

Concours 2025

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

Sylvie DESACHY

Conservatrice générale du patrimoine

VICE-PRÉSIDENT DU JURY

Gilles DESIRE DIT GOSSET

Conservateur général du patrimoine

MEMBRES DU JURY

Etienne ANHEIM

Enseignant-chercheur

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

Pierre-Olivier BENECH

Conservateur du patrimoine

Arnaud BERTINET

Maître de conférences

Anne DELAPIERRE

Administratrice territoriale

Frédéric DEBUSSCHE

Conservateur territorial du patrimoine

Julie GOBERT

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

Francis GRASS

Adjoint au maire de Toulouse
en charge de la culture

Estelle LEUTRAT

Professeure des universités

Marianne LUCIDI

Conseillère référendaire à la Cour des comptes

Anne MEDARD

Conservatrice territoriale en chef du patrimoine

Eléna PAILLET

Conservatrice en chef du patrimoine

Dominique PIERI

Professeur des universités

Solenne ROUAULT

Conservatrice territoriale du patrimoine

CORRECTEURS ET EXAMINATEURS SPÉCIALISÉS

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

Jérôme PRIMAULT

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 :

Régis ISSENMANN

Agent contractuel

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 :

Caroline PAPIN

Conservatrice du patrimoine

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

Pascale CHARRON

Maîtresse de conférences

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

Pierre STEPANOFF

Conservateur territorial du patrimoine

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

Ophélie FERLIER BOUAT

Conservatrice en chef du patrimoine

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

Cécile LANTRAIN

Conservatrice en chef du patrimoine

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

Julien CHANTEAU

Agent contractuel

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

Delphine MIROUDOT

Conservatrice du patrimoine

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

Charlotte SCHMID

Directrice d'études de classe exceptionnelle

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

Stéphanie BROUILLET

Conservatrice en chef du patrimoine

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

Alexandre GIRARD-MUSCAGORRY

Conservateur du patrimoine

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

Marie DURAND

Maîtresse de conférences

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 :

Anne-Lise PREZ

Conservatrice en chef du patrimoine

Histoire des techniques et patrimoine industriel :

Yann DOMENECH de CELLES

Conservateur en chef du patrimoine

Patrimoine et sciences de la nature :

Amy BENADIBA

Conservatrice territoriale du patrimoine

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

Cyril DAYDE

Conservateur en chef du patrimoine

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

Anne-Elyse LEBOURGEOIS

Conservatrice générale du patrimoine

Histoire des institutions françaises :

Pierre CHANCEREL

Conservateur en chef du patrimoine

CORRECTEURS ET EXAMINATEURS SPÉCIALISÉS (LANGUES)

ALLEMAND

Anja CLAIR

Professeure agrégée

Romain HASSAN

Professeur agrégé

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

Riham BREDI

Enseignante à l'Institut d'études politiques de Paris

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

Mathilde AUSSEDAT
Professeure agrégée

Divna SOLEIL
Professeure agrégée

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

Julie CHAINTRON
Professeure agrégée

Pierre REINERT
Professeur agrégé

RUSSE

Dominique SAMSON
Maître de conférences

Marie STACHOWITSCH
Professeure agrégée honoraire

INTRODUCTION

Le présent rapport des concours 2025 de recrutement des conservateurs du patrimoine de l'Etat, de la ville de Paris et des conservateurs territoriaux du patrimoine est établi sous la responsabilité de la présidente du jury. Il a pour objectif de mettre en exergue les grandes tendances et les leçons à tirer de cette session et sa lecture attentive doit permettre aux futurs candidats de se préparer dans les meilleures conditions. Le concours de conservateur du patrimoine est un concours de recrutement dans la fonction publique d'Etat et dans la fonction publique territoriale à un haut niveau de responsabilités scientifiques et administratives, conduisant à l'exercice de fonctions d'encadrement supérieur.

Les concours externes et internes ont été ouverts par arrêté du 3 janvier 2025 pour le recrutement dans le corps des conservateurs du patrimoine de l'Etat ou de la ville de Paris et par l'arrêté du 6 janvier 2025 pour le recrutement dans le cadre d'emplois des conservateurs territoriaux du patrimoine.

27 postes étaient ouverts pour la fonction publique d'Etat dont :

- 1 poste externe pour le ministère des armées en spécialité Archives et 1 poste externe pour le ministère de l'Europe et des affaires étrangères en spécialité Archives
- 2 postes internes pour le ministère des armées en spécialité Archives et en spécialité PSTN

21 postes pour les collectivités territoriales.

Soit un total de 48 postes (48 postes en 2024).

728 candidats se sont inscrits à la session 2025 des concours de recrutement des conservateurs du patrimoine : 606 en externes et 122 en internes.

Les épreuves écrites se sont déroulées du 8 au 10 juillet 2025 au sein du Centre d'examens à Noisy-Le-Grand (93), ainsi que dans un centre ultramarin (La Martinique). L'épreuve d'analyse et de commentaire de documents spécifique à la spécialité archives (concours externes) s'est déroulée dans les locaux de l'Inp, le 11 juillet 2025.

470 candidats se sont présentés à l'ensemble des épreuves écrites sur les 728 inscrits, soit 65% des inscrits. Le taux d'absentéisme est de 35%. Le nombre de candidats présents s'établit à 388 pour les concours externes et 82 pour les concours internes.

Le jury a déclaré admissibles 92 candidats dont 60 externes et 32 internes lors de la réunion d'admissibilité du 10 septembre 2025.

L'Inp a organisé une journée de formation de professionnalisation le 11 septembre 2025. 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 d'admission des concours de recrutement, 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, au nombre de 258, se sont déroulées dans les locaux de l'Inp entre le 30 septembre et le 24 octobre 2025. Le jury et les différents collèges spécialisés ont auditionné 92 candidats.

Lors de la réunion d'admission du 7 novembre 2025, le jury a proclamé les candidats admis pour les spécialités ouvertes à l'exception de trois postes en spécialité archives État et d'un poste en spécialité patrimoine scientifique technique et naturel collectivités territoriales (concours externes).

Du fait des postes non pourvus et des choix exprimés par les candidats admis aux deux concours, des reports de postes ont été effectués : pour l'État, les postes non pourvus du concours externe spécialité archives ont été redéployés vers la spécialité archives (interne), la spécialité musées (externe) et la spécialité archéologie (interne) ; pour les collectivités territoriales, les postes non pourvus des concours externe et interne spécialité archives ont été redéployés au profit de la spécialité musées (externe et interne) et de la spécialité PSTN (interne). Au final, pour l'Etat tous les postes ouverts ont été pourvus, pour les collectivités territoriales 2 postes n'ont pas été pourvus.

Pour le concours externe, les épreuves écrites visent à garantir un très bon niveau de connaissances scientifiques générales ainsi que spécifiques aux spécialités, et l'aptitude à organiser ces connaissances, à les restituer de façon claire et structurée. Pour le concours interne, la note de synthèse sur une thématique donnée vise à vérifier la capacité des candidats à solliciter leurs connaissances et leur capacité à contextualiser – ce qui fait souvent défaut – sur des sujets liés aux questions patrimoniales, toutes spécialités confondues. La maîtrise formelle de l'exercice est autant attendue que la culture générale et la technicité des candidats.

Les épreuves orales visent à vérifier les connaissances professionnelles correspondant à la spécialité présentée, et à s'assurer de la capacité des candidats à exercer les responsabilités d'un conservateur du patrimoine dans l'ensemble de leurs dimensions. Un équilibre est recherché entre connaissances, compétences, savoir-être.

Au vu du nombre des candidats, le jury a volontairement souhaité discriminer les copies, notamment dans les épreuves d'histoire de l'art où elles sont très nombreuses, afin de pouvoir faire ressortir les meilleures d'entre elles. De fait, les notes reflètent le niveau hétéroclite des candidats, allant d'excellentes copies démontrant une profondeur des connaissances et de la réflexion à des copies indigentes, ne correspondant pas au niveau attendu. Le jury rappelle que les exigences s'appliquent aussi aux qualités rédactionnelles qui doivent démontrer la maîtrise par le candidat de l'exercice de la dissertation. Il est rappelé aux candidats que la forme, et notamment l'écriture, participe de l'appréciation que les correcteurs porteront. Une copie illisible ou difficile à déchiffrer sera moins facilement corrigée qu'une autre.

Si le grand nombre de candidats concourant en spécialité musées permet de sélectionner sans problème des candidats pour les oraux, d'autres spécialités sont plus en difficulté. On peut citer par exemple la spécialité patrimoine scientifique technique et naturel, où le niveau n'est pas au rendez-vous de toutes les copies (ni des oraux) : il est manifestement difficile pour certains d'exceller aussi bien sur le volet technique que naturel. La spécialité archives, alors même que des postes avaient été ouverts en nombre cette année, présente encore un nombre insuffisant de candidats admissibles. Pas assez de candidats atteignent le niveau global d'admissibilité, faisant perdre cette année encore des postes en archives.

Les épreuves orales

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'échanges avec le jury.

Le jury est constitué de cinq membres. Préalablement à la tenue des oraux, une formation a été organisée, permettant en particulier de préciser les attendus des oraux de spécialités (questions visant à apprécier les connaissances scientifiques et techniques du candidat) de l'entretien avec le jury qui a une approche plus globale.

Cette année, les notes inférieures à 5 étaient éliminatoires pour les concours État (s'alignant sur les concours territoriaux), entérinant ainsi une demande récurrente des jurys précédents. Les notes éliminatoires traduisent certes une préparation insuffisante ou un oral faible de la part du candidat, mais surtout la perception par le jury d'un candidat qui n'est pas encore apte à assumer les missions et fonctions d'un conservateur du patrimoine (manque/excès de confiance en soi, positionnement inadéquat, perception erronée du métier et de ses enjeux, problématiques de déontologie, ...).

Plusieurs candidats présentaient deux voire trois spécialités : la motivation et la logique de ce choix par rapport au parcours sont souvent apparues peu pertinentes au jury, le candidat, sauf exception, maîtrisant manifestement un domaine mais pas l'autre, ce qui au final a pu desservir certains.

Le jury a cette année choisi de privilégier les questions de mise en situation plutôt que des questions plus générales, dans le but de sonder les candidats sur leurs motivations et leur compréhension de leur futur métier et de ses enjeux. Cela a été le cas notamment pour des questions liées au management. Bien évidemment, si le jury attendait des réponses de bon sens des candidats en externe sans expérience particulière, l'exigence était plus forte dans ce domaine pour les candidats internes ou les candidats externes ayant déjà une expérience professionnelle solide. Le jury a pu s'étonner de réponses dénotant une méconnaissance des règles de la fonction publique – connues généralement de manière théorique mais moins de manière concrète – et du fonctionnement des institutions culturelles ou de leurs tutelles, notamment des élus. Les devoirs de réserve et d'obéissance ont souvent été invoqués mais peu appliqués dans les mises en situation... Le jury a d'ailleurs été sensible aux candidats qui ont eu l'honnêteté d'indiquer qu'ils ne savaient pas se positionner ou répondre plutôt que de s'enfermer dans une réponse inadéquate.

Comme les années précédentes, le jury a constaté qu'un trop grand nombre de candidats récitait « par cœur » leur présentation, souvent sur un plan type qui se répétait d'un candidat à l'autre. On ne saurait trop conseiller aux préparations d'inciter leurs étudiants à sortir de ces plans type (« depuis tout petit déjà... » ; « j'ai eu une révélation le jour où... », ...), recensant toutes les expériences professionnelles possible, et d'essayer de rendre ces présentations plus vivantes et personnelles. Ces présentations stéréotypées, notamment en spécialité musées, ont joué en faveur de ceux qui justement s'en démarquaient et évitaient de recourir aux expressions convenues sans véritable réflexion derrière. La « matérialité des œuvres » a été tant mise en avant par beaucoup

qu'elle en a perdu toute pertinence. De la même façon, le jury s'est interrogé sur la présentation qu'ont pu avoir certains candidats des missions du conseiller musées en DRAC, tant le rôle de celui-ci était valorisé et présenté comme la solution miracle à tous les problèmes d'un conservateur en musée, sans lien avec le rôle et les missions réelles de la DRAC.

De manière générale, trop de candidats, même en interne, ignorent les rouages de l'administration française y compris culturelle. Le rôle d'un préfet n'est pas toujours connu. Le contrôle scientifique et technique (CST), souvent évoqué par les candidats, est en fait souvent méconnu. Si le jury ne demandait pas une connaissance précise du Code du patrimoine, il était en revanche en droit d'attendre des candidats que ceux-ci indiquent que le CST est prévu par ce code.

Pour les candidats internes, comme les années précédentes, le jury déplore que pour beaucoup, la présentation se limite à une liste de formations et expériences, sans recul ni hauteur de vue permettant au jury d'apprécier la motivation du candidat et sa capacité à se projeter dans des fonctions managériales et scientifiques... Le jury a aussi été frappé par le manque de préparation à l'épreuve de certains candidats internes, paraissant parfois étonnés les questions pratiques posées. C'est le cas en particulier pour les candidats qui ne sont pas issus de la filière patrimoniale mais enseignent dans le secondaire. Un parcours académique, tout brillant qu'il soit, ne peut se substituer aux connaissances requises à l'entrée du concours ni à la motivation attendue. Certains candidats l'ont bien compris et ont construit leur préparation au concours (notamment par des stages) afin d'être prêts. Le jury ne peut qu'encourager les candidats qui souhaitent changer de voie à s'y préparer en amont et à valoriser le jour de l'entretien avec le jury la richesse de leur cursus précédent et leur motivation pour ce nouveau métier.

Le jury a cette année été frappé par la présentation parfois misérabiliste de certains candidats se présentant issus de territoires ruraux. La ruralité n'est pas une tare en soi, et l'absence de « grand patrimoine » (?) comme l'a indiqué un candidat, n'empêche pas de découvrir le patrimoine bien présent sous diverses formes dans les territoires français.

Comme cela a déjà été relevé les années précédentes, les candidats n'envisagent souvent leur métier qu'à l'aune de leur spécialité. S'il y a quelques années le reproche en avait été fait aux archivistes, cette année ce sont les candidats musées qui ont eu du mal à se projeter au-delà de leur spécialité, alors même que sont ceux qui ont mis le plus en avant leur désir de « transversalité » dans leur présentation. L'Institut national du patrimoine forme des conservateurs qui, au-delà leur spécialité scientifique et technique, partagent une déontologie, une rigueur scientifique et des valeurs communes.

Le jury a constaté que certains candidats s'étonnaient voire étaient mis en difficulté par la question de ce qu'ils attendaient de la scolarité à l'Inp. Cette dernière n'est pas que la suite logique de l'Ecole du Louvre ou de l'Ecole nationale des Chartes et n'a pas pour seule vocation de pourvoir des stages notamment à l'étranger.

Sur la forme enfin, le jury attire l'attention sur le respect du temps de parole des candidats, particulièrement en interne, plusieurs d'entre eux ayant dû être arrêtés avant la fin de leur présentation. De la même façon, certains candidats monopolisaient la parole, empêchant de fait les questions, ce qui au final les a plutôt desservis. Cela a aussi été le cas pour quelques candidats usant d'artifices oratoires pour gagner du temps : reposer systématiquement la question, indiquer combien la question posée est pertinente... L'entretien avec le jury est un moment d'échanges et non un monologue. Il doit permettre d'apprécier la capacité d'un candidat à devenir conservateur ou conservatrice du patrimoine et intégrer un corps certes scientifique, mais constituant aussi des cadres supérieurs de la fonction publique.

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

L'éducation en Europe, de l'Antiquité à nos jours

Le sujet, très général, ne comportait pas de difficultés particulières, sinon celle de demander aux candidats et aux candidates de synthétiser de manière équilibrée les différents aspects touchant à l'éducation. En effet, le sujet a parfois été réduit à sa dimension purement institutionnelle (le système scolaire), ou purement intellectuelle (l'éducation au sens savant), alors qu'il concernait l'ensemble des aspects de la transmission des savoirs, mais aussi des savoir-faire (dimension manuelle et artisanale) et des savoir-être (éthique, normes de vie en société) au sein des sociétés européennes depuis l'Antiquité. Le degré de formalisation progressive du système scolaire et sa prise en charge par diverses institutions, de l'Église à l'État, était certes au cœur de la problématique, mais il était utile de s'interroger également sur le rôle d'autres types de formation dans le cadre familial ou artisanal, en lien avec l'évolution des normes socio-culturelles au fil des siècles. De même, il était important, dans la mesure du possible, de ne pas restreindre la réflexion aux élites, mais de réfléchir à la manière dont l'éducation pouvait concerner l'ensemble des groupes sociaux, et d'inclure des variables essentielles du point de vue de l'histoire sociale, comme le genre ou l'âge. Dans l'idéal, la problématique devait donc prendre en compte les transformations des formes de transmission à travers le temps en s'interrogeant sur leur degré relatif d'institutionnalisation et de généralisation (en termes d'âge, de groupes sociaux, de genre), en montrant qu'il existait, au sein de la question éducative, une tension entre formation professionnalisante (qu'elle soit intellectuelle ou manuelle) et formation à la vie en société plus généralement (ce qui peut inclure, selon les époques, différentes manières de se comporter selon des normes éthiques, politiques ou religieuses). Une telle approche permettait de complexifier les raisonnements trop linéaires considérant l'évolution de l'éducation comme un passage de la responsabilité de la famille à celle de l'État, en montrant que c'est le périmètre même de ce qui doit être transmis, ainsi que les méthodes, qui se sont transformées au cours du temps, de même que s'est transformée la relation entre éducation utilitariste et éducation désintéressée. Le plan chronologique était recommandé pour un sujet qui était aussi clairement soumis aux variations au fil du temps, même si quelques tentatives thématiques ont pu parfois convaincre le jury. Les grandes articulations temporelles permettaient cependant de choisir plusieurs bornes chronologiques. Il était possible de considérer la christianisation comme un premier changement dans le principe dominant l'éducation, et de montrer un tournant à l'époque des Lumières, mais il était également possible de choisir comme inflexions fortes la fin du Moyen Âge, avec l'apparition d'institutions scolaires et universitaires nouvelles, mais aussi une organisation plus formalisée de l'apprentissage artisanal, ou la fin du XIX^e siècle, avec la généralisation de l'école obligatoire dans les pays européens et la démocratisation des normes sociales de comportements. Certaines coupures appliquées de manière mécanique étaient en revanche à proscrire (chute de l'Empire romain, invention de l'imprimerie), qui ne peuvent avoir un sens qu'appliquées à un sujet particulier. Même si les sujets de concours sont très généraux, il ne s'agit pas d'une dissertation d'histoire générale pour laquelle les deux ou trois mêmes bornes chronologiques, calquées sur la périodisation scolaire, pourraient faire l'affaire : au contraire, la capacité d'adapter des connaissances générales à un sujet particulier est un élément-clé de la réussite au concours. Le jury a parfois été étonné de la faiblesse des connaissances sur des questions classiques comme le développement des universités médiévales, les débats humanistes ou très contemporains sur l'éducation, les collègues jésuites ou les lois scolaires, mais certaines copies ont cependant réussi à tirer le meilleur parti de connaissances limitées. D'autres ont proposé des analyses riches, parfois vraiment excellentes. Les enjeux spatiaux ont été parfois sous-estimés : plutôt qu'une description géographique longue et inutile en introduction – on peut considérer que les limites de l'Europe, au sens géographique actuel, sont à peu près connues à ce niveau – il vaudrait mieux se demander comment le sujet interroge la construction spatiale de l'Europe dans la durée, par exemple en montrant que les institutions scolaires ou le rapport à l'écrit peuvent être des marqueurs d'intégration dans le monde de la romanité, de la chrétienté latine puis de l'Europe des cours et des États-nations. Il était également important de ne pas dissoudre le sujet dans la notion de culture, en général : le concept d'éducation mettait au cœur de l'analyse le problème de la formation et de la transmission, en particulier dans le passage de l'enfance à l'âge adulte. La téléologie était un autre danger : certaines copies étaient entièrement orientées vers Jules Ferry et l'école laïque, gratuite et obligatoire, comme si l'histoire universelle devait nécessairement parvenir à ce point de la civilisation. Le jury a été sensible à un effort de précision et de diversification des exemples, en particulier hors de France, car il s'agit bien d'une épreuve d'histoire de l'Europe. La répartition de l'analyse des exemples au cours de la chronologie est également un élément important à noter, car certaines copies ont été trop déséquilibrées par une attention excessive aux périodes anciennes ou, au contraire, uniquement à l'époque contemporaine. Quelques éléments théoriques permettaient d'enrichir la définition du sujet et son analyse, qu'il s'agisse de sociologie de l'éducation, de Bourdieu et Passeron jusqu'à Dubet, ou de pédagogie, de Rousseau et Freinet jusqu'aux débats contemporains sur l'apprentissage, même s'il s'agissait bien d'une épreuve d'histoire qu'il ne fallait pas transformer en copie d'anthropologie ou de sociologie. Le jury doit rappeler que l'accroche et l'ouverture finale ont une fonction essentiellement décorative : faute d'une idée pertinente, il vaut mieux éviter de pratiquer l'exercice plutôt que de se sentir obligé et d'échouer à trouver une idée réellement liée au sujet. Le cœur de l'introduction reste la capacité à faire naître un problème historique d'un terme très général comme l'éducation (ce qui ne veut pas dire se contenter d'ajouter un point d'interrogation à l'énoncé), et le cœur de la conclusion réside en la formulation d'une réponse synthétique à ce problème au terme d'un raisonnement ordonné par un plan aux

étapes clairement justifiées. On ne saurait trop insister, également, pour un concours national de catégorie A+, sur le niveau minimal requis en matière d'orthographe et de syntaxe : trop de copies abondent en fautes, parfois lourdes, qu'une bonne relecture suffirait, du moins est-on en droit de l'espérer, à éviter. La langue est une part essentielle du patrimoine national, au bon usage de laquelle chaque conservateur du patrimoine est en devoir de participer. De même, pour améliorer le confort de lecture des correcteurs et les mettre en de bonnes dispositions, est-il recommandé de faire des efforts d'écriture et de présentation des copies. Ces deux éléments contribuent parfois à faire chuter lourdement des candidats qui mériteraient la moyenne par les connaissances dont, par ailleurs, font preuve leurs copies.

2) Sujet d'histoire de l'art européen

L'art et la ville

Le jury observe que la grammaire, l'orthographe et le niveau d'expression des candidats sont globalement corrects, mais demeurent trop souvent en deçà des exigences d'un concours de catégorie A+ du ministère de la culture. Un registre soutenu, une précision terminologique rigoureuse et une expression parfaitement maîtrisée sont pourtant indispensables. Dans de nombreuses copies, l'absence de relecture est manifeste et génère un nombre important de fautes, d'inattention ou d'imprécisions qui affaiblissent la démonstration et nuisent à l'intelligibilité du propos. La dissertation est un exercice construit qui requiert méthode et exactitude ; les candidats doivent s'assurer du sens des notions qu'ils utilisent et comprendre que la terminologie spécifique joue un rôle fondamental dans l'élaboration d'un raisonnement structuré. Au-delà de ces aspects formels, ces manquements peuvent conduire à des contenus brouillés, voire incompréhensibles, ce qui constitue un véritable handicap dans l'évaluation. Le jury souligne également que la graphie pose régulièrement problème. Une écriture insuffisamment lisible rend l'évaluation plus complexe et se répercute inévitablement sur la notation. De manière générale, la technique même de la dissertation est insuffisamment maîtrisée. Une introduction structurée est indispensable et suppose notamment la définition précise des termes du sujet, leur contextualisation, l'examen sémantique et logique de leurs enjeux ainsi que la prise en compte explicite du cadre spatio-temporel requis, de l'Antiquité à nos jours. Trop de copies négligent certains pans temporels, créant des déséquilibres que les correcteurs ne peuvent qu'évaluer négativement. La problématisation doit être clairement formulée : elle ne peut se réduire à une succession de questions vagues, mais doit établir une hypothèse directrice permettant à la démonstration de se déployer de manière cohérente. L'annonce du plan doit enfin guider la lecture et constituer la colonne vertébrale d'un développement ordonné. Or cette annonce demeure fréquemment faible ou trop scolaire, révélant un manque de maîtrise méthodologique. Sur le fond, il est constaté d'importantes approximations dans la définition des notions. Beaucoup de candidats proposent des déterminations floues ou fluctuantes, ce qui engendre une réflexion confuse. Les concepts ne sont pas suffisamment explicités et leur évolution historique n'est que rarement prise en compte, alors même que cette dimension est essentielle. Ainsi, la distinction entre cité antique et ville au sens moderne, par exemple, est souvent ignorée. De manière générale, les candidats tendent à considérer comme évidentes des relations qu'il leur appartenait d'interroger, notamment celles entre urbanisme, architecture et création artistique. L'absence de mise en perspective critique fragilise les démonstrations, même lorsque les copies présentent de nombreux exemples. Il est regrettable en particulier que certaines notions fondamentales telles que l'urbanisme, la monumentalité, l'échelle, le paysage urbain ou encore les stéréotypes iconographiques ne soient pas suffisamment mobilisées. Par ailleurs, les candidats s'appuient souvent sur un corpus limité d'exemples, fréquemment centrés sur Paris ou directement issus des cours de préparation. Cette uniformisation est regrettable, d'autant que des références riches et pertinentes n'ont pas été exploitées alors qu'elles auraient permis de diversifier et de singulariser les analyses, qu'il s'agisse de la parure monumentale antique, de l'Art nouveau et des stations de métro de Guimard, ou encore des représentations urbaines dans l'expressionnisme allemand et la République de Weimar. Le jury encourage fortement les candidats à se détacher des modèles trop attendus et à mettre en avant une culture personnelle authentique,

appuyée sur des exemples choisis avec discernement. Enfin, il est rappelé que l'ensemble des champs artistiques et que toutes les périodes historiques doivent être convoqués. Les bonnes copies sont en effet celles qui ont la capacité à mobiliser toutes les disciplines (architecture, urbanisme, art public, peinture, sculpture, enluminure, photographie...) et à puiser les exemples de l'Antiquité à nos jours sans surreprésentation d'une période en particulier, cette épreuve étant destinée à tester les connaissances générales des candidats et leur capacité à structurer leur pensée. Une approche ouverte, solide et équilibrée est indispensable pour répondre pleinement aux attentes d'un tel concours.

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

L'Etat en guerre, du Moyen Âge à nos jours

L'épreuve d'histoire des institutions et de l'administration françaises a été choisie par 42 candidats. Les notes s'échelonnent entre 2/20 et 17/20. Parmi les 23 copies n'ayant pas obtenu la moyenne, il convient de souligner trois écueils principaux : En premier lieu, un nombre conséquent de copies ne maîtrise pas les règles élémentaires de construction d'une dissertation. Ainsi, la définition précise de chacun des termes du sujet, la problématisation – qui doit permettre d'interroger le lien entre les termes du sujet et de présenter clairement la ou les questions auxquelles le candidat entend répondre – ainsi que l'annonce d'un plan structuré sont trop souvent absentes de l'introduction ; En second lieu, il est attendu des candidats qu'ils traitent le sujet sur l'ensemble de la période considérée. Plusieurs copies n'ont traité qu'une partie du Moyen-Âge sans que le sujet ne le justifie. A l'inverse, le XX^{ème} siècle est parfois absent ou traité de manière trop elliptique par manque de connaissances ou de temps ; Enfin, la propension à restituer – sans réflexion personnelle ou problématisation – les connaissances acquises sur l'histoire des institutions militaires a conduit à un traitement très partiel du sujet ne permettant pas aux copies considérées d'obtenir la moyenne. Il convient de rappeler que l'enjeu n'est pas de « placer » un maximum de connaissances historiques en lien avec le sujet mais de trouver les exemples les plus pertinents au service d'une démonstration. De nombreuses définitions de l'État pouvaient être mobilisées dans le cadre de cette dissertation dont notamment celle de Max Weber – particulièrement indiquée – pour qui l'Etat est la seule autorité qui puisse user légalement de la force en détenant « *le monopole de la violence physique légitime* ». Quelles que soient les définitions retenues, il était important de questionner cette notion moderne (XVI^{ème} siècle) dans un sujet qui commence au Moyen-Âge. S'agissant de la guerre, il était attendu du candidat qu'il appréhende cette notion dans sa pluralité qu'il s'agisse des objectifs visés (politiques, économiques, idéologiques, territoriaux, etc), des acteurs impliqués (Etat, organisations internationales, groupes armés non étatiques, etc.) ou des moyens mobilisés en indiquant clairement ce qu'il entendait intégrer ou exclure de sa démonstration. S'interroger sur « *l'État en guerre* » conduisait à réfléchir à la manière dont la guerre a contribué à la construction, l'affirmation ou la remise en cause du pouvoir étatique. Il convenait d'envisager le sujet de manière dialectique : D'une part, analyser comment la guerre a joué un rôle dans la légitimation du pouvoir des souverains puis la construction et l'organisation d'un Etat moderne centralisé. Il convenait donc d'analyser les effets de la guerre dans les différents champs de l'action publique, bien au-delà de la seule question de l'armée et de son organisation ; D'autre part, comprendre comment l'État a justifié la guerre et s'est organisé pour la conduire (recrutement, moyens logistiques, techniques et financiers, implication de la population au-delà des soldats, etc). De nombreuses copies n'ont malheureusement vu que cette seconde dimension du sujet. Cette double dimension du sujet est bien résumée dans la formule de l'historien et sociologue américain Charles Tilly « *la guerre a fait l'État et l'État a fait la guerre* ». L'État, en tant qu'organisation politique et souveraine s'est construit dans et par la guerre. Si aucun plan type n'était attendu (chronologique ou thématique), les meilleures copies ont opté pour un plan chronologique qui permettait de couvrir l'ensemble des périodes historiques de manière équilibrée. Plusieurs découpages historiques étaient néanmoins possibles à partir du moment où ils étaient justifiés et argumentés. Les éléments donnés ci-dessous ne constituent pas un plan type mais esquissent quelques pistes de réflexions

Au Moyen-Âge, la guerre – d'abord privée et peu encadrée – est autant un facteur d'unité que de divisions et devient, peu à peu un moyen de consolidation du pouvoir royal. Les rois mérovingiens sont avant tout des chefs de guerre dont l'autorité découle directement de leur capacité à conquérir et à distribuer le butin à leurs compagnons d'armes (les antrustions). Le pouvoir repose alors sur une logique de fidélité guerrière et non d'institutions stables. Le pouvoir reste personnel, militaire et instable. La guerre est autant un facteur d'unité que de divisions : Facteur d'unité, la guerre a, par exemple, permis à Clovis d'unir les Francs : victoire sur Syagrius à Soissons en 486 mettant fin à l'autorité romaine en Gaule ; victoire sur les Alamans à Tolbiac vers 496 à la suite de laquelle il se convertit au christianisme et donne une légitimité religieuse au royaume ; victoire sur les Wisigoths à Vouillé en 507 qui permet la conquête de l'Aquitaine. Ces guerres créent une unité territoriale en rassemblant diverses populations (gallo-romains, Francs saliens, Francs rhénans) sous une seule autorité. Facteur de division, la guerre a entraîné après lui la fragmentation politique du royaume et la chute de la dynastie.

En effet, le système de partage du royaume est une source permanente de guerres entre Neustrie, Austrasie et Bourgogne. A partir du VII^{ème} siècle, les rois mérovingiens affaiblis perdent la maîtrise de la guerre. Les maires du palais deviennent les véritables chefs militaires. Pour les carolingiens (VIII^{ème} -X^{ème} siècles), la guerre est un instrument d'ordre, de foi et d'administration. Issus des maires du Palais, les rois carolingiens légitiment également leur pouvoir par leur efficacité militaire mais la guerre devient davantage institutionnalisée et idéologisée par rapport à la période précédente : La guerre devient planifiée et encadrée. Exemple : Charlemagne convoque des assemblées générales (*placita*) au printemps où il planifie des campagnes. Une administration se met en place : les *missi dominici*, envoyés royaux, contrôlent sur le terrain la bonne application des ordres et de la discipline militaire. Plusieurs capitulaires (Capitulaire de Herstal de 779, capitulaire de Thionville de 805 notamment) vont codifier les obligations liées à la levée du ban (différents degrés d'obligation en fonction de la richesse, principe du remplacement, etc.). Une élite militaire apparaît (*miles*), ancêtre de la chevalerie. Au service de la chrétienté, la guerre carolingienne se veut évangélisatrice. Durant les campagnes de Saxe (772-804), Charlemagne impose le baptême aux Saxons et fonde des évêchés (Brême, Münster, Halberstadt). La guerre devient un outil d'encadrement spirituel et territorial. La guerre prend alors une mission impériale universelle, restaurer l'Empire chrétien. Charlemagne en 800 est couronné Empereur d'Occident par le pape Léon III. Après la chute carolingienne, le pouvoir royal est durablement affaibli. En effet, quand Hugues Capet devient roi en 987, le royaume est à nouveau morcelé entre de grands seigneurs qui mènent leur propre guerre, phénomène étroitement lié à la mise en place de la société féodale. L'Ost est privatisé et localisé. Face à la prolifération des conflits, l'Eglise tente de réguler la violence avec la Paix de Dieu (fin X^{ème} siècle) qui interdit la violence contre les civils et la Trêve de Dieu (XI^{ème} siècle) qui interdit de combattre certains jours (dimanches et fêtes religieuses). Il faut toutefois attendre l'ordonnance de 1258 (réaffirmée en 1304) pour que les guerres privées soient interdites. La longue et coûteuse guerre de Cent Ans (1337-1453) marque un tournant car elle impose une organisation administrative et fiscale nouvelle avec : un impôt permanent (la Taille d'abord temporaire pour financer l'effort militaire est pérennisée en 1439) ; une armée permanente (les compagnies d'ordonnance sont créées en 1445 par Charles VII). Elle doit pallier les faiblesses de l'Ost, armée temporaire (40 jours), hétérogène et dépendante de la fidélité des seigneurs qui a subi de nombreuses défaites lors des batailles de Crécy (1346), Poitiers (1356) et Azincourt (1415). À l'époque moderne (XVI^{ème}-XVIII^{ème} siècles), la guerre devient définitivement un instrument de puissance et de souveraineté indissociable de la construction de l'Etat français et de l'émergence d'un pouvoir royal absolu sous Louis XIV : Les guerres de religion (1562-1598) ont paradoxalement contribué à renforcer et refonder l'autorité hiérarchique et ont conduit Henri IV à entreprendre de profondes réformes administratives et financières : Le roi devient l'arbitre et non plus le vainqueur d'un camp. L'édit de Beaulieu (1576) puis l'Edit de Nantes (1598) attestent que seule la loi royale peut décider de la coexistence religieuse. Dans *Le roi de guerre. Essai sur la souveraineté dans la France du Grand Siècle*, Joël Cornette montre que la violence des guerres de religion a conduit à une monarchie fondée sur la coercition et la légitimité royale. Le roi devient « *roi de guerre* », maître des armes et garant de la paix civile. Sur le plan strictement militaire, on note la création du secrétariat d'Etat à la guerre par Henri III en 1589, confirmé et réorganisé par Henri IV à partir de 1594, l'enjeu étant de soustraire les armées à l'influence des gouverneurs provinciaux. Henri IV révoque de nombreux gouverneurs rebelles (dont le duc de Mercœur en Bretagne) et nomme des commissaires royaux chargés de contrôler les armées provinciales. Afin de permettre le versement d'une solde stable et régulière – garante de la fidélité des troupes au roi – Henri IV établit le paiement de la solde directement par le Trésor royal en 1598 puis une ordonnance de 1604 fixe le montant précis de la solde réglementaire par fonction exercée et institue un contrôle trimestriel de la présence des soldats. Après trente ans de guerres civiles, les conséquences sont multiples et profondes. De nombreuses réformes administratives et financières sont entreprises avec, à titre d'exemple : sur le plan fiscal, Henri IV, avec l'aide de son surintendant des finances Sully, procède à une réforme fiscale (réduction du nombre de fermiers généraux ; création de la Paulette en 1604 sur la valeur des offices ; rétablissement du régime des gabelles dans les provinces rebelles) ; sur le plan de l'aménagement du territoire, un programme de travaux est lancé par Sully (construction ou réfection de routes et de ponts, à l'image du Pont Neuf à Paris achevé en 1607 ; assèchement des marais du Poitou et du Languedoc). L'état de guerre presque permanent au XVI^{ème} et XVII^{ème} siècle va avoir des conséquences majeures sur l'ensemble de la vie politique et administrative du royaume: les frondes parlementaire et princière (1648-1653) nées en partie du refus de la fiscalité de guerre et de la centralisation sont écrasées par Mazarin (régent de Louis XIV) avec l'armée royale restée fidèle. Louis XIV tire de cette guerre civile une leçon politique sur le contrôle de la noblesse par un pouvoir absolu résumé dans cette célèbre formule « l'Etat c'est moi » ; la guerre justifie la centralisation administrative. Une administration spécialement consacrée aux affaires de la guerre se consolide au XVI^{ème} siècle et plus encore au cours du règne personnel de Louis XIV à partir de 1661. Un Conseil de la guerre est créé au sein du gouvernement royal (1668). Louvois, secrétaire d'Etat à la guerre met en place le contrôle des officiers, les archives et registres militaires (naissance d'une administration militaire), une nouvelle logistique (dépôts d'armes, casernes, uniformes, intendants d'armées) ; les

guerres conduites par Louis XIV sont très coûteuses (jusqu'à 75 % du budget royal) et imposent de lever de nouveaux impôts sans passer par les Etats généraux qui ne sont plus réunis depuis 1614. L'impôt devient une prérogative royale exclusive avec la création, par exemple, de la capitation en 1695 pour financer la guerre de la Ligue d'Augsbourg ou la création du dixième en 1710 pendant la guerre de Succession d'Espagne ; les guerres renforcent la présence de l'État dans le territoire dans la mesure où elles exigent des fortifications (Vauban construit ou modernise 160 places fortes), des routes stratégiques, des arsenaux (Rochefort, Brest, Toulon) ; les guerres mobilisent de plus en plus d'hommes (environ 400 000 hommes à la fin du règne de Louis XIV, justifiant plusieurs innovations en matière de recrutement, notamment la milice, créée en 1688, préfigurant la conscription révolutionnaire. L'Etat absolu a perfectionné la machine de guerre mais le coût des guerres permanentes contribuera en partie à la crise révolutionnaire. Au XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, la guerre va jouer un rôle central dans la constitution de l'Etat-nation moderne et de ses institutions. Les deux conflits mondiaux et la reconstruction qu'ils impliquent vont, quant à eux, contribuer à forger un Etat providence planificateur. Avec la guerre froide et les nouvelles formes de conflits, les liens entre l'État et la guerre prennent de nouvelles formes. Avec la Révolution française, le Consulat puis l'Empire, la guerre est indissociable de la création de l'État-Nation moderne : dans le contexte des guerres contre les monarchies européennes, la loi du 23 août 1793 établit la levée en masse (tous les citoyens doivent dorénavant défendre la patrie). Le lien armée-nation est créé. En 1798, la loi Jourdan-Delbrel institue la première conscription obligatoire donnant ainsi naissance au service militaire moderne encadré par l'État. Le ministère de la guerre (créé en 1791) se dote d'une administration permanente, sous le Consulat et l'Empire, la guerre devient un levier de transformation institutionnelle bien au-delà de la seule administration militaire, sur le plan militaire, création de la gendarmerie impériale (1803), corps militaire d'élite rattachée au ministère de la Guerre, création de la Grande Armée (1805) qui compte plus de 600 000 hommes, au-delà du champ militaire, l'impact est durable sur l'ensemble de l'administration et de l'économie : en 1800, création des préfets qui assurent notamment le recrutement militaire, la conscription, la logistique et la police dans chaque département ; volonté d'uniformisation juridique et administrative nécessaire pour gérer les territoires conquis avec l'élaboration du code civil (1804) puis du code pénal (1810) ; cadastre parcellaire mis en place (1807) pour calculer les impôts fonciers et financer les campagnes ; blocus économique contre l'Angleterre (1806) pousse la France à développer sa propre industrie et administration économique (douanes, manufactures, ports), etc. Le XIX^{ème} siècle, marqué d'une part par la défaite napoléonienne en Russie et à l'autre bout du spectre chronologique par celle de 1870, voit le recrutement des soldats, la conscription – et non la circonscription comme trop de candidats l'ont rédigé... – se perfectionner avec plusieurs lois tout au long du siècle pour arriver à un service militaire universel lors de la guerre de 14-18 (lois Gouvion-St Cyr 1818, Cisse 1872, Freycinet 1889, Bertaux 1905) supprimé en 1997 car jugé inefficace à l'heure d'une armée de plus en plus perfectionnée. Les deux conflits mondiaux vont contribuer à la mise en place d'un État planificateur puis à un État providence. Pour faire face à la « guerre totale », l'Etat a dû diriger, encadrer et reconstruire, ce qui a marqué durablement les institutions politiques, administratives et économiques de l'Etat français. Pendant la première guerre mondiale, l'économie est mise sous contrôle de l'État afin de permettre la mobilisation industrielle (création de comités d'organisation pour les industries de guerre (1915) comme le Comité des forges pour assurer la production d'acier, nationalisation temporaire de secteurs stratégiques, répartition de la main d'œuvre selon les besoins militaires avec un recours massif aux femmes et travailleurs coloniaux, etc.). On assiste à l'émergence d'un État technicien et économique intervenant directement dans la production. Sur le plan financier et fiscal, on assiste également à une intervention sans précédent avec le recours aux emprunts nationaux et la mise en place d'un premier impôt progressif sur le revenu pour financer la guerre (loi Caillaux). Après les destructions de la seconde guerre mondiale, le conseil national de la résistance (CNR) planifie la reconstruction et les réformes sociales avec par exemple : la nationalisation de grands secteurs stratégiques (Banque de France, EDF-GDF, Charbonnages de France, Renault), la création de la sécurité sociale (ordonnance du 4 octobre 1945), la création du commissariat général au Plan (1946). La logique d'intervention née de la guerre a structuré la France pendant les trente glorieuses (1945-1975) mais connaîtra des inflexions à partir des années 80. Sous l'effet de la guerre froide puis de la multipolarisation du monde, le lien entre l'Etat et la guerre a connu de profondes modifications : tout en réaffirmant son indépendance et sa souveraineté, l'Etat français a inscrit son action dans un cadre multilatéral supranational où l'enjeu est d'éviter la guerre plutôt que de la gagner. Si la France adhère à l'OTAN en 1949 et tente de promouvoir une défense européenne (projet inabouti de communauté européenne de défense sous De Gaulle puis politique européenne de sécurité et de défense en 1999), elle souhaite néanmoins maintenir son autonomie. La France quitte le commandement intégré de l'OTAN de 1966 à 2009, se dote d'une force de dissuasion nucléaire (premier essai à Reggane en 1960) et d'une industrie militaire puissante avec des entreprises publiques ou stratégiquement dépendantes de l'État (DCNS devenu Naval Group, Dassault Aviation, etc). Parallèlement, alors que les guerres coloniales en Indochine (1946-1954) et en Algérie (1954-1962) ont déstabilisé les pouvoirs en place allant jusqu'à entraîner la chute de la IV^{ème} République à la suite de la crise d'Alger en 1958, elles renforcent l'idée d'un État fort, centré sur un exécutif stable et la prééminence des pouvoirs

civils sur l'armée. Les pouvoirs dévolus au président de la République dans la constitution de la Vème République en attestent puisqu'il est garant de l'indépendance nationale et de l'intégrité du territoire (article 5), chef des armées (article 15) et dispose de pouvoirs exceptionnels en cas de crise grave lui permettant de prendre toutes mesures nécessaires pour assurer la continuité de l'Etat (article 16). Depuis la fin des guerres coloniales qui constituent les dernières guerres où les conscrits ont été mobilisés, la guerre prend la forme d'opérations extérieures (OPEX) dans un cadre multilatéral et/ou européen conduites par une armée professionnelle (fin du service militaire acté par la loi en 1997) avec à titre d'exemples les OPEX conduites en Bosnie Herzégovine (1992-1995), au Kosovo par les forces aériennes (1999), en ex-république centrafricaine (2014) ou au Mali (2013-2022). Le candidat pouvait conclure en évoquant les conflits actuels remettant la guerre et les armées au premier plan, poussant la réflexion sur l'Europe de la Défense et renouvelant les débats sur le retour d'un service militaire pourtant supprimé en 1997.

4) Sujet d'archéologie préhistorique et historique européenne

Archéologie des mobilités et des échanges

Depuis les premiers déplacements humains jusqu'aux grandes routes commerciales de l'Europe des temps modernes, les phénomènes de mobilité et d'échange constituent un moteur fondamental de l'histoire des sociétés. L'archéologie, discipline attachée à l'étude des cultures matérielles dans la longue durée, a progressivement intégré ces dynamiques au cœur de ses questionnements. Longtemps focalisée sur des sites ou des cultures définies, elle tend aujourd'hui à envisager les interactions à travers l'espace, à restituer les itinéraires, les transferts de biens, de savoir-faire, de croyances, mais aussi les circulations humaines. Ainsi, parler d'« archéologie des mobilités et des échanges », c'est interroger la manière dont les artefacts, les structures et les contextes permettent de reconstituer les formes de déplacement et les logiques de connectivité entre les sociétés anciennes. Comment l'archéologie permet-elle de documenter ces circulations ? Quelles méthodes, quelles limites, mais aussi quelles nouvelles perspectives cette approche ouvre-t-elle à la connaissance des sociétés du passé ? Les échanges matériels — qu'ils soient commerciaux, culturels ou symboliques — ont laissé des traces archéologiques tangibles, qui sont au cœur de la démarche d'analyse des mobilités. Dès la Préhistoire, les chercheurs ont mis en évidence des réseaux d'échange à longue distance, par exemple à travers la circulation d'obsidienne, de silex, ou de coquillages marins utilisés comme ornements dans des sites éloignés de la mer. Ces matériaux exogènes sont des indices précieux pour identifier des routes, des contacts intercommunautaires, voire des relations hiérarchisées. À l'âge du Bronze ou du Fer, la diffusion d'objets métalliques, de céramiques ou de perles permet de retracer des routes commerciales complexes, comme en témoignent les dépôts funéraires, les trésors ou les épaves maritimes. Ces échanges ne se limitent pas aux biens : ils véhiculent aussi des idées, des styles artistiques, des techniques que l'archéologie permet de suivre dans l'espace et dans le temps. Parallèlement, les mobilités humaines, qu'elles soient liées au commerce, à la guerre, à la migration ou au pèlerinage, peuvent être approchées par l'archéologie. L'analyse spatiale des habitats, l'étude des structures de communication (routes, ports, relais) ou les vestiges de campements transitoires permettent parfois de documenter les parcours, les rythmes, les haltes des voyageurs. À cela s'ajoutent aujourd'hui des méthodes innovantes comme les analyses isotopiques, qui permettent de retracer la provenance des individus inhumés dans des contextes archéologiques, ou les analyses ADN, qui révèlent des mélanges et des flux de populations. La combinaison de ces outils permet de dépasser l'idée de sociétés fixes et closes sur elles-mêmes, pour restituer des dynamiques de contact, de mobilité individuelle et collective, parfois sur des distances impressionnantes, comme en témoigne la présence de squelettes d'origine orientale dans des sépultures nord-européennes à l'époque viking, ou d'individus africains dans la Gaule romaine. Cependant, l'étude archéologique des mobilités et des échanges pose un certain nombre de limites et de défis méthodologiques. D'une part, les traces matérielles sont souvent fragmentaires, biaisées par les conditions de conservation, les aléas du dépôt ou les sélections culturelles. Tous les biens n'ont pas la même chance de survie archéologique : les denrées périssables, les vêtements, ou certains outils en matériaux organiques échappent souvent à la fouille. D'autre part, l'identification des réseaux repose sur des hypothèses : un objet exogène peut être arrivé par échange direct, par circulation successive de main en main, ou comme butin de guerre. De plus, la mobilité peut être contrainte, subie ou invisible : les esclaves, les femmes déplacées par mariage, ou les populations déplacées par des catastrophes sont souvent difficilement identifiables. C'est pourquoi l'archéologie des mobilités nécessite une pluridisciplinarité croissante, intégrant l'anthropologie, la paléogénétique, la géographie historique et l'histoire des techniques. Aujourd'hui, l'archéologie des mobilités s'inscrit dans des problématiques globales et renouvelées, en lien avec les enjeux contemporains. L'étude des routes anciennes (comme la route de l'ambre ou la route de l'étain) participe à une relecture des connexions entre centres et périphéries, entre mondes européen, africain ou asiatique. Les mobilités ne sont plus considérées comme des

anomalies, mais comme une norme historique. En ce sens, la notion d'entrelacs de réseaux, telle que développée dans les approches post-coloniales ou globales, pousse à dépasser les frontières ethniques ou culturelles rigides, pour développer les sociétés anciennes comme fondamentalement interconnectées, dynamiques et en perpétuel dialogue. En définitive, l'archéologie des mobilités et des échanges permet de dépasser la vision statique des sociétés anciennes et de restituer leur capacité à interagir, à se déplacer, à se transformer par le contact. En s'appuyant sur une lecture fine des objets, des corps et des paysages, elle éclaire la complexité des circulations humaines, matérielles et culturelles dans le passé. À une époque où les questions de frontières, de migrations et de mondialisation font débat, cette archéologie ouvre aussi un miroir critique sur nos propres représentations du mouvement et de l'altérité.

5) Sujet d'ethnologie

Familles.

Certaines copies ne respectent pas le formalisme de la dissertation : une introduction analysant les termes du sujet avec une problématique et une annonce de plan, plan construit, conclusion si possible avec une ouverture.

Certains candidats ne prennent pas le temps de relire leur copie pour notamment corriger les fautes d'orthographe. De même, une écriture difficilement déchiffrable dessert les candidats.

Les meilleures copies sont celles qui associent :

- une réflexion permettant un développement du sujet,
- des exemples nourris et développés qui peuvent être en lien avec le patrimoine, les musées,
- des références bibliographiques précises et variées en ethnologie. Sur ce dernier point, de nombreux candidats citent les mêmes exemples. Des exemples plus originaux permettent aux candidats à la réflexion plus personnelle de se démarquer.

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

L'animal.

Le sujet a surtout été abordé d'un point de vue anthropo-centré, pour ne pas dire androcentré, voire ethnographique ou historique. Le prisme biologie, évolution, sciences de la nature, une approche naturaliste du sujet n'a été retenu que par six candidats, dont seuls trois parviennent à une copie correcte. Ce qui est vraiment dommage pour un tel sujet.

Globalement, le sujet n'est jamais traité complètement. Les connaissances mises en œuvre se recoupent souvent, restant basées sur quelques ouvrages ou références, sans faire preuve d'ouverture d'esprit ou de réflexion personnelle ou originale. Des références scientifiques pour une épreuve "Sciences de la nature et de la matière" auraient été appréciées.

Si l'histoire des civilisations européennes et de la place de l'animal dans les sociétés et les deux derniers millénaires ne sont pas inintéressantes, ces sujets relèvent plutôt de l'option consacrée.

Des copies en trop grand nombre, plus d'un tiers, présentent un réel problème avec l'orthographe, la conjugaison, les structures grammaticales, la rédaction de phrases structurées.

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 : Consommer le patrimoine ?

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

Liste des documents fournis dans le dossier :

- Document 1 : Évolution de la fréquentation des Archives départementales (2012-2023) (extrait)
- Document 2 : La Joconde au musée du Louvre, 20 avril 2023
- Document 3 : « Lille : un nouveau concept veut donner le "smile" aux reseaux sociaux », *La voix du Nord*, 19 octobre 2021 (extrait)
- Document 4 : « Plus de 10 millions d'utilisateurs : pourquoi la généalogie passionne-t-elle autant les Français ? », *Historia*, 13 mars 2024 (extrait)
- Document 5 : Commission d'évaluation scientifique, économique et sociale de l'archéologie préventive, *Livre blanc de l'archéologie préventive*, mars 2013 (extrait)
- Document 6 : « Tourisme durable et site du patrimoine mondial. Une étude de cas du centre historique de Porto », *In situ*, n°5, 2025 (extraits)
- Document 7 : « Entre nécrophilie et cannibalisme, l'exposition *Serial Killer* sombre dans le piège du racolage », *Le Figaro*, 9 mars 2025 (extraits)
- Document 8 : L'État invite les collectivités à marier patrimoine et activités marchandes » *La Gazette des communes*, 25 septembre 2019
- Document 9 : « Musées et monuments accros à l'expérience immersive », *Le Monde*, 16 janvier 2025 (extraits)
- Document 10 : « Mégalithes du Morbihan à l'Unesco : " Le tourisme n'est pas un danger, mais un point de vigilance " », *Ouest-France*, 15 novembre 2024
- Document 11 : Extrait du site du Parc national des Calanques, mai 2025

Éléments de correction 2025

Le formalisme de la note établie à partir d'un dossier à caractère culturel ne semble pas maîtrisé par tous les candidats. Une introduction amenant le sujet avec une problématique et une annonce de plan, un développement organisé suivant un plan, une conclusion sont indispensables. De même, le candidat doit analyser l'ensemble des documents sans en omettre et amener des exemples personnels permettant d'enrichir la réflexion. Le non-respect de cette méthodologie a entraîné l'obtention d'une note éliminatoire.

Les meilleures copies sont celles qui :

- analysent les exemples du dossier en profondeur ;
- proposent une réflexion personnelle et fine ;
- amènent des exemples personnels servant l'argumentation ;
- sont rédigées avec une aisance rédactionnelle.

Pour traiter le sujet "Consommer le patrimoine ?", un plan de type thèse/antithèse/synthèse était confortable. Par exemple :

I. Consommer le patrimoine, c'est risquer de le détruire ou de l'instrumentaliser (surtourisme, patrimoine abîmé dans sa matérialité, superficialité de l'expérience, façadisme, logique économique, patrimoine outil de pouvoir...)

II. Consommer peut aussi être considéré comme le succès de la démocratisation culturelle (patrimoine valorisé grâce au développement de son accessibilité, patrimoine approprié grâce aux nouvelles technologies et à de nouvelles mises en scène...)

Nb : les parties I et II pouvaient bien sûr être présentées dans l'ordre inverse.

III. Vers un modèle durable, éthique et vertueux de la consommation du patrimoine (recherche de l'équilibre, responsabilisation des acteurs, rôle des professionnels, gestion des flux, enjeu de la gouvernance, etc.)

Des plans plus originaux étaient possibles mais devaient être bien maîtrisés. Par exemple :

I. Le consommateur pressé (davantage de patrimoine rapidement accessible, mais avec des risques de dégâts sur le patrimoine concerné du fait de la surfréquentation, des risques de "gadgetisation", de visée essentiellement économique, etc.)

II. Le consommateur augmenté (développement de l'accessibilité grâce à la numérisation, développement du partage via les réseaux sociaux, nouvelles expériences enrichies du patrimoine, mais avec des risques par exemple de superficialité de l'expérience ou d'instrumentalisation)

III. Le consommateur conscient/citoyen (dans le temps long, dans la transmission, dans l'approfondissement des oeuvres et de leur compréhension, avec l'aide des professionnels, des experts et de multiples outils de transmission, loin du profit immédiat et dans la recherche du partage et de la sensibilisation des citoyens...)

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 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 XVIII^e 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 XVIII^e siècle.
- Histoire de l'art et des civilisations dans le monde occidental de la fin du XVIII^e 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 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 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 : Topographie 3D en grotte**

La technologie 3D est de plus en plus régulièrement employée pour topographier les grottes d'intérêt patrimonial avec pour but de disposer d'un « jumeau numérique » de ces sites à des fins patrimoniales, scientifiques et de médiation culturelle (cf. publication en mars 2025 par le CMN du livre blanc : « le jumeau numérique dans le patrimoine »).

Illustrations :

Relevé par lasergrammétrie (LiDAR) d'une cavité d'intérêt patrimonial en Charente ; Extraction LiDAR et texturée d'une paroi ornée d'une main négative de la grotte du Visage à Vilhonneur (Charente).

Éléments attendus : la description des illustrations doit permettre au candidat d'identifier la thématique générale de la numérisation 3D de grottes d'intérêt patrimonial. Dans ce cadre, il est attendu que les thématiques suivantes soient évoquées : - les techniques de relevés : le candidat devra présenter les différentes techniques de relevé 3D actuellement utilisées en grotte ainsi que leur géoréférencement. A minima, la lasergrammétrie (LiDAR) et la photogrammétrie devront être évoquées ainsi que leur restitution sous la forme d'un modèle numérique de terrain (MNT). Il est aussi attendu que le candidat évoque certaines des contraintes conservatoires s'appliquant à ce type de relevé au sein de sites patrimoniaux sensibles : par exemple, le respect de cheminement (ne permettant pas de s'approcher de certaines zones), la non utilisation de cibles topographiques pérennes, l'utilisation d'éclairages adaptés (sans dégagement de chaleur), etc. Les finalités des relevés 3D : le candidat devra à minima évoquer les trois thématiques suivantes : la conservation : ces modélisations permettent aux services de l'État (SRA et MH) de disposer d'un constat d'état du site au moment de la captation et qui peut être renouvelé autant que de besoin afin d'assurer le suivi du site. la recherche scientifique : de plus en plus d'équipes de recherches mettent en œuvre ce type de MNT afin de cartographier et restituer différentes observations (inventaire de mobilier, relevé d'œuvres pariétales, karstologie, géoarchéologie, etc) ; la valorisation : la plupart de ces sites sensibles restent inaccessibles au public. La création d'un jumeau numérique permet de proposer des visites virtuelles.

❖ **Document 2 : L'art mobilier gravé au Paléolithique récent**

Illustrations :

Une des nombreuses plaquettes calcaires gravées de la grotte de la Marche à Lussac-les-Châteaux (Vienne, France) présentant un visage humain.

Éléments attendus :

Le candidat devra décrire l'objet présenté en photographie en insistant sur sa nature (plaquette calcaire), ses petites dimensions ainsi que le fouillis de tracés visibles sur sa surface. Il devra être en mesure de souligner que l'illustration est un relevé exhaustif et que la seconde est un relevé sélectif du même objet. Il n'est pas attendu que le candidat identifie précisément la provenance de la pièce, ni la période chronologique concernée, même si la réalisation de « portraits » sur supports mobiliers reste un trait caractéristique de la productionsymbolique du Magdalénien moyen de la grotte de la Marche. La description des illustrations doit permettre au candidat de développer l'une des thématiques suivantes (les trois serait idéal) : la gravure mobilière paléolithique : il est attendu une thématisation plus large de la production artistico-symbolique sur supports mobiliers (matières minérales comme animales) au Paléolithique récent en Europe avec un zoom sur la gravure fine sur plaquettes et/ou blocs mobiles (techniques, thématiques, contextes). Il pourra aussi être évoqué son lien avec la production pariétale ; méthodologie d'analyse et de relevé : si dans le cas présent il s'agit de relevés directs sur calque, le candidat pourra évoquer les méthodes actuelles faisant appel à la technologie 3D (relevés laser et photogrammétrie) ; valorisation : le candidat pourra évoquer la nécessité d'une médiation pour présenter ces œuvres d'un abord difficile pour les publics. Cette médiation passe, en musée par exemple, par la mise en place d'un éclairage adapté. La présentation de ce type d'objets difficiles à lire doit être soutenue par des relevés et/ou commentaires.

❖ **Document 3 : Le feu et les foyers paléolithiques**

La domestication et les usages du feu représentent une problématique centrale en Préhistoire, tant d'un point de vue technique et économique (production, organisation des structures de combustion, acquisition / gestion des combustibles) que social (structuration des groupes et des activités). Ces dernières années, l'étude des structures de combustion (foyers) s'est largement développée en s'appuyant sur des analyses microscopique et géochimique ainsi que sur l'expérimentation.

Illustrations : foyer magdalénien de la grotte du Taillis des Coteaux ; détermination des matériaux d'un foyer magdalénien de la grotte du Taillis des Coteaux ; vue microscopique de lames minces d'un foyer magdalénien de la grotte du Taillis des Coteaux).

Éléments attendus :

Il est attendu que le candidat décrive dans le détail les trois illustrations : un foyer structuré composé d'une aire de combustion comblée par des galets de roches de matières différentes. Sans en être exclusif, ce type de structures organisées se retrouve régulièrement dans la culture magdalénienne (*cf.* Pincevent). Sur les photographies au microscope, il n'est pas attendu que le candidat identifie les éléments figurés (charbons de bois, vitrifications, etc), mais elles pourront l'orienter vers une présentation des méthodes d'analyse des structures de combustion (micromorphologie, détermination des combustibles et des températures de chauffe, géochimie, etc). La présentation devra se concentrer sur les usages du feu, mais aussi sur les preuves archéologiques de ces usages *via* une présentation des méthodologies d'analyse : les modes de cuisson (thermo-altération des minéraux) des aliments et les traditions culinaires (expérimentation et géochimie), l'éclairage (avec une digression possible sur la fréquentation des grottes), le feu comme outil pour la production de colorants ou de colles (emmanchement des outils par exemple). Le candidat pourra aussi aborder tout ou partie des problématiques suivantes : la domestication du feu dès -500 000 en différents points du globe et dans différentes ambiances culturelles. Une digression sur les types humains auteurs de cette domestication et sur les nécessaires capacités cognitives en jeu pourra être proposée ; la production du feu : différentes techniques sont documentées pour le Paléolithique (briquet à percussion en silex, échauffement par rotation de pièces de bois). Une description sommaire de ces techniques et de leur mise en oeuvre technique pourra être proposée ; l'accès à la connaissance des paléo-environnements *via* la détermination des charbons et phytolithes.

❖ **Document 4 : L'arc et la flèche au Paléolithique et Mésolithique**

Les découvertes récentes réalisées par l'équipe de Ludovic Slimak (CNRS) ont été largement relayées en 2023 et 2024 dans la presse nationale et internationale par le fait qu'elles démontreraient l'utilisation de l'arc et de flèches avant 50 000 ans, outils jusqu'alors plutôt attribués à la fin du Paléolithique récent ou, plus certainement, au Mésolithique.

Illustrations : vue de la fouille de la grotte Mandrin à Malataverne (Drôme) en 2016, armatures lithiques néroniennes, expérimentation d'armatures lithiques.

Eléments attendus :

Dans l'idéal, le candidat identifiera les armatures lithiques néroniennes (Paléolithique moyen) de la grotte Mandrin et évoquera la question du mode de projection de ces petits objets. Dans le cas contraire, non rédhibitoire, il est attendu une discussion plus générale sur les thématiques suivantes : les armatures lithiques paléolithiques et mésolithiques : le candidat pourra évoquer les grandes lignes des productions d'armatures lithiques et leurs liens avec l'acquisition de ressources carnées (chasse). Les termes « débitage, nucleus, lamelles, retouche » sont espérés. Une ouverture thématique est aussi possible vers les armatures de projectiles en matières dures d'origine animale (sagaies, etc). La question des modes de projection : cette thématique pourra s'appuyer sur une évocation des méthodes d'étude des industries lithiques et la capacité des chercheurs à reconstituer les modes de productions des outils lithiques (chaînes opératoires). Dans ce cadre, il sera évoqué le recours à l'expérimentation et à la tracéologie, et plus particulièrement les types de fractures sur armatures, afin d'aborder les hypothèses actuelles sur les modes d'emmanchement (insertion et collage des armatures lithiques) et de projection (propulseur, arc / flèche, etc). Plus généralement, si la thématique néronienne est identifiée, le candidat pourra évoquer l'arrivée des Hommes anatomiquement modernes en Europe et son lien avec les populations néandertaliennes.

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

❖ **Document 1 : « Architecture Marly.pdf » : Plans et coupes des bâtiments 1, 2 et 3, Hallstatt D2 (-D3 ?) (éch. Plan 1/200, coupes 1/100) de l'habitat protohistorique de Marly « La Grange aux Ormes » (Moselle).**

Eléments attendus : L'occupation humaine de la fin de l'Âge du bronze final et du Premier Âge du fer s'est développée sur deux secteurs géographiques distincts, éloignés d'environ 300m l'un de l'autre. Cinq bâtiments de grande taille et de plan complexe ont été recensés (bât. 1, 2, 3, 12 et 24). Trois modèles architecturaux ont pu être caractérisés.

Modèles architecturaux

Le premier est défini par un plan à deux nefs. Les parois sont matérialisées par des poteaux espacés régulièrement. La faîtière porteuse est supportée par deux poteaux placés en retrait sur l'axe faîtier pour permettre sans doute l'élaboration d'une toiture en pavillon (BUCHSENSCHUTZ, 2005). Un seul bâtiment (bât. 24) correspond à cette définition. Son plan est très lacunaire, puisqu'il ne subsiste que les deux poteaux faîtières associés à quatre poteaux latéraux dont deux corniers. L'état de conservation de ce bâtiment semble indiquer que les éléments porteurs ou non porteurs des parois ne sont pas fondés sur une grande profondeur. Ce fait a déjà été constaté en Lorraine sur d'autres constructions de ce type (TIKONOFF, 2006). Ce bâtiment mesure 9,30 m de longueur (estimée) et 5,50 m de largeur, et couvre une surface au sol de 51 m². Ce modèle correspond au type 3b lorrain publié à l'occasion du colloque de Lons-le-Saunier en 1992 (BLOUET et alii, 1992). Quelques

constructions répondant à cette définition ont été découvertes en Lorraine. Ainsi, on peut citer les bâtiments de Basse-Ham « Retierne » (Moselle ; TIKONOFF, 2006) ou ceux d'Ennery « Pôle industriel » (Moselle; PETITDIDIER, 1998). Le deuxième modèle observé est caractérisé par un plan à trois nefs. Ce type d'édifice est nommé « bâtiment à cadre interne », notamment en Lorraine (BRÉNON et alii, 2003), ou à portique « en II » (BUCHSENSCHUTZ, 2005). Il s'agit en fait d'un grand bâtiment qui possède une structure interne rectangulaire porteuse, cet élément architectural subdivisant l'espace interne en trois parties. Ce système de portique est sans doute l'élément porteur principal de la construction, qui permettait peut-être la mise en place d'un étage ou d'une plateforme. Ainsi, les poteaux des quatre parois extérieures sont rarement conservés, leur enfouissement ne nécessitant pas une profondeur importante. La configuration implique certainement aussi la mise en place d'une toiture en pavillon. Trois bâtiments répondent ici à ces différents critères, les bâtiments 1, 2 et 12. Toutefois, des variantes sont perceptibles dans la conception du portique. Ainsi, les parois longitudinales du cadre du bâtiment 2 sont délimitées chacune par quatre poteaux, contre trois sur le bâtiment 3 et deux sur le bâtiment 12. Ce dernier possède un troisième poteau aménageant une sorte d'avancée au cadre. La matérialisation de l'axe faîtier est également différente suivant les constructions. Sur le bâtiment 2, les poteaux faîtières sont placés au niveau de l'entrait nord et de l'avant-dernier entrait sud, alors qu'ils sont situés sur les parois transversales du cadre sur le bâtiment 1 ou centrés à l'intérieur de celui-ci sur le bâtiment 12. Deux modules existent à Marly. Le premier, dont la surface au sol approche les 80 m², comprend les constructions 1 et 2. Leurs longueurs avoisinent 11,50 m et leurs largeurs sont d'environ 7 m. Le second module, de plus petite taille, couvre une surface de 46 m², soit 8,90 m de longueur pour 5,20 m de largeur ; il correspond au seul bâtiment 12. Ce deuxième modèle répond aux critères du type 4 lorrain établi lors de la synthèse présentée au colloque de Lons-le-Saunier, et du type 3 proposé pour le colloque AFEAF de Colmar en 1996 (BRÉNON et alii, 2003). Ici, les trois bâtiments sont assez proches morphologiquement les uns des autres ; seules quelques menues différences sont observées au niveau de la conception du cadre et de l'implantation des supports faîtières. En Lorraine, les habitats de Gravelotte « Le Grand Pré » (Moselle ; FAYE, 1991), de Jouy-aux-Arches « La Machotte » (Moselle ; GÉBUS, 1990) ou de Woippy « Le Polieux » (Moselle ; BUZZI, 1998) en présentent des exemplaires très emblématiques qui ont permis d'identifier clairement le type. Le troisième modèle est caractérisé par le dernier bâtiment (bât. 3). Ce dernier présente vraisemblablement un plan à deux nefs avec trois poteaux faîtières, deux placés sur les parois transversales et le troisième au centre du bâtiment, formant ainsi un pignon droit. Le bâtiment 3 mesure 9,60 m de longueur pour une largeur supérieure à 6 m, soit une surface au sol de plus de 59 m². Ce dernier modèle répond à la définition du type 2 lorrain présenté à Colmar (BRÉNON et alii, 2003). Les bâtiments de Liéhon « Aéroport régional de Lorraine » (Moselle ; BLOUET, 1989a), de Gravelotte « Le Grand Pré » ou d'Art-sur-Meurthe « L'Embanie » (Meurthe-et-Moselle ; DEFFRESSIGNÉ et alii, 2014) peuvent être comparés à l'exemple étudié ici.

Fonction et datation

L'emprise des cinq bâtiments complexes de Marly est comprise entre 46 et 80 m², vaste surface qui les assimile plutôt à la catégorie des maisons d'habitation (AUDOUZE, BUCHSENSCHUTZ, 1989), l'espace occupé étant suffisant pour la vie quotidienne d'une famille. La présence de foyers à l'intérieur des bâtiments 1 et 2 corroborent cette hypothèse. La datation des bâtiments, hormis par le mobilier, peut être envisagée de façon relative par une classification typo-chronologique, fondée sur les travaux menés au cours des dernières décennies. Ainsi, les plans des bâtiments sont traditionnels pour la période qui s'étend de la fin de l'Âge du bronze final IIIb jusqu'à la fin du Hallstatt en Lorraine. La variabilité des plans observés à Marly est la traduction des évolutions techniques à travers les innovations architecturales qui s'opèrent au cours du premier Âge du fer. Ainsi, le premier module paraît plutôt appartenir à un stade ancien de cette phase. En effet, les plans à deux nefs, à faîtière porteuse et à toiture en pavillon (bât. 24) semblent apparaître au cours de l'Âge du bronze final IIIb (BLOUET et alii, 1992) et perdurer jusqu'au début du premier Âge du fer. Plusieurs découvertes récentes corroborent cette fourchette chronologique, notamment à Basse-Ham « Retierne » où la combinaison du mobilier céramique et de dates C14 ont permis de situer l'occupation à l'extrême fin de l'Âge du bronze final IIIb (Ha B3) et au début du Hallstatt C, à l'instar du bâtiment d'Ennery « Les Chenevières ». Le deuxième modèle est lui plutôt caractéristique de l'époque hallstattienne. Les quelques exemples connus en Lorraine ne sont pas antérieurs au Hallstatt C, mais sans qu'on en connaisse la perdurance exacte. Bien que quelques approches typo-chronologiques aient été engagées lors d'études récentes de sites comme Gondreville « Zac de la Roseraie » (Meurthe-et-Moselle ; DEFFRESSIGNÉ et alii, 2002) et plus récemment Art-sur-Meurthe « L'Embanie », les constructions de la fin du Hallstatt jusqu'à La Tène C1 sont encore assez mal connues dans la région. Des exemples comparables à ceux de Marly sont néanmoins attribués au Hallstatt C à Woippy « Le Polieux », à Gravelotte « Le Grand Pré » et à Jouy-aux-Arches « La Machotte ». Enfin, les premières constructions à deux nefs caractérisant le troisième modèle se manifestent au cours du premier Âge du fer. Plusieurs constructions similaires ont été attribuées à cette période à Liéhon « Aéroport régional de Lorraine » et à Art-sur-Meurthe « L'Embanie ». Les bâtiments concernés appartiennent à un contexte de l'extrême fin du Hallstatt et du début de La Tène.

Formes de l'habitat à la fin du premier Âge du fer

On peut ainsi envisager le témoignage, à Marly, de l'évolution architecturale de l'habitat au cours du premier Âge du fer, qui renvoie de façon cohérente aux chronotypologies en usage. Les bâtiments complexes marqueraient à ce titre le noyau domestique des occupations qui se sont succédé ici du Bronze final IIIb au Hallstatt D2-D3. On peut par ailleurs s'interroger sur la contemporanéité de certaines maisons, notamment 1, 2 et 3, rattachées à une séquence qui dure entre 25 (Ha D2) et 50ans (Ha D2-D3). Elles sont en effet conçues sur le même modèle architectural, avec la présence d'un foyer domestique interne. Aussi le schéma d'une occupation rurale composée d'une seule maison pourrait évoluer à cette période, vers celui d'un regroupement de maisons. Ce phénomène a déjà été perçu sur différentes fouilles de la région, en particulier à Gondreville et à Fontenoy-sur-Moselle (Meurthe-et-Moselle), où respectivement cinq et trois grandes constructions de la fin du Hallstatt et du début de La Tène ont été reconnues comme synchrones (DEFFRESSIGNE et alii, 2002). En Alsace ou en Bourgogne, des cas similaires ont été mis en évidence à Sierentz « ZAC Hoell » (Haut-Rhin ; NOUVEL et alii, 2009) ou dans le Dijonnais (Côte-d'Or ; LABEAUNE, ALIX, 2014).

❖ **Document 2 : « Fosses à chasse.pdf » : Relevés des fosses issues de la fouille de Loisy-sur-Marne « ZAC de la Haute Voie – zone B » (Marne).**

Eléments attendus : Description des relevés (Loisy-sur-Marne « ZAC de la Haute Voie » (Marne). La structure 120 est de plan allongé, elle est longue de 3,20 m et large de 0,85 m. Son profil est typique des structures dites « en W » (ou « en pantalon » selon les auteurs), c'est-à-dire formées par deux fosses en U ayant un côté en commun, de façon à former une seule et même structure. Ce type de structure est depuis quelques années associé aux pratiques cynégétiques. Le fond des deux excroissances est marqué par la présence de cailloutis blanc-beige clair pris dans un liant formant une concrétion très compacte (aussi compacte que du béton). Cette observation semble être le résultat d'une formation naturelle favorisée par la nature du substrat et la longue période écoulée depuis la phase de comblement, voire par une exposition relativement longue au ruissellement et aux pluies avant ce comblement. L'excroissance située à l'ouest contient un squelette enseveli à un niveau intermédiaire du comblement, daté de l'étape finale du Néolithique. La position de l'individu, sur le ventre, la tête vers le bas et les membres supérieurs désorganisés, ainsi que sa localisation dans la fosse, sont autant d'indices qui évoquent un dépôt (voire un rejet) opportuniste et non un creusement approprié. *Histoire de la recherche sur les fosses à chasse* Identifié au début du XXe siècle en Allemagne sous le terme de « *Schlitzgruben* », ce type de fosse a été d'abord découvert à l'occasion de la fouille d'habitats du Néolithique ancien rubané dans la vallée du Rhin et en Souabe. Dans les premières années du XXe siècle, les supputations vont bon train et témoignent déjà de la difficulté à cerner leur fonction : piège à gibier, fosse de décantation d'argile, fosse de stockage pour la viande, paravent, cachette d'artisan, trou de poteau, barrage défensif, etc. Le terme « *Schlitzgruben* », purement descriptif, permet d'esquiver l'écueil d'une dénomination fonctionnelle sujette à discussion. Pendant l'entre-deux guerres, la seule mention, mais d'importance, provient de la publication de Werner Buttler (Buttler, Haberey, 1936) relatant la fouille du site rubané de Köln-Lindenthal. C'est lui qui, faisant le point sur la question en Allemagne, propose une nouvelle interprétation pour ces structures. Il pourrait s'agir de « fosses de tannage » (*Gerbegruben*), hypothèse qui deviendra bientôt paradigme en l'absence de questionnement sur le sujet, qui semble épuisé jusqu'à la fin des années 60. Ainsi, en 1968, l'article monographique de la fouille du site d'habitat de la culture de Lengyel de Branč (Slovaquie) par J. Vladar et J. Lichardus (Vladar, Lichardus, 1968) présente une série de fosses similaires interprétées comme « fosses à offrande » (*Opfergruben*) suite à la découverte d'un bucrâne d'aurochs dans une des structures. Dans les années 70, les idées de la *New Archeology* sont appliquées à l'étude des fosses en V-Y. Au Pays-Bas, P. Van de Velde (Van de Velde, 1973) propose, en reprenant l'ensemble de la documentation publiée et en la comparant à celle de l'habitat du Néolithique ancien de Hienheim, une analyse statistique du corpus disponible. À l'issue de sa démonstration, il ne propose pour ces *slits*, une fois réfutée l'hypothèse de J. Vladar et J. Lichardus, aucune autre interprétation que celle de W. Buttler, soit celle de « fosse de tannage » (*tan-pits*). À compter des années 70 et dans les décennies suivantes, les découvertes vont se multiplier en Allemagne, mais également dans le reste de l'Europe centrale et occidentale. En Italie, l'un des sites-clefs pour le début du Néolithique dans la plaine du Pô, Campo Ceresole, livre une fosse, rapprochée de celles présentées par Van de Velde (Bagolini *et alii*, 1977. En Belgique, les fouilles des grandes enceintes du Néolithique ancien (Darion ; Cahen, 1985 ; Remicourt et Fexhe-le-Haut-Clocher : Fock *et alii*, 1998 ; Bosquet, 2020) sont l'occasion de découvertes similaires, certaines étant situées parfaitement dans l'axe des entrées. En France, les habitats du Néolithique ancien et moyen fouillés dans la plaine d'Alsace sont parsemés de ces *Schlitzgruben* (Jeunesse, Sainty, 1991 ; Jeunesse, 1993 ; Jeunesse, Lefranc, 1999 ; Lefranc *et alii*, 1999 ; Lefranc, Arbogast, 2000 ; Meunier *et alii*, 2003, etc.). Les découvertes situées plus à l'ouest (Champagne, Île-de-France, Picardie, Normandie) ont lieu tardivement, à partir des années 2000, et avec une fréquence moindre (Bailleux *et alii*, 2005 ; Durand *et alii*, 2006 ; Lanchon *et alii*, 2006 ; Brunet *et alii*, 2008). Les mentions en Europe centrale et orientale sont encore très lacunaires mais à la faveur du récent développement de l'archéologie préventive, plusieurs sites ont été repérés en Hongrie par

exemple (Gyöngyössi *dir.*, 2008 ; Makkay, 2007). Les auteurs n'interrogent néanmoins presque plus ces vestiges et n'attachent visiblement plus d'importance à la présence de ces structures considérées comme mystérieuses, mais finalement banales. Dans les années 2000, la question revient au goût du jour. En Hollande, A. D. Verlinde (Verlinde, 2004) soutient une hypothèse alternative relative au monde de la chasse sur la base de constats ethnologiques et pas seulement archéologiques (Ahrens, 1990). Dans cette même direction, Friedrich (2020) revisite la masse de données découvertes en Allemagne. Eva Lenneis milite quant à elle pour une toute autre option, sur la base des vestiges fournis par l'habitat rubané de Rosenberg en Autriche (Lenneis *et alii*, 1996 ; Lenneis, 2009 et à paraître), et interprète les fosses mises au jour comme des glacières.

Association progressive à l'activité cynégétique

Lorsque l'on tente de faire la synthèse des différentes hypothèses émises sur ce thème, on peut facilement les résumer à sept catégories correspondant à trois groupes de fonctions bien délimitées : une fonction de transformation des ressources (tannage, rouissage, tissage), une fonction de gestion des ressources (stockage alimentaire, chasse), une fonction sacrée (pratique rituelle et religieuse). Le croisement de plusieurs critères d'analyse (localisation et sous-sol, infrastructure annexe nécessaire, usage facultatif ou nécessaire de fosse, les nuisances occasionnées et les traces physiques ou chimiques laissées dans le sol) permet de discriminer d'emblée des hypothèses plausibles d'hypothèses peu probables. Ce premier test de sélection conduit à conserver comme plausibles les hypothèses de tannage, rouissage, chasse en utilisation primaire, sans exclure celle liée aux pratiques magico-religieuses en utilisation aléatoire ou secondaire. Par ailleurs, l'apport décisif des indices environnementaux et des éléments matériels obtenus dans le cadre des travaux les plus récents menés en France permet de réduire encore cet éventail de possibilités. En effet, il semble bien que leur implantation en dehors de toute zone humide permanente exclut les hypothèses artisanales de tannage et de rouissage. Les cas de réutilisation comme réceptacle funéraire dans la partie sommitale peuvent éventuellement être interprétés comme un apport « sacré », quoique l'option du pragmatisme reste la moins éloignée des données anthropologiques connues. Aussi, malgré l'absence radicale de toute preuve matérielle positive, l'hypothèse qui franchit tous les tests de sélection est bien celle du piège, compris comme un élément de techniques de chasse variées selon les objectifs poursuivis par le groupe social concerné. Si la fonction de piège peut traverser les âges et les cultures sans grande variation morphologique visible, il va sans dire que la conception et la perception de l'objet-piège par le groupe social qui le construit et l'emploie s'accompagnent de pratiques et d'idées totalement divergentes d'un point à l'autre du globe, d'une civilisation à l'autre. Il est évident également que les populations du Néolithique n'usaient pas de ces fosses avec les mêmes catégories conceptuelles que celles de la fin de l'Âge du bronze.

La question des sépultures en contexte de fosse à chasse

Dans les contextes néolithiques, quelques fosses ont livré, dans leur comblement, des sépultures dont la présence interroge. Ces dernières font-elles partie des normes funéraires en vigueur à certaines phases du Néolithique ? Quelle place leur accorder dans nos modèles de dépôts funéraires ? Le nombre total d'individus inhumés pendant les phases correspondantes à ces dépôts funéraires est encore très limité. Le bilan actualisé fait état d'un effectif réduit entre 4700 et 4100 av. J.-C. un peu moins entre 4100 et 3100 av. J.-C. Il est difficile d'affirmer que les quelques individus inhumés ponctuellement dans les fonds de cuvette laissés par les pièges abandonnés répondent à une norme de dépôt funéraire ; si la proposition est fragile pour le Ve millénaire, elle est plus envisageable pour le IVe millénaire, cela malgré les formes de regroupements communautaires en général, quelles qu'en soient les manifestations (hypogées, allées couvertes, etc.). Il s'agit majoritairement de sépultures individuelles, aménagées dans une aspérité du terrain héritée d'un creusement anthropique largement comblé. Parfois, un aménagement minime de la cuvette a été réalisé avant le dépôt du corps (Bréviandes, Arcis-sur-Aube). Ces sépultures ne sont pas installées dans un espace funéraire dédié, mais à l'écart des lieux les plus fréquentés, dans un secteur notamment consacré au piégeage depuis des siècles, voire des millénaires. L'activité de chasse, encore active à la période où se produit l'inhumation, se poursuit après la mise en terre. Toutefois, on note pour certains sites, l'apparition contemporaine de structures à vocation domestique et/ou des inhumations dans des tombes plus classiques. Le temps du dépôt intervient bien après le temps de creusement et d'usage du piège, un temps suffisant pour conclure à l'absence de lien chronologique entre les deux faits. Cela ne répond pas à la question d'une possible relation, d'ordre symbolique, entre ces deux actes, chasser, puis inhumier. Ces dépôts résultent-ils d'un choix réfléchi en rapport avec l'ancienne fonction cynégétique ou d'une utilisation purement opportuniste d'un trou aux dimensions parfaitement adaptées et requérant peu ou pas d'aménagement ? Comparées aux lieux funéraires contemporains, elles n'offrent pas de particularité en matière de recrutement ou d'état sanitaire des défunts. La position de dépôt de ces derniers est conforme à ce qui se pratique pour la période (sur un côté, membres supérieurs et inférieurs fléchis), à l'exception de l'individu ici présenté, observé en procubitus. Les inhumés sont le plus souvent adultes. Un vase constitue l'accompagnement le plus fréquent des sujets inhumés, à l'image de qui est observé dans les sépultures courantes de la même période. Aucun assemblage lithique évoquant une activité cynégétique, ce à quoi l'on pourrait s'attendre dans un tel contexte, n'a

été observé. Dans ce cas, le statut de sépulture pourrait être discuté dans des termes identiques à ceux des inhumations en structure de stockage, que ce soit dans le Néolithique récent alsacien (Jeunesse, 2010 ; Lefranc et al., 2012) ou plus largement à l'Âge du fer (Delattre, 2000a et 2000b, 2010 et 2018). Cette pratique de dépôt, jusqu'alors inédite, confirme l'existence d'une gestion opportuniste de certains défunts, en marge des lieux funéraires plus établis, par les populations du IV^e millénaire. Elle participe peut-être d'une exploitation plus extensive du territoire, déjà mise en évidence par d'autres indicateurs archéologiques (Edinburgh et al., 2021).

❖ **Document 3 : « Gravures stèles Néolithique.pdf » : Le Mané Er Hroeck : vue générale du tumulus et relevé synthétique des gravures.**

Le tumulus « camacéen » de Mané Er Hroeck (Locmariaquer, Morbihan) a été identifié pour la première fois en 1863 par R. Galles, dans le cadre des explorations menées par la Société Polymatique du Morbihan. Il réalise alors une grande tranchée centrale et un puits dans l'ensemble tumulaire. Il ouvrira une seconde tranchée perpendiculaire dans l'espoir de trouver un couloir d'accès. Il identifie le caveau, encadré de stèles dont certaines semblent en fermer l'accès. L'une d'elles, brisée en plusieurs fragments, est ornée. Son origine reste sujette à caution (réalisation spécifique ou réemploi d'une stèle antérieure ?). D'autres fouilles seront menées par Z. Le Rouzic puis P.-R. Giot. La tombe a par ailleurs livré un riche mobilier funéraire, composé de bracelets, lames, haches et perles en matériaux de provenance lointaine. Le site, longtemps ouvert à la visite, est aujourd'hui fermé pour des questions de sécurité. Plusieurs désordres ont été constatés dans le tertre. La dalle a été déposée et est présentée dans le bâtiment d'accueil de la Table des Marchands (Locmariaquer). La stèle gravée, d'1,20 m de hauteur, présente un ensemble exceptionnel de représentations (10 haches emmanchées et 7 crosses). Au centre, plusieurs motifs sont encadrés par un signe en écusson, parfois qualifié de déesse dans la littérature. Le tumulus de Mané Er Hroeck fait partie avec le tumulus Saint-Michel (Carnac) et celui de Tumiac (Arzon) des ensembles dits « camacéens », exceptionnels par leur taille et leur disproportion dans le paysage. Ils sont rattachés à une première phase d'occupation néolithique du Golfe du Morbihan, entre 5000 et 4500 av. n.e. et semblent devoir être associés aux nombreux mégalithiques isolés ou alignés qui parsèment le même territoire. Destinés à un seul défunt, ils ont livré un matériel funéraire de très grande qualité et témoignent de la puissance politique, sociale et religieuse qui se déploie à cette période, dans cette région.

Éléments attendus :

Identifier le monument : localisation, caractéristiques, chronologie, histoire de la découverte, décrire la stèle gravée, la replacer dans son contexte artistique, donner des éléments de comparaison à proche ou longue distance, problématiques possibles : méthodes et technologies d'études de ces monuments / de ces décors, conservation (du monument, de la dalle déposée), dynamique de recherches actuelles sur les mégalithes en France et dans le monde, inscription au patrimoine mondial de l'Unesco, ...

❖ **Document 4 : Éléments du tertre 2.20 de la nécropole protohistorique de Pindères « Le Papetier 2 et 3 » (Lot-et-Garonne).**

Éléments attendus : *Description du tertre 2.20 de la nécropole du Premier âge du fer du « Papetier ».* Le tertre 2.20 se singularise par la présence de trois cercles de pierres. Les cercles interne et médian sont concentriques tandis que le cercle externe apparaît décentré. Les diamètres respectifs sont les suivants : 3, 8 et 13 m. Les couronnes périphériques sont composées de blocs de calcaire de module plus importants (de 0,15 à 0,50 m) que ceux de la couronne interne (0,10 à 0,20 m). Cinq dépôts funéraires sont associés à cet édifice. Le dépôt 73 s'installe sur la couronne interne, tandis que les fosses funéraires 161, 170 et 171 ont été opérés entre les deux cercles de pierres dans le quart nord-ouest du monument, antérieurement à l'édification du cercle interne. La couronne intermédiaire est relativement continue. Celle externe est quant à elle discontinue. La structure 74 occupe le centre du tertre ; elle est matérialisée en surface par une petite couronne discontinue de pierres calcaires de petit module (0,10-0,15 m), dont seuls quelques blocs sont conservés dans le quart nord-ouest de l'édifice. Elle a livré un riche dépôt funéraire, qui se compose d'un vase ossuaire (n° 20506-5) et son couvercle (n° 20506-6), deux récipients accessoires très lacunaires (n° 20506-3 et 4), associés à du mobilier en métal, relevant tout aussi bien de la parure, de l'accessoire vestimentaire que de l'armement. Le mobilier en alliage cuivreux est constitué d'une série de quarante-quatre bracelets et d'une agrafe de ceinture (C45). Le mobilier en fer regroupe deux bracelets, une fibule (F1) et un couteau à dos et tranchants arqués (20506-1).

Céramique : Vase céramique renflé n° 5a (ossuaire) : pied développé sub-cylindrique, panse à renflement haut, épaule ornée de six cannelures horizontales larges, col cylindrique légèrement évasé, lèvre disparue ; Coupe n° 6 (couvercle) : fond ombiliqué, paroi interne à cannelures larges (quatre ?), bord infléchi à marli ; surface externe lissée, surface externe d'aspect lissé et frottée ou raclée ; Récipient n° 3 (accessoire) : subsiste seulement la partie basse ; le fond cupulé, la carène basse et le haut de panse sont assimilables aux gobelets bas, sans exclure tout à fait l'identification d'un bol renflé ;

Récipient n° 4 (accessoire) : subsiste seulement un pied élevé et un départ de panse, assimilable à un bol renflé ou un gobelet métal Lot de deux bracelets en fer : bracelets circulaires fragmentaires de section circulaire ; Agrafe de ceinture en alliage cuivreux (20506-2-C45) : agrafe de ceinture (L. 91 ; l. 49 ; ép. 2) de forme trapézoïdale à un crochet et deux ajours réniformes décorée de motifs de zigzags estampés se développant sur ses bords et autour des ajours. Sa fixation à la ceinture était assurée par trois goupilles (h. 13) passées dans des œilletons situés à sa base ; Fibule en fer (20506-2-F1) : fibule à arc semi-circulaire de section circulaire (ép. 5), à ressort bilatéral court à 4 spires (2x2) et à corde externe haute (l. 12), et à pied relevé se terminant par un bouton cubique (L. 50 ; h. tot. 26) ; Couteau en fer (20506-1-F1) : couteau à plate semelle fragmentaire conservant deux rivets (l. max. 18) et des traces de bois minéralisé, lame à dos (ép. 3) et tranchants arqués (l. max. 21), pointe absente (L. tot. 197).

Datation

Le mobilier céramique possède des caractéristiques renvoyant au Ve siècle av. J.C., qu'il s'agisse piédestal et de l'épaule cannelée du vase, du marli du couvercle, ou du piédestal d'un des deux récipients accessoires. La présence d'une fibule de schéma laténien au sein de conforte cette attribution chronologique.

Les nécropoles à crémation dans le sud-ouest de la France (Premier Âge du fer)

À l'échelle de la France méridionale et pour la période envisagée ici, la documentation funéraire est exceptionnelle, plusieurs milliers de tombes sont attestées pour le Premier Âge du fer. Le Bronze final 3b constitue une période de changements majeurs au niveau des pratiques funéraires qui permettent de distinguer deux grandes aires, une aire occidentale et une aire orientale, la vallée de l'Hérault constituant la limite de ces deux espaces. Dans l'aire occidentale, on voit l'apparition puis la généralisation rapide de la pratique de la crémation sous micro-tumulus au Bronze final 3b entre le bassin inférieur du Tarn, le Toulousain, le Roussillon et le Languedoc occidental jusqu'à la vallée de l'Hérault (Dedet 2004 ; 2018). Ce mode de traitement du cadavre est quasi exclusif, hormis quelques inhumations découvertes dans des nécropoles — neuf inhumations fouillées dans la nécropole du Causse à Labruguière (Giraud et al. 2003), la Caserne Niel à Toulouse (Rousseau et al. 2013) — alors qu'à l'est de l'Hérault la pratique de l'inhumation est toujours le mode de traitement du cadavre dominant (Dedet 1992 ; 2001). Ce changement est concomitant du regroupement des sépultures dans de grandes nécropoles. À l'ouest du secteur toulousain, en Aquitaine et plus largement dans l'espace médio-Atlantique, les sépultures archéologiquement identifiables du Bronze final 3b sont quasi absentes, elles ne réapparaissent qu'à la phase ancienne du Premier Âge du fer, c'est-à-dire vers 800 av. n. è., d'abord dans le secteur de la Moyenne Garonne, puis plus à l'ouest vers 725 av. n. è., au niveau de la vallée de la Leyre notamment (Dumas 2016). La vallée de la Garonne, et de manière étendue, toutes les régions au sud du fleuve sont au Premier Âge du fer le domaine réservé des sépultures à crémation (Béhague 2007). La vallée de la Dordogne constitue la limite méridionale des complexes cultuels à enclos fossoyés qui se répartissent surtout au nord de la Gironde et en Centre-Ouest (Villard-Le Tiec et al. 2010). À la phase moyenne du Premier Âge du fer, on constate une augmentation du nombre de vases dans les dépôts funéraires Languedociens et du Castrais. Cependant, en Aquitaine, dans les Pyrénées occidentales et centrales, les dépôts funéraires ne livrent qu'un nombre limité de récipients et les objets métalliques sont rares. Du point de vue des pratiques funéraires, il s'agit de dépôts de crémation secondaires. Les restes humains brûlés sont placés, soit dans un vase en terre cuite, soit directement dans la fosse. Les résidus de la crémation sont rarement versés dans la fosse sépulcrale, hormis dans quelques nécropoles comme à Mailhac (Moulin, Aude) et au Camp d'Alba (Réalville, Tarn-et-Garonne). Ces dépôts funéraires en fosse sont recouverts par un tumulus (ex. : nécropoles du bassin d'Arcachon) ou par un « micro-tumulus » (ex. : Castrais). Les sépultures sont en règle générale individuelles, même si des sépultures doubles, triples sont quelquefois attestées. Par ailleurs, les études anthropologiques montrent que le recrutement funéraire est sélectif puisque toutes les classes d'âge ne sont pas également représentées. En effet, les sujets périnataux et les enfants sont sous-représentés de manière récurrente dans les nécropoles à crémation du sud de la France et du nord de l'Espagne, quel que soit l'horizon chronologique considéré (Dedet 2008).

Pour aller plus loin ;

Dans le milieu de l'archéologie funéraire protohistorique, l'opposition entre des tombes dites plates et des sépultures sous tumulus fit l'objet de nombreux débats avant que cette appellation de « tombes plates » soit définitivement abandonnée dans les actes de la table ronde de Lattes en 1994 (Giraud 1994 a ; 1994b ; Schwaller 1994). En effet, les nécropoles de plaine comme celles du Peyrou à Agde (Hérault) et du Moulin à Mailhac (Aude) ont révélé la présence de tumuli souvent perturbés par des travaux agricoles. Dans le secteur de la Moyenne Garonne, les premières synthèses consacrées aux pratiques funéraires de l'Âge du fer identifiaient trois types de couverture/signalisation des tombes : les tombes plates, les pseudo-tumuli — terme inventé par J.-P. Mohen pour désigner les tombes entourées et marquées par un cercle de pierres — et les véritables tumuli. Même si la désignation de tombes plates est aujourd'hui abandonnée, au profit de celle de micro-tertres, plusieurs types peuvent coexister à l'échelle d'une même nécropole. D'ailleurs, cette configuration comprenant des architectures funéraires mixtes, c'est-à-dire tumuli et sépultures en fosse, est avérée sur quelques sites

funéraires. Les micro-terres sont constitués de structures d'entourages faites d'un alignement de pierres ou de petites dalles plantées de chant dans une tranchée. L'accumulation de matériaux qui recouvre la structure de fermeture des fosses sépulcrales est constituée d'un petit amas de pierres et/ou de terre de faible hauteur. Pour ce qui est des tombes marquées par un cercle de pierres ou un arc de cercle, de nombreux chercheurs argumentent sur le fait que ces arcs de cercles seraient des restes de tumuli détruits par l'érosion ou les travaux agricoles (Giraud et al. 2003), alors que d'autres pensent qu'ils servent dans certains cas à délimiter des sépultures, mais qu'ils ne joueraient pas le rôle de structure périphérique de rétention du massif tumulaire (soutien architectural ?) aujourd'hui arasé (Gellibert et al. 2013). Les superficies au sol de ces alignements de pierres/cercles de pierres sont en moyenne inférieures à celles observées dans les nécropoles tumulaires. L'observation ici de cercles concentriques évoquent certains tumuli des nécropoles de la haute vallée de la Garonne (Muller 1985).

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

❖ Document 1 : Les latrines des thermes de l'école des Poiriers à Fréjus (Var), Antiquité

1 : Plan des vestiges des bains de la fouille de l'école des Poiriers à Fréjus

2 : Focus sur les latrines, vue oblique ouest-est

3 : Focus sur les latrines, vestiges de la structure soutenant la banquette, sol et rigole

4 : Restitution hypothétique de l'extension sud des bains avec portiques et latrines ; axonométrie.

L'étude des latrines romaines est un thème qui ressort dans la bibliographie récente, notamment à travers une série d'articles publiés sur ce thème dans la revue *Aquitania* en 2024. Ce thème est aussi bien lié à la gestion de l'eau dans la ville romaine, qu'à la gestion des déchets, dont les vestiges sont fréquemment abordés dans l'archéologie urbaine. Les thermes de l'école des Poiriers, dont la description académique est utile à maîtriser, démontrent pour l'état présenté ici, le génie hydraulique au service de la gestion des déchets en milieu urbain. Présentation : Les bains de l'école des Poiriers de Fréjus ont été découverts dans le cadre de l'archéologie préventive. Les pièces chauffées, les *praefurnia*, des espaces de service et une partie du secteur froid ont été fouillés. La construction du bâtiment s'inscrit dans le cadre d'un réaménagement du quartier dans le dernier quartier du Ier siècle de notre ère. Le *caldarium* était chauffé par un foyer aménagé dans le mur est, son plan permet d'émettre l'hypothèse de deux bassins à l'est et à l'ouest. Le *laconium* (difficile à identifier) est transformé en piscine froide dans l'état présenté. La présence d'hypocauste dans une pièce colorée en bleu, et donc froide, démontre un changement de destination / phasage identifiable. Le *tépidarium* est indirectement chauffé par le sous-sol du *caldarium*. Le secteur froid se situait à l'est, il comprend un vestibule et peut-être des vestiaires. L'état présenté date du début du IIe siècle, il présente des latrines collectives à banquette latérale, qui fait l'objet d'un focus ici (cercle rouge). L'identification de ces latrines classiques est possible par la présence d'une banquette construite au-dessus d'un canal d'évacuation des eaux. Le sol en béton de tuileau comporte une rigole au plan en L, située aux pieds de la banquette et s'écoulant dans l'égout. La banquette est un muret construit en tuiles et briques, qui devait soutenir les sièges qui ne sont pas conservés. Une axonométrie réalisée par l'équipe de fouille permet de proposer une restitution hypothétique des élévations. Le système d'égout des latrines est dans un premier temps indépendant, mais dans l'état présenté ici, l'évacuation de la piscine d'eau froide est raccordée au même égout, attestant un lien fonctionnel entre thermes et latrines. Ces latrines pouvaient aussi bien être utilisées par les usagers des thermes, qu'accessibles depuis l'extérieur. L'usage des thermes et des latrines est abandonné à la fin du premier tiers du IIIe siècle.

Eléments attendus : Identification du lieu (thermes), de la thématique du focus (latrines) et de la chronologie ; L'identification des thermes de Fréjus est un élément de valorisation (connaissance de la bibliographie récente) ; Description des vestiges (thermes et latrines) avec le vocabulaire adapté ; Mise en perspective et comparaison avec d'autres exemples

❖ Document 2 : Nécropole du Vignaud (Gard), Antiquité

1 : Photographie du mausolée en cours de fouille

2 : Photographie du mobilier funéraire, époque flavienne

3 : Plan de la fouille avec le mausolée et les sépultures de l'Antiquité tardive

4 : Coupe nord-sud du mausolée

Le mausolée du Vignaud a été fouillé dans le cadre de l'archéologie préventive en 2007, et figure dans une synthèse récente sur l'histoire de l'occupation de la Vaunage de l'Antiquité à la période médiévale (Raynaud 2024). L'excellente conservation du mobilier funéraire fait de ce site un jalon important pour la chrono-typologie des monuments funéraires, apporté par l'archéologie préventive. Présentation : La fouille préventive menée à Langlade (Gard), lieu-dit Le Vignaud, a révélé l'existence d'un mausolée de type pile funéraire dont le coffre funéraire était intact. La maçonnerie est construite en petit appareil régulier comportant un soubassement

rectangulaire au-dessus duquel l'élévation se développe après un léger retrait. Le mobilier constitue un précieux ensemble clos, daté de la fin de la période flavienne (80-100). On notera l'abondante vaisselle en verre, de la vaisselle en bronze, des strigiles, jetons de jeu, vaisselle et lampe en céramique. Les mausolées en forme de pile sont nombreux dans le sud-ouest de la Gaule, associés ou non à des enclos funéraires et constituent une sorte de modèle local dans la seconde moitié du I^{er} siècle de notre ère. Le caractère ostentatoire de ces monuments ne fait aucun doute. On les trouve le plus souvent placés à proximité des *villae* gallo-romaines. Plusieurs sont conservées en élévation. Le plan général fait apparaître une nécropole de l'Antiquité tardive (IV^e et V^e siècle), installée près du mausolée qui constitue un marqueur fort du paysage. Il s'agit de sépultures individuelles en coffre, la plupart sont des coffres en pierre, certaines ont des coffres mixtes associant pierre et *tegulae*, deux sont construites en coffres de tegulae (en rouge sur le plan). Cette nécropole présente un effectif restreint et pourrait se rattacher à une petite communauté de type familial ou à un habitat groupé, situé en dehors de l'emprise de la fouille.

Éléments attendus : Identification de la thématique et de la chronologie (Antiquité) ; l'identification de la nécropole du Vignaud est un élément de valorisation ; description des vestiges et du mobilier avec le vocabulaire adapté ; mise en perspective et comparaison avec d'autres exemples de nécropoles antiques, démontrant l'apport de ce site ; l'identification des tombes de l'Antiquité tardive découvertes près du mausolée et visibles sur le plan est un élément de valorisation

❖ Document 3 : Pineuilh, La Mothe (Gironde), époque médiévale

- 1 : Plan de détail de l'enceinte circulaire fondée à la fin du Xe siècle et des aménagements en bois associés
- 2 : Vue aérienne de la fouille préventive, menée sur un axe routier
- 3 : Conservation exceptionnelle des matières organiques : vannerie en osier de la seconde moitié du XI^e siècle
- 4 : Céramiques, trois pégaus (cruches à bec verseur) du Xe siècle
- 5 : Présence d'une aristocratie locale : pièces d'un jeu d'échec
- 6 : Faucille munie de son manche en frêne, seconde moitié du XI^e siècle illustrant les activités agricoles

Ce site de référence, qui vient d'être publié sous forme d'une monographie (2024), fournit un témoignage particulièrement précis du mode de vie des élites rurales de la fin du X^e au XII^e s., mêlant activités agricoles et aristocratiques. Le milieu marécageux a préservé une exceptionnelle succession de constructions en terre et en bois, ainsi que des centaines d'objets en matériaux organiques et un riche corpus de données paléo-environnementales. Ce site permet ainsi d'évoquer, outre les racines de la féodalité, la conservation et l'étude des matériaux périssables découverts dans le cadre de l'archéologie préventive. Présentation : Le projet de contournement routier des agglomérations de Sainte-Foy-la-Grande et Pineuilh a généré une série d'opérations d'archéologie préventive, dont la fouille d'une résidence médiévale fossoyée exceptionnelle par la qualité de sa conservation, représentative de l'habitat aristocratique à la charnière de l'an mil, période de transition entre Carolingiens et Capétiens. Dans un bras mort de la Dordogne, sur une éminence dominant le marais, la résidence aristocratique est constituée d'une motte, avec douves, rempart et maison fortifiée. Ce type de site préfigure les mottes castrales du XI^e s., à l'origine de l'organisation de la féodalité. L'unique bâtiment est construit en terre et en bois, au centre de la plateforme. Il est ceint d'un fossé circulaire d'une trentaine de mètres de diamètre pour 5m de large, dont les déblais ont servi à édifier un talus annulaire interne de 2 m de haut. Le bâtiment fait 13m de large, il présente une avancée vers l'est dirigée vers une passerelle franchissant le fossé, comprenant un portique et un platelage d'entrée. À partir du XII^e siècle, l'enceinte est désaffectée au profit d'une maison noble qui se développe à environ 200 m au nord. Elle continue cependant d'être fréquentée, au sein d'un ensemble agricole et artisanal élargi dont elle devient une annexe. Les exceptionnelles conditions de conservation offertes par les marais, humides depuis mille ans, ont permis la découverte d'un riche mobilier, notamment des objets en matières organiques. La découverte de damiers et de pièces d'échec confirme la présence d'une aristocratie locale, ce jeu étant réservé à l'élite. Dans le même temps, l'outillage agricole (exemple de la faucille) démontre que les activités agraires sont également omniprésentes. Ce site est très comparable à celui de Charavines dans le lac de Paladru (Isère) découvert à la fin des années 1970, dont la publication monographique est récente (2024).

Éléments attendus : Identification du lieu (Pineuilh, la Mothe), de la thématique (résidence aristocratique, conservation des matières organiques) et de la chronologie (Xe XI^e siècle) ; identifier une fouille préventive (photographie aérienne) ; description des vestiges et du mobilier avec le vocabulaire adapté ; conservation et étude des objets en matériaux organiques ; mise en perspective et comparaison : comparaisons avec Charavines attendues (monographie récente)

❖ **Document 4 : Le jardin de la Fontaine à Nîmes (Gard), époque moderne**

L'archéologie urbaine voit s'entremêler les constructions depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, révélant la richesse de l'occupation humaine dans la longue durée. Elle doit être décryptée par le conservateur du patrimoine, comprenant le rythme de l'évolution urbaine pour mieux préserver les traces de ce patrimoine varié et diachronique. Le jardin de style classique de la Fontaine à Nîmes a fait l'objet d'une thèse en 2010 publiée en 2018 puis d'une monographie en 2023. C'est un exemple évocateur mêlant l'aménagement de l'un des premiers jardins urbains (1739-1760) et la mise en valeur de monuments antiques emblématiques (temple de Diane, dépôt lapidaire, puis la tour Magne). L'importance du jardin imprègne l'urbanisme avec la création d'une ville neuve aux côtés de l'ancienne dont l'achèvement se poursuit au cours du XIX^e siècle. Ce projet porte le témoignage de la culture du siècle des Lumières. Ce jardin s'impose comme un patrimoine aux multiples facettes, archéologique, hydraulique, paysager. Aujourd'hui, l'usage de ce lieu perdure. La source du jardin de la Fontaine à Nîmes, aux pieds du Mont Cavalier, alimentait un vaste ensemble cultuel monumental au cours de l'Antiquité, l'Augusteum dont il subsiste le temple de Diane, dans un quartier abrité par les remparts aux pieds de la tour Magne. Ces vestiges antiques emblématiques de la Gaule romaine sont redécouverts au XVIII^e siècle (1739-1760), dans la même décennie que les grandes découvertes de Pompéi et d'Herculanum. La commande de ce jardin trouve son origine dans la volonté rationnelle d'améliorer et stabiliser l'alimentation en eau de la ville de Nîmes. Mais la découverte des monuments antiques transforme le projet : il s'agit alors de conjuguer l'utile et l'agrément en construisant l'un des premiers jardins publics de France. Le concepteur de la partie basse du jardin, l'ingénieur du roi Jacques Philippe Mareschal, a su préserver le temple de Diane et l'intégrer dans un jardin de style classique, reflétant la culture du siècle des Lumières, au milieu du XVIII^e siècle : un jardin français à l'esprit antique et un modèle classique. La volonté de conserver les objets découverts lors des travaux à La Fontaine ont abouti à la création d'un dépôt lapidaire public dans le temple de Diane, dès 1750. Dans la dernière phase du chantier (1747), le projet s'étend aux quartiers avoisinants, devenant un vaste chantier d'embellissement et d'urbanisation. Les grands axes de la ville sont alignés sur ceux du jardin, créant une ville neuve à côté de l'ancienne. Cette étape se poursuivra tout au long du XIX^e siècle. Les Jardins de la Fontaine se trouvent être une des dernières grandes commandes publiques de l'Ancien Régime, et sont inaugurés inachevés, en 1760.

Éléments attendus : Identification du lieu (Nîmes), de la thématique (jardin moderne, intégration des ruines antiques) et de la chronologie (jardin XVIII^e et monuments antiques) ; évoquer l'histoire de l'archéologie urbaine et l'intérêt pour les vestiges, la conservation ; Description des vestiges avec le vocabulaire adapté ; identification de la ville neuve, dans la continuité du jardin, à côté de la ville ancienne ; mise en perspective et comparaison : la découverte des monuments antiques au XVIII^e siècle et leur mise en valeur (création des dépôts lapidaires, ...), comparaison avec d'autres jardins du XVIII^e siècle

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

❖ **Document 1 : Patère de Rennes ; Datation : 209 ap. J.-C. ; Matériaux et technique : or massif à 23 carats, métal coulé et repris en ciselure ; Dimensions : D 25 cm ; H 4,4 cm ; Provenance : Rennes ; Lieu de conservation : Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des monnaies, médailles et antiques**

Éléments attendus : Maîtriser le vocabulaire descriptif de l'orfèvrerie romaine ; identifier l'iconographie de l'œuvre (scène mythologique, monnaies) ; proposer une datation ; apprécier le caractère unique et exceptionnel de l'œuvre, la replacer dans le contexte de l'idéologie sévérienne.

Cette grande coupe magnifiquement ouvragée est une patère, dite de Rennes d'après son lieu de découverte. Sa particularité est d'être faite en or massif, ce qui lui confère un caractère rarissime dans la mesure où très peu de témoignages de vaisselle antique en or sont parvenus jusqu'à nous. Les circonstances de découverte de cette œuvre sont fort heureusement bien documentées. Des travaux effectués dans une maison du chapitre de Rennes ont permis de mettre au jour la patère en 1774. Elle avait été enfouie avec d'autres objets précieux, dont 94 monnaies d'or émises du I^{er} à la fin du III^e siècle ap. J.-C., des fragments de chaîne en or, 4 *aurei* montés en de luxueux pendentifs à bordure ajourée, et une fibule également en or du troisième quart du III^e siècle. L'ensemble a très probablement été thésaurisé volontairement et enfoui vers 275, postérieurement aux dernières monnaies datant du règne d'Aurélien. La Gaule vit alors des heures troubles, victime de raids barbares et notamment les Francs venus d'outre-Rhin. Le caractère exceptionnel de la découverte a occasionné une correspondance entre le conservateur du Cabinet du roi et son correspondant à Rennes. Leurs échanges indiquent que moins de deux semaines après sa mise au jour, l'ensemble (pour les monnaies, une partie seulement) a rejoint le Cabinet du roi, aujourd'hui Département des monnaies, médailles et antiques de la Bibliothèque nationale de France où il est toujours conservé. La forme de la coupe, large et peu profonde, indique une patère, ici sans manche. Ce type d'objet appartient au monde cultuel et servait à l'offrande de libations lors de cérémonies. Il est parfaitement identifié durant l'Antiquité, tant par les découvertes que par les représentations. Le caractère exceptionnel de la patère de Rennes tient à son matériau ainsi qu'à son décor. En effet, ce très bel objet est fait d'or pur. Outre la rareté originelle de la production de vaisselle d'or, due au coût du matériau et à son caractère luxueux, les objets

en or ont souvent été refondus par volonté de réutiliser la précieuse matière, sans pouvoir parvenir jusqu'à nous. La thésaurisation de la patère de Rennes l'a certainement préservée une première fois, et son envoi au Cabinet du roi juste après sa découverte l'aura épargnée à nouveau, lui évitant une fonte pour battre monnaie. Le décor de la patère est très riche et organisé en trois registres concentriques : le médaillon central, une couronne de feuilles ciselée en bas relief et une large bordure où sont serties des monnaies d'or (*aurei*). Le médaillon représente le triomphe de Bacchus sur Hercule, ou du vin sur la force. Bacchus trône au centre, entouré des figures peuplant son univers : Silène barbu, Pan cornu, bacchant et ménades. A droite de la scène, Hercule tient un canthare, assis sur la *léonté*, la peau du lion de Némée qu'il a vaincu, sa massue à proximité. Sa posture est inspirée du célèbre Héraclès Epitrapezios de Lysippe. Un cortège dansant ceint le médaillon : nous y retrouvons Hercule soutenu par deux bacchants et Bacchus installé dans une bige de panthères. Le culte de Bacchus et Hercule a connu une grande ferveur à la fin du II^e siècle et au début du III^e, et se retrouve sur des monnaies sévériennes dont un *aureus*. Ces dieux sont par ailleurs les protecteurs de Leptis Magna, ville natale de Septime Sévère. Seize *aurei* sont insérés au droit dans la bordure de la coupe. Ils représentent, en alternance et selon un ordre symbolique prédéterminé, des profils d'empereurs barbus ceints de couronnes de laurier, d'impératrices et de jeunes princes ceints de couronnes d'acanthé, tous bien identifiés. Les types monétaires ont été soigneusement sélectionnés et les monnaies en excellent état semblent n'avoir pas ou peu servi. Dix d'entre elles figurent des membres de la dynastie des Antonins et six autres représentent l'empereur Septime Sévère, ses fils Géta et Caracalla ainsi que l'impératrice Julia Domna. La monnaie la plus récente date de 208, et nous savons que Géta fut assassiné en 211 puis condamné à la *damnatio memoriae*, l'effacement de toute trace de sa mémoire qu'il s'agisse de portraits, d'inscriptions ou autres supports. Cela permet de dater la patère entre 208 et 211. On peut voir dans l'association de Septime Sévère et sa famille à la dynastie précédente une volonté de légitimer l'héritage du pouvoir. Né à Leptis Magna en Libye, Septime Sévère a été le premier empereur romain issu du continent africain et a été particulièrement attentif à consolider son positionnement de successeur légitime. C'est dans ce même esprit qu'il s'est attaché à se faire représenter en adoptant les traits capillaires des Antonins, chevelure et barbe fourmies et bouclées. Le matériau de la patère, son iconographie, l'excellent état des *aurei* et le choix des types monétaires impériaux en font plus qu'un objet luxueux : il s'agit d'un *unicum*, objet d'une commande officielle d'un proche de Septime Sévère sinon de Septime lui-même, probablement à but de cadeau impérial.

- ❖ **Document 2 : Loutrophore, attribuée au Peintre de Darius ; Datation : v. 340-330 av.J.-C. ; Matériaux et technique : céramique à figures rouges ; Dimensions : H 93 cm ; L 37,5 cm ; Provenance : Italie du Sud, Apulie ; Lieu de conservation : New York, Metropolitan museum of arts**

Eléments attendus : Maîtriser le vocabulaire descriptif de la céramique grecque ; identifier le type de vase, sa fonction, son iconographie ; connaître et restituer la technique dite à figures rouges ; identifier l'aire géographique et culturelle de production de ce vase (Grande Grèce, Apulie), et le Peintre de Darius ; proposer une datation.

Ce grand vase élançé d'une hauteur de 93 cm est une loutrophore. Ce type de vase servait au transport de l'eau lustrale lors des mariages ; les loutrophores ont aussi été déposées dans les tombes ou ont servi de marqueurs de tombes pour les célibataires décédés jeunes sans avoir eu le temps de se marier. Les proportions de cette loutrophore sont harmonieuses, de même que sa riche décoration dont les scènes sont développées sur plusieurs registres. Sur le registre supérieur de la panse se déroule une scène représentant l'épisode mythologique du jugement d'Adonis, jeune homme d'une grande beauté que se disputaient Aphrodite et Perséphone. Aphrodite avait confié Adonis à Perséphone, qui s'en éprit et refusa de le lui rendre. S'étant rendue vainement jusque dans les Enfers, Aphrodite en appela à Zeus pour arbitrer le conflit. Sur la scène de l'avant, les deux déesses attendent le verdict de part et d'autre d'une divinité masculine, peut-être Zeus ou bien Hadès, souverain des Enfers. Le jugement énonça qu'Adonis passerait un tiers de son temps avec Aphrodite, un tiers avec Perséphone et un tiers avec la personne de son choix, qui se porta finalement sur Aphrodite. L'histoire se finit tragiquement lors d'une partie de chasse en forêt au cours de laquelle Adonis fut tué par le sanglier qu'il pourchassait. Il fut pleuré par Aphrodite, dont les larmes mêlées au sang du jeune homme donnèrent naissance à une fleur (l'adonis goutte-de-sang ou une rose rouge selon les sources). Le registre inférieur de la panse figure une scène de recueillement sur une tombe. Rendue en perspective, elle court tout autour du vase. Un jeune homme et une jeune femme endeuillée se tiennent devant une stèle (marqueur de tombe), ils sont accompagnés d'autres jeunes gens porteurs de diverses offrandes. Les registres de la panse sont séparés par des frises d'oves, de motifs géométriques et de rosettes. Le décor s'étend sur l'épaule du vase où une tête féminine émerge d'un calice au milieu d'une profusion d'éléments végétaux stylisés. Des vrilles à l'avant donnent de la profondeur au décor, en écho aux scènes figurées ou à la frise centrale de motifs crénelés, tandis qu'au revers de larges palmettes en aplat occupent l'espace sans impression de relief. Des motifs géométriques et végétaux achèvent la décoration du vase sur son col et ses lèvres. La scène de visite au tombeau, le mythe de la mort et de la renaissance d'Adonis en lien avec une végétation luxuriante sont autant de thèmes cohérents avec un usage funéraire. Le décor de la loutrophore est réalisé selon la technique dite à figures rouges : les figures et les scènes sont mises en réserve sur l'argile du vase et se détachent du fond verni de noir. Elles sont ensuite reprises dans le détail au pinceau, donnant plus de souplesse et de précision aux représentations. Développée à Athènes dans la seconde moitié du VI^e siècle, elle s'est répandue en Grande Grèce où la production de céramique italienne fut florissante jusque vers 300 av. J.-C., particulièrement en Apulie où elle est également marquée par le recours aux rehauts de couleur souvent blancs, jaunes ocre et rouges/bruns. L'ornementation exubérante mais soigneusement ordonnée traduit le goût apulien de la production céramique, de même que l'exploitation

maximale de la surface du vase. A partir de 360 av. J.-C., les scènes de visite au tombeau avec offrandes se multiplient, marquées par une tombe stylisée ou des personnages groupés autour d'une stèle. Le Peintre de Darius illustre particulièrement ce courant, à la suite du Peintre de Lycurgue et aux côtés du Peintre des Enfers, qui influencèrent ensuite le Peintre de Baltimore. L'artiste connu sous le nom de Peintre de Darius est un céramiste apulien, actif dans les années 340 à 320 av. J.-C. Il tire son nom d'un cratère à volutes représentant le roi perse Darius Ier, retrouvé dans une nécropole d'Italie méridionale et mettant en scène de façon spectaculaire les conquêtes contemporaines d'Alexandre en Asie. Il est connu pour avoir, entre autres, largement exploité le répertoire mythologique, au point que son œuvre représente parfois une source d'information privilégiée sur les mythes et leurs variantes. Ses décors sont d'une grande richesse, ses compositions subtilement organisées. On reconnaît sa main dans la grande expressivité des visages et la finesse de traitement des corps. Il se distingue particulièrement par les représentations de profil ou de trois-quarts des personnages comme en témoigne cette loutrophore sortie de son atelier dans les années 340-330 av. J.-C.

❖ **Document 3 : *Bouleutèrion* de Milet ; Datation : 175-163 av. J.-C. ; Dimensions : L 55,9 m, l 34,8m ; Provenance : Milet (Sud-Ouest de l'actuelle Turquie) ; Lieu de conservation : *in situ***

Éléments attendus : Maîtriser la description et le vocabulaire de l'architecture publique grecque ; identifier le type de bâtiment et sa fonction ; Proposer une datation ; Contextualiser le *bouleutèrion* dans la vie des cités grecques à l'époque hellénistique, s'appuyer sur des comparaisons, par exemple le *bouleutèrion* de Priène.

L'architecture monumentale grecque s'est d'abord développée dans le domaine religieux : sanctuaires, temples et trésors. A partir de la fin du IV^e siècle, le théâtre grec apparaît dans les parures urbaines, le genre architectural succédant au genre littéraire. De la même façon, les institutions des cités grecques prennent forme dans le tissu urbain au moment où elles sont essentiellement représentées à l'échelon municipal et alors que les grandes monarchies sont prépondérantes. A ce moment se développent les *bouleutèria*, des salles de conseils. Le plan reproduit est celui d'un *bouleutèrion* : bâtiment où se réunissait la *boulè*, le Conseil chargé des affaires de la cité. Elle est composée des bouleutes, citoyens volontaires tirés au sort par l'*Ecclesia* (Assemblée des citoyens) et renouvelés par groupes tous les mois, qui sont principalement en charge de la préparation des lois de la cité. Ces salles sont généralement destinées à accueillir quelques centaines de personnes, les bouleutes en premier lieu mais certainement aussi des assemblées publiques plus larges. Il s'agit ici du *bouleutèrion* de Milet, aux dimensions particulièrement imposantes avec une longueur de presque 56 m pour 34,8 m de large. Le plan montre une articulation en trois parties de l'ensemble, qui est clos : une entrée, une cour et la salle de réunion à proprement parler. L'entrée principale se fait par un *propylon* monumental à quatre colonnes. Trois portes l'ouvrent sur une grande cour à péristyle bordée à l'ouest de la salle du Conseil. Cette dernière est aménagée de dix-huit rangées de gradins en hémicycle et est exceptionnellement grande avec 1200 sièges, en échos aux dimensions imposantes de l'ensemble. Elle est accessible par six entrées : deux à l'arrière et quatre côté cour. Le *propylon*, les colonnades ainsi que la salle d'assemblée étaient couverts, la cour étant à ciel ouvert. Quatre colonnes, figurées sur le plan et visibles sur la coupe, soutenaient le toit de la salle. Leur nombre restreint et leur emplacement permettaient une bonne visibilité de l'espace et de l'assemblée, démontrant une conception architecturale de grande qualité. L'autel au centre de la cour est un ajout postérieur, probablement d'époque augustéenne d'après ses décors sculptés. Le *bouleutèrion* de Milet était un des monuments publics les plus visibles de la cité. Sa superficie correspondait à deux blocs d'habitations et il s'insérait dans un tissu urbain orthogonal et modulé, caractéristique de la planification de nombreuses villes grecques depuis l'influence d'Hippodamos de Milet. Il se trouvait à l'extrémité de l'avenue des processions, grand axe traversant la cité puis devenant la voie sacrée qui conduisait au sanctuaire d'Apollon à Didymes. Un autre *bouleutèrion* d'époque hellénistique est connu dans la cité voisine de Priène. Construit vers 200 av. J.-C., il est conçu selon un plan presque carré, et de dimensions moindres : 20 x 21 m pour une capacité d'accueil de 600 places environ. Les *bouleutèria* de Milet et de Priène illustrent la diversité des formes architecturales pour un bâtiment de même fonction. Priène présentait également une variante de l'agencement des gradins, droits. Une inscription retrouvée dans la salle du Conseil de Milet mentionne Antiochos IV de Syrie, roi séleucide de 175 à 164 av. J.-C., comme donateur du bâtiment qu'il dédia à Apollon Didymeus, Hestia Boulaia et au peuple de Milet. Le geste d'Antiochos fut relayé par Timarchos et Hérakéides, deux frères et notables originaires de Milet, en bonne influence auprès du roi. L'inscription a permis de dater la construction du *bouleutèrion* du règne d'Antiochos IV. Le *bouleutèrion* de Milet représente ainsi un des hauts lieux de la vie civique de la cité, où le bâtiment à l'architecture sophistiquée a joué un rôle de premier plan.

❖ **Document 4 : Maison de Neptune et Amphitrite, le décor du *triclinium* d'été - Datation : I^{er} siècle ap. J.-C. ; Matériaux et technique : pierre, béton (construction), mosaïque, peinture (décoration murale) ; Provenance : Herculaneum, maison de Neptune et Amphitrite ; Lieu de conservation : *in situ***

Éléments attendus : Maîtriser le vocabulaire de l'architecture privée romaine et de ses décors (mosaïque, peinture) ; identifier l'iconographie de la mosaïque, évoquer la technique ; Recontextualiser ce type de décor en milieu urbain au I^{er} siècle ; Proposer une datation.

Les cités vésuviennes, et en premier lieu Pompéi et Herculaneum, nous ont livré des témoignages exceptionnels sur l'architecture domestique romaine privée et ses décors dont une grande partie a été figée par la tragique éruption du Vésuve en 79 ap. J.-C. Les photographies représentent une pièce de la maison dite de Neptune et Amphitrite, à Herculaneum, et le riche décor de mosaïque dont elle tire son nom. Le plan restitue l'ensemble de la

maison. Bien que nous nous trouvions en Campanie et non dans une ville à l'échelle de Rome, l'espace urbain reste compté. Le I^{er} siècle est marqué par une évolution du plan italique traditionnel où toutes les pièces de la maison sont organisées autour de l'atrium, vers une recherche de nouveaux espaces plus aérés et procurant plus de lumière. Les demeures les plus spacieuses sont alors dotées de cours à péristyle ou d'espaces de verdure. Pour celles dont la surface ne le permet pas, une des solutions consiste à déployer l'imaginaire par le décor : peintures et mosaïques prennent le relai du réel par l'image. La villa de Livie à Prima Porta, au nord de Rome, a ainsi livré dans une pièce souterraine le plus ancien et un des plus beaux décors peints représentant un jardin en trompe-l'oeil. Ces espaces où le décor ajoute une dimension au réel se voient souvent assigner une fonction de plaisance, donnant la sensation d'échapper aux contraintes de la ville. C'est le cas de la pièce qui nous intéresse dans la maison de Neptune et Amphitrite. D'une surface de 200 m², la maison est relativement petite en comparaison aux grandes demeures urbaines, et ne possède ni jardin ni péristyle. Structurée en deux niveaux, elle abritait au rez-de-chaussée une boutique dotée d'un comptoir pour la préparation de nourriture et de boissons (*taberna* sur le plan) ainsi qu'une petite cuisine. Son étage en bois a été bien conservé, comme spécifiquement à Herculaneum en raison de la température plus basse de la coulée pyroclastique puis de la coulée de boue qui a recouvert la ville lors de la violente éruption volcanique de 79. Les décors conservés ainsi que le mobilier retrouvé dans la maison montrent le goût raffiné de son riche propriétaire, peut-être un marchand. En témoigne son *triclinium* d'été à ciel ouvert : bien que de petites dimensions (env. 5 x 4 m), son aménagement et son décor en font la pièce la plus spectaculaire de la maison. La maçonnerie, encore visible au sol autour d'un bassin central alimenté en eau, était conçue pour accueillir des banquets. Installés sur des coussins en position allongée, les convives dînaient en admirant le riche décor des parois du fond de la cour. La première paroi a reçu l'apparence d'un « nymphée » (non relié au circuit d'eau) divisé en trois niches. Les supports de marbre présents suggèrent que les niches abritaient une statue au centre et deux lampes dans les petites niches latérales. La paroi et le cul-de-four de la niche centrale sont tapissés d'une magnifique mosaïque aux couleurs vives obtenues avec de la pâte de verre tandis que les angles de la structure sont soulignés de coquillages. Le registre supérieur de la mosaïque est traité comme un tableau dont la composition répond au principe de symétrie. Sous des guirlandes de feuillages verts et de fruits surmontées de paons, deux cervidés sont poursuivis par des chiens, le tout se détachant d'un fond bleu vif. La mode alors répandue des nymphées décoratives est attestée à Pompéi, dans les maisons de la Grande Fontaine et de la Petite Fontaine notamment où le décor marin est également renforcé par l'utilisation de coquillages. La seconde paroi est recouverte d'un décor de peinture et de mosaïque : au milieu d'un jardin de plaisance peint figurant plantes, oiseaux et bassins, le panneau principal en mosaïque de pâte de verre représente dans les mêmes tons que la paroi précédente Neptune et un personnage féminin longtemps interprété comme Amphitrite, parfois comme Vénus. Le couple divin marin se tient debout en position hiératique, sous une coquille stylisée suggérant une niche, dans un encadrement de colonnes et de rinceaux. La pose de Neptune fait écho au Zeus de Lysippe, qui a abondamment inspiré la petite statuaire de bronze. La fresque est antérieure à la mosaïque, qui l'a partiellement recouverte au milieu du I^{er} siècle. Il est à noter que le décor de cette cour est pensé en articulation avec le reste de la maison par un jeu de perspectives. Ainsi, le nymphée, dont la composition est rigoureusement symétrique, n'est lui-même pas placé au centre de la paroi qui l'accueille, mais adossé à l'angle de la pièce afin de se trouver dans la perspective du second *triclinium* couvert donnant sur la cour. La mosaïque de Neptune et Amphitrite, clou de la décoration de la maison et comptant parmi les plus beaux décors de la ville, était quant à elle visible dès l'entrée, par un jeu de longue perspective axiale à travers l'*atrium* et le *tablinum*, qui surprend encore le visiteur de nos jours.

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

❖ **Document 1 : (peinture sur panneau) : Maître de San Martino, La Vierge et l'Enfant avec douze scènes de la vie de sainte Anne et de saint Joachim, Pise, Museo nazionale di San Matteo, c. 1280, Tempera et or sur bois, 164 x 130 cm**

Éléments attendus : s'exprimer dans un français correct avec une maîtrise de la terminologie disciplinaire et technique ; structurer sa pensée et son analyse ; procéder à l'analyse iconographique (point sur le type de la Vierge Hodigitria, ses origines byzantines et sa diffusion en Toscane) et plastique de l'oeuvre afin d'en expliquer la fonction (panneau d'autel ou suspendue à une poutre) ; la replacer dans son contexte de commande et au sein de sa période stylistique : oeuvre majeure de la peinture pisane du Duecento. Point attendu sur la question de ses rapports avec la *Maesta de Pise* de Cimabue (avec référence à l'exposition du Louvre de 2025). Analyse plastique: Panneau sur fond or étiré en hauteur, divisé verticalement en trois parties, les deux parties latérales sont subdivisées en 6 compartiments au format étiré en largeur. La partie centrale présente la Vierge à l'Enfant en trône correspondant au thème de la Maestà (Vierge en majesté). Marie est figurée légèrement de trois-quarts, vers senestre. Le trône présenté de biais adopte la dimension du compartiment central, ses montants latéraux en jouxtent les limites et les trois pieds visibles du repose-pied s'appuient contre la limite basse du panneau. Le dossier du siège est composé de 7 montants horizontaux aux motifs de trilobe et laisse place en partie haute à la tête nimbée de Marie encadrée de deux anges en buste. Le marche-pied est ouvert d'un trilobe sur sa face principale sous lequel est développé l'épisode de la Charité de saint Martin. Les scènes latérales sont organisées selon un ordre de lecture horizontal allant de haut en bas et de dextre à senestre et s'achève avec la représentation de 4 saints. Palette réduite pour le panneau central (bleu, rouge), plus riche et subtile pour les compartiments latéraux : rose, jaune, violet, vert, orange. Oeuvre attribuée au Maître de san Martino, nom de convention donné à l'artiste à partir de l'oeuvre proposée à l'étude. Considéré depuis Roberto Longhi comme l'un

des artistes majeurs du milieu pisan au Duecento. Seule une autre oeuvre lui est attribuée *Sainte Anne portant la Vierge* (Pise, Museo nazionale di San Matteo, c. 1280). Le foyer pisan : Dynamisme du foyer artistique pisan, ville à l'économie maritime florissante - liens avec la méditerranée (exemple des céramiques islamiques). Lieu d'entrée de la peinture byzantine en Italie centrale, foyer pisan lieu d'adaptation des modèles byzantins par les peintres toscans : exemple passage du *Christus triumphans* au *Christus patiens* (rappel attendu d'oeuvres et d'artistes majeurs : Maestro della Croce, croix peinte dite n°20 Pise, Museo nazionale di San Matteo ; les Crucifix de Giunta Pisano, Assise 1236, Bologne 1250; Cimabue (Cenni di Pepo dit) Maestà de Santa Trinita, Maestà de Pise, Crucifix d'Arezzo). Importance des commandes des ordres mendiants dont les Franciscains dans la transformation lente des modèles byzantin dont Cimabue et le Maître de de San Martino sont des acteurs majeurs : humanisation des figures saintes, nouvelle corporéité et naturalisme de la gestuelle et des postures. Plusieurs hypothèses concernant le lieu primitif de l'oeuvre, qui n'est pas documenté. Il est attendu que la question soit évoquée en lien avec la fonction de l'oeuvre. 1. Mentionnée pour la première fois à Pise dans l'église San Martino in Chinzica qui est possiblement son lieu d'origine (présence sous le trône de la Vierge de la Charité de saint-Martin permettant de le supposer). 2. panneau commandé pour l'église des Ognissanti de Pise desservie par une communauté de Clarisses à laquelle pourrait correspondre le programme iconographique marial. 3. Hypothèse d'un lien avec la seconde oeuvre conservée du Maître de San Martino, *Sainte Anne portant la Vierge* (Pise, Museo nazionale di San Matteo, c. 1280) dont elle pourrait être le pendant. Les visages des deux femmes sont strictement identiques, la gestuelle et les manteaux sont extrêmement proches. Fonction de l'oeuvre : hypothèse selon laquelle les deux oeuvres ont été conçues pour être disposées côte à côte, en hauteur sur une poutre dans le sanctuaire, à l'image des deux panneaux de San Francesco de Pise (*Maestà* de Pise de Cimabue, et *Stigmatisation de saint François* de Giotto, musée du Louvre). Iconographie : Oeuvre présentant sur une seule table étirée en hauteur la figure centrale de la Vierge à l'Enfant entourée de compartiments latéraux développant un cycle iconographique marial (scènes de la vie de sainte Anne et de saint Joachim). La composition est une réadaptation du modèle byzantin de la *Vita icon* ou icône hagiographique, diffusion en Italie centrale et dans les Pouilles dans le cadre des commandes franciscaines. La Vierge en trône désignant de la main droite, au fidèle, l'Enfant assis sur son bras gauche correspond au type iconographique byzantin de l'Hodigitria (Hodigitria/Hodegetria) qui signifie celle qui indique la Voie, la Vérité, celle qui guide. A pour origine le prototype de l'Hodigitria conçu au Monastère des Hodegon ou de Odégores à Constantinople. (dit monastère de la Panaghia Hodégétia). La tradition voulait que cette image soit celle peinte par saint Luc, envoyée de Jérusalem à Constantinople par l'impératrice Eudoxia, femme de Théodose II (408-450). Ce type iconographique se répand en Toscane via les voies marchandes ouvertes par Pise en méditerranée orientale et sa circulation s'accélère après 1204 (conquête franque de Constantinople au cours de la 4ème croisade). Type très présent en Toscane durant le Duecento. Style : Il est attendu que l'oeuvre soit replacée dans le contexte pisan et toscan du duecento Faire le point sur le répertoire de formes et de schémas iconographiques stéréotypés appartenant à la tradition de la manière grecque (maniera greca/Vasari), lien avec les icônes orientales très nombreuses en Toscane au XIIIe siècle : type de visage stylisé et vêtements standardisés de la Vierge, parmi les exemples attendus : Peintre oriental ?, Madone Mellon ; Duccio : Madones de Crevole et de Castelfiorentino, Maesta Rucellai ; Cimabue Maesta de Pise. Insister sur le détachement de la tradition orientale amorcée par Cimabue et sur les liens de l'oeuvre étudiée avec la *Maestà de Pise* de Cimabue (Louvre) dont elle est une des réinterprétations : grande nouveauté : position de la Vierge et du trône en biais creusant la surface de la représentation, motif du manteau bleu aujourd'hui sans chrysographie avec des pendeloques dorées en partie basse, reprise à l'identique de la position et des gestes de l'Enfant, tentative de compréhension et de citation de la transparence du vêtement sur la jambe de l'Enfant Jésus (mal compris en raison de l'absence du bleu du manteau à travers le voile), palette riche et claires des scènes latérales (comparaison attendue avec les 3 petits panneaux du diptyque perdu de Cimabue dont l'un (la Dérision du Christ) a été acquis par le Louvre en 2023.). Spécificité du style du maître de San Martino par rapport à Cimabue. Utilisation de légers rehauts blancs pour travailler le volume du corps de l'Enfant et des personnages des scènes latérales ; plis serrés des vêtements marqués de stries lumineuses, souplesse et dynamisme, expressivité des visages et naturalisme des gestes des figures dans les scènes latérales relevant de sa connaissance de la tradition antique (modèle de la sculpture pisane, ex. Nicola Pisano, chaires des cathédrales de Pise et de Sienne).

❖ **Document 2 : (orfèvrerie) : éléments du trésor de Sutton Hoo : fermoirs d'épaule, or, grenats, verre, fin VIe-début VIIe siècle, longueur : 570 mm, Londres, British Museum**

Eléments attendus : s'exprimer dans un français correct avec une maîtrise de la terminologie disciplinaire et technique ; structurer sa pensée et son analyse ; situer dans le temps et l'espace l'oeuvre étudiée : savoir situer l'oeuvre dans son cadre de production (oeuvre anglo-saxonne) grâce à l'analyse de la technique (cloisonné de grenats et de verre), des matériaux (or, grenats et millefiori) et des motifs (figures animales entrelacées, géométrisation des formes ornementales) ; expliquer les procédés techniques, la symbolique des formes ornementales, rapprocher les oeuvres des autres pièces du trésor de Sutton Hoo (boucle de ceinture, couvercle de bourse, boutons et pyramides en or cloisonné de harnais d'épée) et avec d'autres pièces trouvées sur des sites similaires (Stadforshire, fin VIe-début VIIe ; Wintfarthing première moitié VIIe). Fermoir d'épaule en deux parties, de section incurvée constituée d'une plaque rectangulaire à l'extrémité arrondie. La moitié du fermoir d'épaule est en or, incrustée de cloisonné de grenats et de verre. Une boucle et une chaîne sont attachées au sommet du fermoir qui est fixé à une épingle en or simple avec une tête d'animal en filigrane. L'épingle passe à travers une charnière qui relie ce fermoir à la seconde partie du fermoir d'épaule. La plaque rectangulaire contient un panneau central de quinze alvéoles cloisonnées remplies alternativement de verre *millefiori* et de grenats ; les

alvéoles en grenat sont recouvertes d'une feuille d'or estampée. Ces alvéoles sont intercalées avec des alvéoles de grenat un peu légèrement plus grandes. Le panneau central est bordé de chaque côté par des motifs d'animaux entrelacés (de type serpent) dont le corps est formé de grenats incrustés et les yeux de verre bleu. L'extrémité arrondie contient un motif de deux quadrupèdes entrelacés (sanglier ?), exécuté en cloisonné de grenat, têtes baissées et dos courbés partant de l'extrémité arrondie du fermoir, hanches incrustées de verre *millefiori*. Les espaces entre les pattes des animaux sont remplis d'un motif zoomorphe et le champ central d'un motif non zoomorphe, le tout en filigrane d'or. Contexte : Trésor de Sutton Hoo. 1939, Suffolk : territoire de l'East-Anglia conquis par des peuples germaniques venus du nord-ouest de l'Europe après le retrait de l'armée romaine de Grande-Bretagne en 410 après J.-C. Découverte en fouille, sur un site présentant une série de tumulus et de tombes, au sein d'un tumulus d'un navire de 27 mètres de long doté d'une chambre funéraire contenant de nombreux objets de prestige : argenterie byzantine, textiles luxueux, accessoires vestimentaires en or sertis de grenats, casque à masque humain. Sépulture datant du VII^e siècle, période dite anglo-saxonne. Enterrements de navires rares dans l'Angleterre anglo-saxonne - réservés aux personnes les plus importantes de la société : laisse penser qu'il s'agit peut-être de la sépulture d'un roi anglo-saxon (hypothèse du roi d'East Anglia, Raedwald ; traces de phosphate dans le sol, indiquant la présence d'un corps humain ; n'est pas un cénotaphe). Origine des grenats : Europe centrale (Tchéquie), Asie du sud : Sri Lanka et Inde. Trace des relations de l'Est-Anglia avec l'Orient sur de très longues distances, en Europe et au-delà : présence d'argenterie byzantine, Analyse technique : Exemple d'œuvre en émail cloisonné, technique à son zénith dans l'Angleterre à la période anglo-saxonne. Technique consistant à fixer sur une fine plaque d'or des cloisons (bâtes) dessinant un réseau figuratif ou ornemental et créant des cavités qui sont tapissées de fines feuilles d'or estampées et gaufrées, afin de garantir une brillance supplémentaire et des effets de transparence. Chaque cellule était remplie d'un mélange pâteux de calcite, de quartz et de cire d'abeille afin de soulever les grenats au ras de la surface de l'objet. Présence également de granulation et de *millefiori* bleu. Origine de la technique du cloisonné au grenat : dès les années 200 en mer Noire, Caucase ou Asie occidentale ; technique propagée par les élites et leurs artistes vers l'ouest dans toute l'Europe. À la fin des années 500, le cloisonné à grenat arrive en Angleterre, atteint son apogée dans les années 600 sur le site de Sutton Hoo. Exemple des échanges soutenus entre le subcontinent indien, le monde méditerranéen et l'Occident mérovingien. (cf exposition *Silk Roads*, British Museum 09/24-02/25) Iconographie et style : Motifs du cloisonné caractéristique de la production anglo-saxonne. Présence de motifs zoomorphes stylisés dont des animaux serpentins entrelacés, jeu des entrelacs, régularité et équilibre de la composition, symétrie de la distribution des différents motifs zoomorphes, permanence de ces motifs d'origine germanique et scandinave auprès des élites christianisées (christianisation active à partir de 597-missionnaires romains ; romanisation de la culture des élites) à une période durant laquelle le christianisme introduit de nouveaux thèmes et motifs (enluminure portraits d'évangélistes ; table des canons). Des rapprochements avec l'enluminure contemporaine sont attendus : *Livre de Durrow*, Dublin Trinity College MS 57, vers 700 ; *Évangiles de Durham*, Durham Cathedral Library, MS AII17, v. 700 ; rapprochements avec des œuvres appartenant à d'autres sites de fouille également : *Gold disc brooch*, King's Field, Faversham, Kent, début du VI^e siècle, Londres, National Gallery ; *Kentish disc brooch* (début VII^e) British museum ; *Pendentif de Winthfarthing*, Norwich Newcastle museum (Norfolk, 1^{ère} moitié VII^e).

❖ **Document 3 : (Art textile) Dais de Charles VII, lissier anonyme sur un carton du maître de la Verrière de la chapelle Jacques Cœur de Bourges (Jacob de Litemont ?), Paris, musée du Louvre, département des objets d'art (acquisition 2010), vers 1440-1450, laine et soie, 292 x 285 cm**

Éléments attendus : s'exprimer dans un français correct avec une maîtrise de la terminologie technique et disciplinaire ; structurer sa pensée et son analyse ; préciser la technique et les matériaux (tapisserie de lisse, laine et soie) ; procéder à l'analyse iconographique et plastique de l'œuvre afin d'en expliquer la fonction (dais de trône), de la replacer dans son contexte de commande (Charles VII) et au sein de sa période stylistique (lien avec la peinture eyckienne et le gothique international. Point attendu sur la question de l'attribution à Jacob de Litemont. Tapisserie à fond rouge vermillon sur lequel se détache en partie supérieure, dans l'axe vertical médian, un soleil à douze branches d'où émanent douze faisceaux de rayons chargés d'étoiles à sept branches. Trois d'entre eux passent à travers la couronne royale tenue par deux anges en vol, figurés à échelle humaine, aux ailes bleues et blanches déployées, vêtus de longues aubes blanches flottantes couvertes de dalmatiques fleurdelysées. Préciser succinctement la technique de la tapisserie et préciser le rôle du peintre dans la réalisation de l'œuvre (petit patron ou « pourtrait »). Mentionner la grande qualité de l'œuvre, capacité des lissiers à rendre le langage formel de l'artiste, délicatesse du rendu des carnations, des cheveux (travaillés mèche par mèche), utilisation subtile des battages pour créer les effets d'ombre et de lumière et de volume des vêtements et l'aspect soyeux des dalmatiques et la complexité des aubes blanches. Replacer ce tissage dans le contexte du développement de la production de tapisseries à partir du XIV^e siècle dans le domaine royal (Paris) et sur les terres du domaine de Bourgogne (Arras, Tournai). Citer de grandes œuvres commandées dans le milieu royal (œuvres attendues) : *Les cerfs volants*, Rouen, Musée départemental des Antiquités de Seine-Maritime, 1450-1460 ; *Couple (ou personnages) devant des rosiers (ou un jardin de rose)*, New York, Metropolitan Museum Of Art, 1450-1460. Rappeler l'importance de la tapisserie dans les grands décors royaux : exemple attendu pour le développement de l'emblématique royale sous Charles VII : Jean Fouquet, Le Lit de justice de Vendôme, dans

Boccace, *Des cas des nobles hommes et femmes*, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Seul dossier d'un dais royal conservé (pièce unique) : partie verticale du dais se trouvant au-dessus de la tête du roi trônant. Les anges couronnent le souverain, qui se tient trônant en dessous, dans un mouvement perpétuel. Les trois rayons passant à travers la couronne associent la Trinité à l'acte du couronnement. Les deux anges peuvent être reconnus comme les deux archanges Gabriel et Raphaël dont le culte est favorisé par le roi. Le soleil sur fond vermeil appartient à l'émblématique du début du règne roi Charles VII : reprise d'une des devises des rois de France, dont Charles VI, afin de souligner la légitimité du souverain ; expression de l'essence divine de la royauté. Peut être lu comme un manifeste de la légitimité royale dans le contexte du règne de Charles VII : fin de la guerre de Cent ans, couronnement en 1429, années 1440-1450 (période de création de l'œuvre) : reconquête du royaume sur les Anglais, réorganisation des cadres religieux et politiques du royaume. Roi vainqueur, affirmation de sa légitimité : rapprochement attendu avec le portrait de Charles VII par Jean Fouquet (Musée du Louvre) « Le très victorieux roy de France Charles septiesme de ce nom » v. 1450. Composition très élaborée construite autour du rayonnement centrifuge de l'astre. Les anges qui plongent la tête en bas vers le souverain présentent une symétrie presque parfaite, des variantes sont introduites dans l'envolée des vêtements pour donner un effet naturaliste au vol. L'inscription plastique des anges sur le fond rouge et le passage des trois rayons à travers la couronne fait surgir les anges dans l'espace où se situe le souverain. Délicatesse des corps et des traits des anges : souplesse, sinuosité, raffinement du traitement des visages (fronts haut, yeux clairs au paupières tombantes, petites bouches en cœur, couronne de cheveux bouclés flottant au vent traitée mèches par mèches. Subtilité des gestes, variation dans la tenue de la couronne, mains et doigts souples. Mêmes remarques à développer sur les vêtements, sur la délicatesse des nuances de couleur pour exprimer à la fois le volume des corps et des différents tissus, et les effets de l'air sur les drapés. (déploiement, enroulement). Travail spécifique sur les reflets métalliques de l'or de la couronne, sur la brillance des bijoux (perles, pierres précieuses). Caractéristiques stylistiques permettant son rapprochement avec l'œuvre du maître de la Verrière de la chapelle Jacques Cœur de Bourges. Auteur de la verrière de l'Annonciation (vers 1451), dans la chapelle de Jacques Cœur dans la cathédrale Saint-Etienne de Bourges et des anges porteurs de phylactères peintes sur les voûtes de la chapelle de l'hôtel Jacques Cœur (vers 1450). Ses liens avec l'œuvre de Jan van Eyck sont saillants dans ces deux œuvres comme la continuité des formes du gothique international. Se remarque également ici dans le travail par le rendu très attentif des textiles et des bijoux, par la délicatesse des traits des anges. Maître de la Verrière de la chapelle Jacques Cœur de Bourges, d'origine flamande identifié comme étant Jacob de Litemont (Louis Grodecki 1975). Originaire des anciens Pays-Bas, après avoir travaillé pour Jacques Cœur, Litemont devient peintre en titre du roi Charles VII à partir de 1451, puis de Louis XI (1461). Encore en fonction en 1474, et remplacé l'année suivante par Jean Fouquet. Aucune œuvre attestée n'est conservée. Semble être le seul artiste, peintre du roi, pouvant être l'auteur d'une œuvre aussi exceptionnelle.

❖ **Document 4 : (architecture castrale) château d'Angers, la forteresse du XIIIe siècle (c. 1232-1237) commande de Blanche de Castille et Louis IX (saint Louis)**

Éléments attendus : s'exprimer dans un français correct avec une maîtrise de la terminologie technique et disciplinaire ; structurer sa pensée et son analyse ; situer dans le temps et l'espace l'œuvre étudiée ; procéder à l'analyse architecturale en utilisant la terminologie adéquate ; situer l'œuvre (enceinte du XIIIe et étude de la porte des Champs : à partir de plan et des élévations) dans son contexte de production : l'une des plus importantes places fortes du royaume avec le château de Coucy, 1225-1240 (comparaison et rapprochement attendus) ; évoquer l'originalité du parti architectural par le développement de l'enceinte et la fonction du grand espace de la cour destiné à recevoir l'ost royal (première place d'arme connue) ; importance de ses défenses avec 13 tours de flanquement très serrées et 4 tours de porterie ; échelle monumentale de la construction ; exclusivité de la fonction militaire (pas d'autre exemple à cette période, sera suivie fin XIIIe par le château de Lille construit par Philippe le Bel). Situation : Enceinte castrale construite sur un promontoire encadré de deux anciens vallons et dominant le fleuve Maine. Implantation d'un château comtal au IXe siècle et d'un ensemble palatial au Xe siècle (grande salle, étuves, chapelle Saint-Laud). Dérasement partiel des tours de l'enceinte du XIIIe siècle au XVIe siècle pour l'adaptation à l'artillerie.

Analyse architecturale : Enceinte fortifiée massive adossée au fleuve, flanquée de 17 tours : 13 tours de flanquement très serrées et 4 tours de porterie. Courtines établies sur le socle rocheux avec en leur sommet un chemin de ronde ; conservation de trous de fortes sections signalant la présence de bretèches et de galeries de hourds (porte des Champs). Tours de flanquement de dimension remarquable égale à des tours maîtresses philippiennes, de plan entièrement circulaire et débordant à l'intérieur de l'enceinte. Grande homogénéité de la construction : talus de base tronconique, trois ou deux niveaux d'archères disposés en quinconce, jeu d'alternance entre jeu d'appareil de schiste noir et de chaînage de grès ou de calcaire jaune, format monumental de l'appareil de calcaire et de schiste (présence de trous de boulins dans les tours témoignant de rampes d'échafaudage hélicoïdales). Niveau sommital des tours non conservées (dérasement du XVIe siècle) : mur crenelé, percé d'archères dans les merlons et couverture par une toiture. Porte des Champs, ouvrage-maître de la forteresse, à rapprocher d'une tour maîtresse. Située à l'angle sud-ouest du château, deux tours plus hautes et plus volumineuses que les autres ouvrages de l'enceinte flanquant un passage d'entrée prolongé à l'intérieur par

important arrière-corps, traitement particulier de l'appareillage. Défense assurée par une double herse (première herse conservée, datée par dendrochronologie des années 1373-1374) séparée par un large assommoir. Aucune trace de pont-levis du XIII^e siècle, profonde feuillure de l'extérieur correspondant au pont-levis des XIV^e-XV^e siècles. Appareil régulier de calcaire jaune et non de schiste, seules les parties supérieures correspondant aux derniers niveaux d'archères reprenant l'alternance de bandeaux de schiste et de chaînage de calcaire ou de grès jaune. Talus particulier car alternance de bandeaux de grès et de calcaire jaune. Contexte : Mise en défense de la ville d'Angers dans le contexte des rivalités territoriales entre Plantagenêt et Capétiens, dans le contexte de la minorité du souverain. 1230, prise de la ville d'Angers par Blanche de Castille et Louis IX dans le cadre de la défense de l'Anjou face au domaine breton. Enceinte castrale venant renforcer l'enceinte urbaine, objectif de protection du Maine et l'Anjou contre la menace du duc de Bretagne Pierre de Dreux. Enceinte castrale correspondant à un changement important dans la conception de la défense du royaume. Décision de faire reposer la défense de la région sur un château fort devant faire office de verrou infranchissable au lieu de construire un ensemble de points fortifiés comme sous Philippe Auguste. Mention de Château Gaillard attendu, même dispositif construit par les Plantagenêt, verrou sur le cours de la Seine pour défendre l'accès à toute la Normandie. Autre fonction du château, servir de point de rassemblement de l'ost royal lors des offensives contre la Bretagne (campagne militaire de 1324, reddition de Pierre de Dreux). Construction rapide (5 à 7 ans), moyens financiers exceptionnels mis en oeuvre par la couronne, construction dirigée par les membres de l'administration royale. Destruction d'un quart de la cité d'Angers pour l'érection de la forteresse en raison de topographie de la ville. Forme de l'enceinte quadrangulaire flanqué de tours à archères et dotée de porterie à deux répondant à la forme traditionnelle de l'architecture fortifiée capétienne. La particularité du château d'Angers repose sur deux éléments majeurs : 1. Le périmètre inédit de l'enceinte qui atteint les 20000 mètres carrés soit plus de 7 fois les dimensions des forteresses capétiennes. 2. Enceinte entourant un espace vide destiné au rassemblement des troupes et pouvant servir de retranchement, seul lieu de résidence demeurant l'ancien palais comtal non utilisé par les ducs d'Anjou. Comparaison avec le château de Coucy, commande d'Enguerrand III de Coucy : château palais aux fonctions résolument différentes du château d'Angers. Les analogies résident dans la conception du programme de construction : propension au gigantisme : épaisseur des courtines, emprise considérable des tours, appareil régulier aux dimensions démesurées, grande qualité de la construction. Communauté de conception laissant penser à un maître d'ouvrage commun : conception de l'édifice, régie du chantier, réalisation. Deux chantiers exceptionnels contemporains, deux commandes de prestige, correspondant à deux fonctions distinctes de la forteresse au XIII^e siècle mais d'une même pensée constructive.

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

❖ Document 1 : Dirck Bouts, *Polyptique du Saint Sacrement*, 1464-1468, huile sur bois, 152 x 183, Louvain, collégiale Saint-Pierre.

Natif de Haarlem, Dirck Bouts mène sa carrière à Louvain durant la seconde moitié du XV^e siècle. Fort des innovations techniques et picturales développées quelques décennies plus tôt par Robert Campin, Jan van Eyck et Rogier van der Weyden, Bouts est un artiste majeur de la deuxième génération des peintres flamands et hollandais de l'*Ars Nova*. Par son ambition iconographique et sa qualité plastique, le *Polyptique du Saint Sacrement* est un des sommets de sa carrière. Le tableau est une commande de la confrérie du Saint-Sacrement de Louvain, groupe de laïcs qui souhaitait orner sa chapelle privative d'un retable peint selon la mode nouvelle élaborée au début du siècle. De fait, il se trouve aujourd'hui encore dans la chapelle pour laquelle il a été peint il y a plus de cinq siècles. Le tableau avait pour fonction de surmonter un autel et de dialoguer, d'illustrer même, la célébration de la messe. C'est ce qu'indiquent clairement le sujet choisi, l'institution de l'Eucharistie, et ses épisodes précurseurs dans l'Ancien Testament. A cet égard, Dirck Bouts s'inscrit dans la continuité des grands retables peints par ses prédécesseurs, le *Retable de l'Agneau mystique* de Van Eyck pour la cathédrale Saint-Bavon de Gand (*in situ*) ou celui de la guilde des arbalétriers de Louvain par Rogier van der Weyden (Madrid, musée du Prado). Dans les Flandres et l'Europe du XV^e siècle se diffuse une sensibilité religieuse nouvelle, la *Devotio moderna*, qui insiste sur une intériorisation de la foi et un profond mysticisme individualisé. La peinture joue ainsi un rôle de premier plan, en ce qu'elle offre une vision réaliste, tangible et concrète, des mystères auxquels le fidèle est convié. C'est en effet à la Cène que le fidèle assiste. Il s'agit d'une de ses toutes premières représentations modernes, dans un espace unifié et cohérent, autour d'une grande table. La perspective est particulièrement maîtrisée, renforcée par la forme géométrique de la salle, comme une sorte de boîte creusée en profondeur, et par le sol en damier. Les apôtres sont disposés autour de la table de manière parfaitement équilibrée (seule la mine sévère et la main retournée de Juda permettent de l'identifier) autour du Christ, dont la grande face qui évoque le voile de Véronique est exactement au centre du panneau, tandis que le point de fuite est légèrement au-dessus, comme pour suggérer un au-delà. L'usage de la technique de la peinture à l'huile particulièrement élaborée offre au tableau un spectaculaire réalisme au service d'une vision nouvelle de la dévotion qui définit cet *Ars nova* : les draperies fouillées, le caractère lumineux de la scène, les subtils effets d'ombre donnaient au fidèle le sentiment de pleinement assister à l'épisode illustré. A la manière de Van Eyck ou Rogier van der Weyden, les apôtres, bien que portant des draperies abstraites, apparaissent dans un décor contemporain à l'exécution du tableau : la vaisselle et les verres, les ornements sculptés et le mobilier de style gothique flamboyant, le passe plat, les vues en extérieur sur la ville de Louvain ou sur un jardin, soulignent l'actualité toujours réaffirmée de la Cène à chaque fois que le prêtre célèbre la messe. C'est cette actualité qui

justifie la présence à la fois réelle mais distante des personnages secondaires, sans doute des membres de la confrérie, qui assistent à l'épisode et évoluent dans le même espace que les personnages sacrés. Comme l'a bien souligné Erwin Panofsky, cet espace réaliste, prosaïque presque, est sacralisé par les indices discrets d'un symbolisme subtil : le plat métallique dans lequel l'agneau a été mangé semble évoquer le sang du Christ ; le drap qui sert de nappe rappelle le linceul ; le lion qui trône sur le lustre est à rapprocher du lion de Juda, symbole de la monarchie céleste du Christ comme de son ascendance (les rois David et Salomon) ; la vasque dans une niche, à l'entrée, fait allusion à la piscine qu'utilise le prêtre pour célébrer la messe ; un Moïse sculpté surmonte la porte, comme pour marquer le passage d'un seuil, du monde de la Loi au monde de la Grâce, instauré par l'Eucharistie ; une colonne de marbre rouge, à droite, annonce la flagellation du Christ. Bouts intègre ainsi magistralement les procédés de ses prédécesseurs dans un grand panneau central unifié, innovation majeure qu'il propose ici. Il y apporte la singularité de son style, avec ses personnages d'une extrême gravité qui donnent toute sa solennité à la scène. Le document spécifiant les conditions de composition et d'exécution du tableau a été conservé et spécifie clairement que deux théologiens de l'Université de Louvain indiqueront à l'artiste l'iconographie à composer. De fait, celle-ci est d'une grande densité. Les quatre panneaux latéraux viennent enrichir la signification du tableau central en montrant des épisodes de l'Ancien Testament considérés par la patristique comme annonçant l'institution de l'Eucharistie, véritable clef de voute de la théologie chrétienne. En haut à gauche, *Le Sacrifice de Melchisédech*, au cours duquel ce prêtre offre un sacrifice à Dieu et tend le pain et le vin à Abraham après sa victoire contre Kedorlaomer. En bas à gauche, *La Pâque*, au cours de laquelle un agneau sacrifié est consommé par les juifs autour de Moïse. En haut à droite, *Les Israélites recueillent la manne dans le désert*. En bas à droite, *Le Prophète Elie dans le désert* est visité par un ange, pendant une période de jeûne, qui lui offre un pain et de l'eau pendant son sommeil. Chacune de ces compositions évoque la nourriture sacrée qui donne le salut : elles annoncent ainsi l'Eucharistie. Bouts illustre dans trois d'entre elles sa parfaite maîtrise du nouvel art du paysage : la perspective atmosphérique est suscitée par un horizon lumineux et des fonds bleutés que viennent rythmer des villes lointaines, des collines, des rochers fantastiques profondément exotiques pour les hommes des Flandres. La sinuosité des chemins rappelle le procédé développé par Robert Campin pour creuser encore davantage la profondeur et faire du paysage un espace cohérent, praticable. Dans la Pâque juive, la scène apparaît dans un intérieur flamand comparable au panneau central, tandis que les costumes des personnages sont contemporains de l'exécution du tableau, quoique certaines coiffes masculines cherchent peut-être à évoquer un orient judaïque imaginaire. Avec ce tableau, Dirck Bouts offre une expression magistrale de son art, capable de mobiliser le nouveau langage de l'*Ars Nova* au service d'une pensée théologique complexe et ambitieuse, dans cinq scènes pourtant parfaitement réalistes et lisibles. La qualité de ce grand polyptique n'est sans doute pas étrangère à sa nomination, la même année, à la dignité de peintre officiel de la Ville de Louvain.

❖ **Document 2 : Wenzel Jamnitzer, Boîte à écrire, vers 1560-1570, argent, 22,7 x 10,2 x 6 cm, Vienne, Kunsthistorischesmuseum**

Originaire de Vienne et actif à Nuremberg, Jamnitzer est le représentant le plus fameux de l'orfèvrerie germanique qui se caractérise au XVI^e siècle par son étonnante virtuosité. La dimension fonctionnelle des objets s'efface derrière leur prestige artistique pour devenir les trésors qui peuplent les cabinets de curiosité des princes. Cette boîte à écrire fut ainsi commandée par l'archiduc Ferdinand II de Tyrol, et se trouve aujourd'hui à la *Kunstammer* du Kunsthistorischesmuseum de Vienne. L'œuvre de Jamnitzer révèle l'assimilation du langage ornemental de la Renaissance italienne par les orfèvres germaniques, au détriment des formes gothiques : l'orfèvre produit des surtouts de table, hanaps, aiguières et bassins, nautils, balances et toutes sortes de boîtes précieuses, en or ou en argent. Dans la boîte à écrire, la forme générale est simple et fonctionnelle : un parallélépipède régulier, avec des compartiments carrés sur son couvercle et orné sur ses tranches de festons. Jamnitzer est d'ailleurs l'auteur d'un recueil gravé, *Perspectiva Corporum Regularium*, illustrant des solides aux formes complexes, présentés en perspective, avec virtuosité. Mais c'est surtout par son abondant répertoire naturaliste que l'objet se distingue et qui caractérise l'art de Jamnitzer. Chaque compartiment présente en effet un animal : crapaud, lézard, souris, écrevisse, scarabée, sauterelle, mouche, coquillage. On retrouve ce répertoire animalier sur les parois latérales de la boîte à écrire, composé de reptiles et insectes, accompagnés d'une guirlande végétale abondante. L'étonnant naturalisme de ces reproductions se fonde sur la pratique du moulage sur le vif ou sur nature, technique permettant, à l'aide de plâtre, de cire, et de nombreux procédés destinés à garder les animaux intacts, de mouler de manière très fidèle des êtres vivants, animaux ou végétaux. Ces productions prennent place dans les cabinets de curiosité des princes germaniques. Qu'il s'agisse de la famille impériale (Charles Quint, Ferdinand I^{er}, ses fils Maximilien I^{er} et Ferdinand, Rodolphe II) ou des Electeurs, de Bavière ou de Saxe, ils se constituent dans leur palais des espaces dédiés à l'accumulation d'objets singuliers, le cabinet de curiosité, *Schatzkammer*, *Wunderkammer*, *Kunstammer*. Précédant la logique moderne de l'exhaustivité encyclopédique et de la classification qui en découle (principes sur lesquels se fondent les musées à partir du XIX^e siècle), ces lieux de collectionnisme accumulent surtout des objets hors norme, qu'il s'agisse d'animaux ou de fruits exotiques, d'êtres monstrueux ou de productions artistiques exceptionnelles. Tout

autant qu'il constitue un lieu d'étude et de savoir, le cabinet de curiosité affirme également le pouvoir du prince, en manifestant son emprise sur son royaume et sur les mondes les plus lointains. C'est dans cette esthétique de la merveille qu'il faut placer la production de cette boîte à écrire. Son naturalisme radical est qualifié à juste titre de « style rustique » et peut être rapproché des terres cuites de Bernard Palissy, autre virtuose du moulage sur le vif actif pour la cour de France, des dessins illusionnistes d'animaux de Joris Hoefnagel exécutés sur parchemin ou encore des portraits composés de fruits de Giuseppe Arcimboldo. L'ensemble de ces productions joue précisément sur les limites entre choses de la nature et choses de l'art, *Naturalia* et *Artificialia*. Par leur degré d'illusionnisme obtenu grâce à la technique du moulage sur le vif, l'artiste peut rivaliser avec la création divine et affirmer l'excellence de son talent. L'exigence scientifique qui soutient et justifie le savoir-faire plastique est une des grandes ambitions de l'artiste maniériste, bien souvent auteur de traités, recueils, recettes, faisant de l'artiste un savant capable de formaliser et de formuler son savoir. Palissy poussa cette ambition jusqu'au projet total de grottes recouvertes de décors moulés, exécutées pour le connétable Anne de Montmorency ou Catherine de Médicis, comme l'a révélé la découverte de son atelier lors des fouilles menées dans les années 1980 aux Tuileries. Dans les créations d'automates, notamment la nef de Charles Quint conservée au château d'Ecouen, c'est la vie même que l'artiste cherche à imiter et à subvertir. Le moulage sur le vif, si souvent condamnées dans l'histoire de l'art comme une technique niant l'invention et le talent de l'artiste, est ici exaltée car mobilisée pour reproduire des êtres inférieurs de la création. Insectes, reptiles, petits rongeurs, ces êtres grouillants qui composent le répertoire privilégié du style rustique, étaient considérés comme le produit de génération spontanée : en utilisant la technique du moulage permettant la création et la reproduction à l'infini, l'artiste illustre son talent mais aussi sa connaissance scientifique des principes qui régissent la génération des êtres.

❖ **Document 3 : François et Michel Anguier, Tombeau d'Henri II de Montmorency et de son épouse Maria Felicia Orsini dite Marie Félicie des Ursins, 1649-1652, marbre, Moulins, chapelle de la Visitation.**

Henri II de Montmorency, amiral et maréchal de France, descendant du connétable Anne de Montmorency, complotait avec Gaston d'Orléans contre le roi Louis XIII et le cardinal de Richelieu. A la suite de leur révolte en Languedoc, il est condamné à mort dans la cour du Capitole de Toulouse, en 1632. Son épouse, Marie Félicie des Ursins, est détenue à Moulins. En 1638, elle est autorisée à rejoindre la communauté des Visitandines. En 1644, elle obtient le transfert de Toulouse à Moulins du corps de son mari. Elle fait reconstruire l'église du couvent et ériger un tombeau pour son époux, exécuté par François Anguier. Ce sculpteur, originaire d'Eu, formé à Abbeville puis à Paris avec son frère Michel, complète son apprentissage à Rome de 1639 à 1641 dans l'atelier de l'Algarde. De retour à Paris, il devient un des sculpteurs majeurs de l'art français, notamment funéraire. La commande de Moulins, exécutée à Paris de 1649 à 1652 et installée l'année suivante, en est la première expression. Dans le chœur réservé aux religieuses, un ambitieux programme de tableaux, peints par Rémy Vuibert, est marouflé au plafond pour compléter le décor. Le tombeau est un genre majeur de l'art de la sculpture au XVII^e siècle. Il vient trouver sa place dans les chapelles que les grandes familles, à Paris comme en province, privatisent pour leur servir de dernière demeure. Structure métonymique, le monument funéraire n'est pas à proprement parler un tombeau, le caveau de la famille se trouvant sous la chapelle. S'adressant au vivant, il joue un rôle mémoriel en résumant le rang, les hauts faits, les valeurs et la dévotion du défunt. Les tombeaux peuvent être conçus selon deux partis distincts : comme monument isolé, en ronde bosse, ou comme monument pariétal, s'élevant contre un mur. Le premier principe, issu de la sculpture médiévale française, se retrouve à Saint-Denis dans les tombeaux royaux de François I^{er} ou Henri II. Le second, hérité de l'Italie du XV^e siècle, s'impose en France au XVI^e siècle pour des personnages de haut rang. C'est ce parti qu'adopte François Anguier. Le tombeau reprend le principe du frontispice architectural des façades d'églises ou des maîtres autels qui se diffuse en France à la suite de la Réforme catholique : il se compose de trois registres successifs, divisés chacun en trois travées et animé par trois types de marbres, blanc, noir et violet. Dans le registre inférieur, un sarcophage en marbre noir (en réalité un cénotaphe vide), posé sur l'épithaphe, est entouré de deux figures allégoriques assises : à gauche, un Hercule au repos, reconnaissable à sa musculature puissante et à sa massue, incarne la Force. Il est attribué à Michel Anguier, frère de François. A droite, une femme distribue des fruits et représente la Charité. Au registre supérieur, les époux sont représentés couchés sur le sarcophage, comme une sorte de synthèse entre la tradition des gisants et des orants : Henri, en armure et tenant l'épée, s'appuie sur son casque. Son regard se pose sur le monde tandis que celui de son épouse, voilée et vêtue de draperies, se tourne vers le ciel. Au-dessus, deux anges portent des guirlandes de lauriers ornant un vase, lui aussi vide, placé sur un piédestal : répondant au sarcophage, il évoque les urnes cinéraires de l'Antiquité. A gauche, Mars, dieu de la guerre, apparaît devant une niche. A droite, la Foi, porte une noble draperie et contemple une croix. Ces deux figures sont couronnées par des bas-reliefs de marbre blanc ornés de flambeaux affrontés fumants, autre symbole classique du trépas et du deuil. Cette séquence est rythmée par quatre colonnes de marbres noirs surmontées de chapiteaux corinthiens accueillant de petits alérions, tirés du blason des Montmorency. Trois bas-reliefs de

marbre blanc composent une frise au décor inspiré de la mer, mats, voiles, ancres, tridents, évoquant la dignité de Grand Amiral de France. Un fronton triangulaire, au centre, présente une simple coquille entourée de guirlandes de lauriers. Au registre supérieur, le blason des Montmorency avec ses seize alérions est maintenu par des anges, qui tiennent chacun un bâton de maréchal. Le blason est entouré des colliers de l'ordre de Saint-Michel et du Saint-Esprit, surmonte une ancre, présente une couronne ducale complétée par un casque empanaché. L'emblématique conçue par Anguier souligne ainsi le rang (duc) et les dignités de Montmorency (maréchal, amiral, membre des ordres du Saint-Esprit et de Saint-Michel), les figures de gauche renvoyant à ses valeurs, celles de droite à celles de son épouse. La formation romaine de François et Michel Anguier est clairement lisible dans ce monument, mais aussi la lecture plus personnelle qu'ils en livrent. En comparaison de la tradition française du XVI^e siècle ou de l'art italien qu'ils ont pu voir à Rome, le parti choisi se distingue par son caractère classique, régulier, majestueux et apaisé. L'ensemble du tombeau est défini selon un module régulier, plus horizontal dans la partie inférieure, vertical dans la partie médiane, ce qui offre stabilité puis élévation à la structure que vient couronner les armes du défunt. La statuaire est calme et apaisée. L'Hercule, avec sa force contenue, s'inspire directement du fameux Hercule Farnèse ; le *contrapposto* de la Foi rappelle l'élégante dynamique que François Duquesnoy avait donnée à sa *Sainte Suzanne* dans l'église Santa Maria di Loreto, à Rome. Si la pose de la Charité évoque certaines sculptures antiques de muses, le Mars reprend le canon du *Doryphore* de Polyclète, connu par de nombreuses copies romaines, tandis que sa physionomie s'inspire des bustes de l'empereur Néron. La veine antiquisante se retrouve également dans les deux *putti* entourant le vase, directement inspirés des frises des sarcophages romains. A travers ce tombeau, François Anguier, assisté de son frère Michel, définit ainsi un modèle d'une grande régularité. Dans la suite de sa carrière, il saura concevoir des formes plus originales, comme le *Monument du cœur d'Henri 1^{er} de Longueville* (Paris, musée du Louvre), ou des sculptures aux expressions plus poignantes, notamment les effigies d'Henri Chabot, duc de Rohan, ou celle de Jacques de Souvré (Paris, musée du Louvre), dont le Louvre a récemment acquis la terre cuite préparatoire. Il conserve cependant la mesure, la grâce et l'équilibre qui caractérisent son art.

❖ **Document 4 : John Flaxman, *Achille voulant saisir l'ombre de Patrocle*, vers 1793, plume et encre noire sur trait de crayon sur papier, 21,3 x 28,9 cm, New York, the Metropolitan Museum of Art.**

Sculpteur britannique de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle, John Flaxman s'est surtout rendu célèbre par ses planches diffusées par la gravure et illustrant les grandes épopées aussi bien antiques, l'*Illiade* et l'*Odyssée* d'Homère ou encore les tragédies d'Eschyle, que modernes, la *Divine Comédie* de Dante ou le *Paradis perdu* de John Milton. Il élabore dans les années 1790 un langage graphique singulier, inspiré de l'art antique et des débuts de la Renaissance : le dessin et la gravure « au trait » qui offre linéarité et simplicité à ces illustrations et qui caractérise ce dessin, *Achille voulant saisir l'ombre de Patrocle*. Formé dans l'atelier de son père, mouleur et marchand de plâtre, puis à la Royal Academy à Londres, Flaxman fournit à partir de 1773 des modèles en cire pour la manufacture de céramique de Wedgwood. Dans ces productions, Flaxman adhère à une lecture radicale de l'esthétique néoclassique qui se diffuse à travers l'Europe en reprenant, sur des fonds bleus, les compositions et mise en page des vases grecs comme des bas-reliefs antiques : les figures tirées du répertoire grec sont vues de profil et se déploient sur un seul et même plan, en frise. Les poses sont tranquilles, les expressions méditatives et rêveuses ; quelques objets, meubles ou accessoires repris du monde antique, ponctuent les scènes. Le modelé insiste sur la beauté des draperies. Cette production très caractéristique fera le succès de la manufacture de Wedgwood jusqu'à nos jours. Flaxman séjourne à Rome de 1787 à 1794. Confronté aux vestiges antiques et au bouillonnement de la scène artistique internationale établie dans la ville Eternelle, Flaxman radicalise sa démarche. Il se confronte à l'illustration des deux grandes épopées d'Homère, l'*Illiade* et l'*Odyssée*, alors que la critique d'art (le comte de Caylus en France, Winckelmann à Rome) avait largement incité les artistes depuis un demi-siècle à se confronter à ces récits. Dans un esprit typiquement winckelmannien, Flaxman choisit une esthétique contemporaine des épopées qu'il illustre : la linéarité des décors des vases grecs. Les compositions en frise, imitant les bas-reliefs sculptés romains ou encore les peintures de Nicolas Poussin, avaient déjà particulièrement retenu l'attention des artistes, mais la linéarité dépouillée propre à l'art des vases grecs avait été popularisée plus récemment. De 1767 à 1770, Hugues d'Hancarville avait par exemple illustré la collection de vases de William Hamilton dans une suite de planches gravées et colorées qui permettaient aux artistes de s'imprégner de ce répertoire. C'est le cas de Bénigne Gagneraux, peintre originaire de Dijon et séjournant alors à Rome à la suite de son succès au prix de Rome organisé par les Etats de Bourgogne. L'artiste publia en 1792 un recueil de gravures illustrant des scènes de la vie antique ou encore des allégories selon cette technique du dessin au trait. Deux ans plus tard, Flaxman publiait ses recueils tirés de l'*Illiade* et de l'*Odyssée*, d'après ses compositions gravées par Tommaso Piroli. Ce dessin est issu de ce recueil et illustre un épisode particulièrement poignant de l'*Illiade*. Rongé par la peine et la douleur, Achille voit l'âme de son amant Patrocle flottant au-dessus de lui, qu'il cherche à saisir. L'artiste a indiqué, sous le cadre de la vignette, les vers d'Homère inspirant cette image : « *He said, and with his longing arms essay'd / In vain to grasp the visionary shade !* ».

Dans l'illustration, toute forme de nuance, de valeur et de modelé a totalement disparu. Les lignes sont parallèles et aucune hachure ne vient indiquer une ombre. Seuls les contours sont indiqués : l'anatomie d'Achille est ainsi suggérée par quelques lignes qui viennent sculpter sa musculature, tandis que l'ombre de Patrocle est réduite à une grande draperie indiquée par six lignes d'où émergent un visage et deux mains. La profondeur est tout juste marquée par quelques lignes parallèles plus ou moins resserrées et qui suffisent à faire ressortir les silhouettes. L'insistance sur la musculature, les draperies et l'abstraction presque complète du paysage, rappelle non seulement les vases grecs mais aussi l'art de Giotto ainsi que du Quattrocento italien que les artistes et amateurs commencent à étudier : l'érudit Séroux d'Agincourt lance alors à Rome le projet de publier une vaste *Histoire de l'art par les monuments* et sollicite des nombreux artistes pour copier des décors du Moyen Âge et du XV^e siècle. Le caractère fantastique de cette apparition, faisant dialoguer les deux silhouettes en face à face, rappelle l'animation sinueuse des figures d'Heinrich Füssli que Flaxman avait sans doute pu connaître à Londres, et surtout de Michel Ange qu'il avait tout le loisir d'admirer à la chapelle Sixtine. Se dégage de ce dessin, comme de l'ensemble du recueil, un mélange de radicalité puriste qui porte les ambitions du courant néoclassique jusqu'à son terme, mais aussi de démesure visionnaire qui rapproche l'artiste de l'esthétique du sublime alors développée par les écrits du philosophe anglais Edmund Burke ainsi que des artistes tels que James Barry ou Füssli. A la même époque, son contemporain et ami William Blake développe un style proche dans ses recueils poétiques où se contorsionnent des figures allégoriques réduites à leur forme la plus simple. Flaxman poursuit sa carrière à Londres. Nommé à la Royal Academy, il se distingue notamment par l'exécution de maquettes pour des monuments commémoratifs, parfois effectivement réalisés pour Westminster Abbey ou la cathédrale Saint-Paul : relevons notamment le monument dédié à Joshua Reynolds ou à l'Amiral Nelson (tous deux à Saint-Paul). Pourtant, ce sont surtout ses étonnants recueils de gravures qui exerceront influence et émulation auprès des artistes du XIX^e siècle, notamment Girodet ou Ingres qui imitèrent la technique du dessin au trait, Géricault qui fut sensible à ses ressorts expressifs, ou encore de nombreux courants primitivistes de la peinture, tels que les nazaréens allemand ou encore les peintres de l'école lyonnaise comme Louis Janmot. Par sa connaissance érudite de lointaines traditions artistiques jusqu'alors encore peu sollicitées dans les arts (les vases grecs, la peinture de Giotto, l'art du Quattrocento) Flaxman élaborait ainsi une esthétique d'une radicale nouveauté, démarche promise à un immense avenir dans l'art moderne.

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

❖ **Document 1 : Jean Auguste Dominique Ingres, *Portrait de Madame de Senonnes*, 1816, Huile sur toile Nantes, musée d'arts 106 x 84 cm**

Madame de Senonnes est un grand chef-d'œuvre de la peinture européenne et une œuvre incontournable pour tout spécialiste des XIX^e et XX^e siècles.

Éléments attendus : Ce grand chef-d'œuvre doit être impérativement reconnu. Le candidat devra pouvoir le situer dans la période de la carrière d'Ingres (période italienne), dans son corpus (portraits) et être en mesure de mentionner d'autres portraits d'Ingres (portraits féminins, avant : *Mademoiselle Rivière*, *Madame Duvaucy* et après : *Madame d'Haussonville*, *Madame Moitessier* ; portraits assis : *Madame Moitessier*, voire *Monsieur Bertin* etc). La connaissance de son lieu de conservation (le musée d'arts de Nantes) est également un attendu. Le candidat doit être en mesure de rappeler les grandes lignes de la carrière d'Ingres jusqu'à ce portrait : formation dans l'atelier de David, prix de Rome en 1801, premiers portraits, départ pour Rome en 1806, pension à la Villa Médicis. Ingres est donc encore en début de carrière lorsqu'il peint M^{me} de Senonnes. Il reste à Rome (alors sous domination française) après la fin de son séjour à la villa, bénéficiant d'une riche clientèle de français expatriés. La formule choisie par le peintre doit faire l'objet d'une analyse : une jeune femme élégante assise dans une position relâchée, vêtue de riches étoffes aux détails décoratifs, qui font écho à la banquette sur laquelle elle est assise. Cette formule est inaugurée par Ingres dans le *Portrait de Sabine Rivière* (1805, Paris, musée du Louvre). On attend une réflexion sur la mise en abîme produite par le miroir, qui permet d'offrir une vue de dos de la future vicomtesse – cela peut être mis en lien avec l'intérêt d'Ingres pour la représentation des dos. Ingres reprend bien plus tard cette formule dans les portraits de *Madame d'Haussonville* et *Madame Moitessier*. La virtuosité de la touche et des effets illusionnistes des étoffes parfois transparentes (décolleté, collerette), des bijoux (multiples bagues), mais aussi de la carnation devront être évoqués. Le sens de la ligne ingresque doit faire l'objet d'un développement, tout comme la sensualité de la pose et des effets produits par les étoffes (étole chiffonnée derrière M^{me} de Senonnes). Des éléments biographiques sur le modèle seront appréciés : Marie Maroz, maîtresse du commanditaire Alexandre de La Motte-Baracé, vicomte de Senonnes. Marie Maroz devient son épouse après leur retour en France. La connaissance d'une esquisse sensuelle conservée au musée Ingres Bourdelle de Montauban sera un plus. En dehors de l'évocation attendue des portraits féminins de Jacques Louis David, tout rapprochement avec d'autres portraits féminins contemporains (Théodore Chassériau) ou ultérieurs (Carolus-Duran par exemple) sera apprécié.

❖ **Document 2 : Carlo Bugatti, Chaise, 1902 ; bois gainé de parchemin, rehauts peints et dorés, cuivre estampé, Paris, musée d'Orsay, H. 97,0 L. 37,2 ; P. 53 cm, Salle de jeu et de conversation dite « chambre escargot » présentée par Carlo Bugatti à l'Exposition internationale des arts décoratifs de Turin (1902)**

La chaise « escargot » de Carlo Bugatti est l'une des pièces majeures de la collection d'arts décoratifs du musée d'Orsay, institution de référence pour la spécialité concernée. Ce cliché vise à évaluer la connaissance du candidat du renouveau des arts décoratifs européens autour de 1900, qui peut être mis en relation avec le Style Liberty italien et plus largement avec les Sécessions européennes.

Éléments attendus : Le candidat doit être en mesure de reconnaître l'ensemble décoratif le plus connu de Carlo Bugatti (1856-1940), figure cruciale du renouveau européen de l'art décoratif au tournant du XX^e siècle : Milanais installé en France en 1903, père de Rembrandt et Ettore Bugatti, ami du peintre Giovanni Segantini avec lequel il collabore, maître de l'ébéniste Eugenio Quarti. Bugatti se fait une spécialité des décors peints sur bois puis sur parchemin, collaborant avec de nombreux peintres. Dans les années 1890, Bugatti développe son style mobilier riche en références japonisantes et orientalisantes, goûtant particulièrement le bois sombre incrusté d'essences claires et d'éléments métalliques. Il sera particulièrement apprécié que le candidat sache que le musée d'Orsay possède une chaise de cet ensemble mobilier (ainsi qu'un fonds d'archives conséquent). Reconnaître l'image d'archives de la disposition de la chambre à coucher pour l'Exposition internationale des arts décoratifs de Turin de 1902 serait un plus, comme de citer d'autres artistes ayant exposé (affiche de Leonardo Bistolfi, meubles de Charles Rennie Mackintosh, Victor Horta, etc.), voire de réaliser un petit développement sur le rôle crucial des expositions internationales dans la diffusion des Sécessions (Vienne, Dresde, etc.). Carlo Bugatti obtient en 1902 le Diplôme d'honneur pour avoir été « le premier en Italie à imaginer, et non pas à rêver, un mobilier moderne ». Connaissance de l'iconographie et du contexte de l'œuvre : Un développement sur l'originalité des matériaux choisis par Bugatti est attendu : le mobilier de la « chambre escargot » est intégralement gainé de parchemin, un matériau organique particulièrement prisé par Bugatti. L'assise est ornée d'un cercle métallique, qui tranche avec la teinte claire du parchemin. La liberté et l'originalité stylistique de Bugatti doit faire l'objet d'un développement. Son goût pour les compositions asymétriques doit être relevé, tout comme son inventivité qui puise sa source dans la nature. Cette « salle de jeux et de conversation » possède une dimension ludique et décomplexée. Surnommée "*camera a chiocciola*" (chambre "escargot"), la chambre joue sur les cercles de différentes tailles qui se répondent. Il sera particulièrement apprécié qu'elle soit mise en relation avec les productions d'Antoni Gaudí ou d'Hector Guimard. Cette liberté ne doit pas faire oublier les références historiques toujours présentes dans le style de Bugatti, ici l'architecture hispano-mauresque. Les discrets rehauts peints et dorés du mobilier évoquent l'univers des Sécessions européennes. Un développement sur le renouveau européen en matière de création d'intérieurs est attendu : idée de l'œuvre d'art totale (murs / décoration / ensembles mobiliers), du bien-être procuré par des intérieurs uniformes et pensés pour y vivre. Une réflexion plus large sur le renouveau des arts décoratifs italiens dans la première moitié du XX^e siècle pourra être menée, tout comme une comparaison avec des contemporains italiens moins connus que Bugatti (Eugenio Quarto, Federico Tesio...).

❖ **Document 3 : Eva Aeppli, Groupe de 48, 1969-1970, soie, velours, kapok (rembourrage) et fer (armatures), Stockholm, Moderna Museet, environ 200 cm par élément**

L'œuvre d'Eva Aeppli a fait en 2022 l'objet d'une rétrospective au Centre Pompidou-Metz, intitulée « Le Musée sentimental d'Eva Aeppli », qui l'a consacrée comme une artiste majeure. L'actualité de son art résonne avec la remise à l'honneur des artistes femmes. La connaissance de l'artiste est un plus mais n'est pas considérée comme obligatoire. Eva Aeppli (1925-2015) est une dessinatrice et artiste textile suisse. Autodidacte, Aeppli travaille un temps avec Tinguely après la Seconde guerre mondiale tout en traçant son chemin personnel. Elle brouille les frontières entre les disciplines et questionne la matérialité, celle des œuvres et des corps. Si l'artiste est reconnue, il sera apprécié qu'elle soit reliée à Jean Tinguely, Nikki de Saint-Phalle, Daniel Spoerri et le Nouveau réalisme en général, malgré la nature très singulière de son travail. Niki de Saint Phalle a donné ce *Groupe de 48* au Moderna Museet de Stockholm. Discrète et solitaire, Aeppli n'a pas bénéficié de la renommée de Tinguely et Saint-Phalle. Pourtant, son œuvre a toujours été saluée par sa force et sa singularité et pose les jalons d'une nouvelle réalité sculpturale. Aeppli a bénéficié d'un grand succès d'estime de son vivant, mais n'a jamais accédé à une reconnaissance d'ampleur. La connaissance de l'exposition du Centre Pompidou-Metz en 2022 sera appréciée. La typologie de corps entièrement constitués de tissus peut être associée aux poupées, dont l'univers a déjà été scruté et détourné par les expérimentations Dada – Hans Bellmer, Raoul Hausmann mais aussi l'allemande Hannah Höch à partir de 1920, avec ses « poupées Dada » en tissu et matériaux composites. Ce qui distingue Aeppli : elle écarte le terme de poupées (préférant « mémés » ou « macchabées », niant tout rapport au jeu ou à l'enfance). Ses nombreuses sculptures textiles sont grandeur nature. Sur des armatures de fer habillées de kapok, elle coud des visages et mains de soie. Dans le *Groupe de 48*, les figures sont habillées de velours noir. On peut parler d'installations, qui interagissent avec l'espace réel. Dans sa maison, les poupées étaient disposées sur des chaises, le jardin, etc. Elle vivait avec. Évoquer l'effet de masse, la dimension oppressive : Le *Groupe de 48* peut se composer relativement librement, tant que domine un effet de masse. La répétition des mains, des costumes et des physionomies identiques donnent un sentiment

d'oppression, accentué par de légères variations dans l'inclinaison des têtes, telle une chronophotographie dont les éléments se superposent. Le nom de l'œuvre, « Groupe de 48 », définit le groupe par un nombre qui déshumanise ses membres. Aeppli laisse volontairement les coutures apparentes sur les visages telles des cicatrices, reflet pour Aeppli de leurs blessures mentales. Le candidat doit donner des clés pour la compréhension iconographique du groupe. Qui sont ces personnages ? Des prisonniers, des adeptes d'un culte lugubre ? Leur habit intemporel leur donne une dimension universelle. La maigreur des corps que l'on devine sous l'habit, les visages émaciés renvoient dans l'inconscient collectif aux prisonniers de camps nazis. L'artiste a été particulièrement marquée par les atrocités commises lors de la Seconde Guerre mondiale. La charge dramatique est accentuée par les yeux immenses et vides, ainsi que par les bouches qui se tordent en un cri de désespoir, contrastant avec les visages inexpressifs et les bras ballants, synonymes d'empêchement. Le personnage central tend sa tête vers le ciel, comme s'il dirigeait le cri des autres. Aeppli raconte dans ses œuvres la détresse humaine, la solitude malgré la foule, le désespoir. Tout rapprochement avec des productions artistiques d'autres époques ou aires géographiques sera apprécié (poupées de tissus africaines, têtes d'expression, Franz Xaver Messerschmidt, etc.), tout comme un développement sur la dimension macabre des corps mous ou le lien avec d'autres artistes marqués par les horreurs de la Seconde Guerre mondiale (Christian Boltanski...)

❖ **Document 4 : Jean Nouvel, Louvre Abu Dhabi, 2017, Émirats Arabes Unis**

Le Louvre Abu Dhabi fait partie des édifices les plus célèbres et les plus ambitieux bâtis dans la dernière décennie. Il s'inscrit dans la typologie des architectures de musées, que le candidat doit avoir étudié. Il est attendu que le candidat reconnaisse cet édifice emblématique, qui abrite une collection célèbre appartenant à la « marque Louvre ». Des éléments sur la nature du plus ambitieux projet culturel français à l'étranger, né d'un accord inter-gouvernemental en 2007, seront appréciés : création de l'agence France Muséums, engagement de treize musées nationaux français (dont le Louvre) pour des prêts d'œuvres et la conception d'expositions, accompagnement pour la constitution d'une collection. L'architecte Jean Nouvel (1945-) doit également être cité ainsi que certaines de ses autres réalisations, muséales ou non (Institut du Monde arabe, Fondation Cartier, musée du Quai Branly, musée national du Qatar, palais de justice de Nantes, Philharmonie de Paris, tours Duo...). Nouvel doit être situé comme l'un des architectes contemporains les plus reconnus en France et dans le monde, lauréat du célèbre prix Pritzker (2008).

Analyse stylistique : Un développement est attendu sur les éléments programmatiques d'une architecture muséale : salles muséales dans lesquels la lumière et le climat doivent être contrôlés, zone d'accueil, circulations, etc. Le Louvre Abu Dhabi a été pensé comme une véritable « micro-cité », avec des espaces de projections, des salles de conférences, ou encore des restaurants. La nature du musée doit être précisée : un musée à vocation universelle, faisant dialoguer les différentes cultures et civilisations, de la Préhistoire à nos jours (mis évidence par la vue scénographique). Un parallèle pourra être effectué avec la galerie du Temps du Louvre-Lens. L'implantation du bâtiment sur le site devra être analysée : le complexe du Louvre Abu Dhabi occupe l'île lagunaire de Saadiyat, reliée à la terre par une passerelle. Il est posé à fleur d'eau. Les nombreux bâtiments sont composés de formes rectangulaires blanches imbriquées, sur laquelle est posée le dôme. Le dôme métallique composé de plusieurs résilles métalliques superposées constitue le geste architectural majeur de Nouvel. Nouvel avait déjà éprouvé les vertus de la résille métallique sur le mur de façade de l'Institut du monde arabe. Au Louvre Abu Dhabi, Nouvel franchit un pas supplémentaire : dans un pays soumis à un fort ensoleillement, le dôme laisse filtrer des taches diffuses de lumière, formant une « pluie de lumière » sur les visiteurs et les sols reliant les bâtiments qu'il abrite. Cette lumière vibrante fait écho à celle créée par les feuilles des palmiers. Le candidat pourra comparer ces motifs découpés dans l'ombre et la lumière par une résille métallique avec le travail de Rudy Ricciotti au MuCEM de Marseille. Le dôme est une référence directe aux coupes omniprésentes dans l'architecture arabe. On attend que le candidat établisse des comparaisons avec d'autres édifices muséaux célèbres et soit en mesure de citer d'autres architectes de différentes nationalités (Guggenheim de New York de Frank Lloyd Wright, Guggenheim de Bilbao et Fondation Vuitton de Frank Gehry, Centre Pompidou de Renzo Piano et Richard Rogers, MuCEM de Rudy Ricciotti, musée de Niteroi d'Oscar Niemeyer, musée Soumaya de Fernando Romero, musée de l'Ontario de Daniel Libeskind etc.). Un développement sur les problématiques de l'architecture actuelle sera apprécié (dimension écologique notamment, avec des techniques de conception passives), tout comme une évocation des polémiques autour du bâtiment (conditions de travail des ouvriers sur le chantier), ou encore une analyse des réflexions de Jean Nouvel sur l'architecture (faciliter la vie des personnes dans un lieu créé, crainte de la « mort de l'architecture » en raison des normes toujours plus coercitives, etc.)

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

❖ **Document 1 : Poids au nom de Sesostris III**

Ce poids servant à peser le cuivre, découvert dans la forteresse de Mirgissa, date du règne de Sesostris III (Moyen Empire, XII^e dynastie). Entré dans les collections de l'université de Lille III à la suite des fouilles réalisées par la mission archéologique française au Soudan et dirigées par J. Vercoutter dans les années 1960, il est

aujourd'hui déposé au Palais des Beaux-Arts de Lille. Réalisé dans un petit bloc de calcaire soigneusement poli, il porte sur toute sa hauteur une inscription parfaitement centrée : « Ḥ'-kꜣ.w-R' ḥmtj 20 ». Ce texte permet d'attribuer avec certitude l'objet au règne de Sesostris III dont Khâ-kaou-Rê est le nom de couronnement. La suite de l'inscription permet de comprendre la fonction de l'objet, un poids servant à peser le cuivre (*deben*). L'unité de mesure, qui n'est pas exprimé, est le deben : le poids équivaut donc à 20 debens de cuivre. Son lieu de découverte, la forteresse de Mirgissa (*Iken*), est particulièrement intéressant. En effet, c'est sous le règne de Sesostris III que le réseau des forteresses (*mnnw*) en Basse-Nubie atteint son apogée, par le renforcement des forteresses de plaine érigées par Sesostris Ier entre la 1^{ère} et la 2^{ème} cataracte et la construction des forteresses d'éperon au niveau de la 2^{ème} cataracte, permettant à l'Égypte d'affirmer sa mainmise sur cette aire géographique. Les sources archéologiques, épigraphiques et papyrologiques ont permis de mettre en lumière le rôle fondamental de ce réseau de forteresses dans le processus de colonisation de cet espace. Si leur rôle était avant tout défensif et visait à protéger les nouvelles frontières de l'Égypte du royaume de Kerma, elles ont également permis le développement, en leur sein et dans des centres urbains situés à proximité immédiate d'activités artisanales, commerciales et agricoles. Ce poids témoigne d'une activité artisanale et commerciale liée au cuivre, dont l'exploitation n'est pourtant pas attestée par les sources épigraphiques ou archéologiques en Nubie au Moyen Empire. En revanche, l'exploitation des mines de cuivre du Sud-Sinaï est très bien attestée durant tout le Moyen Empire. Sous le règne de Sesostris III, elles sont mises en œuvre depuis le port de Mersa Gaouasis, implanté sur le littoral de la Mer Rouge, qui sert également de point de départ aux expéditions commerciales vers le Pays de Pount. La stèle frontière érigée en l'an 8 de Sesostris III à Semna, qui fixe la nouvelle frontière méridionale de l'Égypte, interdit à tout Nubien de la franchir vers le Nord, sauf s'il vient en mission diplomatique ou pour commercer. Cette interdiction et l'exception faite pour le commerce est confirmée par les *Dépêches de Semna*, qui consignent des rapports envoyés par l'administration de Semna à Thèbes. La présence de ce poids à Mirgissa s'explique donc selon toute vraisemblance par une « importation » depuis l'Égypte du cuivre, qui pouvait ensuite être travaillé sur place pour servir à l'armement des garnisons en poste ou pour des échanges commerciaux avec la Nubie, où les Égyptiens s'approvisionnaient notamment en or, en ivoire et en bovidés.

❖ **Document 2 : Plan du complexe funéraire de Djéser**

Ce plan représente le complexe funéraire de Djéser, premier roi de la III^e dynastie (Ancien Empire, vers 2650 av. J.-C.). Ce complexe funéraire a été érigé sur le plateau de Saqqara et s'étend sur 15 hectares. Cette superficie est exceptionnelle, surpassant même celle des centres urbains contemporains connus. Le complexe est délimité par une enceinte à redans rythmée par quinze doubles bastions, qui sont, à une exception près, des entrées factices. L'accès au complexe se fait par le double bastion le plus méridional du mur est de l'enceinte. Cette entrée donne sur une colonnade, bordée au nord de deux bâtiments d'accueil dont la fonction reste obscure et qui pourraient être des modèles de palais. Au centre du complexe se dresse la pyramide à degrés, première pyramide de l'histoire de l'Égypte, à laquelle est accolé un temple funéraire au nord. La pyramide surmonte un puits de 35 mètres au fond duquel se trouvait la chambre funéraire du roi. Les degrés de pierre de la pyramide devaient permettre l'ascension du roi vers le ciel. Au nord de la pyramide et du temple funéraire se trouve une cour, appelée « cour nord », qui accueille un autel dans sa partie la plus septentrionale. La partie sud du complexe comprend, le long de l'enceinte, le « tombeau sud », auquel est accolé un temple, comme par effet de symétrie avec la pyramide à degrés. La cour sud est quant à elle pourvue de deux bornes-*djenedbou* en pierre, bien connues dans l'iconographie royale depuis l'époque thinite pour être les bornes autour desquelles le roi accomplissait une course rituelle dans le cadre de son jubilé, le *heb-sed*. D'autres structures renvoient au *heb-sed*, dans la partie orientale du complexe, parmi lesquelles, du sud vers le nord : la cour jubilaire et son podium de trône, les chapelles divines qui la bordent, la cour est (où étaient disposées d'autres bornes-*djenedbou*), la maison du sud et, enfin, la maison du nord. À l'ouest du complexe se déploie le « massif tripartite occidental », qui couvre un large réseau de galeries et dont la fonction de magasins est bien établie, bien qu'il ait pu être pensé, à l'origine, pour être un tombeau, à l'instar du tombeau sud. À l'ouest et au nord du complexe, des magasins érigés sur toute la longueur de l'enceinte viennent compléter le massif tripartite occidental. Le complexe de Djéser se distingue des complexes funéraires de ses prédécesseurs par une monumentalité aussi hors normes que soudaine. Cette monumentalité transparaît de manière évidente dans les dimensions déployées dans cet ensemble architectural : l'emprise du complexe est 15 fois supérieure à celui de Khasekhemouy, prédécesseur de Djéser, à Abydos ; le réseau souterrain couvert par le complexe est constitué de 6 km de galeries, puits, pièces, couloirs, chambres ; la pyramide se déploie sur une hauteur cumulée de 100 mètres (puits inclus). L'enceinte, dont la hauteur a été restituée à 10 mètres, rendait invisible l'ensemble des bâtiments du complexe, à l'exception de la pyramide, son point focal. Cette monumentalité apparaît également de manière éclatante dans la généralisation de l'emploi de la pierre, une première dans l'histoire de l'architecture de l'Égypte ancienne. Jamais, avant Djéser, un ensemble d'une telle ampleur n'avait été construit avec pour seul matériau la

pierre. Il s'agit là d'un bond technologique considérable, dans le respect des formes traditionnelles de l'architecture de terre crue et de bois (colonnes, charpentes, portes...), qui ont fait l'objet d'une « pétrification » dans un souci de continuité et de respect de l'héritage des dynasties antérieures. Les travaux de recherche et d'anastylose menés sur le site par Jean-Philippe Lauer ont permis de mieux comprendre l'histoire du complexe, ainsi que son fonctionnement. Il est en effet apparu que l'ensemble a fait l'objet de plusieurs agrandissements et remaniements, dans sa partie septentrionale notamment, ce qui a permis de créer la cour nord. La pyramide elle-même est le résultat d'une succession de six projets, les trois premiers étant un mastaba agrandi par deux fois, sur le modèle des tombes des rois de l'époque thinite, la forme pyramidale n'étant apparue que dans les trois derniers stades de construction. Le fonctionnement du complexe repose sur des bâtiments fonctionnels et des structures factices, qui partagent le même objectif : assurer la vie éternelle au roi défunt. Les magasins et le temple nord font partie des bâtiments fonctionnels, opérationnels sur la totalité de leur surface. Les premiers permettaient le stockage, le traitement et la desserte des offrandes et de tout le nécessaire au culte qui se tenait dans le second. Une statue du roi, disposée dans le *serdab* attenant au temple funéraire et à la pyramide, permettait à son *ka* de venir s'incarner pour bénéficier des offrandes qui lui étaient adressées et du culte qui lui était rendu. A l'inverse, les dispositifs relatifs au jubilé sont des édifices fictifs, sorte de modèles d'originaux réduits à une façade, parfois à une ébauche de volume intérieur. Ils ne revêtent pas moins une importance fondamentale dans le fonctionnement du complexe, en permettant la reproduction éternelle des grandes cérémonies monarchiques (couronnement, jubilé). Projet hors normes pour son époque, jalon essentiel et sans équivalent de l'histoire de l'architecture égyptienne, le complexe funéraire de Djéser à Saqqara fit l'admiration des générations suivantes. La prouesse architecturale dont furent à l'origine Djéser et son architecte, Imhotep, permit de maintenir leur mémoire à travers les millénaires. Le complexe funéraire de Djeser servit ainsi de modèle aux artisans de la XXVI^e dynastie, époque à laquelle se développa également le culte d'Imhotep, deux millénaires après sa construction.

❖ Document 3 : Ivoire magique

Cet « ivoire magique » est conservé au Metropolitan Museum de New York. Sa provenance est inconnue. Taillé dans une canine d'hippopotame, il mesure 35 centimètres de long, ce qui en fait un exemplaire relativement petit. Les ivoires magiques ont été en usage en Egypte au Moyen Empire et au Nouvel Empire jusqu'à la XVIII^e dynastie incluse. La surface bombée est gravée et sculptée de motifs et de textes apotropaïques caractéristiques des ivoires magiques. Toutes les figures sont orientées vers la droite. A l'extrémité droite est sculptée en relief une tête de chacal à laquelle répond, à l'extrémité gauche, une tête de lion incisée, qui épousent tous les deux la forme de la dent. Entre ces deux motifs est représentée une série de divinités et génies protectrices, de droite à gauche : un babouin assis tenant un serpent, un chacal momiforme, la déesse Nekhbet sous sa forme de vautour, une divinité léonine, dont la crinière courte laisse penser qu'il s'agit d'une lionne, une créature hybride à tête d'hippopotame, crinière et peau de lion et coiffée d'une crête en forme de crocodile, le génie Aha (« le combattant ») reconnaissable à sa frontalité, sa crinière et sa queue félines, ainsi qu'à ses jambes arquées et enfin, un disque solaire avec des jambes. Le singe tient dans ses mains un serpent stylisé. Un second serpent stylisé est représenté dans la gueule de la créature à tête d'hippopotame. A l'exception du babouin et du disque solaire, tous les protecteurs sont armés d'un couteau, deux dans le cas de la divinité léonine. Enfin, deux inscriptions ont été incisées, l'une entre le chacal et la déesse Nekhbet, *sz grh*, « protection de la nuit » et la seconde, entre l'hippopotame et Aha, *sz hrw*, « protection du jour ». Altenmüller, qui a étudié les ivoires magiques, en a recensé plus d'une centaine, provenant pour l'essentiel de Haute et Moyenne Egypte ; des exemplaires ont toutefois été retrouvés hors des frontières égyptiennes, en Syrie-Palestine (Meggido) et au Soudan (Kerma). L'analyse iconographique des divinités et génies représentés, ainsi que des textes dont certains sont pourvus renseignent sur leur fonction. Il s'agissait d'accorder aux femmes enceintes et aux nouveau-nés et enfants en bas âge une protection, jour et nuit, contre les animaux venimeux – serpents et scorpions maîtrisés par les génies et divinités. Cette protection repose sur un principe de « transfert » entre un événement mythologique archétypal et un événement se produisant dans le monde des humains, procédé très fréquent dans les textes magiques et médicaux de l'Egypte ancienne : les génies et dieux apotropaïques sont sollicités pour prévenir ou parer un événement similaire à l'événement mythologique dans lequel ils ont été impliqués et ont tenu un rôle bénéfique. L'utilisation des ivoires magiques se faisait vraisemblablement dans le cadre d'un rituel. En attestent les traces d'usures visibles, notamment sur cet exemplaire, au niveau de la tête du chacal ; d'autres exemplaires portent des traces de réparation. Ce rituel, ainsi que la manière exacte dont était utilisé l'ivoire sont toutefois totalement inconnus à ce jour. Plusieurs propositions ont été faites, mais aucune n'a pu être corroborée. Notons enfin que, lorsque leur provenance est connue, les ivoires magiques ont été découverts dans des tombes. Le fait pour un défunt de se munir d'objets utilisés de son vivant pour son séjour dans l'Au-delà est un phénomène bien attesté, a fortiori pour les objets dotés d'une puissance magique. Bien que là encore, les textes manquent, les représentations des tombes de Djéhoutyhétep (El-Bersheh, XII^e dynastie) et Bébi (El-Kab, XVIII^e

dynastie), confirment le lien qui peut être établi entre les ivoires magiques et les rituels funéraires visant à assurer la renaissance du défunt et sa protection dans l'Au-delà. Sur ces représentations, les ivoires magiques, tenus par des nourrices, sont associés à des objets appelés « bâtons de serpent », similaires aux serpents stylisés représentés sur les ivoires magiques eux-mêmes. Dès lors, il n'est pas difficile de comprendre le rôle joué par les ivoires magiques dans un contexte funéraire. La mort étant perçue comme une seconde naissance, et la vie dans l'Au-delà étant similaire à la vie ici-bas, les ivoires magiques assuraient au défunt et à son entourage une protection pour les défunts durant leur renaissance et après celle-ci.

❖ **Document 4 : Pierre de Rosette**

La « Pierre de Rosette » est une stèle fragmentaire en granodiorite, retranscrivant un décret promulgué en 196 avant J.-C., à l'occasion du couronnement de Ptolémée V. Ce monument tire son nom de la ville de Rashid, appelée alors « Rosette » par les Français, où il a été découvert en 1799 lors de l'expédition de Bonaparte en Egypte. Dans la mesure où la stèle a été remployée dans la construction d'un fort mamlouk au Moyen Âge, son emplacement d'origine n'est pas connu. Toutefois, les textes nous apprennent qu'elle était destinée à être disposée sur le parvis d'un temple, comme tous les documents de ce type. Prise comme butin de guerre à la suite de la défaite contre les Anglais, elle est désormais conservée au British Museum. Bien qu'elle soit aujourd'hui très fragmentaire, les parallèles connus et la reconstitution du texte en lacune permettent de restituer une hauteur de 2 mètres environ. En effet, la Pierre de Rosette appartient à la catégorie de textes bien identifiée des décrets synodaux ptolémaïques. Elle porte la transcription du décret dit « de Memphis » rédigé par un synode de prêtres réunis dans cette ville, à l'instigation du roi. Comme tous les décrets synodaux connus, il s'agit d'un texte bilingue (égyptien et grec), rédigé dans trois écritures. La partie supérieure, la plus lacunaire, comporte 14 lignes de hiéroglyphes (shꜣ mdw.t nṯr.w, littéralement « l'écriture des paroles des dieux »), suivis de 32 lignes en démotique (shꜣ š'.t, littéralement « l'écriture des documents »), quasiment complètes à l'exception du début de la moitié supérieure de la séquence. Enfin, le document se termine par 54 lignes de grec (shꜣ wynn, littéralement « l'écriture des Grecs »), quasiment complètes elles aussi, hormis le début des lignes de la moitié inférieure. Ce décret vise à mettre en place un culte royal à l'attention du Pharaon nouvellement couronné, Ptolémée V. De manière très pragmatique, il liste une série de mesures qui doivent être affichées et mises en œuvre dans l'ensemble des temples d'Egypte « de premier ordre, de second ordre et de troisième ordre ». Ces mesures consistent notamment à disposer dans les temples une statue du roi, qui fera l'objet des mêmes rites que les statues divines et prendra part aux processions organisées lors de fêtes religieuses. De plus, de nouvelles fêtes religieuses sont instaurées pour commémorer l'anniversaire et l'accession au trône du roi. Enfin, un nouveau titre de prêtrise est créé pour l'ensemble des prêtres d'Egypte (« prêtres du dieu épiphane »), qui doit apparaître dans les documents administratifs. Il n'est pas possible de savoir quelle concrétisation réelle a été donnée aux prescriptions de ce décret. On peut toutefois noter, au sujet de sa diffusion dans les différents temples d'Egypte, que trois autres copies sont connues, provenant de Nobeira (près de Naucratis), Tell el Yahudiyeh et Eléphantine, soit les extrémités septentrionales et méridionale de l'Egypte. Au total, vingt-huit exemplaires de décrets synodaux sont connus, pour une période relativement courte, allant de la fin des années 240 à la première moitié du IIe siècle. Les plus connus et les plus anciens sont les décrets d'Alexandrie et de Canope, pris sous le règne de Ptolémée III, et le décret de Raphia, pris sous Ptolémée IV. Il est intéressant de noter que la structure du décret de Memphis reprend celle des décrets les plus anciens, avec quelques variations dans la phraséologie royale. Ces décrets rappellent les bienfaits accordés par le roi à l'Egypte (victoires militaires, actions mises en place pour contrer une famine...) et, en contrepartie, instaurent un culte du roi dans l'ensemble du pays. Affichés sur les parvis des temples, espaces publics, ils sont à la croisée de la tradition de l'évergétisme hellénistique et de la conception égyptienne du roi garant de la Maât. Ils témoignent de la rencontre des intérêts du clergé égyptien, élément clé dans l'adhésion au pouvoir royal en place, et de la jeune dynastie lagide, qui cherche à asseoir son pouvoir en s'appuyant sur un clergé unifié par les synodes. D'un point de vue historiographique, la Pierre de Rosette a joué un rôle déterminant dans le déchiffrement des hiéroglyphes et du démotique, grâce aux nombreuses copies réalisées dès sa découverte. En effet, il s'agissait du seul document bilingue et triscriptural connu à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle. Si très rapidement, la transcription alphabétique des noms grecs en hiéroglyphes et en démotique a pu être comprise par Sylvestre de Sacy, il faut attendre les travaux de Thomas Young, mathématicien anglais, pour faire un premier progrès décisif. Dans une publication de 1819, il est en effet le premier à identifier, dans les textes démotiques et hiéroglyphiques, des mots qui ne sont pas des noms propres et à comprendre que les signes égyptiens peuvent avoir une valeur phonétique et idéographique. Sa méthode, logique et mathématique, ne lui permet toutefois pas de déchiffrer l'intégralité des textes égyptiens. Il faut attendre les résultats des travaux, concomitants, de Jean-François Champollion, qui élargit ses recherches à d'autres monuments et met à profit sa connaissance du Copte, pour que soient finalement déchiffrées les écritures hiéroglyphiques et démotiques, fondant ainsi la discipline égyptologique. Les premiers résultats de ces recherches seront exposés en 1922 ; la première

publication d'ampleur sera réalisée en 1824, sous le titre *Précis du système hiéroglyphique*. C'est ainsi que la Pierre de Rosette, qui revêt un intérêt historique somme toute mineur ; par son texte standardisé témoignant surtout de la volonté des Lagides de conforter leur pouvoir en s'appuyant sur le clergé égyptien, s'est vu conférer une renommée mondiale inégalée en raison du rôle déterminant qu'elle a joué dans le déchiffrement (notamment) des hiéroglyphes.

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

- ❖ **Document 1 : Le sarcophage d'Ahirom, Byblos (Liban), tombe V de la nécropole royale ; Calcaire, traces de peinture rouge, noire et brune ; Vers 1000 av. J.-C. (probable emploi d'un sarcophage du Bronze Récent) ; Cuve : longueur : 297 cm ; largeur : 115 cm ; hauteur : 140 cm, Couvercle : longueur : 284 cm ; largeur : 114 cm ; épaisseur : 33 cm ; Beyrouth, Musée National ; Fouilles de Pierre Montet, 1923**

Ce sarcophage en calcaire, qui constitue l'une des pièces maîtresses du Musée National de Beyrouth, a été découvert par Pierre Montet lors de la troisième campagne qu'il a dirigée sur le site de Byblos en 1923. Il provient de la chambre funéraire de la tombe V de la nécropole royale de Byblos. Cette nécropole, occupée du début du Bronze moyen II (vers 1750 av. J.-C.) jusqu'à l'âge du Fer, fut mise au jour en 1922 dans le secteur nord-ouest du promontoire à la faveur d'un effondrement de la falaise surplombant la mer qui dévoila la chambre funéraire d'une tombe attribuée au roi Abishemu. Les analyses pétrographiques ont montré que le calcaire du sarcophage provenait de la localité voisine de Tartij située à 30 km à l'est de Byblos. La sculpture a été réalisée à l'aide d'un seul outil en métal ou en pierre, d'un tranchant légèrement arrondi. Le décor présente par endroits des traces de peinture rouge, noire et brune. A la différence des tombes I à III de la nécropole royale, la tombe V avait été pillée. Cependant, les archéologues y ont découvert trois sarcophages en pierre. Le sarcophage d'Ahirom était le seul à posséder un décor en relief mais aussi le seul recouvert d'une inscription. Au moment de la découverte, le couvercle avait été déplacé, très probablement du fait de l'action des pilliers. Le décor de la cuve est structuré en trois registres. Sur le registre inférieur sont représentés quatre lions allongés qui portent le sarcophage sur leurs dos. Les corps sont représentés en bas-relief sur les longs côtés tandis que les protomés figurent en haut-relief sur les petits côtés, émergeant au niveau des angles de la cuve. Les queues des lions sont redressées, leurs oreilles sont abaissées et leurs gueules entrouvertes pour bien montrer la denture des fauves et suggérer leur état de vigilance : les lions sont là pour protéger symboliquement le sarcophage contre toute éventuelle menace. On retrouve là une utilisation prophylactique de la figure du lion comme gardien, également répandue dans l'architecture religieuse du Proche-Orient ancien où ils peuvent servir à en protéger les accès. Le registre médian représente une longue scène de procession et de repas funéraire qui se déploie sur tout le pourtour de la cuve. Sur le premier long côté, la scène principale représente le roi défunt vêtu d'une robe longue et assis sur un trône flanqué de sphinx ailés. Ses pieds reposent sur un marchepied. Il tient une coupe dans la main droite et une fleur de lotus fanée dans la main gauche. Sur la table dressée devant lui reposent plusieurs offrandes alimentaires. De l'autre côté de la table, une procession de sept orants représentés dans l'attitude de la marche est menée par un prêtre ou par le fils héritier du roi Ahirom, Ittobaal (ou Pulsibaal d'après une nouvelle lecture récemment proposée). Sur le second long côté figure une cohorte de huit personnages également représentés dans l'attitude de la marche. Un premier groupe est constitué de quatre personnages portant des offrandes sur leurs épaules ou sur leurs têtes tandis qu'un second groupe figure trois personnages levant les mains devant leurs visages en signe de prière. Entre ces deux groupes, un officiant conduit un capriné au sacrifice. Enfin, sur les petits côtés du sarcophage sont représentées deux scènes symétriques de lamentations funèbres sur lesquelles quatre pleureuses manifestent leur deuil. Enfin, le registre supérieur représente une frise de fleurs de lotus alternativement ouvertes et fermées au-dessus d'un bandeau. Sur le couvercle bombé du sarcophage sont représentés deux hommes barbus qui se font face de part et d'autre de la représentation de deux lions couchés. Comme pour les lions de la base de la cuve, les corps sont représentés en bas-relief tandis que les têtes sont projetées en haut relief pour servir de tenons au couvercle. L'un des personnages hume une fleur de lotus ouverte tandis que l'autre, qui fait un geste de bénédiction, tient une fleur de lotus tombante. La présence de la fleur de lotus constitue ici une influence de la civilisation pharaonique, le lotus étant, en Égypte, un symbole de régénération et de renaissance. Cette représentation semble indiquer que les deux personnages sont le roi défunt Ahirom et son fils héritier Ittobaal. Le sarcophage est également célèbre pour la longue inscription qui s'y développe sur les côtés du couvercle et de la cuve. Cette inscription constitue le premier texte mis au jour au Liban présentant 19 des 22 lettres de l'alphabet phénicien. Il s'agit d'une formule de malédiction à l'encontre de quiconque, fût-il roi, gouverneur ou chef des armées, viendrait ouvrir le sarcophage. Le texte rappelle aussi que le sarcophage a été réalisé par Ittobaal pour son père Ahirom.

❖ **Document 2 : Le temple d'Ishtar de Mari, Tell Hariri (Syrie) ; Dynastique Archaïque (Ville II de Mari, vers 2500-2250) ; Fouilles d'André Parrot pour le musée du Louvre, 1934-1937.**

Les deux illustrations figurent le plan du temple d'Ishtar et une restitution tridimensionnelle du temple et de son environnement. Le temple d'Ishtar fut le premier édifice fouillé à Mari, dès janvier 1934, un mois après le début des travaux, dans le secteur où furent mises au jour les premières statues découvertes sur le site, et notamment celles d'Ebih-II découverte le 20 janvier. Le temple d'Ishtar a été attribué, d'après les inscriptions mises au jour à son emplacement, à la grande déesse Ishtar, et plus précisément à Ishtar Ush (Ishtar virile), une forme de la déesse qui la masculinise en en faisant une divinité guerrière. L'emplacement du temple est très important pour en comprendre la fonction au sein de la topographie urbaine de Mari. Le temple d'Ishtar se situe au sud-ouest de la ville. Il s'agit du seul exemple connu d'un temple éloigné du centre de la cité puisque l'ensemble des autres sanctuaires y sont concentrés. Le temple d'Ishtar se situe en bordure et à l'intérieur de l'enceinte de la cité, à proximité d'une porte urbaine. Jean Margueron pense que la dimension guerrière d'Ishtar Ush et la relation du temple avec le système défensif de la ville ne sauraient être fortuites. Le temple était construit en brique crue, mais la pierre a été employée dans les fondations de certains murs pour leur consolidation ou leur reconstruction (notamment dans le mur nord de l'espace 7 ou dans le mur est des espaces 2 et 3) ou encore pour l'ensemble du réseau de canalisations. L'environnement du temple n'est pas connu dans sa totalité. A l'est, le temple bordait une rue nord-sud large de près de 5 mètres de l'autre côté de laquelle se trouve le quartier du Souk. C'est du côté de cette rue que se trouvait l'entrée principale (1) du temple. Au sud, le temple était bordé par une place publique située au débouché d'une porte urbaine. A l'ouest, il s'appuyait contre le rempart de la ville (pièce 18). Le secteur au nord de 18 est inoccupé sur le plan mais Jean Margueron a proposé qu'il ait jadis accueilli un espace couvert, accessible depuis l'espace 15, comme on le voit sur la restitution. Un important réseau de canalisations en pierre fonctionnait en association avec le temple. Ces canalisations, qui étaient bien évidemment enterrées, servaient à évacuer les eaux de pluie susceptibles de s'accumuler au niveau du temple ou des rues adjacentes. La grande canalisation au sud servait à évacuer les eaux à l'extérieur de la cité en profitant de la présence de l'embrasement de la porte urbaine qui constituait une ouverture dans l'enceinte. Ce système d'évacuation des eaux, très sophistiqué, montre le degré de connaissance atteint par les ingénieurs de Mari dans le domaine de l'hydrologie urbaine. Dans la conception mésopotamienne, le temple est une « Maison du Dieu », un endroit où la divinité habite et où les humains sont à son service. La structure du temple obéit à une logique d'organisation réalisée pour permettre la rencontre avec la divinité au terme d'une progression soigneusement organisée. Dans le cas présent, à partir de la porte d'entrée du temple (espace 1), on pénètre dans un long couloir (espace 7 ; 23 x 2.5 m) conduisant à l'espace 15 et offrant divers accès à un ensemble de dépendances de 340 m² environ (20 x 17 m), situées au sud-est du temple. La fonction de ces dépendances demeure énigmatique mais il est possible que la pièce 10, de plan allongé et donnant sur le couloir, ait servi d'escalier pour accéder à l'étage du temple. Au bout du couloir, on débouche sur le cœur du temple rassemblant les espaces 15 et 17 et qui occupait une superficie de 250 m² environ. L'espace 15 se singularise par la présence de colonnes en briques crues. Ces colonnes, qui n'ont été mises au jour qu'au nord et à l'est de l'espace 15, constituaient soit des portiques autour d'un espace à ciel-ouvert, soit des supports structuraux pour le plafond d'un espace couvert. Dans ce dernier cas, ces colonnes auraient eu pour fonction de réduire les portées de la pièce de 12 à 10 mètres. La pièce 17 devait constituer le Lieu Très Saint du temple, lieu de la présence divine qui constituait le terminus du sanctuaire. Enfin, la pièce 18 (5 x 10.5 m) appartient à une excroissance du temple située au pied du rempart. Sa fonction demeure énigmatique mais le matériel découvert suggère qu'il s'agissait d'un lieu d'activités cultuelles. Les salles qui apparaissent comme les plus sacrées ont livré de nombreuses installations cultuelles, en particulier un type d'objets en plâtre, en terre et parfois en bronze qu'André Parrot a appelé barcasses du fait de leur forme allongée et un peu arrondie qui leur donnait l'apparence de petites barques. La fonction de ces objets demeure indéterminée mais ils ont pu servir pour des actes de libation ou de consécration des espaces sacrés du temple. Le temple d'Ishtar est l'un des plus riches de Mari en statues, en fragments de mosaïques et en matériel cultuel.

❖ **Document 3 : Sceau figurant un animal sauvage, Çatal Höyük (Turquie), Tell Est ; Terre cuite ; Période néolithique (7^e millénaire) ; H. : 2,7 cm ; L. : 6,6 cm ; l. : 4,6 cm ; Konya, Konya Archaeological Museum ; Fouilles de Ian Hodder, 2005**

Cet objet en terre cuite de couleur beige a été mis au jour dans la couche de remblai d'une construction du niveau V du Tell Est de Çatal Höyük. Sa forme générale est compacte et régulière, caractéristique des tampons destinés à être appliqués sur une surface. Il s'agit probablement d'un sceau destiné à imprimer des motifs sur la peau, sur des vêtements ou sur des aliments. La protubérance située au revers de l'objet correspond au tenon du sceau dont la figure animale constitue la matrice. Cet exemplaire représente, sous une forme stylisée et géométrique, un animal dont les pattes antérieures et postérieures sont levées dans une posture à la fois dynamique et frontale. Le corps est parcouru de lignes incisées courbes et parallèles deux à deux soulignant les contours des principaux éléments anatomiques. Il est représenté de manière schématique sous la forme d'un

carré d'où émerge le cou de l'animal dont la tête est représentée de profil. Le centre du carré est occupé par une petite excroissance circulaire, singulière au regard de l'homogénéité de la composition, et qui correspond clairement à l'emplacement du nombril de l'animal. Du fait de la présence de longues griffes aux extrémités des pattes postérieures, de la forme des oreilles, du museau et d'une courte queue au point de jonction des pattes postérieures, l'objet est considéré comme représentant un animal sauvage, peut-être un ours. L'objet est en excellent état de conservation à l'exception de brisures mineures au niveau des pattes antérieures, réalisées peut-être intentionnellement dans le cadre d'un rituel. Ce type de représentations, qualifiées de « *splayed figures* » par les fouilleurs du fait de leur caractéristique la plus frappante, à savoir l'importance de l'écartement des membres, a été retrouvé dans différents contextes à Çatal Höyük, et en particulier sous forme de reliefs en plâtre intégrés aux murs des maisons du site. Ces reliefs avaient été interprétés par le premier directeur des fouilles, James Mellaart, comme des représentations de déesses parturientes qui auraient tenu une place de premier plan dans le symbolisme de Çatal Höyük. Une identification qui a constitué l'un des éléments sur lesquels s'est appuyé Jacques Cauvin pour développer sa théorie d'une révolution des symboles qui aurait donné naissance à une religion néolithique structurée autour d'un couple divin primordial associant une déesse parturiente à un taureau dont des têtes modelées en argile ornaient également les murs des maisons. Toutefois, les têtes et les mains des reliefs de Çatal Höyük ayant été délibérément brisées, probablement dans le cadre de rituels, l'identification proposée demeurerait hypothétique. La découverte de ce sceau représentant clairement un animal a permis de renouveler la réflexion sur l'interprétation de ces représentations et sur le système de croyances en vigueur à Çatal Höyük. Selon Ian Hodder, les reliefs en plâtre pourraient ainsi figurer des animaux sauvages ou des hybrides symboliques mêlant traits humains et animaux. Le corpus des représentations figuratives de Çatal Höyük se distingue en effet par l'importance accordée aux animaux sauvages et menaçants, caractéristique que l'on retrouvait déjà sur les reliefs des constructions monumentales du site néolithique précéramique de Göbekli Tepe.

❖ **Document 4 : La Dame d'Uruk, Uruk (Warka), secteur de l'Eanna ; Marbre ; Période proto-urbaine (vers 3000 av. J.-C.) ; H. : 21,5cm ; L. : 16 cm ; Bagdad, Iraq Museum, ; Fouilles Arnold Nöldeke, 1939.**

Découverte en 1938 sur le site d'Uruk, dans une fosse du complexe cérémoniel de l'Eanna, cette tête féminine constitue une pièce exceptionnelle de la statuaire mésopotamienne. Elle est datée de la période proto-urbaine, vers 3000 av. J.-C., moment-charnière dans l'émergence des premières cités-États et dans l'apparition d'un nouvel art monumental. Elle est sculptée dans un marbre blanc dont la qualité indique une commande de prestige, destinée à l'élite urbaine d'Uruk. Ce fragment, correspondant à la moitié antérieure d'une tête, fut retrouvé en contexte secondaire. La tête fut sans doute initialement exposée dans un temple ou dans l'une des constructions monumentales du complexe de l'Eanna, avant d'en être retirée pour être enfouie dans une fosse. Il est possible que la mutilation visible au niveau du nez ainsi que le prélèvement des différents éléments précieux rapportés (placages et incrustations) se soient produits à ce moment-là. Malgré son état fragmentaire, l'œuvre se distingue par une maîtrise technique remarquable, témoignant d'une recherche de réalisme qui se distingue des productions des périodes préhistoriques : le modelé du visage est subtil, les paupières et les lèvres jointes sont finement ourlées. Les volumes des joues et des pommettes sont eux aussi rendus avec réalisme, tout comme les sillons nasogéniens. D'autres éléments du visage sont, en revanche, davantage stylisés, même s'ils n'enlèvent rien à l'harmonie de l'ensemble, comme le front ou les yeux en amande ; de même pour les sourcils incisés qui sont rendus de manière très géométrique, avec un tracé continu, suivant une convention stylistique que l'on retrouvera dans l'art mésopotamien des périodes postérieures. Ainsi, le réalisme anatomique est ici au service d'une figuration idéalisée, hiératique, qui transcende le portrait. Le visage était complété par différents éléments d'incrustation aujourd'hui manquants. Les yeux, profondément creusés, devaient être incrustés de coquilles, de lapis-lazuli ou de pierres noires. Les sourcils, eux aussi, recevaient probablement une incrustation en lapis-lazuli. La chevelure, à crans plats et anguleux, est surmontée d'une raie centrale profonde servant probablement à fixer une coiffe qui devait également être tenue grâce aux six petits trous situés au niveau des tempes, des oreilles et de l'arrière du sommet du crâne. La partie postérieure de la tête révèle également des perforations allongées, suggérant que le masque pouvait être fixé sur une structure disparue – un mur, un panneau ou une statue composite en bois. Toutefois, l'absence de tenon de fixation ou de mortaise à la base du cou rend l'hypothèse d'une statue moins plausible. Dépourvue d'inscription, cette tête ne peut être identifiée avec certitude. Il pourrait s'agir d'une prêtresse, d'une reine ou d'une divinité féminine (peut-être Inanna), autant de figures susceptibles d'être honorées par une effigie de cette qualité. En toute hypothèse, c'est une œuvre qui constitue un jalon majeur dans l'histoire de la sculpture mésopotamienne : elle inaugure un nouveau rapport à la figuration, à la fois formel et symbolique. Si d'autres têtes féminines sont connues pour la période, aucune ne rivalise avec le degré de finesse de la Dame d'Uruk. Par son matériau, sa technique complexe, ses systèmes d'incrustation et sa portée religieuse, cette pièce incarne la naissance d'un art officiel mésopotamien. Œuvre d'élite, elle nous livre un témoignage fondamental sur la manière dont l'image, dans l'une des premières métropoles mésopotamiennes, servait d'outil d'expression du sacré et du pouvoir.

❖ **Document 1 : Plat à décor végétal stylisé, Turquie, Iznik, vers 1470-1490, céramique engobée, décor peint sous glaçure transparente, Sèvres, Musée national de la Céramique, diam. 36,8 cm.**

Élément attendu : Après une description soignée du décor, le candidat devra être à même, une fois la production céramique identifiée (dont il devra définir les principales caractéristiques techniques), de proposer une datation précise qu'il devra argumenter. Une analyse stylistique est attendue avec l'identification précise des sources d'inspiration. Des comparaisons de décors analogues sur d'autres matériaux sont souhaitées. Ce grand plat conservé au musée national de Céramique de Sèvres, présente un décor végétal stylisé traité en réserve sur un profond fond bleu de cobalt ; il associe des fleurs aux pétales recourbés et des demies palmettes effilées. Sur le fond du plat, l'ensemble s'organise en une composition rayonnante à partir d'une rosette à cinq pétales, se combine en un dynamique rinceau dans le cavet ; seules les fleurs ornent le marli du plat, ondulant en rinceau continu. Les fleurs, nuancées de cobalt, composent un fond uniforme sur lequel se détachent les lignes souples et dynamiques des rinceaux aux demies palmettes effilées, soulignées par des zones plus claires. Nous avons ici un magnifique exemple des premières productions du centre impérial d'Iznik qui dès la dernière décennie du second règne du sultan ottoman Mehmet II Fatih, le conquérant, vers 1470-1480, produit un nouveau type de céramique d'une haute qualité technique. Il se caractérise par l'emploi d'une pâte siliceuse couverte d'un « engobe » siliceux permettant d'obtenir un fond blanc éclatant prêt à recevoir un décor peint qui sera sublimé par la pose d'une glaçure ayant une qualité de brillance inégalable ; ces caractéristiques associées à des couleurs profondes puis de plus en plus chatoyantes avec l'accroissement de la palette colorée et les décennies, feront le succès de la production auprès des collectionneurs européens de la seconde moitié du 19^e siècle puis du 20^e. On a coutume de qualifier le type de décor de ce plat de *rumi-hatayi*, termes correspondant aux deux motifs identifiés : *rumi*, terme issu de *Rum*, désignation arabe de l'Empire byzantin, qualifie ces éléments végétaux à la stylisation extrême et graphique, jouant de courbes et contre-courbes se référant lointainement à l'art des saljuquides d'Anatolie (de *Rum*) ; *hatayi* (« chinois »), désigne fleurs et feuilles issues du répertoire chinois bien connu par les porcelaines à décor de bleu de cobalt, produites dans la Chine des Yuan dès le XIV^e siècle et exportées dans le monde islamique à destination des cours princières. Le répertoire floral chinois, de même que les motifs de nuages, sont réinterprétés dès les années 1460-1470 par les ornementalistes au sein du *kitabkhâneh*, le scriptorium impérial, l'atelier du livre. Le décor de ce plat est en lien avec l'un d'eux, un certain *Baba Naqqash*, personnage dont on sait peu de choses si ce n'est qu'il fait partie de ces artistes venus d'Iran pour travailler au service des sultans ottomans et qui ont contribué à diffuser l'art qui s'était élaboré au XV^e siècle, à la cour des souverains timourides. Un art dont la stylisation extrême des arabesques *rumi* est directement issu, un art déjà sous influence du répertoire chinois puisque la porcelaine à décor de bleu sur fond blanc est collectionnée avec passion par Timur-i Leng (Tamerlan) et ses successeurs. *Baba Naqqash* a laissé des albums, sources de modèles pour des décors comparables à celui de ce plat et destinés à différents matériaux tels le métal (cf. lampe de mosquée en argent faite pour la mosquée de Mehmet II, conservée au *Türk ve İslam Eserleri Müzesi*, Istanbul ou plus généralement bols en argent des Balkans dont les fonds sont ornés d'arabesques *rumi* rayonnantes circonscrites dans un médaillon circulaire), le bois (cf. exemples réalisés pour les bâtiments édifiés par Mehmet Fatih à Topkapı Sarayı) ou encore le cuir tel que l'atteste un rare exemple de chope à couvercle de bois peint des collections du Louvre. Le style dit *Baba naqqash* marque un tournant et constitue le premier jalon stylistique de l'art impérial ottoman. Il est à ce titre celui qui permet d'identifier la production d'Iznik jusque dans les années 1520, même si l'on peut observer son évolution à travers les quatre phases stylistiques proposées par les historiens d'art Julian Raby et Nurhan Atasoy, phases correspondant aux différents règnes que le style traverse. Au-delà de l'influence de la porcelaine chinoise d'époque Yuan et Ming, l'art du métal, orfèvrerie d'or ou d'argent très appréciée à la cour ottomane, constitue une influence majeure pour les premiers temps de la production d'Iznik.

❖ **Document 2 : Gourde, nord de l'Iraq ou Syrie, milieu XIII^e siècle, laiton, décor gravé et incrusté d'argent gravé, dim. 45,2 cm x 36,7 cm, Washington, Freer Gallery of Art.**

Éléments attendus : En raison du caractère exceptionnel de cet objet, l'iconographie qui s'y déploie doit être connue par le candidat, de même devront être mentionnés les objets datés qui s'y rattachent. Au-delà du groupe constitué par ces objets à iconographie chrétienne, ce cliché est l'occasion de vérifier la bonne assimilation par le candidat des connaissances liées à un art majeur des arts de l'Islam, l'art du métal incrusté. Des connaissances techniques et historiques sont attendues. La connaissance de l'étude la plus récente sera un plus très apprécié. Cette gourde conservée à la Freer Gallery of Art de Washington est un des exemples les plus célèbres et les plus aboutis de métal incrusté à iconographie chrétienne d'époque ayyoubide (1171-1250) ; elle est attribuée au milieu du XIII^e siècle. L'objet a été obtenu par martelage de feuilles de laiton, alliage tout particulièrement malléable. Elle présente un profil externe bombé, plat au sommet et rythmé par trois fines moulures permettant d'organiser le décor en registres. La face interne, est plate et est, tout comme la bande latérale qui accueille le col surmonté de l'embouchure, martelée dans une feuille distincte. Le col étroit est équilibré par deux fines anses en forme d'arc ; une fine moulure sur l'arrête externe vient répondre à celles de la face bombée. Au centre de la face interne, on observe une profonde dépression au profil conique à fond plat, formant cavité dans le volume interne de la pièce. L'objet présente un décor couvrant incrusté de filets et de plaques gravées d'argent organisé en registres concentriques. S'y côtoient, iconographie propre au répertoire islamique, iconographie chrétienne et inscriptions coufiques et *naskhi* (déliées) en arabe. Au centre de la face bombée, s'impose dans un large

médaille une Vierge à l'enfant en trône, entourée par quatre anges et deux figures saintes. Un registre concentrique inscrit encadre cette scène et donne naissance à trois médaillons à décor de rinceaux animés d'oiseaux et de protomés de quadrupèdes, de griffons et de sphinges. Entre ces médaillons, des panneaux oblongs contiennent des scènes de la vie du Christ, telles que la Nativité associée au baptême, la Présentation au Temple et l'Entrée à Jérusalem. À cette iconographie chrétienne répondent des thèmes séculaires et de cour, propres au monde islamique : buveurs, musiciens, rapaces attaquant des oiseaux, personnages assis tenant un croissant de lune, scènes de vénerie, quadrupèdes ailés fantastiques ainsi que de singulières figures humaines à têtes d'animaux. Les inscriptions calligraphiées en arabe énoncent des formules de vœux de richesse, de sécurité et de bonne fortune. Sur la face plate de la gourde le décor s'organise en deux registres concentriques autour de la cavité ; le registre externe, très large, met en scène des saints chrétiens et une Annonciation, chacune des vingt-cinq figures se tient, de manière frontale ou légèrement tournée, sous l'arc brisé d'une colonnade. Le registre interne présente dans une course ininterrompue neuf dynamiques cavaliers, brandissant des lances, des épées et des arbalètes. L'art du métal incrusté illustre parfaitement le phénomène du mécénat princier dans le monde islamique, il rencontre un développement sans précédent dès le XII^e siècle dans le monde iranien oriental (actuels Iran et Afghanistan) puis dès les années 1220 au Proche-Orient grâce au mécénat ayyoubide à partir de la ville de Mossoul, au nord de l'Irak, où se développe la technique, caractérisée par un traitement véritablement pictural des décors incrustés ; des astuces de composition, des effets contrastés, des jeux de texture grâce à des motifs de remplissage, permettent de créer des effets de perspective et de profondeur, des compositions toujours plus dynamiques souvent soutenues par force de détails gravés. Autant de caractéristiques parfaitement illustrées par cet objet. Le procédé d'incrustation du métal est connu à l'époque préislamique, il est déjà pratiqué au Moyen-Orient dans le monde romain et sassanide. L'incrustation de plaques de métal sur un support en alliage cuivreux s'observe dès les débuts de la période islamique, comme en témoignent une aiguère et un aquamanile en forme d'oiseau (daté de 180 H./796-797), probablement réalisés en Iran et incrustés de cuivre rouge et d'argent, mais il faut attendre les XII^e et XIII^e siècles pour que la technique, associée à des alliages cuivreux proches du laiton ou du laiton (cuivre + zinc) comme ici, se développe pleinement. Les principales études consacrées à la gourde de la Freer l'associent à la ville de Mossoul où elle pourrait avoir été produite entre les années 1230 et 1250, à l'époque de l'émir zengide Badr al-Din Lu'lu'. Elle s'inscrit dans un groupe d'une petite vingtaine d'objets comportant des scènes issues du répertoire chrétien, le plus souvent également mêlées aux thèmes séculiers de l'iconographie princière du monde islamique. Ce groupe comporte à la fois des objets luxueux émanant de commandes princières et d'autres probablement destinés au marché. Au sein du sous-groupe des objets d'exception, quatre pièces datées ou datables permettent cette attribution plus fine de la gourde : Le bassin dit d'Arenberg, fait pour le sultan al-Malik al-Salih Najm al-Din Ayyub (637 H./1249), également conservé à la Freer Gallery of Art de Washington et qui présente beaucoup d'affinités par son décor avec la gourde, ainsi qu'un autre large plateau circulaire au nom du même sultan conservé dans les collections du Louvre ; L'aiguère Homberg, signée Ahmad al-Dhaki al-Mawsili, signée et datée 640 H./1242, conservée par la Keir Collection ; Le chandelier signé Da'ud ibn Salamah, daté de 646 H./1249, collections du musée des Arts décoratifs en dépôt au département des arts de l'Islam du Musée du Louvre. On note que les inscriptions des métaux ayyoubides incrustés mentionnent dans certains cas des dates, des noms et titulatures de sultans, donc de commanditaires, des noms d'artistes. Malheureusement les inscriptions de la gourde de la Freer Gallery n'avancent aucune information aussi précise ; néanmoins la formule de vœux qui court autour du profil bombé s'adresse clairement à un personnage de haut rang qui, on le comprend à travers les qualificatifs employés, s'est illustré par sa foi, son courage, sa bravoure. L'étude la plus récente reconsidère l'objet en partant de la simple observation physique de sa structure, des éléments qui la constituent et avance l'hypothèse d'une restauration ultérieure affectant le bandeau aux médaillons de buveurs et musiciens, celui qui accueille le col et les anses, de fait plus tardifs également. Les registres historiés alternant avec des registres inscrits, il a été supposé qu'un bandeau inscrit, contenant peut-être les précieuses informations qui nous manquent, aurait été remplacé suite à cette réparation. Cette dernière expliquerait par ailleurs le positionnement singulier du col et des anses par rapport au sens de lecture du décor, donné par la Vierge à l'enfant en majesté. Les anses sont trop fines pour être utiles à la manipulation d'un objet de cette taille supposé contenir un grand volume de liquide. La nécessité d'une restauration prouverait l'hypothèse formulée assez tôt d'un objet à la fois symbolique, quel que soit le sens que l'on donne à la présence des scènes chrétiennes, et fonctionnel, lié à un pèlerinage, en lien avec un rituel. La profonde cavité installée au centre de la face interne, qui traverse les trois quarts de l'épaisseur de la pièce, tend à le prouver. On a supposé qu'elle aurait pu contenir un gobelet en verre ou une relique dont la sainteté aurait sacralisé le liquide contenu par la gourde qui tournait autour. Un médaillon central, aujourd'hui disparu, devait clore cette zone ouverte. La forme de la gourde est similaire à celle des gourdes dites « de pèlerin » (beaucoup plus petites), des contenants utilisés pour transporter des liquides sacrés depuis des sites vénérés lors de pèlerinages. L'objet aurait-il voyagé ? même si cela a paru improbable à certains auteurs ; aurait-il servi à rapporter quelque chose de précieux de Terre sainte ? c'est ce que suppose la dernière étude consacrée à la gourde notamment par la référence faite à Jérusalem à travers le choix des scènes. Au-delà des questions liées à sa fonction, et à défaut d'informations tangibles sur le commanditaire et/ou le destinataire de l'objet, se sont vite posées des questions sur la présence d'une iconographie chrétienne en contexte ayyoubide et sur les modèles qui ont inspiré ces représentations. Cette présence s'explique sans peine par l'existence d'importantes communautés chrétiennes (jacobites et nestoriennes) en Syrie et dans la région de Djézireh, communautés de langue arabe. Par ailleurs, est-il nécessaire de préciser que les chrétiens sont des « Gens du Livre » et que Marie et Jésus, sont des figures saintes mentionnées dans le Coran ; la sourate XIX porte le nom de Marie (Maryam). Les scènes représentées sur les métaux s'inspirent de peintures de manuscrits chrétiens produits en orient ; les spécialistes ont proposé

des comparaisons avec des manuscrits syriaques voire coptes. L'exemple d'un lectionnaire jacobite du XIII^e siècle (de 1220, reconsidéré de 1260) réalisé au monastère de Mâr Mattai près de Mossoul (conservé au Vatican) est très convaincant pour les scènes de la Nativité et de l'Entrée du Christ à Jérusalem. On note de savoureuses distorsions dans les représentations chrétiennes de la gourde, comme la présence de trois bœufs dans la scène de la Nativité, ou la figuration de croix sur les coupoles du Temple de Jérusalem, trahissant l'interprétation d'artisans ni chrétiens, ni juifs. L'étude la plus récente démontre également admirablement, avec des exemples nourris et concrets, comment dans la région de la Djezireh, au XIII^e siècle, les différentes communautés entraient en contact sur des socles culturels communs. C'est ce phénomène qui renforce l'attribution de la gourde de la Freer à cette région, lui permettant ainsi d'incarner cette riche porosité des frontières culturelles.

❖ **Document 3 : Sanctuaire du Shaykh Ahmad Yasavi, Turkestan (anciennement Yasi), Kazakhstan, 1396-1405.**

Éléments attendus : Outre la juste identification du monument et sa localisation, une description du plan est attendue, ainsi que l'énoncé des principales caractéristiques de l'architecture timouride. Le terme *iwan* pourra être défini. L'édifice étant en lien avec des objets célèbres commandés spécifiquement, il est tout naturellement attendu que le candidat les mentionne, et impératif qu'il précise que l'un d'eux se trouve dans les collections nationales, au musée du Louvre. Ce sanctuaire, associant mausolée et mosquée, est un témoignage exceptionnel de l'architecture timouride par les innovations architecturales qu'il présente et son excellent état de préservation ; il n'a au fil des siècles subi aucun remaniement ou restauration importante. Timur-e Leng, connu dans le monde occidental sous le nom de Tamerlan, employa l'immense butin qu'il arracha à la Horde d'Or vaincue pour la construction d'un monumental édifice sur la tombe du Shaykh Ahmad Yasavi, un maître sufi du XII^e siècle, à Yasi au Kazakhstan. Yasi, connue actuellement sous le nom de Turkestan, était une oasis sur la route commerciale au nord de Tashkent. Le Shaykh Ahmad Yasavi serait à l'origine de l'islamisation des peuplades turques de ces territoires d'Asie Centrale. C'est pourquoi Timur, qui se rend sur sa tombe en pèlerinage en 1396, ordonne la construction d'un complexe funéraire. L'ensemble présente un plan rectangulaire. Au sud, la structure s'ouvre par un monumental *iwan* de 37,5 m. de haut, flanqué de deux minarets de plan circulaire sur bases facetées. Un *iwan* est une grande salle voûtée dont l'un des côtés est complètement ouvert sur l'extérieur. C'est un élément de l'élévation, tout particulièrement de l'élévation des monuments iraniens depuis la période Parthes (247 avt – 224 ap. J.C.). De l'extérieur, on distingue clairement les articulations intérieures de l'édifice : derrière la structure d'entrée une vaste salle carrée sous coupole à *muqarnas*, certainement destinée à accueillir les rassemblements sufis, et à l'arrière, dans le même axe, une seconde salle, plus petite, également à coupole à *muqarnas*, il s'agit du mausolée même. Les voûtes de *muqarnas*, cet agencement de petites niches, ne constituent pas une nouveauté (cf. Natanz en Iran central), mais elles sont ici employées pour la première fois à une échelle monumentale. Le mausolée est couvert d'un dôme caractéristique de la période, posé sur un haut tambour le dégageant ainsi avec élégance, il affecte un profil légèrement bulbeux et des cannelures puissantes recouvertes de céramique glaçurée. Dans les espaces latéraux jalonnant cet axe principal sont logés, une mosquée, une bibliothèque, une cuisine, une pièce pourvue d'un puits et des pièces dédiées à la méditation. Rectangulaires, et irrégulières de plan, ces pièces sont couvertes par les voûtes les plus innovantes des premières années de l'architecture timouride. Hormis l'imposante structure de l'entrée, demeurée inachevée en raison de la mort de Timur en 1405, les murs externes et les éléments de l'élévation sont entièrement tapissés de briques glaçurées jouant d'effets de texture avec des briques non glaçurées selon une formule largement développée à l'époque des mongols Ilkhanides. Autrefois réservé à des zones privilégiées, le décor architectural prend ici une ampleur novatrice. Les briques composent des décors en grande majorité épigraphiques associant différents types de graphies, du très géométrique coufique dit *banâ'i* (« de maçon ») qui couvre l'essentiel des murs externes avec le nom de Allah, ceux de Muhammad et de 'Ali, premier imâm du shiisme, à des graphies plus déliées (*naskhi*). En deux endroits de l'édifice apparaissent des signatures d'artistes de Shiraz, au sud de l'Iran, fait illustrant parfaitement le phénomène de déportation d'artistes par Timur dans la région où il a installé le cœur de son empire : « Hajji Hasan ... Shirâzi » et « Shams [b.] Abd al-Vahhab Shirâzi, le constructeur ». Ces architectes ont introduit des techniques architecturales de voûtement novatrices en Asie Centrale. On pénètre dans le hall central après avoir poussé des portes de bois sculpté et incrusté, chefs-d'œuvre de l'art timouride. À l'intérieur, les zones de transition des coupoles montrent le parfait aboutissement de l'emploi des *muqarnas* comme élément décoratif ; ils créent des surfaces totalement fluides sur lesquelles la lumière glisse. Le mausolée de Turkestan servit de répétition et de mise au point monumentale aux travaux à effectuer dans la capitale, Samarkand. Il préfigure le Gur-e Mir, le mausolée de Timur à Samarkand en Ouzbékistan achevé après la mort du souverain. Le sanctuaire d'Ahmad Yasavi fut doté d'objets de qualité illustrant le mécénat personnel de Timur : six flambeaux monumentaux de 84,5 cm de haut, en bronze à décor gravé et incrusté d'or et d'argent dont l'inscription principale, sise sur le réservoir, mentionne le nom du grand conquérant et sa titulature. Quatre de ces objets sont encore *in-situ* et les deux autres sont conservés à Saint-Petersbourg pour l'un, au musée du Louvre pour l'autre ; ce dernier est malheureusement incomplet ; un colossal chaudron de bronze de presque 2,5 m. de diamètre, à décor épigraphique, conservé à l'Ermitage, St-Petersbourg. On y servait la soupe faite à la fin des fêtes de deuil de Ashura. L'inscription supérieure atteste du mécénat de Timur et mentionne la date du 20 Shawwal 801 H., soit le 25 juin 1399 ; l'inscription inférieure de plus petite échelle mentionne le nom du maître artisan persan qui a œuvré à la réalisation de l'objet, 'Abd al-Aziz b. Sharaf al-Din Tabrizi.

❖ **Document 4 : Polygone d'assemblage au danseur, Égypte, XIe-XIIe siècles, bois (buis) sculpté et gavi, hauteur : 8,1 cm ; largeur max. : 6,2 cm, Paris, musée du Louvre, département des arts de l'Islam**

Éléments attendus : outre l'identification et l'attribution de ce panneau, sans négliger quelques considérations techniques, ce sont les caractéristiques même de l'art fatimide qui sont attendues tant cette pièce en est représentative ; et ce avec force comparaisons dans l'art du bois, de l'ivoire et de la céramique. Cet élément de bois sculpté sur deux plans, conservé au département des arts de l'Islam du musée du Louvre, faisait autrefois partie d'un ensemble de panneaux assemblés pour constituer le décor d'une pièce de mobilier. Ces panneaux étaient assemblés au moyen de rainures et languettes, on aperçoit ici clairement la languette constituée par la base débordante de la pièce. Ce système d'assemblage permet d'employer toutes les chutes de bois et de créer un système mobile jouant en fonction des changements de climat. Un des premiers exemples préservés est le minbar d'Hébron, daté de 1091. En Égypte au XIIe siècle, cette formule décorative est parfaitement maîtrisée ainsi que l'atteste le mihrab provenant du mausolée de Sayyida Nafisa, daté de 1145-46 et conservé au musée arabe du Caire. Le panneau qui nous intéresse s'inscrit dans la fourchette chronologique de ces deux prestigieux monuments religieux de l'art du bois de l'époque fatimide. Notons que le bois est un matériau particulièrement précieux à cette époque du fait de sa rareté : en effet, les ressources forestières du Proche-Orient et de l'Afrique du Nord ont largement été épuisées par les grandes civilisations de l'antiquité. Ce panneau, par sa technique, son iconographie et son style illustre parfaitement les caractéristiques de l'art fatimide, un art qui tend vers un certain naturalisme par la recherche d'un modelé, d'un mouvement, le soin apporté aux détails souvent gravés avec minutie. Le thème de la danse aux foulards satisfait le goût de l'art fatimide pour le pittoresque et s'inscrit naturellement dans le répertoire des scènes de cour. On l'observe au sein des décors des frises de bois sculpté identifiées comme rares vestiges des décors disparus du palais des fatimides au Caire ; elles furent préservées car remployées à la période mamlouke tant le bois était rare. Un groupe de plaquettes d'ivoire isolées, rectangulaires, certainement destinées à orner un élément de mobilier prestigieux, un trône a-t-on supposé, offre de très savoureuses représentations d'un danseur aux foulards pour l'exemple du Musée du Louvre, d'une danseuse pour celui des collections du Museo nazionale del Bargello à Florence. C'est, sans ambiguïté aucune, une danseuse que l'on rencontre aussi sur une célèbre coupe en céramique à décor de lustre métallique conservée à la Freer Gallery de Washington ainsi qu'au sein des décors peints du plafond de la chapelle palatine de Palerme. Il a été observé que notre petit danseur a la particularité de présenter un type physique africain, les chroniques contemporaines font mention de nombreux danseurs africains à la cour fatimide. On sait que la mère du calife al-Mustansir (1036-1094), elle-même ancienne esclave noire, qui exerça la régence pendant plusieurs années, en avait recrutés un grand nombre.

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

❖ **Document 1 : Sceau portant un unicorn et une ligne de symboles, Mohenjo-Daro, Pakistan, stéatite, 5.08 x 5.08 cm, 2400-2110 avant J.-C., musée national de Karachi.**

En situant approximativement le lieu et la date de production de cet objet, les candidats évoqueront la géographie et les grandes lignes chronologiques de la civilisation de l'Indus et de son réseau. L'on attend un commentaire sur l'iconographie et sur la ligne des symboles gravés au sommet du sceau, sur la fabrication et la fonction de l'objet. L'objet présenté est un grand sceau carré gravé de ce qu'on appelle communément un « unicorn », devant un support d'offrande soit le motif le plus courant des sceaux de la civilisation de l'Indus, l'une des toutes premières civilisations de l'Asie du Sud qui s'est épanouie entre 3000 et 1500 avant J.-C. environ. Une série de signes court le long de la partie supérieure du sceau. La civilisation de la Vallée de l'Indus a été identifiée au début du xxe siècle, avec la découverte et la fouille de deux grandes cités emblématiques illustrant les règles d'un urbanisme méthodique, Harappa puis Mohenjo-Daro, dont l'étude a fait beaucoup pour le développement de la science archéologique en Inde pendant et après la période coloniale. Le territoire de la civilisation de l'Indus s'étend du Pendjab actuel (pakistanaï et indien) jusqu'au Makran (Pakistan) et des montagnes du Baloutchistan (Pakistan) jusqu'à la péninsule de Kathiawar dans l'Etat du Gujerat (Inde). Cette civilisation doit son nom à l'Indus, connu dans le monde occidental depuis *Les Enquêtes d'Hérodote* (Ve siècle avant J.-C.), et l'un des sept fleuves ou rivières sacrés de l'Inde (avec le Gange, la Yamunā, la Sarasvatī, la Narmadā, la Godavarī et la Kāverī.). Ce fleuve, qui a également donné son nom tant à l'Inde qu'à l'Hindouisme ou au Sindh, l'une des provinces actuelles du Pakistan, prend sa source en Himalaya et se jette dans la mer d'Arabie après plus de 3000 kilomètres d'un cours dont le lit produit d'abondants sédiments, qui ont fait beaucoup pour l'épanouissement de la civilisation de l'Indus. Il est probable que le revers du sceau présente un bossage perforé pour le passage d'un cordon, qui permettait de porter l'objet autour de son cou ou de son poignet. Il est en effet destiné à faire des empreintes, que l'on retrouve, par exemple, marquant des poteries jusqu'en Mésopotamie, et que l'on suppose avoir été utilisées dans le cadre des réseaux commerciaux unissant les sites de la Vallée de l'Indus à d'autres civilisations anciennes. Sur la part supérieure du sceau présenté se trouve, comme sur la plupart des sceaux de l'Indus, une suite de symboles. Ceux-ci sont de nature parfois nettement pictographique comme ceux qui, sur ce

sceau, adoptent la forme d'un poisson. Ces symboles sont généralement considérés comme un système de communication, soit une écriture qui n'a toujours pas été déchiffrée, faute d'inscriptions suffisamment longues et dans l'ignorance où l'on se trouve toujours du type de langue – indo-européenne ou dravidienne, exogène ou indigène – notée. L'absence de textes ne facilite pas l'étude de la civilisation de l'Indus et l'analyse de sa culture matérielle n'en a que plus d'importance. L'iconographie des sceaux et l'usage de ces objets singuliers participent ainsi pleinement de nos connaissances sur cette ancienne civilisation. L'animal représenté est commun sur les sceaux de l'Indus, où l'on rencontre plus de figures animales qu'humaines. Parmi les animaux, ce qu'on appelle un « unicorne » (traduction de l'anglais *unicorn*, plus exact que le français « licorne » qui évoque d'autres types de représentations) est plus souvent taillé que les rhinocéros, éléphants, buffles, zébus, tigres... également représentés. L'identification de l'unicorne soulève des débats et s'il est admis par tous qu'il s'agit d'un bovidé, pour certains il s'agit d'un animal fantastique mais pour d'autres, d'une façon de représenter un type de bovidé. Les historiens-géographes des sources grecques et romaines font de l'Inde l'origine d'un animal à la corne unique et leur témoignage est parfois évoqué par les tenants de la première hypothèse. Représenté comme nombre d'autre animaux devant ce qu'on considère souvent comme un support d'offrande, l'animal participerait d'une scène rituelle, garantissant de son empreinte le contenu des objets qui en étaient marqués. L'on observe un certain naturalisme dans la représentation de l'animal, avec les plis marquant sa tête et son cou et le caractère strié de sa corne, ainsi que la triple ligne incisée qui marque l'avant-train d'une sorte de couverture ou encore les sabots aussi bien dessinés que les poils marquant le sexe de l'animal et la longue queue au toupet marqué. L'ensemble illustre l'habileté des artisans lapidaire de la vallée de l'Indus, que l'on retrouve sur bien d'autres sceaux et objets, avec cette même tendance au naturalisme lorsqu'il s'agit de figures animales.

❖ **Document 2 : La déesse Tueuse de buffle, grotte d'Adivarāha, site de Mahabalipuram, Inde méridionale, dynastie Pallava, Vie-VIII^e siècle.**

Le temple excavé aujourd'hui dédié à une forme de Vishnu sous la forme du sanglier, représentée en bas-relief au centre de la paroi principale de la grotte, est l'un des mieux préservés et des plus complets de l'architecture taillée dans le rocher du site Pallava de Mahabalipuram (également appelé Mamallapuram), site majeur de la dynastie des Pallava (ive-ixe siècles) qui a introduit, au vie siècle, l'usage de la pierre dans les productions artistiques du pays tamoul. La capitale Pallava se situait à Kancipuram, à une soixantaine de kilomètres à l'intérieur des terres par rapport à Mahabalipuram qui semble avoir fonctionné comme le port Pallava ouvrant, notamment, sur l'Asie du Sud-Est. L'on y trouve des bas-reliefs monumentaux, des temples excavés imitant des temples construits, que l'on considère comme une forme de catalogue des formes architecturales alors pratiquées, des temples creusés dans la colline bordant le rivage comme ce temple dit d'Adivaraha, et le fameux temple du Rivage. L'ensemble représente la transition vers la pierre d'une architecture utilisant des matériaux éphémères (briques, stuc, bois) et le premier épanouissement de ce que l'on appelle le style dravidien (*dravida*) par opposition au style septentrional (*nagara*) de l'architecture des temples. Ce style, développé au sud-est du Dekkan, se caractérise par des toitures pyramidales à multiples étages constituées d'un empilement de pavillons miniatures. Creusé entre la fin du vie siècle et le début du siècle suivant, le temple d'Adivaraha est l'un des rares lieux de Mahabalipuram aujourd'hui actif. Cette activité n'a pas nécessairement été ininterrompue depuis la fondation du temple mais la grotte a, en tout cas, été complétée par des structures plus récentes, agrégées au cours du xvie siècle, lorsque le site connaît une nouvelle vogue, pendant la période Vijayanagara. L'image de culte elle-même, recouverte de plusieurs couches de stuc qui en masquent les caractéristiques antérieures, n'est peut-être pas originale. Il semble cependant que le temple soit bien vishnouite dès l'origine car l'on a identifié des armes personnifiées de Vishnu dans deux des gardiens de porte parant la grotte (conque et disque). La représentation de la déesse tueuse de buffle, Mahishasuramardini, « Celle qui tue le démon-buffle », également souvent appelée Durga, dont la représentation a été sculptée sur l'une des parois intérieures de ce temple, est une déesse guerrière dont les huit bras signalent la puissance. Debout sur la tête, animale, du démon-buffle qu'elle a vaincu, la déesse se présente comme une jeune femme séduisante, portant les attributs que lui ont remis les dieux pour qu'elle puisse combattre le démon Mahisha (buffle) qui opprimait les mondes. On remarque le disque et la conque de Vishnu, l'arc et la flèche qui sont autant shivaïtes que vishnouites, l'épée et le bouclier, la cloche. Le trident de Shiva apparaît à l'arrière-plan, à gauche de la déesse au-dessus de laquelle on remarque aussi un lion surgissant de la paroi. Tous ces éléments sont connus des traditions sculptées de l'Inde du nord et du centre, où la déesse est représentée depuis le I^{er} siècle après J.-C. : ses représentations font leur apparition dans la région de Mathura, au sud de Delhi. Mais d'autres éléments de cette image apparaissent uniquement dans le sud de l'Inde, où ils se réfèrent à une autre déesse, appelée Korravai dans les textes tamouls. La déesse est en effet ici également accompagnée par une antilope, signifiant sa vitesse à la course, et un perroquet perché sur son poignet rappelle la douceur de sa voix. L'un des deux dévots agenouillés à ses pieds offre son sang, qu'il prélève au niveau du coude. Si l'offrande de sang est mentionnée dans les textes sanskrits composés dans le nord et le centre de l'Inde, comme le *Devimahatmya* (« L'éloge de la déesse »), elle n'est pratiquement représentée que

dans le sud, où elle est souvent accompagnée de l'offrande de la tête d'un des dévots. Le bas-relief offre ainsi une synthèse de l'iconographie pratiquée au nord de la région où il est implanté et des traditions de représentation marquant la pointe sud de la péninsule, faisant écho au complexe architectural excavé qui l'accueille.

❖ **Document 3 : Le complexe du Bayon, site d'Angkor, Cambodge, XIIIe siècle, règne de Jayavarman VII.**

Le complexe du Bayon est un ensemble bouddhique situé au centre de l'ancienne ville d'Angkor Thom qui représente le dernier état d'Angkor, capitale des souverains khmers fondée au IXe siècle dans ce qui est aujourd'hui le Cambodge. Élevé comme l'ensemble d'Angkor Thom entre la fin du XIIe et le début du XIIIe siècle, le Bayon est l'une des réalisations majeures du règne de Jayavarman VII (1150-1218 ?), puissant souverain dont le règne fut marqué par la construction de nombreux monuments. Outre le Bayon qui s'élevait, à l'intersection des routes nord-sud et est-ouest, au centre de la nouvelle capitale qu'il avait développée en faisant reconstruire l'ancienne Yasodharapura, Jayavarman VII fit en effet également élever le complexe de Ta Prohm et celui du Preah Khan, en l'honneur de ses parents et de son maître spirituel (*guru*). L'ensemble de ces temples relève du bouddhisme Mahayana, religion de Jayavarman VII. Le territoire khmer s'étendait alors du Champa à l'est, dans le Vietnam d'aujourd'hui, jusqu'à la Birmanie actuelle, à l'ouest, et au nord jusque dans la région de Vientiane, aujourd'hui capitale du Laos. Le complexe du Bayon se déploie sur trois niveaux. Il s'ouvre à l'est et présente un plan en croix grecque inscrit dans une galerie pourtourante, elle-même entourée par une seconde galerie, l'ensemble formant l'écrin d'un sanctuaire central rayonnant, qui le couronne. Il s'agit en effet de la dernière version à Angkor d'un genre architectural typique de l'empire khmer, le temple-montagne dont plusieurs exemples aujourd'hui célèbres, comme le temple shivaïte du Baphuon (XIe siècle) ou celui, vishnouite, d'Angkor Vat (XIIe siècle), sont visibles à Angkor au moment où Jayavarman VII fait bâtir le Bayon. Le temple-montagne représente le mont mythique du Meru, à la fois centre du monde et résidence des dieux, autant dans le cadre du bouddhisme que dans celui de l'hindouisme. Afin d'évoquer ce prestigieux modèle, le temple adopte la forme d'une montagne miniature, qui nécessite un important soubassement, voire une colline artificielle. Le Bayon est donc érigé, sur trois niveaux, à partir d'une base solide, dont le sommet est situé au centre du complexe où il soutient le sanctuaire circulaire d'où rayonnent douze chapelles qui s'élèvent au-dessus des galeries pourtourantes. Les tours à visage ponctuant le complexe en sont l'une des plus saisissantes particularités. Chacune d'entre elles offre aux quatre directions de l'espace le visage d'un *bodhisattva*, constituant une remarquable synthèse entre architecture et sculpture monumentale. Les paupières closes sur la méditation qu'il pratique, le visage démultiplié sur le complexe, qui comportait à l'origine plus que les 37 tours qu'on y voit aujourd'hui, semble représenter celui du souverain lui-même, Jayavarman VII. Plusieurs portraits de Jayavarman VII, à différents âges, sont en effet connus. Ils représentent le roi en méditation, avec des traits légèrement empâtés et un modelé du corps naturaliste qui rompt avec la pratique antérieure d'une représentation idéalisée et confère à ces sculptures une individualité nouvelle. Les tours à visage du Bayon sont donc à la fois un hommage aux *bodhisattva* mahayaniques et une expression de la puissance d'un souverain capable de diffuser le bouddhisme dans les quatre directions de son territoire, sur lequel on sait qu'il a, notamment, fait bâtir des maisons pour les pèlerins. Certains des nombreux bas-reliefs décorant les éléments architecturaux du temple (parois externes, linteaux et frontons) se rapportent à la vie de ce souverain, d'autres à l'hindouisme mais d'autres sont aussi d'inspiration bouddhique. Le caractère bouddhique du monument a été mis en péril peu de temps après la fin du règne de Jayavarman VII, l'un de ses successeurs plaçant dans le sanctuaire central l'image d'une divinité hindoue, à demi-shivaïte et à demi-vishnouite, Hari-Hara, qui remplaçait là l'originel Buddha sur le naga qui s'y trouvait. Le monument redevint bouddhique par la suite et l'on y ajouta certains des éléments qu'on y voit aujourd'hui comme la terrasse qui se trouve à l'est.

❖ **Document 4 : Krishna et Radha se regardant à travers un miroir. Vers 1800 AD ; région du Garhwal (Uttarakandh), Inde ; 22 x 31 cm. Miniature ; National Museum, Janpath, New Delhi**

La divinité Krishna et son amante humaine Radha sont représentés assis sur un siège bas de forme carrée (ou *chauki*), au sommet d'un bâtiment palatial surplombant un jardin et un étang. Les collines qui ferment la scène évoquent le nom même de l'école à laquelle se rattache cette miniature, l'école dite Pahari, l'école de ces « collines » qui s'étendent de l'est du Cachemire jusqu'au Népal d'aujourd'hui. C'est dans cette région qu'entre le XVIIe siècle et le XIXe siècle, les cours hindoues des Rajputs patronnent des écoles de peintures, inspirées par le développement de la miniature à la cour des Moghols et regroupées sous l'appellation de « Pahari ». Les arbres dépourvus de feuilles parant les collines de la miniature permettent d'en situer l'origine dans la région du Garhwal, part du Penjab où se trouve située la ville de Srinagar. La représentation de Krishna et Radha fait penser que la peinture date plutôt du XIXe siècle, soit le moment où, dans le Garhwal, ce couple, bien présent

dans la peinture Pahari en général, se fait plus fréquent. Krishna se reconnaît à sa carnation bleue. Cet avatar ou descente du dieu majeur de l'hindouisme qu'est Vishnu est représenté sous sa forme principale, humaine. Celle-ci répond en l'occurrence plus particulièrement à la figure de Radha, l'amoureuse humaine privilégiée du dieu à partir, au plus tard, du XII^e siècle, date du *Gita Govinda* (le Chant de Govinda), poème sanskrit contant les amours de Radha et Krishna, dont cette miniature est, entre autres, une illustration. Les liens unissant Radha et Krishna symbolisent la relation qu'entretiennent un dévot et le dieu personnel qu'il se choisit. Le dieu adopte ici autant la figure d'un roi que d'une divinité. Si Krishna porte le vêtement jaune, la guirlande de fleurs et les plumes de paon qui sont ses attributs traditionnels, sa couronne d'or chargée de bijoux rappelle que les rois se considèrent souvent comme une incarnation de Vishnu à l'égal de Krishna. L'attitude du jeune dieu, les éléments d'architecture et de mobilier, les détails du jardin que les amants surplombent et les personnages secondaires relèvent d'un environnement palatial et évoquent plus particulièrement la cour des Moghols, où se développa d'abord l'art de la miniature indienne, marquée, entre autres, par une inspiration persane. L'ensemble de la composition se fait l'écho de nombreux portraits princiers de la cour moghole, où l'on s'est plu à représenter les dirigeants sur la terrasse de leurs palais. Quant à Radha, dans sa longue robe dont la couleur rouge qui est celle du mariage en Inde, évoque l'intensité de sa passion pour Krishna, parée de bijoux, elle paraît issue d'une des cours des Rajputs où l'école Pahari s'est épanouie. Assises au premier plan, deux jeunes femmes complètent la scène en faisant écho à la figure de l'amante, placée au sommet de la composition triangulaire que forment ces trois personnages féminins. Elles accentuent le caractère princier d'une scène inspirée par celles des harems mais, tenant entre leurs mains des guirlandes pareilles à celle parant le dieu, elles amplifient aussi l'adoration que Radha porte à Krishna. L'une d'elles a même le regard fixé sur Krishna à travers le miroir qui, placé au centre de l'image, en donne la clef. Au cœur de la relation qu'un dévot hindou entretient avec sa divinité d'élection se trouve en effet le darshan, l'échange de regards avec le dieu, qui donne accès à un autre monde. Assis l'un à côté de l'autre, les deux amants se rencontrent dans le miroir d'une dévotion amoureuse qui symbolise l'union mystique avec la divinité. La caractérisation de l'amour porté au dieu comme celui qu'une femme éprouve pour son amant existe depuis plusieurs siècles dans un cadre krishnaïte lorsque cette miniature est peinte. Mais l'œuvre en présente une interprétation originale, marquée par la région du Garhwal, l'hindouisme des Rajputs tandis que l'inspiration moghole demeure très présente, depuis la figuration de profil des figures humaines inspirées par la tradition du portrait qu'inaugura Akbar à sa cour dès le XVII^e jusqu'aux décors fleuris et au rendu de la perspective. Amplifiant le cadre clair et simple du miroir, la blancheur du cadre architectural répondant à l'architecture moghole qui utilise à profusion le marbre blanc fait de l'œuvre un lieu de rencontre avec le dieu pour le spectateur dévot.

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

❖ Document 1 : Aubergines et insectes, époque Joseon, Shin Saimdang (1504-1551), Dynastie Joseon, Corée, Musée national de Corée

Éléments attendus : Identifier une œuvre de l'artiste Shin Saimdang (1504-1551) (son nom est parfois transcrit Sin Saimdang), artiste féminine ayant inventé le genre pictural des fleurs et insectes à l'époque Joseon. L'artiste Shin Saimdang (1504-1551). Née en 1504 à Gangneung dans le Nord-Est de la Corée, Shin Saimdang est issue d'une famille de lettrés. Deuxième d'une fratrie uniquement féminine, elle parvint à pratiquer des activités artistiques traditionnellement réservées aux hommes dans la société très confucéenne du Joseon (1392-1895), y compris après son mariage à un lettré Yi Won-Su. Calligraphe, poète, peintre, elle est également connue en Corée sous le surnom de *Eojin*, soit « La mère sage ». Respectueuse des préceptes du confucianisme, elle consacra une partie de sa vie aux études des classiques confucéens ainsi qu'à l'éducation de ses huit enfants, cinq fils et trois filles. Trois de ses enfants devinrent des érudits confucéens dont Yi I (1536-1584), poète et érudit réputé, mais également Yi Mae-chang, sa fille aînée, poétesse et Yi Wu, son quatrième fils, peintre. Cette réputation d'excellence et de respect des principes confucéens valent à Shin Saimdang d'être la première Coréenne choisie pour figurer sur des billets. Son effigie orne ainsi les billets de 50 000 won. Elle est censée servir pour les femmes coréennes de modèle de conciliation entre vie familiale et carrière professionnelle. Un portrait de son fils Yi I orne les billets de 5 000 won. La peinture coréenne de l'époque Joseon est très inspirée par la peinture chinoise lettrée à l'encre sur papier. Les sujets représentés le plus fréquemment sont des paysages, connus en Chine sous le nom de « montagnes et eaux ». Ces paysages ne sont pas des paysages réels mais des représentations imaginaires, évocatrices de lieux chinois célèbres, et permettant à l'observateur un voyage intérieur. Shin Saimdang s'essaie aux paysages à l'encre sur papier, mais elle est surtout réputée pour avoir introduit un nouveau genre pictural, connu sous le nom de Chochungdo, « fleurs et insectes ». Plus modeste dans son propos que la peinture de paysage, ces peintures de fleurs et insectes étaient réputées pour leur caractère ressemblant et leur délicate beauté. Le fait de se consacrer quasi exclusivement à un seul genre pictural n'est pas unique à l'époque Joseon. Ainsi, le peintre Yi Chong (1546-1626) se consacre exclusivement à la peinture de bambous, dont la rectitude rappelle la rectitude morale que doivent observer les lettrés confucéens. La peinture présentée ici est caractéristique du genre Chochungdo. Elle représente des aubergines encore

accrochées au plan, et des insectes variés : une sauterelle dont l'abdomen est rayé de rouge, des fourmis dont on distingue pattes et antennes, deux mouches, et deux papillons – un blanc et un orange – qui volettent au-dessus des plants. Représentés avec beaucoup de détails, ces insectes anodins illustrent les principes néo-confucianistes chers à Shin Saimdang et notamment la sobriété et la modestie, qui dominent les productions artistiques destinées à l'élite lettrée, les *yangban*.

❖ **Document 2 : Vase décoré de papillons, par Hayashi Kodenji (1831-1915), vers 1880-1890, émaux cloisonnés yūsen et shōsen. Victoria and Albert Museum, Londres**

Éléments attendus : Identifier la technique des émaux cloisonnés, rattacher cet objet à la production culturelle de l'ère Meiji. En 1868, l'effondrement du système shogunal mène à la restauration du régime impérial, et à l'ouverture du Japon aux influences occidentales. Le pays se modernise très rapidement sur le modèle des pays occidentaux. Administration, infrastructures, architecture : tous les domaines sont touchés, y compris l'art. L'art qui se développe sous la période Meiji (1868-1912) s'inscrit dans les échanges artistiques, techniques et culturels entre l'Occident et le Japon. Les expositions universelles (Vienne en 1873, Philadelphie en 1876, Chicago en 1893, Paris en 1900) sont l'occasion pour le Japon de présenter au monde des productions artistiques spectaculaires, témoins de prouesses techniques et adoptant un décor chargé et précieux, adapté au goût du public occidental. Les techniques traditionnelles – laque, céramique, émaux cloisonnés – sont modernisés sous l'influence occidentale. Dans le domaine des arts du feu (céramiques, verres et émaux), un chimiste allemand Gottfried Wagner (1831-1892) introduit un émail bleu de synthèse, et apporte son concours à l'amélioration des techniques de cuisson. Enseignant et conseiller technique, il se voit confier l'organisation de la participation du Japon aux expositions universelles de Vienne et Philadelphie. Le cloisonné est une technique de création de motifs sur des objets en métal à l'aide d'une pâte de verre colorée placée dans des compartiments formés par des fils de cuivre ou de bronze, pliés ou martelés selon le motif désiré. La pâte de verre, ou émail, est colorée avec de l'oxyde métallique et appliquée dans les zones contenues du motif. L'objet est habituellement cuit à une température relativement basse, environ 800°C. Introduites en Chine aux alentours du quatorzième et quinzième siècles, la technique est aussi utilisée au Japon avec un fort développement à l'ère Meiji. Hayashi Kodenji est un représentant de la fabrication d'émaux cloisonnés sous l'ère Meiji. Emailleur innovant, homme d'affaire avisé, il perfectionne la technique des émaux, notamment grâce à l'emploi d'une technique *musen* (無線), où le fil métallique est retiré du cloisonné avant la cuisson. Cela permet des dégradés et des motifs d'une grande finesse. Kodenji et son fils participent à des nombreuses expositions universelles et obtiennent des prix aux expositions de Nuremberg (1885), Paris (1889) et Saint-Louis (1904). Propriétaire d'un atelier à Nagoya, Kodenji a aussi possédé une salle de vente à Londres. Ce vase est caractéristique de l'art de Hayashi Kodenji, et représentatif de l'art de l'époque Meiji. Le corps en cuivre du vase est orné d'un rebord en argent, d'un anneau intérieur en argent doré et d'une plaque de base en argent, dont l'intérieur est également doré à l'or fin. Le fond émaillé gris pâle est décoré de papillons exotiques rendus avec un grand luxe de détails très fins.

❖ **Document 3 : Plan et photographies de la grande salle du Foguangsi, le « temple de la lumière du Bouddha », Wutaishan, Shanxi, Chine, Bois et pierre, Milieu du IXe siècle.**

Éléments attendus : Identifier le temple du Foguangsi situé dans l'ensemble du Wutaishan, plus ancien édifice en bois conservé en Chine. Rattacher ce temple au développement du bouddhisme en Chine. Evoquer les principes de l'architecture chinoise (architecture de bois, jeux de consoles et de colonnes). Le Foguangsi est un temple fondé dans la seconde moitié du Ve siècle (sous les Wei septentrionaux) au sein d'un énorme ensemble, celui du Wutaishan, classé au patrimoine mondial de l'UNESCO. Ce site situé au nord-est de Taiyuan (Shanxi) est considéré comme une des quatre montagnes sacrées dans la géographie symbolique du bouddhisme chinois. Ce mont culmine à plus de trois mille mètres, et des centaines de temples se répartissent sur ces flancs, à mi-pente. Ces temples sont consacrés au Bodhisattva Manjursi. Le développement considérable des temples du Wutaishan à l'époque des Wei septentrionaux témoigne de l'adoption du bouddhisme. Cette religion née en Inde parvient en Chine via les routes terrestres occidentales, aussi appelées « Routes de la Soie ». De nombreux sites témoignent de l'arrivée du bouddhisme en Chine, dont le site de Dunhuang, où est d'ailleurs conservée une représentation ancienne du Wutaishan. Le temple au sein duquel s'élève cette salle principale adopte un plan caractéristique : plusieurs bâtiments regroupés dans une enceinte. Il manque ici la pagode qui devient aux siècles suivants un des éléments marqueurs des temples bouddhistes. L'architecture de ce pavillon est également caractéristique de l'architecture chinoise : une double rangée de colonnes de bois reposant sur une terrasse en pierre soutient une charpente sophistiquée. Le jeu complexe de consoles superposées sert à la fois à soutenir l'avancée du toit et à alléger les proportions trapues de l'édifice. Le toit à quatre pentes est couvert de tuiles vernissées et soulignées par des tuiles de faîtage ornées. Le bâtiment abrite cinq travées principales correspondant aux entrecolonnements qui dépendent de la longueur des poutres et donc des troncs utilisés. Le bâtiment abrite une importante collection de statues dont 35 d'époque Tang. En 1937, deux inscriptions découvertes permettent de dater la construction du Foguangsi. La date indiquée est celle de 857, faisant de ce bâtiment le plus ancien monument actuellement conservé en Chine. La découverte de cette inscription a conduit les historiens chinois à reconsidérer toute l'histoire de l'architecture, hors de la capitale.

❖ **Document 4 : Dôgu, figurine en terre cuite, 1000-400 avant notre ère (Jomon final), Japon, Musée national des arts asiatiques – Guimet, MG 25235**

Identifier un *dôgu*, figurine en terre cuite caractéristique de la période Jōmon. Evoquer les grandes caractéristiques de cette longue période préhistorique au Japon. La période Jōmon qui dure de 10 500 à 300 avant notre ère constitue une période ancienne du Japon. Son nom est dérivé des 'marques de cordes' qui caractérisent les céramiques fabriquées durant cette époque. Parfois assimilé à une période Néolithique, la période Jōmon n'en possède pourtant pas les caractéristiques habituellement observées. Les Jōmon étaient semi-sédentaires, vivant principalement dans des habitations en fosse disposées autour d'espaces ouverts centraux, et obtenaient leur nourriture par la collecte, la pêche et la chasse. Bien que les nombreuses fouilles des sites Jōmon aient enrichi nos connaissances, des interrogations demeurent sur l'origine ethnique et la langue utilisée par ces populations. La période Jōmon est divisée en plusieurs périodes. Le Jōmon final (1000 à 300 avant notre ère), auquel se rattache cette statuette, est caractérisé par une plus grande variété des artefacts, avec des spécificités régionales plus marquées, et l'introduction de la culture du riz. Deux productions culturelles sont caractéristiques de l'époque Jōmon : les jarres cordées qui donnent leur nom à la période, et les statuettes en terre cuite, connues sous le nom de *dôgu*. Ces *dogu* ou "poupées d'argile", en terre cuite à basse température (800°C), sont creuses. Leur utilisation rituelle est encore mal précisée. Elles sont généralement retrouvées dans les tombes proches des villages, parfois volontairement cassées et éparpillées, peut-être dans un but prophylactique. Leurs formes féminines semblent également les relier au culte de la fécondité, ces statuettes étaient attachées à un usage chamanique et établissaient un lien entre le monde surnaturel et le monde terrestre. Les grands yeux fendus horizontalement de cette statuette lui ont valu le nom de « dogu à lunettes de neige » ou « *shakoki dôgu* » (figurine assombrie) car leur forme rappelle les protections que les Inuits utilisaient contre la réverbération du soleil sur la neige. Pour d'autres, il s'agirait de paupières fermées impliquant ces figures dans le monde des morts. Une coiffure aux cheveux en forme de couronne orne la tête, le nez n'est figuré que par un trou situé entre les deux yeux sans sourcils. Deux bandes en relief figurant des colliers entourent le cou. Le torse aux courbes harmonieuses, aux larges hanches et épaules, est prolongé par deux bras et est décoré d'un réseau sinueux d'impressions cordées rehaussées d'alignements de points. Ce type de *dogu*, essentiellement limité à la représentation féminine, se caractérise encore par les proportions minuscules de ses mains et de ses pieds. Ils se trouvent le plus communément dans les régions septentrionales, et au Jōmon final, principalement dans celles de Tohoku et du Kanto, dans la préfecture de Aomori. Dès l'époque suivante, la période Yayoi (300 av.-300 de notre ère), ce type de statuette disparut totalement.

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

❖ **Document 1 : Peinture murale représentant l'évêque Petros protégé par saint Pierre Soudan, Faras, Fin du X^e siècle ; Tempera sur plâtre, Musée national, Varsovie ; Maquette de la cathédrale de Faras : Musée national, Varsovie**

Cette peinture murale est l'une des plus importantes mises au jour lors des fouilles de la cathédrale de Faras – dont la maquette est également donnée à commenter –, à la frontière entre l'Égypte et le Soudan actuels, conduites par une mission archéologique polonaise en 1961 et 1964. Récemment présentée dans l'importante exposition *Africa and Byzantium* (19 novembre 2023 – 3 mars 2024, Metropolitan Museum of Art, New York), elle offre un éclairage précieux sur l'adoption du christianisme en Afrique de l'Est, au-delà du seul cas éthiopien. Divisée en trois grandes entités politiques – le royaume Nobadia, limitrophe de l'Égypte, le royaume de Makouria, entre la 2^e et la 3^e cataracte du Nil et le royaume d'Alwa, à la confluence du Nil bleu et du Nil blanc –, la Nubie chrétienne se développe à partir du VI^e siècle, avec la conversion du roi de Nobadia, menant rapidement au développement d'églises – parfois issues de la transformation de temples antiques, comme à Qasr Ibrim –, de textes écrits en ancien nubien, et de nouvelles pratiques funéraires. Monument chrétien le plus important de Nubie, la cathédrale de Faras – autrefois connu sous le nom de Pachoras – a été découverte lors de la campagne pour le sauvetage des monuments de Nubie, lancée en 1959 à la suite de la décision égyptienne de construire le Grand Barrage d'Assouan, entre la première et la deuxième cataracte du Nil. Menée par l'égyptologue Kazimierz Michałowski, l'équipe d'archéologues polonais met au jour l'édifice lors des fouilles d'une butte anthropique surmontée par une forteresse de la fin de l'époque médiévale. Cette découverte majeure donnera lieu à quatre campagnes de fouilles, menées entre 1961 et 1964, aboutissant à la mise au jour de plus de 150 peintures, aujourd'hui réparties entre le musée national de Varsovie et le musée de Khartoum. La cathédrale a connu plusieurs phases de construction, depuis l'édification d'une basilique à cinq vaisseaux au début du VII^e siècle jusqu'à sa forme définitive au XIV^e siècle. Orientée et mesurant 24 m de côté, elle présente un premier niveau fait de blocs de grès, surmonté d'un second niveau de briques cuites. À l'est, l'abside semi-circulaire, pourvue d'une plateforme à degrés (synthronon) destinée aux prêtres, est encadrée au nord par une sacristie et au sud par un baptistère. La nef, divisée en cinq baies, est flanquée de deux bas-côtés ouvrant sur des chapelles et précédée d'un narthex. Décorant le mur ouest d'une salle interprétée comme le baptistère de la cathédrale, à l'angle sud-est de la cathédrale, cette peinture représente **Petros**, évêque de 974 à 997. Il est figuré sous les traits d'un homme à la peau noire, vêtu de la robe épiscopale, tenant un livre dans sa main gauche et esquissant un geste de bénédiction de sa main droite. Autour de son index est enroulé l'*enchirion*, écharpe liturgique

caractéristique des évêques en Nubie. Le prélat apparaît sous la protection de l'apôtre saint Pierre, représenté avec un visage blanc couronné et auréolé d'un nimbe, posant ses mains sur ses épaules de l'évêque dans un geste de légitimation de son autorité spirituelle et, par extension, de celle de l'Église nubienne. Cette iconographie s'inscrit dans la tradition des portraits de souverains nubiens accompagnés de leurs saints patrons, sans doute inspirée par l'iconographie royale byzantine. L'inscription en ancien nubien de part et d'autre de la scène, indiquant « Abba Petros, évêque et métropolitain de Pachoras [puisse-t-il] vivre de nombreuses années », suggère que l'œuvre fut réalisée du vivant même de Petros. Cette hypothèse est confortée par le traitement stylistique : tandis que les peintures les plus anciennes – probablement inspirées par les conventions byzantines – se caractérisent par un grand hiératisme et des contours fortement marqués, les réalisations se font, à partir de la deuxième moitié du X^e siècle, plus souples et colorées, avec une attention accrue portée à la représentation des costumes.

❖ **Document 2 : Kwewu Kakanu, Saltpond Workshop Drapeau de compagnie asafo, Ghana, style fanti, Milieu du XX^e siècle, Coton appliqué et brodé, Royal Ontario Museum**

Mis en valeur par plusieurs publications et expositions ces dernières années – notamment *Art, Honor and Ridicule : Fante Asafo Flags from Southern Ghana* (3 septembre 2016 – 4 septembre 2017, Royal Ontario Museum, Ottawa) et, plus récemment, *Narrative Wisdom and African Arts* (19 octobre 2024 – 16 février 2025, Saint Louis Art Museum) –, les drapeaux *asafo* comptent parmi les exemples les plus emblématiques de la réappropriation et réinvention ancienne, dans les arts d'Afrique, de la culture matérielle et des conventions iconographiques européennes. Ce type de production est associé aux communautés fanti du sud du Ghana, elles-mêmes rattachées à un ensemble culturel plus large, celui des populations akan, établies entre le Ghana et la Côte d'Ivoire et partageant des traits linguistiques et culturels communs. Formant une société côtière et patrilinéaire, les groupes fanti ont entretenu des contacts précoces, dès la fin du XV^e siècle, avec les navigateurs et négociants européens – portugais dans un premier temps, puis hollandais, anglais, suédois, danois ou français – en quête d'or, d'ivoire et d'esclaves. Pour sécuriser le commerce, les Européens établissent le long golfe du Bénin des forts, abritant de petites garnisons militaires, autour desquels se développent rapidement des villes métissées. La société fanti était structurée autour de multiples milices ou compagnies strictement hiérarchisées, désignées sous le terme d'*asafo*. Chargées à l'origine de protéger les villes, ces institutions sociales et politiques ont progressivement acquis un rôle essentiellement symbolique, proche d'associations de quartier. Probablement antérieures à l'arrivée des Européens, elles se sont enrichies à leur contact, par l'emprunt et la réinvention de divers symboles et rituels militaires. À côté des *mposuban* (sing. *posuban*), ces imposants autels étagés en ciment coloré apparus à la fin du XIX^e siècle autour desquels chaque compagnie organise ses cérémonies, les drapeaux (ou *frankaa*) constituent le symbole le plus éclatant de l'*asafo* et sont déployés et mis en mouvement dans des chorégraphies complexes lors des parades. Prenant la forme de rectangles de tissu frangés, dotés d'un large ourlet pour le passage d'une hampe, ces pièces en coton – souvent taillées dans des toiles d'importation – s'inspirent directement des drapeaux européens dont les premiers exemplaires sont probablement introduits par les voyageurs européens dès la fin du XV^e siècle. Elles sont décorées suivant la technique de l'appliqué, qui consiste à coudre sur la toile servant de support des morceaux découpés dans d'autres étoffes de couleurs différentes, afin de composer des représentations complexes et souvent narratives. Celles-ci prennent la forme de motifs emblématiques – pour certains empruntés à l'héraldique européenne, comme les figures de griffons, de lions passants ou de dragons – ou de petites scènes narratives mettant l'accent sur la force de la compagnie, souvent en réponse ou en écho aux inventions iconographiques de compagnies rivales. Ces compositions s'inscrivent dans une tradition profondément ancrée dans le monde akan : la mise en image de proverbes ou maximes, qui se déploie sur de nombreux autres supports, tels que les fûts de tambours, les poids à peser l'or, les peignes ou encore l'orfèvrerie. En outre, les drapeaux arborent fréquemment le numéro de la compagnie et, dans le coin supérieur gauche, l'Union Jack britannique, bien visible sur cet exemplaire. Après l'indépendance en 1957, celui-ci sera souvent remplacé par le drapeau du Ghana. Cet exemplaire, particulièrement soigné dans sa réalisation, est attribué à l'artiste Kwewu Kakanu, de l'atelier Saltpond, l'un des plus influents et prolifiques de la région fanti.

❖ **Document 3 : Poteaux aloalo sur un tombeau mahafaly Madagascar, région de Betioky, Avant 1947, Photographie de Nicole Boulfroy, 1973**

Cette photographie, prise par l'ethnologue Nicole Boulfroy en 1973, dans le district de Betioky, au sud-ouest de Madagascar, représente un tombeau mahafaly datant de 1947. La Grande Île se distingue par la richesse de son art funéraire, toujours bien vivant, dont les poteaux *aloalo* qui se dressent à travers le pays mahafaly, constituent l'une des expressions les mieux documentées, aussi bien du point de vue de leur histoire que de leur dynamique contemporaine. À la croisée de l'Afrique de l'Est et l'Asie du Sud-Est, Madagascar constitue une île carrefour de l'océan Indien. Dès le premier millénaire de notre ère, des navigateurs austronésiens, probablement originaires de Bornéo, atteignent ses rivages. Se mêlant aux populations venues du littoral est-africain, ils introduisent sur l'île divers éléments linguistiques et culturels, parmi lesquels la culture du riz. L'érection de poteaux funéraires, pratiquée tant par les populations austronésiennes de l'Asie du Sud-Est – comme les Ngaju, les Modang ou les Kenyah de

Kalimantan – que par celles de l'Afrique de l'Est, témoigne de ces transmissions culturelles à longue distance à travers l'océan Indien. À Madagascar, où le culte des ancêtres revêt une importance fondamentale, l'art funéraire s'exprime avec éclat au Sud et au Sud-Ouest de l'île, notamment au sein des communautés sakalava et mahafaly. Chez les Mahafaly, les tombeaux adoptent, dès le XVIII^e siècle, la forme d'enclos en pierre sèche. Au XX^e siècle, ces structures se complexifient : les enclos sont remplis de blocs de pierre et surmontés d'un nombre croissant de poteaux en bois, toujours dressés en nombre pair au centre de la plateforme. Désignés sous le terme d'*aloalo* – *alo* signifiant « intermédiaire » ou « messenger » –, ces poteaux peuvent atteindre plus de deux mètres de hauteur. Ils se composent généralement d'un pied lisse, s'enfonçant dans l'amas de pierre, surmonté d'une section sculptée, reposant parfois sur une caryatide. Cette partie travaillée présente des motifs géométriques alternés : des hexagones aplatis, rappelant la forme d'un bijou féminin, alternent généralement avec des croissants de lune adossés. L'ensemble est couronné par un plateau supportant diverses figurations en ronde bosse. Les oiseaux, représentés isolés ou en couple, évoquent le passage de l'âme vers l'au-delà et constituent aussi un symbole de fécondité. Le zébu, animal fondamental dans la vie sociale, spirituelle et économique de Madagascar, occupe également une place de choix dans ces représentations. Des bucranes, issus du sacrifice de zébus en l'honneur des défunts, ornent couramment les amoncellements de pierre, comme le laisse deviner sur cette photographie la corne au pied de l'un des poteaux. Si la structure des *aloalo* est restée constante, les représentations ornant leur sommet n'ont cessé de s'enrichir et de se diversifier. Dès le milieu du XX^e siècle, les poteaux se font le reflet des mutations de la société malgache, intégrant des motifs tels que des taxis, des bicyclettes ou des avions, symboles de « modernité » introduits sur l'île durant la période coloniale. Sur ce tombeau, apparaissent distinctement un minibus ainsi que des personnages vêtus d'habits européens et coiffés de casques coloniaux. En outre, certains sculpteurs délaissent le bois au profit du ciment et intègrent de vives peintures acryliques dans leurs créations. Parmi les artistes ayant largement contribué au renouvellement iconographique des *aloalo* figure Jean-Jacques Efiambelo (1925-2001), dont les œuvres furent exposées en 1989 dans l'exposition *Magiciens de la terre* (Centre Georges-Pompidou et Grande Halle de la Villette). Par leur ampleur et leur silhouette visuellement marquantes, les *aloalo* ont également très tôt intégré les imaginaires touristiques, circulant à travers le monde sous la forme de cartes postales, de brochures de voyage ou encore de versions miniatures, facilement transportables dans les bagages des voyageurs de retour de la Grande Île.

❖ **Document 4 : Papa Ibra Tall (1935-2015) La Semeuse d'étoiles, d'après une maquette de 1974, Tapisserie de lisse tissée à la Manufacture nationale de tapisserie de Thiès, Sénégal, Kadist Collection**

Conçue par l'artiste sénégalais Papa Ibra Tall, *La Semeuse d'étoiles* est l'une des tapisseries les mieux connues de la Manufacture nationale de tapisserie de Thiès – rebaptisée Manufactures sénégalaises des arts décoratifs en 1973, fondée en 1966 à l'initiative de Léopold Sédar Senghor (1906-2001). La production de cette institution et, plus largement, la politique culturelle ambitieuse mise en œuvre par le « poète-président » dans le Sénégal post-indépendance font l'objet, depuis les années 2000, d'un nombre croissant de travaux, à la suite de l'ouvrage pionnier d'Elizabeth Harney, *In Senghor's Shadow. Art, Politics and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995* (2004). En outre, plusieurs expositions ont récemment mis en lumière les œuvres de la Manufacture, dont *Senghor et les arts. Réinventer l'universel* (7 février 2023 – 19 novembre 2023, musée du quai Branly – Jacques Chirac) et *Paris noir : circulations artistiques et luttes anticoloniales, 1950-2000* (19 mars – 30 juin 2025, musée national d'Art moderne – Centre Georges Pompidou), qui présentait notamment une tapisserie de Papa Ibra Tall. Tout au long de sa présidence, de 1960 à 1980, Léopold Sédar Senghor a placé la création au cœur de son projet politique, mobilisant un soutien étatique important pour faire des arts un levier central de consolidation de la jeune nation sénégalaise ainsi qu'un vecteur de rayonnement sur la scène internationale. Principal théoricien de la Négritude – qu'il élabore aux côtés de Léon-Gontran Damas, d'Aimé Césaire, de Suzanne Césaire, ainsi que de Jane et Paulette Nardal dans le Paris des années 1930 – Senghor développe après la Seconde Guerre mondiale le concept d'une « civilisation de l'Universel ». Cette vision, tout en affirmant l'enracinement dans les valeurs communes aux mondes noirs, célèbre le métissage et la fécondité des échanges entre les peuples, dont les artistes sont les principaux hérauts. Ce projet politique prend corps à travers le soutien apporté à l'École des arts de Dakar et la création de nombreuses institutions, dont le théâtre national Daniel Sorano en 1965, le premier Festival mondial des arts nègres en 1966 – vaste célébration panafricaine des arts anciens et contemporains du continent – et le Musée dynamique, inauguré la même année, considéré comme l'un des premiers musées d'art moderne et contemporain en Afrique de l'Ouest. La Manufacture nationale de tapisserie, installée à Thiès, à 70 km de Dakar, constitue l'une des expressions les plus éloquentes de l'ambition de Senghor : « créer un art nouveau pour une nation nouvelle », en rénovant une forme artistique considérée comme proprement africaine – que Senghor fait remonter à l'Égypte antique – à l'aune d'une technique provenant de France, la tapisserie de lisse. Les écheveaux de laine, tout comme les métiers sont en effet importés de l'hexagone, tandis que les premiers lissiers sont formés dans les manufactures d'Aubusson et de Beauvais. Les cartons, quant à eux, sont réalisés par des artistes employés par l'État, tels que Papa Ibra Tall, Ousmane Faye ou Modou Niang. *La Semeuse d'étoile* est issue d'un carton de Papa Ibra Tall, premier directeur de la Manufacture. En 1960, ce dernier

fonde la section « Recherches plastiques nègres » au sein de l'École des arts où se formera la première génération de « l'École de Dakar ». À rebours de l'enseignement de la pratique occidentale des beaux-arts dispensé par Iba Ndiaye au sein de la section « Arts plastiques », Papa Ibra Tall promeut une création affranchie des conventions académiques et enracinée dans l'héritage de la Négritude. *La Semeuse d'étoiles* incarne parfaitement son ambition artistique : une figure féminine, dont le visage stylisé évoque les masques dan de Côte d'Ivoire, est coiffée d'une couronne égyptisante, la tête inclinée dans un geste méditatif. Autour d'elle se déploie un patchwork coloré complexe aux motifs de perles, de peaux de léopard et d'étoiles. Selon Maureen Murphy (2023), si cette iconographie convoque une Afrique idéalisée, les lignes rayonnantes qui structurent la composition – fréquentes dans l'œuvre de Papa Ibra Tall – ne sont pas sans évoquer le constructivisme russe ou le futurisme italien, témoignant des références multiples mobilisées par l'artiste. La plupart des tapisseries produites par la Manufacture seront achetées par l'État, destinées à orner les bâtiments officiels ou à être offertes comme cadeaux diplomatiques. Leur statut emblématique leur assure également une place de choix dans les expositions montées par l'État sénégalais à l'étranger, à l'instar d'*Art sénégalais d'aujourd'hui* qui, en 1974, présente la jeune École de Dakar au Grand Palais avant d'itinérer dans une vingtaine de pays. Les productions de Thiès deviennent ainsi de véritables ambassadrices visuelles du projet culturel et politique porté par Léopold Sédar Senghor.

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

❖ Document 1 : Plan et photographies du site de Kuk Swamp, vallée de la Wahgi, Hautes-Terres centrales de Papouasie Nouvelle-Guinée. c. 10 000 BP – nos jours ; fouillé à partir des années 1970.

Éléments attendus : S'il n'est pas attendu que le candidat puisse nommer exactement le site concerné, il devrait pouvoir le replacer en Papouasie Nouvelle-Guinée, et, si possible, dans la région des Hautes-Terres (reconnaissable sur l'une des photographies). À partir de ces éléments, tout candidat bien informé devrait être capable de replacer le site dans une histoire de peuplement/habitation plus large de la PNG : habitée depuis environ 60 000 ans, avec des mouvements de populations à la faveur de la glaciation de Würm (25 000 – 12 000 BP) pendant laquelle l'île de Nouvelle-Guinée n'est pas séparée de l'Australie (avec laquelle elle forme le super-continent de Sahul). Avec le réchauffement climatique et la remontée des eaux l'île est séparée de l'Australie, et les changements climatiques concomitants s'accompagnent du développement de sociétés basées sur une agriculture intensive ce que permettent d'évoquer les documents proposés. Il serait également souhaitable que le candidat puisse replacer le site dans une histoire des recherches archéologiques : les hautes-terres de PNG restent inconnues des Européens, jusqu'au début des années 1930, date à laquelle des chercheurs d'or australiens découvrent des vallées densément peuplées et une agriculture intensive se déployant dans les fonds de vallée marécageux, permise par des fossés de drainage séparant les jardins situés sur des lits de terrain surélevés. Au début des années 1970, des archéologues de l'Australian National University mettent en évidence l'ancienneté de ces pratiques agricoles. Leurs recherches font apparaître des occupations connues de la région et des pratiques horticoles remontant à 10 000 BP, faisant de celle-ci l'un des lieux de développement indépendant de l'agriculture, soit à la même période que dans le croissant fertile moyen-oriental. Le plan présente ainsi une vue générale de la fouille [et des drainages parallèles contemporains de la plantation de thé], ainsi que deux vues plus rapprochées des excavations réalisées et des réseaux de fossés anciens mis au jour. Un candidat rigoureux se devrait d'être capable en le décrivant d'indiquer les traces de la profondeur historique de l'utilisation du site en notant l'indication dans la légende de « paléocanaux », de « fossés anciens » et de « fossés récents » formant des systèmes qui se recoupent. La première photographie, qui fait partie des images iconiques de ce site, est une photographie d'une tranchée d'excavation, prise en 1975, et montrant les réseaux superposés de ces anciens fossés de drainage, indiqués par la différence de couleur des sédiments visibles en surface. Ces aménagements pointent en particulier vers la culture de tubercules dont le taro (*Colocasia spp*), l'igname (*Dioscorea spp*) et la banane (*Musa spp*), qui restent aujourd'hui des plantes essentielles de l'agriculture océanienne, et dont les bases sont ainsi posées dès cette période ancienne. Les usages historiques de ces tubercules, avec la patate douce importée plus tardivement d'Amérique du sud, entre autres dans le cadre de l'élevage des cochons qui sont des animaux essentiels dans les échanges et les rituels de l'ensemble de la région, pourront être mentionnés en lien avec ce dernier point. Le site met aussi à jour, pour les périodes les plus récentes, des ensembles d'outils dont certains en bois équipés de spatules distales allongées servaient à creuser les fossés de drainage. La dernière photographie montre deux hommes papous tenant ce type d'outils en bois fabriqués par eux pour en démontrer les usages aux archéologues. À défaut de précisément connaître ce contexte, ce qui n'est pas attendu, le candidat pourra évoquer ici les questions de participation et d'implication contemporaines des populations dans les recherches scientifiques. Par ailleurs, à l'arrière-plan le paysage des hautes-terres est bien visible et doit aider le candidat à mieux situer les documents proposés.

❖ **Document 2 : Peinture sur bois pour les prises de grades féminins, Vanuatu, îles Banks, île de Gaua, Bois, pigments rouge et blancs, 140 x 24 cm, collectée par Felix Speiser en 1910-1912, Bâle, Museum der Kulturen.**

Éléments attendus : Le candidat devrait reconnaître cette oeuvre comme étant une peinture sur bois associée aux prises de grades féminins des îles Banks au Vanuatu. L'iconographie montre une figure d'esprit *tamate*, bras et jambes pliées au niveau des coudes et des genoux, encadrée au niveau de la tête et sous le cadre par des figures astrales (probablement des étoiles et peut-être le soleil) ainsi qu'au niveau du corps par trois lignes de mâchoires de cochons à dents recourbées. Les sociétés de grade étaient les systèmes politico-économiques centraux dans toutes les îles du centre-nord de l'archipel du Vanuatu jusqu'à environ la première moitié du XX^{ème} siècle, par lesquels hommes et femmes acquéraient leurs statuts personnels et leur autorité politique. Aujourd'hui les prises de grades continuent dans certaines îles tandis qu'elles ont disparues ou se sont transformées dans d'autres en fonction des histoires coloniales et postcoloniales spécifiques de celles-ci. Il est souhaitable que le candidat puisse décrire le fonctionnement général de ces prises de grade, nommées génériquement *suqe* dans les îles Banks, et en particulier leur dimension genrée en soulignant la complémentarité des grades masculins et féminins. Pour les hommes le système se déployait selon deux versants. Le versant public impliquait des tueries de cochons à dents recourbées et des échanges de biens de valeurs dont de la monnaie de coquillage lors des prises de grade. Le nouveau gradé rejoignait alors dans les maisons des hommes *gamal* (ou *nakamal*) la section correspondant à son grade et caractérisée entre autres par un feu de cuisson à partir duquel il devait désormais manger. Le versant secret impliquait d'être initié dans des sociétés de danses masquées, associées aux esprits *tamate*, et l'obtention de droits sur des chants, des danses et les techniques de fabrication des masques ainsi que des magies particulières. Certains biens de valeurs nécessaires pour les prises de grades, tels que la monnaie de coquillage, étaient produits par les femmes, tandis qu'elles participaient également à la production des cochons à dents recourbées. Par ailleurs les femmes hautes-gradées, ou *tavine motar*, avaient la capacité de thésauriser ces biens de valeurs. Elles étaient donc des figures centrales dans l'obtention des grades de leurs conjoints. De même, ces derniers sponsorisaient les grades de leurs épouses et filles. Si l'on connaît moins les grades féminins qui furent les premiers à disparaître avec la conversion chrétienne, on sait néanmoins qu'une partie essentielle du rituel consistait au tatouage de la femme concernée puis à l'ornementation de leurs maisons qui étaient *kolekole* « payées et inaugurées/légitimées », lors d'une cérémonie de prise de grade. Les motifs figurés sur des planches peintes telles que celle qui est présentée ici reprenaient ces tatouages. La proximité de ces femmes gradées avec les esprits, leur autorité et leur mana personnel est illustré par les motifs puissants sur cette planche : le *tamate*, les figures astrales ainsi que les mâchoires de cochons à dent recourbées. Outre les tatouages, les *tavine motar* obtenaient les droits de porter des ornements corporels tels que des ceintures tressées et teintes dont les motifs reprenaient également des figures d'esprits similaires. Il serait appréciable également que le candidat puisse mentionner le fait qu'elle fait partie de la collection rassemblée au début du 20^{ème} siècle par l'anthropologue suisse Felix Speiser, en majorité conservée au Museum der Kulturen de Bâle, et qu'il fasse un lien avec l'actualité des expositions en citant l'exposition « Vanuatu : pouvoirs des femmes » de La Rochelle. Celle-ci s'inscrit dans une dynamique de documentation nationale de la *kastom*, la coutume en Bislama, des femmes, qui fut initiée au Vanuatu seulement au début des années 1990, par le biais du Centre Culturel du Vanuatu et se poursuit aujourd'hui dans le cadre de l'animation d'un réseau de *fieldworkers* femmes, chercheuses ni-Vanuatu chargées de la documentation et de la revitalisation de la *kastom* de leurs îles d'origine.

❖ **Document 3 : Tupaia, Aquarelle sur papier « Maori troquant une écrevisse avec un officier naval britannique », 1769, papier, crayon, aquarelle, 21 x 27 cm, The British Library, Londres.**

Éléments attendus : Tout candidat devrait être capable de reconnaître l'aquarelle de Tupaia ainsi que son sujet et de la dater du premier voyage de James Cook (1768-1771). Il serait appréciable qu'il puisse contextualiser ce voyage et le situer dans les expéditions scientifiques de la fin du XVIII^{ème} siècle : J. Cook prend la mer le 25 août 1768 sur le navire *Endeavour* en compagnie d'un équipage constitué en partie de scientifiques et d'artistes. L'objectif de l'expédition était en particulier de rejoindre Tahiti (touchée auparavant en 1767 par Samuel Wallis) pour aller y observer le transit de Venus, mais aussi de rechercher le continent austral (*terra australis incognita*) dont il était supposé par les géographes européens qu'elle devait contrebalancer les terres de l'hémisphère nord. Le candidat devrait également être capable d'identifier Tupaia comme un grand-prêtre navigateur de Ra'iatea, dans les îles de la Société. Il rejoint l'expédition de Cook lors de l'escale à Tahiti et sa connaissance géographique étendue des îles ainsi que ses compétences linguistiques sont essentielles à Cook dans la reconnaissance des îles, le pilotage de l'*Endeavour* jusqu'à Aotearoa/ la Nouvelle-Zélande, et les contacts avec les populations. Tupaia fut probablement considéré comme le capitaine de l'expédition dans plusieurs des îles touchées lors de l'expédition. L'aquarelle présente fait partie d'une série de 9 dessins aquarellés dont une carte, réalisés par le grand-prêtre lors du voyage. Elle démontre les compétences de dessinateur de Tupaia, ainsi que son appropriation des techniques documentaires de dessin européennes, acquises probablement auprès du

naturaliste Joseph Banks et des autres artistes de l'expédition. Elle montre Joseph Banks échangeant un morceau de textile contre une écrevisse, tendue par un chef Maori. Ce dernier devrait être reconnu grâce au manteau *kakahu* (ou *kahu*) de fibres de lin (*harakeke*) tissée au doigt. Ces manteaux, portés par les chefs et plus généralement les personnes de l'aristocratie, sont considérés comme des *taonga*, trésors ancestraux Maoris et extrêmement valorisés. Ils se chargent en particulier du *mana* de leurs propriétaires. Quelques-uns de ces manteaux furent ramenés par les membres de l'expédition de Cook, en particulier Joseph Banks. L'un d'entre eux, extrêmement rare et orné de poils de chien est aujourd'hui conservé au Pitt Rivers Museum de Oxford, il aurait été donné à Tupaia, puis ajouté à sa collection par Joseph Banks après la mort de celui-ci à Batavia. Le candidat devrait enfin pouvoir élaborer un discours sur les échanges comme des moments de production et de négociation des relations sociales entre Européens et Océaniens. Le sens donné à ces derniers en a en effet très probablement été divergent, entre « troc » conçu par les Européens comme un geste de type commercial et non destiné à initier des relations suivies de long terme, et échanges de type don/contre-don perçus comme socialement productif par les Maoris, et destinés à se poursuivre au cours du temps.

❖ **Document 4 : Textile tressé *jaki-ed*, Ashken Binat, atoll Arno, îles Marshall, fibres d'hibiscus, teinture bleue, longueur environ 55 cm, présentée à Majuro lors d'une exposition dédiée à la revitalisation de ces pratiques de tissage en 2010.**

Éléments attendus : Tout candidat bien informé devrait être capable de reconnaître la typologie de nappes caractéristique des îles Marshall, *jaki-ed*, et d'élaborer un discours sur le vêtement dans ces îles et son histoire coloniale et postcoloniale. Ce type de nappe de pandanus arborant un centre non-orné encadré de bordures décorées de tressages en fibres de bananes ou d'hibiscus teintées en rouge et noir, et destinée à être portée comme vêtement, typologie connue sous le nom de *neid-ed*, était fabriqué par les femmes et porté par les femmes et les hommes. Le vêtement féminin était alors constitué de deux nappes portées l'une devant en tablier et l'autre derrière, recouvrant partiellement la première et fixée à la taille par une ceinture. Les hommes portaient ces nappes repliées et passées entre les jambes et également fixées par une ceinture. Les motifs de ces nappes, tous différents, évoquaient les statuts des personnes qui les portaient. Les connaissances et savoir-faire liés au tissage et aux techniques d'ornementation des bordures commencèrent à disparaître dès le milieu du XIX^{ème} siècle, au moment de l'introduction des vêtements et tissus de facture européenne par les missionnaires, qui incitèrent par ailleurs les femmes à couvrir leur poitrine. Ponctuellement, ce type de nappes furent néanmoins produites jusque pendant la seconde guerre mondiale, période pendant laquelle les femmes se remirent à porter des *neid-ed* face à la disruption des lignes maritimes permettant d'importer du textile. Le candidat devrait être capable de repérer la couleur inhabituelle des ornements tressés de la nappe présentée ici et de pointer alors la production contemporaine de ces nappes dans le cadre d'une revitalisation culturelle initiée dans les années 2000 (2006 exactement) par des femmes activistes et intellectuelles. Elles commencèrent ainsi à reconstruire les techniques de tissage, notamment à partir des collections muséales, et à les transmettre aux jeunes générations lors de workshop et d'expositions organisées annuellement. S'il n'est pas attendu que le candidat puisse nommer l'artiste (même si ce serait très appréciable), ce contexte devrait pouvoir être explicité. Le cliché invite ainsi le candidat à parler de cette revitalisation (et plus largement des revitalisations culturelles en Océanie) en évoquant les questions d'innovation. L'accent de cette revitalisation est en effet mis explicitement sur la créativité tant dans les motifs que dans les couleurs et matières utilisées, plutôt que sur le suivi strict des modèles coutumiers anciens. Ici, l'artiste utilise un motif floral contemporain répété pour les bordures, qu'elle met en lien avec les motifs anciens de chevrons, de lignes parallèles et de coins teints de manière à former des carrés. Aujourd'hui, ce type de tissage est utilisé dans le cadre de discours d'affirmation culturelle et de résilience au sein d'une nation profondément affectée par le changement climatique et l'héritage des essais nucléaires américains. Ces productions soutiennent ainsi des discours artistiques militants sur la colonisation de ces îles (allemande, puis japonaise puis américaine) et la résilience des populations. Le candidat devrait donc pouvoir mentionner ce contexte et mettre en lien cette œuvre contemporaine avec celle d'autres artistes contemporains océaniens qui réfléchissent sur les mêmes thématiques.

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

❖ **Document 1 : Statuette féminine, dite la Chupícuaro, Mésoamérique, Mexique, Plateau central, Etat du Guanajuato, site de Chupícuaro : 600 avant J.-C.-200 après J.-C. ; terre cuite et engobes argileux ; 31 x 22 x 14 cm ; Paris, musée du quai Branly - Jacques Chirac.**

Éléments attendus : En purepecha, "chupícuaro" veut dire le lieu bleu, car ce nom est tiré de la plante Ipomoea qui produit une teinture. Cette culture a exercé une influence considérable dans le centre du Mexique, notamment dans la production céramique, englobant les États mexicains actuels de Jalisco, Nayarit, Colima, Guerrero, Michoacán et Guanajuato. Bien que le site principal de Guanajuato se trouve aujourd'hui sous les eaux d'un lac artificiel créé en 1949 par le barrage de Solís. La culture de Chupícuaro est considérée aujourd'hui comme l'un des foyers majeurs d'émergence de la complexité sociale dans le Mexique central. Elle s'organisait en grands villages, dont les huttes étaient construites sur plateformes recouvertes de terre. La population était agricole et cultivait le maïs (présence de metate dans les fouilles). Le piment et les tomates étaient aussi cultivées. La pêche et la chasse complétaient ces denrées. La société Chupícuaro était organisée et les artisans céramistes faisaient partie d'une élite, voire d'une élite-religieuse. Le déclin de la culture Chupícuaro s'est manifesté par une baisse démographique importantes: les populations ont migré vers Michoacan, Teotihuacan. Les représentations

anthropomorphes sont majoritairement féminines et emblématiques de cette culture. Pour la description : effigie féminine, au vêtement moulant, toute en volumes arrondis, hanches pleines ; souligner le contraste entre le jeu de courbes et le décor peint géométrique rappelant des peintures corporelles / tatouages. L'importance donnée à l'abdomen orné de losanges concentriques et évoquant la maternité. Vases et figurines attestent de ressemblances stylistiques avec celles de Cuicuilco et Cuautitlan, ce qui démontre les échanges culturels qu'il y a pu y avoir. Modelage à partir de boudins d'argile, ornement en pastillage, fine gravure, peinture à l'engobe rouge, beige, brun, noir, polissage avec pierre dure afin de donner une surface brillante. Les pigments sont locaux et ajoutés à l'engobe pour le colorer : carbonate pour le blanc / crème, oxyde de fer pour le rouge et le brun, cinabre pour le rouge et noir de manganèse. Ils sont ajoutés post-cuisson et sont donc difficiles à conserver. L'art céramique Chupícuaro est l'une des formes les plus connues et caractéristiques de cette sculpture. Leur savoir-faire à la création de figurines en poterie et d'autres petits objets. Le commerce a permis la diffusion de ces objets dans le bassin de Mexico et de Morelos, et d'autres cultures ont adopté leur style. Les travaux des américanistes comme Georges Vaillant dans les années 1930 puis plus récents de Brigitte Faugère-Kalfon, Véronique Darras ont permis d'affiner la chronologie des productions céramiques chupícuaro. La phase ancienne (600-400 av.J.-C.) se remarque par des vases ronds, des figurines anthropomorphes dites Choker. Celles-ci sont plates et se reconnaissent à leurs yeux bridés en forme de grain de café. Ce sont souvent des représentations de femmes, portant une raie centrale dans leur chevelure et façonnées avec des vêtements et des bijoux en argile finement moulés. La plupart des figurines étaient laissées brutes, mais certaines étaient parfois décorées d'engobes rouges, beiges et bruns. Dans la phase suivante (400-100 avant J.-C.), les sites culturels se multiplient, les figurines anthropomorphes Chupícuaro de type H4 se diversifient tandis que les récipients et vases se voient ornés de motifs géométriques peints en noir. Les archéologues voient une phase de transition entre 100 avant J.-C. et le début de notre ère marqué par la baisse démographique. Dans la vallée moyenne du fleuve Lerma, important car ayant eu un rôle de voie de communication entre différentes zones. La région est caractérisée par la présence de matières premières d'exception (carbonates, sels, dépôts ferrugineux, argiles), riche en sources thermales et favorable à l'activité agricole. Ces sources thermales auraient influencé l'organisation de l'habitat, avec des sites disposés en couronne autour des calottes hydrothermales. Des recherches publiées en 2009 ont permis aussi de mieux appréhender l'organisation spatiale et architecturale du site. Ainsi des structures circulaires et/ou quadrangulaires ont pu être interprétées comme des « patio hundidos », proches de lieux de cultes ou de résidences d'élites et des plateformes culturelles en basalte ont été révélées (datant de différentes phases du préclassique tardif). La période préclassique de la Mésomésoamérique est marquée par l'apparition de sociétés précolombiennes célèbres comme les Olmèques, les Zapotèques, la cité de Teotihuacan et les Mayas. Elle est connue pour l'émergence de l'agriculture, de l'architecture publique et le développement de communautés plus vastes. Chupícuaro désigne un site et une culture préclassiques. Cette culture villageoise du plateau central de Mexique, plonge ses racines au IX-VIII siècle avant notre ère et a connu son apogée entre 600 et 100 avant J.-C. et n'a disparu que vers 300 après J.-C. Cette période est généralement appelée le préclassique et plus exactement du préclassique tardif. Cette statuette féminine était probablement en rapport avec des rites d'initiation ou des cultes funéraires associés à la fertilité et à son cycle annuel de mort et de renaissance. Ces sortes de déesses mères représentent l'abondance, la fécondité et la terre nourricière : elles témoignent d'une certaine association entre la fertilité humaine et la fertilité des champs, nécessaire à la survie de la population. Les pratiques funéraires sont assez variées. Mais les adultes et enfants étaient dans des tombes proches des structures cérémonielles. Les adultes étaient orientés vers l'ouest et les enfants au nord. Les corps pouvaient être couverts de cinabre (rouge symbole de renaissance ?). Le mobilier funéraire comprenait aussi les objets personnels du défunt (ses outils de travail), auxquels s'ajoutent des vases contenant des restes alimentaires. Les représentations féminines polychromes comme celle présentée ici proviendraient a priori de tombes d'enfants. Le site a souffert de pillages, vraisemblablement dans les années 1920 qui ont sérieusement entravé son potentiel scientifique et ont contribué à la dispersion de nombreuses de ces céramiques dans le monde entier. Des fouilles de sauvetage menées dès 1946 et dirigées par Rubin de la Borbolla avant la construction du barrage de 1947 ont permis de découvrir un grand nombre de ces figurines dans 398 tombes, aux côtés des défunts d'une cinquantaine de chiens. Ces découvertes témoignent de coutumes funéraires élaborées. Ces recherches ont été publiées entre 1956 et 1969. Depuis 1999, un programme de recherche franco-mexicain (CNRS, CEMCA, INAH) s'est concentré sur l'élargissement des connaissances sur la culture Chupícuaro en utilisant des méthodes non-invasives, comme la prospection magnétique, l'étude de la matérialité et technique de fabrication. Première acquisition du musée du quai Branly-Jacques Chirac en 1998, elle en devient la mascotte et apparaît dans la campagne de communication « Je suis au Louvre ». Elle fait partie des 120 chefs-d'œuvre extra-occidentaux présentés dans le Pavillon des Sessions du musée du Louvre. Une autre sculpture féminine très ressemblante, issue du même atelier que celle conservée au musée du quai Branly-Jacques Chirac et mise en vente en 2017, est issue de la collection de Guy Joussemet, constituée dans les années 1970, comprenant 5000 pièces et comportant également une autre statuette féminine Chupícuaro, plus grande 71cm. Au Metropolitan Museum, certaines ont de yeux en grain de café.

- ❖ **Document 2 : Temple du soleil dit aussi « el Castillo ». Inca (syncrétisme Cañari-Inca) ; Equateur, province Cañari, Ingapirca à 85 km de Cuenca sous le règne de Huayna Capac (1493-1525) ; principalement pierres taillées ; ellipse de 37,10 x 12,36 m et 4,10 m de hauteur, sur une plateforme de 4 m de hauteur.**

Éléments attendus : « Ingapirca » qui veut dire en quechua : le mur de pierres de l'Inca. Ce centre cérémoniel important du *Tahuantinsuyo*, témoigne d'un syncrétisme entre la culture Cañari et Inca. Le temple du soleil a été