nach dem Abbruch lagerte das Unternehmen die riesigen Steinmengen der Hauptsynagoge zunächst auf seinem Bauhofgelände. In den 1970er Jahren kaufte die Stadt München das riesige Gelände der Baufirma Moll, bevor man es für die Bundesgartenschau umgestaltete. "1,5 Millionen Kubikmeter Erde wurden bewegt, um der Landschaft eine Form zu verleihen. Zusätzlich wurden 6.000 große Bäume gepflanzt", erinnert die Bundesgartenschau-Gesellschaft auf ihrer Webseite.

Heute erstreckt sich hier der Westpark, eine Hügellandschaft durchsetzt mit Spiel- und Sportplätzen, Grillgelegenheiten, sowie Spazier- und Fahrradwegen, mit Biergarten und Wirtshaus. Gut möglich, dass unter manchem Hügel noch andere Teile der Hauptsynagoge liegen.

Was passiert jetzt mit dem Sensationsfund aus der Isar? Das Landesamt für Denkmalpflege hat mit dem Abtransport der tonnenschweren Gesteinsbrocken an einen anderen Lagerort begonnen. Ein bis zwei Jahre dürfte die Untersuchung des Materials dauern, schätzt Museumsleiter Purin. Bei der Zuordnung hilft das Jüdische Museum, das in seiner Sammlung bereits Steinfragmente und Glasscherben von den Fenstern der ehemaligen Hauptsynagoge verwahrt.

Nach: Stefan Dege *DW* 06.07.2023

Anticuado o colonialista, cómo actualizar el Museo de América de Madrid

Un recorrido por el centro con una historiadora muestra la falta de contexto que ofrece, mientras los expertos están divididos sobre la necesidad de descolonizarlo

ANA MARCOS y TOMMASO KOCH

Babelia - Madrid - 11 jun 2023

“El Museo de América está como en otro continente. Parece que hay que cruzar un océano para llegar”, dice Izaskun Álvarez Cuartero, profesora de Historia Colonial en la Universidad de Salamanca. Lejos del triángulo del arte en el centro de la ciudad, se encuentra al borde de la autopista, en la Ciudad Universitaria. Solo abre un día a la semana por la tarde. Es el segundo museo estatal que menos visitas recibió en 2022, con 63.651, solo por delante de la Casa de Cervantes en Valladolid (21.006). Y a menos que se acerque uno a la puerta y lea el rótulo, no tiene apariencia de museo, ni siquiera de casa-museo. Aunque lo más disuasorio quizás resulte su relato anticuado, sin intención, con cartelas escuetas y un montaje que no ha cambiado desde mediados de los noventa cuando se reinauguró. Dentro, parece que el tiempo se hubiera detenido. Lo que lo coloca en el centro del debate que más está removiendo el presente y el futuro del arte: la descolonización.

La antropóloga Lucina Jiménez, directora del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), del que dependen los 18 espacios museísticos más importantes de México, resume así la importancia de una nueva perspectiva: “La diversidad cultural es una realidad contundente, vivimos la revolución de las mujeres, de los derechos de las minorías y de los sures del planeta... Es fundamental que los museos sean parte de ese movimiento. Muchos siguen formulando la historia del arte o de la humanidad solo desde los poderes hegemónicos”. En el de América, en Madrid, se guarda gran parte del patrimonio americano que tiene España. Es decir, una selección de piezas arqueológicas y de arte virreinal que dan cuenta de cómo fue la llegada a aquellos territorios. Es el relato cultural de esos capítulos de la historia que siempre han sido objeto de disputa entre quienes consideran que fue una conquista y quienes justifican que fueron reinos españoles con ciudadanos de pleno derecho. Y de esas discusiones surgen preguntas que sobrevuelan hoy el Museo de América y otros centros de todo el mundo, especialmente los arqueológicos, etnológicos y antropológicos: ¿cómo se descolonizan?, ¿qué vestigios se deben devolver?, ¿hay que resignificarlos?, ¿deben quedarse como y donde están?

“Descolonización es un término relativamente contemporáneo, se aplica sobre todo desde la II Guerra Mundial. Apunta, primero, a la necesidad de que los museos incorporen a su estructura y relato la voz y los profesionales de aquellos países de los que incluyen algún contenido en su colección; el segundo elemento es la prohibición del tráfico ilegal de bienes artísticos. Finalmente, habla también de la restitución de las piezas obtenidas de forma ilícita”, explica Roger Dedeu Pastor, abogado del despacho Gabeiras especializado en derecho de la cultura. El Metropolitan de Nueva York, por ejemplo, acaba de encargarle a un equipo de cuatro expertos el rastreo del origen de piezas sospechosas. Este diario planteó esta cuestión al Ministerio de Cultura y Deporte, junto con varias preguntas más para el nuevo director del Museo de América, Andrés Gutiérrez Usillos, pero la petición fue rechazada a la espera de que “se asiente en el cargo”, en el que lleva un mes.

Ante la entrada del centro madrileño, Isabel Bueno, historiadora especializada en antropología de América e investigadora asociada de la Universidad de Varsovia, rebate la premisa: el museo, para ella, “no está colonizado”. El problema es otro: “Es un museo desinformado”, asegura tras recorrer sus salas. “Un museo antiguo con un discurso inexistente, ni siquiera tendencioso. El público de ahora tiene más necesidad de conocimiento. Además, ya viene con la mirada descolonizada”.
[...]

El autor de ‘Juego de Tronos’ y otros escritores denuncian a la empresa de inteligencia OpenAI por “robo sistemático” de sus obras

George R. R. Martin y otros creadores consideran que ChatGPT viola los derechos de autor por permitir a otros usuarios hacer uso de sus libros sin permiso para escribir nuevas versiones

EL PAÍS / EFE - Nueva York - 21 SEPT 2023

Los escritores George R. R. Martin (*Juego de Tronos*), John Grisham (*El informe pelícano*) y Jonathan Franzen (*Libertad*) son algunos de los 17 escritores que el pasado martes denunciaron en el Distrito Sur de Nueva York a la empresa OpenAI, creadora del chatbot con inteligencia artificial (IA) generativa ChatGPT, por violar sus derechos de autor y por un “robo sistemático a escala masiva” de sus obras. Los creadores consideran en su demanda que esta tecnología usó sus libros para alimentar a lo que se conoce por modelos de lenguaje (LLM, en sus siglas en inglés). Esto es, la inteligencia artificial incorpora todos estos textos a estos programas para entrenar a su IA y así mejorar su capacidad de crear contenidos con un lenguaje cada vez más similar al de una persona.

Todos los autores apuntan en la denuncia que con este uso de sus obras, cualquier usuario puede recurrir a ChatGPT para escribir precuelas y secuelas de superventas como *Canción de hielo y fuego* de R. R. Martin. Es decir, versionar a partir de textos originales protegidos por derechos de autor y gracias al avance de la inteligencia artificial, al creador de las novelas de fantasía que inspiraron la serie *Juego de Tronos*. Un trabajo que ni el propio escritor ha terminado. Por el momento, no ha publicado las dos novelas que culminarán esta saga.

Un portavoz de OpenAI explicó este miércoles que la empresa “respeto los derechos de autor y está manteniendo conversaciones productivas con muchos creadores en todo el mundo”, incluido el Authors Guild, sindicato de escritores que ha puesto la demanda en nombre de estos autores. Mary Rasenberger, directora ejecutiva de esta organización, escribió en un comunicado que “los autores deben tener la capacidad de controlar sus obras y cómo son utilizadas por la IA generativa para preservar la literatura”. Otra de las quejas que aparece en la denuncia es la duda que plantean los autores sobre el lugar de donde extrae la IA las obras, ya que podría tratarse de “depósitos de libros piratas”. En el comunicado, también se expresa la preocupación por que los autores pudieran ser reemplazados por sistemas como ChatGPT que “generan libros electrónicos de baja calidad, haciéndose pasar por autores y desplazando los libros escritos por humanos”.

La pretensión de este grupo de escritores es que un tribunal prohíba a OpenAI utilizar obras protegidas por derechos de autor en sus LLM sin “autorización expresa” y solicitan una indemnización por daños y perjuicios de hasta 150.000 dólares por obra (más de 140.000 euros). La denuncia se une a la de otros creadores que han demandado a empresas similares como Meta Platforms por las mismas razones, evitar que a partir de sus creaciones se entrene a sus programas de IA.

Hasta el momento, estas empresas tecnológicas defienden que sus chatbots no plagian el contenido de los artistas, sino que se inspiran en sus obras para crear obras propias. El pasado agosto, OpenAI se defendió asegurando que los propietarios de páginas web cuentan con las herramientas necesarias para no permitir que su contenido sea usado para adiestrar su LLM, como ya han hecho periódicos estadounidenses como *The New York Times*.

Fernando Botero, la última gran figura del proyecto moderno en Colombia

Botero, antes de Instagram y TikTok, entendió las redes humanas y el poder de la imagen y la prensa análoga, y convirtió esto en su carro de guerra

Halim Badawi - El País

16 sept 2023

El pintor y escultor Fernando Botero, fallecido el 15 de septiembre, era el último sobreviviente de la generación de artistas modernos emergida en la Bogotá de los años cincuenta bajo el manto protector de la crítica de arte Marta Traba (1930-1983). [...] Botero era, con alta probabilidad, la última gran figura del proyecto moderno en Colombia y de una élite intelectual de la que hicieron parte escritores como Gabriel García Márquez o Álvaro Mutis, y arquitectos como Rogelio Salmons o Fernando Martínez Sanabria. De amplio reconocimiento popular y visibilidad mediática, Botero constituye una referencia clave en los procesos de internacionalización de la cultura colombiana en el marco de la Guerra Fría (1947-1991) y del llamado boom latinoamericano (1960-1970). Del mencionado grupo de pintores (bautizado por el crítico Fausto Panesso, en 1975, con el mote de Los Intocables), Botero, procedente de Medellín, fue el que mayor visibilidad internacional alcanzó. Luego de recibir el primer premio en el Salón Nacional de Artistas de 1958 con su pintura “Camera degli sposi” (Homenaje a Mantegna) [...], Botero tuvo una carrera de más de 70 años de producción ininterrumpida y frenética de pinturas, dibujos y esculturas.

Unos años después de su mudanza a Nueva York (ocurrida en 1960), la obra de Botero dio un giro: su “época clásica” o “de formación” (1949-1965), alabada por la crítica latinoamericana del momento, [...] cedió paso a lo que hoy se conoce popularmente como su “estilo”, en el que predomina la exacerbación volumétrica (que Botero había descubierto en los años cincuenta en la pintura del quattrocento y en el arte prehispánico mexicano), el óleo limpio y definido, la pincelada invisible, los colores naturales y cierta narrativa barroca que rememora los cuadros relativos a las vidas de los santos. La iconografía boteriana parte, en esta última época, de la repetición de arquetipos muy arraigados en el folclor latinoamericano, lo que lleva a una fácil identificación entre el espectador local y el artista. Esta segunda época (1966-2023), la más exitosa comercialmente, no siempre ha contado con buena suerte crítica y académica, ha sido vista como un período de fórmula y repetición, y como una marca distintiva en el mercado internacional: una obra que entra a la historia cultural más a golpe de chequera que por significación colectiva.

Sin duda, la visibilidad de Botero entre los años sesenta y noventa estuvo influida por varios factores que valdría la pena analizar a la luz de un prisma contemporáneo: la búsqueda de fama, la sobreexposición en redes, la excesiva mediatización y un mercado del arte inflacionario. Primero, Botero comprendió rápidamente la importancia de publicar su propio trabajo [...]. También, en esta línea, la prensa fue uno de sus más poderosos aliados, que a veces apeló al ditirambo y al sentimiento nacional para exacerbar la validación o el reconocimiento colectivo. Botero, antes de Instagram y TikTok, entendió las redes humanas y el poder de la imagen y la prensa análoga, y convirtió esto en su carro de guerra.

Segundo. A diferencia de otros artistas de su generación, para quienes acercarse mucho al mercado podía “pervertir”, intervenir o distorsionar la creación más auténtica, Botero no tuvo reparos en comercializar a través de numerosas galerías y casas de subasta en Estados Unidos y Europa, y le importó más bien poco (al menos desde los años sesenta) la opinión de críticos, comisarios y directores de museo. En el caso de Botero, es probable que esta comercialización exacerbada, sometida al gusto de los coleccionistas, haya terminado por transformar la praxis del artista. [...]

Tercero. Botero entendió la importancia de la filantropía para promover su trabajo artístico: desde los años setenta hizo sendas donaciones (de obra propia y ajena) al Museo de Antioquia (Medellín), al Museo de Arte Contemporáneo (Caracas), al Museo Nacional (Bogotá) o al Banco de la República (Bogotá), esto sin contar sus múltiples donaciones y ventas de esculturas de gran formato a los espacios públicos de Bogotá, Medellín, Bucaramanga, Cartagena, Caracas, Madrid, Nueva York, Buenos Aires o París, por mencionar sólo algunas ciudades. [...]

Por último, a diferencia del expresionismo abstracto de los años cincuenta o del conceptualismo de los años setenta, el arte de Botero cuenta historias fáciles de entender, en clave figurativa, con amplias dosis de humor y manteniendo un estilo reconocible por el mercado: recordemos que el “estilo” es uno de los lugares comunes del mercado del arte moderno, ya que hace la obra fácilmente reconocible y le da al coleccionista un motivo identificable de pretensión social. [...]

Antonio López, el policía experto en cazar obras de arte falsificadas: “Se vendían como ‘picassos’, pero eran ‘pikachus’”

Ferran Bono
El País, 08/09/2023

La propietaria de un supuesto goya aseguraba que lo había heredado de su abuelo. Exhibía un certificado y una tasación que valoraba la obra, de formato pequeño, en 1,5 o 1,8 millones de euros. Lo intentó vender a través de una subasta. La mujer fue detenida, puesta en libertad e investigada por los delitos de falsedad documental y estafa. El cuadro, una escena de la Guerra de la Independencia, es una de las últimas cinco obras de arte consideradas falsificaciones e incautadas recientemente por la Unidad de Patrimonio de la Policía de la Generalitat.

El botín incluye también “El retrato del Barón de Alcalalí”, de Goya, un Ecce Homo de Juan de Juanes (nombre artístico de Vicente Juan Macip), un renoir y un miró. Todos ellos contaban con documentación que acreditaba su presunta autenticidad y valor. Se estima que su valor en el mercado de los tres primeros sería superior a los dos millones de euros. El de los otros dos, está por determinar. En realidad, valen unos pocos cientos de euros. Hay cuatro propietarios investigados más por estafa en esta nueva operación de una unidad policial a la que no suelen llegar casi nunca denuncias, sino que actúa sobre todo investigando las transacciones comerciales, como las subastas. “El propietario de una obra falsa no denuncia. Quiere venderla, desprenderse de ella. Es como el que tiene un billete falso”, explicó este jueves Antonio López, jefe de la citada unidad de la Policía Nacional adscrita a la Generalitat, en la presentación de las obras.

En el caso del miró y el renoir, fue el propio marchante de arte el que, antes de su comercialización, las presentó libremente ante el grupo de Patrimonio Histórico para comprobar si figuraban en las bases de datos como sustraídas, así como para verificar su autenticidad y evitar cometer cualquier ilícito penal. No es lo habitual, si bien los museos como el Prado no certifican la autenticidad ni realizan tasaciones de una obra a particulares. Los propietarios del retrato atribuido a Goya declararon haberlo adquirido por 228.384,70 euros en 1999 como inversión, pensando que era una obra original y sin ser entendidos en arte.

El perfil del comprador y del vendedor es muy variado, así como la calidad de la falsificación. En este sentido, llama la atención la ínfima factura del pequeño renoir ahora incautado, como señaló el propio López. [...] ¿Quién desembolsa una gran cantidad de dinero para comprar una obra de arte fuera de los canales más seguros y sin todas las garantías? “Es como el timo de la estampita. El vendedor puede ser muy persuasivo apoyado en la documentación falsa y al final te puede hacer creer que es un chollo, si te lo quieres creer... Hay mucho de codicia también”, apunta. Y mucho dinero para blanquear y una de las vías es a través de la compra de obras de arte, recuerda el policía.

Hay casos de compradores que han amasado una fortuna, carecen de la mínima educación artística y son presas de su ambición por tener en casa un picasso o un sorolla, ahora que este año se celebra el centenario de su fallecimiento, comenta el policía. Adquieren una obra y cuando las cosas van mal dadas deciden venderlo. Entonces descubren que es falso y lejos de denunciarlo, se mueven para venderlo como auténtico.

López se hizo pasar como comprador en una operación en la que la policía se incautó de cinco picassos, valorados en 160 millones hace unos años. “Se vendían como picassos, pero eran pikachus”, comenta sonriendo el policía, que estudió un máster en arte y se fue especializando cuando se montó la unidad valenciana en 2014 y fue asignado a ella. Recuerda también cómo se descubrió la falsedad de un modigliani de aspecto impecable al detectarse blanco de titanio, cuando su empleo es posterior a la muerte del artista italiano en 1920.

Una vez confiscada la obra, la policía se dirige a los expertos, los herederos o las fundaciones que vigilan el legado de un artista para verificar su autenticidad y confirmar sus sospechas. “Pero son los jueces y los expertos los que dictan sentencia sobre si una obra es falsa o no, no nosotros”, recuerda la comisaria de la Policía de la Generalitat, Marisol Conde, que también acompañó a la consejera de Justicia e Interior, Elisa Núñez, en la presentación con la que se quiso rendir homenaje a la labor policial.

El acto tuvo lugar en el Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad (Muvim) con motivo de la exposición “Falso. El arte del engaño o el engaño del arte”, que exhibe hasta el domingo 112 obras incautadas por la Policía de la Generalitat. Desde 2014, esta unidad del patrimonio ha confiscado 6.143 objetos de arte o patrimoniales, de los cuales 3.803 son piezas arqueológicas, 1.364 monedas, 684 pinturas y 157 esculturas, entre otros.

Italian

Le spiagge inaccessibili di Napoli: “Tra cancelli e abusi il mare è un diritto di una élite”

Antonio Musella, *FanPage*, 7 agosto 2023

Come si fa a pensare a Napoli e a non pensare al mare? Il mare e la città di Napoli sono un connubio indissolubile. Eppure per chi a Napoli ci vive, la possibilità di tuffarsi nello specchio d'acqua che bagna la città è una missione impossibile. Il tratto di costa balneabile in città si limita a due piccolissime spiagge libere.

I lidi¹ privati sono dappertutto. Abbiamo provato ad andare a mare accedendo direttamente all'acqua o sostando sulle spiagge libere, come ogni napoletano avrebbe il diritto di fare. Quello che abbiamo trovato è una selva di cancelli, sbarre, spiagge che teoricamente sono pubbliche ma di fatti diventano proprietà di piccoli condomini, per lo più abitati da ricchi e ricchissimi. Quello che si scopre è una quantità di abusi e illegalità che prosperano lontano da occhi indiscreti.

A farci compagnia in questo esperimento è Matteo Nuzzo del Comitato Mare Libero, un gruppo di attivisti che da due anni portano avanti una battaglia per garantire a tutti l'accesso libero e gratuito al mare. Quasi tutte le domeniche, armati di ombrelloni, creme solari e spesso anche di canoe e kayak provano a fare una attività semplicissima: andare al mare a Napoli. Ma quello che hanno incontrato sulla loro strada è un mondo di cancelli chiusi e servitù di passaggio negate. Di fatto si tratta della negazione di un bene pubblico.

Ufficialmente a Napoli c'è un 30% di spiagge libere e gratuite, ma basta provare ad andare al mare per comprendere che la realtà dei fatti è ben diversa. Proprio all'inizio di via Posillipo c'è uno dei lidi più famosi della città, qui il costo a persona per una giornata di mare è di 15 € per un lettino. Come per tutti i lidi privati dovrebbe esserci una servitù di passaggio, ovvero la possibilità di accedere solo all'acqua senza passare dall'ingresso del lido privato e pagare i servizi offerti. Come mostrano le nostre immagini, proprio ad una ventina di metri prima dell'ingresso del lido ci sono delle scalette che dovrebbero concedere questo accesso. Ma le scale portano ad un cancello chiuso a chiave.

Il Comune di Napoli alcuni anni fa ha realizzato una passerella per permettere a tutti di poter accedere a una bellissima spiaggia pubblica, Riva Fiorita. Una tempesta però circa due anni fa ha distrutto la passerella che non è mai stata riparata. Il risultato è una situazione paradossale. Un cancello chiuso impedisce l'accesso alla passerella pubblica; l'unico modo per arrivare alla spiaggia libera è quindi quello di attraversare la breve stradina che costeggia il condominio, ma qui c'è una sbarra con custode che anche in questo caso, consente l'accesso solo ai condomini.

Ma quindi per andare a mare a Napoli in maniera gratuita cosa si deve fare? Non resta che provare a prenotare sulla piattaforma del Comune di Napoli: “è una misura straordinaria per momenti straordinari, come durante il Covid – ci spiega Matteo del Comitato Mare Libero – limitare l'accesso alle spiagge libere perché non si è in grado di garantire l'ordine pubblico o la pulizia è un fallimento dello Stato, io pago le tasse per avere garantito questo”.

I Carabinieri hanno sequestrato diverse attività abusive lungo le spiagge libere della città di Napoli, da chi affittava ombrelloni e lettini senza alcuna autorizzazione, fino a *buvette* abusive e addirittura chi aveva costruito delle cabine su suolo pubblico e le affittava a prezzi decisamente poco economici. Non è colpevole chi prova a sopravvivere in tempi duri. Perché imporre la propria presenza su una spiaggia, costruire addirittura delle cabine, imporre l'affitto di lettini e ombrelloni, richiede una certa abilità criminale ed una certa capacità di imporre la propria volontà ed i propri affari.

Se a questi affari opachi e sicuramente illeciti aggiungiamo la selva di cancelli, lucchetti e barriere per accedere alle spiagge libere ed il fatto che non viene garantito l'accesso all'acqua da parte dei lidi privati, ci rendiamo conto come andare al mare a Napoli è davvero un'impresa eccezionale. “Si è severissimi sul numero chiuso sulle spiagge libere e poi si chiude un occhio davanti ai cancelli, alle sbarre, al mancato accesso all'acqua– sottolinea Matteo – la verità è che a Napoli, il mare è un diritto garantito a una piccola élite”.

¹ il lido: l'établissement balnéaire, la plage privée

Saviano cacciato dalla Rai.

La Repubblica, 26 luglio 2023,

Roberto Saviano è fuori dai palinsesti² autunnali della Rai. Il suo programma *Insider, faccia a faccia con il crimine* – quattro puntate già registrate – non andrà in onda, come previsto, a novembre.

L'amministratore della RAI Roberto Sergio ha spiegato: "La scelta è aziendale, non politica". "Il linguaggio utilizzato ripetutamente dal giornalista non è in linea con il Codice etico che ispira il servizio pubblico": ecco le motivazioni ufficiali dietro la cancellazione del programma del giornalista e autore di *Gomorra*; l'annullamento è il prezzo che paga per la battaglia sui social con il ministro Matteo Salvini (qualificato da Saviano di "ministro della Mala Vita") e con la Presidente del Consiglio Giorgia Meloni ("bastarda", secondo il giornalista).

"Sembra una nuova televisione berlusconiana. Questa Italia fa paura. Prima ti massacrano di processi, poi ti impediscono di lavorare", dice Saviano. Per Roberto Saviano quella della Rai è dunque una scelta politica. "Hanno elaborato un codice etico che risponde ai desiderata di Salvini che diceva nel 2015: 'Cedo due Mattarella per mezzo Putin'", dice lo scrittore. "Impossibile", prosegue, "portare il programma altrove perché appartiene alla Rai, dove non c'è più spazio per fare antimafia".

A chi gli chiede se rivendica la definizione di 'ministro della mala vita' che aveva dato a Salvini, già al centro di un processo, Saviano risponde: "Ma certo che la rivendico. 'Ministro della Mala Vita' è chi sfrutta un territorio per fini elettorali, ma tiene ai margini del dibattito i veri problemi. Matteo Salvini – prosegue – andò a Rosarno, in Calabria, terra di mafia, e disse che il problema di Rosarno sono le baraccopoli³ e prometteva di distruggerle. Tra chi ascoltava il suo comizio c'erano persone vicine ai Pesce-Bellocco (una delle famiglie mafiose più potenti del posto), nemmeno un riferimento alla mafia.

Le puntate del programma cancellato dalla Rai erano registrate e Saviano spiega che alla trasmissione *Insider* "stavano lavorando da oltre un anno. Non solo io, ma una redazione composta perlopiù da donne e coordinata da una donna. Abbiamo parlato di Don Peppe Diana, sacerdote ucciso dal clan mafioso dei casalesi; dei collaboratori di giustizia che hanno permesso di svelare importanti rapporti tra mafia e politica e tra mafia e imprenditoria; ma abbiamo parlato anche dei giornalisti perseguitati, tra loro Rosaria Capacchione ed Enzo Palmesano. Quest'ultimo ha militato per Alleanza Nazionale, poi è stato allontanato dal partito per il suo impegno antimafia, non in linea con il nuovo corso".

Poi rispetto alle critiche di Salvini a Don Ciotti, lo scrittore attacca: "Criticare il percorso di Don Luigi Ciotti, fondatore dell'associazione antimafia, è un regalo alle mafie e che questo avvenga nelle stesse ore in cui si cancella in Rai una trasmissione antimafia dovrebbe far riflettere. È una brutta parola: se questa è un'epurazione questo governo e questa Rai godono di pessima salute".

² il palinsesto: la programmazione televisiva

³ la baraccopoli: le bidonville

Che cos'è la fotografia sociale per Giulio Di Meo

Andrea De Lotto, *Pressenza.it*, 15 dicembre 2021

In qualche modo tutta la fotografia racconta sempre qualcosa della nostra società. Ho sempre creduto nella fotografia come strumento per raccontare storie che non trovano facilmente voce sui canali mainstream, per avvicinare persone a tematiche lontane o sconosciute; ma, constatando una certa difficoltà negli ultimi decenni a sensibilizzare, mi piace utilizzare l'aggettivo "sociale", perché la mia fotografia si lega anche ad azioni concrete e tangibili. Tutti i miei progetti personali sono, infatti, collegati a campagne e raccolte fondi per sostenere progetti delle persone che fotografo – spesso relativi all'educazione.

Sapere che le mie immagini possono contribuire a pagare qualche retta⁴ universitaria a figli di contadini brasiliani, o a sostenere un centro di documentazione per la ricerca dei desaparecidos saharawi, o ancora a supportare le attività di un centro educativo di una favela brasiliana, credo dia un significato e una profondità diversa alle mie foto e al mio lavoro. Le immagini del mio ultimo progetto e libro "Anticorpi Bolognesi" sono servite non solo a documentare questo particolare momento storico, ma anche a comprare libri e materiale scolastico a qualche ragazzo in difficoltà, donare un pasto caldo ai senza fissa dimora, a garantire la spesa per qualche famiglia bisognosa. È questa la "mia fotografia sociale": una fotografia che prende posizione, che prova ad informare e sensibilizzare, che non si limita a chiedere un cambiamento, ma, nel suo piccolo, prova a metterlo in atto con gesti concreti.

Sono insegnante di sostegno part-time alla scuola media e insegno fotografia: mi dà da vivere. Da quasi vent'anni organizzo corsi e workshop di reportage e di street photography, in Italia e all'estero, oltre a laboratori per bambini, adolescenti, immigrati, e disabili per promuovere la fotografia come strumento di espressione e integrazione. Collaboro con diverse associazioni e ONG, in particolar modo con l'Arci⁵ con la quale dal 2007 organizziamo workshop di fotografia sociale in diverse realtà del Sud del mondo (Argentina, Bolivia, Brasile, Camerun, Colombia, Cuba, Guatemala, Saharawi, Senegal). Ogni anno dal 2007, ho il piacere di accompagnare dall'Italia semplici appassionati di fotografia o professionisti a conoscere i contadini del movimento dei Sem Terra in Brasile, condividendo con loro la quotidianità della loro vita e delle loro lotte. Ho organizzato e tenuto laboratori sui progetti nati dai beni confiscati alla mafia in diverse regioni italiane, così come diversi laboratori con persone disabili. In questi contesti, la fotografia diventa uno strumento di socializzazione, integrazione e condivisione che ha delle ottime potenzialità non ancora del tutto sfruttate.

⁴ l'iscrizione

⁵ ARCI: associazione culturale di promozione sociale legata alla sinistra antifascista

Sabatini (Accademia della Crusca): “Fdi contro inglesismi? Battaglia ridicola e vacua. Lingua italiana si tutela con l’arricchimento continuo”

Gisella Ruccia, *Il Fatto Quotidiano*, 4 aprile 2023

“La proposta di legge di Fratelli d’Italia per tutelare la lingua italiana? Questa illusione di fare leggi contro l’invasione di parole straniere fa sorridere perlomeno noi linguisti. Le leggi contro l’uso di parole straniere hanno fatto il loro tempo e non hanno mai sortito nessun effetto. La battaglia contro le singole parole straniere è ridicola e di per sé vacua. Istruiamo piuttosto le persone, favoriamo gli studi, miglioriamo la scuola, innalziamo le masse. Questa è la vera via per ottenere una chiarezza di comunicazione”. Sono le parole pronunciate ai microfoni della trasmissione Base Luna chiama Terra (Radio Cusano Campus) da Francesco Sabatini, linguista, filologo e presidente onorario dell’Accademia della Crusca, commentando la proposta di legge avanzata dal deputato di Fratelli d’Italia, Fabio Rampelli, che mira a scoraggiare l’uso di parole straniere nella lingua italiana, invocando multe fino a 100mila euro per gli addetti della pubblica amministrazione che eccedono con l’adozione di anglicismi.

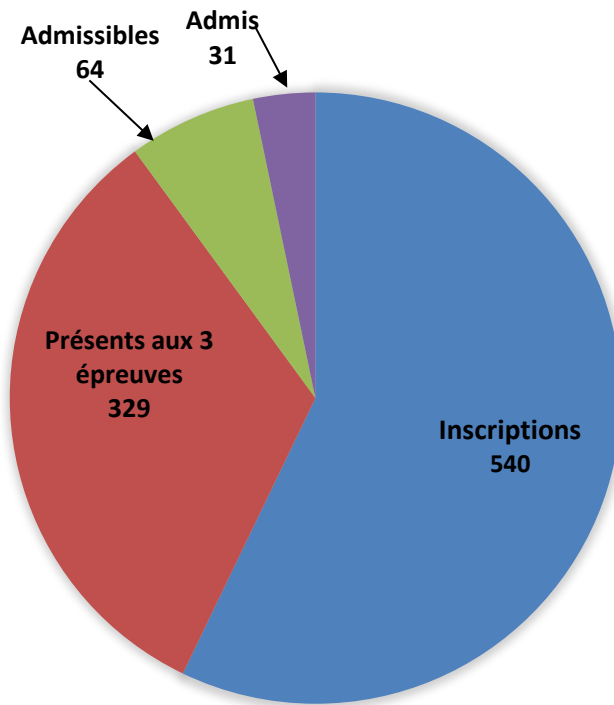
Lo studioso spiega: “La vitalità della lingua dipende dalla vitalità culturale e dalla produzione di idee nuove, non certo da divieti o da ‘scioppi’ per correggere la lingua. L’inglese si diffonde in tutto il mondo perché sono in corso processi storico-politici e storico-culturali di grandissima dimensione e non esistono leggi che possano fermarli. La difesa della purezza della lingua italiana è ridicola nel momento in cui si sa che l’italiano è strapieno di germanismi, francesismi, anglicismi, ispanismi, arabismi da secoli e secoli. E dipende dai contatti con gli altri popoli. L’importante – continua – è che, quando queste parole entrano nel nostro vocabolario, vengano comprese e se non c’è l’equivalente in italiano, si accettino tranquillamente, proprio come sono state accettate nel corso del tempo altre parole: ‘caffè’, ‘arancia’, ‘zucchero’, ‘sport’, ‘tennis’, e così via. Si tratta invece di tenere in piedi l’insegnamento corretto, dinamico e ricco della lingua nella scuola, il suo esercizio continuo, l’attività culturale, la ricerca scientifica: tutto questo tiene in piedi la lingua italiana”.

Sabatini ribadisce: “Tutte le lingue sono in evoluzione. La commistione delle lingue coi movimenti dei popoli e con gli scambi sempre più intensi è ormai un fenomeno di natura gigantesca e inarrestabile. L’importante è studiare la lingua italiana e le altre lingue ed esercitarsi nel loro uso più appropriato. L’arricchimento delle lingue avviene di solito attraverso il prestito di parole nuove, che vengono innanzitutto comprese e poi adattate, nella pronuncia e nella grafia, alla nostra lingua. La difesa della lingua, insomma, consiste in questo: in un arricchimento continuo. Il purismo linguistico ha fatto il suo tempo, non ha senso. Tutte le lingue sono mescolate, non esistono lingue pure”.

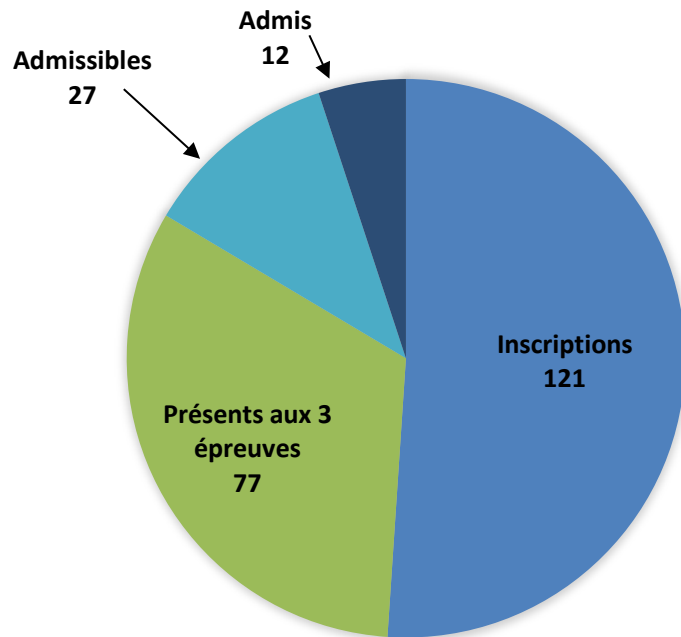
Il filologo 92enne, infine, menziona i social network: “Portano a un arricchimento della lingua italiana. Sono mezzi dei quali non possiamo fare più a meno, perché non possiamo isolarci. Naturalmente, come tutti i mezzi al pari dell’automobile o della bicicletta, bisogna sapere l’uso che se ne fa. Ma ripeto: istruzione, istruzione, istruzione. L’istruzione delle masse è il miglior modo possibile per avere una corretta comunicazione. Facciamo partecipare le masse all’istruzione, specialmente i nuovi arrivati dei quali c’è assoluto bisogno, come dicono i demografi sulla necessità di ringiovanire la popolazione italiana”.

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 | 3 | 2 | 1 | 1 | 7 |
| Archives | 7 ⁽¹⁾ | 3 | 2 ⁽²⁾ | 1 | 13 |
| Monuments historiques et inventaire | 2 | 2 | 1 | 1 | 6 |
| Musées | 5 ⁽³⁾ | 5 | 1 | 3 | 14 |
| Patrimoine scientifique, technique et naturel | aucun poste | 2 | aucun poste | 1 | 3 |
| Total | 17 | 14 | 5 | 7 | 43 |

(1) dont 2 postes pour le ministère des armées

(2) dont 1 poste pour le ministère des armées

(3) dont 1 poste pour le ministère des armées et 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 | 467 | 36 | 37 | 540 |
| Internes | 98 | 10 | 13 | 121 |
| Total | 565 | 46 | 50 | 661 |

Épreuves écrites

Candidats présents aux épreuves d'admissibilité

| | Inscrits | Présents aux trois épreuves écrites | Taux de présence |
|-----------------|----------|-------------------------------------|------------------|
| Externes | 540 | 329 | 60.93 % |
| Internes | 121 | 77 | 63.63 % |
| Total | 661 | 406 | 61.42 % |

- **1^{ère} épreuve écrite : épreuve de dissertation générale (concours externes)**

| Dissertation générale (concours externes) (sujet choisi au moment de l'épreuve) | Nombre de candidats | Moyenne générale |
|---|----------------------------|-------------------------|
| Histoire européenne | 43 | 7.55 |
| Histoire de l'art européen | 215 | 9.03 |
| Histoire des institutions et de l'administration françaises | 40 | 9.20 |
| Archéologie préhistorique et historique européenne | 20 | 9.55 |
| Ethnologie | 14 | 8.11 |
| Sciences de la nature et de la matière | 13 | 7.23 |

- **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 générale |
|---|----------------------------|-------------------------|
| Note établie à partir d'un dossier à caractère culturel | 78 | 9.58 |

- **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 | Moyenne générale |
|---|----------------------------|-------------------------|
| Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Europe des périodes paléolithique et mésolithique | 4 | 6.63 |
| Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de la France de la période néolithique et des âges des métaux | 7 | 10.79 |
| Archéologie historique de la France de l'époque gallo-romaine jusqu'à la fin du XVIII ^e siècle | 10 | 9.40 |
| Archéologie et histoire de l'art et des civilisations du monde gréco-romain jusqu'au Ve siècle après J.-C. | 36 | 7.06 |
| Histoire de l'art et des civilisations du Moyen Âge européen et de Byzance du V ^e siècle au XV ^e siècle | 36 | 7.36 |
| Histoire de l'art et des civilisations de l'Europe du XV ^e siècle à la fin du XVIII ^e siècle | 99 | 8.26 |
| Histoire de l'art et des civilisations dans le monde occidental de la fin du XVIII ^e siècle à nos jours | 110 | 6.63 |
| Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Égypte antique | 9 | 7.94 |
| Archéologie et histoire de l'art et des civilisations du Proche-Orient antique | 3 | 7.67 |
| Archéologie et histoire de l'art et des civilisations du monde islamique des origines à nos jours | 3 | 8 |
| Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Inde et du monde indianisé des origines à nos jours | 5 | 12.90 |
| Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Extrême-Orient (Chine, Japon, etc.) des origines à nos jours | 6 | 6.92 |
| Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Afrique des origines à nos jours | 1 | - |
| Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Océanie des origines à nos jours | 3 | 10 |
| Archéologie et histoire de l'art et des civilisations des Amériques amérindiennes des origines à nos jours | 8 | 5.19 |
| Ethnologie européenne | 13 | 8.19 |
| Histoire des techniques et patrimoine industriel | 26 | 8.46 |
| Patrimoine et sciences de la nature | 9 | 6.44 |
| Documents d'archives du Moyen Âge à la fin du 18 ^{ème} siècle (concours externes) | 8 | 11.81 |
| Documents d'archives du 19 ^{ème} siècle à nos jours (concours externes) | 19 | 10.79 |
| Histoire des institutions françaises (concours internes) | 10 | 9.70 |

- **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 | Moyenne Générale |
|---|----------------------------|-------------------------|
| Allemand | 30 | 9.67 |
| Anglais | 183 | 9.67 |
| Arabe | 2 | 20 |
| Chinois | Aucun candidat | |
| Espagnol | 83 | 10.78 |
| Italien | 57 | 10.82 |
| Japonais | 1 | - |
| Russe | 1 | - |
| Grec ancien | 10 | 10.15 |
| Hébreu ancien | Aucun candidat | |
| Latin | 39 | 12.25 |

| |
|-------------------------------|
| SEUILS D'ADMISSIBILITÉ |
|-------------------------------|

Les seuils d'admissibilité retenus par le jury ont été de :

- 97 points pour les concours externes Etat / Ville de Paris et Collectivités territoriales
- 83.50 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 = 91 (64 candidats externes et 27 candidats internes)

Epreuves Orales

Concours externes

Epreuves de spécialité professionnelle*

| Spécialité | Nombre de candidats | Moyenne |
|---|---------------------|---------|
| Archéologie | 5 | 10.20 |
| Archives | 13 | 12.31 |
| Monuments historiques et inventaire | 14 | 12.43 |
| Musées | 44 | 9.86 |
| Patrimoine scientifique, technique et naturel | 2 | 14 |

*les candidats inscrits dans deux spécialités professionnelles doivent présenter deux épreuves orales de spécialité professionnelle

Epreuve d'entretien avec le jury

| Spécialité | Nombre de candidats | Moyenne |
|--|---------------------|---------|
| Archéologie | 2 | 3 |
| Archéologie - Musées | 3 | 11 |
| Archives | 13 | 13.71 |
| Monuments historiques et inventaire - Musées | 10 | 13 |
| Monuments historiques et inventaire | 4 | 12.87 |
| Musées | 30 | 11.83 |
| Musées - Patrimoine scientifique, technique et naturel | 1 | / |
| Patrimoine scientifique, technique et naturel | 1 | / |

Epreuve de langue vivante étrangère

| Langues | Nombre de candidats | Moyenne |
|----------|---------------------|---------|
| Anglais | 42 | 12.56 |
| Italien | 6 | 12 |
| Espagnol | 12 | 13.54 |
| Allemand | 4 | 9.50 |

Concours internes

Epreuve d'entretien avec le jury : Epreuve de reconnaissance des acquis de l'expérience professionnelle

| Spécialité | Nombre de candidats | Moyenne |
|---|---------------------|---------|
| Archives | 4 | 7.50 |
| Musées | 9 | 12.77 |
| Monuments historiques et inventaire | 1 | / |
| Musées - Monuments historiques et inventaire | 4 | 9.50 |
| PSTN - Musées | 1 | / |
| Archéologie | 4 | 9.25 |
| Musées - Archéologie | 3 | 9.25 |
| Patrimoine scientifique, technique et naturel | 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 | 19 | 14.29 |
| Italien | 1 | / |
| Espagnol | 5 | 12.30 |
| Allemand | 2 | 14 |

Seuils d'admission 2023

Concours externe Etat/Ville de Paris

| Spécialités | Nombre de postes | Seuil d'admission | Moyenne |
|-------------------------------------|------------------|-------------------|---------|
| Archives | 7 | 208.50 | 13.90 |
| Archéologie | 3 | 179 | 11.93 |
| Monuments historiques et Inventaire | 2 | 237 | 15.80 |
| Musées | 5 | 225.50 | 15.03 |

Concours externe Collectivités Territoriales

| Spécialités | Nombre de postes | Seuil d'admission | Moyenne |
|-------------------------------------|------------------|-------------------|---------|
| Archives | 3 | 227 | 15.13 |
| Archéologie | 2 | 200.50 | 13.37 |
| Monuments historiques et Inventaire | 2 | 219 | 14.60 |
| Musées | 5 | 225.50 | 15.03 |
| PSTN | 2 | 187.50 | 12.50 |

Concours interne Etat/Ville de Paris

| Spécialités | Nombre de postes | Seuil d'admission | Moyenne |
|-------------------------------------|------------------|-------------------|---------|
| Archives | 2 | 137 | 11.42 |
| Archéologie | 1 | | |
| Monuments historiques et Inventaire | 1 | | |
| Musées | 1 | | |

Concours interne Collectivités Territoriales

| Spécialités | Nombre de postes | Seuil d'admission | Moyenne |
|-------------------------------------|------------------|-------------------|---------|
| Archives | 1 | | |
| Archéologie | 1 | | |
| Monuments historiques et Inventaire | 1 | | |
| Musées | 3 | 171.50 | 14.29 |
| PSTN | 1 | | |

*Les seuils d'admission et les moyennes non précisées correspondent à des situations individuelles

Récapitulatif général

- **Concours externes**

| | Femmes | Hommes | Total |
|--|---------------|---------------|--------------|
| Inscrits | 383 | 158 | 540 |
| Présents aux trois épreuves écrites | 237 | 92 | 329 |
| Admissibles | 47 | 17 | 64 |
| Lauréats (y compris lauréats provenant des listes complémentaires) | 21 | 10 | 31 |

- **Concours internes**

| | Femmes | Hommes | Total |
|--|---------------|---------------|--------------|
| Inscrits | 82 | 39 | 121 |
| Présents aux trois épreuves écrites | 52 | 25 | 77 |
| Admissibles | 18 | 9 | 27 |
| Lauréats (y compris lauréats provenant des listes complémentaires) | 7 | 5 | 12 |

- **Concours externes et internes**

| | Femmes | Hommes | Total |
|--|---------------|---------------|--------------|
| Inscrits | 466 | 195 | 661 |
| Présents aux trois épreuves écrites | 299 | 107 | 406 |
| Admissibles | 65 | 26 | 91 |
| Lauréats (y compris lauréats provenant des listes complémentaires) | 28 | 15 | 43 |

- **Concours Etat/Ville de Paris**

| | Externe | Interne | Total |
|--|----------------|----------------|--------------|
| Postes | 17 | 5 | 22 |
| Inscrits | 495 | 108 | 603 |
| Présents aux trois épreuves écrites | 329 | 77 | 406 |
| Admissibles | 63 | 26 | 89 |
| Lauréats (y compris lauréats provenant des listes complémentaires) | 17 | 5 | 22 |

- **Concours territoriaux**

| | Externe | Interne | Total |
|--|----------------|----------------|--------------|
| Postes | 14 | 7 | 21 |
| Inscrits | 502 | 111 | 613 |
| Présents aux trois épreuves écrites | 298 | 75 | 373 |
| Admissibles | 63 | 25 | 88 |
| Lauréats (y compris lauréats provenant des listes complémentaires) | 14 | 7 | 21 |

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 Delphine Christophe, présidente du jury, et M. Bruno Gaudichon, 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.
