

Concours 2024

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

PRÉSIDENT DU JURY

Olivier GABET

Conservateur général du patrimoine

VICE-PRÉSIDENTE DU JURY

Sylvie DESACHY

Conservatrice générale du patrimoine

MEMBRES DU JURY

Etienne ANHEIM

Enseignant-chercheur

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

Amy BENADIBA

Conservatrice territoriale du patrimoine

Pierre-Olivier BENECH

Conservateur du patrimoine

Thierry DUFRENE

Professeur des universités

Julie GOBERT

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

Estelle LEUTRAT

Professeure des universités

Gwénaëlle MARCHET-LEGENDRE

Conservatrice en chef du patrimoine

Julie PELLEGRIN

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

Dominique PIERI

Professeur des universités

Solenne ROUAULT

Conservatrice territoriale du patrimoine

Emmanuel ROUX

Conseiller maître à la Cour des comptes
Président de la chambre régionale des comptes de Bourgogne-Franche-Comté

Florian STALDER

Conservateur territorial en chef du patrimoine

Patrick THIL

Adjoint au maire de Metz
Conseiller départemental de Moselle

CORRECTEURS ET EXAMINATEURS SPÉCIALISÉS

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

Raphaël ANGEVIN

Conservateur en chef du patrimoine

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

Ewen IHUEL

Conservateur du patrimoine

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

Elise NECTOUX

Conservatrice du patrimoine

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

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 :

Jacques DUBOIS

Maître 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 :

Olivia VOISIN

Conservatrice territoriale en chef du patrimoine

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

Cédric MAGNIEZ

Conservateur du patrimoine

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

Vincent BLANCHARD

Conservateur en chef du patrimoine

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

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 :

Julien ROUSSEAU

Conservateur en chef du patrimoine

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

Stéphanie BROUILLET

Conservatrice du patrimoine

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

Gaëlle BEAUJEAN

Agente contractuelle

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

Magali MELANDRI

Conservatrice territoriale en chef du patrimoine

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

Magdalena RUIZ-MARMOLEJO

Conservatrice du patrimoine

Ethnologie européenne :

Emilie GANDON

Conservatrice du patrimoine

Histoire des techniques et patrimoine industriel :

Jonathan TRUILLET

Conservateur en chef du patrimoine

Patrimoine et sciences de la nature :

Anne MEDARD

Conservatrice territoriale en chef du patrimoine

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

Cyril DAYDE

Conservateur en chef du patrimoine

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

Anne LAMBERT

Conservatrice en chef 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

Sanaa KHALAF

Professeure certifiée

Dounia VERCAEMST

Professeure agrégée

CHINOIS

Yanru LI

Professeur agrégé

Priscille NGAN

Professeure certifiée

ESPAGNOL

Vincent BORG

Professeur agrégé

Ricardo RODRIGUEZ PEREZ

Professeur à l'Institut Cervantes

GREC ANCIEN

AUSSEDAT Mathilde
Professeure agrégée

Hélène DENEUX
Maître de conférences

HEBREU ANCIEN

Gabrielle ATLAN
Maître de conférences

Joseph TEDGHI
Professeur des universités

ITALIEN

Alexandra GOMPERTZ DE LAHARPE
Professeure agrégée

Charlotte OSTROVSKY-RICHARD
Professeure agrégée

JAPONAIS

Laurent NESPOULOUS
Maître de conférences

Masako ONISHI
Professeure à l'association culturelle franco-japonaise

LATIN

Sibylle KRIEF
Professeure agrégée

Pierre REINERT
Professeur agrégé

RUSSE

Dominique SAMSON
Maître de conférences

Marie STACHOWITSCH
Professeure agrégée

INTRODUCTION

Compte rendu général 2024 :

Les concours externes et internes ont été ouverts par arrêté du 9 février 2024 pour le recrutement dans le corps des conservateurs du patrimoine de l'Etat ou de la ville de Paris et par l'arrêté du 21 décembre 2023 pour le recrutement dans le cadre d'emplois des conservateurs territoriaux du patrimoine.

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

- 2 postes externes et 1 poste interne pour le ministère des armées et 1 poste externe pour le ministère de l'Europe et des affaires étrangères en spécialité Archives
 - 1 poste externe pour le ministère des armées en spécialité Musées
 - 1 poste externe pour le ministère des armées en spécialité PSTN
- 21 postes pour les collectivités territoriales.

Soit un total de 48 postes (43 postes en 2023).

756 candidats se sont inscrits à la session 2024 des concours de recrutement des conservateurs du patrimoine : 630 en externes et 126 en internes.

En raison des Jeux Olympiques et Paralympiques de Paris, et à la demande de la direction générale de l'administration et de la fonction publique, les dates des épreuves écrites ont été modifiées par rapport aux années précédentes. Ainsi, elles se sont déroulées du 2 au 4 juillet 2024 au sein du Centre d'examens à Noisy-Le-Grand (93), ainsi que dans deux centres ultramarins (La Martinique et La Nouvelle Calédonie). L'épreuve d'analyse et de commentaire de document spécifique à la spécialité archives (concours externes) s'est déroulée dans les locaux de l'Inp, le 5 juillet 2024.

472 candidats se sont présentés à l'ensemble des épreuves écrites sur les 756 inscrits, soit 62,4% des inscrits. Le taux d'absentéisme est de 37,6%. Le nombre de candidats présents s'établit à 379 pour les concours externes et 93 pour les concours internes.

Le jury a déclaré admissibles 87 candidats dont 65 externes et 22 internes lors de la réunion d'admissibilité du 9 septembre 2024.

L'Inp a organisé une journée de formation de professionnalisation le 10 septembre 2024. 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 253, se sont déroulées dans les locaux de l'Inp entre le 30 septembre et le 23 octobre 2024. Le jury et les différents collèges spécialisés ont auditionné 87 candidats.

Lors de la réunion d'admission du 6 novembre 2024, le jury a proclamé les candidats admis pour les spécialités ouvertes à l'exception d'un poste en spécialité archives État et d'un poste en spécialité patrimoine scientifique technique et naturel (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, le poste non pourvu du concours externe spécialité archives a été redéployé vers la spécialité archives du concours interne ; pour les collectivités territoriales, les postes non pourvus des concours externe et interne spécialité archives ont été redéployés au profit de la spécialité monuments historiques et inventaire et de la spécialité musées et le poste non pourvu de la spécialité PSTN a été redéployé au profit de la spécialité musées.

EPREUVES ECRITES

Première épreuve écrite des concours externes

- **Libellé réglementaire de l'épreuve**

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

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

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

L'épreuve ne comporte pas de programme réglementaire.

- **Forme de l'épreuve**

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

- **Objectifs de l'épreuve**

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

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

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

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

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

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

Sujets de dissertation générale

1) Sujet d'histoire européenne

Femmes et pouvoir de l'Antiquité à nos jours.

Le sujet a été choisi par 61 candidats sur 395, soit 15,4 % des candidats à avoir composé pour l'épreuve de dissertation du concours externe. Il a donc attiré davantage de candidats vers la dissertation d'histoire que dans les années précédentes (43 copies et 12,5 % des candidats en 2023 ; 38 copies et 12 % des candidats en 2022). Sans être encore classique, il s'agissait d'un sujet qui, après un certain nombre d'années marquées par un élan historiographique, fait désormais partie de la culture générale de toute personne sensibilisée à l'histoire. Le jury a pu ainsi constater que beaucoup de copies montraient de bonnes connaissances des enjeux de l'histoire des femmes et du genre et une réflexion relativement développée dans ce domaine, par rapport aux années précédentes, ce qui est un motif de satisfaction. Les copies ont donc été assez nettement meilleures et la moyenne générale (8,39) plus haute qu'en 2023 (7,6) et 2022 (7,8). On ne compte aucune copie blanche et si un certain nombre de copies sont inachevées, cela semble surtout relever de la difficulté qu'ont pu avoir des candidats à gérer leur temps et composer leur plan. La récurrence de certaines imprécisions a toutefois frappé le jury. Ainsi, une confusion étonnante et plusieurs fois répétée, qui associe la guerre de Cent ans et la figure d'Aliénor d'Aquitaine, ou des références à Olympe de Gouges dont la Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne n'a visiblement pas été lue... L'actualité, bien sûr, a aussi pesé sur nombre de copies et la panthéonisation de Simone Weil comme les récents débats sur l'IVG, s'ils avaient bien sûr leur place dans ce sujet en tant que pouvoir des femmes sur leur propre corps, ont souvent eu tendance à éclipser l'ensemble du XXe siècle – sans parler d'une erreur répétée confondant Simone Weil et Simone Veil. De même, la couverture médiatique du décès d'Elizabeth II a sans doute contribué à faire de cette dernière une extraordinaire femme de pouvoir dans certaines copies, ce qui peut être relativisé à l'échelle de la période considérée. L'ensemble laisse, parmi d'autres impressions générales, celle que de nombreux candidats semblent s'être appuyés sur des éléments très anecdotiques, souvent de la vie de reines ou courtisanes célèbres, pas forcément acquis à la lecture de travaux universitaires, mais qui paraissent plutôt relever de souvenirs de documentaires audio-visuels de médias généralistes. Quelques conseils de méthode peuvent être rappelés à l'occasion de ce rapport et ont une portée générale concernant l'épreuve de dissertation en histoire. L'historiographie relative au sujet, pourtant fondamentale ici, est la plupart du temps très vite esquissée et peu convoquée dans les exemples cités, ce qui est dommage. Le traitement est trop peu européen : la plupart des copies ne dépassent que rarement le cadre hexagonal, à peine enrichi de quelques exemples anglais. L'époque contemporaine, paradoxalement, a souvent été traitée de manière sommaire, et l'équilibre entre les différents moments historiques dégagés dans le raisonnement n'a pas toujours été bien respecté. Il est important d'éviter les généralités sur le rôle de la femme dans l'histoire, qui pourrait donner l'impression d'invariants historiques contradictoires avec la problématique du sujet. Il faut aussi faire attention aux contours du sujet, il s'agit de se garder aussi bien des traitements trop généraux (la place des femmes dans l'histoire, en oubliant la question du pouvoir) aussi bien que des traitements partiels (uniquement sous l'angle juridique, ou bien sous celui des arts et des lettres). Le risque de réduction du sujet à une seule de ses dimensions est également réel : certaines copies n'ont considéré le problème que sous l'angle de l'égalité entre hommes et femmes, ou sous celui des femmes de pouvoir, transformant le sujet de départ. Rappelons que construire une problématique ne signifie pas reformuler le sujet en fonction de ses propres intérêts intellectuels, même inconsciemment, mais déplier les différentes dimensions d'un énoncé pour en faire surgir une question qui doit être déployée dans le temps. Il importe aussi d'avoir à l'esprit, lors de la conception de la problématique et du plan, la diversité des approches historiques du sujet : la relation entre femmes et pouvoir ne peut pas être cantonnée à la dimension des représentations et de l'histoire culturelle, ou aux seules élites. Les meilleures copies ont su interroger le rapport socialement différencié au pouvoir des femmes et ne pas réduire l'analyse à quelques exemples de reines, de princesses ou de femmes de lettres. Trop peu de copies se sont attachées à nuancer le pouvoir à diverses échelles sociales et à interroger, en corrélation, à quel point de nombreux hommes ont, aussi, pu n'avoir qu'un pouvoir très réduit. Cela aurait d'ailleurs pu conduire à spécifier les différences essentielles qui peuvent exister entre genre et pouvoir, notamment quand on en a peu. Au risque, dans cette épreuve en temps limité, de se perdre dans l'élaboration complexe d'un plan thématique, un plan chronologique pouvait être privilégié. Diverses césures ont pu être proposées pour articuler le développement. L'une des plus satisfaisantes a consisté en la présentation d'un pouvoir des femmes qui, dans l'Antiquité se fait surtout, dans le monde gréco-romain, en dehors du modèle juridique où la tutelle masculine est nettement imposée, puis au Moyen Âge et à l'époque moderne, avec un statut subordonné mais où le cadre religieux et féodal peut être propice à l'affirmation de certaines femmes et enfin, depuis le début du XIXe

siècle où, après un temps de réaction, les femmes dans leur ensemble, par la revendication et les progrès de la démocratisation, parviennent à une émancipation et à un statut d'équité avec les hommes face au pouvoir, surtout à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, sans pourtant pouvoir toujours s'affranchir d'un certain « plafond de verre ». L'un des aspects importants, qui pouvait fournir matière à une réflexion historique approfondie, se trouvait dans la non-linéarité du sujet. Il était en effet impossible de décrire l'évolution générale comme une progression des femmes vers le pouvoir, la réalité étant beaucoup plus complexe. En particulier, le monde tardo-antique et médiéval, au moins jusqu'au renforcement du mariage après la réforme grégorienne, donnait parfois aux femmes de l'élite sociale une capacité d'action considérable, et les copies qui ont choisi une coupure située à la fin du Moyen Âge auraient dû prendre davantage en compte le fait que l'ancien régime, au sens classique, était un temps de forte domination masculine, y compris dans les sphères où les femmes avaient parfois pu s'affirmer aux époques précédentes, comme la noblesse dans le domaine de la gestion du patrimoine. Les divers types de pouvoir – politique, économique, religieux, culturel, etc. – devaient être évoqués au fil du développement et les exemples, choisis à l'échelle européenne, devaient introduire les nuances – sociales, géographiques, etc. – nécessaires au bon traitement du sujet.

2) Sujet d'histoire de l'art européen

Art et destruction.

Le jury rappelle que l'exercice de la dissertation exige du candidat la maîtrise du fond comme de la forme, l'un ne pouvant se dispenser de l'autre. Or, force est de constater qu'une grande partie des candidats ne maîtrise pas la langue française de manière satisfaisante (conjugaison et grammaire fautives, ponctuation souvent absente et aléatoire). De telles lacunes sont très dommageables et sévèrement sanctionnées, les candidats se présentant à un concours qui recrute de hauts fonctionnaires. L'expression et même le « bien écrire » sont essentiels. Le jury recommande de revenir à la littérature pour se former l'œil et acquérir un langage plus soutenu. Même s'il s'agit d'une évidence, nous rappelons aussi qu'il est indispensable de se relire avant de rendre la copie : beaucoup de coquilles, d'étourderies et de non-sens pourraient être évités. Par ailleurs, la technique de la dissertation ne s'improvise pas et répond à une structure précise. Trop souvent, les différents éléments de la démonstration s'enchaînent de manière artificielle, sans transition ou logique avec ce qui précède ou suit. En l'absence de ces fondamentaux, un candidat ne peut espérer échapper à une note éliminatoire. Un sujet s'interroge, se décortique, s'explore, chaque terme devant être analysé et mis en relation les uns avec les autres. Il faut aussi veiller à ne pas le transformer, à le faire dévier, en employant un terme pour un autre. Par exemple, la déconstruction n'équivaut pas à la destruction. Le plan le plus simple est souvent le meilleur et l'on privilégiera une structuration chrono-thématique incluant les quatre périodes, organisée et équilibrée. Parmi les nombreuses déclinaisons possibles du sujet, beaucoup ont choisi une articulation autour des trois axes : Formes, Représentations et Créations. Il importait surtout de mettre en évidence les tensions traversées par le sujet : nature et culture, mémoire et oubli ou encore matériel et immatériel. Rappelons qu'il est indispensable de nourrir la réflexion en s'appuyant sur des exemples précis et documentés (ne pas oublier la date et le lieu de conservation) depuis l'Antiquité jusqu'à la période la plus récente. Le jury est particulièrement sensible à l'originalité des exemples retenus. Si la plupart des copies ont évoqué les destructions provoquées par la période révolutionnaire (Alexandre Lenoir, Abbé Grégoire), la mention des iconoclasmes byzantins et, surtout, protestants était aussi attendue avec des exemples précis d'œuvres mutilées. Les représentations en France, Allemagne et anciens Pays-Bas (sac de la cathédrale d'Anvers par Frans Hogenberg) sont nombreuses et leur évocation bienvenue. D'une manière générale, le jury espère être surpris par des exemples, sinon singuliers, du moins non stéréotypés et évoqués systématiquement dans chaque copie (Niki de Saint Phalle, Arman, Bansky) qui témoignent souvent d'une culture trop étroite. Ainsi, le thème des ruines était-il incontournable mais se contenter de citer Hubert Robert, mentionné par tous les candidats, ou presque, ne suffisait pas. Il fallait suivre d'autres chemins moins empruntés, telle la maxime *Roma quanta fuit...* et son utilisation par Serlio ou Hermann Posthumus. Le jury a particulièrement goûté les développements sur la notion d'art éphémère, qu'il s'agisse des entrées royales sous l'Ancien Régime ou bien du Land Art. Le thème de la mémoire et notamment l'apport de la photographie qui conserve ce qui n'est plus, ou encore l'évocation de la fonte à la cire perdue, des maquettes d'architecte ou des cartons de tapisserie qui témoignent de processus créatif où la destruction est constitutive de la création, ont été appréciés. Les candidats capables de puiser leurs exemples dans des répertoires diversifiés (pas seulement peints) et de montrer leur intérêt pour des approches variées de la discipline (matérialité, technique, histoire sociale, théorie...) ont été distingués. Surtout, il est essentiel de proposer une contextualisation rigoureuse des œuvres. Comme l'an dernier, le jury rappelle cette idée chère à Heinrich Wölfflin que dans l'histoire de l'art, tout peut se produire mais pas n'importe quand. Par ailleurs, la convocation de notions patrimoniales pouvait être bienvenue : la déontologie de la conservation dans les musées, l'action destructrice de l'archéologie à mesure de la fouille (pourquoi ne pas citer, comme l'a fait une copie, Fellini Roma), les valeurs de la restauration des œuvres ou du bâti, l'action des restaurateurs du patrimoine... De même, la réflexion pouvait aussi s'adosser à l'histoire de la conservation et de la protection : chartes

de Venise, d'Athènes, conférence de Nara, institutionnalisation au XIXe s., plans de sauvegarde des œuvres aujourd'hui... le sujet invitait à poser des questions : la non conservation est-elle de la destruction ? La restauration détruit-elle ? Peut-on tout préserver ? Enfin, les candidats ne doivent pas omettre de citer des éléments d'historiographie, nombreux en la matière et répondant à une actualité, qu'il s'agisse de l'exposition co-dirigée par Alain Schnapp au musée des Beaux-Arts de Lyon (2023-2024), de la traduction de l'essai de Dario Gamboni *La destruction de l'art* (2015), ou encore, un peu plus ancien, *Iconoclasm. Fabrication et destruction des images en science, en religion et en art* (2002) dirigé par Bruno Latour et le catalogue de l'exposition *Iconoclasm. Vie et mort de l'image médiévale* (Strasbourg, 2001).

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

L'Etat face aux territoires du Moyen Âge à nos jours.

Face à un sujet d'une telle ampleur il importe avant tout de bien en préciser les termes. Il est important de bien appréhender la notion de « territoires » dans sa pluralité. Elle renvoie bien évidemment à la question des « milieux » et des « espaces » au sens géographique du terme, qu'il convient de conquérir, d'aménager, d'exploiter, etc. Mais la notion renvoie également, et peut-être de manière plus importante encore, à sa dimension administrative et politique, les « territoires » pouvant être considérés comme des entités, des structures, qui exercent un pouvoir, une autorité, des compétences, sur un espace délimité. La notion de « territoires » doit également s'entendre en mêlant plusieurs échelles, le territoire national étant constitué d'un territoire « métropolitain » et d'un territoire « ultramarin ». L'autre terme du sujet, l'État, doit être appréhendé dans sa dimension administrative et politique. Il est clair que la définition qu'on donnera de l'État doit être directement articulée à la problématique de savoir ce qui se tient « en face » des territoires, ce lui leur fait « face ». Cette dimension traduit ainsi la tension dialectique du sujet entre d'un côté une structure politique et administrative dotée des attributs de la « souveraineté », qui par définition ne saurait se diviser ou se partager, et, de l'autre, des ensemble délimités géographiquement sur lesquels se sont exercées ou s'exercent des autorités qui ont entretenu et entretiennent avec l'État des relations diverses et complexes, le plus souvent marquées par des rivalités, des concurrences, des conflits, etc. Ainsi le sujet invitait à examiner comment l'État s'était construit face aux territoires et comment, au fil des siècles, il en était venu à redéfinir et recomposer en permanence ce qu'il faut entendre par « territoires ». A travers cette construction se joue aussi la relation de l'« un » au « multiple » ou à la « diversité ». De fait, la réflexion historique se devait d'interroger les notions d'unité, d'uniformité, d'homogénéité, de domination face aux notions de diversité, d'hétérogénéité, de résistances, etc. Deux questions peuvent ainsi guider la réflexion historique : l'État français s'est-il construit « contre » les territoires ; les territoires cherchent-ils en permanence à s'émanciper de la tutelle étatique ? En termes de construction, les meilleurs copies ont débuté par une analyse historique des conditions d'émergence de l'État royal au Moyen-âge à partir du règne des capétiens en partant de la situation antérieure (royaume franc et succession carolingienne). Il est à noter le travers de certaines copies à évoquer le Moyen-Âge de façon monolithique et uniforme alors qu'il s'agit d'une période qui court sur près de mille ans. Il apparaît alors que ce sont la justice et surtout la fiscalité qui ont conduit l'État royal à se définir en façonnant le territoire administratif pour lui permettre d'exercer son autorité via la création de la fonction de prévôt, puis des baillis et sénéchaux, des généralités (édit de Cognac en 1542-, puis au 18ème siècle la création de la Ferme général). La mise en place d'une fiscalité royale pérenne à l'occasion de la Guerre de Cent Ans (1439), est un facteur décisif dans la construction de l'État moderne. Bien évidemment, l'emprise fiscale a impliqué des relations ambivalentes avec des territoires historiquement marqués au Moyen-âge par le poids de la féodalité et/ou par des traditions d'autonomie urbaine ou des particularismes locaux à travers la distinction entre les pays d'élection et les pays d'assemblée. L'État royal a dû longtemps composer avec les assemblées d'états (les « États généraux » jusqu'en 1439 mais les états provinciaux en pays d'états jusqu'à la fin du XVIIIème siècle) afin de recueillir le consentement à l'impôt. Face aux territoires, l'État royal a progressivement retiré toute substance politique aux territoires : domination de la grande noblesse, vénalité des charges pour attacher la noblesse de robe à l'État, réglementation du domaine public (Édit de Moulins en 1566), imposition d'une langue administrative unique (ordonnance de Villers-Cotterêts en 1539) répression des séditions et révoltes, création d'une administration centralisée avec l'émergence de la figure de l'intendant au 17ème siècle, etc. La mainmise administrative de la souveraineté étatique permet à l'État d'envisager l'extension territoriale, la construction de l'État français étant indissociable de l'agrandissement territorial que ce soit par la guerre (Aquitaine, Franche-Comté), par l'achat (Champagne), par le mariage (Bretagne), etc. Mais l'extension territoriale est aussi l'occasion de conquêtes hors du territoire d'origine, par exemple avec la Nouvelle-France dès le 16ème siècle. De fait, le contrôle administratif et politique du territoire est le prélude à son exploitation et donc à la réglementation (exemple de l'ordonnance de Colbert sur la gestion des eaux et forêts en 1669). La Révolution Française a porté à son achèvement l'autorité administrative et politique de l'État sur les territoires. La création des communes puis des départements (1790), la création du corps préfectoral (1800), la totale subordination des collectivités territoriales à l'État (il faut attendre 1884 pour les communes puissent élire leur maire !) montrent assez

comment la domination de l'État sur les territoires a connu un paroxysme au 19ème siècle. La Révolution Française a en effet consacré la victoire des « Jacobins » (adeptes de la centralisation étatique) sur les « Girondins » (soucieux de l'équilibre justement entre le centre et les « territoires »). Cette dualité a marqué et marque encore profondément la vie politique française depuis. L'État a également été l'opérateur de la nouvelle répartition de la propriété sur les territoires (partage des biens communaux en 1793, vente des biens de l'Église), l'initiateur du recensement de la propriété sur les territoires (création du cadastre en 1816), l'aménageur de l'espace (création de la forêt des landes en 1850, essor du chemin de fer), le meneur de politiques coloniales (Algérie, Indochine, colonies africaines). Tous ces facteurs illustrent une volonté de ne considérer les territoires que comme un domaine sur lequel exercer une autorité politique et économique. L'État règne alors sans partage car il se pense comme l'unique dépositaire et garant de l'intérêt général et l'opérateur économique le plus efficient par sa capacité à organiser les marchés. Pour autant, la toute-puissance de l'État face aux territoires va connaître au 20ème siècle une remise en cause progressive. Il est dommage de trop de copies aient insuffisamment traité cette problématique en raison de développements très importants (parfois trop) sur le Moyen-Âge. Il convient en effet de construire une réflexion historique équilibrée entre les différentes séquences de l'histoire de France. L'importance du rôle de l'État dans la reconstruction de la France à la suite des deux conflits mondiaux (14-18 puis 39-45) a sans doute retardé, notamment après 1945, la prise de conscience des conséquences de l'émergence de la société civile, de la société de consommation, du désir d'émancipation des peuples, de la volonté aussi de dépasser le modèle de l'État-Nation jugé responsable de conflits ayant conduit à des millions de morts. Dans un premier temps l'État a été confronté à la volonté de sécessions des pays de son empire colonial (décolonisation de l'Algérie et de l'Indochine notamment). Les années 60 ont vu également la contestation de la verticalité de l'État incarnée par la figure du général de Gaulle. Les forces de contestation ont émergé à travers des revendications de plus grande autonomie des territoires et de reconnaissance de leurs spécificités et singularités culturelles (langues, traditions et mode de vie, préservation de l'environnement, etc).

De fait, on assiste à partir des années 80 et 90 en France à une évolution profonde des relations de l'État face aux territoires :

- À travers le mouvement de décentralisation (lois de 82 et 83, 2004, 2015) qui a mis fin à la tutelle de l'État sur les collectivités territoriales et a permis de nombreux transferts de compétences croissantes au profit des communes, des établissements publics de coopération intercommunale, des conseils départementaux, des conseils régionaux.
 - A travers la construction européenne (Acte Unique de 1986, Traité de Maastricht de 1992) qui ont organisé des transferts de souveraineté impliquant pour la France des conséquences fortes en matière territoriale (politique monétaire unifiée, création de l'espace Schengen).
 - A travers la prise de conscience de la nécessité de repenser les équilibres non seulement entre l'État et les territoires, mais aussi entre les territoires eux-mêmes, qui désormais se font « face » entre eux davantage qu'ils ne font « face » à l'État : métropolisation, désertification rurale, crise du périurbain (mouvement des gilets jaunes).
- Il apparaît ainsi que la question qui émerge est la capacité de l'État à faire en sorte que la diversité des territoires puisse continuer à se projeter dans un ensemble homogène et solidaire.

4) Sujet d'archéologie préhistorique et historique européenne

Les sites littoraux : spécificités et relations avec l'arrière-pays.

L'archéologie récente du littoral et de l'intérieur des terres offre une perspective renouvelée sur les relations complexes entre ces deux espaces dans les sociétés anciennes et médiévales. Ces deux types de territoires, bien que distincts par leurs caractéristiques géographiques et leurs ressources, ont toujours été interdépendants à travers les échanges économiques, culturels et politiques. Introduction générale avec définition des zones littorales et intérieures : spécificités géographiques, économiques et culturelles. Expliquer l'intérêt de comparer ces deux espaces : complémentarité, flux commerciaux, influences culturelles.

Dynamique de la recherche en particulier en France avec axe programmatique PNR 2023, programmes financés européens, colloques et séminaires (INRAP 2021). L'interdépendance des deux types de territoires est particulièrement visible dans les zones côtières où se trouvent des ports actifs, centres de commerce et de redistribution, qui jouent un rôle de carrefour entre les réseaux maritimes et terrestres. Les régions littorales sont souvent les premières touchées par les influences extérieures grâce aux flux de marchandises, d'idées et de technologies provenant éventuellement d'autres cultures (ex. Massilia et la colonisation grecque). Ces influences se diffusent ensuite vers les terres intérieures, transformant les pratiques locales. D'un point de vue économique, les littoraux jouent un rôle crucial en tant que points de départ et d'arrivée des routes commerciales trans-maritimes. Les ports accueillent des marchandises variées comme des produits de luxe, des denrées alimentaires, ou des objets manufacturés, qui sont ensuite transportés vers les terres intérieures via des routes commerciales bien établies. Les régions intérieures, quant à elles, fournissent des produits spécifiques agricoles ou artisanaux tels

que les céréales, le bétail ou les minerais qui complètent les besoins des zones littorales qui produisent des ressources issues de la mer. Ces échanges mettent en lumière une complémentarité économique entre ces deux espaces, soutenue par des infrastructures comme les routes terrestres, les fleuves, les entrepôts (citer des exemples d'études récentes sur les infrastructures de transport). Les vestiges archéologiques de ces réseaux, qu'il s'agisse d'amphores retrouvées dans des sites ruraux ou de vestiges de ports fluviaux dans les terres, témoignent de la circulation des biens et de l'interconnexion des espaces (ex. Travaux de Fanette Laubenheimer sur les amphores gauloises). Sur le plan culturel, les littoraux sont souvent des foyers d'innovation et de métissage culturel en raison de leur exposition directe aux influences extérieures (Influence des flux migratoires ou des colonisations sur les deux espaces). Les ports antiques et médiévaux comme Narbonne, Marseille, Arles, Bordeaux ou Quentovic étaient des centres dynamiques où convergeaient marchands, voyageurs et colons, favorisant ainsi l'émergence de nouvelles pratiques et idées. Ces innovations se diffusaient progressivement vers l'intérieur des terres, modifiant les pratiques locales. En revanche, les terres intérieures, bien que parfois perçues comme isolées, participaient activement à cette dynamique en adaptant ces influences à leurs contextes spécifiques. Les échanges culturels ne se limitaient pas aux biens matériels mais incluaient également des savoir-faire, des traditions architecturales et des pratiques religieuses (Spécificités des modes de vie côtiers vs intérieurs : urbanisme, organisation sociale, architecture ; échanges et hybridation entre cultures littorales et celles de l'intérieur). Les études archéologiques révèlent des différences marquées dans l'exploitation et la transformation des paysages. Les littoraux montrent des traces d'aménagements liés à la pêche, à l'exploitation du sel ou aux infrastructures portuaires, tandis que les terres intérieures témoignent d'une anthropisation marquée par des systèmes d'irrigation, des terrasses agricoles ou des routes commerciales. Ces contrastes reflètent les adaptations spécifiques des sociétés à leurs environnements respectifs et leur capacité à exploiter les opportunités naturelles tout en surmontant les contraintes géographiques (littoraux : érosion, gestion de l'eau, navigation ; terres intérieures : isolement, déforestation, accès limité aux ressources). D'un point de vue politique et stratégique, les littoraux et l'intérieur des terres revêtent une importance complémentaire. Les littoraux offrent des avantages pour le contrôle maritime, tandis que les terres intérieures sont essentielles pour la défense territoriale et le maintien de la stabilité économique (usage des côtes comme zones de défense ou d'invasion). Les pouvoirs politiques ont toujours cherché à établir un équilibre entre ces deux zones, construisant des fortifications côtières pour protéger les ports et des citadelles dans les terres pour sécuriser les routes commerciales et les ressources. On peut évoquer les stratégies d'extension de l'influence politique des puissances littorales vers l'intérieur. En termes méthodologiques, l'étude conjointe des sites littoraux et intérieurs repose sur une approche interdisciplinaire combinant archéologie, géographie historique et paléoenvironnement. Les méthodes de fouilles spécifiques et les technologies modernes comme les systèmes d'information géographique (SIG), le LiDAR permettent de retracer les réseaux de circulation entre ces espaces, tandis que les analyses isotopiques et pétrographiques aident à identifier l'origine des matériaux et leur diffusion (Rôle des biais taphonomiques et des données lacunaires). L'analyse des sites [fouilles côtières : ports, épaves, aménagements portuaires / les fouilles de l'intérieur (routes, centres de redistribution) et les études comparatives (usage des matériaux, diffusion des objets, provenance des poteries, amphores, monnaies] révèlent non seulement les flux commerciaux mais aussi les mécanismes de redistribution des produits à l'intérieur des terres, que ce soit par le biais des marchés locaux ou des réseaux administrés par les pouvoirs. Évoquer également les enjeux actuels : protection des sites côtiers menacés par le changement climatique et valorisation du patrimoine intérieur parfois moins documenté. L'archéologie du littoral et de l'intérieur des terres met ainsi en lumière la complémentarité fondamentale entre ces deux espaces et leur rôle dans le développement des sociétés. Bien que les littoraux aient souvent été au premier plan en raison de leur ouverture sur le monde extérieur, l'intérieur des terres constitue un espace tout aussi essentiel, assurant la continuité économique et sociale des réseaux établis. Une analyse approfondie de ces dynamiques permet aujourd'hui de mieux comprendre comment les sociétés passées ont intégré ces deux dimensions dans leurs structures économiques, sociales et politiques, en réponse aux opportunités et contraintes offertes par leur environnement. Mettre en avant les recherches nécessaires pour combler les lacunes, notamment par des approches interdisciplinaires (géographie historique, paléoenvironnement).

5) Sujet d'ethnologie

Plaisir et norme sociale.

Sur 10 copies évaluées seules 2 ont obtenu une note au-dessus de la moyenne et 4 ont obtenu une note éliminatoire. Pour ces 4 dernières copies l'exercice de la dissertation n'est absolument pas maîtrisé et le style rédactionnel est proche de l'oral. D'une manière générale, toutes les copies ayant obtenu une note en dessous de la moyenne présentent une maîtrise plus ou moins partielle de l'exercice de la dissertation dont les principes de bases sont trop souvent malmenés par les candidats : les introductions sont trop brèves ou ne problématisent pas véritablement le sujet ; il arrive que le plan ne soit pas annoncé (rappelons qu'il ne doit par ailleurs pas être

matérialisé par des titres et sous-titres ordonnés et apparents dans le corps de la dissertation) ; les idées sont trop peu développées ou les réflexions sont désordonnées, ce qui rend le propos souvent difficile à suivre. Cette année encore il semble que l'organisation des jeux olympiques de Paris ait monopolisé l'esprit des candidats, qui s'attendaient manifestement à un sujet autour du thème du sport. Plusieurs copies n'ont donc traité le thème du plaisir qu'au travers d'exemples issues de la pratique sportive, ce qui ne pouvait correspondre à un travail abouti. Plusieurs copies ne font d'ailleurs pas état de véritables connaissances dans le domaine de l'ethnologie et font plutôt part d'une succession d'expériences personnelles. Le sujet « plaisir et norme sociale » invitait pourtant les candidats à s'interroger sur ce qui dans une société définit la norme, et donc indirectement l'exception, et sur le rapport de chacune avec la notion de plaisir. Historiens, sociologues, anthropologues et ethnologues ont produit une littérature abondante sur le thème du plaisir, toutefois peu de candidats ont su y faire référence. Plusieurs candidats ont cité Marcel Mauss sur la question du don, ou Françoise Héritier notamment pour son ouvrage *Le sel de la vie*, une copie évoque judicieusement Michel Foucault pour *L'Histoire de la sexualité*, mais d'autres auteurs comme Jean Verdon, Alain Corbin, ou Sigmund Freud, qui se sont tous intéressés à la question du plaisir auraient pu être évoqués. Une norme sociale réfère à une façon de faire ou d'agir, elle est légitimée par des habitudes, des valeurs ou des croyances partagées au sein d'un collectif donné. Le plaisir relève en grande partie de la subjectivité humaine, mais le monde occidental semble faire de l'atteinte du plaisir un critère de réussite ou d'échec. Plus largement, Le plaisir, et l'accès aux plaisirs, est un des critères de hiérarchisation des individus, des sociétés et des cultures. Être dans la norme est-il source de plaisir ? Le plaisir est-il la norme ? La transgression est-elle source de plaisir ? Sont des exemples de problématiques qui auraient pu être abordées avec intérêt par les candidats. La plupart des candidats ont proposés des exemples illustrant comment, au sein d'une société, rester dans la norme pouvait être un cadre ou un modèle à suivre source de bien-être. Bien peu ont su contrebalancer cette idée, en illustrant avec des exemples étoffés en quoi la transgression, l'hors norme et l'exceptionnel pouvaient être sources de plaisir. Les évocations liant plaisir et sexualité sont étonnamment restées bien discrètes au sein de l'ensemble des copies, tout comme les références aux festivités, à la consommation ou à la gourmandise. La notion de norme sociale a quant à elle beaucoup été évoquée à travers : la religion, l'administration, le rite de passage, le travail et la famille. Ce constat, un peu froid, incite les correcteurs à encourager les candidats à faire preuve de plus d'ouverture et d'originalité à travers les exemples sélectionnés.

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

Le vent et les nuages.

Sur 16 candidats ayant choisi la dissertation en sciences de la nature et de la matière, la moyenne est basse à 5.69. La meilleure copie obtient la note de 14 démontrant l'absence de copies excellentes. De manière générale, de nombreux candidats ne maîtrisent pas la méthodologie de la dissertation : une introduction sans annonce de plan, ou une problématique qui n'est pas vraiment développée dans la suite, absence de conclusion, un développement laborieux et sans fil conducteur. Il semble ainsi important de rappeler les bases de la méthodologie de la dissertation. Sur la forme, il est attendu une introduction permettant d'interroger les termes du sujet, de dégager une problématique et d'annoncer un plan. Ce plan n'a pas à être matérialisé. L'introduction est une partie capitale de la dissertation permettant de guider le correcteur. Soigner cette partie permet également souvent d'éviter le hors-sujet. S'en suit un développement permettant d'avancer dans la réflexion nourrie d'exemples et de références. La conclusion permet, après une rapide synthèse, d'ouvrir le sujet. Il semble également nécessaire de rappeler que la copie doit être relue avec attention pour éviter les fautes d'orthographe. Les correcteurs ont relevé que certaines copies comportaient de très nombreuses fautes rendant la lecture compliquée et pénible. De nombreux candidats obtiennent une note en dessous de la moyenne car ils ne maîtrisent pas cette méthodologie. La dissertation attendue ne doit ni être un cours de biologie, ou de géologie, ni un cours de physique ou de chimie. Si le sujet porte sur une thématique de sciences de la vie et de la nature, il est attendu du candidat qu'il mobilise des connaissances scientifiques, d'histoire et de philosophie des sciences afin de développer et de structurer une pensée sur le sujet demandé, à l'appui de références historiques et bibliographiques. Des exemples piochés dans le monde des musées et du patrimoine sont bien évidemment un plus. Il est à noter que la quasi-totalité des candidats ne donne aucune référence bibliographique, comme si les sciences n'étaient qu'une vérité au présent et universelle. Il est pourtant attendu des candidats, qu'ils montrent leur curiosité et leur capacité à rédiger et à développer un propos en le structurant. Au lieu d'embrasser le sujet et de le questionner, les copies proposent souvent de ramener le sujet plus ou moins maladroitement vers une thématique que le candidat maîtrise ou aurait souhaité traiter. Ainsi, le sujet n'était pas « le changement climatique », même si ce thème pouvait être abordé en évoquant les liens entre l'impact de l'homme, le vent et les nuages. Le sujet n'était pas non plus la thermodynamique des gaz parfaits... La définition des nuages, masses de gouttelettes d'eau à l'état liquide ou solide, et du vent, flux d'air résultant d'une différence de pression, invitaient à penser les relations entre ces deux éléments, notamment en tant que vecteurs

de transport dans la répartition de l'eau dans son cycle. Le sujet pouvait être, par exemple, problématisé comme suit : maîtriser, mesurer le vent et les nuages ? le vent et les nuages, une relation en déséquilibre ? Retrouver un équilibre ? L'expérience du Puy-de-Dôme de Blaise Pascal ayant mis en évidence la pression atmosphérique, les avancées apportées par le physicien Louis-Joseph Gay-Lussac, les travaux d'Alexander Von Humboldt considéré comme le père de la météorologie moderne étaient des références en histoire des sciences qui auraient pu amener une contextualisation historique du sujet, ce qui était globalement absente des copies.

Première épreuve écrite des concours internes

- Libellé réglementaire de l'épreuve

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

L'épreuve ne comporte pas de programme réglementaire.

- Forme de l'épreuve

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

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

- Objectifs de l'épreuve

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

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

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

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

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

Sujet : Patrimoines contestés

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

Liste des documents fournis dans le dossier :

- Document 1 : Extrait du site de l'Association des Petites Villes de France :
<https://www.apvf.asso.fr/2024/04/11/patrimoines-contestes-le-ministere-de-la-culture-mene-une-enquete/>
- Document 2 : Extrait de la Loi n° 2023-1251 du 26 décembre 2023 relative à la restitution de restes humains appartenant aux collections publiques
- Document 3 : Les restes humains dans les musées
- Document 4 : Fouilles archéologiques du cimetière de l'Anse-Bellay, Martinique
- Document 5 : Muse HEIDSIECK « Trafic d'antiquités : Le Getty Museum doit restituer un de ses trésors à l'Italie », *Connaissance des Arts*, 16 août 2022.
- Document 6 : La statue de David de Pury, Neuchâtel (Suisse)
- Document 7 : Première prière de l'Aïd à Sainte-Sophie reconvertie en mosquée, 2020.
- Document 8 : Thomas Bécard « Exposition "Metal" à la Philharmonie : une iconographie délirante, de Dürer à Slayer », *Télérama*, 1^{er} mai 2024 [en ligne]
- Document 9 : Extrait de <https://www.flair.be/fr/society/societe/la-joconde-attaqueactivistes/>
- Document 10 : France 3 Picardie, reportage, 18 août 2015
- Document 11 : Extraits de Camille BORDENET, « Les milliers de cahiers de doléances, une mine pour les chercheurs cinq ans après les "gilets jaunes" », *Le Monde*, 18 janvier 2024 [en ligne]

Éléments de correction 2024

Quelques points négatifs saillants :

Le niveau d'expression :

Les copies n'ayant pas un niveau satisfaisant d'expression en langue française ont été sanctionnées. Le niveau du concours nécessite en effet une aisance à l'écrit qui ne se retrouve pas dans certaines copies.

L'équilibre entre les documents :

La non-prise en compte de certains documents, qui est sans doute le reflet du désintérêt de certains candidats pour d'autres spécialités que la leur, a été sanctionnée. Cela a été particulièrement le cas de la question de la gestion des cahiers de doléances ; sujet pourtant connu et facilement analysable même hors la spécialité archives. De même, la proposition sur la réaffectation au culte de sainte-Sophie à Istanbul a été éludée ou a généré des contre-sens. L'exposition Métal à la Philharmonie a globalement peu intéressé un certain nombre de candidats, et les bonnes analyses ont été rares.

Les contre-sens et « opinions personnelles » :

Plusieurs documents (Sainte-Sophie, fouilles de l'Anse-Bellay, Neufchâtel, musée Fragonard) ont généré des contre-sens, dont certains laissaient apparaître une confusion inadmissible en tant que fonctionnaire entre opinion personnelle et analyse. Il y a bien sûr souvent plusieurs points de vue sur un sujet mais ils doivent rester dans le cadre d'une réflexion d'ordre patrimonial argumentée. La mention par exemple de programmes politiques liés à des élections est évidemment à exclure.

L'ordre des documents :

Certains ont suivi l'ordre des documents et ont eu de ce fait des difficultés à articuler leurs parties et sous-parties. Beaucoup ont traité le sujet par spécialité ce qui n'était pas non plus le plus riche, car il y a justement des constantes dans la contestation aussi bien dans les archives, les musées, l'archéologie, les patrimoines scientifiques que les monuments historiques et l'inventaire.

Les meilleures copies :

Ce sont celles qui ont traité tous les documents et les ont intégrés dans un plan équilibré et problématisé, enrichi d'autres exemples. Dès l'introduction, il était souhaitable de bien interroger la notion de patrimoine contesté, en notant au moins son ampleur et la diversité, non réductible au dossier proposé, des questions qu'elle pose. Le candidat était aidé en cela par le document volontairement positionné en premier dans le dossier. Il s'agissait de s'interroger sur les objets (patrimoniaux) contestés. Certains candidats ont tenté, parfois avec bonheur, des typologies de patrimoines contestés. D'autre part, il était indispensable de se poser la question du « qui » conteste. Cela pouvait permettre de problématiser un plan. Mais il était important également de se poser la question du « comment ». Sur ce dernier point de vue, on aurait tout à fait pu imaginer un plan articulé autour des moyens de contestation : judiciaire, financier, contestataires, politiques, etc. ; mais aucun candidat ne l'a tenté.

Les copies les mieux notées : démontraient finalement l'intérêt des candidats pour les problématiques contemporaines. A contrario, le désintérêt de certains était très perceptible, ce qui ne paraît pas en adéquation avec la volonté d'évolution professionnelle des candidats.

Deuxième épreuve écrite des concours externes et internes

- concours externes

- **Libellé réglementaire de l'épreuve**

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

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

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

- Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Europe des périodes paléolithique et mésolithique.
- Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de la France de la période néolithique et des âges des métaux.
- Archéologie historique de la France de l'époque gallo-romaine jusqu'à la fin du 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 (20 options) comporte 4 documents indépendants les uns des autres. Les documents ne sont pas légendés (sauf cas particuliers).

- Objectifs de l'épreuve

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

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

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

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

concours internes

- Libellé réglementaire de l'épreuve

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

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

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

- Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'Europe des périodes paléolithique et mésolithique.
- Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de la France de la période néolithique et des âges des métaux.
- Archéologie historique de la France de l'époque gallo-romaine jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.
- Archéologie et histoire de l'art et des civilisations du monde gréco-romain jusqu'au Ve siècle après J.-C.
- Histoire de l'art et des civilisations du Moyen Age européen et de Byzance du Ve siècle au XVe siècle.
- Histoire de l'art et des civilisations de l'Europe du XVe siècle à la fin du XVIIIe siècle.
- Histoire de l'art et des civilisations dans le monde occidental de la fin du XVIIIe siècle à nos jours.
- Archéologie et histoire de l'art et des civilisations de l'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.
- 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 (19 options) comporte 4 documents indépendants les uns des autres. Les documents ne sont pas légendés (sauf cas particuliers).

- Objectifs de l'épreuve

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

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

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

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

Sujets

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

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

❖ **Document 1 : Moulin Quignon (Somme) et le plus ancien Acheuléen d'Europe du Nord-Ouest**

Le gisement de Moulin Quignon (Abbeville, Somme) se présente comme une référence incontournable de l'histoire de l'archéologie préhistorique en Europe occidentale. Exploité entre 1837 et 1868 par Jacques Boucher de Perthes (1788-1868), il occupe une ancienne carrière de sables et graviers dans laquelle furent mis au jour des ossements fossiles de grands mammifères et des industries lithiques qualifiées d'antédiluviennes. La démonstration de leur association stratigraphique entraîna, à partir de 1859, la reconnaissance de la coexistence de l'Homme avec des espèces animales disparues et, par là, sa très haute antiquité. En dépit d'une notoriété internationale précoce, le site devint en 1863 l'objet d'importantes controverses à la suite de la découverte d'une mandibule humaine dans un contexte analogue à celui des « haches » préhistoriques. Si l'observation anatomique de cet ossement suffit pour conclure qu'il était récent, cela ne mit cependant pas fin à la polémique. À la fin des années 1860, non seulement l'authenticité des restes humains exhumés par la suite, mais également celle des outils en silex récoltés sur le site depuis plus de vingt ans, furent mises en doute, l'essentiel des soupçons pesant sur l'honnêteté des ouvriers de Boucher de Perthes qui étaient jusque-là rémunérés à la pièce. Les bifaces caractéristiques du Paléolithique ancien furent ainsi considérés comme récents et introduits frauduleusement sur le site pour en conforter l'ancienneté. Ayant par extrapolation perdu toute crédibilité – en dépit de plusieurs tentatives de réhabilitation à l'initiative de Geoffroy D'Ault du Mesnil ou de Léon Aufrère, sans succès –, le gisement de Moulin Quignon n'a que peu suscité l'intérêt des préhistoriens au cours des décennies qui suivirent ; oubliées pendant plus de 150 ans, les collections recueillies sur place et conservées au Muséum national d'Histoire naturelle (MNHN) n'ont pour leur part été « redécouvertes » qu'en 2012, entraînant la mise en place d'un nouveau programme de recherche consacré aux plus anciens peuplements d'Europe et à l'Acheuléen. Cette révision critique du gisement impliquait au préalable sa relocalisation, au sein du système de terrasses fluviales conservé en rive droite de la Somme. Malheureusement, les publications anciennes ne donnaient que peu d'informations stratigraphiques sur le gisement. La disparition progressive des carrières et l'urbanisation des faubourgs d'Abbeville dans la seconde moitié du XIX^e siècle rendait encore plus difficile la corrélation de Moulin Quignon avec les autres gisements exploités par la suite, comme ceux des Carrières Carpentier et Léon, tous deux situés sur la haute terrasse alluviale (terrasse VII dite de Renancourt), à 40 m au-dessus du creusement maximum de la vallée, au niveau d'Abbeville (28-32 m NGF). Le réexamen des archives savantes produites dans le second tiers du XIX^e s. a toutefois permis de positionner et de cartographier le gisement dont une partie était encore accessible dans la trame urbaine. Entre 2016 et 2019, de nouveaux sondages ont donc été réalisés sur le site et dans son environnement immédiat par une équipe de recherche du MNHN de Paris, sous la direction de Pierre Antoine. Ces opérations ont permis d'identifier la nappe alluviale principale, espèce constituée de sables et graviers en place recouvrant le palier crayeux marquant le profil d'incision de la Somme dans le substrat crétacé. Les mesures ESR (résonance de spin électronique) réalisées sur quartz à partir de trois échantillons prélevés en 2017 placent cette série fluviale durant le SIM 16, soit entre 676 et 621 ka BP (moyenne : 672 +/- 54 ka BP), ce qui fournit un *terminus ante quem* à l'industrie qu'elle contenait. 254 éclats, 15 nucléus, cinq bifaces et quatre pièces façonnées ont en effet été découverts à la base des dépôts, dans plusieurs ensembles stratigraphiques. Leur cohérence technique et l'homogénéité de leurs états de surface ont conduit à exclure leur remaniement à partir d'une formation de terrasse plus ancienne située plus haut sur le versant. En conséquence, l'âge des artefacts découverts dans les dépôts fluviaux peut être évalué entre 670 et 650 ka BP, leur remaniement étant intervenu peu après leur abandon. Une partie significative de l'industrie de Moulin Quignon semble relever du *Mode 1*, caractéristique du très ancien Paléolithique et des premiers témoignages d'occupation humaine en Europe. Ce technocomplexe se caractérise par des galets aménagés et des débitages d'éclats sans mise en forme préalable. Dans le cas présent, la présence de bifaces démontre toutefois que les technologies liées au façonnage bifacial étaient pleinement maîtrisées par *Homo Heidelbergensis* il y a plus de 650 000 ans dans le Nord de la France. Dans ces conditions, l'industrie de Moulin Quignon peut être classée parmi les premières expressions acheuléennes en Europe, au côté de celles recueillies dans l'ensemble inférieur du gisement de La Noira (Brinay, Cher) ou sur le site de Notarchirico, dans le sud de l'Italie (Ba-silicate). Cette reconnaissance constitue une découverte majeure qui illustre l'expansion rapide de l'Acheuléen vers le Nord de l'Europe, au cours d'une période froide (MIS 16) marquant l'ultime pulsation glaciaire avant le Cromérien.

Éléments attendus :

- identifier le gisement du Paléolithique ancien de Moulin Quignon (Somme), préciser sa chronologie au sein du Pléistocène (début du Pléistocène moyen) et sa place dans l'historiographie de la Préhistoire. L'évocation des travaux de Boucher de Perthes (1837- 1868) et le rappel de la polémique qui a suivi la découverte de la célèbre « mâchoire » (1863) seront valorisés. Le candidat pourra s'interroger sur le faible investissement des chercheurs sur le terrain après cette controverse, dans le contexte de dénonciation des nombreuses manipulations de gisements au XIX^e s. ;
- positionner le gisement dans le système de terrasses alluviales conservé en rive droite de la Somme, au droit d'Abbeville, et en déduire sa position chronostratigraphique. Interpréter les coupes stratigraphiques proposées en B

en intégrant les résultats des datations par ESR sur quartz. Le candidat maîtrisant pleinement le concept, le champ d'application et les limites de cette méthode verra sa copie valorisée. Une réflexion sur la corrélation des âges obtenus sur sédiments et ceux des vestiges archéologiques qu'ils contiennent est également attendue ;

- décrire les témoins d'industrie lithique illustrés en A (bifaces acheuléens) d'après leurs propriétés techniques et les restituer au sein de l'archéoséquence de Moulin Quignon. Expliciter les inférences qui en découlent en termes paléoculturels et tenter de construire sur cette base un modèle interprétatif relatif à l'expansion du phénomène acheuléen. La mobilisation de références à d'autres sites relevant de ce technocomplexe en Europe méridionale ou occidentale viendra utilement enrichir le commentaire autour de cette question : La Noira (Cher, France), Notarchirico (Italie) pour le SIM 16, Mauer (Allemagne), Carrière Carpentier (Abbeville, Somme), Caune de l'Arago (niv. P- Q, Tautavel, Pyrénées-Orientales) pour les SIM 14-13 ;

- exposer le caractère exceptionnel de cette découverte à l'échelle européenne, d'un point de vue paléanthropologique (adaptation d'*Homo Heidelbergensis* à des écosystèmes variés, même en période de déjoration climatique), chrono-culturel (diffusion rapide et à très vaste échelle du technocomplexe acheuléen) mais aussi paléthnographique (succès du façonnage bifacial et substitution des assemblages de type cores-and-flakes du Mode 1 par des industries à bifaces polyfonctionnels)

❖ **Document 2 : Homo Sapiens et la transition du Paléolithique moyen vers le Paléolithique récent à Bacho Kiro (Bulgarie).**

Découverte en 1890, la Grotte de Bacho Kiro, en Bulgarie, a fait l'objet de nombreuses fouilles : – notamment sous la direction de Dorothy Garrod en 1938 – et constitue l'un des gisements de référence pour comprendre les modalités et les rythmes de la transition du Paléolithique moyen vers le Paléolithique récent en Europe de l'Est. La reprise des recherches sur le site en 2015, sous la direction de Jean-Jacques Hublin (Max Planck Institute/Collège de France), a permis de réexaminer la stratigraphie directrice du site et de collecter des restes humains complémentaires de ceux découverts dans les années 1970, principalement dans le niveau aurignacien (B). Cinq restes humains – une dent et cinq fragments considérés comme indéterminés à l'issue de l'analyse anatomique – ont pu être mis en évidence dans les niveaux du Bachokirien, variante régionale de l'Initial Upper Palaeolithic (c. I et J) par le recours à la méthode biomoléculaire ZooMS (Zooarchéologie par spectrométrie de masse). Fondée sur l'empreinte de masse des peptides de collagène, cette méthode entre dans le champ des études paléoprotéomiques. Peu destructive, elle permet d'identifier très rapidement de quelle famille (voire genre ou espèce) relève le fragment d'os échantillonné. Cette détermination est ensuite affinée par le recours à des tests génétiques. En la circonstance, c'est l'utilisation nouvelle et combinée de l'analyse des protéines fossiles et le séquençage de l'ADN ancien qui a permis de détecter ces restes au milieu des milliers de fragments osseux mis au jour sur le site. La réalisation de datation ¹⁴C sur ces vestiges et le séquençage du génome des individus a permis à l'équipe de J.-J. Hublin de préciser l'âge de ces vestiges qui s'inscrit dans une fourchette cohérente comprise entre 46 et 42,5 ka cal BP. L'analyse ADN confirme que plusieurs populations humaines modernes étaient présentes en Eurasie au tout début du Paléolithique récent. Certains individus de Bacho Kiro n'ont aucune proximité génétique détectable avec des populations européennes actuelles, tandis qu'ils présentent des relations étroites avec des groupes connus en Asie. Il ressort donc de cette étude que la population d'hommes modernes de Bacho Kiro relevait de groupes pionniers d'*Homo Sapiens* venus du Proche-Orient asiatique il y a 45 000 ans. Porteurs d'une culture matérielle originale, ils se distinguent des groupes néandertaliens présents en Europe par une industrie lithique essentiellement laminaire intégrant également des pointes retouchées d'affinités Levallois. Cet outillage de pierre taillée est attribué au Proche-Orient au « Paléolithique supérieur initial » (Initial Upper Palaeolithic), technocomplexe reconnu depuis le Désert du Néguev jusqu'en Europe centrale d'une part et vers l'Est, jusqu'aux confins de l'Altaï et de la Mongolie, d'autre part. Ses auteurs étaient également porteurs de comportements nouveaux et ont produit les premiers objets de parure indubitables découverts en Europe, expressions d'une complexité sociale nouvelle. L'analyse de leur ADN a confirmé qu'ils avaient été en contact avec des populations néandertaliennes (3 à 4% de génome commun), et ce pendant une longue période de coexistence, couvrant plusieurs millénaires : ces interactions sont peut-être à l'origine de la diffusion, dans le monde néandertalien, d'innovations jusqu'alors inconnues. Pourtant, cette vague de peuplement n'a été ni unique, ni définitive : elle précède de quelques millénaires la diffusion de la culture protoaurignacienne, autour de 42 ka cal BP, bien décrite depuis une vingtaine d'années ; au-delà, elle s'inscrit dans un phénomène de plus longue durée, éclairé par la révision d'industries de transition classiquement attribuées jusqu'ici à Néandertal. C'est le cas du technocomplexe Lincombien-Ranisien-Jerzmanovicien (LRJ) reconnu autour de 45 ka cal BP de la Pologne jusqu'aux Îles britanniques, que de nouvelles analyses, conduites par l'équipe de J.-J. Hublin, ont permis d'attribuer à *Homo Sapiens*, sur le fondement de datations directes des restes humains de la grotte éponyme d'Ilsehöle, à Ranis (Allemagne : HUBLIN et al., 2024). Dans la vallée du Rhône, sur le site de la Grotte Mandrin (Malataverne, Drôme), une dent de lait d'Homme anatomiquement moderne retrouvée en stratigraphie dans le niveau E attribué au Néronien a pour sa part permis d'évoquer des incursions d'*Homo Sapiens* plus précoces de 10 000 ans, autour de 54 ka cal BP (SLIMAK et al., 2022).

Éléments attendus :

- identifier le gisement de Bacho Kiro (Bulgarie), restituer, dans ses grandes lignes, son archéoséquence (Moustérien, Bachokirien/Initial Upper Palaeolithic, Aurignacien) et préciser sa contribution à la connaissance de la Transition du Paléolithique moyen vers le Paléolithique récent en Europe orientale ;
- analyser successivement les documents A et B et isoler les données relatives à la position spatiale et stratigraphique des restes d'Homo Sapiens découverts lors des fouilles récentes de Bacho Kiro. Un développement méthodologique relatif à la méthode utilisée pour identifier ces vestiges (analyse paléoprotéomique par ZooMS, décryptage génétique) est attendu. Le candidat devra également présenter les différentes méthodes de datation utilisées (radiocarbone, comme présenté en C ; séquençage ADN s'il a eu connaissance de la publication-source, à fort impact) et, le cas échéant, la manière dont elles ont été croisées dans le cadre de l'étude ;
- énoncer les principales conclusions et interprétations tirées de cette étude pour la connaissance des premiers peuplements d'Homo Sapiens en Europe : présence de l'Homme anatomiquement moderne depuis 45 ka cal BP au moins, longue coexistence avec Néandertal en Europe, forte mobilité des groupes humains dans l'Ancien Monde, déduite des contrastes forts relevés dans les génomes séquencés, etc. ;
- restituer ces données paléoanthropologiques dans leur contexte chrono-culturel et paléohistorique, en regard notamment des connaissances relatives aux industries lithiques dites « de Transition ». La consultation du Document D aidera le candidat à concentrer sa réflexion sur l'Initial Upper Palaeolithic et son extension géographique, depuis le Proche-Orient jusqu'en Asie centrale et en Europe orientale ;
- proposer un argumentaire original sur le caractère précaire des scénarios explicatifs proposés pour rendre compte des conditions biologiques et culturelles du basculement du Paléolithique moyen vers le Paléolithique récent. Le candidat s'appuiera pour ce faire sur un certain nombre de découvertes récemment publiées (révision de la position stratigraphique du squelette néandertalien de Saint-Césaire, attribution biologique du Néronien et du LRJ, etc.) et qui viennent modifier en substance les théories en vigueur sur la substitution de Néandertal par Sapiens.

❖ **Document 3 : Une performance technique magdalénienne à Etioilles (Essonne)**

Le gisement des « Coudray » à Etioilles (Essonne), fouillé presque sans interruption depuis plus de 50 ans, a livré des vestiges de campements magdaléniens parfaitement fossilisés par les dépôts d'inondation de la Seine. Grâce à cette conservation remarquable, les modes de vie de groupes de chasseurs-collecteurs nomades présents dans la vallée de la Seine entre 16 000 et 14 500 ans ont pu être restitués avec une finesse rare. La toute première fouille, réalisée en 1972, a rapidement révélé la présence des structures d'habitat très bien préservées. Dès la première année, l'habitation notée W11 (suivant le carroyage) fut notamment mise au jour, avec son cercle de dalles, son foyer couvert de pierres et ses débitages de très longues lames. L'organisation spatiale des vestiges et les dynamiques d'occupation du campement ont pu être appréhendées suivant un protocole d'étude original qualifié de paléothnologie, dans le sillage des travaux d'André Leroi-Gourhan. Il mobilise différentes études spécialisées, notamment technologiques, impliquant notamment des remontages, physiques ou « mentaux » (suivant Jacques Pelegrin 1995). Leur méthode consiste à rassembler les fragments d'un bloc de pierre (taillé ou éclaté par le feu) de manière à comprendre la dispersion de ces mobiliers dans l'habitat – et, partant, leurs déplacements. Lorsqu'il s'agit d'une taille intentionnelle, les remontages des blocs de silex permettent également de suivre, geste par geste, l'enchaînement technique suivi par le tailleur préhistorique. Les études conduites par Nicole Pigeot et Monique Olive ont clairement mis en évidence la qualité technique des productions lithiques mises en œuvre par les Magdaléniens d'Etioilles au sein des campements qui se sont succédé, pendant un intervalle de temps assez court – peut-être quelques siècles –, à la confluence de la Seine et du « Ru des Hauldres » (Pigeot 1987, Olive 1988, Pigeot et al. 2004). Le sous-système technique lithique qui régit ces productions est organisé autour de deux chaînes opératoires principales, autonomes ou intégrées en continuum, visant l'obtention de support allongés et réguliers, de gabarits distincts : des lames et des lamelles. Au sein des différentes unités, le débitage laminaire apparaît solidement normé dans son organisation et son exécution, comme l'illustrent les nombreux remontages réalisés sur le site. La description minutieuse du schéma mis en œuvre permet d'évoquer un véritable style de taille : ce dernier renvoie à une combinaison de paramètres liés à la morphologie des supports recherchés (grandes lames graciles, souvent arquées) et aux choix qui contrôlent leur détachement (implantation de la table laminaire dans la plus grande longueur du volume, conception unipolaire du débitage, dynamique semi-tournante des enlèvements, extraction tangentielle et accompagnée, au percuteur tendre organique), illustrant l'application de normes idéelles et de savoir-faire pratiques régulièrement transmis par apprentissage. Cette tradition technique magdalénienne est parfaitement illustrée par le remontage du Document 3. Ce dernier rassemble des vestiges enregistrés au sein de l'unité W11 qui est une des habitations les plus clairement organisées d'Etioilles. Elle est caractérisée par la présence d'un cercle de dalles qui marque les limites de l'abri et d'un grand foyer central. Un arc dessiné par des nucléus divise l'espace interne sur un côté du foyer ; à l'extérieur, plusieurs amas de silex et des supports laminaires dispersés témoignent de l'occupation des zones situées autour de l'abri. Par son aménagement et la distribution générale des vestiges, W11 montre donc de fortes similitudes avec l'habitation U5 qui lui est immédiatement sous-jacente. Elle est aussi comparable à l'unité Q/R5 dont l'organisation, quoique moins lisible,

est du même ordre. Toutes trois correspondent à des occupations anciennes du site qui a livré plusieurs niveaux d'occupations en stratigraphie à la faveur des multiples campagnes de fouille.

Si l'habitation W11 n'est pas la plus riche, elle reflète par ailleurs l'abondance du silex sur le site, avec un effectif d'environ 70 nucléus, exploités ou non, pour plus de 13 000 produits de débitage. Sur ce point, on rappellera qu'un affleurement de silex tertiaire, inhabituel par la dimension des blocs et leur qualité, est présent dans l'environnement immédiat du site. Cette disponibilité a assuré aux Magdaléniens d'Étiolles un approvisionnement constant et significatif en volumes présentant une bonne aptitude à la taille laminaire.

Le Remontage 521 dont il est question ici fait ainsi partie d'un ensemble important d'opérations de taille du silex conduites au sein de l'unité d'habitation. Comme cela est commun à Étiolles, le bloc de silex d'où provient la série laminaire n'a pas été débité en totalité dans la seule unité W11. S'il a été introduit entier (à l'exception de quelques enlèvements qui ont peut-être servi de tests), la fin de son exploitation s'est clairement déroulée hors de l'unité et n'a donc pas été remontée. Lorsque le nucléus est arrivé en W11, il devait mesurer entre 70 et 80 cm de long pour une masse d'environ 40 kg. La dimension de ce bloc est certes exceptionnelle ; on rappellera cependant que l'exemple n'est pas unique, comme en témoignent deux spécimens découverts dans l'habitation A17 (dont l'un mesure plus d'un mètre !).

La préparation du nucléus a surtout consisté à façonner l'avant irrégulier du bloc en installant une crête laminaire sur 65 cm. L'ouverture du plan de frappe s'est révélée incroyablement efficace, par le détachement d'un unique éclat de grande dimension et d'orientation oblique. La préparation du talon de la première lame a été réalisée par facetage latéral convergent pour dégager un éperon et amincir la zone d'impact. Le coup porté a permis de détacher une lame un peu plus courte que prévue, ne mesurant « que » 56 cm, du fait d'un plan de clivage interne qui a freiné la diffusion de l'onde de choc. Ce dernier a entraîné la fracturation du bloc d'origine : l'état du remontage ne permet pas de préciser quand ce dernier s'est divisé en deux : subitement, pendant l'extraction de la crête, ou plus tard, après le détachement d'une première série de supports allongés. De fait, les lames suivantes sont plus courtes (entre 25 et 35 cm néanmoins !) et n'ont pas « filé » au-delà de cette hétérogénéité.

Quoi qu'il en soit, le fragment distal du nucléus a été définitivement abandonné après fracturation. Le second fragment, qui mesurait encore une quarantaine de centimètres de long, a été repris : après quelques percussions données à partir de la face de fracture (tentatives d'extraction laminaire ?), ce nucléus a été (re)préparé et aminci par la création d'une crête dorsale. À la fin de l'opération, il mesurait encore 30 cm et pouvait fournir une belle série de supports laminaires. Nous ne savons rien cependant de son exploitation ultérieure, puisqu'il a alors été transporté hors de l'unité et n'a pas été retrouvé à ce jour.

On ne peut qu'être frappé par le caractère « sensationnel » de ce remontage qui illustre de toute évidence une performance technique remarquable. Son analyse donne la mesure du savoir-faire des maîtres-tailleurs magdaléniens d'Étiolles et rend compte de l'organisation complexe des activités artisanales au sein de l'habitat. Par la sélection d'un bloc aux dimensions impressionnantes et la compétence technique qu'il réclame, ce débitage illustre surtout que l'activité de taille était régie, au sein des groupes magdaléniens du Bassin parisien, par de fortes contraintes culturelles et sociales qui renvoient – au-delà de la prouesse ou du défi technique et des enjeux de compétition que ces derniers recouvrent nécessairement – à des représentations du monde et une manière « d'être au monde » particulières.

Éléments attendus :

- reconnaître les artefacts documentés (nucléus, lames, lame à crête, etc.) et les modalités de leur présentation (sous la forme d'un remontage lithique partiel, vu de face et de profil, avec détail de la partie proximale des lames). Le candidat devra être en capacité d'identifier un débitage laminaire dont les principales caractéristiques techniques seront énoncées (conception unipolaire favorisant l'extraction de supports de grandes dimensions, préparation de la table laminaire par le façonnage d'une crête envahissante, initialisation du débitage depuis une surface étroite appelée à s'élargir, suivant une progression semi-tournante de la production, entretien régulier par des enlèvements opposés ou « de flanc », préparation du détachement par la création d'éperons ; emploi d'un percuteur tendre organique suivant un geste tangentiel) ;
- attribuer ces marqueurs à un ensemble chrono-culturel donné (Magdalénien) et exposer sommairement les arguments qui plaident en faveur de cette attribution (débitage élaboré, relevant d'un style particulier solidement décrit par ailleurs et impliquant des connaissances et savoir-faire complexes transmis par apprentissage). Restituer chronologiquement et géographiquement ce technocomplexe dans le paysage culturel du sous-continent européen au Paléolithique récent ;
- démontrer que les grandes lames obtenues, aux caractéristiques morpho-techniques hors normes, ont été taillées par de véritables virtuoses, suivant un processus opératoire poussé à ses limites physiques, dans une dynamique dépassant tout enjeu fonctionnel ou pratique pour recouvrir une valeur d'affichage ou de signe ;
- développer un argumentaire sur la valeur culturelle et sociale de cette performance technique, en regard des connaissances sur l'organisation des sociétés de la fin du Magdalénien (16-14,5 ka cal BP) : poids de la tradition, fort encadrement social, rigidité des normes techniques, dynamiques d'émulation et de compétition (individuelle et

collective) envisagées en miroir des objectifs traditionnellement assignés au débitage laminaire dans l'œkoumène magdalénien, etc.

❖ **Document 4 : Le Grand Panneau orné de la Grotte Chauvet (Ardèche)**

La Grotte Chauvet (Vallon-Pont-d'Arc, Ardèche) a été découverte il y a 30 ans, le 18 décembre 1994, par trois spéléologues : Jean-Marie Chauvet, Eliette Brunel et Christian Hillaire. Cette cavité a été étudiée depuis trente ans par une équipe de recherche pluridisciplinaire placée sous la direction de Jean Clottes, Jean-Michel Geneste puis Carole Fritz. Inscrite sur la liste du Patrimoine mondial de l'UNESCO depuis 2014, elle est devenue célèbre en raison de la qualité esthétique des manifestations graphiques qu'elle renferme et de leur ancienneté qui en fait l'un des plus vieux témoignages connus des productions artistiques de l'humanité. Deux grandes périodes de fréquentation ont été mises en évidence par plus de 80 dates radiocarbone : les passages humains les plus anciens, autour de 36,5 ka cal BP, se situent à l'Aurignacien, et les plus récents, entre 30 et 31 ka cal BP, au Gravettien. La convergence des résultats obtenus dans plusieurs domaines de recherche (paléontologie, géologie, archéologie, datations physiques) fait de Chauvet le site orné non seulement le plus, mais le mieux daté au monde. Parmi les 435 figurations animales recensées, mammouths, félins, rhinocéros et ours représentent près de 65% des espèces déterminables. Ces animaux redoutables, en général non chassés, apparaissent ensuite très minoritaires dans l'art. Les autres espèces dessinées sont les chevaux, les bisons, les aurochs, les bouquetins, les cerfs (dont des mégacéros), les rennes, et d'exceptionnelles images de bœufs musqués, de hibou, de panthère et peut-être d'hyène. Les figurations humaines sont beaucoup plus rares : elles comprennent le bas du corps d'une femme, associé à un bison et à un félin, plusieurs sexes féminins et des mains rouges, positives et négatives. De multiples ponctuations de grande taille, faites avec la paume de la main enduite de peinture, constituent l'une des originalités de la grotte. Les techniques utilisées comprennent l'estompe pour modeler le relief interne des animaux, le détournement pour les faire ressortir, et la recherche de la perspective. La gravure, le fusain (charbons) et la peinture rouge ont été utilisés. La qualité esthétique d'œuvres aussi anciennes a bouleversé nos conceptions sur la genèse et le développement de l'art qui, pendant le Paléolithique comme après, a connu plusieurs phases d'apogées et de déclin. De ce point de vue, la découverte de la Grotte Chauvet a clairement mis en lumière le développement rythmique des expressions graphiques préhistoriques, remettant en cause les théories d'une évolution linéaire et continue, du plus simple vers le plus complexe. La composition pariétale illustrée par le Document 4 correspond au principal dispositif figuratif de la Salle du Fond. Cette dernière constitue le dernier espace accessible de la Grotte Chauvet et une forme d'aboutissement, tant dans le paysage souterrain que par les représentations qui ornent ses parois. Plus qu'ailleurs, la morphologie des plafonds et le volume des parois, alternant profondes alcôves et vastes saillants, participent de la mise en scène des œuvres pariétales. De fait, cette salle présente le plus important ensemble orné de la grotte, qui se concentre surtout dans sa partie médiane. Les panneaux occupent toute la partie gauche de l'espace, alors que le volume s'élargit au débouché de la Galerie des Mégacéros. Cet ensemble, majeur par ses dimensions et sa composition (articulant panneaux des rhinocéros et des lions) exploite la géométrie de la paroi, marquée par une alternance de redents abrupts et de profonds rentrants, certains d'entre eux formant parfois de véritables niches. Les premiers dessins, si remarquables soient-ils, sont espacés et sans rapports évidents les uns avec les autres. On peut distinguer parmi eux trois groupes successifs qui ne sont pas illustrés sur le document et sur lesquels nous ne reviendrons pas ici. Se développe ensuite le Panneau dit des Rhinocéros qui occupe un plan avancé de la paroi. Il a été entièrement peint et présente une construction spectaculaire : le spectateur est frappé d'emblée par l'accumulation de dix-sept rhinocéros, dont plusieurs représentés en perspective par un ingénieux procédé graphique faisant intervenir la multiplication de leurs lignes de dos. La partie supérieure du panneau est ainsi occupée par la figure imposante d'un rhinocéros femelle doté d'une immense corne nasale recourbée vers l'arrière. Le même sujet a été dessiné à six reprises comme le montrent les museaux et les cornes appartenant aux versions antérieures qui subsistent, créant une sorte d'« écho » autour de la tête. Trois lignes de dos viennent se raccorder à ces cornes supplémentaires, augmentant encore l'impression de nombre – ou de mouvement – et créant des plans successifs. Toutefois, pour que le dernier rhinocéros se détache clairement, l'impact visuel des sujets précédents a été atténué, soit en estompant le pigment noir, soit en le raclant. Ces figures sont précédées de plusieurs images de félins, certaines très imposantes, d'autres plus discrètes, et d'un renne à huit pattes. On identifie ainsi aisément trois énormes têtes de lions regardant avec attention vers la gauche, dont chacune mesure plus de 0,60 m de large. Leur réalisation témoigne d'une grande maîtrise technique : pour dessiner le lion du haut, le calcaire a été raclé puis étalé du bout des doigts afin de modeler des courbes qui suivent l'orientation de la fourrure de l'animal. Le travail du fusain et d'estompe restitue méticuleusement les détails caractéristiques de l'espèce : vibrisses, larmier, oreilles rondes, etc. Le masque noir autour des yeux retranscrit sans doute une différence de couleur sur l'animal lui-même. On distingue par ailleurs quelques superpositions : les dessins noirs ont en partie effacé des peintures rouges préexistantes, que les ours avaient déjà griffées. Parmi ces vestiges, une série de ponctuations correspond peut-être à des points-paumes, similaires à ceux repérés dans la partie avant de la grotte. Au centre du dispositif, on retrouve une niche d'où semble surgir un unique cheval dont les contours ont été esquissés par raclage préalablement à la réalisation du dessin de l'animal en noir. Sur les bords internes de cette niche – mais

non en son sein –, on distingue des mammouths et des rhinocéros ainsi qu'un bison qui semble, lui aussi, émerger de la roche (en haut à droite). L'ensemble vient en quelque sorte articuler les deux grands panneaux de la paroi gauche et leur donner une évidente formule de continuité. La partie droite dite du Panneau des Lions est la plus spectaculaire. Quatre têtes de bisons vues de face occupent l'angle entre la Niche au Cheval et la paroi. Plusieurs adultes leur font suite. Sur la droite, la scène pourrait représenter un groupe de lions (mâles et femelles) chassant ces bisons. La quasi-totalité des animaux est tournée vers la gauche, donc vers l'entrée de la salle. Plusieurs rhinocéros et un animal fantastique ornent le pourtour du panneau. Au pied de la paroi, dans sa partie droite, les archéologues ont identifié une petite accumulation de charbons qui ne semble pas correspondre à une structure de combustion. Sans doute s'agissait-il d'une réserve de pigments destinée à la réalisation de ces dessins noirs.

Eléments attendus :

- identifier le dispositif pariétal comme l'une des œuvres emblématiques de la Grotte Chauvet (Vallon-Pont-d'Arc, Ardèche). Le cas échéant, nommer les différentes composantes de l'ensemble (« Panneau des rhinocéros », « Panneau des lions ») et localiser le panneau orné dans la Salle du Fond, espace souterrain le plus éloigné de l'entrée mais le plus investi par l'art préhistorique. Du fait de la valeur universelle de cet ensemble, cette reconnaissance sera considérée comme un attendu de l'épreuve et une condition de réussite du commentaire de document ;
- replacer ces manifestations graphiques dans leur contexte chronologique. On attendra du candidat qu'il détaille les caractères spécifiques de l'art paléolithique de la Grotte Chauvet, en insistant sur son ancienneté et les apports des datations physiques réalisées directement sur les œuvres. Sur ce point, un développement méthodologique relatif à la nature des échantillons prélevés (charbons de bois), leur représentativité et la méthode utilisée (datation 14C par spectrométrie de masse par accélérateur : AMS) est attendu. A cette étape, les problèmes liés aux contaminations des matériaux organiques pourront être rappelés, ainsi que les solutions développées pour les réduire ; il en va de même des enjeux de calibration des mesures dont les outils pourront être mentionnés, ainsi que ceux permettant de réduire les marges d'incertitude. Un bref état des discussions sur la datation de l'art de la grotte (Aurignacien/Gravettien, Clottes et al. vs. Gravettien/Solutréen, Bahn, Combier et al.) sera également apprécié ;
- sur ce fondement, commenter la composition graphique de la paroi gauche de la Salle du Fond datée de 36,5 ka cal BP et considérée comme une des créations artistiques majeures de l'Aurignacien. Pour ce faire, le candidat cherchera à démontrer sa cohérence formelle, son organisation générale, sa construction dynamique et sa dialectique. S'appuyant sur la narration de l'ensemble, il est par ailleurs invité à formuler une ou plusieurs interprétations possibles (scène de chasse par des carnivores, d'après FRITZ et TOSELLO 2015, par exemple). Par-delà l'homogénéité apparente de la composition, les copies mettant en exergue les indices en faveur d'une diachronie des représentations (gravures et figures rouges estompées sous-jacentes, parfois recoupées par des griffades d'ours) seront valorisées. De même, une réflexion sur la morphologie de la grotte, le relief accidenté des parois et du plafond et l'intégration de ces paramètres dans la composition générale sera considérée comme pertinente, en reprenant éventuellement la thèse de J.-M. GENESTE (2020) sur la dialectique entre le visible et le caché dans la cavité, suivant en cela les intuitions de J. CLOTTES ;
- éclairer l'originalité de l'art de la Grotte Chauvet (thématiques, conventions de représentation) en regard des connaissances (fragiles) sur l'art du Paléolithique supérieur ancien, et singulièrement de l'Aurignacien. On attendra du candidat qu'il détaille les caractères spécifiques de la composition, à la lumière des – rares – témoignages pénés-contemporains, attestés ou supposés (art pariétal de Pendra et La Garma en Cantabrie, de La Peña de Candamo dans les Asturies ; art mobilier du Jura Souabe (Allemagne) : Geissenklösterle, Hohlenstein-Stadel, Vogelherd, Hohle Fels ; art pariétal de la Grande Grotte d'Arcy-sur-Cure dans l'Yonne ; Grotte de Pair-non-Pair en Gironde ; blocs ornés du Périgord : Abri Blanchard et La Ferrassie en Dordogne). Le statut de plus ancienne évidence de production artistique de l'humanité devra être discuté à la lumière d'autres découvertes, figuratives ou symboliques, attribuées à Néandertal (Gorham's Cave, Gibraltar ; La Roche-Cotard, Indre-et-Loire) ou réalisées sur d'autres continents (œuvres pariétales de Leang Tedongnge en Indonésie) ;
- développer un argumentaire sur la rupture perçue dans la trajectoire évolutive du premier art pariétal paléolithique en Europe de l'Ouest. Les expressions graphiques aurignaciennes décrites dans la cavité sont-elles compatibles avec une perception linéaire, continue et ascendante de son développement ? Ce postulat est-il encore valide, hors de toute considération (paléo)historique ? Le candidat cherchera également, en se fondant sur ses propres observations et les conclusions de son analyse, à éclairer la manière dont la Grotte Chauvet vient remettre en question certains présupposés anciens sur la signification et la fonction sociale de l'art pariétal.

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

- ❖ **Document 1 : Ensemble mobilier issu de la fouille préventive d'un secteur funéraire de Marliens, près de Dijon (Côte-d'Or)**

Le décapage, 60 000 m² a permis de mettre au jour ce lot de mobilier qui n'était pas attendu. L'ensemble a été découvert à la base des labours dans une structure en creux très arasée (non représentée). Sept pointes de flèches en silex divers, de type ailerons équerri et large pédoncule retouchées par pression ont été recueillies, accompagnées de deux brassards d'archer en roche tenace gris/vert (schiste ?), un briquet sur lame de silex épaisse fortement émoussé et des restes de petit poignard en alliage cuivreux, à languette simple, de type languedocien. Le contexte de découverte n'a pas permis de contextualiser plus avant ce petit lot et notamment le caractère funéraire du dépôt. Il faut souligner que le retour à l'inhumation individuelle à la fin du Néolithique s'accompagne du caractère très discret de nombreuses sépultures en fosse campaniforme/début de l'âge du Bronze (La folie à Poitiers dans la Vienne, Jablines dans la Marne, Talmon-Saint-Hilaire en Vendée). L'assemblage forme un ensemble homogène et cohérent. La panoplie rassemble sans doute des effets personnels d'un seul individu (briquet, poignard très réduit), elle est en tout point comparable au « set funéraire » des sépultures d'archers (pointes de flèches, brassards d'archer), comme la célèbre tombe de Stonehenge fournit l'archétype pour le Campaniforme. En l'absence de mobilier céramique, il est malaisé de préciser la sphère culturelle, très étendue en Europe occidentale (Pays-Bas, Angleterre, Espagne, Portugal, Façade atlantique etc.). La présence d'un tel assemblage près de Dijon est plutôt remarquable, et assez proche de l'extension maximale de la sphère culturelle Cordée provenant d'Europe Centrale et marquée notamment par les dépôts de hache de combat. La découverte de Marliens fait échos aux découvertes campaniformes de Suisse (Nécropole de Sion, habitat de Bains des Dames) bien datées à partir de 2450 av. J.-C. Les bornes chronologiques sont à situer plutôt entre 2500 et 2200 av. J.-C. car on note l'absence de forme évoluée dans les pointes de flèches dont le style, très homogène, les rapproche plutôt des débuts du Campaniforme et la présence du poignard de type Languedocien, qui circulent certes à partir de 3300-3100 avant J.-C. dans le sud de la France, mais ceux-ci ne remplacent systématiquement les poignards de silex, notamment pressignien, qu'à partir du 25^e siècle dans l'ensemble du territoire national.

❖ **Document 2 : Gravures rupestres de la Forêt de Fontainebleau (Yvelines), symboles et plusieurs êtres fantastiques mi-animaux, mi-humains**

Les manifestations rupestres de la forêt de Fontainebleau en Île de France sont connues depuis le XIX^e siècle, leur caractère très original a compliqué fortement leur attribution chrono-culturelle entre la Préhistoire et le Moyen-âge et fini par jeter un voile de suspicion parmi les archéologues sur l'authenticité de ce foyer culturel, atypique et très éloigné des domaines bien connus (alpins, pyrénées ou encore bretons) au répertoire stylistique mieux partagé. Le retour en 2014 à des prospections systématiques a permis de nouvelles découvertes et de renouveler considérablement les connaissances sur ces expressions artistiques. La production de faux, dont l'affaire de Glozel est la plus célèbre en France fait divers au cours de l'histoire de l'archéologie a conduit les archéologues à une extrême prudence. Ici, la gravure est composée de traits qui semblent nets sans repentir et montrer une altération homogène, compatible avec un âge avancé, mais cette appréciation empirique est toujours difficile à étayer, elle est fondée dans le cas présent sur un corpus de nombreux éléments mobiliers et expressions pariétales découverts en forêt de Fontainebleau. Cette lecture taphonomique dépend de la roche et surtout des conditions de préservation du gisement, ici sous une faible couverture végétale ce que montre la photographie. Parmi les symboles les plus reconnaissables, on identifie des points, croix, épis, triangles ou encore des croix inscrites dans un rond. Ce répertoire de signes est communément rencontré sur les sites pré-et-protohistoriques européens, parfois dès le Paléolithique (vulves triangulaires, points, croix). Des êtres fantastiques hybrides, mi-humains, mi-animaux sont représentés très schématiquement et constituent la part la plus originale de ces expressions, tant par le thème que la réalisation. On remarque notamment un cervidé cabré, deux hommes cervidés dont un aux longs bras, un personnage féminin, qui semble être vêtu de carreau, un oiseau aux ailes déployées et un reptile. La composition qui couvre tout l'espace disponible et semble remplir un « tout », un monde à part entière. Cette cosmogonie se développe à partir de deux registres principaux et dominé au centre par l'homme cervidé aux longs bras, dont l'attitude générale n'est pas sans rappeler le motif du maître des animaux qui se diffuse en Europe depuis le Proche-Orient au cours de la Protohistoire. Deux êtres portants un probable vêtement orné de motifs de carreaux/damiers, semblent incarner un principe féminin, le motif à carreaux se rencontre par exemple sur les compositions chalcolithiques des statues-menhir ou encore de la nécropole de Sion (Suisse) attribués à la fin du néolithique /début de l'âge du Bronze. L'un d'entre-eux est entouré de traits, comme la déesse de la dalle de chevet de la sépulture mégalithique de la Table des Marchands à Locmariaquer (Morbihan). Les motifs de cercle rappellent le signe solaire, parfois associé au thème du char (figurant tour à tour la course du soleil, ou l'équipage guerrier) partagé depuis la façade atlantique jusqu'aux Balkans. Le thème de la divinité cerf, rappelle bien entendu le thème de la divinité celte *Cernunos* dont l'exemple le plus connu est la représentation du chaudron de Gudenstrup attribué au 1^{er} âge du Fer. L'ensemble de cette représentation agrège donc des éléments connus isolément et dans différents contextes culturels du territoire national et européen en un style très original et qui semble rendre compte d'une cosmogonie complexe, peut-être un « fond commun » partagé au moins partiellement dans plusieurs cultures éloignées dans la durée (néolithique, âge du Bronze, âge du Fer) et dans l'espace européen.

❖ **Document 3 : L'hypothèse d'un port fluvial à Vix (Côte-d'Or)**

L'oppidum de Vix sur le Mont Lassois (Côte-d'Or) a fait l'objet depuis 2017 de nouvelles recherches sous forme d'un PCR « Vix » qui ont considérablement renouvelé la connaissance du site, s'appuyant à la fois sur une reprise des données anciennes et l'ouverture de nouveaux secteurs, notamment par des équipes étrangères. Ici, au pied l'oppidum

sur les berges de la Seine, les équipes de l'Université de Vienne apportent un éclairage inédit sur l'existence d'un probable port fluvial, peut-être un élément fondamental à l'origine du choix du site. Le plan de situation de détail permet d'identifier un oppidum localisé le long d'un cours d'eau majeur, ici la Seine. Il permet de situer la fouille à proximité du fleuve, dans les basses terrasses. Le cliché donne à voir une installation originale, une basse de mur très puissamment édifiée dans un fossé ou un paléochenal. L'architecture est mixte composée de pierre, bois et terre crue, un procédé original, proche de celui de l'enceinte de l'oppidum de Manching (sud de l'Allemagne), ce qui pourrait remettre en cause les origines grecques de ce type de construction, au profit d'une origine autochtone celte. La discussion autour de la restitution fonctionnelle : l'hypothèse présentée est celle d'un dispositif de contrôle, de franchissement d'un paléochenal de la Seine ou fossé intentionnel, articulé sur le fleuve et l'oppidum. Cette restitution très ambitieuse mérite d'être à minima discutée au vu de l'emprise de fouille et des principaux faits observés. L'hypothèse très séduisante d'un port fluvial commercial est avancée, mais cette hypothèse est fragile et mérite d'être discutée et notamment son statut économique (port of trade, emporia etc.). Elle s'appuie sur la recherche d'une caractéristique partagée par les autres agglomérations princières de la fin du 1er âge du Fer et qui expliquerait leurs essors et leurs richesses formidables. Ce réseau de cités celtes serait fondé sur la notion de « place Centrale » de Colin Renfrew, c'est-à-dire, le contrôle des routes commerciales fluviales et routière entre la Méditerranée, la Manche, l'Europe du nord, et l'Europe continentale. L'hypothèse d'un port fluvial, positionné sur une zone de rupture de charge de la Seine serait un nœud stratégique de premier choix pour contrôler des axes est-ouest et nord sud et pourrait expliquer le choix de l'édification d'une place forte majeure par une élite aristocratique.

❖ **Document 4 : L'Agglomération ouverte gauloise et gallo-romaine de Tréguen (Côtes d'Armor)**

Le document donne à voir les résultats d'une fouille préventive réalisée sur un linéaire de plus d'un kilomètre et un ruban de 100 à 150 m de largeur. Si les superficies de plus de 6 hectares sont peu fréquentes en diagnostic, elles sont très rares en phase de fouille préventive (par exemple Le Moulay, Maine-et-Loire). L'opération est positionnée sur un rebord de plateau, occupé par un vaste habitat groupé, dont on ne perçoit qu'une portion. Les trois secteurs figurés sont positionnés sur trois ensembles urbains distincts à savoir, à l'ouest un vaste enclos quadrangulaire ceint d'un large fossé, puis au centre, un édifice monumental et enfin à l'est, une agglomération ouverte s'organisant autour de voiries d'orientation assez proches. Ces trois éléments sont reliés entre eux par un réseau de voirie secondaire qui s'organise perpendiculaire à un axe majeur, une voie de long parcours dont le tracé est connu par d'autres méthodes (photographie aérienne/satellite/Lidar).

Secteur 1 : L'enclos quadrangulaire répond à un modèle répandu en Gaule durant la Tène C et D, c'est un habitat fortifié délimité par son fossé et son talus d'environ 100 x 100 m et l'entrée principale installée au centre d'un côté est desservie par une voirie. Plusieurs bâtiments sur poteaux plantés occupent l'espace interne dont trois au fond de la cour, face à l'entrée, matérialise un souci de scénographie évident.

Secteur 2 : Le complexe monumental s'inscrit dans une aire carrée d'une cinquantaine de mètres de côté, ceint par un étroit fossé, non défensif, mais doublé d'une palissade. Le dispositif architectural, construit en poteau planté, comporte une large galerie composée de quatre ailes qui délimitent une cour carrée. Au centre de celle-ci est édifiée une petite construction quadrangulaire, probablement le cœur sacré/la cella du sanctuaire, et pouvant abriter une représentation des divinités concernées. Deux entrées se font face à l'ouest et à l'est et pourraient définir un axe important, la circulation individuelle ou collective. Si l'ensemble du dispositif reprend les codes des fanums (plan centré, circonvolution) qui se développent en gaule à la fin de la Tène, puis au Haut-Empire, il comporte un caractère très original, la galerie étant séparée physiquement de la cella par une cour, modèle inconnu en Armorique et seulement documenté à Bibracte à une époque plus tardive (complexe monumental PC15). Ici le temple ne semble pas connaître de reconstruction, en pierre, durant l'Antiquité comme c'est le cas dans une majorité de cas (Cahors, par exemple).

Secteur 3 : L'agglomération ouverte est principalement organisée autour de six axes viaires subparallèles orientés nord-sud et qui s'adaptent aux contraintes topographiques. On ne perçoit pas ces limites, ni la présence de fossés défensifs, elle peut potentiellement dépasser les cent hectares, comme c'est le cas à Moulay (135 ha). On note l'alternance de zones vides de vestiges et des zones à fortes densités de structures (trou de poteau, fossés, puits). L'habitat est constitué de petites unités bâties rectangulaires définies par 4 à 6 trous de poteau, régulièrement espacés le long de réseaux de fossé qui bordent les voiries et délimitent des espaces internes dans lesquelles sont restitués quelques dizaines de petits bâtiments quadrangulaires disposés le long des voies. Le vide entre le complexe monumental et l'habitat groupé pourrait être interprété comme un espace public comme cela est bien documenté dans l'agglomération laténienne d'Allonnes (Maine-et-Loire).

Malgré un plan non orthonormé qui s'adapte au relief, l'ensemble des vestiges donne à voir une grande cohérence de la trame urbaine. Le phasage des faits (phases 1 à 3) indique un lent déplacement de l'habitat groupé vers l'est, le long d'un axe viaire, avec un fait générateur constitué par l'implantation à l'ouest d'un habitat aristocratique et d'un vaste sanctuaire (phase 1), et enfin vers l'est d'une agglomération ouverte (phase 1 et 2) qui se développe vers l'est à la période antique (phase 3). Plusieurs hypothèses peuvent expliquer ce lent glissement vers l'est, qui pourrait s'expliquer, soit par la perdurance du tissu urbain associé à l'extension de la ville, soit et ce n'est pas contradictoire, du fait de l'attraction d'un nouveau pôle (politique, religieux, économique etc.), ici hors emprise, exemple Vesuna, ou Augusturum.

❖ **Document 1 : Les vestiges de la nécropole des Martres de Veyre (63), Antiquité.**

La conservation des collections archéologiques à long terme permet d'en reprendre l'étude dès qu'elles sont susceptibles de nourrir de nouvelles problématiques ; c'est le cas pour l'exceptionnelle nécropole des Martres de Veyre, qui fait l'objet d'un projet collectif de recherches depuis 2017 (publications régulières). Ce site permet aussi d'évoquer la conservation et la présentation des vestiges les plus fragiles, en matériaux périssables, et d'aborder la question des restes humains archéologiques. La nécropole antique des Martres de Veyre (Puy-de-Dôme) a été découverte en 1893 et fouillée entre 1912 et 1922. Elle bénéficie d'une renommée internationale en raison de conditions de conservation hors du commun : une poche de gaz carbonique a préservé les vestiges organiques particulièrement fragiles et momifié les corps (cerveaux par exemple). Chevelures nattées, textiles (couvertures de laine, chausses, manteaux, linceuls), sandales, sont intacts. Une tunique entière, en laine fine et brillante, est la pièce la plus emblématique présentée au musée Bargoin de Clermont-Ferrand. La nécropole associait des inhumations, dont certaines en cercueil, et des structures de crémation. Le mobilier funéraire associé est varié : coffret en bois, poteries, fioles en verre, pyxides en buis, peignes, vanneries, quenouille garnie de laine, dépôts alimentaires et végétaux, etc. La reprise d'étude de cet ensemble, ainsi que des archives de fouille, permet des apports essentiels sur les rituels et gestes funéraires en territoire Arverne, ainsi que sur les textiles antiques. Elle permet aussi une meilleure compréhension de ces conditions de conservation exceptionnelles.

Eléments attendus :

- Identification du lieu, de la thématique et de la chronologie.
- Identifier une fouille ancienne et mentionner l'intérêt de la conservation à long terme des collections archéologiques.
- Description des vestiges avec le vocabulaire adapté.
- Mise en perspective et comparaison avec d'autres exemples de nécropoles antiques, démontrant l'apport exceptionnel de ce site.
- Présentation des restes humains archéologiques et déontologie.

❖ **Document 2 : Antiquité / Haut-Moyen-Âge : Isle et Bardais, fours de tuilier des VI^e-VII^e siècles installés dans les ruines d'un sanctuaire rural antique des I^{er} – III^e siècles.**

La lecture d'un plan de fouille et sa compréhension est une nécessité pour un conservateur du patrimoine archéologue. Si l'on ne connaît pas ce site, la chronologie relative peut aisément être déduite par la logique fondée sur des connaissances chrono-culturelles globales. Ce document permet d'aborder la description du plan d'un sanctuaire rural Antique et ses annexes, avec le vocabulaire adapté, ainsi que la thématique des structures artisanales avec l'installation de deux fours de tuiliers au cours du Haut Moyen-Âge. Enfin, l'étude des terres cuites architecturales est un enjeu fort dans les réflexions actuelles sur le tri / sélection des biens archéologiques mobiliers. Le site des Petits Jardins à Isle-et-Bardais (Allier) se trouve dans la forêt domaniale de Tronçais, au sein du territoire des Bituriges Cubes ; il s'agit d'un sanctuaire antique rural assez éloigné des agglomérations connues. Il est composé de deux temples de type fanum (cella entourée d'une galerie) chacun ceint d'un mur d'enceinte (péribole). Le temple nord présente une cella de 5m de côté entourée d'un mur périphérique de 10m de côté, encadrant une galerie de circulation. Le temple sud présente une orientation et des dimensions sensiblement identiques à celles du temple nord. Le mobilier peu abondant n'a pas permis d'identifier les divinités qu'ils abritaient. Un porche d'entrée monumental de forme carrée donne accès au temple sud. A l'extérieur du sanctuaire, un bâtiment accolé au péribole s'apparente à un habitat rural, assorti d'un atelier de forge. Les lieux sont occupés dès la période tibéro-claudienne, jusqu'au III^e siècle pour le sanctuaire. Après un court hiatus, on installe dans les ruines du temple nord, deux fours de tuiliers, documentés par photogrammétrie. Le premier four comporte un alandier bordé par des empilements de tuiles et de blocs de grès, qui se prolonge dans la chambre de chauffe, matérialisée par des murets de soutènement et des conduits de chaleur perpendiculaires. Ils devaient être surmontés d'un laboratoire (non permanent) en argile. Le second four présente les mêmes caractéristiques de construction que le premier et s'organise autour d'un simple couloir légèrement tronconique. Une datation par archéomagnétisme a situé la dernière utilisation d'un four entre le début du VI^e et le milieu du VII^e s. de notre ère.

Eléments attendus :

- Identification du lieu, de la thématique et de la chronologie.
- Description générale des vestiges avec le vocabulaire adapté.
- Mise en perspective et comparaison avec d'autres exemples, aussi bien pour le sanctuaire rural que pour les fours de tuilier.

- Aborder l'intérêt de l'étude des TCA, dont le volume est conséquent dans les centres de conservation et d'étude, dans la perspective du tri/sélection des biens archéologiques mobiliers.

❖ **Document 3 : Période médiévale / bâti : Saint-Gilles-du-Gard, XIIe – XVIIe siècles**

L'abbaye de Saint-Gilles-du-Gard en Camargue a fait l'objet de nombreuses campagnes d'étude d'archéologie du bâti et d'archéologie sédimentaire, en préparation ou en accompagnement des travaux de restauration. L'analyse de ce document nécessite le maniement du vocabulaire de l'architecture médiévale et la maîtrise des méthodes de l'archéologie dans un monument historique. L'abbaye de Saint-Gilles-du-Gard fait l'objet de fouilles et d'études depuis 1842. Des campagnes successives de fouille et d'étude d'archéologie du bâti sont menées depuis 2009 en préparation puis en accompagnement des travaux de restauration du monument. L'abbaye est, à la fin du XIIe siècle, l'une des plus vastes et des plus prestigieuses églises du sud de la France, centre de pèlerinage renommé à travers toute l'Europe. Sa façade occidentale est un chef d'œuvre de l'art roman méridional, dont l'étude a fait l'objet d'une thèse. Le chœur a été endommagé puis démonté en plusieurs phases du XVIe au XIXe siècle. Il ne subsiste aujourd'hui que quelques assises du chevet et un pan d'élévation : le mur latéral du bas-côté nord dont le décor architectural roman, emprunte ses formes à l'Antiquité (chapiteau corinthien, oves en bas-relief, ...). On notera aussi dans ce fragment d'élévation, un célèbre escalier en vis dont la voûte est en berceau hélicoïdal. Ce monument fait partie des édifices qui a bénéficié d'un relevé pierre à pierre intégral combinant dessin manuel, tachéométrie laser, photogrammétrie 3D et orthophotographie. Les restitutions proposées aujourd'hui sont le fruit d'une longue étude méthodique fondée sur des données récoltées in situ.

Eléments attendus :

- Identification du lieu, de la thématique et de la chronologie.
- Description générale des vestiges avec le vocabulaire adapté.
- Mise en perspective et comparaison avec d'autres exemples.

❖ **Document 4 : Période moderne, l'habitation-sucrerie de château Dubuc (Martinique), XVIIIe siècle**

L'archéologie des jardins est liée à celle qui est pratiquée dans les Monuments Historiques, en s'appuyant sur une solide étude documentaire et employant les outils classiques de l'archéologie sédimentaire. Les parcs et jardins historiques sont fréquemment restaurés ; documenter leur histoire par les méthodes de l'archéologie apporte des données parfois décisives dans les choix de restauration. Si cette forme de jeu est originale et sa diffusion confidentielle, on attendra ici une réflexion sur l'apport des méthodes de l'archéologie et de la pluridisciplinarité dans le cadre d'un projet de restauration. Le « Petit Parc » du château de Chantilly est aménagé par Louis IV Henri de Bourbon-Condé en 1730, dans une zone boisée au sud-est du château. Il comporte plusieurs bosquets caractéristiques du style Louis XV, dont certains abritaient des jeux de plein air comme un jeu de Longue Paume et un jeu de l'Oie. Ce dernier s'étendait sur 3,5ha encadré par les palissades des allées du parc (ce qui pose des difficultés pratiques). Les 63 cases sont autant de salles de verdure réparties à l'intérieur d'une allée en spirale. Cette forme en spirale est vraisemblablement apparentée à un jeu antique dit du serpent. Ce jeu a été redécouvert en 1985, mais il a fallu attendre 2011 pour qu'un projet de rénovation voit le jour, assorti d'une étude archéologique. Le document illustre l'étude documentaire, les résultats de prospection (pédestre et géophysique), un sondage, et enfin, le parc après restauration. Les prospections pédestres ont permis de retrouver certains éléments construits (pont, puits) et des éléments lapidaires en place. On apprend ainsi que toutes les bornes originelles sont identiques : une pierre monolithe de plan carré de 29 cm de côté ; les angles supérieurs sont adoucis par une petite moulure convexe. Le numéro, gravé sur la face supérieure en belle écriture cursive du XVIIIe siècle, est systématiquement tourné vers le centre du jeu. La prospection géophysique et les sondages visaient à documenter les allées (terre battue ou plantée de pelouse), les traces de plantations et les fondations enfouies. Il ne reste par exemple que les fondations du cabaret et de la prison. Le jeu de l'Oie est aujourd'hui restauré.

Eléments attendus :

- Identification de la thématique et de la chronologie.
- Description générale des vestiges avec le vocabulaire adapté.
- Evocation de la pluridisciplinarité des métiers de la culture
- Mise en perspective et comparaison avec d'autres exemples.

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

❖ **Document 1 : Vase diatrète d'Autun, IVe siècle ap. J.-C. Verre, technique du verre diatrète. D 15 cm, H 12,6 cm Autun, nécropole paléochrétienne du quartier de Saint-Pierre-l'Estrier, Autun, musée Rolin.**

En 2020, une prescription de l'Etat a donné lieu à la fouille d'une nécropole des IIIe-Ve siècles après J.-C., située près de l'ancienne église paléochrétienne de Saint-Pierre-l'Estrier à Autun. Certaines sépultures ont livré un mobilier tout à fait exceptionnel, dont ce vase remarquable.

Un objet exceptionnel retrouvé en contexte funéraire :

Augustodunum, l'actuelle Autun, a été fondée ex nihilo sous l'empereur Auguste entre 16 et 13 avant J.-C. Elle devient la capitale des Eduens et rayonne tant politiquement qu'économiquement et intellectuellement. Elle est pourvue d'un centre d'enseignement universitaire pour la formation des élites gauloises et présente les caractéristiques alors représentatives des villes romaines : domus richement décorées, parure urbaine monumentale. Aux abords de la ville se trouvaient les zones funéraires, dont trois nécropoles déjà identifiées et utilisées au cours des IIIe et IVe siècles.

L'ensemble funéraire du quartier de Saint-Pierre-l'Estrier s'est développé vers le milieu du III^e siècle et a été utilisé jusqu'au milieu du V^e, la majorité des tombes étant datées du IV^e siècle. Le commencement de son utilisation est contemporain des premiers temps de la christianisation du monde romain, mais antérieur à la construction des églises qui se trouvent à proximité, dont celle de Saint-Pierre-l'Estrier au cours des V^e-VI^e siècles. Les fouilles ont révélé une grande diversité des sépultures et des modes d'inhumation, reflétant la diversité sociale des défunts. La confession religieuse de ces derniers semble variée, et la nécropole aurait accueilli les premiers chrétiens d'Autun (les textes anciens mentionnent notamment l'inhumation des premiers évêques d'Autun).

Sur les 230 sépultures répertoriées, une quinzaine d'inhumations ont été réalisées avec des cercueils en plomb et six avec des sarcophages en pierre. Certaines renfermaient des objets luxueux comme des bijoux en or, des épingles en ambre ou un riche tissu de pourpre et d'or, ainsi que le clou des découvertes : un magnifique et très rare vase en verre diatrète. Retrouvé aux pieds d'un défunt dans l'un des sarcophages de pierre, cet objet est d'autant plus exceptionnel qu'il est rarement possible de connaître leur contexte archéologique.

La technique du verre diatrète :

Le vase est en verre incolore translucide et réalisé selon la technique très spécifique du verre diatrète, parfois appelée verre en cage ou verre réticulé. Elle consiste à sculpter le vase dans un seul bloc de verre en faisant apparaître la coupe intérieure sous une résille de verre ajourée (la « cage ») dont elle reste solidaire grâce à de courtes et discrètes tiges. La résille revêt différents motifs, les motifs géométriques circulaires étant le plus souvent rencontrés. Une inscription accompagne parfois la zone réticulée. C'est le cas du vase d'Autun, dont l'inscription en grandes lettres majuscules est développée sur le bandeau central. La totalité des lettres est intacte, à l'exception d'une seule qui a fait l'objet d'une reprise dans l'Antiquité et l'on peut lire : VIVAS FELICITER (« Vis avec félicité ») ; une sorte de « V » fait d'arcs croisés et striés marque le point de départ/fin de l'inscription. Une collerette d'oves la surplombe tandis qu'un réseau d'ovales en forme de cœurs et rosette circulaire enveloppe le pied du vase. Ces éléments de composition rapprochent l'exemplaire d'Autun de certains verres diatrètes du IV^e siècle comme le vase de Cologne conservé à Munich, le vase de Braunsfeld conservé à Cologne ou encore la coupe Trivulzio conservée à Milan. On trouve plus rarement des scènes en relief, dont le seul exemplaire complet est la célèbre coupe de Lycurgue conservée au British Museum et confectionnée de surcroît en verre dichroïque. La technique du verre diatrète relève d'une très haute virtuosité. Elle exigeait des maîtres-verriers au moins cinq années d'entraînement pour atteindre la dextérité nécessaire, et la fabrication d'un exemplaire du type d'Autun représentait plusieurs mois de travail.

Le matériau et l'enveloppe réticulée de cette catégorie de vases en font des objets très fragiles. La plupart sont parvenus jusqu'à nous sous forme fragmentaire. Les exemplaires conservés entiers sont rares et à ce titre le vase d'Autun mérite à nouveau son caractère exceptionnel : bien qu'ayant été retrouvé très fragmenté et ayant nécessité une restauration complexe, il est en effet complet.

Un témoignage du luxe dans l'Antiquité tardive :

Les objets remarquables que sont les vases diatrètes étaient probablement très coûteux dans l'Antiquité et rentrent dans le répertoire des productions de luxe. Des analyses chimiques (par imprégnation) des résidus présents dans le vase d'Autun ont confirmé son statut de bien de prestige. Elles ont révélé la présence d'une substance fort précieuse, l'ambre gris, mélangé à des corps gras (huiles), des plantes à feuille et des fleurs. L'ambre gris, parfois surnommé « truffe de mer » ou « vomis de baleine » est une substance digestive du cachalot. Rejeté à la mer sous la forme d'une sorte de roche, il est ramassé sur les plages. C'est un produit extrêmement rare que les textes anciens des V^e-VI^e siècles citent comme ingrédient de recettes de parfum. Le vase d'Autun est actuellement la plus ancienne trace archéologique de l'utilisation de cet ingrédient de luxe. La fonction des vases diatrètes n'est pas précisément connue. La nature des inscriptions a laissé penser qu'ils avaient pu être utilisés lors de libations festives : ainsi BIBE VIVAS MVLTIS ANNIS (« Buvez, vous vivrez de nombreuses années ») sur la coupe Trivulzio de Milan, formule reprise abrégée en BIBE MVLTIS ANNIS sur le vase provenant de Cologne et conservé à Munich. Le vase Braunsfeld porte une inscription de la même teneur en grec : ΠΙΕ ΖΗΣΑΙΣ ΚΑΛΩΣ ΑΕΙ (« Buvez, vivez bien pour toujours »). Une autre fonction supposée a été celle de lampe à huile, avancée en raison de l'instabilité du pied courbé nécessitant un support afin de maintenir le vase en équilibre et de préserver son contenu. Placée dans une tombe, le vase d'Autun au contenu raffiné devient une offrande prestigieuse. Le défunt qu'il accompagnait a pu appartenir à l'élite éduenne, probablement proche du pouvoir impérial.

Éléments attendus :

- connaître la technique du verre diatrète et le grand courant de la production verrière du IV^e siècle après J.-C., spécialité des maîtres romains
- apprécier la découverte exceptionnelle en contexte archéologique
- se tenir informé de l'actualité de l'archéologie de la période antique : il s'agit ici d'une découverte récente qui a fait l'objet d'une exposition à Autun en 2022 et au Musée d'Archéologie nationale de Saint-Germain-en-Laye en 2024.

❖ **Document 2 : Tombe 2 de Tanagra et ses offrandes, tombe milieu IV^e siècle avant J.-C. ; figurines fin V^e – milieu IV^e siècle avant J.-C. tombe à tuiles ; figurines en argile, terre cuite moulée. L 155 cm, l 68 cm, H 50 cm ; figurines H de 10,5 à 36,5 cm. Tanagra, Grèce, musée archéologique de Thèbes**

En 1997, plusieurs fouilles de sauvetage menées sur le site historique de Tanagra à l'occasion de travaux ont permis de mettre au jour de nouvelles parties de la ville antique et de ses nécropoles. Une trentaine de tombes d'époques classique et hellénistique ont pu être explorées, rejoignant un corpus de plus de 700 tombes déjà connues et attestant de l'existence d'une vaste nécropole antique. Parmi elles, la tombe dite tombe 2, à tuiles, a livré un riche mobilier à l'intérieur comme à l'extérieur avec une vingtaine de figurines majoritairement féminines et presque autant de vases disposés autour du corps.

La nécropole de Tanagra

La cité de Tanagra se trouve en Béotie, elle est voisine de Thèbes. A la fin de la période archaïque, elle connaît des changements importants, économiques notamment, et devient la cité la plus puissante de Béotie jusque dans les années 460. Passant brièvement sous le contrôle d'Athènes, elle retrouve son indépendance au milieu des années 440 mais cède sa puissance à Thèbes. A l'époque classique, elle semble être une grande ville dynamique, au carrefour des routes reliant Athènes, Thèbes et la côte, au point de rencontre de plusieurs aires d'influence culturelle. Les tombes de Tanagra ont contribué à notre connaissance du monde funéraire grec antique bien que de nombreuses aient fait l'objet de pillages. A partir du V^e siècle avant J.-C., la pratique de l'inhumation devient la plus courante. Les principaux modes d'inhumation sont représentés par les sarcophages, déjà existants à la période archaïque, en calcaire blanc ou en terre cuite, les simples fosses, et les tombes à tuiles comme c'est le cas ici, parfois à couverture pyramidale ou convexe. La tombe 2, par chance, a échappé aux pillages. Les parois de la fosse sont couvertes de tuiles plates en position verticale, d'autres tuiles courbées retrouvées brisées à l'intérieur devant la recouvrir.

Les offrandes funéraires

Des offrandes sont disposées à l'extérieur et à l'intérieur des tombes, comme figuré sur le relevé de la tombe 2 qui la représente fermée sur le dessin de gauche et ouverte sur le dessin de droite. Elles consistent en vases ou figurines, et sont le plus souvent en argile. Les importations (vases de Corinthe ou d'Attique) y côtoient les productions locales. La tombe 2 répond à ces caractéristiques avec une vingtaine de vases et deux figurines déposées en extérieur, ainsi que 18 figurines et quelques vases miniatures disposés autour du corps. Le rituel accompagnant l'inhumation n'est pas connu dans le détail, mais semble comporter le bris d'objets, et notamment des têtes de figurines dont on pense qu'elles ont souvent pu être volontairement cassées.

Les figurines de la tombe 2 : à l'aube de la production des « Tanagréennes »

La coroplastie a produit au V^e siècle des modèles traditionnels de péplophores qui se retrouvent communément dans toute la Grèce. A partir du IV^e siècle, et plus particulièrement les années 375-325, un modèle spécifiquement béotien se développe. Il est caractérisé par des figures de jeunes gens nus et de femmes drapées aux coiffures élaborées dites « riches », représentés debout sur des bases de statuettes assez hautes, adoptant des poses frontales et portant des offrandes diverses. Parallèlement, de nouvelles figures venues d'Athènes comme les vases plastiques ou les danseuses et les femmes voilées, se répandent et influencent la production locale. La tombe 2 témoigne de ces différents mouvements de production en regroupant 7 types de figurines attiques et béotiennes (figurines retrouvées à l'extérieur et à l'intérieur de la tombe et reproduites sur le cliché), sur période s'étendant de la fin du V^e au milieu du IV^e siècle. Stylistiquement, le mobilier permet de suivre l'évolution de l'atelier tanagréen sur dans la première moitié du IV^e siècle, l'influence de l'atelier attique et la proximité avec l'atelier de Thèbes.

- La figurine féminine retrouvée à l'extérieur de la tombe est vêtue d'un *chiton* et d'un *himation*, elle porte une haute coiffure au-dessus du front. Les coroplastes tanagréens ont ici repris un type attique qui annonce celui de la Sophocléenne. Elle date du milieu du IV^e siècle.

- Parmi les autres statuettes qui proviennent de l'intérieur de la tombe, plusieurs illustrent des types béotiens. L'unique figurine masculine représente un jeune homme debout portant un coq, il est vêtu d'un *himation* et coiffé d'un *stéphané* (diadème pointu). Ce type typiquement béotien se retrouve fréquemment à Thèbes, en Locride ou à Thespies. La statuette présente des traces de surcuisson, ce qui n'a pas empêché de la consacrer au défunt. Elle date de la première moitié du IV^e siècle. La femme portant une bandelette en oblique est vêtue d'un *péplos* dorique à long rabat, l'*apoptygma*, resserré autour de la taille par une ceinture et relevé à l'arrière pour couvrir le *polos* coiffant la tête. Ce type est également connu à Thèbes. La statuette est datée du début du IV^e siècle.

- Un type tanagréen plus rare est illustré par la figurine féminine juchée sur un socle à double gradin et portant un coffret. Elle est revêtue d'un *péplos* dorique maintenu à la taille par une ceinture et d'un *hymation*, sa coiffure volumineuse est surmontée d'un large *polos*. Elle est datée du début du IV^e siècle.

- L'influence attique est visible enfin sur les trois dernières figurines représentées. Deux statuettes sont quasiment identiques à l'exception d'une variante dans la représentation de l'offrande qu'elles portent. Il s'agit des femmes se tenant debout sur une petite base, vêtues d'un *péplos* à *apoptygma* long resserré à la taille par une ceinture et portant du bras gauche une sorte de corbeille dont l'une seulement contient une offrande pyramidale interprétée comme une *pyramis*, gâteau devant apaiser Cerbère. Elles sont coiffées d'un *polos* bas. Ce type s'inspire de la grande sculpture du V^e siècle avant J.-C. (Athéna Parthénos, Caryatides de l'Erechthéion). Il a rencontré un grand succès et a été retrouvé avec plusieurs variantes jusqu'en Crète, en Sicile et en Italie du Sud. L'ovale des visages rappelle les sculptures de Praxitèle. Il annonce le style des Tanagréennes hellénistiques. La *Nikè* surplombant une base circulaire est vêtue d'un *chiton* transparent et d'un *himation* très fin qui laisse deviner le corps. La coiffure en chignon est surmontée d'un *stéphané*. Ce type attique est connu sous le nom de « la danseuse » et attesté à Corinthe et en Cyrénaïque. Le coroplaste a tenté ici de l'adapter à une figure de Nikè par l'ajout, assez maladroit, d'une aile à gauche. Les sculptures du parapet du temple d'Athéna Nikè à Athènes (fin du V^e siècle), ont pu l'inspirer. Ici à nouveau, le traitement du visage ovale rappelle la sculpture praxitélienne. Ces trois dernières figurines sont contemporaines, rattachées à la production du milieu du IV^e siècle. Si le mobilier de la tombe 2 nous permet ainsi d'observer l'évolution de la production des ateliers de coroplastes, il enrichit par ailleurs notre connaissance des usages funéraires grecs, et montre qu'un ensemble d'offrandes peut regrouper des figurines non contemporaines, avec ici un écart chronologique de 40 à 50 ans. La première moitié du IV^e siècle avant J.-C. est une période particulière des ateliers béotiens, les premières reprises des types des danseuses et femmes voilées annonçant les gracieuses « Tanagréennes » et le franc succès qu'elles rencontreront à l'époque hellénistique, engouement qu'elles susciteront à nouveau lors de leur découverte à la fin du XIX^e siècle.

Eléments attendus :

- Savoir lire un relevé graphique de site archéologique, ici une sépulture
- Être capable de tirer des déductions et proposer une interprétation de l'ensemble de la documentation soumise (relevé et mobilier)

- Repérer les styles différents, leurs influences voire leur évolution. On n'attend pas ici des candidats qu'ils connaissent précisément les figurines reproduites, mais qu'ils les comparent avec les grandes œuvres connues qui les ont inspirées afin de les décrire et de les dater, et de s'appuyer sur l'ensemble de ces observations pour étayer leur interprétation globale
- Proposer une fourchette chronologique de production du groupe de figurines

❖ **Document 3 : Portrait d'Hérode Atticus, vers 160 après J.-C. marbre, sculpture (ronde bosse, gravure), H 63 cm, L 51 cm, P 25 cm, Probalinthos (Attique), Grèce. Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines.**

L'art du portrait est emblématique de la sculpture antique, tant dans le monde grec que romain. L'historiographie a longtemps distingué l'esthétique grecque et romaine, distinguant deux modèles opposant respectivement idéalisme et réalisme, représentation de la personnalité profonde et intérêt porté au seul moment présent, vocation analytique et documentaire. Or l'époque impériale en Grèce est le point de rencontre de ces deux cultures et de leur confrontation sur le plan artistique, comme l'illustre ce buste sculpté.

Un portrait bien identifié : Hérode Atticus

Une des difficultés d'interprétation des portraits antiques est pour nous l'attribution à un personnage clairement identifié. Si les comparaisons de représentations diverses avec des éléments porteurs d'informations (types monétaires par exemple) étayent les hypothèses, le moyen le plus sûr d'attribution reste la présence d'une inscription, souvent dédicatoire. C'est ainsi que l'identité de l'homme représenté sur ce portrait a pu être établie. Au moment de la découverte du buste à Probalinthos, près de Marathon en Attique, à la fin du XVIII^e siècle, il a été identifié comme Hérode Atticus, personnage grec influent et renommé du II^e siècle après J.-C. Cette identification a été confirmée avec la découverte ultérieure, au début du XX^e siècle, d'un autre buste (hermès) de Corinthe le représentant et portant une inscription attributive. Hérode Atticus est une figure célèbre de l'Antiquité gréco-romaine, dont la vie est bien documentée. Né en 101 et mort en 177 à Marathon, il est issu d'une très riche famille. Ayant reçu dans sa jeunesse l'enseignement de la philosophie, il se destine à une carrière rhéteur et s'exerce à la sophistique à Athènes. Son talent et sa renommée le font connaître comme professeur de rhétorique. Il enseignera notamment aux futurs empereurs Marc Aurèle et Lucius Verus. Il conduit par ailleurs une carrière politique et accède en 143 à la fonction de proconsul, en charge d'une partie de l'Asie et de la Grèce. Sa position sociale et sa fortune lui ont permis de pratiquer l'évergétisme et de financer plusieurs monuments publics aux programmes parfois ambitieux, en Grèce mais aussi en Italie.

La question de l'identité dans la sculpture honorifique de Grèce à l'époque impériale. Ce buste en marbre sculpté en ronde bosse représente Hérode Atticus le visage émacié, les pommettes saillantes et les arcades sourcilières prononcées. Les traits assez marqués et accentués par les rides du front notamment et les sillons nasolabiaux révèlent un certain âge. La position de la tête légèrement inclinée lui donne un air pensif, évoqué également par le traitement des yeux : la paupière supérieure retombe sur l'iris et la pupille, gravés en creux. L'attitude rappelle le portrait de Démosthène visible sur l'agora d'Athènes au II^e siècle après J.-C. Le traitement de la chevelure et de la barbe mêle naturalisme et jeu de lumière dans le mouvement des boucles, rappelant les portraits de l'âge classique. Hérode Atticus porte un himation par-dessus une tunique. Les qualités formelles du buste font pleinement ressortir l'éminence du personnage représenté. Malgré quelques lacunes, front et surtout nez cassé, le portrait reste très expressif. Les influences artistiques se mêlent et si l'œuvre s'inspire des portraits de philosophes grecs des IV^e et III^e siècles avant J.-C, elle s'inscrit dans son temps et se réclame des portraits antoniens mais en se distinguant des modèles impériaux contemporains. La différence de style, laissant plus de place à la libre expression du sculpteur, est certainement rendue possible par le statut de la personne représentée. Les différents portraits d'Hérode présentent une diversité iconographique qui traduit un parti pris de représentation selon le contexte de la dédicace. Le riche évergète se fait ainsi représenter selon la mode hellénistique, portant chiton et himation, ou bien dans la tradition des bustes de philosophe. Cette liberté de choix dans la mise en image se manifeste dans d'autres représentations d'Hérode et de son entourage, dont témoignent les sculptures de monuments publics pour lesquels il a fait acte d'évergétisme. Citons par exemple la fontaine d'Olympie dont le nymphée, dédié par sa femme Regilla d'origine romaine, était décoré de deux registres de statues figurant la famille d'Hérode (registre supérieur) et la famille impériale (registre inférieur). Dans ce groupe statuaire monumental, Hérode a choisi d'être représenté en togatus, moyen de rappeler sa citoyenneté romaine tandis que son père, lui aussi citoyen romain, porte un chiton et un himation, insistant sur l'hellénité de sa lignée. Ces choix identitaires permettent à Hérode d'affirmer finement son attachement à la culture grecque tout en adhérant à l'idéologie impériale. La question de la survie des traditions culturelles et artistiques grecques par-delà la domination politique romaine s'est posée dès l'Antiquité. Les textes anciens l'ont abordée et elle est le plus prégnante dans la statuaire honorifique. L'implication d'Hérode Atticus dans la définition des programmes iconographiques des monuments qu'il finançait permet d'imaginer qu'il a pu être le commanditaire du portrait du Louvre, contribuant à façonner l'image qu'il souhaitait renvoyer de lui-même à ses contemporains et laisser à la postérité.

Eléments attendus :

- Maîtriser la description et le vocabulaire d'un portrait sculpté en ronde bosse
- Analyser les différents courants stylistiques et modèles ayant inspiré cette œuvre très riche de sens
- Dater l'œuvre
- Connaître le contexte de création de la sculpture grecque à l'époque impériale

❖ **Document 4 : Sanctuaire de la Fortune à Préneste, vers 100 avant J.-C. marbre, pierre ; technique du béton romain, Italie, Préneste.**

Le complexe architectural représenté par une photographie d'époque contemporaine et une vue axonométrique est le grand sanctuaire de la Fortune de Préneste (actuelle Palestrina), construit vers 100 avant J.-C. en Italie centrale. Il est un jalon important de l'architecture romaine, au croisement de l'influence hellénistique et de l'innovation technique romaine.

Un grand sanctuaire

Le dernier siècle de la République romaine est marqué en Italie par la construction d'une série de sanctuaires monumentaux intégrés harmonieusement dans le paysage naturel. Nous sommes ici sur le site de Préneste, dont le sanctuaire était dédié à Fortuna Primigenia. La déesse de la Fortune était honorée dans d'autres sanctuaires en Italie, celui de Préneste étant célèbre pour ses oracles. Le sanctuaire est organisé en véritable complexe architectural dont ressort une impression de monumentalité. Il est conçu en étages successifs accrochés au flanc de la montagne, plus étroits à mesure qu'ils s'élèvent suivant un dénivelé de 90 m entre la partie basse du sanctuaire inférieur (niveau du centre de la ville actuelle) et la *tholos* sommitale. Après l'Antiquité, le complexe a continué d'être occupé par de multiples constructions dès le Moyen Âge mais la force de sa composition architecturale a perduré et nous pouvons toujours la lire dans le paysage urbain actuel, depuis les premiers niveaux de terrasses jusqu'à l'hémicycle supérieur et la réminiscence de la *tholos* qui n'existe plus. Une connaissance plus approfondie du sanctuaire a été permise dans les années 1950, après que des bombardements lors de la Seconde guerre mondiale ont détruit les maisons contemporaines occupant les parties supérieures de l'ancien sanctuaire, en faisant apparaître les vestiges. Nous savons ainsi que la partie inférieure comprenait une grotte oraculaire précédée d'un enclos sacré ainsi qu'une vaste salle rectangulaire à abside. A proximité, une aire sacrée de plan basilical et dotée de colonnades servait d'entrée monumentale à l'un des édifices les plus importants du culte : l'un des temples de Fortuna. C'est à ce niveau qu'a été retrouvée la célèbre mosaïque aux paysages nilotiques qui a contribué à la gloire du sanctuaire dans l'Antiquité. Le sanctuaire supérieur est d'une toute autre nature par sa composition architecturale. Il déploie d'immenses terrasses en gradin sur cinq niveaux qui s'étagent le long de la montagne comme un décor de théâtre d'inspiration hellénistique. Les terrasses s'élèvent progressivement par un système de rampes et d'arcades. La dernière (la plus haute) est déployée en une vaste esplanade rectangulaire longue de 115 m et bordée de portiques en son fond et sur les petits côtés. Le long côté laissé libre permet un point de vue exceptionnel sur le paysage. Cette terrasse supérieure est surplombée par un hémicycle à gradins, évoquant la *cauea* d'un théâtre et doté lui aussi de portiques menant au point culminant du sanctuaire : le petit temple circulaire où se trouvait la statue de Fortuna Primigenia.

Les caractéristiques architecturales

La composition architecturale du sanctuaire, harmonieuse et cohérente, est parfaitement perceptible et répond à une série de principes : l'axialité (toutes les lignes de la composition architectonique convergent vers la *tholos*), la symétrie, la multiplication de points de vues et de jeux de perspectives rigoureusement orchestrés, la monumentalité accentuée par le recours aux vastes terrasses, et l'intégration de l'ensemble dans le paysage environnant.

Plus qu'une composition, il s'agit d'une véritable scénographie architecturale jusque dans le parcours du pèlerin. Les accès se font en effet par des rampes parallèles aux terrasses ou par des escaliers perpendiculaires latéraux, dévoilant le sanctuaire et ses prouesses architecturales au fur et à mesure de la déambulation, ménageant des effets de surprise et suscitant l'émerveillement jusqu'au panorama ultime de ce site grandiose, dont le point de vue depuis l'hémicycle s'étend jusqu'à la mer et jusqu'à Rome. Ces principes de composition sont repris des grands complexes cultuels hellénistiques de l'Est de la Méditerranée à la fin du II^e siècle avant J.-C., on pensera au sanctuaire d'Asclépios à Cos ou celui d'Athéna à Lindos. D'autres créations romaines contemporaines de Préneste s'en sont inspirées, notamment le sanctuaire d'Hercule à Tivoli ou celui de Jupiter Anxur à Terracine, mais celui de Préneste reste le plus abouti.

Les techniques de construction : le béton romain

La construction par les Romains dans les deux derniers siècles de la République de ces grands sanctuaires italiens d'inspiration hellénistique a été marquée par le développement d'une technique propre. Cette technique recourt à la fabrication d'un béton compact noyant cailloutis et pierraille et coulé par blocage, connue sous le nom de béton romain. Elle a été mise au point au milieu du II^e siècle avant J.-C. et sera promise à un bel avenir dans la construction romaine impériale, contribuant grandement à la réputation de bâtisseurs des Romains et à l'utilisation d'éléments caractéristiques de leur architecture tels l'arc et la voûte. C'est par ailleurs une technique peu coûteuse en termes de matériaux, qui permet un important gain de temps, et que Rome peut facilement mettre en œuvre avec une population servile qui augmentera au fil de ses conquêtes. L'utilisation massive du béton à Préneste a facilité la réalisation des très grandes terrasses ainsi que la construction de voûtes qui supportent les poussées, permettant de développer au maximum la construction de ce type de complexes cultuels grandioses. Préneste tira ainsi fortune de son sanctuaire et Strabon, voulant la définir par une formule la distinguant des cités voisines, la désigna comme l'endroit où se trouvait le temple de la Fortune.

Éléments attendus :

- Maîtriser le vocabulaire de l'architecture religieuse romaine
- Être capable de dater correctement le sanctuaire et de le replacer dans l'histoire de l'architecture romaine (série des grands sanctuaires républicains d'Italie centrale inspirés des complexes cultuels hellénistiques)
- Connaître la technique du béton romain

❖ **Document 1 : Tapisserie de la théotokos, Cleveland Museum of Art, peu après milieu du VIe siècle, Egypte, 178,7 x 110,5, laine.**

Analyse plastique

Grande tapisserie verticale organisée en deux registres figurés répartis comme suit : un tiers supérieur (3 figures), deux tiers inférieurs (4 figures) ; une large bordure ornementale à décor végétal sur fond bleu, sur lequel se détachent 12 médaillons d'homme en buste identifié par des inscriptions en grec, les délimite. Le sujet principal, traité dans des proportions plus importantes que les figures représentées dans le registre supérieur, comprend une Vierge à l'Enfant trônant, flanquée des archanges Michel et Gabriel (noms inscrits au-dessus en grec), motif placé à l'intérieur d'une architecture matérialisée par deux colonnes en marbre aux extrémités supportant un linteau. Se détachent sur un fond rouge : Vierge, auréolée, revêtue d'un grand manteau bleu rabattu sur sa tête ; assise sur un volumineux coussin rouge ; trône et repose-pieds orfèvrés ; représentée de face, le regard vers le spectateur ; expression neutre, figée ; tient Christ enfant (non auréolé) sur ses genoux de la main gauche et pose la gauche sur le livre tenu par l'enfant ; derrière ce motif central, deux anges debout de face auréolés d'un nimbe bleu, vêtus de tunique bleue ; présentent une chevelure bouclée blonde maintenue par un ruban ; Michel tient une longue lance de la main droite, tandis que Gabriel porte une lance de la main droite et une orbe bleue (divisée en 4 : soleil, lune et deux croissants de lune) de la gauche. Au registre supérieur : se détache sur un même fond rouge et un triangle bleu, sur lequel sont reproduits des étoiles, en partie inférieure, un Christ trônant à l'intérieur d'une mandorle bleue portée par deux anges en vol semblables à ceux du registre inférieur. Les fonds rouge et bleu sont unis alors que les vêtements, les carnations et les objets présentent des dégradés de couleur.

Analyse iconographique succincte : vision théophanique dans un espace-temps indéfini : le Christ lors de la seconde parousie et la théotokos, mère de Dieu comme instrument de l'Incarnation (la plus importante théophanie de Dieu).

Recontextualisation

Iconographie : rare icône tissée conservée ; une des plus anciennes ; à la suite du concile d'Ephèse de 431, dogme de la théotokos : la Vierge est la mère de Dieu (cf double nature – humaine et divine – du Christ débattue et affirmée peu avant) ; c'est surtout à partir du VIe siècle que se développe le culte à la Vierge qui devient un objet de représentation destinée à la vénération ; d'où la multiplication de la figure de la théotokos, d'abord flanquée de saints ou de donateurs, puis de deux anges (innovation iconographique du VIe siècle comme à St-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne). Les sources : la composition générale du registre principal (à 3 personnages avec figure trônant encadrée de soldats) renvoie dans un premier temps à celle des diptyques consulaires (exemple : Areobindus, 506, Constantinople, musée national du Moyen Âge : le trône ouvragé, le motif d'architecture ; disproportion des figures (consul et soldats représentés beaucoup plus grands que les figures dans l'arène)) ; composition reprise pour les œuvres religieuses (exemple : Vierge à l'Enfant du diptyque de Berlin, 1/2 du VIe siècle, 2 anges (dont celui de droite tient l'orbe), manteau de la Vierge rabattu sur la tête, main posée sur le Christ, comme sur la tapisserie ; autre exemple : plat inférieur des évangiles de St-Lupicin, 2^e moitié ou fin du VIe siècle (Paris, BnF) : même composition avec anges à la chevelure retenue par un ruban ; celui de gauche tient une lance). Le motif du Christ en gloire porté par deux anges rappelle le schéma des Victoires ailées soutenant un clipeus ; le motif même des anges, allongés et en vol, avec ruban dans les cheveux renvoie directement au modèle antique des Victoires. L'ensemble de la composition rappelle celle des peintures de l'abside de Saint-Apollon du Baouit du VIe siècle : 2 registres, un Christ en majesté et 2 anges avec au-dessous, une Vierge à l'Enfant sur un trône entourée des apôtres. Style des visages à rapprocher de celui des peintures et textiles produits en Egypte à la même époque. Evoquer la technique de la tapisserie et sa grande qualité : il peut être utile de rappeler ce qu'est une tapisserie et son processus de fabrication (de manière synthétique) ; utilisation ici de fils de teinture différente (cf très riche palette chromatique par rapport à d'autres textiles contemporains et postérieurs) ; effets d'ombrage sur les visages et les vêtements. La bordure n'est pas sans préfigurer les tapisseries de mille-fleurs de la fin du Moyen Âge.

Éléments attendus :

- s'exprimer dans un français correct ; structurer sa pensée et son discours
- situer dans le temps et l'espace l'œuvre étudiée
- procéder à l'analyse plastique en utilisant la terminologie adéquate
- situer l'œuvre dans son contexte de production : évoquer le développement du culte à Marie depuis le concile d'Ephèse, iconographie et composition
- mises en œuvre ; savoir apprécier et juger de la qualité technique de la tapisserie proposée
- en introduction, le candidat aura informé de l'état de conservation du textile

❖ **Document 2 : Panneau central de l'icône de saint Michel, trésor de Saint-Marc de Venise, provenance : Constantinople, fin Xe-première moitié du XIe siècle, 33 x 22, argent donné, émail cloisonné, perles, verre et pierres semi-précieuses.**

Analyse plastique

Panneau vertical proche du carré présentant une bordure à décor géométrique ; le champ de la plaque est occupé par un grand buste ailé de l'archange Michel vu de face ; dans les écoinçons supérieurs : deux médaillons de taille différente de part et d'autre de la tête de l'archange ; à l'intérieur des plus grands, aux extrémités, figure un buste d'homme barbu auréolé au regard dirigé vers le centre (à gauche, un saint (Simon) ; à droite, le Christ (auréole crucifère et inscription)) ; les deux autres médaillons, plus petits, identifient l'archange par les lettres M I X, dans celui de gauche, et A H L, dans celui de droite

La tête est ceinte d'une auréole qui la met en valeur ; l'expression est neutre ; le visage est ovale et allongé ; les yeux sont grand ouvert et fixent le spectateur ; les joues sont pleines et la bouche est menue ; long nez droit à arête saillante prolongée par les sourcils ; la chevelure est bouclée, maintenue par un ruban au niveau de la nuque et par un diadème ; les avant-bras sont pliés, comme posés sur la bordure inférieure du cadre ; l'archange porte un sceptre de la main gauche, tandis qu'il présente sa main droite relevée, paume vers le spectateur ; il est vêtu d'une riche tunique.

Analyse technique

Plaque travaillée selon différentes techniques ; plusieurs parties forment des reliefs : l'ensemble de la tête, les avant-bras, les mains et les ailes ont été travaillés au repoussé ; le visage présente un relief très saillant ; les fonds du panneau et de l'auréole sont animés d'un réseau dense de filigranes formant rinceaux ; ces motifs se retrouvent également sur le vêtement de l'archange ; le reste du décor est réalisé selon la technique de l'émail cloisonné : la bordure périphérique est bleue et constituée d'un motif de croix redentée à bouton central à quatre pétales rouges ; la bordure extérieure de l'auréole de Michel reprend ce principe, mais avec un motif de losange, scandée par cinq cabochons ; les figures et les inscriptions des médaillons sont en émail opaque ; le vêtement est orné d'un quadrillage formé d'émaux verts translucides à l'intérieur duquel se présentent des médaillons en émail cloisonné au centre desquels sont insérés des cabochons ; la partie supérieure des ailes est en émail vert translucide, comme une partie des manches, et la partie inférieure en émail opaque avec des plumes bleu turquoise et vert translucide

Recontextualisation

L'iconographie et le culte à saint Michel : le fond or et l'émail translucide rappellent la sphère céleste dans laquelle évolue la figure représentée ; évoquer culte à Michel. Destination initiale de l'objet : icône en diptyque ou plat de reliure ? à son arrivée à Venise à la suite du pillage de Constantinople par les croisés en 1204, la plaque est présentée aux fidèles comme une icône à deux faces ; est associée à un autre panneau au revers, de même dimension et à la même composition périphérique (non représentée sur le cliché proposé), mais de technique différente ; cette différence aurait plutôt tendance à écarter l'idée du diptyque (bien que les plats de la reliure du Christ du Mont-Athos, montés en diptyque à l'origine, présentent eux aussi une différence de reliefs) et à accréditer l'hypothèse de plats de reliure ; les dimensions iraient dans ce sens ; quoi qu'il en soit, la taille des inscriptions fait penser à un usage privé de l'objet La technique de l'émail cloisonné dans le monde byzantin : renommée des ateliers byzantins, notamment aux XIe-XIIe siècles ; nombreuses commandes passées auprès des centres constantinopolitains comme celles de l'abbé Didier pour le Mont-Cassin (XIe siècle) ou de la Pala Doro pour Saint-Marc de Venise (XIIe siècle) ; au début du développement de la technique, les formes sont simples, schématiques et peu détaillées comme les figures de la croix de Beresford (début du IXe siècle, Londres, Victoria and Albert Museum) par exemple ; le saint Michel en buste montre la nette évolution technique atteinte ; parfaitement maîtrisée : pose d'émail sur la partie convexe des ailes ; cloisons de différentes épaisseurs de l'émail cloisonné : pour dessiner les plumes ou encore les plis des manches du vêtement ; détails nets et bien rendus. La comparaison avec le saint Michel debout du même trésor de Saint-Marc de Venise (fin XIe-début du XIIe siècle) permet de placer l'œuvre dans la production de la fin du Xe et de la première moitié du XIe siècle quand, comme l'illustre le saint Michel debout, les surfaces émaillées finissent par être plus abondantes que le reste. Particularité des ateliers byzantins : l'association de surfaces émaillées et de surfaces travaillées au repoussé ; mais peu d'exemples conservés : comme le saint Michel debout ou le saint Démétrios de Berlin à la tête en relief et le reste émaillé (même période).

Éléments attendus :

- s'exprimer dans un français correct
- structurer sa pensée et son discours
- situer dans le temps et l'espace l'œuvre étudiée
- procéder à l'analyse plastique en utilisant la terminologie adéquate
- évoquer et développer les différentes techniques d'orfèvrerie de l'objet
- savoir juger de la grande maîtrise technique de cette œuvre
- situer l'œuvre dans son contexte de production : l'émail cloisonné dans le monde byzantin ; comparaisons possibles : la croix de Beresford, début du IXe siècle (Londres, Victoria and Albert Museum) ; le saint Michel debout, fin XIe-début XIIe siècle (Venise, trésor de Saint-Marc) ; discuter de sa destination initiale : icône ou plat de reliure ?

❖ **Document 3 : Tombeau d'Edouard II d'Angleterre, cathédrale de Gloucester, vers 1330-1335, calcaire, albâtre et marbre de Purbeck.**

Analyse du monument

Tombeau monumental placé entre deux piliers et réalisé à partir de deux matériaux (calcaire blanc et noir (dit marbre de Purbeck)) ; comprend un cénotaphe sur lequel repose le gisant en albâtre et une structure complexe ajourée à deux niveaux

Soubassement en calcaire blanc à trois niches profondes terminées en accolade abritant chacune à l'origine deux statues : devant, est réalisée une arcature en marbre de Purbeck à sept ouvertures en accolade, alternativement étroites et larges ; le baldaquin en calcaire blanc comprend un premier niveau voûté porté par huit piliers reliés à des pinacles élancés (2 ou 3 aux angles) par de petits arcs-boutants ; les ouvertures sont sommées d'accolades brisées ; la partie supérieure est couronnée d'une structure complexe à trois hautes niches hérissées de pinacles. Gisant : tête idéalisée (peau lisse) aux traits naturalistes ; cheveux et barbe à mèches ondulées terminées en escargot ; porte une couronne autrefois enrichie de pierres précieuses ; la tête repose sur un coussin porté par deux anges à demi-allongés, têtes dirigées vers le haut ; Edouard II porte un sceptre de la main droite (l'orbe de la gauche) et a les pieds reposant sur un lion ; vêtu d'une longue tunique à plis rectilignes

Recontextualisation

Le principe du tombeau à baldaquin : d'abord chez les prélats dans le courant de la seconde moitié du XIII^e siècle avec un monument funéraire placé entre les piliers d'une église au niveau du sanctuaire, disposition d'ailleurs reprise à Gloucester pour le tombeau royal : entre autres exemples de tombeaux à baldaquin, ceux de Raymond de la Porte à la cathédrale de

Limoges (entre 1316 et 1325) et de Pierre de la Jugie à la cathédrale de Narbonne (avant 1376) ; principe du baldaquin adopté en contexte royal fin XIII^e siècle comme par exemple pour celui d'Edmond de Lancastre à Westminster (entre 1296 et 1301). Pour celui de Gloucester, la typologie à plusieurs niveaux ajourés est novatrice ; immédiatement reprise pour le tombeau de Jean XXII à Notre-Dame-des-Doms (Avignon, entre 1336 et 1351), conçu et exécuté par un atelier londonien, pour celui d'Hugues Despenser (1349) à Tewkesbury, à quatre niveaux, ou encore pour le monument funéraire de Jean de Stratford (1348) à Canterbury ; cette typologie renvoie aussi à la clôture Neville de la cathédrale de Durham (entre 1372 et 1380) ; si, pour la tombe du 2^e fils d'Edouard II, Jean d'Eltham, (réalisée vers 1340) (Westminster), le principe du baldaquin (détruit au XVIII^e siècle) est retenu, sa typologie, elle, renvoie aux exemples français avec un seul niveau d'arcades et gâbles rectilignes comme aux trois exemples cités de Westminster (Edmond de Lancastre), Limoges et Narbonne. Style : par sa complexité, par la multiplication des formes mises en œuvre ou encore par la richesse des accolades, la conception de la structure renvoie directement au style dominant de l'époque, le decorated style fondé sur les effets de surface et le mouvement ; ainsi la structure délicate des éléments d'architecture et la multiplication des plans rappellent par exemple le traitement donné aux murs de la Lady Chapel de la cathédrale d'Ely (1321-1349), construction emblématique de ce style, ou encore, un peu plus tardif, la clôture Neville déjà évoquée. Le gisant : particularité anglaise : l'absence de dais comme en France ; ici deux anges soutiennent le coussin de la tête ; type semblable repris pour le gisant de Jean d'Eltham. Le matériau dans lequel est sculpté l'effigie d'Edouard II, l'albâtre, instaure une rupture dans la tradition anglaise (première utilisation pour un gisant royal) ; pour les tombeaux royaux et princiers, le matériau privilégié du gisant est le métal, comme par exemple pour celui des entrailles d'Edouard I^{er} ou ceux d'Edouard III à Westminster et du prince Noir (l'un de ses fils) à Canterbury (fin du XIV^e siècle) par exemple ; en revanche, l'albâtre est à nouveau retenu peu après le gisant d'Edouard II pour celui de son fils Jean d'Eltham. Sculpture du gisant : pas un véritable portrait ; style conventionnel de l'époque (cf traitement de la chevelure et de la barbe).

Éléments attendus :

- s'exprimer dans un français correct
- structurer sa pensée et son discours
- situer dans le temps et l'espace l'œuvre étudiée
- procéder à l'analyse plastique en utilisant la terminologie adéquate
- situer l'œuvre dans son contexte de production : le principe du baldaquin pour un tombeau, sa typologie par rapport aux exemples précédents, contemporains et suivants (celui de son fils Jean d'Eltham, vers 1340, et celui d'Edouard III par exemple ; ceux de prélats français) ; a servi de modèle au tombeau du pape Jean XXII exécuté par un lapicide londonien
- préciser qu'il s'agit du premier gisant royal réalisé en albâtre (comme celui de Jean d'Eltham ; sinon plutôt en métal (exemple Edouard III ou le prince Noir) ; pour l'architecture du baldaquin, la situer par rapport au decorated style (parfaite illustration de la 2^e phase du style).

❖ **Document 4 : L'Albrechtsburg de Meissen, vers 1470-vers 1490, architecte : Arnold von Westphalen, commanditaires : Ernst et Albrecht de Wettin.**

Analyse architecturale

Résidence aristocratique de plan en L irrégulier organisée en 5 niveaux (dont 2 sous combles) et voûtés ; la distribution est assurée par deux vis hors-œuvre sur la façade sur cour : l'une à l'angle des 2 corps principaux et l'autre, monumentale, à noyau creux et à loggias, quelques mètres plus loin. Le premier et le 2^e étage sont de hauteur semblable ; le niveau supérieur, sous combles, est un peu moins haut ; les corps de logis présentent des murs aux surfaces planes simplement

rythmés par trois lignes d'imposte marquant les niveaux d'habitation principaux ; les maçonneries du corps principal sont régulièrement percées de grandes fenêtres à arc dit en rideau ; alignées et prolongées par de hauts chiens-assis. Les plans proposés permettent de restituer la destination des niveaux ; ainsi, le premier étage est constitué de grandes pièces de réception (les deux plus importantes communiquent et sont perpendiculaires) ; leur superficie incline à y voir l'étage à vocation publique et de représentation ; à l'inverse, le 2^e étage (et les autres niveaux) est une succession de pièces multiples plus ou moins grandes conçue en appartements qui en fait un étage à vocation privée. Particularité des voûtes (d'après les illustrations fournies) : à arêtes rentrantes et saillantes (voûte dite en cellules) ; arêtes vives ou soulignées d'un segment de nervure.

Recontextualisation

La Saxe connaît, à la fin du XVe siècle et au début du siècle suivant, une période de prospérité économique due aux mines d'argent qui permet aux prélats et à l'aristocratie de procéder à de nouveaux aménagements de leurs résidences ou à des reconstructions complètes, ce qui est le cas de l'Albrechtsburg de Meissen ; entrepris à partir de 1470/1471 jusque vers 1490 ; les commanditaires en sont les frères de Wettin : Ernst, prince électeur de la Saxe, et Albrecht, duc de la Saxe ; pour la nouvelle résidence, ils s'adressent au maître des œuvres de la Saxe, Arnold von Westfalen qui révolutionne le concept du château « allemand » et devient le modèle des constructions suivantes. Le programme : bâtiment conçu pour accueillir les familles des deux frères et les services administratifs (rez-de-chaussée, 2^e, 3^e et 4^e étage) et pour répondre aux besoins de l'apparat (1^{er} étage) ; programme et mode de distribution sont à chercher dans les modèles français mis en œuvre fin XIV^e et XVe siècle dans le milieu princier et son entourage ; l'Albrechtsburg n'est pas sans rappeler le palais Jacques Cœur à Bourges (1443-1453) dans son organisation générale en espaces bien définis, les grandes ouvertures du corps de logis principal et des vis hors-œuvre, dont une dominante sur cour.

Renouvellement ici du château « allemand » : passage du château forteresse, fermé sur lui-même (comme à la résidence principale du prince électeur de Saxe à Dresde (vers 1460-vers 1480)), au château d'agrément ; ici largement ouvert sur l'extérieur par le percement de nombreuses baies et de grandes dimensions ; les pièces sont lumineuses (comme on peut l'envisager d'après la photographie de la façade principale sur cour). Parmi les innovations inaugurées à l'Albrechtsburg : celle liée aux ouvertures avec les arcs dits en rideau ; appliqués partout à l'Albrechtsburg, et ailleurs, comme au château de Rochlitz peu après 1470, sans doute dû à Arnold von Westfalen ou encore au château de Sachsenburg (1480-1488) conçu par un collaborateur d'Arnold von Westfalen. Celle des voûtes en cellules ; reproduites à Rochlitz et dans toutes les grandes résidences aristocratiques ensuite ; type qui rencontre un grand succès aussi dans l'architecture religieuse vers 1500 comme à la Marienkirche de Gdansk (fin du XVe siècle) ou à l'église Saints-Pierre-et-Paul de Sobeslav (Bohême), vers 1500, entre autres exemples ; à l'Albrechtsburg, voûtes avec ou sans nervure : quand les arêtes sont soulignées d'une nervure, celle-ci est segmentaire ; principe qui rappelle celui contemporain, entre autres exemples, du travail de Benedikt Ried. Celle de l'escalier à noyau creux hors œuvre : une vis semblable a été exécutée par le même architecte au château de Hartenfels à Turgau en 1474 (aujourd'hui détruite) ; particularité des marches de cet escalier à l'Albrechtsburg, leur forme convexe : rare. Comme le montrent enfin les socles à arêtes torsadées des piliers et des meneaux, l'architecte a fait preuve d'une grande maîtrise stéréotomique ; jeux d'imbrication caractéristiques de l'architecture de la fin du Moyen Âge.

Éléments attendus :

- s'exprimer dans un français correct
- structurer sa pensée et son discours
- situer dans le temps et l'espace l'œuvre étudiée
- procéder à l'analyse architecturale en utilisant la terminologie adéquate
- situer l'œuvre dans son contexte de production : premier palais allemand ouvert sur l'extérieur
- évoquer les références aux palais français et celui de Jacques Cœur à Bourges en particulier
- évoquer les innovations mises en œuvre par l'architecte : la grande vis à noyau creux, marches convexes, les bases hélicoïdales, les voûtes dites en cellules et les arcs dits en rideau
- la diffusion de ces éléments en Saxe et hors de Saxe (dans l'architecture palatiale et religieuse)

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

❖ **Document 1 : Antonio Pisanello (Pise ou Vérone, vers 1395 – Rome, vers 1455), Médaille de Leonello d'Este, 1444, bronze, Paris, Bibliothèque nationale de France.**

Si durant la première moitié du XVe siècle, la cité de Florence voit se développer un art de la Renaissance au service de valeurs civiques et républicaines, les cours aristocratiques s'approprient quant à elle un humanisme cultivé et élitiste dont Pisanello constitue un des interprètes les plus marquants, notamment dans sa production de médailles.

Éléments biographiques sur Pisanello :

Artiste itinérant entre Vérone, Venise et Rome, fréquentant la cour des Gonzague à Mantoue et des Este à Ferrare, il laisse une production picturale sur panneau comme à fresque au style précieux exaltant une culture chevaleresque qui le rattache au gothique international. Sa production de médaille au contraire, fondée sur une connaissance savante des monnaies antiques qu'il collectionnait, fait de lui l'initiateur moderne de ce médium où se croiseront pendant des siècles les valeurs artistiques et politiques dans une volonté de commémoration des grands hommes comme des hauts faits.

La médaille. L'avvers :

On y retrouve le portrait de Leonello d'Este, prince de Ferrare, bâtard légitimé de Niccolò III d'Este. Ce condottiere accède au pouvoir à la mort de son père en 1441 et se retrouve seigneur de Ferrare, Modène et Reggio. Soucieux de légitimer son pouvoir, il est attentif à maintenir l'équilibre des puissances au sein de la péninsule italienne, notamment face à ses rivaux de Milan et de Venise. Il encourage une cour humaniste et raffinée, attirant les savants, musiciens et artistes. L'année de son accession au trône, Pisanello exécute le portrait peint du jeune prince (Bergame, Academia Carrara) que l'on retrouve transposé dans cette médaille.

Conformément aux monnaies antiques des rois hellénistiques et des empereurs romains, le prince est représenté de profil, avec une chevelure abondante, comme une crinière, allusion à son prénom, Leonello, évoquant un jeune lion. Dans la partie inférieure, l'inscription énumère ses titres, citant notamment de manière savante le toponyme latin de Modène, « Mutina ». L'abréviation dans la partie supérieure, « GE.R.AR. », est une allusion directe au mariage de Leonello l'année du frappe de la médaille, 1444, avec Marie d'Aragon, fille d'Alphonse d'Aragon, et signifie : « Gener Regis Aragonum » (« gendre du roi d'Aragon »). L'usage de l'abréviation est bien sûr un procédé savant imitant les inscriptions latines.

Le revers : l'emblème allégorique :

Il apporte une densification iconographique caractéristique du goût de Leonello d'Este. La première médaille frappée par Pisanello, datable de 1438 ou 1439 et représentant l'empereur byzantin Jean VIII Paléologue à l'occasion de sa présence en Italie pour le concile de Ferrare, figurait le modèle de profil à l'avvers et à cheval au revers. C'est un langage emblématique et allégorique plus complexe que Pisanello élabore pour le cultivé prince d'Este. Ce faisant, il ressuscite pleinement le modèle de la monnaie antique qui associait de la même manière profil du monarque et emblème allégorique. On retrouve un jeune lion dompté auquel un petit amour enseigne la musique : une allusion à la force du prince Leonello qui obéit à l'amour à l'occasion de son mariage, pour apprendre l'art savant de la musique. Cet amour peut être associé au spiritello, petit esprit intellectuel triomphant de la force brute conformément aux valeurs humanistes. Leonello se fait ainsi représenter comme un guerrier sachant se maîtriser et soucieux des valeurs de l'esprit. Son mariage garantira les temps de paix propres à cultiver les arts. En haut à gauche, un aigle posé sur une branche reprend peut-être l'héraldique de la famille d'Este, à moins qu'il ne figure Alphonse d'Aragon, roi de Naples et désormais allié du jeune

prince. Dans la partie supérieure, un autre emblème représente une voile accrochée à une colonne, et correspond à la devise antique « Festina lente », « hâte-toi lentement », devise associée à la prudence. Ce goût de l'emblématique se retrouve dans les revers d'autres médailles frappées par Pisanello pour Leonello d'Este : l'une d'entre elles confronte un homme âgé et homme jeune, symboles de l'union de la sagesse et de la force ; une autre illustre une tête d'enfant au triple visage, symbole de prudence. Le lion, l'aigle, de même que le paysage, sont représentés avec un naturalisme certain, malgré la petitesse de l'espace à disposition. Leur représentation a sans doute été autorisée par les nombreux dessins d'animaux et de plantes exécutés par Pisanello qui nous sont parvenus, où ses talents d'observateur de la nature et le caractère empiriste de sa démarche artistique apparaissent avec évidence.

Une dernière partie pourra synthétiser toute l'ambiguïté de la Renaissance des cours du XVe siècle visible à travers cette médaille : un retour à l'Antiquité romaine, en ressuscitant l'art de la médaille, en représentant la figure de profil et en usant des abréviations latines, mais au service du pouvoir monarchique du prince, non plus seulement conçu comme un guerrier valeureux mais comme un homme de l'esprit, modèle exalté grâce à une symbolique héraldique complexe et uniquement compréhensible par des initiés. Cette médaille en bronze est un pur objet de prestige, sans doute destiné à des cadeaux princiers et dénué de tout caractère fonctionnel puisqu'il est privé de sa valeur d'échange et ne constitue pas une monnaie. La glorification du prince est concourante de la glorification de l'artiste, son protégé, puisque le revers indique clairement, par la signature, l'auteur de la médaille, le peintre Pisanello.

❖ **Document 2 : Sebastiano Serlio (Bologne, 1475 – Fontainebleau, 1554), Porte rustique in Livre extraordinaire de architecture, planche XXX, Lyon, Jean de Tournes, 1551, Paris, bibliothèque de l'INHA.**

L'architecture de la Renaissance se caractérise par le renouvellement de son vocabulaire, inspiré de l'Antiquité, mais aussi par la volonté de formalisation qui anime ses praticiens et qui s'incarne dans la publication de véritables traités d'architecture. C'est dans ce phénomène nouveau qu'il faut situer les Sept livres de l'architecture de Serlio ainsi que le Livre extraordinaire, ouvrage à part de ce grand projet en huit volumes. Ce livre se compose de cinquante modèles de portes, vingt d'un style « délicat », et trente d'un style « rustique » : la porte proposée est la trentième de cette suite.

Maîtrise du vocabulaire architectural :

Un premier moment du commentaire, fondé sur la description de l'image, devra amener le candidat à montrer sa maîtrise du vocabulaire architectural dans l'analyse de cette porte monumentale s'apparentant à un arc triomphal (colonnes engagées, bagues, parement, lignes de refend, chaînes), à identifier l'ordre toscan d'une part et le style rustique d'autre part. Toute la description de l'image doit amener le candidat à valoriser le goût de l'architecte à jouer entre la référence savante à l'Antiquité et l'originalité moderne des bossages rustiques, à souligner l'expressivité du portail qui joue entre les surfaces lisses et les surfaces accidentées, contrastes et reliefs particulièrement valorisés par la gravure.

S'arrêter sur le style rustique :

Un second moment peut porter sur l'originalité de ce style rustique, son caractère moderne et licencieux eu égard à la tradition de l'Antiquité. On peut en situer les prémices dans les palais monumentaux florentins du XVe siècle (registre inférieur du palais Médicis, du palais Pitti), et en situer l'essor avec Bramante au palais Caprini à Rome puis avec Jules Romain au Palais du Té à Mantoue. Serlio est le promoteur de ce style en France lors de son séjour qui débute en 1540, notamment à la Grotte des pins du château de Fontainebleau ou sur le portail de l'hôtel de Ferrare non loin du même château. C'est sa retraite dans un lieu sauvage, Fontainebleau, qui amène Serlio à libérer sa « fureur architecturale » pour produire cette étonnante suite de trente portes rustiques, associant ainsi ce style aux demeures rurales. Le recueil, qualifié « d'extraordinaire », prend donc délibérément le contrepied de l'effort normatif des Sept livres en s'autorisant une licence pleine d'invention. A cet égard, il conviendra d'insister sur le caractère proprement moderne de ce recueil, un parfait exemple de l'esprit du maniérisme en architecture, qui mêle la maîtrise des règles et le génie propre à les subvertir.

Le traité d'architecture comme livre :

Un troisième moment permettra de penser l'architecture de la Renaissance dans sa dimension théorique et livresque. Dans la continuité de Vitruve, le traité d'architecture permet au praticien de se positionner comme une figure savante, intellectuelle et libérale. Cette démarche remontant à Alberti au XVe siècle, prend son essor au XVIe siècle (Vignole, Palladio, Scamozzi, Androuet du Cerceau, Bullant, de l'Orme). Elle fait du livre un ouvrage à la fois spéculatif (mathématique, géométrie, harmonie, proportion, beauté), archéologique (étude de vestiges qui fondent la bonne architecture, question des ordres notamment), social (définition de la bienséance selon l'usage du bâtiment et la qualité de son occupant), pratique (matériaux mobilisés et mise en œuvre). Elle offre aussi un ensemble de modèles gravés : en effet, le traité est indissociable d'un ensemble d'illustrations propres à éveiller l'invention de l'architecte-lecteur et à encourager ses propres créations. L'apparition de ces traités est ainsi indissociable du développement de l'imprimerie et d'une culture de l'image en Europe. Il sera intéressant de souligner que c'est à Lyon, haut lieu de l'humanisme et de l'imprime en France, que Serlio publie son ouvrage. Le Livre extraordinaire, par sa simplicité (une suite de 50 modèles accompagnés de rapides commentaires) est sans doute des huit volumes de Serlio celui qui a le plus influencé l'architecture du XVIe siècle et une bonne part de celle du XVIIe siècle. Plutôt que de constituer un ensemble de modèles figés, il agit comme un art de la combinatoire qui doit pousser le lecteur à s'emparer de ce vocabulaire pour construire librement sa propre rhétorique architecturale. On en retrouve l'influence aussi bien en Italie qu'en France, en Belgique, aux Pays-Bas ou en Angleterre, faisant de l'œuvre de Serlio une des causes majeures du développement d'une véritable architecture maniériste internationale dans la seconde moitié du XVIe siècle.

❖ **Document 3 : Adriaen Brouwer (Audenarde, 1605 ou 1606 – Anvers, 1638), La Potion amère, vers 1636-1638, huile sur bois, Francfort, Städel Museum. Exposition à Anvers (actualité)**

Bien que fort courte, la carrière d'Adriaen Brouwer se révèle particulièrement marquante pour toute une veine de la peinture aussi bien flamande que hollandaise du XVII^e siècle : les tableaux de paysans, buveurs ou fumeurs, présentés dans des scènes de tavernes ou dans des cadrages plus serrés valorisant leur faciès. Le tableau proposé relève de cette seconde catégorie, qualifiée de « tronie » en néerlandais et élevée au statut de genre en tant que tel au XVII^e siècle dans les écoles du Nord. On attend du candidat de situer Brouwer dans la tradition de la peinture de sujets paysans, de « gueuseries », précédée par la figure marquante de Pieter Breughel l'ancien au XVI^e siècle, contemporaine de Frans et Dirck Hals, et continuée ensuite par des figures telles que David Teniers, Adriaen van Ostade, Cornelis Saftleven ou David Ryckaert. La carrière de Brouwer peut se diviser en différentes périodes : un premier moment hérité de Breughel et présentant des coloris vifs et acides, bientôt remplacés, à la suite d'un passage dans l'atelier de Frans Hals à Haarlem de 1628 à 1631, par un coloris plus unifié, plus sourd, tendant vers le monochrome, tonalisme caractéristique de la peinture haarlémoise des années 1620-1630. La Potion amère, avec sa palette très sévère de bruns, de verts et de violets, relève de cette tendance. Dessiner la carrière de Brouwer, évoluant entre Haarlem et Anvers, sera par ailleurs l'occasion de relativiser la rupture souvent exagérée entre Pays-Bas du Sud et Pays-Bas du Nord, la mobilité de nombreux artistes prouvant plutôt le contraire. Cette peinture anticlassique, rejetant les valeurs du beau idéal, accorde une place assumée à la grimace et à la laideur. Elle n'en fut pas moins valorisée dès le XVI^e siècle par sa capacité d'imitation fidèle de la réalité de la nature. Les peintres de cette veine étaient ainsi rapprochés du peintre antique Eupompe, spécialisé dans les sujets paysans, ce qui offrait une légitimité érudite à ces représentations grivoises. Cette peinture de sujets populaires à destination des collectionneurs s'inscrit dans la tradition antique et humaniste de la hiérarchie des genres, par analogie avec le théâtre : de même que la tragédie, la peinture d'histoire met en scène de beaux personnages réalisant de nobles actions ; de même que la comédie, les tableaux de genre présentent des personnages du peuple dans des actions triviales. A cet égard, on peut véritablement parler de tableaux « pour rire » et souligner des analogies avec certains exemples italiens (Vincenzo Campi, Bartolomeo Passarotti, certaines toiles d'Annibale Carrache). Dans ces tableaux, c'est surtout la capacité d'observation du peintre qui est valorisée, plus particulièrement dans ces compositions au cadrage resserré, appelé les « troniers », qui se concentrent sur le rendu de la physionomie et de l'expression des personnages, animés par différentes passions. On attendra une réflexion sur la notion de genre, en distinguant le portrait de la tronie et en proposant une réflexion sur ce genre d'une importance radicale dans la peinture des écoles du Nord au XVII^e siècle (Rubens, Rembrandt, Vermeer, etc.), et connaissant des survivances dans les figures de fantaisie en France comme en Italie au XVIII^e siècle. Ici, Brouwer représente un paysan venant de goûter à une potion amère et criant de dégoût. La franchise de la physionomie est à inscrire dans une esthétique de l'effet, qui caractérise la peinture des Ecoles du Nord, plus particulièrement hollandaise, des années 1630-1640, insistant très largement sur la force de l'expression et cherchant à susciter la surprise du spectateur. L'ouverture de la bouche, l'apparition des dents, les sourcils froncés, le nez rond sont autant d'éléments en opposition avec l'idéal du canon hérité de l'Antiquité. Le tableau pourra ainsi être inscrit dans une histoire plus générale de l'intérêt pour la laideur et les expressions outrées, qui se retrouve aussi bien dans les caricatures de Léonard que dans L'Affreuse duchesse de Metsys. On pourra aussi assimiler le tableau à une « allégorie du goût », les allégories des cinq sens constituant comme un sous-genre des tronies. On pourra encore le rapprocher du thème des médecins affabulateurs dont ce personnage a sans doute été la victime, sujet si présent dans la peinture comme dans la comédie du XVII^e siècle. Une réflexion plus globale sur l'émergence des genres dans la production de peinture des écoles du Nord sera valorisée. Le tableau, par ses petites dimensions qui en fait une peinture de cabinet, est typique d'une économie de l'art où les artistes développent un fort degré de spécialisation, plus prononcé que leurs contemporains du reste de l'Europe. Ces artistes, qui peignent pour l'essentiel le même genre de tableaux pendant la totalité de leur carrière, exécutent des œuvres où l'essentiel de l'invention passe par la variation autour d'un même thème. Cette spécialisation s'explique sans doute par l'importance du marché et de la demande, beaucoup plus vaste qu'en France, en Italie ou en Espagne où la peinture est surtout réservée aux bâtiments publics ou aux élites, là où il n'est pas rare de trouver des tableaux dans les intérieurs des classes moyennes flamandes et hollandaises. Cet élargissement du marché a sans doute favorisé le développement de ces sujets truculents et populaires et la spécialisation d'un peintre comme Brouwer dans ces sujets. Mais c'est surtout la rude concurrence existante entre les peintres, particulièrement nombreux dans ces territoires, qui explique la très haute spécialisation des artistes. Il sera attendu du candidat, face à une image d'une grande simplicité et d'une grande immédiateté, de manifester une sensibilité à la matérialité de l'œuvre, bien visible sur le cliché : utilisation d'un support de bois, très prégnant dans la peinture de petit format du XVII^e siècle aussi bien flamande que hollandaise, subtilité de l'exécution picturale mêlant l'application de glacis délicats et des notes de peinture moins diluée, modelant les formes par des annotations brutales et rapides, qui cherchent à imiter jusque dans son exécution le caractère dru et cru de cette figure de paysan.

❖ **Document 4 : Edme Bouchardon (Chaumont-en-Bassigny, 1698 – Paris, 1762), L'Amour qui se fait avec les armes de Mars un arc de la massue d'Hercule, vers 1745-1750, marbre, Paris, musée du Louvre.**

Figure singulière dans la sculpture française au cœur du XVIII^e siècle, Edme Bouchardon conçoit un art en rupture avec l'emphase rocaille caractérisant la première moitié du siècle. Proposant une synthèse originale entre l'étude attentive de la nature et des modèles de l'Antiquité, l'artiste gagne la faveur de nombreux amateurs et critiques partageant avec lui le même souci d'un retour à des formes calmes et sereines. L'Amour se faisant un arc de la massue d'Hercule est à cet égard une magistrale synthèse de son art, de même qu'un exemple de sa faculté d'invention, proposant une allégorie raffinée de la force de l'amour. Un premier temps du commentaire visera à rappeler le contexte

de cette commande dans la carrière de Bouchardon. Après un séjour remarqué à l'Académie de France à Rome de 1723 à 1732, au cours duquel il reçoit la commande du buste du pape Clément XII, suivi d'un agrément à l'Académie royale en 1733, Bouchardon mène une carrière à succès à Paris avec de grandes chantiers : huit sculptures pour le chœur de l'église Saint-Sulpice ; la Fontaine des Quatre-Saisons de la rue de Grenelle ; la conception des modèles des médailles pour l'Académie des inscriptions et belles lettres. Ainsi, lorsqu'en 1739, le directeur des bâtiments du roi Philibert Orry propose une commande à l'artiste, sa réputation est suffisamment installée pour qu'il en choisisse lui-même le sujet. Si les représentations de l'Amour sont choses courantes dans la tradition de la sculpture, Bouchardon élève son projet au rang d'allégorie à la fois savantes et sensible. Il choisit de présenter le triomphe de l'amour sur la violence au moyen de l'épée de Mars qui devient l'instrument permettant à l'Amour de tailler son arc dans la massue d'Hercule. L'Amour essayant une de ses flèches de Jacques Sally, de même que L'Amour menaçant d'Etienne Maurice Falconnet, ne traiteront pas leur sujet d'une manière aussi complexe et raffinée. Un second moment proposera une analyse proprement dite de la sculpture. L'anatomie du corps proposé par Bouchardon, adolescent plutôt qu'un enfant, est originale. Elle se fonde sur une étude attentive d'un modèle de jeune garçon très minutieusement dessiné dans de multiples poses, comme en témoigne une série de sanguines conservée au musée du Louvre et présentant le jeune modèle sous toutes ses faces. Les témoignages rapportent également que Bouchardon utilisa également pour s'inspirer des moulages réalisés sur le vif. Il tire de ses études un corps à l'harmonie singulière : membres longs et fins, tête petite, torse étroit, pieds grands. L'ambiguïté adolescente de ce corps fin et allongé a également été suggérée à l'artiste par L'Amour se taillant un arc de Parmesan (Vienne, Kunsthistorisches Museum, copie documentée dans la collection Orléans). Ce naturalisme s'allie à une connaissance fine de l'Antiquité, notamment de L'Amour cordant son arc de Lysippe alors connu par de multiples exemplaires. C'est ce modèle antique qui suggère à Bouchardon le calme noble de sa figure, son expression souriante, le choix même de ne pas percer les yeux, malgré l'usage de son temps. Bouchardon avait déjà fait la démonstration de sa spectaculaire capacité à synthétiser la nature et l'Antique dans sa copie du Faune endormi exécuté durant son séjour à l'Académie de France à Rome. La terrasse est également ornée d'une élégante frise antiquisante bien éloignée des ornements rocaille. Cette synthèse entre tradition antique et étude de la nature vise à définir un art en rupture avec le goût plus baroque alors dominant dans la sculpture française contemporaine et incarné par les frères Adam, rivaux de Bouchardon. Le caractère tournoyant de la figure, mis en évidence par les multiples clichés, devra être envisagé en termes de surprise. L'œuvre révèle ainsi son idée au fil du mouvement circulaire du spectateur : trophées de Mars et d'Hercule vaincus, effort de l'Amour sur l'arc pour essayer son élasticité, visage de l'Amour souriant. Il faudra également souligner le raffinement de l'exécution, la diversité de traitements du marbre imitant une multiplicité de matières rendues avec un soin extrême par l'artiste. Les témoignages contemporains rapportent en effet que le sculpteur n'a confié que le dégrossissement du bloc à un assistant, et a veillé lui-même à mener tout le travail au ciseau, à la gradine, au trépan, puis réalisé lui-même le ponçage et le polissage. Un troisième temps pourra porter sur les débats suscités par l'œuvre au moment de sa réception. Les premières pensées de Bouchardon sont ainsi présentées au Salon de 1739 puis au Salon de 1746. En 1750, l'œuvre est exposée à Versailles dans le Salon de la guerre, puis dans le Salon d'Hercule. Pour des raisons peut être politiques, le marbre quitta bientôt Versailles : le sourire amusé de l'Amour semblait-il exprimer une certaine ironie face à l'exaltation guerrière du Louis XIV de Coysevox du Salon de la guerre ? ou au Triomphe d'Hercule par Lemoyne dans le Salon du même nom ? Il se trouva plus adapté au petit pavillon construit à Choisy par Ange Jacques Gabriel pour accueillir les rencontres intimes de Louis XV et de madame de Pompadour. Voltaire, de même que Diderot ou Lafont de Saint-Yenne, jugèrent le sujet peu lisible, et regrettèrent le spectacle de l'effort de cet Amour qualifié de « charpentier » qui ne convenait pas à la grâce attendue de ce jeune dieu. Le corps adolescent fut de même critiqué pour son ambiguïté. Au contraire, Bouchardon eut également ses soutiens, en la personne du comte de Caylus, collectionneur d'Antiquité qui encouragea largement la carrière de ce sculpteur dont les choix artistiques concordaient avec les siens. Surtout, Pierre Jean Mariette publia en 1750 un long texte favorable à cette sculpture qui explicita tous les sujets de débats : le raffinement du sujet, l'adolescence de ce corps, la synthèse réussie entre la nature et l'Antiquité. Il s'agira ainsi pour le candidat de situer la réception de cette œuvre, de même que la carrière de Bouchardon en général, dans l'émergence d'un espace public et critique dans le monde de l'art français du XVIIIe siècle, donnant un rôle de plus en plus important aux réseaux et au public dans le succès de la carrière d'un artiste.

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

- ❖ **Document 1 :** Charles Barry (1795-1860), *Vue perspective des nouvelles Chambres du Parlement, vers 1840-1849*, crayon graphite, aquarelle et gouache sur papier, 40,3 x 76,5 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon collection, inv. B1975.4.1882. *Éléments décoratifs d'Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852) pour la Chambre des Communes : carreau de la manufacture Minton and Co, 1850, Londres, V&A ; panneau de porte, vers 1850, Paris, musée d'Orsay)*

Éléments attendus :

- Rappeler le contexte : le Parlement, construit au XI^e siècle, brûle en 1834 ; Barry est retenu en 1836 parmi les 97 projets pour la reconstruction, qui dure de 1840 à 1847
- Charles Barry s'associe au jeune Pugin pour proposer un bâtiment de style gothique perpendiculaire. Problématiques d'un style national et du Gothic Revival
- Décor néogothique entièrement conçu par Pugin à partir de 1844
- Resituer Pugin et le Gothic Revival ; publications : *Les Vrais Principes de l'architecture chrétienne* ; *Gothic Furniture in the style of the 15th century* ; *Contrasts, or A Parallel Between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, and similar Buildings of the Present Day* / constructions : Ratcliffe College, Alton Castle...
- Place de l'ornement et nouveaux modèles décoratifs, conception de l'architecture comme un ensemble (parler des nombreux dessins préparatoires conservés au V&A)
- Evoquer la large iconographie de Westminster
- Parler plus largement du néogothique en Europe

❖ **Document 2 : Henri Gervex (Paris, 1852 - Paris, 1929), *Rolla*, 1878, huile sur toile, 176,2 x 221,3 cm, Bordeaux, musée des Beaux-Arts, LUX 1545**

Henri Gervex suscite le scandale lorsqu'il envoie au Salon de 1878 *Rolla*, emprunté à un long poème de Musset de 1833 ; un mois avant l'ouverture de l'exposition, l'administration des Beaux-Arts juge immorale la transposition qu'en propose le peintre, jusqu'à refuser la toile alors qu'il est pourtant dispensé de délibération du jury. Ce n'est pas tant le grand corps académique qui surprend que le contexte narratif que le peintre construit autour de la jeune femme, moins nue que déshabillée comme le suggèrent les dessous épars sur le sol. Alors que la scène pourrait sembler être une scène de genre contemporaine traitant, comme chez Musset, de la misère sociale, elle devient par ce détail iconographique une affaire de mœurs dans le format de l'histoire. Chez Musset, l'amour pour Marie qui consume Jacques Rolla jusqu'à son dernier sou le conduit au suicide. Loin de toute forme allégorique ou d'effet de suggestion, Gervex transpose le sujet dans un milieu bourgeois du Paris contemporain, faisant glisser le propos vers la cupidité des prostituées avides de faveurs. Cette lecture n'est pas sans lien avec sa relation avec Valtresse de la Bigne, célèbre courtisane ayant inspiré un an plus tôt à Émile Zola le personnage de Nana. La question de la crudité du nu n'est pas nouvelle et Gervex synthétise dans ce tableau deux œuvres de 1863, la Naissance de Vénus de son maître Alexandre Cabanel, grande académie sortant de l'écume, dont il reprend le traitement lisse et la posture, et le Déjeuner sur l'herbe d'Edouard Manet, dont les vêtements réunis au premier plan laissent percevoir une partie carrée. La fréquentation de Manet et des impressionnistes à partir de 1876 le pousse à éclaircir sa palette, ce qui est particulièrement perceptible dans cette symphonie de blancs, et à se tourner vers les sujets de la vie moderne. Degas lui a d'ailleurs suggéré la nature morte du premier plan qui cristallise la portée érotique de la toile. Le tableau condamné par la morale est présenté boulevard des Capucines, pas dans une exposition des œuvres refusées comme il s'en tient depuis 1843, jusqu'à l'officiel salon des refusés de 1863, mais chez un marchand de tableaux. Le succès rencontré durant ces trois mois n'empêchera pas le peintre d'attendre 1926 pour que le tableau entre par legs au musée du Luxembourg, avant d'être déposé après sa mort au musée de Bordeaux. Il est attendu des candidats qu'ils développent la question du sujet en peinture et qu'ils interrogent les questions d'académisme et de modernité. Ils doivent témoigner d'une bonne connaissance des nombreuses références de Gervex, mais aussi du fonctionnement du Salon. Il est également important de replacer le tableau dans le contexte social.

❖ **Document 3 : Martial Raysse (né en 1936 à Golfe-Juan), *Peinture à haute tension*, 1965, photographie découpée, acrylique, peinture fluorescente, flocage et néon sur toile, 162 x 96,5 cm, Amsterdam, Stedelijk museum, inv. A 23906**

Dès 1960, le Pop Art se décline en France chez les nouveaux réalistes, groupe fondé par le critique Pierre Restany autour de Daniel Spoerri, Christo, Villeglé, parmi lesquels Martial Raysse tient une place particulière. Si tous cherchent à intégrer les objets de la société de consommation, Raysse développe une approche plus inspirée du pop art américain à la façon de Lichtenstein ou Warhol découverts lors d'un voyage aux États-Unis. Fasciné d'abord par le plastique, il amalgame dans des séries comme *Made in Japan* des tableaux de grands maîtres à des références à la société de consommation via l'intégration d'objets manufacturés. La question des stéréotypes, issus des tableaux d'Ingres ou des publicités contemporaines, construit son univers esthétique, comme ici *Peinture à haute tension* qui joue d'un idéal féminin intemporel passé au crible des matériaux contemporains, telle la peinture fluorescente ou le néon. Contrairement à Donald Judd, Dan Flavin ou Joseph Kosuth qui utilisent au même moment le néon comme matériau autoréférentiel, Raysse lui donne une dimension narrative contribuant à la mise à distance du modèle, inaccessible et électrique, sur cette photo découpée, floquée et peinte. Ce tableau phare a été acquis l'année de sa réalisation par le Stedelijk d'Amsterdam lors de la première rétrospective de l'artiste. Il a été détourné quelques années

plus tard par l'artiste appropriationniste Elaine Sturtevant. Il s'agira de remettre cette œuvre dans le contexte du pop art en développant les spécificités françaises. Les candidats devront également aborder la question des matériaux à partir des années 1960 et notamment le néon.

❖ **Document 4 : Sheila Hicks (née en 1934 à Hastings), Palitos con Bolas, 2011, lin, coton, soie, nylon, bâtons de bambou, Paris, MNAM - Centre Pompidou, inv AM. 2017-173**

Alors qu'elle suit les cours de peinture de Josef Albers à la Yale school of art, Sheila Hicks découvre avec Anni Albers le potentiel pictural du tissage, qu'elle va expérimenter lors d'un voyage en Amérique du Sud de 1957 à 1959 à partir d'un métier portatif de sa conception, aboutissant plus tard à ses Minimes. L'étude des textiles précolombiens, commencée auprès d'Anni Albers qui s'approprie depuis les années 1930 les formes géométriques observées sur les sites du Mexique, aboutit à une thèse qui scelle une pratique qu'elle poursuit depuis les années 1960. Héritière des réflexions menées dans les confréries artistiques et groupes sécessionnistes depuis les Arts and Craft jusqu'au Bauhaus sur la rupture des frontières entre les beaux-arts et les arts appliqués, elle renouvelle l'usage du textile qui perd sa fonction utilitaire pour devenir un médium artistique à part entière. Cette sculpture textile commencée en 2008, constituée de 23 galets et de 97 bâtons colorés en fils et tissus de différentes dimensions à composition variable, témoigne de l'évolution de la pratique de Hicks dont les fibres sont l'élément constituant pour peindre ou sculpter en s'adaptant à l'espace de destination. Contrairement aux tissages d'Anni Albers au Black Mountain college, Hicks suit une logique expérimentale et générative alliant une dimension artisanale (soie, laine...), organique (bambou) et une recherche d'innovation avec matériaux nouveaux (ici du nylon). Les formes irrégulières construisent un paysage accueillant où les matériaux, leurs couleurs et les assemblages interagissent entre eux pour façonner un rapport sensible à l'espace. Parallèlement à ses lianes, les galets et bâtons qui composent cette œuvre sont chargés d'une symbolique très forte, réunissant bâtons de parole et pierres d'écoute des traditions amérindiennes. Les candidats devront replacer la pratique de Sheila Hicks dans l'histoire contemporaine du tissage, technique féminine autant que source d'expérimentations dont il faudra retracer les grands centres. Il devra également être question des recherches intermédiaires dans la sculpture et la peinture contemporaine, les imprégnations de techniques et inspirations indigènes.

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

❖ **Document 1 : Tondo dit « Tondo des Deux Frères ». Provenance : Antinoé, Fouilles d'Albert Gayet, campagne 1898-1899. Datation : II^e siècle après J.-C. Matériaux et techniques : Peinture sur panneaux assemblés. Dimensions : H. 38 cm, l. 24 cm. Lieu de conservation : Le Caire, Musée Égyptien, inv. JE 33739, CG 33267**

Éléments attendus :

- Effectuer une description détaillée du tondo : c'est une œuvre atypique dans sa composition mais qui comporte de nombreux éléments caractéristiques des conventions de représentation employées dans les portraits dits « du Fayoum ».
- Replacer la statue dans son contexte de découverte : la fouille des nécropoles d'Antinoé a permis de générer une très grande connaissance des pratiques funéraires en Égypte de l'époque Gréco-romaine à l'époque Byzantine.
- Evoquer les fouilles d'Albert Gayet d'Antinoé qui ont permis l'enrichissement de nombreuses collections en France notamment.
- Evoquer Antinoopolis, ses conditions de fondation, et son urbanisme.
- Evoquer la question de l'homosexualité masculine dans le monde gréco-romain et plus particulièrement en Égypte.

Description et analyse :

Le tondo dit « des Deux Frères », double portrait inhabituel de deux hommes, peint sur un panneau de bois circulaire, a été mis au jour lors de la saison 1898/99 des fouilles françaises d'Albert Gayet à Antinoopolis en Moyenne Égypte, où il mena jusqu'en 1911 d'importants travaux archéologiques, découvrant de nombreux portraits de momies de grande qualité peints sur des panneaux de bois et des linéuls. Bien qu'il n'ait jamais été utilisé comme portrait de momie en soi, le tondo a très probablement été trouvé dans un contexte funéraire, où il a pu être déposé dans un tombeau familial. En dépit de sa singularité frappante, cet objet peut être aisément rapproché de ce que l'on dénomme les « portraits du Fayoum », en raison de l'origine géographique de la majorité d'entre eux. Ces portraits, ultime évolution du masque funéraire égyptien qu'ils ne remplacent pas tout à fait, constituent un témoignage de la peinture de chevalet à l'époque romaine, bien circonscrit dans l'espace et le temps. Si quelques spécimens ont été réalisés sur toile, la grande majorité de ces objets a été peinte sur des panneaux de bois qui étaient ensuite enchâssées dans les bandelettes de la momie. Après avoir appliqué une couche d'apprêt sur le support, le portrait était réalisé soit à l'encaustique, c'est-à-dire en mélangeant les couleurs à de la cire fondue et en les appliquant par petites touches avant durcissement complet, soit à la détrempe. La fourche chronologique d'utilisation de ces portraits oscille entre le milieu du 1^{er} siècle et le milieu du 3^{ème} siècle de notre ère. Les éléments stylistiques tels les vêtements et les coiffures des individus permettent d'affiner les datations. Ainsi, à la lumière des éléments stylistiques et iconographiques, le tondo

d'Antinoopolis est généralement daté des années 130 ou 140 de notre ère. Il représente deux hommes qui se tiennent côte à côte et contrastent l'un avec l'autre par la couleur de la peau et les indicateurs d'âge tels que la pilosité faciale, les rides et le costume. L'homme à gauche, au teint clair et à la peau lisse, dont la lèvre supérieure ne porte qu'une infime trace de moustache duveteuse, paraît nettement plus jeune que son compagnon à la peau plus foncée, qui présente une moustache plus fournie, une barbe claire au menton et front marqué de deux sillons horizontaux. Le jeune de gauche porte une tunique blanche au col orné d'un liseré rouge et dont la manche laisse voir un svastika. Une chlamyde rouge tenue par une fibule munie d'un cabochon, manteau court qui indique le statut du jeune homme. L'homme de droite porte une tunique blanche sur laquelle est enfilé un manteau blanc. Une statuette dorée d'une divinité masculine plane de manière protectrice au-dessus de l'épaule extérieure de chaque personnage : Osirantinoos du côté du jeune homme et Hermanubis pour le plus âgé, divinités syncrétiques. Un seul élément asymétrique s'immisce dans la composition par ailleurs soigneusement équilibrée du tondo. Il s'agit d'une seule date égyptienne, le 15 Pachon (10 mai), qui est inscrite le long de son bord gauche, juste au-dessus de l'épaule du plus jeune homme et à côté de la base de la statuette adjacente. La relecture de cet objet, identifié par Albert Gayet comme la représentation de deux frères, à la lumière de critères sociodémographiques (âge, genre, classe sociale, origine ethnique...) mis en exergue par les récentes recherches autour de la représentation de l'individu dans le monde romain, comme le résultat d'une construction savante de l'identité du sujet, permettent d'apporter une autre lecture de ce double portrait. En effet, il est possible de proposer une interprétation différente, à savoir la représentation d'un couple d'amants. Tout d'abord, la composition singulière de ce double portrait peut être rapprochée de deux autres exemples : le tondo de Berlin, provenant probablement d'Egypte, certes un peu plus tardif, représentant l'empereur romain Septime Sévère et le double portrait de Paquius Proculus et son épouse provenant de Pompéi, un peu plus ancien. Ces analogies attestent d'une homogénéité de la composition de ces représentations de couples, tant dans les dispositions, que les variations de carnations des personnages, que la mise en exergue des atours illustrant de la position sociale. Enfin, l'origine géographique du tondo peut également être un élément permettant d'éclairer la théorie du couple d'amants : ce dernier fut trouvé à Antinoopolis, la ville fondée par l'empereur Hadrien pour commémorer la mort prématurée de son jeune favori, Antinoos, qui en raison de sa mort tragique fut rapidement associé au dieu Osiris sous la forme du dieu Osirantinoos, représenté sous la forme d'une statuette dorée sur le tondo. Ces éléments pourraient ainsi corroborer l'hypothèse d'un couple d'amants se plaçant dans la continuité iconographique impériale. Ainsi, ce double portrait évoque alors ainsi des circonstances de vie plutôt que des circonstances de mort de ses sujets, qui se sont fait représenter sur une œuvre à la fois héritière des traditions funéraires égyptiennes pharaoniques indigènes et témoin du nouveau mode de représentation des individus dans les provinces romaines.

- ❖ **Document 2 : Statue de la déesse Bastet sous forme de chatte dite « Chat Gayer-Anderson ». Provenance : Saqqarah ? Datation : Basse Epoque, 7e siècle av. J.-C. Matériaux et techniques : Bronze, argent, or, fonte à la cire perdue. Dimensions : H. 34 cm ; l. 14 cm ; pr. 23 cm. Lieu de conservation : Londres, British Museum, EA 64391**

Eléments attendus :

- Description fine de l'objet avec une insistance sur les différents ornements et sur la technique de la fonte à la cire perdue.
- Expliciter l'identité de la déesse Bastet, de son pendant avec la déesse Sekhmet, de la question de la statuaire en bronze.
- Apporter quelques éléments de contexte géographique : provenance de Saqqarah et récentes découvertes de catacombes de chats, colline du Bubastéion...
- Evoquer le statut particulier de l'objet et de son histoire.

Description et analyse :

Cette célèbre statue connue sous le nom de « Chat Gayer-Anderson », conservée au British Museum, date de la Basse Epoque, vers 600 av. J.-C.. Elle porte le nom du major Robert Grenville Gayer-Anderson, qui en fit don au British Museum en 1939. Il était un collectionneur passionné de petites sculptures, de bijoux et de céramiques et d'antiquités égyptiennes qu'il exposait dans sa maison du Caire, aujourd'hui connue sous le nom de musée Gayer-Anderson, adjacent à la Mosquée Ibn Tulun, qui fut très récemment restauré et rouvert au public. L'objet est une représentation en bronze de la déesse Bastet sous sa forme zoomorphe. La déesse était généralement représentée sous la forme d'une femme à tête de chat ou sous la forme d'un chat. Son principal centre de culte était Bubastis dans le delta du Nil, mais elle fut également vénérée à Saqqarah, où un sanctuaire et des catacombes lui étaient dédiés, sur le site actuellement dénommé « Bubasteion ». Elle était une déesse-mère et une contrepartie bienveillante de la déesse lion plus agressive Sekhmet. De nombreux ex-voto sous la forme de représentations en bronze et de momies de chats lui étaient consacrés par les pèlerins et enfouis dans les catacombes des divers sites qui lui étaient consacrés. La déesse est représentée assise, la queue ramenée sur le côté droit, attitude très communément usitée dans les représentations de chats, tant tridimensionnelles que peintes. Le rendu général de l'animal est dépourvu de symétrie, renforçant un caractère naturaliste à la représentation qui restitue un certain modelé anatomique des diverses parties de son corps. Les détails tels que les griffes et le nez sont également restitués avec une grande fidélité. On peut imaginer, au regard de la grande qualité de la représentation, que les yeux, qui devaient être incrustés, devaient contribuer à rendre cette effigie très naturelle dans son rendu. Au-delà d'une simple représentation animale, de nombreux détails confèrent un caractère divin à cette chatte. Tout d'abord, deux plumes, représentation de la maât (l'ordre universel), garnissent l'intérieur des oreilles

de l'animal, telles des touffes de poils. Un scarabée est posé sur le sommet du crâne du chat. Les boucles d'oreille et l'anneau de nez porté par l'animal sont des ajouts modernes, toutefois, de tels atours sont attestés sur d'autres statues antiques. La déesse porte un collier de type ousekh, analogue à celui que l'on trouve au cou des défunts, composé de trois rangs de perles tubulaires et d'un rang de perles en forme de gouttes. Sous le collier, un scarabée ailé poussant le disque solaire, constitué d'une incrustation d'argent, peut être interprété comme un élément de pectoral, symbole de renaissance. Par-dessus le collier ousekh est disposé un autre collier constitué d'une plaque d'argent ornée de l'œil oudjat, symbole de protection et de guérison. Sur le plan technique, cette statue a été réalisée à l'aide de la technique de la cire perdue : un modèle en cire de l'objet à réaliser est emprisonné dans ce qui deviendra un moule en matière réfractaire, équipé de conduits permettant d'une part de couler le métal en fusion et d'autre part d'évacuer la cire du modèle original. Des analyses physicochimiques ont permis de déterminer que la statue est réalisée dans un alliage de cuivre, étain, arsenic et plomb. Les techniques d'imagerie ont permis de découvrir que l'objet a subi des réparations, à l'instar d'une grande fissure le long du corps et qu'il a été recouvert de plusieurs couches de peinture verte. Plusieurs fonctions peuvent être envisagées pour cette statue : il peut s'agir d'un ex-voto à la déesse, réalisé par un personnage de haut rang au regard de la qualité de l'objet, qui peut avoir été déposé dans un temple. Il peut également avoir servi de réceptacle à une momie de chat, l'objet étant pourvu d'une cavité cylindrique, puis déposé dans une catacombe.

❖ **Document 3 : Statue d'Amenhotep III. Provenance : Temple de Louxor, cour du temple d'Amenhotep III, fouilles du Service des Antiquités Égyptiennes en janvier 1989. Datation : XVIII^e Dynastie, fin du règne d'Amenhotep III. Matériaux et techniques : Quartzite sculptée. Dimensions : H. 239 cm ; l. 54 cm ; ép. 106 cm. Lieu de conservation : Louxor, Musée d'Art Égyptien, Inv. J. 838.**

Éléments attendus :

- Description de l'objet.
- Effectuer une analyse stylistique de la statue.
- Evoquer la statuaire en quartzite d'Amenhotep III.
- Evoquer la découverte de la statue et la question des caches de statues dans les temples.

Description et analyse :

Ce chef-d'œuvre de la sculpture égyptienne fut mis au jour en 1989 à l'occasion de travaux dans le temple de Louxor. Le Service des Antiquités Égyptiennes était en train d'effectuer des prélèvements d'échantillons du sol de la cour d'Amenhotep III lorsque des ouvriers découvrirent une cache de 26 statues de rois, dieux et déesses, pour la plupart dans un remarquable état de conservation, probablement enfouies à l'époque Romaine. Le roi est représenté dans sa prime jeunesse, dans l'attitude de la marche apparente, écrasant les ennemis traditionnels de l'Égypte représentés par neuf arcs qu'il piétine avec ses sandales. La statue du roi repose sur une base, appuyée sur un pilier dorsal cintré. L'ensemble est disposé sur un traîneau, nous indiquant qu'il s'agit d'une représentation non pas directement du roi, mais d'une statue du roi divinisé. Amenhotep III porte un collier ousekh, des bracelets, des brassards et un pectoral dont le rendu évoque un aspect granuleux, par opposition à son pagne shendjyt dont le niveau de détail est saisissant : les plis du tissu sont très finement marqués, et le double nœud de serrage du vêtement se détache nettement en relief. Le devant du pagne est orné de bijoux en forme d'uraeus portant le disque solaire entourant un cartouche lui-même surmonté du disque solaire comportant son nom de couronnement, Nebmaâtrê. Le visage juvénile du souverain est traité dans un style qui est aisément identifiable à celui de la statuaire d'Amenhotep III : les yeux en amande sont ourlés d'un trait de khôl sculpté, la paupière est matérialisée par un trait incisé, alors que les sourcils sont traités en méplat en arrondi. Le nez est à la fois massif et élancé. La bouche, charnue et épaisse, est rehaussée d'un contour saillant conférant au visage un très léger sourire. Une barbe postiche droite vient orner le menton du souverain qui est coiffé du pschent. L'anatomie du roi est rendue dans un modelé alliant à la fois des parties au rendu très souple, à l'instar du visage et des hanches, et des parties plus massives comme les genoux et les jambes. Il émane cependant de la statue une certaine harmonie des proportions, malgré la posture hiératique dans laquelle se trouve le roi. Le recours au quartzite requiert une grande technicité car c'est une pierre très dure que l'on retrouve utilisée à de nombreuses reprises dans la statuaire royale, mais aussi pour la confection des sarcophages royaux, à l'instar de celui d'Amenhotep III dont le couvercle et des fragments de la cuve ont été mis au jour lors du nettoyage de la chambre funéraire de son hypogée dans la Vallée de l'Ouest, une branche secondaire de la Vallée des Rois comportant seulement quelques tombeaux de la fin de la XVIII^e Dynastie. Le choix de cette pierre est également un choix d'ordre rituel. En effet, cette pierre de couleur rouge avait un caractère solaire à l'instar des pigments rouge et jaune utilisés en peinture. Combinée aux éléments à caractère solaire sur la statue comme les uraei, et la double couronne, il est possible d'interpréter cette dernière comme une représentation d'Amenhotep III assimilé au dieu Atoum, le grand dieu d'Héliopolis. On trouve de nombreuses statues d'Amenhotep III en quartzite dans son temple des millions d'années de Kom el-Hettan, notamment les deux célèbres « Colosses de Memnon ». La mission internationale dirigée par Hourig Sourouzian qui travaille à la fouille du site a pu mettre au jour plusieurs colosses à l'effigie du roi dans ce même matériau. Des sources littéraires telles qu'une stèle sur le site nous apprennent que l'extraction de cette roche était faite dans des carrières du Gebel Ahmar, près d'Héliopolis, sous la conduite de l'architecte du roi Amenhotep fils de Hapou qui a supervisé la construction de nombreuses réalisations du roi. La statue du Musée de Louxor témoigne ainsi de la virtuosité des sculpteurs égyptiens face à un matériau difficile à travailler tel que le quartzite. Elle permet aussi d'appréhender la complexité du système d'élaboration des représentations des pharaons en lien avec la fonction royale.

❖ **Document 4 : Temples de Nubie offerts à des pays étrangers : deux exemples. Temple de Dendour, conservé au Metropolitan Museum of Art, New York. Temple de Dabod, conservé au Parc de l'Ouest, Madrid. Datations : Époque gréco-romaine.**

Éléments attendus :

- Description fine avec emploi du vocabulaire architectural.
- Évoquer la Nubie, son histoire géopolitique.
- Évoquer le sauvetage des temples de Nubie et la mobilisation internationale qui a rendu possible cette opération.

Description et analyse :

La Nubie, vaste territoire situé au sud de la première cataracte du Nil, était une zone clé d'importance stratégique et économique pour les anciens Égyptiens. Zone tampon protégeant la frontière Sud de l'Égypte, zone d'extraction de matières premières, elle était également une porte d'entrée par laquelle de nombreuses marchandises commerciales arrivaient en provenance d'Afrique. Son contrôle a constamment fluctué entre les Égyptiens, qui la considéraient comme une province de l'Égypte, et les peuples autochtones de la région qui la considéraient comme la leur. En 1954, la décision de construction du haut barrage d'Assouan pour créer un immense lac artificiel couvrant la vallée du Haut-Nil depuis Assouan en Égypte jusqu'à la cataracte de Dal au Soudan condamna à la submersion la Nubie, région d'une très grande richesse archéologique et patrimoniale. En 1959, l'Égypte et le Soudan ont demandé à l'UNESCO d'aider leurs pays à la protection et à la sauvegarde des monuments et des sites voués à la disparition sous les eaux du lac Nasser. Une campagne internationale pour la sauvegarde des monuments de Nubie fut lancée en 1960 et s'est achevée en 1980, sous la coordination de l'UNESCO. Elle a permis la fouille archéologique et l'inventaire de centaines de sites, le sauvetage de milliers d'objets, et la sauvegarde et le déplacement d'un certain nombre de temples importants vers des points plus élevés, les plus célèbres d'entre eux étant les temples d'Abou Simbel et de Philae. La grande majorité des temples a pu être reconstruite en Égypte et au Soudan sur six sites choisis méticuleusement. Toutefois, en témoignage de sa gratitude envers les pays qui se sont impliqués dans le sauvetage de son patrimoine, l'Égypte a fait don de quatre temples à des pays étrangers, dont deux font l'objet du présent document. Originellement situé à environ 10 km au sud du haut barrage d'Assouan, sur la rive Ouest du Nil, le temple de Dabod est un petit temple d'Amon construit par le roi méroïtique Adikhalamani dans la première moitié du 3^{ème} siècle avant J.-C.. Il fut ensuite agrandi par à l'Époque Ptolémaïque et dédié à la déesse Isis. Il reçut sa décoration sous les empereurs Auguste et Tibère. Il fut offert à l'Espagne en 1968 et remonté à Madrid dans le Parc de l'Ouest. La structure du temple est assez minimaliste : trois portes initialement intégrées à des pylônes en briques crues, dont seulement deux ont été remontées à Madrid, donnaient accès au temple qui comporte une salle hypostyle à quatre colonnes reliées par des murs-bahuts qui donne accès à une salle s'ouvrant sur un pronaos distribuant le naos et deux annexes. La salle hypostyle permet également d'accéder à une annexe, un escalier desservant le toit du temple, ainsi qu'à une petite pièce rapportée sur le flanc gauche du temple, ayant probablement joué le rôle de mammisi. Le temple de Dendour était situé le long du Nil à environ 80 km au Sud d'Assouan. Il fut démantelé en 1963 et offert aux États-Unis en reconnaissance de leur contribution à la sauvegarde des monuments de Nubie menacés par la montée des eaux du Haut Barrage et a été reconstruit au Metropolitan Museum of Art de New York, dans un espace qui lui a été spécialement aménagé. Le temple a été construit sous le règne d'Auguste en l'honneur de la déesse Isis et de deux frères, Peteisis et Pahor, élevés au rang de divinités locales, peut-être en raison d'une mort par noyade. De dimensions modestes, le temple dispose d'un plan très simple : un pylône fait face à une petite cour avec un pronaos à colonnes avec murs-bahut, une salle intérieure et un sanctuaire. Le bâtiment principal ne mesure qu'environ 13,5 x 7 m, sa décoration montre Auguste effectuant des offrandes à la déesse Isis, aux deux frères divinisés, ainsi qu'à d'autres divinités locales. Un détail remarquable de ce temple est la présence à l'arrière du sanctuaire d'une petite pièce longue à laquelle on accède par l'extérieur. Il pourrait s'agir d'un lieu de stockage des offrandes et du matériel de culte. Pour finir, adossé à un éperon rocheux, le temple protégeait une chapelle rupestre, aujourd'hui engloutie sous les eaux du Lac Nasser, qui pourrait être interprétée comme le lieu d'inhumation des deux frères noyés. Ainsi, les deux temples témoignent de l'importance du culte de la déesse Isis en Nubie, au-delà de la première cataracte où se dresse le temple de Philae. Ils sont tous deux des exemples significatifs de belles réalisations de l'époque ptolémaïque et de l'époque romaine, synthétisant dans des édifices de dimensions modestes la quintessence des éléments architecturaux issus de la tradition pharaonique. Ils sont également le témoignage de deux approches différentes de remontage : à savoir dans un musée et dans l'espace public, avec pour chacun, une tentative de remise en contexte par la mise en eau de bassins évoquant le Nil.

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

❖ **Document 1 : Tête de haut personnage. Irak. Alliage cuivreux. Hauteur : 34,4 cm ; Largeur : 21,3 cm ; épaisseur : 23,3 cm. Début de l'époque néo-sumérienne (vers 2190-2100 av. J.-C.). Achat Joseph Brummer Estate en 1947. New York, Metropolitan Museum of Art.**

Cette tête grandeur nature est l'un des rares vestiges de la grande statuaire métallique dont il ne subsiste que de très peu d'exemples du fait que bon nombre d'entre elles ont été fondues dans l'antiquité pour en récupérer le précieux métal. D'apparence naturaliste, cette tête est celle d'un homme à la longue barbe soigneusement peignée portant un turban comme couvre-chef. Les yeux sont manquants ce qui laisse supposer qu'ils étaient incrustés. Il manque également le corps auquel la tête devait être attachée. Il était probablement fait en d'autres matériaux, comme on le voit sur des statuettes de plus petit format, notamment la figurine féminine provenant de Nippur et conservée au musée de Bagdad qui mélange or et gypse. Un tenon est visible sous la tête, il permettait de la fixer sur le corps de la statue. D'après sa

taille, la qualité de son exécution et sa coiffure, il pourrait s'agir d'un haut personnage, voire d'un dirigeant, ce qui expliquerait la forte dépense en métal. Malheureusement l'inscription de son nom et de sa titulature devait se trouver sur le corps de la statue, sur son épaule comme pour Ebih-II de Mari ou sur son manteau comme pour les statues du prince Gudea de Lagash. Du fait de son poids considérable et de son opacité à la radiographie conventionnelle, on a longtemps pensé que cette tête était coulée dans la masse ou ne comportait qu'un très petit noyau. Un examen récent par tomodensitométrie a révélé que le modèle en cire de cette tête avait été formé autour d'un noyau de grande taille, bien que celui-ci ne suive pas les contours extérieurs de la tête. Six grands supports métalliques maintenaient le noyau en place une fois la cire fondue évacuée du moule. Cette tête est donc l'un des premiers exemples de moulage à la cire perdue à noyau creux connu dans le monde antique. En outre, le métal utilisé pour fondre cette tête est essentiellement du cuivre pur avec des quantités mineures d'arsenic et de nickel. Ceci représentait un défi considérable pour les fondeurs car le cuivre n'est pas très stable, absorbant trop d'oxygène, ce qui empêche l'écoulement correct du métal dans le moule. Ceci explique peut-être la fonte incomplète du côté droit de la barbe du personnage, tandis qu'une grande poche d'air a failli bloquer la fonte de l'oreille gauche. L'exemple le plus proche de tête en métal mésopotamienne est celle dite « de Ninive » appelée aussi « tête de Sargon », conservée au musée de Bagdad. Cette tête est comme la nôtre grande nature et fabriquée en alliage cuivreux. On suppose qu'elle représente un roi d'Akkad, peut-être Sargon ou son petit-fils Naram-Sin. Contrairement à notre tête, la tête de Ninive porte une longue chevelure coiffée en chignon et retenue par un bandeau, suivant l'usage des rois mésopotamiens depuis le début du III^e millénaire av. J.-C. Cependant, d'autres représentations royales d'Akkad démontrent l'existence d'autres coiffures comme des bonnets, des casques ou des turbans. Le turban de notre tête de cuivre pourrait donc être une de ces coiffures royales. Constituée de bandelettes plates entrecroisées débordant autour de la tête par-dessus les cheveux tressés qu'elles maintiennent, elle rappelle les bandeaux d'or retrouvés dans le sud mésopotamien. Un fragment en pierre dure noire, trouvé en fouilles sur le site de Tello, l'ancienne Girsu sumérienne, dans le sud mésopotamien, et conservé au Louvre montre une coiffure semblable. Il aurait appartenu à une grande tête au vu de l'échelle ce qui rend ce fragment comparable à la tête au turban et nous fait penser à un fragment de statue royale akkadienne ou néo-sumérienne. Il est également possible que cette coiffure particulière, assez spécifique et rare, date de l'époque des Guti. Ces montagnards descendus du Zagros ont en effet pris le pouvoir en Mésopotamie entre la chute de l'empire d'Akkad et la renaissance néo-sumérienne à l'extrême fin du III^e millénaire avant J.-C. On sait qu'il y a eu des chefs gutis dans la région de Tello et cette tête pourrait représenter l'un de ces souverains.

❖ **Document 2 : Plan et restitution de la citadelle de Godin Tepe, période II. Godin Tepe (Iran). 750 - 600 av. J.-C. Fouilles de T. Cuyler Young pour le Royal Ontario Museum of Art and Archaeology entre 1965 et 1973.**

Les deux images nous montrent la forteresse de Godin Tepe d'époque mède. Le premier dessin est un plan de la forteresse de la phase II :2, tandis que le deuxième est une restitution de sa possible élévation. Cette forteresse fut érigée vers le milieu du VIII^e siècle av. J.-C. sur une colline surplombant la vallée de Kangavar, au nord-ouest de l'Iran, le long de la route qui traverse le Zagros entre Kermânchâh et Hamadân. Cette impressionnante citadelle mesure 120m de long pour 50m de large et une surface de plus de 5000m². Elle est composée de grandes salles à colonnes, de cuisines, d'entrepôts et comptait également un étage. Les murs extérieurs épais de plus de 3m et des tours massives constituaient un puissant système défensif qui dominait la vallée. Cependant peu d'armes ont été découvertes à l'intérieur et le bâtiment semble avoir été conçu pour organiser des banquets à grande échelle, comme le montrent les très nombreux restes de vaisselle – surtout des plats et des bols – ainsi que les ossements animaux – chèvres, moutons – et pépins de raisin découverts dans les dépotoirs des cuisines. La citadelle a été construite en quatre phases. On ne sait pas combien de temps sépare les quatre phases. La première unité du bâtiment est composée des deux grandes salles à colonnes 9 et 6 et des tours qui les encadrent. La salle 9 était la plus grande pièce de la citadelle et sa raison d'être. Son toit était soutenu par 30 colonnes en bois réparties en cinq rangées de six. Ces colonnes étaient peut-être recouvertes d'un enduit de plâtre blanc ou rouge et même peintes. Les murs intérieurs de la salle étaient équipés de banquettes. Au milieu de la banquette du mur nord un « siège d'honneur » était ménagé dans la banquette avec un repose pied entre les rangées de colonnes 2 et 3. A 5m en face de ce siège, un foyer en briques était installé dans la partie nord de la pièce. Il était recouvert d'un enduit d'argile. La première extension consiste en la construction d'une première série d'entrepôt au nord-est (19 à 24) et d'une nouvelle tour d'angle (17). Les murs de ces entrepôts sont très épais et ont été préservés jusqu'à 3m de hauteur à certains endroits. L'épaisseur de ces murs nous indique l'existence d'un étage dans cette zone, bien qu'aucun escalier n'ait été repéré pour cette phase, l'escalier 41 ayant été ajouté plus tard. La troisième extension voit l'ajout d'une nouvelle série d'entrepôts (27 à 32), probablement car les premiers n'étaient pas suffisants. Ces entrepôts étaient probablement aussi surmontés d'un étage. Enfin la quatrième phase de la construction permet l'érection d'un mur sud qui joint la série d'entrepôts du sud à la grande salle à colonne. Dans cette nouvelle cour on trouve une grande cuisine avec quatre foyers et des dépendances. D'autres ajouts, comme la salle à colonnes ouest (16), la tour sud (36, 37) et la pièce à l'est (33) appartiennent peut-être à cette quatrième phase. La citadelle de Godin Tepe est avec Tepe Nush-i Jan l'un des rares site archéologique attribuable aux Mèdes. Les Mèdes

sont un peuple iranien au même titre que les Perses, dont ils furent probablement les suzerains au début du I^{er} millénaire avant J.-C. L'existence d'un royaume mède est mentionnée pour la première fois par Salmanasar III (858-824 av. J.-C.) sur son obélisque noir. Plus tard Hérodote dit du royaume mède que c'est un État puissant. En réalité on ne sait pas si les Mèdes formaient un État-nation au même titre que l'Assyrie ou l'Urartu, s'ils formaient une confédération ou un ensemble de cité sans lien politique fort. Les Assyriens appelaient les souverains mèdes bel ali, « seigneurs de cité ». Le bel ali de Godin Tepe devait probablement sa fortune au contrôle de grands troupeaux de chèvres, de moutons et de chevaux – les fameux chevaux mèdes que l'on voit sur les reliefs de Khorsabad – qui paissaient dans la vallée de Kangavar l'été et dans les montagnes du Zagros l'hiver. Il devait également exercer un certain contrôle sur le commerce du lapis lazuli venu d'Afghanistan et dont la principale route passait juste sous sa forteresse. Godin tepe est enfin un jalon essentiel dans l'histoire des grandes salles hypostyles dont l'origine remonte probablement à la forteresse royale de Büyükkale, le palais du roi hittite à Hattusa au Bronze récent. La première attestation de ce type de salles à l'âge du fer en Iran est le site de Hasanlu près du lac d'Urmiah. Baba Jan et Tepe Nush-i Jan sont contemporains de Godin tepe et toutes précèdent les grandes salles à colonnes appelées apadana des palais perses achéménides de Pasargades, Suse et Persépolis.

- ❖ **Document 3 : Statue d'Ain Ghazal. Ain Ghazal (Jordanie). Chaux, roseaux, bitume. Hauteur : 1,05 m ; Largeur : 35 cm ; Épaisseur : 13 cm. Néolithique, vers 7000-6700 av. J.-C. Fouilles Gary O. Rollefson en 1985. Département des Antiquités de Jordanie, dépôt au musée du Louvre**

Le site d'Ain Ghazal est situé en Jordanie, près de la ville d'Amman. Il fut découvert en 1974 lors de la construction de l'autoroute reliant Amman à Zarka. Les fouilles ont commencé en 1982. En 1983 25 statues, 13 statues en pied et 12 bustes ont été trouvées dans une fosse sous le sol d'une maison et en 1985 7 autres ont été trouvées dans une deuxième fosse. Notre statue provient de la deuxième fosse. Du point de vue chronologique, la Cache I (6750 +/- 80 B.C.) est environ 200 ans plus ancienne que la Cache II (6570 +/- 110 B.C.). Mais les statues des deux fosses partagent les mêmes éléments. Les 32 statues d'Ain Ghazal sont monumentales, comparées aux habituelles figurines néolithiques de la région. Elles mesurent entre 32 cm et 1 m. Les bustes, dont la taille varie entre 32 et 45 cm, sont dépourvus de bras et présentent un torse lisse et une base large. Trois d'entre eux sont bicéphales. Les statues complètes, aux bras souvent très maigres, oscillent entre 85 cm et 1 m. Elles sont aplaties, d'une épaisseur d'environ 5 à 10 cm, presque bidimensionnelles, mais elles tiennent debout toutes seules sur des pieds massifs où les orteils sont notés par des incisions. Le corps est peu décrit : il n'y a pas d'organes sexuels, le dos est droit et les fesses légèrement saillantes. La tête est mise en valeur, elle compte pour un cinquième de la taille totale des premières statues et un sixième dans les dernières. Le mode de fabrication est toujours le même : sur une armature d'au moins trois fagots de roseaux liés par de la ficelle se forment la tête, le torse et les jambes. On les recouvre ensuite d'une épaisse couche de plâtre de chaux. Le plâtre de chaux est formé en chauffant le calcaire à des températures comprises entre 600 et 900 °C. La chaux hydratée est ensuite combinée à de l'eau pour obtenir une pâte, qui a ensuite été modelée. Le plâtre devient un matériau résistant à l'eau lorsqu'il sèche et durcit. Ce matériel était déjà connu auparavant, utilisé pour recouvrir les murs et les sols des maisons, pour des objets, notamment des récipients en chaux que l'on appelle « vaisselle blanche » et pour modeler les crânes, mais son utilisation pour la statuaire en ronde-bosse est une nouveauté. Concernant les détails du visage, les sourcils sont en retrait, les yeux en amande sont recouverts d'un lait de chaux plus clair, l'iris étant figuré par du bitume, de même que le contour des yeux. La bouche est toujours petite et le nez pincé comporte les orifices des narines. Les oreilles forment une légère saillie de part et d'autre de la tête. Le sommet du crâne est en retrait, il était peut-être couvert d'une perruque en fibres végétales. Contrairement à d'autres statues d'Ain Ghazal, l'exemplaire en dépôt au musée du Louvre ne présente pas de traces de peinture. Les vestiges de statues similaires trouvées à Jéricho et à Nahal Hemar n'ont survécu qu'à l'état de fragments.

Les statues étaient en parfait état quand elles ont été soigneusement déposées dans les fosses. Donc elles n'ont pas été jetées, mais enterrées de manière volontaire sous des sols d'habitations abandonnées. Leur fonction reste incertaine, les archéologues pensant qu'elles ont pu être enterrées juste après leur production, ayant peut-être été faites dans cette intention. Elles sont généralement considérées comme représentant les ancêtres des membres de la communauté, ou des variations sur ce thème. On peut en déduire que le traitement des têtes de ces statues est similaire à celui des crânes surmodelés. L'enterrement des statues est également similaire à la manière dont les habitants d'Ain Ghazal enterraient leurs morts. Cependant, que se passe-t-il si ces statues ne sont pas du tout des représentations, mais plutôt des objets animés ? Et si elles étaient enterrées de la même manière que les humains parce qu'on pensait qu'elles étaient mortes ou qu'elles avaient perdu leurs pouvoirs animés ? Ces statues soulèvent autant de questions qu'elles n'apportent de réponses.

- ❖ **Document 4 : La stèle d'Ishtar. Tell Mardikh, ancienne Ebla (Syrie). Basalte. Hauteur conservée 1,70m ; Largeur : 42 cm ; Épaisseur : 22 cm. Bronze moyen, époque paléosyrienne, vers 1800 av. J.-C. Fouilles de Paolo Matthiae. Idlib (Syrie), musée archéologique**

Cette stèle en basalte sculptée sur ses quatre faces mesurait vraisemblablement à l'origine entre 2,30 et 2,40 m. Elle n'a pas été retrouvée en place, mais enterrée dans la partie nord du site. A l'origine, elle devait se trouver à l'entrée du sanctuaire devant le temple d'Ishtar (temple D) sur l'Acropole. Chaque face était composée de plusieurs registres séparés les uns des autres par des bandeaux horizontaux et verticaux. Sur la face principale, les bandeaux sont composés de plusieurs lignes, alors que pour les deux faces latérales et le revers les bandeaux verticaux et horizontaux sont simples. Sur la face principale les bandeaux ont 4 lignes sauf le bandeau horizontal sous l'image divine qui en compte cinq pour souligner l'importance de l'image. La scène médiane de la face principale nous montre une déesse avec un collier et une jupe à volants rappelant la jupe à mèches de laine mésopotamienne, qui est l'apanage des divinités à partir des époques paléo- babylonienne et paléo-syrienne. Elle est tournée vers la gauche, inscrite dans un grand rectangle, figurant peut-être une chapelle, et de chaque côté de cette chapelle se trouvent des ailes accrochées à cet écrin. Le naos est porté par un taureau entouré de deux hommes-taureaux, dont l'un porte une lance. Cette image est l'une des rares représentations monumentales de la déesse Ishtar en contexte syrien. L'inspiration de la composition provient de la glyptique du monde mésopotamien, pour les hommes-taureaux gardant le naos où apparaît la divinité et de celle du monde syrien pour la déesse apparaissant sur le dos du taureau. En dessous, le premier demi-registre montre quatre hommes répartis deux par deux face à face, autour d'un autel sur lequel sont déposés deux objets triangulaires, des offrandes, peut-être des pains ou des gâteaux. Chacun de ces hommes, torse nu et vêtu d'une jupe plissée, porte une corne. Ces cornes sont des instruments de musique. Sur le demi-registre inférieur, deux groupes de personnages se font face autour d'un tambour. Derrière les deux joueurs de tambours, se trouvent un joueur de corne ou de harpe à gauche, et à droite un personnage barbu assis, vêtu d'une jupe frangée, qui tient un bol à la main et qui semble assister à la représentation. Ces deux demi-registres évoquent le monde de la musique, notamment la musique rituelle qui accompagne les cérémonies religieuses.

Le dernier registre de la face principale figure une créature hybride, très composite, dragon à tête de lion avec des ailes d'oiseau et une queue en forme de serpent dont la tête est probablement celle d'un lion. Sa tête est tournée vers la gauche, dans le même sens que la déesse. La créature crache des flots de liquide, symbole de fécondité et de prospérité. Un oiseau est tourné vers la droite : remplit-il le vide en haut à gauche ou a-t-il une fonction symbolique ? Les autres faces nous montrent des créatures mythologiques, un sphinx et un taureau androcéphale, des scènes à caractère cultuel évoquant des processions de porteurs d'offrandes et des combats mythologiques entre un héros royal et un lion. Ce héros incarne le roi protégeant son pays contre le chaos. Sur la face principale, le divin est représenté par la déesse et par le lion-dragon crachant des eaux. Ces deux scènes représentent le même personnage, à savoir la déesse Ishtar d'Ebla. Malheureusement, la partie supérieure de la stèle est manquante. Il est logique que la scène cultuelle principale y soit figurée comme dans la peinture dite de l'investiture du palais de Mari, avec la scène principale au sommet : le roi avec sa tiare ovoïde recevant la légitimation de son pouvoir par l'intermédiaire d'Ishtar. On a en outre retrouvé près d'Ebla un fragment de stèle cintrée, trop large pour correspondre à la stèle d'Ishtar, mais représentant un motif astral dans un croissant, qui devait également orner le sommet de la stèle. En-dessous du motif astral un fragment ovoïde correspond probablement à la coiffe des rois paléo-syriens comme à Mari. On trouve aussi un astre dans un croissant sur la stèle d'Ur-Nammu. On pense que cette image devait également comporter une scène de banquet car un autre objet nous y fait penser, le bassin sculpté découvert dans le temple D1 près du sanctuaire, où le roi et la reine sont représentés en train de banqueter autour d'une table avec des offrandes, accompagnés d'un défilé de porteurs d'offrandes et de guerriers derrière chacun d'entre eux. Le sommet de la stèle était peut-être orné d'une scène de banquet avec la reine et le roi sous un astre dans un croissant de lune. Cette iconographie typiquement paléo syrienne évoque le pouvoir de la déesse d'Ebla, pouvoir qu'elle donne au roi pour maintenir l'ordre dans son pays.

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

- ❖ **Document 1 : Coupe épigraphiée aux palmettes digitées, Iraq, IXe siècle, céramique (pâte argileuse), décor peint sur glaçure opacifiée, Washington, Freer Gallery of Art (inv. F2000.2).**

Éléments attendus :

- une description soignée du décor
- contextualiser l'œuvre au sein de la production céramique qui lui est rattachée, en livrant de sommaires informations techniques.
- évoquer la problématique des centres de production et développer la thématique des influences et échanges avec le monde chinois.

Description et analyse :

Cette céramique, conservée à la Freer Gallery of Art de Washington, présente un décor peint au bleu de cobalt sur glaçure blanche associant quatre palmettes digitées à longues tiges recourbées à une inscription stylisée à l'extrême ; composée de trois lignes superposées limitées par deux traits verticaux, elle occupe le centre de la pièce tandis que les

palmettes l'encadrent. De larges touches de glaçure verte viennent compléter l'extrémité des tiges. Une succession de motifs en demi-lune forment un feston sur la lèvre, jouant de la même bichromie que le décor interne. Le revers de la pièce ne présente aucun décor. Cette faïence abbasside à glaçure opacifiée du IX^e siècle se distingue par un décor au tracé particulièrement dynamique, par l'effet de luminosité des touches vertes qui rehaussent le décor mais aussi par l'association d'un décor épigraphique à un décor végétal, ce qui permet de l'apparenter à une pièce de moindre inspiration du musée du Louvre (MAO 20). Les trois lignes d'inscription, sur les deux pièces, énoncent des formules de vœux plus ou moins lisibles ; "bénédictions à son propriétaire [...]" pour la pièce de la Freer Gallery. Les grandes innovations des céramistes abbassides, à savoir les décors au bleu de cobalt comme ici et les décors de lustre métallique peints sur glaçure opacifiée, sont attribuables à la seconde moitié – fin du VIII^e siècle pour les premiers, fin du VIII^e siècle, début du IX^e pour les deuxièmes. Ces productions sont façonnées dans une argile très fine, jaune pâle, propre aux centres de production irakiens, recouverte d'une glaçure plombifère opacifiée à l'étain et représentent par ces caractéristiques techniques les premières « faïences » de l'histoire de la céramique. La problématique des centres de production a suscité de nombreuses publications ces dernières décennies et l'on pensait l'affaire tranchée en faveur de Basra il y a une vingtaine d'années. De plus récentes études, prenant en compte l'étude des couches géologiques du nord au sud de l'ancienne Mésopotamie tendent à faire admettre plusieurs centres de production à même de produire avec cette argile très fine dont les différences de provenance ne peuvent être identifiées qu'au moyen d'analyses poussées permettant d'en caractériser les éléments traces. Le débat reste ouvert. Le traitement et la composition de l'épigraphie, à la manière d'un idéogramme chinois, révèle d'emblée l'influence de la Chine qui a stimulé par ses importations les innovations de la céramique fine produite à l'époque abbasside, celle des élites d'un monde islamique séduit par la blancheur des productions chinoises et la vivacité de leurs décors. La forme très ouverte de la pièce, à bord éversé reprend celle des céramiques Tang de même que touches et coulures de glaçure verte. Les sources chinoises comme celles du monde islamique attestent dès le milieu du VII^e siècle d'échanges commerciaux de produits luxueux tant par les routes terrestres de la soie que par les routes maritimes, et ce dans les deux sens ; dès le VIII^e siècle la Chine des Tang importe le cobalt de la mine de Qamsar près de Kashan. La céramique chinoise, grès et grès porcelaineux (« proto-porcelaines ») est hautement prisée par les sphères du pouvoir et les élites urbaines ainsi que le relatent les sources, et notamment à la cour du célèbre calife Haroun al-Rashid au pouvoir de 786 à 809. Les pièces chinoises envoyées par le gouverneur du Khurâsân, 'Ali ibn 'Isa, y ont vraisemblablement suscité stupeur et émerveillement et ont inspiré le goût pour l'esthétique venue de l'extrême-orient qui dans un mouvement de balancier saura s'adapter en retour à cette nouvelle clientèle. L'étude des échanges entre la Chine et le monde islamique s'est enrichie de la fabuleuse découverte en 1998, de l'épave du plus ancien voilier à mâts, un dhow arabe, au large de l'île de Belitung (Indonésie). L'épave contenant 60 000 objets, en grande majorité de la céramique chinoise, est attribuable grâce à un bol Changsa inscrit, à une période proche de l'année 826. Parmi les pièces retrouvées, un plat en grès à décor bleu de cobalt sur couverte blanche à motifs de palmettes digitées rayonnant autour d'un losange à rosace centrale sorti des fours de Gongxian (Chine du nord). Cette résonance avec la pièce qui nous occupe stimule la réflexion sur la circulation des motifs et atteste de la réciprocité des échanges pour satisfaire le goût des cours du monde islamique avec lesquelles s'est établi un véritable commerce de luxe.

❖ **Document 2 : Tour de victoire de Jam dite « minaret de Jam », Afghanistan, 570 H. / 1174-1175, commandée par le souverain ghouride, Ghiyath al-Din Muhammad (1163-1203).**

Éléments attendus :

- description du monument et de son décor
- éléments de contextualisation historique du monument au sein de son environnement.
- analyse synthétique du décor et nature du contenu des inscriptions.
- brève contextualisation des techniques décoratives.
- éléments d'historiographie du monument aux XX^e et XXI^e siècles

Description et analyse :

Cette structure longtemps considérée comme un minaret s'élance au cœur d'une vallée étroite et profonde au centre de la province du Ghor en Afghanistan. Situé au croisement de la rivière Hari-rud et de la rivière Jam, ses 65 mètres de hauteur se décomposent en quatre fûts cylindriques décroissants superposés sur une base octogonale de 9 m. de diamètre. Construit en briques cuites, sa surface est entièrement couverte d'un décor de brique taillée et de céramique glaçurée turquoise d'une grande sophistication. Il représente le seul élément visible du riche patrimoine archéologique des vallées environnantes comprenant les ruines (forteresse, fortifications, bazar...) de ce que l'on pense être Firuzkuh, la capitale d'été de la dynastie des Ghourides qui a dominé la région de 1100 à 1215 ; ce patrimoine comprend aussi les restes d'un cimetière juif identifié par des pierres gravées d'inscriptions en hébreu des XI^e – XII^e siècles. Le « minaret de Jam » illustre un type de monument clairement destiné à pérenniser la mémoire d'un prince et celle de ses victoires : il a été achevé au cours de l'année lunaire 570 qui s'étend d'août 1174 à juillet 1175, sous le règne du souverain ghouride Ghiyath al-Din Muhammad (1163-1203), à un moment où il avait remporté de belles victoires et où il venait de

réorganiser son royaume. Le choix de la localisation semble en relation avec l'objectif majeur de Ghiyath al-Din à cette période : la conquête de Hérat. La titulature honorifique qui en lettres taillées glaçurées turquoises, le qualifie de « sultan magnifié », il est « Ghiyath al-Din » l'associé de l'émir des croyants » ; c'est-à-dire le dynaste musulman considéré par le calife de Bagdad comme le plus digne de le représenter à l'intérieur de son empire et d'assurer la défense de l'Islam. C'est pourquoi ce souverain s'est donné les moyens de la démesure : la tour de Jam dépasse en taille les minarets de Ghazna dont elle s'inspire (ils ne devaient pas dépasser plus de 45 m.), et comprend un escalier interne à double révolution. Démesure du programme décoratif également, qui recouvre toute la surface de l'édifice : il s'organise au sein d'une composition géométrique structurée par de larges bandeaux inscrits privilégiant les lignes verticales sur les trois quart de la surface du premier fût, renforçant ainsi le profil élancé de la structure, puis s'organise en registres superposés avec en point d'orgue l'inscription glaçurée en coufique fleuroné encadrée de galons perlés ; ses efflorescences végétales, de même que le décor tapissant de fleurons du bandeau supérieur du fût, héritage des décors de stuc du IXe siècle (de Samarra à Balkh en passant par Nayin), contraste avec bonheur avec la géométrie du décor de la zone inférieure. Il a été avancé que la composition des sections du décor et les motifs qu'elles contiennent avait été hiérarchisée en fonction des points cardinaux et de la direction de La Mecque. On imagine alors que ce décor a dû faire l'objet d'un savant programme ayant impliqué dans sa réalisation des hommes de science (géomètres, mathématiciens, astrologues...). Enfin, ultime expression de cette démesure, l'abondante épigraphie qui diffuse des messages politico-religieux de propagande et de glorification. Parmi ces inscriptions, le texte entier d'une sourate du Coran, la sourate XIX ou sourate Maryam, composée de 94 versets. Le décor associe la brique taillée, agencée, employée abondamment dans le monde iranien dès le Xe siècle (cf. mausolée d'Ismail le samanide) à des éléments de céramique glaçurée turquoise que l'on trouve de plus en plus employés dès le XIIe siècle, avec parcimonie dans un premier temps comme ici. Les glaçures alcalines turquoise sont connues bien avant l'avènement de l'Islam, elles font leur apparition en Mésopotamie au cours du Ve millénaire avant J.C., les égyptiens utilisaient déjà des carreaux de céramique siliceuse recouverts d'une glaçure opacifiée à l'étain turquoise et l'on trouve en Iran des carreaux glaçurés à la ziggurat Elamite de Tchoga Zanbil datant de 1250 avant J.C. Bien qu'aucun exemple n'ait survécu, il semblerait que dès les premiers siècles de l'Islam, les coupoles étaient couvertes de carreaux de céramique ou de briques glaçurées vert-turquoise. Les sources les mentionnent, comme par exemple celle du palais du calife al-Mansur à Bagdad mais aucune preuve matérielle n'est préservée, exception faite des carreaux à décor de lustre métallique abbassides du IXe siècle, trouvés à Samarra, ou encore ceux in situ à la Grande mosquée de Kairouan. Il faut attendre le XIIe siècle pour assister, dans le monde iranien où c'est la spécificité, à l'avènement du décor architectural de céramique. La tour de Jam, sise dans une région très isolée, a été mentionnée dans une publication pour la première fois en 1944 et a été redécouverte dans le cadre des missions de la DAFA en 1957. Elle a fait l'objet d'études, de consolidations, de restaurations dans les années 1960 et 1970 mais il a fallu attendre l'année 2002 pour que le monument et les vestiges archéologiques attenants soient inscrits sur la liste du patrimoine mondial en péril ; suite à ce classement a été conçu le Minaret of Jam Archaeological Project afin d'entreprendre des recherches archéologiques sur le site et dans ses environs. Une courte saison a eu lieu en 2003 suivie d'une autre en 2005 qui a permis d'identifier une structure de four associée à des preuves de production céramique. Depuis 2020 le site bénéficie de l'opération Sauvegarde du minaret et des vestiges archéologiques de Djam en Afghanistan promue par l'UNESCO avec le soutien financier de l'Alliance internationale pour la protection du patrimoine dans les zones en conflit (ALIPH) ; une vigilance est observée quant à la stabilité de la structure et sa résistance en regard du danger représenté par les crues saisonnières pour lesquelles des actions préventives sont menées.

- ❖ **Document 3 : Page d'album, portrait de l'empereur moghol Jahangir présentant le portrait de son père Akbar, Inde, vers 1613, encre, couleurs et or sur papier, or sur papier coloré pour les marges, peint par Mir Hashim et Abu'l Hasan (Nadir al-Zaman) ; Hauteur : 14,8 cm (peinture avec encadrement) ; Largeur : 11,4 cm (peinture avec encadrement).**

Eléments attendus :

- la grande célébrité de la peinture proposée permet d'espérer une description analyse fine de la page qu'il conviendra de resituer au sein de la peinture de portrait à l'époque moghole par des exemples précis
- contextualiser grâce à des comparaisons pertinentes.

Description et analyse :

Cette très célèbre page d'album met en scène au sein d'une composition qui séduit et étonne par sa singularité, l'empereur moghol Jahangir et son défunt père Akbar, dont il porte le portrait peint à deux mains dans un tête à tête silencieux. Nimbé, hiératique, représenté de profil, richement coiffé, vêtu et orné, les coudes masqués par une balustrade recouverte partiellement d'un textile à décor figuré de style safavide, Jahangir présente la peinture qu'il oriente dans sa propre direction. Le défunt empereur est figuré dans la force de l'âge, nimbé, coiffé et vêtu de blanc, la couleur du deuil, respectée jusqu'au collier de perles à double rang ; il tient dans sa main gauche, largement ouverte, un globe vert monochrome inscrit qu'il semble désigner de sa main droite. Ses mains reposent sur le textile broché d'or d'une balustrade, et comme son fils il est représenté à mi-corps. La marge présente un motif floral répété au sein d'un réseau losangé peint à l'or sur papier coloré et l'encadrement un simple rinceau végétal tracé à l'or, masqué dans la bordure inférieure par une inscription à l'encre. Cette dernière, en persan, commente le sujet de la peinture « portrait de sa

Majesté le Roi Jahangir regardant le portrait de sa Majesté le roi Akbar » La peinture comporte trois inscriptions en persan, celle du globe tenu par Akbar mentionne le nom du peintre du portrait (« Portrait du vénérable « qui est sur le trône céleste » peint par Nadir al-Zaman ») et une troisième sous le bras gauche de Jahangir, peu visible car à l'encre sur le fond sombre de l'arrière-plan : « portrait de sa Majesté le Roi Jahangir qu'ils ont réalisé dans sa trentième année. Peint par (Ha)shim et le visage retouché par Nadir al-Zaman ».

Ainsi cette peinture conjugue les talents de deux peintres de l'atelier impérial actifs sous les règnes de Jahangir (1605-1627) et de son successeur Shah Jahan : Mir Hashim, réputé pour son art rationnel et objectif, précis et maîtrisé et Abu'l Hasan, fils du grand artiste iranien de Herat, Aqa Riza, peintre favori de Jahangir qui lui attribue dans ses Mémoires (Tûzûk-i-Jahângîrî) l'épithète de Nâdir az-Zamân, « Merveille de l'époque ». En retour ce dernier saura louer la grandeur impériale avec excellence à travers une série de portraits allégoriques dont le plus magistral, si l'attribution s'avère correcte, est une peinture à la gouache, feuille d'or, et décor appliqué de stuc sur coton datée de 1617 (passée en vente à Londres chez Bonham en avril 2011) où l'empereur est représenté grandeur nature, assis de trois-quart sur un trône de style européen, le visage de profil encerclé par le nimbe solaire, un globe posé sur la main droite. On peut également citer l'exemple de la composition allégorique signée et réalisée vers 1618, où Jahangir étreint Shah Abbas, le souverain de l'Iran safavide, sur fond d'un immense disque solaire, juchés tous deux sur un lion et sur un agneau endormi, couchés sur le globe terrestre. Les peintres de l'atelier impérial sont nourris des influences européennes véhiculées par les gravures des ouvrages offerts dès 1579 par les missionnaires jésuites accueillis à la cour d'Akbar ; l'exemple le plus célèbre est la Bible polyglotte de Plantin éditée à Anvers entre 1568 et 1573 dont l'influence sera retentissante sur plusieurs décennies pour servir la propagande dynastique des empereurs moghols. Au-delà de la propagande et de la légitimation dynastique, ce double portrait est une œuvre unique et profondément singulière. Abu'l Hasan est réputé et apprécié pour le réalisme et l'expressivité de ses portraits, qualités fort bien traduites ici par la figure d'Akbar. On a eu tendance à souligner le contraste entre le portrait du fils au profil froid et précis et celui du père : certes, l'œil est fixe, le sourcil précis, mais les ombres subtiles de la mâchoire et du menton, aux chairs légèrement relâchées incarnent la figure du successeur d'Akbar, en tension, comme en attente de la transmission du pouvoir impérial. Akbar dirige les yeux vers son fils, le regard fatigué, il semble le jauger, probablement s'apprêter à transmettre l'insigne du pouvoir mais son expression semble empreinte d'un léger doute. Percevrait-on une allusion sincère de la part du peintre aux relations difficiles des deux hommes lorsqu'Akbar âgé eut à souffrir de la rébellion ouverte de son fils ? période tumultueuse où ce dernier a causé la mort d'Abu'l Fazl le plus proche et cher conseiller de son père. Quoi qu'il en soit, la densité du climat psychologique de cette peinture en fait un authentique chef-d'œuvre.

❖ **Document 4 : Miroir au cavalier fauconnier, Anatolie, première moitié XIIIe siècle, acier moulé, décor gravé et incrusté d'or, hauteur : 41 cm ; diam. : 20 cm, Istanbul, Topkapi Sarayı Müzesi (inv.2/1792)**

Éléments attendus :

- description de l'œuvre
- considérations techniques et attribution de l'objet
- une analyse de l'iconographie dans son contexte culturel

Description et analyse :

Ce miroir circulaire à manche en acier moulé incrusté de filets d'or présente un décor monumental de cavalier fauconnier ; le cheval passant est représenté de profil et son cavalier, nimbé, est légèrement tourné de trois quart, un bras tendu vers l'arrière sur lequel repose le faucon, l'autre demi plié tenant les rennes de sa monture, par ailleurs parfaitement harnachée. Une inscription à peine perceptible est gravée sur la selle énonçant une bénédiction. La figure occupe toute la surface du médaillon central et les zones laissées vides sont occupées par, un canard en vol qui offre un pendant au faucon, un renard qui semble détalé sous la queue nouée du cheval, un chien jappant en laisse entre les pattes de ce dernier et enfin un serpent enroulé que le cheval s'apprête à fouler aux pieds. Un registre circulaire encadre cette composition et présente de façon tout aussi animée et dynamique des frises d'animaux passants réels et mythiques qui aboutissent à la représentation de deux serpents aux queues enroulées et cous entrecroisés ; ces frises sont sensiblement semblables et on observe à partir de la jonction avec le manche, un griffon poursuivant un ours poursuivant un centaure au corps de lion ailé et à queue à tête de dragon, lequel poursuit d'un côté une gazelle, de l'autre un zébu. Quelques incrustations de fils d'or ont été préservées. Ce miroir appartient à la catégorie des miroirs à manche qui s'inspirent de modèles remontant à l'antiquité classique, modèle plus rare que celui chinois des miroirs de bronze circulaires moulés et à bossette centrale perforée pour y passer un cordon. Il s'agit, à notre connaissance, du plus ancien miroir en acier préservé, et pour l'Anatolie du XIIIe siècle, du seul objet connu issu de cet alliage à présenter des incrustations d'or. Certains spécialistes ont suggéré les centres de Mardin ou de Diyarbakir en Anatolie de l'Est, spécialisés dans la technique du moulage, comme centres possibles de production. Le sujet principal, un cavalier fauconnier, lié au thème de la chasse, est un motif très répandu au sein des productions artistiques destinées aux élites. On le trouve comme ici associé à des animaux réels et mythiques sur les carreaux des revêtements architecturaux du palais de Qubadabad, résidence royale dédiée à la chasse édifée par le souverain saljuqide Ala' al-Din Kayqubad Ier (1219-1237) près du lac de Beyshehir en Anatolie centrale dans la région de Konya. On attribue ces carreaux à la fin des années 1230, les constructions ayant été achevées, selon sources et inscriptions en 1236. Dès le milieu du XIIe siècle, l'iconographie princière est conjugée à de nouveaux thèmes en lien avec l'astrologie et l'astronomie par la représentation des planètes et des signes du zodiaque. L'exemple préservé le plus ancien est un miroir de bronze daté de 1153, figurant les sept planètes et comportant des inscriptions au contenu astrologique et prophylactique. Au cours du XIIe siècle, une huitième planète (Jawzahr), celle que l'on pensait responsable des éclipses du Soleil et de la Lune, est incluse au répertoire décoratif des objets, figurée par un dragon au corps noué semblable à celui placé sous le sabot du cheval et aux deux dragons qui surmontent la tête du cavalier du miroir du musée du palais de Topkapi. L'un des premiers exemples de cette iconographie se trouve sculpté dans la pierre des bas-reliefs datés de 1164 du pont de

Jazirat ibn Umar en Syrie. L'art du métal, et plus particulièrement celui du métal incrusté en sera le terrain privilégié. L'iconographie astrologique se signale aussi sur le miroir qui nous intéresse par la double représentation d'une créature hybride évoquant le signe zodiacal du sagittaire. Cette iconographie renouvelle l'idéologie du pouvoir en faisant du souverain un intermédiaire entre le monde terrestre et le monde céleste, elle très imprégnée par l'identité des peuples des steppes qui ont investi l'orient islamique ainsi que l'a démontré l'historienne Anna Caiozzo, et ce sans renier tout l'héritage iconographique de l'Iran antique où la dimension cosmique du pouvoir est déjà présente. Cette dernière souligne aussi le caractère protecteur du pouvoir royal qui se doit de préserver l'ordre et l'équilibre, nourri des valeurs héroïques promues par les mythes iraniens qui rencontrent l'adhésion des peuples turcs ; serait-ce cette idéologie royale que représenterait ici le serpent foulé aux pieds dans un vocabulaire iconographique qui évoque à la fois les influences chrétiennes d'une Anatolie multiculturelle et celles venues d'Asie Centrale ? Le décor du miroir du musée du palais de Topkapi se singularise par son échelle monumentale et son style non sans affinités avec les décors des céramiques fines iraniennes produites à Kashan dans le dernier quart du XII^e siècle et le premier du XIII^e. Cette analogie permet de s'interroger sur la circulation des modèles iconographiques. La première moitié du XIII^e siècle est une période où les artistes sont particulièrement mobiles dans un contexte politique morcelé et sous la poussée des invasions mongoles qui se profilent à l'Est du monde iranien dès les années 1220. Cependant, la culture visuelle dont relève ce décor est d'abord le résultat d'un syncrétisme issu de l'avènement, dès le XI^e siècle, de pouvoirs turcs en pleine acculturation et elle s'épanouit, à l'époque médiévale, de l'aire syro-égyptienne aux portes de l'Asie centrale

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

❖ **Document 1 : Siddhartha émacié, Sikri, Pakistan, période Kushana (2e-3e siècle), schiste, H. 84cm, Lahore Museum.**

Les premières représentations anthropomorphes du Buddha apparaissent sous la dynastie Kushana à Mathura et au Gandhara aux alentours du premier siècle. Le style du Gandhara, synthèse d'influences gréco-romaines (Foucher, 1951) et centre-asiatiques, se développe à travers la sculpture en pierre (période du schiste du 1^{er} au 3^e siècle) puis en stuc, dans une région cosmopolite, de longue date en contact avec l'occident, notamment depuis qu'Alexandre le Grand y avait laissé des colonies grecques. Cette impressionnante sculpture de Siddhartha pousse à l'extrême le naturalisme du style du Gandhara. L'anatomie, précisément détaillée bien qu'elle s'éloigne parfois de la réalité anatomique, décrit muscles, tendons et squelette, autant d'éléments liés à l'impureté et à l'impermanence corporelle habituellement non représentés. Les représentations de Siddhartha émacié n'existent d'ailleurs pas en Inde mais elles se sont diffusées en Asie orientale depuis le Gandhara. Plongé dans une ascèse stricte, le Buddha a négligé son apparence, se laissant pousser la barbe. Il faut insister sur le pouvoir qui semble irradier de l'image, la discipline mentale permettant l'obtention de facultés surnaturelles dont on peut trouver une illustration dans la biographie du Buddha, le culte des bodhisattvas ou des moines thaumaturges. Les yeux creusés donnent une force particulière au regard (darshan) et les os rappellent l'importance du culte des reliques dans le bouddhisme et en particulier au Gandhara. La région a laissé de nombreux vestiges stupa, conservait les reliques du bol et de l'ushnisha et la scène du partage des reliques est un thème fréquent sur les reliefs du Gandhara. On peut voir la colonne vertébrale derrière l'abdomen décharné, ce qui renforce l'impression de souffle (pranya) dégagé par le personnage dont le hiératisme contraste avec le drapé et les ondulations qui animent la chevelure et le socle. Le souffle et le regard sont des éléments essentiels associés au pouvoir aux images religieuses dans tout le monde indien.

L'art du Gandhara (appellation générique qui désigne plusieurs royaumes) a laissé des reliefs narratifs (vie de Buddha et jataka) et des images dévotionnelles bouddhiques dont le contexte archéologique est souvent mal connu. Les représentations de Siddhartha émacié sont rares, on en connaît trois. Celle-ci se trouvait probablement dans une chapelle annonçant l'entrée du stupa de Sikri (Behrendt, 2007). C'est autour du 2^e siècle que peuvent être datées les premières images dévotionnelles découvertes au Gandhara, aux abords des stupa. Ce moine amaigri par renoncement extrême est à l'opposé des célèbres bodhisattvas princiers, parés et à la beauté hellénique, apparus avec le développement des courants mahayaniques dans la région. Généralement cette iconographie est identifiée à Siddhartha émacié, lorsqu'après le Grand Départ celui-ci ne se nourrit que d'un grain de riz par jour pendant six ans. Mortifié, le futur Buddha décida alors d'emprunter la voie du milieu, celle qui conduit à l'Eveil en alliant sagesse et compassion, la méditation et le lien avec le monde. Une autre interprétation voit ici la scène de l'Eveil, lorsque le Buddha s'assis sur l'herbe resta en méditation durant 49 jours sous l'arbre pipal (Behrendt, 2007). Des herbes hautes semblent d'ailleurs figurer sur le socle, en-dessous duquel des moines rendent hommage au bodhisattva de part et d'autre d'un encensoir.

❖ **Document 2 : Vue aérienne, plan et vue de la première terrasse circulaire du Candi Borobudur, Java Centre, 8ème/9ème siècle.**

Borobudur est un monument unique à Java et dans tout le monde bouddhique du point de vue de sa structure architecturale, de ses dimensions (113 mètres de côté) et de son programme iconographique. Ses premières galeries sont décorées de 1400 panneaux de reliefs narratifs, dans le style naturaliste javanais, notamment caractérisé par des personnages aux attitudes variées, pouvant être représentés de face de côté et de dos. Les terrasses supérieures et circulaires sont ponctuées de 504 Buddha (plus deux cents Buddha Borobudur ont perdu leur tête suite à des pillages et figurent sur les listes de biens recherchés par l'UNESCO). Le monument a été construit sous la dynastie des Shailendra, adepte du bouddhisme mahayana et vajrayana, et achevé en l'an 800 d'après une inscription retrouvée sur le soubassement. Les galeries de reliefs des premières terrasses et les sculptures en ronde-bosse des dernières sont de parfaits exemples du style classique ancien et naturaliste de Java centre (VIII^e/IX^e siècle). Les reliefs narratifs se caractérisent notamment par des personnages aux attitudes variées, pouvant être représentés de face, de côté et de

dos. On pourrait aussi rappeler l'influence du style pala et le fait que le royaume de Shri Vijaya (8e à 13e siècle) centré sur l'actuelle Palembang était un important carrefour commercial et centre d'enseignement bouddhique en relation avec l'université bouddhique de Nalanda.

Ce monument en roche volcanique (andésite) a la particularité d'être une structure en tronc pyramide à gradins terminée par un stupa, donc sans cella. Il s'ouvre par des portails sur les quatre côtés, avec une entrée principale à l'Est par laquelle débute l'ascension des différents niveaux, dans le sens de la circumambulation rituelle (pradakshina). Le plan en mandala est particulièrement lisible. Programme iconographique et structure architecturale du Candi Borobudur illustrent la voie de la libération. Les premières terrasses, de plan carré et redentées, représentent le kamadhatu (monde des désirs et des souffrances) puis le rupadhatu (monde de la forme). Les reliefs des premières galeries illustrent les jataka puis la vie du Buddha selon le Lalitavistara. Les reliefs narratifs disparaissent avec l'ascension des terrasses circulaires dédiées au monde sans forme (arupadhatu). Les Buddha des directions y apparaissent dans des stupas d'abord ajourés puis, sur la dernière terrasse, les stupas pleins se vident de toute représentation. On pourra citer les cinq Buddha des directions : Vairocana (zénith), Akshobhya (Est), Ratnasambhava (Sud), Amitabha (Ouest) et Amoghasiddhi (Nord). La structure architecturale de Borobudur est une représentation de la voie du bodhisattva. Le fidèle se libère progressivement du samsara illustré par les premiers niveaux pour accéder au monde non conditionné et à l'Eveil représenté par les Jina et les stupas des dernières terrasses. La cosmologie sert avant tout à illustrer et à permettre l'Eveil dans le bouddhisme.

Borobudur a fait l'objet de plusieurs interprétations :

Selon P. MUS (1935), la disparité du plan ne résulte pas d'un remaniement. Le monument a été initialement conçu dans sa forme actuelle avec toute sa cohérence symbolique. Le soubassement, révélé par les archéologues néerlandais était peut-être volontairement caché sous la terre, en tant que représentation d'un état spirituel inférieur. D'après H. Parmentier (1948) Borobudur devait être un grand stupa hémisphérique reposant sur une base en tronc de pyramide mais les architectes optèrent pour une multitude de stupas en réduction par crainte d'un glissement de terrain. L'interprétation de J. Dumarcay (1977) se fonde sur le contexte historique, expliquant la double structure du monument par les changements politiques et religieux à partir de la fin du 8ème siècle à Java centrale. La pyramide originelle a été construite sous la dynastie hindoue des Sanjaya vers 775. Par la suite, sous la dynastie bouddhiste des Shailendra, la pyramide fut agrémentée de reliefs puis complétée par les terrasses circulaires à la suite d'une réforme religieuse marquant le passage du bouddhisme ancien au culte des Jina.

❖ **Document 3 : Shiva Tripuravijaya et Parvati, Inde, Tamil Nadu, période Chola, vers 950–960, bronze, 81.9 x 48.7 cm, Cleveland Museum of Art.**

Cette sculpture du couple Shiva et Parvati est un bel exemple de bronze de style Chola ancien, datable du milieu du 10e siècle. L'iconographie de Shiva tripuravijaya illustre le moment où le dieu détruit d'une seule flèche trois cités de démons respectivement faites d'or, d'argent et de fer et situées aux paradis, au ciel et sur terre. Cet épisode est commémoré chaque année pour protéger les villes et les temples. On peut aussi rappeler que Shiva et, en particulier Nataraja, était la divinité d'élection des souverains Chola depuis Aditya 1er. Le style naturaliste des personnages, sveltes et tout en retenue, est caractéristique du style méridional depuis la période pallava. On considère généralement que les plus beaux bronzes sont compris entre 9ème et le 11ème siècle mais le style s'est maintenu jusqu'à aujourd'hui. Shiva, porte sa coiffure d'ascète comme une couronne, dont des tresses retombent en cascade sur ses épaules. Il tient ses attributs habituels, hache et daim, et de ses deux autres mains, il fait le geste de tenir l'arc avec lequel il vient de détruire la triple cité des démons. Le calme de son expression et le naturalisme du modelé lui donnent une remarquable proximité. Parvati, épouse du dieu à la beauté idéale et tout en réserve fait le geste de tenir une fleur. Les deux personnages réunis sur le même piédestal ont été fondus séparément et leur mouvement les rapprochent l'un vers l'autre. Les parures embellissent encore les personnages et accentuent leur humanité. Il faut noter que des tenons et des trous figurent sur le socle afin de fixer la sculpture sur un palanquin ou sur un char. Les bronzes d'Inde du Sud sont des images mobiles (ustavamurti), faites pour être parées et portées en procession. Elles servent à sortir la divinité du temple pour la divertir et pour l'amener à la rencontre des fidèles, avec toute l'importance que possède l'échange de regard (darshan) dans les religions indiennes. Les brahmanes mettent en œuvre des rituels spécifiques pour investir les bronzes portatifs du pouvoir de la divinité résidant dans le sanctuaire du temple. Cette pratique s'inscrit aussi dans les courants dévotionnels (bhakti) promus par les saints shivaïtes et vishnuïtes (nayanmars et alvars) en Inde du Sud du 6e au 10e siècle. Ces courants ont insisté sur l'humanité et personnalité des dieux à côté des cultes officiels, ce qui a contribué au naturalisme particulier des styles méridionaux depuis la période Pallava. La sculpture en métal, faite d'un alliage de 5 matériaux (pancaloha) contenant une faible quantité d'or, fondue à la cire perdue, souvent en plein, connaît un essor sous la dynastie Chola. Au milieu du 9ème siècle, cette dynastie s'émancipe des Pallava, construit des temples monumentaux et règne sur le Sud depuis sa capitale, Tanjore. On peut citer notamment le Brihadishvara de Tanjore, du règne de Rajaraja Chola (r. 985-1014), d'une grandeur sans précédents et dont une inscription indique que soixante-six bronzes offerts par le roi y étaient conservés.

❖ **Document 4 : Rama et Lakshmana prisonniers des flèches serpents d'Indrajit, illustration d'une scène du Ramayana par Sahibdin, vers 1650-2, gouache sur papier, 39x23cm, British Library.**

L'extraordinaire Ramayana en 7 volumes patronné par Jagat Singh (1628-1652) est un chef d'œuvre de la peinture rajput. Deux volumes, dont le spectaculaire livre des batailles, sont illustrés par les ateliers de Sahibdin, l'artiste favori de Jagat Singh qui avait déjà produit un grand Ragamala à la fin des années 1620. Jusqu'à cette époque, l'histoire de l'art de l'Inde n'avait retenu que les noms des donateurs et non des artistes. L'œuvre de Sahibdin est emblématique du style du Mewar : palette de couleurs vives en aplats, personnage de strict profil, sans perspective, arbres aux feuillages

stylisés, format horizontal hérité des manuscrits sur feuilles de palme. Cette forte identité locale de la peinture du Mewar rappelle la résistance légendaire de ce royaume au pouvoir moghol. Selon le procédé de la narration continue, la composition décrit une succession de scènes dans lesquelles apparaissent plusieurs fois les mêmes personnages. Le palais de Ravana est représenté ouvert pour privilégier la narration. Au centre, le roi des démons à dix têtes reçoit en audience Indrajit pour élaborer un plan de bataille. Indrajit quitte ensuite le palais sur son char et décoche des flèches magiques qui se changent en serpents. Le roi des Singes Sugriva, reconnaissable à son collier de perles, est entouré de son armée, alliée des héros. L'artiste a insisté sur la tension dramatique de la scène et l'inquiétude des singes voyant Rama et Lakshmana ligaturés par les serpents. Vibhishana, le frère ennemi de Ravana qui a rejoint l'armée de Rama, tente de rassurer Sugriva. Au-dessus à droite, Indrajit retourne ensuite au palais avec ses soldats pour informer Ravana de son succès. Dans le registre inférieur droit, la démonsse Trijata envoyée par Ravana rend visite à Sita dans le parc d'Ashoka où celle-ci est retenue captive. Trijata informe Sita que les héros ont été tués puis elle conduit sur son char volant vers le champ de bataille afin de lui montrer la scène. Les héros se libéreront cependant dans le feuillet suivant. Avec cette illustration spectaculaire, Sahibdin a cherché à plaire et à impressionner un patron qui connaissait bien le Ramayana, un récit mythologique à forte symbolique royale, d'autant plus pour les souverains rajputs qui font remonter leurs origines à Rama et au dieu solaire Surya. Ce Ramayana richement illustré est à l'image du règne Jagat Singh de la dynastie Sisodia, âge d'or du Mewar, et sous lequel furent notamment construit le temple Jagdish de style Chandella ou encore le palais de Jagmandir à Udaipur.

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

❖ **Document 1 : Ecole Rimpa, attribué à Ogata Kōrin (1658-1716), Inro à quatre compartiments, à décor d'iris, Epoque Edo, Japon, Bois laqué, or, nacre et incrustations d'étain, Musée national des arts asiatiques – Guimet.**

Éléments attendus :

- rattacher cette œuvre au mouvement Rimpa

- présenter le mouvement, ses grands représentants et ses thèmes récurrents, notamment celui des iris.

L'école Rimpa (parfois transcrite : Rinpa) doit son nom à l'artiste Ogata Kōrin (1658-1716), actif au XVII^e siècle. Ce mouvement artistique n'a jamais été constitué en « école » officielle, avec des maîtres et des élèves affiliés, mais regroupe plutôt des artistes indépendants, qui s'inspirent du style de plusieurs artistes du XVII^e siècle : Hon'ami Kōetsu (1558-1637), calligraphe, laqueur et céramiste, Tawaraya Sōtatsu (mort aux alentours de 1643), peintre et décorateur, ainsi que les frères Ogata Kōrin et Ogata Kenzan, quelques décennies plus tard. Les frères Ogata s'inspirent des créations de Hon'ami Kōetsu et de Tawaraya Sōtatsu, qui ont parfois collaboré sur des projets artistiques communs, pour créer un style décoratif qui irrigue de nombreuses formes d'art : céramiques, textiles, objets en laque, rouleaux calligraphiés, paravents ou cloisons peintes. Cet art est très lié au contexte artistique, intellectuel et culturel de la ville de Kyōtō à l'époque Edo. L'ancienne capitale impériale (détrônée par la ville d'Edo, siège du pouvoir politique et militaire du shōgunat) abrite de nombreux artisans, ainsi qu'une clientèle d'aristocrates fortunés, épris de culture ancienne. Le style décoratif de l'art Rimpa a séduit des artistes japonais jusqu'au XX^e siècle. L'inro est ici attribué à Ogata Kōrin, qui sans être l'initiateur de ce mouvement, lui a donné son nom.

Le style « Rimpa » se caractérise par :

- un rapport étroit à la littérature, notamment ancienne (époque Heian) : illustration de poèmes ou de romans, références aux Contes d'Ise ou au Dit du Genji

- des motifs décoratifs très simples mais évocateurs : fleurs des quatre saisons, pont à aube, cavalier vêtu d'un costume de cour de l'époque Heian

Les objets en laque comptent parmi les plus caractéristiques de l'art Rimpa. Leur décoration fait souvent appel à l'incrustation de matériaux – nacre, étain – pour former des motifs décoratifs puissants.

L'inro présenté ici est caractéristique de l'art Rimpa. Sur le fond doré se détachent des iris, dont les tiges sont rendues par des lamelles d'étain et les fleurs par de la nacre. Cette représentation d'iris évoque un épisode célèbre du roman Les Contes d'Ise. Au chapitre neuf de ce roman du début du 10^e siècle, le héros et ses compagnons font halte au lieu-dit « Les Huit-ponts » (Yatsuhashi). Cette étape est l'occasion d'admirer les iris qui fleurissent dans la plaine marécageuse et d'échanger autour d'un poème des souvenirs mélancoliques.

L'inro fait ainsi écho à plusieurs créations emblématiques de l'art Rimpa illustrant le même épisode : une écritoire aux huit ponts et aux iris, créé par Ogata Kōrin au début du XVIII^e siècle, aujourd'hui conservé au musée national de Tōkyō (et classé Trésor National), ou encore un couple de paravents aux iris, créés vers 1709 par le même Ogata Kōrin. Ces deux exemples laissent apparaître les ponts qui donnent leur nom au chapitre. Dans un paravent postérieur d'Ogata Kōrin, conservé au musée Nezu, à Tokyo, seuls les iris sont représentés, se détachant vigoureusement sur un fond doré.

❖ **Document 2 : Wang Hui (1632-1717), Gu Fang (actif vers 1700), Yang Jin (vers 1644-1726), Voyage dans le Sud de l'empereur Kangxi, Rouleau dit des "Voyages dans le Sud", n° 4 d'une série de 12, 1689, règne de Kangxi (1662-1722), dynastie des Qing, encre et couleurs sur soie, Hauteur : 0,682, Largeur : 15 mètres, Paris, Musée national des arts asiatiques Guimet.**

Éléments attendus :

- identifier un grand rouleau impérial, œuvre de propagande commandée par les empereurs Mandchous de la Dynastie des Qing.

- Faire le lien avec la tradition picturale chinoise de la peinture de paysage (sanshui).

L'empereur Kangxi (règne 1662-1722) est le descendant du fondateur de la dynastie des Qing, dynastie mandchoue qui conquiert la Chine en 1644. Soucieux de consolider son pouvoir, Kangxi effectue des tournées au sein de l'empire. En 1689, il effectue ainsi un voyage officiel dans le sud du pays. Afin de conserver la trace de ce voyage, et de célébrer son pouvoir, l'empereur commande une série de rouleaux peints représentant l'événement. Douze rouleaux sont ainsi exécutés, sous la supervision de Wang Hui (1632-1717), paysagiste réputé.

Une œuvre de propagande :

Wang Hui est déjà un peintre réputé en 1689. Elève de Wang Jian et Wang Shimin, il fait partie des « Quatre Wang », aux côtés de ses maîtres et de Wang Yuanqi. Ces quatre peintres réformateurs de la fin de la période Ming et du début des Qing ont su réinterpréter les traditions picturales classiques. Wang Hui supervise la création de ces douze rouleaux en faisant appel à d'autres peintres. L'objectif est de mettre en valeur le règne bienveillant de l'empereur et la prospérité de son Royaume, signe que le souverain est détenteur du « mandat divin ». Les rouleaux se lisent de droite à gauche, et font quinze mètres chacun. Sur les détails présentés, on remarque l'escorte impériale : de très nombreux cavaliers, portant le costume mandchou traditionnel et coiffés d'un bonnet caractéristique, portent des étendards et des drapeaux. Ils traversent un paysage bien ordonné, une campagne luxuriante : les rizières sont en eau, on repère bétails ou animaux sauvages. La population locale se rassemble pour voir passer et acclamer l'empereur. L'ensemble donne une impression de paix et de prospérité, signes du pouvoir de l'empereur. Un hommage à la peinture classique chinoise de paysage « sanshui ». Les peintres qui travaillent sur les rouleaux n'ont pas forcément fait partie du voyage. Ils recréent ainsi les paysages, à la manière traditionnelle chinoise. La peinture de paysage s'appelle en chinois « sanshui » (montagne et eau). Genre né à l'époque Tang, il s'agit pour le peintre de créer, à l'encre noire sur papier, parfois rehaussée de couleurs (bleu, vert, rouge), un paysage imaginaire, support pour la méditation. L'étagement des plans créant une perspective paysagère, le rendu des rochers ou des arbres par des traits de pinceaux fins, l'usage du lavis pour rendre les montagnes au loin et des parties en réserve pour les cours d'eau ou les lacs sont ainsi caractéristiques de ce genre pictural.

❖ **Document 3 : Plan de la tombe du marquis Yi de Zeng, site de Leigudun, ville de Suizhou, province de Hubei, Chine, 433 avant notre ère, période des Royaumes Combattants.**

Éléments attendus :

- identifier la tombe du marquis Yi de Zeng
- évoquer le contexte archéologique et le mobilier funéraire

Découverte en 1977 à Leigudun, dans la province du Hubei, à proximité de la ville de Suizhou, la tombe du Marquis Yi date des environs de 430 avant notre ère. La sépulture a été aménagée dans une fosse, à l'aide d'une structure en madriers de bois.

Plan de la sépulture :

La tombe compte quatre chambres. La pièce principale au centre contient le mobilier rituel, en particulier un important orchestre de cloches en bronze. Au nord de ce « salon de musique » sont conservées des armes en très grand nombre, ainsi que des documents écrits fournissant des informations sur les chars et chevaux du défunt. Le cercueil du défunt repose dans la chambre Est, aux côtés de neuf cercueils identiques accueillant les corps de huit femmes et d'un chien. À l'ouest, une chambre abrite treize autres cercueils, les corps de treize adolescentes, peut-être des danseuses ou musiciennes.

Les espaces communiquent entre eux par de petites ouvertures aménagées à la base des murs, permettant ainsi sans doute la circulation de l'âme du mort.

Mobilier funéraire et statut du défunt :

Le défunt n'est pas mentionné dans les chroniques historiques qui nous sont parvenues, et son rôle politique ne semble pas avoir été majeur. Le contenu de sa tombe est en revanche d'une très grande richesse.

L'abondance et la richesse du mobilier témoignent également, comme le plan de la tombe, d'une évolution dans les conceptions funéraires à l'époque des Royaumes combattants. Le défunt est accompagné dans sa tombe de tous les outils nécessaires à sa vie quotidienne : plats de service, boîtes en bois laqué, coffres contenant des vêtements, éléments de bronze pour le service des boissons. Parmi les objets les plus importants figurent deux bronzes, une grande vasque et un vase, destinés au service des boissons. Ces vases s'ornent de volutes décoratives, de représentations en haut relief d'animaux réels ou fantastiques. Ils témoignent de l'utilisation de la fonte à la cire perdue, technique très rare en Chine.

Le cercueil en bois laqué :

Le cercueil en bois laqué est orné de motifs décoratifs en noir sur fond rouge. On y distingue de nombreux animaux : oiseaux, serpents, dragons, phénix, grues, poissons, mais également des créatures fantastiques au corps d'hommes et à la tête d'animal, ou un corps d'oiseau. Protecteurs des âmes, ce peuple de créatures fantastiques est caractéristique de l'art du Royaume de Chu. Comme les chambres funéraires, le cercueil dispose d'une ouverture latérale permettant la circulation de l'âme du défunt.

L'Orchestre du marquis :

La chambre centrale, sorte de salon de musique, abrite un imposant ensemble de soixante-cinq cloches en bronze, et trente-deux pierres sonores, ainsi que deux tambours, des flûtes et des instruments à corde. Chacune des cloches, à la section en amande, permet d'obtenir deux sons différents, organisés selon une gamme pentatonique particulière de 10,5 demi-tons. L'usage de cet orchestre – rituel ou récréatif – témoigne de la croyance dans la vie post-mortem du défunt. L'ensemble constitue également une preuve du talent des bronziers chinois de la période des Royaumes Combattants.

❖ **Document 4 : Bodhisattva Maitreya pensif, Corée, Royaume de Silla, Période des Trois Royaumes, 6e ou 7e siècle, bronze doré, National Museum of Korea.**

Éléments attendus :

- identifier un bouddha coréen, le comparer aux exemples antérieurs chinois et aux exemples japonais postérieurs
- retracer la diffusion du bouddhisme en Extrême-Orient (de l'Inde vers la Chine, puis la Corée, d'où le bouddhisme se diffuse au Japon)

Le bouddhisme, religion née en Inde, se diffuse le long des routes de la Soie, en contournant l'Himalaya, à partir de l'Asie centrale (notamment le royaume de Gandhara) jusqu'en Corée, en passant par la Chine. Sa diffusion est matérialisée par des sanctuaires rupestres ornés de statues de Bouddha situés tout au long de ces routes de la Soie. Le site chinois le plus occidental est celui de Dunhuang, on peut citer aussi les sites de Yungang, Longmen, Maijishan. Le bouddhisme gagne ensuite la péninsule coréenne, par la voie terrestre ou par la voie maritime. La péninsule est alors divisée en trois Royaumes (IIIe siècle avant notre ère – 668) : le royaume de Goguryeo au Nord, le royaume de Baekje au sud-ouest, le royaume de Silla au sud-est. Les premiers royaumes à adopter le bouddhisme sont les royaumes de Goguryeo et Baekje, le royaume de Silla adoptant cette religion plus tardivement. Le bouddhisme sinisé s'attache particulièrement à la figure des Bodhisattva, ces êtres ayant atteint l'Eveil mais ayant fait le choix de renoncer au Nirvana (l'absence de réincarnation) pour accompagner les croyants. Parmi eux, Maitreya, Bouddha de l'avenir, est particulièrement vénéré.

La statuaire bouddhique coréenne :

Les représentations bouddhiques en Corée s'appuient sur la tradition artistique chinoise, notamment celle déployée dans le sanctuaire rupestre de Longmen. La statue proposée ici adopte une pose traditionnelle, caractéristique des Bouddhas coréens, dite « de délassement » ou « de contemplation », le pied perché sur le genou opposé. Cette pose dériverait d'un épisode de la vie de Siddhartha, le Bouddha historique Shakyamuni, contemplant la nature humaine. Ce type de représentations datent du Ve et VIe siècles en Chine, mais sont plutôt courantes en Corée aux siècles suivants (VIe et VIIe siècles). Cette statue mesure 93,5 cm de haut, et est parmi les plus grandes des statues coréennes de ce type survivant aujourd'hui. Maitreya est reconnaissable à sa couronne en fleur de lotus et à son collier qui orne sa poitrine. Classé Trésor national en Corée, elle se distingue également par son style et son élégance.

Éléments de comparaison :

Cette statue peut être rapprochée, côté chinois, de la conversation mystique entre les bouddhas Prabhutaratna et Shakyamuni, datant de la dynastie Wei (534-557), de 518 et représentant deux bouddhas assis face à face, et conservée aujourd'hui au musée national des arts asiatiques – Guimet. La pose et les visages recueillis, le style allongé, la manière dont les plis des vêtements sont stylisés rappellent la statue coréenne. De même, cette statue ressemble beaucoup à une statue en bois, conservée au Japon, au temple Koryuji de Kyôto. Datée des VIe ou VIIe siècles, cette statue représente le Bodhisattva Maitreya dans la même pose que le Bodhisattva coréen. Il s'en distingue néanmoins par le fait qu'il ne porte pas de bijoux. Cette ressemblance signale les liens étroits entre la Corée et le Japon à l'époque des Trois Royaumes. C'est en effet par la Corée, via des envois ou le voyage de moines bouddhiques, que le bouddhisme est introduit au Japon. Le temple du Kôryû-ji a ainsi été fondé par un moine de Silla.

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

❖ **Document 1 : Cavalier terre cuite 3e-10e siècle. Site de Bura-Asinda-Sikka, Bura, Niger Fouilles B. Gado, 1985. Dimensions : 62 x 52 x 20 cm. Institut de Recherches en Sciences Humaines, Université Abdou Moumouni de Niamey, Niger (inv. BRK 85 AC 5e5)**

La terre cuite du cliché peut être considérée comme l'un emblème de l'archéologie africaine, conservée dans le pays d'origine et protégée du trafic illicite par la liste rouge ICOM. Deux catalogues d'exposition, qui ont fait date sur l'archéologie ouest-africaine, ont publié cette figure équestre. Elle fut d'ailleurs la couverture de l'une d'entre elles : « Vallées du Niger », catalogue publié à l'occasion de l'exposition éponyme à Paris – puis dans tous les musées africains impliqués par la provenance des pièces – dès 1993. L'œuvre fut aussi prêtée par le Niger en 2020 pour l'exposition « Sahel » au Metropolitan Museum of New York, qui la présente dans son catalogue. La pièce provient du site de Bura-Asinda-Sikka au Niger, au nord-ouest de Niamey à la frontière du Mali, non loin du fleuve Niger. Là, les archéologues trouvent en 1983 près de 400 pièces dans une nécropole, datés du 3e au 10e siècle. Ces fouilles ont été impulsées dans les années 1980 par l'université de Niamey sous la direction de Boubé Gado. La photo montre le site de Bura-asinda-sikka fouillé en 1983, site d'où provient le cavalier du cliché. L'ensemble des informations sur les fouilles et les analyses reviennent à Boubé Gado, et n'ont pas été démenties à ce jour. Ce site s'étend sur plusieurs centaines de mètres carré sur deux mètres de profondeur maximum de fouilles. Trois types de sites ont émergé : celui des nécropoles avec des jarres- cercueils ou urnes funéraires anthropomorphes c'est-à-dire des poteries surmontées de têtes ou de cavaliers, posées renversées sur le sol et renfermant des squelettes humains ; le site à destination rituelle ou doté d'autels religieux, et des sites d'habitation, qui se distinguent par des fragments de vases et des déchets de débitage de quartzite ou de silex. La statuaire anthropomorphe relève du domaine funéraire, des nécropoles. Les statuettes de cavaliers surmontaient des vases longiformes ou tubulaires de 70/80 cm de haut, eux-mêmes disposés (en offrande ?) à environ 1,20 mètre au-dessus de squelettes inhumés. Les défunts, de rang élevé, étaient parés de bijoux en fer et en alliages cuivreux. Boubé Gado émet l'hypothèse que ces statues seraient des « effigies » de la personne inhumée. Les scarifications temporales indiquent l'appartenance à un groupe socio culturel. Le cavalier du cliché, malgré de nombreuses lacunes, porte les grandes caractéristiques des ateliers potiers de Bura : position hiératique et traitement du visage, quasiment inscrit dans un rectangle, et aux traits suggérés par des incisions longitudinales (les yeux, la bouche), verticales (les scarifications, la coiffure). L'expression sereine s'oppose à la prise en main dynamique de la

bride. Le cavalier s'individualise du reste du corps par ses oreilles ovales, légèrement décollées, son nez triangulaire, son baudrier, son collier, ses imposants bracelets à pointes et l'abondant harnachement de l'animal. Coiffé d'un bonnet, le cheval porte un harnais en gaufrage, comme celui du baudrier du cavalier, et qui pourrait être la probable représentation du cuir. Le frontal de l'animal est traité en damier, en relief, et pourrait être l'expression d'une parure en métal. Le museau tubulaire de l'animal, à l'échelle des bras du cavalier, suggère un cheval de petite taille, comme l'étaient les chevaux de la région à cette époque.

- ❖ **Document 2 : Masque bwoom. Kete, Kuba. République démocratique du Congo 19e siècle. Bois, cuivre, perles, cauris, plumes, fibres végétales. Collection Leo Frobenius, collecté en 1905. ht. 55 cm. Inv. Nr. 6643:06. Museum am Rothenbaum – Kulturen und Künste (MARKK), Hambourg**
- Portrait de Leo Frobenius, Cliché de l'Institut Frobenius.

Il s'agit ici, non pas de « reconnaître » Frobenius mais d'inciter le candidat à faire le lien entre le masque et son arrivée en Europe, par l'intermédiaire d'une expédition scientifique. Si le candidat connaît le nom de Frobenius, il discutera d'un aspect devenu incontournable dans l'histoire des arts d'Afrique subsaharienne, celui des provenances historiques des collections. Son nom est apparu cette année dans l'exposition « Prehistomania » au musée de l'Homme.

Voici son portrait, la collecte du masque s'inscrivant dans la première expédition. Tous les éléments du portrait ne sont pas attendus, mais la mention d'un des épisodes apportera une bonification à l'étude de ce cliché.

Masque Bwoom :

Le masque présenté sur ce cliché a été collecté par Leo Frobenius en 1905, puis intégré aux collections du MARKK, de Hambourg. Il s'agit d'un masque royal, de la confédération/royaume Kuba (ou du Kuba). Nous sommes au centre du continent, zone qui fut explorée pour la première fois par les Européens vers 1850. Ce contact est donc récent quand Frobenius arrive dans la région. Ce qu'il comprend, observe, note mais aussi collecte dans cette région confirme son intuition autour de civilisations complexes et sophistiquées en Afrique. Le royaume du Kuba se situe dans le Kasai, dans une région limitée au nord par le fleuve Sankuru, à l'ouest par le Kasai et au sud-ouest par la Lulua. Cette confédération regroupe trois grands centres de chefferies : Bushoong, Kété et Tshwa qui sont unies entre elles par le roi bushoong. Le pivot politique kuba est la royauté de droit divin. Aux yeux des Kuba, le roi a un pouvoir surnaturel spécial qui lui donne la capacité de contrôler, par exemple, la fécondité. Il a un rôle fondamental dans l'exercice de la justice et personnifie le comportement idéal, une norme qui lui a été transmise par des forces supérieures relevant du sacré, en l'occurrence l'esprit ngesh. Des chants royaux et des chants de ngesh sont chantés pendant les sorties de masques. Les chorégraphies, ou plutôt les pas, peuvent se référer à un personnage historique. Trois catégories de masques relèvent du roi, dont celui-ci du Bwoom présenté sur le cliché. Ils peuvent apparaître en public dans différents villages par des chefs mais ils sont sous la responsabilité du roi. Le Bwoom peut être porté par le roi, dans des circonstances exceptionnelles car il représente un sujet du royaume, un roturier ; mais cette image du Bwoom, a son importance car qui le peuple est considéré comme l'une des raisons d'être et de l'essence de la royauté. La caractéristique esthétique du masque Bwoom réside dans la proportion et le réalisme des traits anthropomorphes, et l'usage conjugué de plumes, du métal ou de fourrure, de monnaies et de bois. Le front est bombé, le nez imposant aux larges narines, le menton avancé avec une barbe, le cou est arrondi. Les matériaux utilisés varient selon le statut du propriétaire ; l'adjonction de cuivre, comme ici, ou encore l'intégration de peau de léopard sur le masque sont réservés aux élites, en particulier au roi. La présence d'une plaque de métal appliquée sur le front et couverte d'un perlage à trois branches dont une médiane est réservée au roi, tout comme la présence de coquillages appelés cauris pour dessiner la barbe. Le masque du cliché possède ces caractéristiques et atteste qu'il appartenait à un roi. Des cauris et des perles, qui ont une valeur monétaire in situ, ornent également certaines parties du masque en alternant avec des plaques de métal. Enfin, entre le masque et les épaules, une étoffe décorée de cauris dissimule le cou du danseur, étoffe qui a été conservée.

Portrait de Léo Frobenius (1873-1938) :

D'un parcours scolaire et universitaire chaotique, Frobenius rédige une thèse sur les sociétés secrètes en Afrique qui est refusée par l'Université. Il travaille dès 1894 pour les musées ethnographiques de Bâle, de Brême puis auprès du musée de Leipzig. On le reconnaît comme l'un des premiers anthropologues – autodidacte - à défendre une vision de l'histoire des

civilisations africaines, et à ce titre il se distingue très nettement de ses condisciples occidentaux de l'époque. Il va aborder le continent africain en cherchant à apporter tous les éléments qui font des cultures croisées, des cultures passées (par l'archéologie et l'art rupestre) comme autant de preuves indubitables de civilisations. Aimé Césaire et Léopold Senghor ont reconnu en lui un intellectuel qui a beaucoup apporté pour la reconnaissance de la conceptualisation africaine du monde, des philosophies africaines et d'une histoire ancienne de l'Afrique. A travers les missions, les archives et les écrits de Frobenius se dessinent la théorie des « morphologies ou cercles culturels », qui va motiver ses collectes. Il va s'appuyer sur le courant diffusionniste, qui cherche à dégager les grandes zones de diffusion culturelle qu'il mettra à l'épreuve, par exemple, pour les masques. Sa première mission se déroule au Congo, dans le Kasai, en 1904, avec des fonds du musée de Hambourg et de Leipzig. Il rapporte 8000 objets. Il vend les objets à des musées, mais aussi au marché de l'art africain naissant, pour financer ses missions suivantes. Il va accomplir en tout 12 missions entre 1904 et 1930 du nord au sud et d'est en ouest, d'une durée moyenne d'un an pour chaque expédition. La première, entre 1904 et 1906, se déroule dans le Kasai, dans l'actuelle République démocratique du Congo, à l'époque propriété privée du roi des Belges.

❖ **Document 3 : Tablier de mariée Ijogolo. Style Ndébélé 20e siècle. Cuir, perles de verre, métal. 68 x 54 x 1 cm. 73.1997.10.1, musée du quai Branly – Jacques Chirac.**

Ce cliché va permettre d'aborder une autre partie du continent, l'Afrique du sud, et un art féminin, celui du perlage. Par extension, sur cette aire culturelle, l'iconographie du tablier doit aussi inciter les candidats à aborder la création féminine ndebele dans une histoire de l'art sur un siècle non seulement dans les fresques architecturales, mais aussi sur la scène internationale à travers la figure d'Esther Mahlangu. L'œuvre perlée provient d'une artiste ndebele anonyme du nord-est de l'Afrique du Sud. Il est conservé au musée du quai Branly-Jacques Chirac. Avant le mariage, selon les traditions ndebele, la famille du marié remettait le tablier à cinq languettes à la future épouse qu'elle recouvrait d'une composition personnelle de perles de verre importées après son mariage. Puis, une fois le tablier achevé, la femme le portait les premiers mois du mariage puis pour les grandes occasions et cérémonies. Dans toute l'Afrique australe, les peuples portent des vêtements perlés qui témoignent de l'étape de leur vie et traduisent certains aspects de leur identité individuelle. Chez les Ndébélé, la variété, la qualité et la quantité de vêtement et d'ornements perlés accroît avec l'âge et le nombre d'enfants, indicateurs du prestige de la porteuse. Bien que les origines historiques du perlage en Afrique australe soient incertaines, on sait que des perles de verre provenant d'Europe étaient disponibles dans la région dès le XVIe siècle grâce au commerce avec les Portugais. Au cours des XIXe et XXe siècles, la région est devenue le plus grand consommateur de perles de verre au monde. Traditionnellement, les couleurs des perles étaient dotées d'une signification particulière, reflétant les étapes du développement de la vie d'une personne, de l'enfance à la parentalité. La combinaison des couleurs reflétait également l'humeur et l'état des émotions de la créatrice. Le tablier du cliché est donc en cuir constitué d'un panneau rectangulaire d'où se détachent à la partie inférieure cinq languettes, les motifs sont brodés en perles de verre d'importation ; son appellation vernaculaire est « itshogolo » ou « ijogolo ». On remarque une forte géométrisation des motifs, voire d'abstraction. Les artistes femmes recherchent des effets de contraste : pour certaines par le choix des couleurs de perles de verre, pour d'autres par les jeux de contraste mat/brillant et creux/relief possibles par des compositions de cuir et de verre. Le support en cuir et la présence de petites perles blanches avec des motifs de couleur minimale sont des indications d'un tablier ancien. Le motif principal est celui d'une maison à deux tours, qui évoque les motifs polychromes peints sur les façades qui clôturent les grandes cours de ferme, art qui revient aux femmes, et dont le savoir-faire tout comme le perlage est transmis de mère en fille. La plus connue d'entre elles, Esther Mahlangu est née en 1935 dans le sud du pays Ndébélé.

Dès l'âge de 10 ans, elle fut initiée à la peinture murale, par sa mère et sa grand-mère. Elle travaille également sur les pigments, leurs mélanges. Les compositions géométriques aux lignes brisées constituent un héritage esthétique ndébélé que l'on observe aussi sur les parures perlées, les tabliers de femme mariée en particulier. Sa peinture se distingue par ce graphisme géométrique, uniquement constitué de lignes droites et brisées. Sa palette de couleurs est multiple, toujours traitées en aplat, jouant sur les contrastes. L'exposition parisienne des « Magiciens de la Terre » en 1989, au centre Pompidou et à la grande Halle de la Villette, a permis de faire connaître Esther Mahlangu, mais aussi l'art Ndebele, en France.

❖ **Document 4 : Samuel Fosso. Sans titre [« Kwame Nkrumah »] Série African Spirits. 2008. Tirage sur papier baryté monté sur dibon, encadré. Dimensions du tirage : 76 x 101,6 cm. 70.2010.7.7, musée du quai Branly-Jacques Chirac.**

Ce dernier cliché devrait inciter les candidats à évoquer l'art contemporain africain, dont la photographie. Samuel Fosso est un photographe mondialement connu, dont l'autportrait est la signature. Le cliché sélectionné appartient à une série qui réinterprète des photographies historiques de personnalités africaines ou africaines-américaines. Ici, Fosso endosse le portrait du président Ghanéen Kwame Nkrumah, héros des Indépendances africaines et grand artisan du panafricanisme. Une mention sur l'histoire coloniale, décoloniale et sur le panafricanisme serait un bonus dans la copie. Le photographe Samuel Fosso est né en 1962, à Kumba dans le sud-ouest du Cameroun. Il passe son enfance au Nigéria de 1965 à 1972, puis part rejoindre son oncle parti s'installer en Centrafrique depuis la guerre du Biafra au Nigeria. En 1975, à l'âge de 12 ans, Samuel Fosso entre comme apprenti chez un photographe à Bangui, en république centrafricaine. Très rapidement, il se met à son compte et crée à 13 ans le "Studio national" et, dès cette époque, travaille l'autportrait à travers lesquels il se réinvente. Infirmes de la jambe, Samuel Fosso refusa d'être photographié pendant son enfance. Il réalise ses autoportraits sur les derniers centimètres de pellicules utilisées pour les commandes de ses clients. Il s'agit d'un travail personnel, et il n'y voit aucune démarche artistique. En 1976, il ouvre le "Studio Confiance", qu'il baptisera successivement le "Studio Gentil" en 1977, "Studio Hobereau" en 1979 et "Studio Convenance" en 1982. Et c'est quand un représentant de la Biennale de Bamako, Bernard Descamps, vient le voir dans son studio à Bangui et que celui-ci insiste pour voir autre chose que les commandes réalisées pour les clients du studio, que Fosso lui montre ses autoportraits. Exposés très rapidement après, ses travaux sont récompensés en 1994 à Bamako, où il remporte le premier prix de la biennale. En 1997, il est contacté par le magasin Tati qui mécène des travaux photographiques comme ceux des maliens Seydou Keita ou encore Malick Sidibé. Il décide alors de passer à la couleur et de chercher à travers tout le stock de vêtements et accessoires du magasin pour inventer de nouvelles biographies. Cette série à l'esthétique originale va consolider la notoriété du photographe. Le cliché présenté ici est un autoportrait de Samuel Fosso sous les traits du chef d'état ghanéen, héros des Indépendances africaines, Kwame Nkrumah. Depuis la fin du XIXe siècle, des empires européens colonisent le continent africain à l'exception du Libéria et de l'Ethiopie. La Gold Coast, actuel Ghana, est sous domination de l'empire britannique. Les résistances locales défendent et construisent le panafricanisme, qui permet de lutter contre toutes les formes d'oppression que vivent les Africains et des Africains-Américains. Kwame Nkrumah dans les années 1950 a contribué à ces unions et au grand mouvement des Indépendances africaines. Acteur central de l'indépendance du Ghana, il fut, en 1957, le premier premier ministre puis, en 1960, le premier président de la République du Ghana indépendante. Drapé d'un pagne polychrome à carreaux kente, étoffe de l'élite ashanti, et coiffé

pour laisser apparaître la calvitie, Samuel Fosso devient cette figure héroïque et fédératrice du monde noir, celui de la liberté des droits. Le portrait, en noir et blanc, de Kwame Nkrumah se base sur une photographie historique. Il en est de même pour les autres autoportraits de cette série intitulée « African Spirits », créées en 2008. Samuel Fosso y incarne des grandes figures du panafricanisme, qui symbolisent la lutte pour les droits des populations noires. Il se met en scène dans différentes personnalités comme Léopold Sédar Senghor, Muhammad Ali, Angela Davis, Malcolm X, Nelson Mandela et établissant ainsi son propre panthéon de la culture noire moderne.

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

❖ **Document 1 : Site de Nawarla Gabarnmang, Australie, Territoire du nord, Terre d'Arnhem, c. 45 000 BP**

Ce document se compose de 3 vues :

- A- Photographie aérienne de l'entrée nord du site de Nawarla Gabarnmang. Photo Bruno David et Jawoyn Association.
- B- Modélisation laser 3D de la structure interne de l'abri décoré
- C- Photographie du plafond peint du site de Nawarla Gabarnmang. Photo Jean-Jacques Delannoy and the Jawoyn Association

Cet ensemble de trois documents, particulièrement la vue du plafond peint de motifs zoomorphes et anthropomorphes, permettra au candidat d'identifier sans aucune difficulté le site de Nawarla Gabarnmang, situé à l'extrême nord de l'Australie en Terre d'Arnhem, sur le territoire autochtone Jawoyn. Ce site est de première importance dans l'histoire de l'occupation humaine aborigène en Australie, du fait de sa fréquentation quasi continue sur près de 50 000 ans. Le marqueur principal de l'ancienneté de cette occupation est le matériel lithique retrouvé, dont l'une des plus anciennes haches polies, datée de 35 500 ans. Les premières peintures pariétales remontent à 27 000 et les plus récentes sont du début du 20^e siècle. Leur datation s'est notamment opérée grâce à des gouttes de peinture à l'ocre retrouvées au sol ou l'usage de cires entre différentes couches de motifs. Ces éléments de datation seront un levier pour contextualiser plus largement l'histoire du peuplement ancien de l'Océanie à partir de la dernière glaciation de Wurm. La localisation à l'extrême nord du continent australien illustrant le mouvement migratoire du premier peuplement océanien depuis le continent asiatique de Sunda vers Sahul (regroupement de la Nouvelle-Guinée, de l'Australie et de la Tasmanie actuelles). Découvert en 2006, le site a fait l'objet d'études approfondies à partir de 2010, menées par une équipe pluridisciplinaire internationale (dont des chercheurs français comme Jean-Michel Geneste), mais aussi des représentants des communautés autochtones sur les terres desquelles se situe le site archéologique. Ce travail collaboratif et inclusif devra être souligné par le candidat. Tout comme il sera indispensable d'insister sur l'enjeu identitaire et politique que représente ce type de découvertes et d'études pour les communautés autochtones dont l'existence sur le territoire australien a été niée depuis l'arrivée des premiers colons britanniques en 1788 jusqu'en 1976, date de la reconnaissance par le parlement fédéral australien d'un droit à revendiquer la propriété foncière d'un territoire coutumier. L'abri sous roche de Nawarla Gabarnmang, qui s'étend sur environ 30 mètres de long et 20 mètres de large, se compose d'un réseau d'environ cinquante piliers soutenant un plafond de grès et de quartzite. Ces formations de piliers sont à la fois le résultat d'une érosion dans le temps mais surtout d'un façonnage opéré par l'homme à une échelle jamais observée par ailleurs. L'étude des blocs présents au sol associée à la cartographie des piliers et des zones d'effondrement du plafond, a permis aux chercheurs de démontrer que les différents groupes humains présents dans le temps, ont procédé, à partir de – 21 500, à l'évacuation progressive des débris effondrés de piliers et de plafonds, afin d'aménager progressivement des galeries de circulation et d'intervenir sur des surfaces picturales de grande ampleur. La structure de l'abri résulte donc à la fois d'actions naturelles et anthropiques. Dans ce commentaire, après la présentation générale des spécificités du site, le candidat devra présenter un développement détaillé de l'iconographie constituée de superpositions. Il permettra de démontrer que l'identification des types d'animaux représentés a fourni des indices supplémentaires de datation aux chercheurs, l'arrivée de certaines espèces (dingo, chevaux) étant précisément connue grâce à la paléontologie notamment. Les figures animales (poisson barramundi, kangourou), visibles sur la photographie proposée, seront étudiées d'un point de vue stylistique en les rattachant aux peintures dites "en rayons X" qui montrent la morphologie interne de ces figures et témoignent des connaissances anatomiques aborigènes, liées à leurs pratiques de chasse. Ces mêmes figures, auxquelles s'ajoutent plusieurs figures féminines stylisées seront l'occasion également de les replacer dans les référents conceptuels aborigènes. Les notions de Temps du Rêve/Dreaming, Présent ancestral ou encore Songlines devront être explicitées. On pourra s'appuyer sur les méthodologies de recherche anthropologique menées tout au long du 20^e siècle (Berndt, Spencer&Gillen, Kupka etc.), à partir de la transposition sur écorce d'eucalyptus des motifs peints dans ces abris sous roche. Cette transposition sollicitée par les anthropologues était nécessaire pour une meilleure analyse comparative des motifs, le support d'écorce étant transportable. Dans une lecture contemporaine, le candidat pourra présenter la façon dont les populations First Nations australiennes, gardiennes de ces sites archéologiques majeurs, gèrent aujourd'hui leur accès dans un but de préservation ou se font les médiateurs principaux auprès du public, dans une démarche de réappropriation culturelle. Ce site est une démonstration exemplaire de la continuité dynamique des pratiques artistiques autochtones en Australie. Palimpseste extraordinaire, cette oeuvre in situ, est aussi une forme de chaîne généalogique ininterrompue. A ce titre, un rapprochement avec l'oeuvre de l'artiste First Nation Archie Moore, Kith and Kin, actuellement présentée dans le pavillon australien à la Biennale internationale d'art de Venise, et qui a reçu un Lion d'or, serait un bonus significatif. D'une longueur de 6 mètres, l'oeuvre réalisée patiemment par l'artiste, à la craie blanche sur des murs noirs, décline sa généalogie réelle et étendue sur 65 000 ans. Les échos entre les deux oeuvres sont manifestes et cela devra être souligné.

- ❖ **Document 2 : Tabua composite. îles Fidji, île de Viti Levu. début/milieu 19e siècle, ivoire de cachalot, fibres de coco, 27cm (longueur de la dent). Cambridge, University Museum of Archaeology and Anthropology, Inv. 1936.380 Obtenu de Ratu Peni Tanoa qui préleva l'objet dans un temple à Naitasiri, Viti Levu.**

Cet objet de prestige issu de la culture fidjienne permet au candidat de développer les grandes caractéristiques politiques, sociales et rituelles propres à cet archipel, et leur continuité actuelle. L'étude de la matérialité de l'objet, qui constitue ici un pas de côté par rapport aux canons de fabrication classiques des tabua par sa nature composite, démontrera une bonne connaissance de la culture matérielle fidjienne. Cet exemplaire unique est constitué de deux dents entières de cachalot et de sept pièces d'ivoire de plus petites dimensions. La corde tressée en fibres de bourre de cocotier permet de tenir l'objet et des liens de même nature, quasi invisibles car travaillés de l'intérieur, maintiennent toutes les pièces ensemble sans donner à voir le montage. On rattachera cette maîtrise technique remarquable aux savoir-faire d'artistes tongiens travaillant au service des chefferies fidjiennes dès les 17e-18e siècles. Ces réseaux d'échanges entre Fidji et Tonga seront abondamment développés à l'appui d'autres productions matérielles comme l'architecture navale par exemple, dont certaines compétences sont mobilisées ici, dans la technique d'assemblage des plaques d'ivoire entre elles par la fibre tressée de bourre de cocotier. Différents focus techniques seront développés (ivoire, patine d'huile de coco et fumage, fibres de coco). D'abord sur l'obtention des dents de cachalot, un bien rare avant l'arrivée européenne, puisque les hommes ne chassaient pas le cachalot mais attendaient qu'il s'échoue, et qui devint un bien commercial au début du 19e siècle avec le passage de commerçants (santal, bûches de mer) et baleiniers. Cette contextualisation historique rappellera que l'obtention d'outils en métal plus précis, importés par les Européens à la même époque, a encouragé les experts du travail de l'ivoire à des innovations techniques et un raffinement dans le travail de ces objets de prestige. On extrapolera en montrant le glissement de production depuis les tabua vers les pectoraux en ivoire et huître perlière. Dans une lecture plus symbolique, le candidat identifiera l'association de l'ivoire au pouvoir divin et au chef en tant qu'incarnation des ancêtres divinisés de son clan. Certaines figures de divinités conservées dans les temples pouvaient d'ailleurs avoir une cordelette de prehension, comme des tabua transportables. Ici, le tabua est de plus un reliquaire. On développera ce cas particulier en lien avec ces valeurs surnaturelles évoquées ci-dessus. On rappellera d'ailleurs que certains tabua de très haute valeur mémorielle ou symbolique, sont sortis des circuits d'échanges et conservés par les chefs comme insignes de pouvoir et de statut (référence aux principes de don/contre-don de M. Mauss mais aussi au concept de *Keeping while giving* d'Anette Weiner). La description de la cordelette en coco permettra de préciser que l'objet n'est pas porté sur soi mais que celle-ci est une corde de suspension pour présenter le bien. On tient la corde dans une main, la dent dans l'autre, la corde symbolisant l'union entre deux parties lors des cérémonies d'échanges. Les usages, le statut surnaturel d'un tel artefact et son histoire de collecte devront être abordés ensuite. On pourra dans un premier temps rappeler la structuration des chefferies fidjiennes. On soulignera la complémentarité fondamentale entre homme et femme. Ainsi, lors de l'investiture d'un chef, ce sont les productions des femmes qui vont envelopper et construire la personne du chef (son corps est enduit d'huile de coco et enveloppé de quantités de longueurs de masi ou étoffe d'écorce battue par exemple). L'autre dimension fondamentale propre au chef fidjien est sa nature surnaturelle, en tant qu'incarnation du dieu fondateur parmi les vivants. Son corps est un artefact du dieu dont le terme générique est kalou. Son efficacité d'action est dite mana (adjectif) ou sau en fidjien, celle-ci est supérieure à ce que peut accomplir un être humain car d'origine divine. Ce concept devra être cité et défini avec nuances par le candidat. Un développement sur l'importance des fêtes et des redistributions de richesses et de nourriture entre chefferies (cérémonies solevu), groupes alliés, familles etc. contextualisera l'usage du tabua. On précisera que ces biens, comme les tabua, sont des équivalents des personnes qui les ont créés ou des entités surnaturelles auxquelles ils sont liés, dont ils sont les incarnations. On fera référence au concept de personne distribuée développé par Alfred Gell ainsi qu'à l'agentivité de ces objets. S'agissant de l'usage des tabua, on pourra évoquer son statut de regalia. Il est le bien le plus valorisé et précieux dans tout l'archipel, toujours utilisé dans les échanges cérémoniels mais aussi les faits marquants au sein d'un clan, groupe familial, pour sceller un mariage, présenter ses condoléances lors d'un deuil, présenter ses excuses, renforcer une alliance. Dans des contextes plus officiels, il sert de bien d'accueil pour un invité de marque. La présentation de l'objet est toujours accompagnée de paroles soulignant les alliances anciennes ou nouvelles et justifiant le but de ce cadeau fait. Cette notion d'objet comme support de parole permettra un petit développement sur le patrimoine immatériel qui fait partie intégrante de l'identité fidjienne. Enfin, le contexte de collecte permettra au candidat d'aborder l'histoire coloniale fidjienne, l'objet ayant appartenu à Sir John Thurston, Gouverneur de Fidji entre 1888 et 1897. L'objet lui fut remis par un chef local important, Ratu Peni Tanoa, descendant d'une lignée de chefferie supérieure, dont Thakombau, qui céda l'archipel aux Britanniques en 1874. Ratu Peni Tanoa préleva ce reliquaire dans le temple (mbure kalu) du village de Naitasiri (Viti Levu), ce qui atteste de l'importance rituelle de l'objet au moment de son prélèvement et des enjeux de pouvoir et d'alliances stratégiques avec le pouvoir colonial à l'époque. Il sera important de rappeler la complexité de ces relations qui perdurent aujourd'hui. Regalia de premier plan, ce tabua a été présenté officiellement au Président Fidjien lors de sa venue à Cambridge en 2012.

- ❖ **Document 3 : John W. Layard. "Malekula. Men beating gongs" (légende d'origine 1914-1915) Plaque de verre négative. 1915. University Museum of Archaeology and Anthropology, Cambridge, Inv. N.98603.LAY**

Cette photographie issue d'une plaque de verre négative, montre un ensemble de tambours verticaux et horizontaux du village de Ruruar, sur l'îlot d'Atchin, voisin de l'île Malekula au nord de l'archipel du Vanuatu. Son auteur, John W. Layard (1891-1974) est un psychologue et anthropologue britannique qui entreprend en 1913-1914 une importante mission dans le nord du Vanuatu, particulièrement sur l'île d'Atchin. Il sera important de rappeler l'univers intellectuel dans lequel a évolué Layard, qui part sur le terrain avec l'anthropologue W.R. Rivers et ses élèves, A.R. Radcliffe-Brown et B. Malinowski, dont les théories anthropologiques ont été majeures dans le monde océanien. Layard reste environ un an

sur Atchin et s'immerge pleinement et participe en ce sens de la nouvelle méthodologie de terrain ethnographique, dite « observation participante ».

On attend du candidat qu'il décrive avec attention la composition de l'image et qu'il utilise les éléments visibles saillants pour structurer son commentaire : les typologies de tambours et leur iconographie seront des indices d'attribution culturelle au nord du Vanuatu, et la région de Malekula. On peut évoquer ici les différents styles de traitement des visages sculptés sur ces tambours (issus de mains d'artistes différents mais aussi d'échanges entre les îles de Vao, Atchin, Malekula ou même Ambrym). Certains seront rapprochés de tambours faisant aujourd'hui partie de la collection du musée du quai Branly-Jacques Chirac, dont la muséographie permanente rappelle d'ailleurs ces rassemblements de tambours.

La présence de mâchoires de dents de cochons sera un tremplin pour contextualiser l'usage de ces orchestres tambourinés dans les cérémonies de prise de grade politique. La moitié nord de l'archipel est en effet structurée politiquement selon un système de grades ou Nimangi (terme générique à Malekula), où les hommes de pouvoir émergent d'une compétition de type politico-économique. L'accès au pouvoir est formalisé par l'établissement d'une série de grades hiérarchisés. A chaque grade correspond un rang qui donne le droit de porter des insignes et des parures rituelles. L'homme qui postule à un grade doit payer des rituels, des parures et sacrifier des cochons dont la valeur est estimée selon la croissance de la dent. Le cochon est donc central dans ce système. Un élevage spécifique dans le centre et le nord de l'archipel permet d'obtenir, par manipulation de l'animal (à détailler dans le commentaire), des dents recourbées qui sont considérées comme une forme artistique en soi. Le motif de la dent de cochon se retrouve largement dans l'iconographie des sculptures, comme ici sur le tambour central (losange encadrant le visage se termine en spirales qui évoquent ces dents). Sur l'image, plusieurs « reliques » de ces prises de grades sont visibles, en particulier le présentoir au premier plan sur la gauche, dont les mâchoires exposées ont des dents à un tour complet (les plus valorisées atteignent deux tours). Outre l'usage même de la technique photographique, le fusil posé au premier plan et l'homme portant un chapeau seront des indices de datation (tournant du 20^e siècle). A cette époque, l'arme a remplacé depuis de nombreuses années les massues en bois dur utilisées par les hommes. La photographie est prise alors que les hommes sont en train de jouer, ce qui explique certains flous apparents. Cette observation pourra soulever la question du son qu'a entendu l'auteur de l'image lors de la prise de vue. En connaissant le travail de Layard, on pourra rappeler que ce dernier a également effectué des enregistrements sonores de chants et de musique sur des rouleaux de cire, archives rares pour cette époque. On interrogera la place du son aujourd'hui dans la muséographie et la médiation muséales. Enfin, le candidat peut rappeler l'importance de la photographie ancienne dans la reconnexion des cultures à leur histoire. S'agissant de Layard, deux conservatrices et chercheuses, Heidi Geismar et Anita Herle (Université de Cambridge), ont mené un important travail de terrain afin de montrer ces photographies dans les villages où Layard a séjourné. Elles ont pu ainsi identifier les personnes représentées, préciser des localisations de prises de vue, des noms vernaculaires d'objets, et confier des copies de ces images aux personnes avec lesquelles elles ont travaillé sur place. Cette forme de « repatriation/rematriation » de fonds photographiques est un point d'analyse attendu.

❖ **Document 4 : Tablier-monnaie, sireu. Indonésie, Papua, Baie de Cenderawasih Début du 20^e siècle. 47 x 22 x 2 cm. Collecté par l'expédition de la Korrigane 1934-1935. Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris, 71.1962.1.72**

Ce document permet d'ouvrir le champ de l'analyse d'objet vers le monde insulindien, lié au monde océanien par l'histoire du peuplement mais également par les relations d'échanges continues qui se sont déployées particulièrement entre la grande île de Nouvelle-Guinée et les îles Moluques environnantes. Il s'agira ici de dépasser les frontières politiques actuelles, l'objet étant certes de culture papoue austronésienne mais aujourd'hui rattaché à l'Indonésie car provenant de la baie de Cenderawasih (ex. baie de Geelwinck), située dans la moitié ouest de l'île de Nouvelle-Guinée, une province indonésienne depuis 1962. Un rappel historique des colonisations successives de la zone, d'abord par le royaume de Majapahit et le sultanat de Ternate, puis par les Hollandais et par l'Indonésie aujourd'hui est indispensable.

Culturellement, l'objet encapsule ces différentes sphères d'influence, papoue par sa structure et son usage, moluquois par le rappel iconographique de certains textiles, et asiatique ou européen par la présence de perles de verre importées qui transitent par les Philippines et les Moluques et le coton teinté de rouge. Le commentaire devra mettre en avant ce creuset culturel et développer chacun de ses fils. On rappellera particulièrement les réseaux de circulation des perles dès le 14^e siècle, apportées par les commerçants chinois en quête de bûches de mer et de bois précieux (santal) sur les côtes ouest de la Nouvelle-Guinée et dont les populations vont monopoliser le commerce vers l'intérieur des terres. La production de ces premières perles échangées est originaire de Canton, avant que des imitations réalisées à Venise viennent s'introduire sur ces marchés. Indirectement, on pourra parler, à propos de ce commerce qui met en jeu comme monnaies d'échanges des perles, du rôle central des paradisiers. Oiseaux au plumage extraordinaire, endémiques des Hautes Terres de Nouvelle-Guinée, leurs plumes et les peaux naturalisées de ces oiseaux faisaient partie des biens précieux recherchés par les Chinois mais aussi les sultans des Moluques qui contrôlaient le marché. Les perles de verre importées permettaient d'obtenir ces biens entre populations des montagnes et populations côtières, qui les échangeaient ensuite avec les sultanats ou les commerçants chinois directement. La jupe présentée ici, bien que plus contemporaine, est donc indirectement un témoignage des premières globalisations par ces réseaux d'échanges sur le temps long vers l'Asie du sud-est et vers l'Asie, mais aussi vers l'Europe à partir du 16^e siècle (l'expédition de Magellan rapporte en 1522 cinq peaux de paradisiers à la cour d'Espagne). Localement, ces perles circulent encore, entre la côte nord de la Nouvelle-Guinée (Baie de Humboldt, lac Sentani) et les îles au large comme Yapen par exemple. On comprendra ainsi la valeur accordée à ce type de tabliers ou pagnes triangulaires, qui dans leur usage, sont une monnaie compensatoire lors des mariages, appelée « prix de la mariée » mais sont aussi utilisés comme parures de danse par les femmes comme les hommes. Les femmes réalisent avec soin ce montage de perles-monnaies sur une armature en fibres d'écorce tressées. Le choix des perles doit valoriser celles qui ont circulé depuis longtemps (pour certaines depuis

le 18e siècle), et que les femmes reconnaissent aisément comparativement aux perles communes importées plus récemment par les Indonésiens. Certaines perles d'importance sont même rattachées à des récits qui leurs donnent comme origine un arbre des forêts hautes qui produit des fruits malodorants renfermant ces perles-graines, visibles après plusieurs mois de pourrissement. La référence aux travaux de recherche des ethno-archéologues Anne-Marie et Pierre Petrequin serait un atout pour contextualiser cet objet, car tous deux ont abondamment étudié ces réseaux d'échanges dans l'ouest de la Nouvelle-Guinée et les îles environnantes. On soulignera que ces objets sont toujours fabriqués aujourd'hui. Le musée du quai Branly-Jacques Chirac ne conserve qu'un unique exemplaire de ce type de tablier. Si le candidat arrive à rattacher l'objet à cette collection, il sera en mesure de contextualiser la collecte de cet objet, rapporté par les membres de l'expédition de la Korrigane organisée en 1935 et dont les collections rejoindront pour partie le musée de l'Homme à leur retour. Une partie de la collection sera mise en vente à Drouot en 1961, dont ce tablier, qui fut néanmoins acquis par le musée de l'Homme pour retour dans la collection. Cette collecte faisant partie des jalons importants de l'histoire des collections océaniques françaises, elle pourra faire l'objet d'un développement dédié.

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

- ❖ **Document 1 : Mola (blouse). Culture Kuna. Amérique centrale, Panama, acquis à San Blas, Début du XXe siècle. Coton, teintures - Couture et appliqué. Dimensions : 56 x 74,5cm. Don de Lady Richmond-Brown et FA Mitchell-Hedges en 1924 - Conservé au Royaume-Uni, à Londres, au British Museum**

Éléments attendus :

- identifier le maximum d'éléments du cartel (notamment la culture et la technique)
- décrire de manière synthétique l'œuvre : relever les éléments permettant d'analyser l'iconographie, la technique
- placer cette production dans le contexte historique, culturel (social, symbolique), souligner le lien avec le patrimoine culturel immatériel : la parole chantée, le geste et le motif
- avoir des éléments de comparaison (objet, lieu de conservation)
- mobiliser ses références bibliographiques dans l'argumentaire
- évoquer l'évolution de la technique avec celle de nos jours, l'évolution des motifs,
- comparer avec la production actuelle, plus touristique et son rôle dans l'économie actuelle
- rappeler l'importance de la sauvegarde du territoire

Description et analyse :

Généralités : les Kuna (Cuna ou Guna) sont un peuple installé au Panama, dans l'archipel de San Blas et au nord de la Colombie, notamment à la suite de guerres entre communautés et de la Conquête. Cette culture était organisée en caciquat, puis en communautés organisant entre autres, les travaux communs. L'agriculture, la chasse, la pêche rythment leur quotidien. Les danses sont très nombreuses et liées aux rites dont la majorité sont de caractère féminin. Mola est le nom donné par les Kuna à toute pièce de tissu et, dans un sens propre ou métaphorique, à toute matière qui recouvre. Par exemple, la frondaison d'un arbre, les nuages pour le ciel, le plumage d'un oiseau, la peau ou par métonymie, les menstrues...

Caractéristiques : le remplissage systématique, la répétition de figures élémentaires parfois donnant un effet cinétique, labyrinthe, l'organisation symétrique des motifs, le fait qu'elles aillent par paires. Elles sont cousues sur la blouse, l'une portée devant et l'autre derrière. Les couleurs peuvent être inversées, plus rarement, le sujet est distinct. Si le sujet est identique dans la paire, il y a néanmoins des variations entre chaque mola.

Technique : rapprocher la superposition de couches textiles, avec la cosmogonie Kuna, dont les couches du monde sont différentes et multiples quatre à huit (cf. informations de Ruben Perez Kantule, informateur d'Erland Nordenskiöld) ; L'ethnologue suédois Henry Wassén a supposé que la technique de la mola a été enseignée aux femmes kuna par des huguenotes exilées dans la région après la révocation de l'Édit de Nantes, puis exterminées ou expulsées par les Kuna en 1757. Si la couture fut enseignée par les Blancs, rien ne prouve que l'appliqué inversé l'a été, en tout cas, les premières mola connues sont du XIXe s. Les couleurs dominantes des mola anciennes sont : rouge, bleu, jaune-orange et blanc (cf collections de Londres et Göteborg). « Pour teindre le coton, les femmes utilisent les jus de certaines plantes, pour des couleurs plus vives ; comme le Nisal (annatto), le Malina (couleurs de boue) et d'autres » (Nordenskiöld). La valeur esthétique Kuna peut être évoquée (le bien cousu, le degré de difficulté, etc...)

Production : féminine. Apprentissage par la copie, ce qui renforce les variations de paires de mola. Dans une communauté, coexistent un grand nombre, comme une énumération de mola ayant le même type de motif, les femmes peuvent ainsi en déduire une histoire, construisent ensemble un récit. Aujourd'hui, les mola sont l'une des plus grandes ressources monétaires de la communauté : ce sont en effet plusieurs milliers de mola produites annuellement (sur plusieurs villages) uniquement vendus aux touristes et dans le marché international.

Contexte géographique, iconographique : en mai a lieu le mois de la tortue. Les tortues sortent de la mer et pondent des œufs sur les plages. Les Kuna s'autorisaient à recueillir au grand maximum la moitié de ces œufs, sans tuer les tortues car celui qui en mange est alors, d'après les croyances, puni par Bab Dummad et tombe malade. Ce tabou alimentaire

est encore vif de nos jours. Il est possible de développer sur les autres animaux considérés comme sources de maladies /dangereux (car ils ôtent l'âme des humains). À présent, les Kuna sont organisés en ONG pour préserver à la fois leur territoire et la biodiversité marine car les tortues marines braconnées se vendent 10\$ pièce et ont presque disparu dans les années 1960. Ils militent pour le développement d'une utilisation éthique, responsable des ressources marines. Les mola étant très vendues de nos jours, certaines variations thématiques et stylistiques s'expliquent par leur fonction commerciale, alors qu'en 1999, sur 2000 mola, 42% d'entre elles avaient un motif animalier.

Contexte symbolique : Dans les temps mythiques, le grand-père a donné de la couleur au monde. Ces couleurs se retrouvent dans les plus anciennes molas : "Tad Ibe, le grand père Soleil, a alors pris les molas, les morceaux de tissu de différentes couleurs bleu, rouge, noir, vert, blanc, orange, or, et les a brûlés. Ces cendres ont donné lieu aux pierres et sables multicolores. Ainsi furent créées les mers" (Chapin). Les mythes permettent également de comprendre la structure du monde, dont la terre (Nana, la mère) et la mer (Muu, la grand-mère) ne sont pas en opposition, mais interagissent en complémentarité, apportant paix et prospérité. Dans cette pensée animiste, l'analogie est récurrente et impacte les relations entre les êtres car les animaux sont comme des humains, dont les noms sont révélés par les chants. Cet effet de remplissage avec des motifs correspond aux éléments de ponctuation, à ce qui relie un couplet chanté à un autre. La métaphore poétique, iconographique est par conséquent très présente. La tortue personnifie la ruse. Chaque animal peut communiquer avec un chamane, l'aider à apprivoiser des animaux, des plantes ou encore envoyer ses qualités/défauts à des humains. En dehors de cet héritage, il convient de rappeler que la dimension symbolique est également dévoyée car nombre de marchands vont accentuer à l'excès la dimension symbolique des mola pour les valoriser et augmenter leur prix.

Contexte scientifique : les plus anciennes mola sont à Londres et à Göteborg. Ces dernières sont le fruit des collectes d'Erland Nordenskiöld, qui lors de son dernier voyage en Amérique du Sud, en 1927, se rend au Panama, en Colombie, en Californie. En plus des collectes matérielles, Erland Nordenskiöld a été attiré par l'écriture picturale des Kuna, de leurs mythes. En France, l'ethnologue Michel Perrin (CNRS, EHESS) a consacré ses recherches à l'anthropologie des images, du rêve, médical notamment chez les Guajiro, les Kuna, Huichols... Le musée du quai Branly-Jacques Chirac conserve 111 pièces textiles (de type mola), collectées par Michel Perrin.

Comparaisons: mola des tortues, dite yaui mor du museum of Mankind, Londres, également avec des dominances de couleur jaune; le "horror vacui" comme dans les céramique de la culture Coclé, du Panama (200-400 de notre ère) cf. collection du musée du quai Branly-Jacques-Chirac, le goût pour les motifs géométriques, comme les bracelets de mollets de femmes Kuna (cf. photos de Michel Perrin), mais aussi comme dans les vanneries, la production d'autres éléments thérapeutiques, comme les figurines en balsa, au musée de Göteborg.

❖ **Document 2 : El Castillo de Huarmey. Culture: Huari/Wari. Amérique du Sud, Pérou, département d'Ancash, Huarmey. Horizon moyen (600-1050 ap.JC). Adobe (brique de terre crue), pierres et poutres de bois. Dimensions : site de 45 ha. Ici il s'agit de fouilles de 2013. Mobilier funéraire conservé au Pérou.**

Éléments attendus :

- identifier le maximum d'éléments (notamment la culture)
- décrire de manière synthétique le mausolée, localiser la chambre funéraire de la reine et décrire le mobilier funéraire: relever les éléments permettant d'identifier le site et la culture,
- placer ce site et cette tombe dans le contexte historique, culturel (scientifique, social, symbolique), géographique (provenance)
- avoir des éléments de comparaison (objet, lieu de conservation)
- comparer avec des découvertes de même ampleur
- rappeler l'importance de fouilles programmées, de la recherche

Description et analyse

Généralités : cette période est marquée par la sécheresse, aussi les ingénieurs ont fait bâtir des aqueducs pour irriguer les cultures en terrasses (modelage du paysage).

Contexte géographique : La capitale Wari est située à 800 km de Huarmey. Quand le mausolée a été achevé, vers le Xe-XIe siècle, il surplombe la vallée : il occupe physiquement et symboliquement le terrain, les ancêtres en font partie ce qui rappelle à tout ennemi que l'empereur Wari est bien le maître des lieux.

Le site : Il a été occupé sur une longue période, comme l'atteste la superposition de constructions entre 800-100 avant notre ère jusqu'au XVe-XVIe s. Le secteur c'est le plus monumental, situé en haut de la colline et abrite le château, déjà perçu comme une tombe en 1982. La construction du château de Huarmey est faite en adobe et utilise de nombreuses poutres en bois qui sont encore apparentes sur les murs. Ce mausolée s'organise en deux parties : le complexe sud et le complexe nord, chacun marqué par la présence en son centre de tour - chullpas, de plusieurs étages. Les tours funéraires se sont donc ajoutées au fur et à mesure, sur les versants de la colline. Cette subdivision de l'espace est typique de l'architecture Wari. La plateforme au sud-est partiellement conservée (remploi du terrain pour des cultures). Elle aurait été composée de terrasses échelonnées, dotées de canaux (autre caractéristique Wari) et donnait sur un

patio de 17x13 m. Au sommet de la plateforme se trouvent des espaces très réguliers avec un labyrinthe de passages et de pièces rectangulaires reliées entre elles. Il s'agirait probablement d'espaces de nature cérémonielle. Autour d'eux se trouvent des centaines de petits compartiments disposés de manière irrégulière, dont la plupart ne disposent pas d'ouvertures d'accès permettant la libre circulation d'une pièce à l'autre. Il s'agirait de chambres funéraires, où seraient enterrés les membres de l'élite dirigeante. Les murs en pisé sont pour la plupart recouverts d'une fine couche de boue et contiennent des traces de peinture rouge et blanche. L'épaisseur des murs atteint une largeur allant de 70 à 80 cm et le maximum de 1,10 m. Ce mausolée typique témoigne d'un culte aux ancêtres de la dynastie royale. L'architecture est emblématique des palais andins, avec places fortifiées, plates-formes utilisées pour les festivités, lieux pour les ancêtres et le sacré.

Technique : Le Castillo de Huarmey est une plateforme réalisée en adobe et mobilisation de toute la main-d'œuvre locale dans la construction du mausolée. Sur site, on distingue sur les murs des empreintes d'enfants d'une dizaine d'années. Après l'inhumation de la reine et des femmes, le tombeau a été scellé par une couche de dalles en adobe, puis recouvert de 30 tonnes de gravier.

Chambre funéraire et mobilier : la chambre funéraire de la reine a été creusée dans la colline et a été découverte fin 2012, dans le Castillo, au sein du "mausolée rouge". Cette construction de forme octogonale est massive et ses parois étaient ornées d'ocre rouge. La chambre funéraire de la reine est la plus grande et mesure 4,5 x 3,5m. Les personnes inhumées sont majoritairement des femmes (on en a compté cinquante-huit), voire des jeunes filles décédées naturellement et six personnes sacrifiées. On y remarque trois autres chambres latérales : ce sont les tombes de femmes issues de l'élite, également retrouvées en position foetale, ce qui est typique pour les cultures de la côte. Elles portent des habits brodés et ont le visage teinté en rouge. La reine sexagénaire est vêtue d'une tunique en lin finement tissée, ses oreilles et bras sont parés des bijoux les plus précieux qu'on ait pu trouver sur site. Les offrandes rassemblent plus de 1300 objets en or, bronze, bois et albâtre : quipu, os de condor, boucles d'oreilles, tupu, pendentifs, haches, instruments de tissage, vases kero. Les coffrets en fibre végétale colorée ont conservé le nécessaire à tisser et les objets de métal. Certaines aiguilles ont encore des fils colorés, utilisés dans les pièces textiles. Parmi les poids de filage présents, on remarque la finesse de leur exécution et leur décor qui constituent autant de témoignages de prestige. Ce qui montre également que le fil d'alpaga a dû être utilisé pour le tissage. L'analyse anthropologique de la reine indique qu'elle a passé la majeure partie de son temps assise à tisser. Seule la reine a des vases kero: une paire assortie ornée de personnages mythologiques et à ses pieds, un vase kero en pierre blanche qui semble d'iconographie Tiwanaku, avec son visage taillé.

Contexte culturel : Pendant l'Horizon moyen, un art impérial se développe de type Tiwanaku-Wari. Elle provient de deux centres : Tiwanaku, près du lac Titicaca en Bolivie et de Wari au Pérou. L'iconographie s'exprime à travers la sculpture, la céramique, les textiles. Les céramiques et métallurgie de Tiwanaku et Wari sont assez similaires, alors que l'architecture diffère considérablement, tout comme leurs stratégies agricoles (champs en billon pour l'un, terrasses avec canaux pour l'autre). Le style de Wari s'impose dans le paysage, l'architecture, les éléments mobilier. La production la plus spectaculaire chez les Wari se réalise dans le textile. Les formes des céramiques sont soit des vases-effigies, soit des vases à double goulot et anse pont, soit des gobelets (kero) de type Tiwanaku. La métallurgie, peu répandue est travaillée uniquement à la feuille, les formes sont simples, élégantes, proches de celles de Tiwanaku. Cette découverte atteste de la présence de femmes dans l'élite sociale et politique, portant des marques de richesse et de pouvoir jusqu'alors plus connues dans la gentry masculine (boucles d'oreilles en métaux précieux, couteaux en métaux précieux). Les femmes ont donc également accès aux mêmes objets mobiliers luxueux réalisés dans des matières importées (spondyle, or, argent, obsidienne) ce qui suggère des relations avec divers groupes culturels et la capacité à mobiliser un réseau important. L'étude de la tombe de la reine et des femmes qui l'ont accompagnée révèle qu'elles ont toutes été des tisserandes averties. Il se trouve justement que le textile préhispanique a eu une valeur de richesse et de pouvoir. Les pièces textiles de plus grande qualité sont offertes en présent, en impôt. Chez les incas, plus tard, on retrouve le principe d'avoir des princesses tisserandes, les acllaconas. Les femmes de Huarmey participent à la vie sociale, culturelle, familiale et cérémonielle comme l'atteste la présence de vases kero, utilisés pour la consommation de la chicha (bière) lors des événements les plus prestigieux.

Contexte scientifique : Le site est connu depuis le XVII^e s. et a été reproduit (et réinterprété) dans le récit de voyage d'Arnoldus Montanus (Le monde nouveau et inconnu, 1671). Les premières fouilles datent de 1950, par Julio Tello, puis complétées par Donald E. Thompson en 1960 (esquisse générale). Les fouilles clandestines sur site ont été attestées dès les années 1970. Dans les années 1980, les études menées par Heiko Prümmer se sont focalisées sur les matériaux collectés en surface, ce qui lui a permis de dater le site de l'Horizon moyen. Le site est fouillé depuis 2010 par Patrycja Giersz et Miłosz Giersz de l'Université de Varsovie, ainsi que par Roberto Pimentel de l'université catholique du Pérou. Ils découvrent deux contextes funéraires intacts dans la zone même du château. En 2022, ils mettent à jour des tombes masculines : celles d'artisans, membres de l'élite. Aujourd'hui, il y a un projet d'ouverture d'un musée de site pour y accueillir les objets issus de ces fouilles, conservés au musée de Lima.

Comparaisons : D'autres tombes de femmes issues de l'élite sont connues, comme celle de la Dame de Cao (200-800 ap.) qui a été trouvée dans le complexe monumental de Cao Viejo. D'autres encore, comme celles à San Jose de Moro,

à Illimo, et à Chornancap, attestent de leur appartenance à la culture Mochica et à la tradition Lambayeque. Ce statut n'a pas été réservé aux femmes vivant sur la côte car des femmes ont également été associées au pouvoir économique, politique et religieux dans des sites de la sierra, notamment à Pacopampa, à Pashash. On y a trouvé un mobilier funéraire très luxueux. Enfin, les données ethno-historiques pour les Incas rappellent l'importance de la femme, notamment dans les mythes par leur aspect complémentaire, sans compter sur les coyas. Les vases kero avec quatre visages : on en trouve un autre exemplaire au Museum of Fine Arts, Houston (inv. 2001.1164), celui de la collection privée Andre Emmerich à New York et mis en vente chez Sotheby's (lot 120, en 2019).

❖ **Document 3 : Meule, siège ou présentoir, dit metate. Probablement Huetare. Amérique centrale, Costa Rica, plateau central. Dates : 1000-1500. Pierre volcanique grise. Dimensions : 17,4 x 23,6 x 41,3 cm. Don de Joseph Florimont de Loubat - Conservé à Paris, au musée du quai Branly-Jacques-Chirac (inv. 71.1902.23.5)**

Éléments attendus :

- identifier le maximum d'éléments
- décrire de manière synthétique l'œuvre ; rappeler les différentes interprétations des archéologues ayant étudié ces pièces
- placer cette production dans le contexte historique, culturel (social, symbolique), géographique
- avoir des éléments de comparaison (objet, lieu de conservation)
- mobiliser ses références bibliographiques dans l'argumentaire
- connaître le contexte scientifique est un bonus

Description et analyse

Généralités : La région dite du Grand Nicoya est une région archéologique qui s'étend le long du nord-ouest du Costa Rica et de la côte Pacifique du Nicaragua. Le secteur costaricien est connu sous le nom de Guanacaste. Elle comprend la péninsule de Nicoya, le bassin du fleuve Tempisque et les chaînes de montagnes Guanacaste et Tilarán. Parmi les grands repères chronologiques, nous pouvons rappeler le fait que des traces de présence humaine ont été trouvées dans la région dès 10000 av. J.-C. La période dite Orosí (2000-500 av. J.-C.) est caractérisée par la présence de petites habitations circulaires et des foyers construits. Par ailleurs, des meules, dites metate de cette période ont également été trouvées en fouilles, ainsi que des poteries. De la période Tempisque (500 av. J.-C. - 300 apr. J.-C.), on a retrouvé des dépôts remplis de poterie et des fours, ainsi que des offrandes funéraires de toutes sortes, dont des pièces de jade. Ces dernières sont des marqueurs sociaux, indiquant le rang du propriétaire, voire identitaire (clanique). Enfin, à l'époque dite des Bagaces, entre 300 et 800 après J.-C., des chefferies complexes sont organisées et l'on remarque que les rituels funéraires sont plus complexes et plus riches en offrandes. Dans les sites de tradition mésoaméricaine, les villages sont organisés autour d'une place centrale et possèdent un centre religieux reconnaissable à la présence de plate-forme cérémonielle. Caciques et prêtres orchestrent la vie civile et religieuse. Tandis que les artisans, les paysans et les esclaves produisent. De manière assez rare, il a pu y avoir des monoxico, c'est-à-dire un conseil d'anciens élisant un chef. Les cultures établies dans l'actuel Costa Rica ont participé à de nombreux échanges commerciaux entre l'Amérique centrale et l'Amérique du Sud. Ainsi, le jade local (terme générique pour toute pierre verte) a pu être échangé par exemple contre du spondyle. Ces matériaux plus onéreux se retrouvent dans le mobilier et bijoux de l'élite en signe de prestige et de pouvoir. Les objets de luxe introduisent de nouvelles manières de faire, de vivre, de croire. En général, les pratiques culturelles partagent des similarités avec celles d'autres cultures mésoaméricaines (Olmèque, Maya), comme l'automutilation rituelle, le sacrifice humain avec extraction du cœur, l'inhumation avec offrandes. L'économie est basée sur l'agriculture du maïs, notamment à Guanacaste, tandis que les fèves, courges et tubercules semblent avoir été à la base de l'alimentation dans les autres sous-régions.

Caractéristiques : Généralement, ces "meules", taillées dans la pierre sont de forme rectangulaire. Dans certains cas, elles prennent la forme d'un jaguar au dos plat, grâce à l'ajout de quatre pattes, de la tête et de la queue, comme ici. Ces metate sont souvent des pièces appartenant au mobilier funéraire, rituel et non utilitaire, mais de rares exemples montrent que ce type d'objet a aussi pu être utilisé (ils ont alors un trou central). Il est possible que ces metate aient servi de siège pour une élite. Normalement, le metate utilitaire sert pour moudre le grain, à l'aide d'une pièce cylindrique, également en pierre, connue sous le nom de metlapilli, ou "fils du metate". Il s'agit d'un instrument de grande importance dans l'économie mésoaméricaine, pour fabriquer de la farine, des sauces et des moutures.

Technique et style : Les metate sont réalisés en taille directe, à l'aide de marteaux et ciseaux. Ils peuvent être plats ou courbes, avec ou sans rebord. Ils peuvent être ornés de représentations de têtes humaines, d'oiseaux, de crocodiles, de singes, de jaguars. Les offrandes funéraires de Guanacaste et de la région centrale ressemblent stylistiquement parlant à ceux de la Mésoamérique (culture maya, par exemple), mais adaptées et retravaillées dans un style local. Pour l'archéologue Tatiana Proskouriakoff, le style artistique au Costa Rica est vigoureux et il est un instrument d'intégration culturelle. Les metate tétrapodes ornés de têtes de jaguar ont été trouvés lors de fouilles à la fois dans les hauts plateaux centraux et dans la zone de Diquis. Ces productions contemporaines sont datées entre 1000 et 1500 de notre ère.

Production : Si l'on a trouvé des metate anciens, réalisés entre 1000 et 500 av.J.-C. dans la région de la Gran Nicoya, on remarque qu'il s'agit de pièces faites par des artisans spécialisés dans la taille de la pierre et du jade. Ces metate sont souvent tripodes. La production de metate perdure et lors de la période tardive, entre 1000 et 1500 de notre ère, les sculptures en pierre se multiplient. Elles sont trouvées dans les soubassements des maisons, dans les tombes et on y trouve également de nombreux metate. Le corpus général de la sculpture lithique comprend outre les outils comme les haches et les masses d'armes, les metate, les sièges, les sculptures anthropomorphes, les autels, les grandes sphères. Les pierres sont extraites des rivières, voire de roches volcaniques. Dans la glyptique, ce sont des pierres fines comme le jade, les agates, la serpentine qui sont taillées, perforées, gravées, polies.

Contexte géographique : Les archéologues divisent le Costa Rica en trois régions : la zone Guanacaste-Nicoya, les hauts-plateaux centraux et enfin la zone Diquis. La région du Grand Nicoya inclut les territoires du nord du Pacifique du Costa Rica et du sud du Nicaragua. Elle a subi une influence mésoaméricaine, notamment dans certains modèles culturels et de styles céramiques (comme celles similaires au complexe Loma B ou au groupe dit « Bocana Inciso » de la côte nord-pacifique).

Contexte symbolique : Le mobilier funéraire de la région comprend des objets en jade associés à des metate sculptés et à ce que l'on appelle des embouts en canne (complexe funéraire en jade). On peut citer à titre d'exemple le mobilier funéraire trouvé à Las Delicias, dont les fouilles ont été menées par le musée national du Costa Rica. Parfois, des metate utilitaires sont retrouvés brisés et réemployés comme pierres pour façonner les murs des tombes (cf. recherches de Michael Snarskis). Pour M. Graham les metate sont d'usage cérémoniels. Il a considéré leurs ornements comme autant de symboles de violence. Ainsi les têtes seraient des têtes-trophées, le plateau de broyage aurait des qualités reptiliennes et comme le crocodile, il serait associé à la fertilité de la terre. Plus récemment, Theresa Preston-Werner interroge le lien entre décor et fonction : est-il intrinsèque à l'objet? Si des individus personnalisent leurs outils du quotidien (comme le metate pour broyer les grains) de motifs, d'autres pourraient y voir une source d'inspiration pour leur décor d'outils rituels. La distinction entre usage domestique courant et usage cérémoniel élitiste ne semble pas si tranchée lorsqu'on trouve en fouille des metate élaborés mais usés ou lorsque ces metate sont retrouvés en contexte domestique comme dans le site de Severo Ledesma. Par ailleurs, il est aussi à considérer que certains rituels impliquent de broyer divers matériaux. En comparant avec des productions en terre cuite, il est possible de se rendre compte que des hommes ou des femmes sont représentés assis sur une sorte de banc ressemblant à un metate élaboré, orné d'oiseaux ou de crocodiles (cf. figurine de Las Huacas).

Contexte scientifique : Ce metate a été donné par le philanthrope franco-américain Joseph Florimont de Loubat. L'entrepreneur s'est intéressé à la création du musée du Trocadéro et a soutenu la société des américanistes. C'est dans ce cadre qu'il a financé des copies de codex pré-colombiens conservés dans des universités étrangères, afin d'en faciliter l'étude. Il finance également les chaires d'études américanistes au Collège de France et à l'Université de Berlin, dont le poste est attribué à Eduard Seler. La collection de Joseph Florimont de Loubat comprend 189 pièces au musée du quai Branly-Jacques-Chirac. Ce sont principalement des céramiques, mais on y remarque quatre autres metate (un seul qui ne soit pas zoomorphe), des haches et plusieurs figures anthropomorphes. Dans l'histoire de l'archéologie, les années 1960 sont marquées par deux grandes fouilles qui ont permis de revoir la classification des pièces. Bien souvent les cultures du Costa Rica sont présentées comme ayant soit une influence sud-américaine, soit comme à Guanacaste, une influence de type mésoaméricaine.

Comparaisons :

- metate zoomorphe, en pierre volcanique du I^{er}-Ve s., au Metropolitan museum de New York (inv. 1993.79.1). Ce metate a deux têtes de jaguar et des motifs géométriques très similaires sur les pattes des jaguars.

- metate zoomorphe, au Denver Museum, daté entre 1000 et 1500 de notre ère. Cette pièce est ornée de motifs géométriques sur les pattes du jaguar et dotée de chaque côté d'un personnage sculpté, placé entre les pattes du jaguar (inv. 1995.582).

- metate tripode, uniquement orné de motifs géométriques ajourés, conservé au musée du cinquantenaire, Bruxelles, (inv. AAM.47.18.11)

- Coupe zoomorphe en terre cuite, donnée par G. Soustelle (au musée du quai Branly-Jacques-Chirac, inv. 71.1991.187.12).

- figurine en terre cuite représentant un individu assis tenant un enfant, issu des fouilles de Carl Hartman, 1907 à Las Huacas.

- ❖ **Document 4 : Bouclier. Apsáalooke (Crow), chef Arapoosh (1795-1834). Amérique du Nord, Montana, les Grandes Plaines. Datation : XIX^e s. entre 1800 et 1830. Cuir de bison, peau non tannée, pigments dont cinabre, plumes d'aigle, crin de cheval, queue de cerf, punaises en laiton, flanelle, tête de cigogne en bois - Cuir tendu avec éléments lacés, attachés, peints. Dimensions: 67 x 62 x 10 cm. National museum of the American Indian, Smithsonian Institution, Washington DC (n°11/7680)**

Eléments attendus :

- identifier le maximum d'éléments (notamment la culture)
- décrire de manière synthétique le bouclier, relever les éléments permettant d'identifier le site et la culture,
- donner des éléments de contexte historique, culturel (scientifique, social, symbolique), géographique (provenance) permettant de comprendre cet objet et ses caractéristiques.
- avoir des éléments de comparaison (objet, lieu de conservation)

Description et analyse

Généralités : Les Crow se seraient séparés des Hidatsa vers 1776, à la suite d'une dispute entre deux meneurs de clans vivant au bord du Missouri. Les River Crow se retirent et migrent vers les Rocheuses où ils s'installent (Sud-Est du Montana). Là, dans les Plaines du Nord, leur vie est marquée par les guerres menées contre les peuples voisins : Siksikas, dits aussi les Blackfeet, les Dakotas (Sioux). Lors de l'expédition de Lewis et Clark (1804-1806), les Crow étaient installés près de la rivière Bighorn et d'après leur témoignage, les tipis étaient similaires à ceux des Dakotas. A l'époque, ce peuple était nomade, chasseur de bisons et n'avait que quelques cultures exceptionnelles (dont celle du tabac). Ils étaient rassemblés dans 400 tipis et possédaient entre 9000 et 10 000 chevaux. Les Crow seraient organisés en quatre groupes : les Ahaharopirnopá, les Eharstar, les Noota et les Pareescar. Les ornements de leurs habits, réalisés en broderie de piquant de porc-épic, ont impressionné les Occidentaux. Les Crow ont soutenu les colons Américains dans la guerre contre les Dakota en 1876 (bataille de Rosebud). Lewis H. Morgan a mis en évidence leur fonctionnement comme celui d'une société matrilineaire. Mais en parallèle, comme ceux vivant dans les Plaines, les hommes ont créé des sociétés militaires, ou confréries guerrières

Contexte géographique / historique : Ce bouclier appartenait à Arapoosh, chef des Apsáalooke (Crow), au temps de l'expédition de Lewis et Clark. Le bouclier est orné en son centre d'une représentation humaine, incarnant la lune qui offre ce bouclier, lors d'une vision à Arapoosh. Arapoosh a tenté d'assiéger le fort McKenzie, mais il est repoussé par les Blackfeet qui l'auraient tué en 1834.

Contexte culturel : Arapoosh était un grand chef. Dans sa jeunesse, après un jeûne, il a reçu ce bouclier lui donnant un pouvoir prophétique et une protection spirituelle. Comme tous les boucliers de guerre des Apsáalooke, ces derniers sont les réceptacles des pouvoirs d'êtres célestes (lune, nuages, étoiles, soleil, puissants), augmentant ainsi leur puissance lors de leur utilisation dans les guerres. La présence de plumes ou de têtes d'oiseaux renforce le lien avec les esprits de ces êtres. C'est après une rencontre avec ces êtres lors des visions qu'il est possible de les représenter sur les boucliers, ce qui permet également d'attester des nouveaux pouvoirs qui sont conférés au guerrier. La représentation humaine, au centre de bouclier peut être interprétée comme étant celle du héros jumeau Thrown into the spring qui a disparu, emmené dans le ciel. Son frère a alors demandé de l'aide à plusieurs oiseaux différents (d'où la tête de cigogne et les plumes d'aigle). Mais seules les grues ont pu indiquer à son frère où il avait été jeté dans la source. Ce bouclier a été la propriété du chef Arapoosh (1795-1834) puis il est entré en possession de Bull Tongue (Apsáalooke, 1840-1921) et a ensuite été donné en héritage à la veuve de Bull Tongue : Catches on the Horses (Apsáalooke, 1855-1931). L'anthropologue William Wildshut (1883-1955) l'a collecté auprès de Mme Catches on the Horses en 1923, lors d'une enquête-collecte menée par la Smithsonian Institution. La circulation de ce bouclier et son usage sont assez réduits car des droits d'usage de ces éléments iconographiques (squelette d'esprit lunaire, tête de cigogne, crins...) sont très stricts et respectés. La présence de plumes sur le bouclier permettent de le rapprocher du bouclier (plus tardif) de Wovoka, prophète du culte lié à la danse des Esprits qui avait demandé aux Tsistsistas (Cheyenne) de danser pour renouveler toutes les choses, même celles de jadis. Le bouclier Apsáalooke est à la fois utile et à forte portée symbolique. Par ailleurs, dans l'art autochtone masculin des Grandes Plaines, les figurations narratives sont courantes pour illustrer et se rappeler des événements importants. Chez les Kiowa, les Lakota, ces peintures ne sont pas uniquement des chroniques individuelles: l'histoire familiale, clanique est représentée dans les wintercount. Ces peintures ont une fonction mnémotechnique et guident le narrateur qui raconte cette histoire à l'oral. Certains événements remontent donc à plusieurs années, voire siècles.

Technique / style : La peau a été tendue sur un cerceau en bois et maintenue normalement par un cordon. A l'arrière, un morceau d'étoffe permet au porteur de bouclier de l'avoir soit à l'épaule, soit au coude. Les êtres humains sont assez filiformes, ressemblent à des bâtonnets/ figures géométriques articulées. Des détails tels que le port d'un arc, la coiffe peuvent les distinguer les uns des autres. Au cours du XIXe s., le style pictographique individuel a évolué sous l'influence de peintres occidentaux, comme George Catlin, Karl Bodmer, mais aussi par l'arrivée de gravures via du commerce itinérant. En comparaison, l'art de la ronde-bosse est moins développé mais tout à fait saisissant par le dynamisme des représentations (cf. bâtons de danse, les massues, les cuillers et bols).

Contexte scientifique : Depuis le début du XIXe s., les explorations se multiplient vers l'ouest (contingents de l'armée, représentants du bureau des affaires indiennes...). Par ces contacts, l'art graphique autochtone s'est développé sur d'autres supports, tels que le papier. Ce genre s'appelle ledger art (l'art des livres de comptes). Ainsi, des scènes de combat, de visions et des témoignages de la mutation de leurs vies ont pu nous parvenir jusqu'à nous. L'expédition de Lewis et Clark (1804-1806) est soutenue par Thomas Jefferson, le 3e président des Etats-Unis car son objectif est d'ouvrir une voie terrestre vers le nord-ouest du pays, d'une part à des fins commerciales et d'autre part dans le but de mieux

connaître (et exploiter) le pays. Meriwether Lewis et William Clark tiennent un journal et l'illustrent. Sur ordre du président, ils doivent traiter les populations rencontrées de la manière la plus amicale. Ils achètent nombre d'objets à échanger et les collectes sont principalement conservées au Peabody Museum of Archaeology and Ethnology

Comparaisons : On retrouve ce type de figuration narrative dans l'art pariétal, ce qui confère à la scène peinte une dimension publique, monumentale rappelant à la fois des événements historiques comme des expériences visionnaires. Les peintures narratives, mémorielles (guerre ou chasse) se retrouvent également sur les vêtements, les tipis, les peaux (cf. n°71.1886.17.1 du MQB-JC), ou dans l'art pariétal, exemple la scène gravée représentant un combat entre Apsáalooke à Castle Butte (Montana). D'autres ont été réalisées sur papier, comme celui montrant l'attaque menée par trois Apsáalooke sur des Tsistsistas (Cheyenne), attribué à Howling Wolf, vers 1874-1881 et conservé au Metropolitan Museum (n°1978.412.207).

On retrouve au Field Museum un bouclier similaire, avec plumes d'aigles, une tête de cigogne, un squelette d'esprit lunaire en rouge, sur fond noir. Ce bouclier appartenait à Chłschipaaliash.

Ethnologie européenne

- ❖ **Document 1 : Au Louvre. Jouets et Etrennes. Affiche 1922. Papier, lithographie couleur, typographie. 70 cm x 119,5 cm. Leonetto Cappiello, affichiste, Atelier d'Art Devambez, éditeur, commandité par Au Louvre Musée des Arts Décoratifs, Inv 11388**

Éléments attendus :

- Décrire l'œuvre
- Problématiser et contextualiser le contexte de production
- Développements thématiques attendus sur : genre de l'affiche publicitaire ; développement des grands magasins et naissance de la société de consommation ; développement et usages du jouet ; fêtes de Noël et figure du Père Noël. Développement des grands magasins à partir de 1850, en France, dans le contexte de prospérité économique et de transformations urbaines de la capitale, qui jette les bases du commerce moderne et de la société de consommation. La naissance puis l'expansion des grands magasins rejoignent l'arrivée de l'affiche moderne : de grand format, en couleurs et illustrée. L'apparition de ce nouveau type d'affiche s'inscrit dans le sillage des progrès de l'imprimerie avec l'évolution de la technique de la lithographie, le développement du commerce et de la ville moderne qui accorde une place importante aux zones d'affichage. Leonetto Capiello (1875-1942), peintre, illustrateur, caricaturiste, auteur de près de 2000 affiches, participe au début du XXe siècle à l'élaboration d'un langage et d'une esthétique qui marquent les débuts d'un véritable art publicitaire et de l'affiche moderne. Les plus grandes marques commerciales de l'époque font appel à sa créativité. Les grands magasins ciblent en premier lieu la figure de la femme bourgeoise bientôt suivie par l'enfant avec l'apparition des premiers rayons dédiés aux jouets. L'apparition de rayons destinés aux enfants fait écho à la place grandissante qu'ils prennent dans la famille au 19e siècle. Différenciation des vêtements et développement des jouets en témoignent. Les pédagogues recommandent le jeu, définissent et conseillent l'usage des jouets, qui, grâce aux progrès techniques, prennent de plus en plus d'ampleur dans la vie matérielle des enfants. L'industrialisation des procédés de fabrication, la production en série, l'usage de matériaux peu coûteux, permettent la diversification, le perfectionnement des jouets et leur diffusion dans différents milieux sociaux. La figure du père Noël se popularise aux Etats-Unis au milieu du 19ème siècle, symbole de générosité mais aussi de réussite matérielle. Vers 1920, il se transforme en attraction de grand magasin. Les grands magasins jouent un rôle essentiel en orientant la vocation commerciale de Noël par l'ouverture d'un rayon spécialisé de cadeaux, dont le volume et la variété ne cessent de croître tout au long du 20ème siècle.

- ❖ **Document 2 : Boucherie-charcuterie. Kasimir ZGORZECKI. Entre 1920 et 1930. Centre régional de la photographie, Douchy-Les-Mines, Hauts-de-France**

Éléments attendus :

- Décrire la photographie.
- Dater la période de la prise de vue.
- Problématiser et contextualiser l'image.
- Identification de membres d'une communauté étrangère, polonaise, en France.
- Éléments de contextualisation sur l'immigration polonaise en France notamment dans le Nord de la France dans l'entre-deux guerres.

- ❖ **Document 3 : Marionnette à tringle et à fils – Ogre Entre 1900 et 1935. Bois, taillé, peint, verre, fourrure, plume, cuir, textile, fil de fer Hauteur : 82.2 cm, épaisseur : 1 cm. MUCEM, Inv 1948.6.30.1-2**

Éléments attendus :

- Décrire
- Identifier et dater l'objet
- Identifier le lieu de conservation de la marionnette ou de collections de marionnettes en France.
- Problématiser et contextualiser le contexte d'usage et de production
- Développements attendus sur les théâtres marionnettes, le savoir-faire des marionnettistes, les répertoires du théâtre de marionnettes.

Ce personnage représente l'ogre dans le conte du "Petit Poucet". La structure en bois est articulée, ainsi que la bouche du personnage. Le visage est en bois sculpté et peint, ses yeux sont en verre et sa barbe est une pièce de fourrure collée. Il porte une veste brune en soie, brodée de paillettes et à grande colerette blanche en satin ; une culotte à crevés, et une cape en velours rouge. Il est coiffé d'un chapeau en feutre marron à plumes et est chaussé de bottes en cuir. Il brandit un yatagan (sabre à lame recourbée). L'ensemble est supporté par des fils noirs et attaché par un crochet à une tringle en fil de fer, terminée par une manette en bois.

Le théâtre de marionnettes, spectacle populaire : apogée dans la seconde moitié du 19^{ème} siècle. S'adressait à toutes les classes d'âge et pas uniquement aux enfants, comme ce fut le cas durant la première moitié du 20^{ème} siècle. Beaucoup de théâtres étaient ambulants : planchettes, castelets, baraques. Il existait aussi des installations fixes : dans les parcs et jardins publics, comme à Paris, dans les rez-de-chaussée de maison, comme à Lyon, Amiens, Roubaix. Le marionnettiste et la manipulation des marionnettes : le métier de marionnettiste exige la polyvalence. Il est à la fois administrateur de théâtre, sculpteur, peintre, décorateur, auteur, metteur en scène, acteur. Il existe deux grandes techniques pour mettre en mouvement les marionnettes : la manipulation d'en bas pour les marionnettes à gaine et la manipulation d'en haut pour les marionnettes à fil et celles à tringle et fil.

Le répertoire : Le répertoire du théâtre de marionnettes est large. Certains thèmes sont empruntés à la tradition chrétienne d'autres à la littérature orale populaire, d'autres encore à la littérature savante diffusée par colportage. Certains sujets étaient entièrement originaux, liés à la contestation sociale. Riche en variantes, le répertoire était populaire aussi par la langue qui faisait la part belle aux parlers locaux.

Le petit Poucet et la littérature populaire écrite : Ce personnage représente l'ogre dans le conte du "Petit Poucet". Cette marionnette provient du Théâtre des Lilliputiens, théâtre ambulant de foire qui a circulé de 1900 à 1935 surtout en Normandie. Le Petit Poucet fait partie de la littérature populaire écrite diffusée par colportage. Le Petit poucet est la version française la plus connue du conte des Enfants abandonnés dans la forêt. Il eut une large diffusion après la publication de Charles Perrault en 1697, et les éditions de colportage qui ont suivi.

❖ **Document 4 : Danse souletine. Les cinq Aintzindari, personnages principaux de la mascarade de Chéraute (Pyrénées-Atlantiques). Photographie couleur 2012**

Eléments attendus :

- Décrire la photographie
- Identification d'une séquence de danse régionale
- Problématiser et contextualiser l'image
- Développements attendus sur les pratiques de danses populaires, et en particulier sur les danses basques, la transmission des techniques du corps, et spécifiquement des danses régionales
- Elargissement au contexte des carnivals et des pratiques contemporaines des carnivals.

Les danses populaires. A la fin du 19^{ème} siècle, en milieu populaire rural, on relève plusieurs types de danses. A des fins principalement récréatives, on distingue plusieurs types de danses : la danse en chaîne (branle, rondeau, farandole, etc.), la danse à figures, le plus souvent à quatre ou huit exécutants, combinant pratiques locales anciennes et apports de la contredanse française du 18^{ème} siècle, et la danse pour couple (polka, valse, mazurka, etc.), apparue au milieu du 19^{ème} siècle, issue des salons parisiens. Les pas, les figures et les enchaînements sont relativement simples, permettant d'être interprétés sans un long apprentissage. A côté des fonctions récréatives de la danse, coexistent d'autres fonctions utilitaires, sociales ou rituelles.

La mascarade souletine. Dans certaines régions, un répertoire très riche et des modes de transmission structurés ont permis de développer une technique sophistiquée de très haut niveau. Au Pays basque, notamment dans la région de la Soule s'est développée et transmise une technique de danse complexe. Les jeunes gens reçoivent dès l'enfance une formation de très haut niveau. La technique enseignée associe une technique de sauts (les sauts basques) à des éléments du ballets français du début du 19^{ème} siècle transmis par les maîtres à danser des régiments. La mascarade, organisée annuellement est l'occasion de valoriser les meilleurs danseurs. Chaque année un village de la Soule constitue un groupe de danseurs qui de janvier à mars parcourt les villages alentours. La mascarade est d'abord accueillie à l'entrée du village, parcourt les rues, dansant devant des barricades réelles ou symboliques, puis gagne la place principale, donnant un spectacle alternant scènes bouffonnes et danses. Le moment le plus attendu est celui de la danse du verre qui réunit les cinq Aintzindari, meilleurs danseurs et personnages principaux de la mascarade : zamalzaina (l'homme cheval), txerreroa (le gardien du troupeau de porcs), kantinierra (la cantinière), gatzuzaina (le "chat") et entseinaria (le porte-enseigne). Danse et carnaval. Période qui précède le Carême et durant laquelle déguisements,

quêtes et mascarades mettent en scène une inversion des valeurs et un renversement du monde. Les folkloristes et ethnologues du début du XXe siècle ont souvent décrit le carnaval comme un rite de magie agraire, associé au renouveau. Les danseurs et carnavaliers d'aujourd'hui se réapproprient ces interprétations et l'investissent d'enjeux contemporains.

Histoire des techniques et patrimoine industriel

❖ **Document 1 : Gravure représentant la cité ouvrière de l'usine Dolfuss, construite au début des années 1850.**

Cette gravure illustre le développement d'une cité ouvrière construite en Alsace pour un industriel du textile dont les réalisations sociales furent marquantes. Elle permet d'aborder la question du logement ouvrier du point de vue historique et patrimonial. On attend des candidats qu'ils développent les points suivants :

Contexte : Compte tenu du fait que la gravure mentionne le nom de la ville de Mulhouse, les candidats développeront leurs connaissances sur les spécificités de l'histoire industrielle de cette ville, connue pour son activité textile. Ils pourraient aussi identifier le commanditaire de la cité ouvrière, l'industriel Dolfuss, qui a longtemps été en pointe sur les questions de logement ouvrier. Il fait construire une cité ouvrière près de son usine en 1853. Cette cité devient un modèle, dont les expositions universelles se feront l'écho, notamment lors de celle de 1867. Il crée la « société mulhousienne des cités ouvrières ». Dans ces cités, il insiste sur la mise à disposition de services pour ses employés ; restaurant, boulangerie, hôtels pour célibataires.

Statut de l'illustration : Il devra être replacé dans l'histoire des représentations de l'industrie, art de commande qui pourra être évoqué à travers la mention du dessinateur (Lancelot). On attend des candidats une analyse de la construction formelle de cette gravure qui met en avant la qualité des installations d'habitation réservées aux ouvriers, avec en arrière-plan l'usine qu'on devine et le massif vosgien.

Problématique du logement ouvrier au XIXe siècle :

Un rappel de l'histoire de l'émergence de la question du logement social au fur et à mesure de l'industrialisation au XIXe siècle permettra aux candidats de remettre ce document dans son contexte historique. On pourra faire référence à La combe aux mineurs au Creusot qui date de 1826 et qui fut une des premières cités ouvrières en France ou encore aux initiatives de la famille Menier à Noisiel en 1874. De nombreuses implantations d'usines à l'époque se faisaient en périphérie des villes, voire à la campagne où il était plus aisé de trouver un bras de rivière pas trop exploité. Cette installation dans un territoire isolé, où il faut faire venir des ouvriers et les y maintenir, amène à construire ex nihilo de véritables cités. Cette stratégie permettait de sédentariser les ouvriers et donc de rentabiliser l'acquisition des savoir-faire. On attend aussi des éléments de connaissance sur les typologies de logements ouvriers ; leur architecture et leur insertion dans un plan d'urbanisme global. Il serait en outre intéressant que les candidats proposent une ouverture sur les enjeux actuels d'étude et de protection de ce patrimoine sériel.

❖ **Document 2 : Sphère du pendule de Léon Foucault, Musée National des Arts et Métiers, Paris.**

On attend des candidats qu'ils reconnaissent et datent ce dispositif expérimental très célèbre conservé au Musée National des Arts et Métiers. Le commentaire pourra inclure une présentation rapide de Léon Foucault (1819-1868), un scientifique français, connu principalement pour son expérience démontrant la rotation de la Terre autour de son axe. Son parcours et ses travaux sont typiques des chercheurs du XIXe siècle, s'intéressant à de nombreux domaines, allant de l'anatomie microscopique, à des recherches sur l'intensité lumineuse et l'astronomie. C'est en 1851 que le Français utilise, pour la première fois, un pendule pour mettre en évidence la rotation de la Terre sur son axe. Les candidats décriront le dispositif visible partiellement à l'image. Il est constitué d'une lourde sphère de plomb recouverte d'une coquille de laiton, reliée au plafond par un long filin. Une fois lancé, il évolue, grâce à l'élan donné, dans un mouvement de va-et-vient. Un stylet placé sous la sphère effleure un lit de sable (non présent au CNAM), inscrivant la trace de son passage. Après quelques minutes, on constate un décalage des traces sur le sable, mais la trajectoire du pendule n'a pas varié : on peut donc en conclure que la Terre tourne sur elle-même. Foucault réalise l'expérience dans la cave de sa maison puis la présente au Panthéon. Une seconde boule, en fer, est utilisée au Palais de l'industrie lors de l'Exposition universelle de 1855. Les deux sphères de l'expérience originale sont conservées aux Arts et Métiers depuis 1869. Léon Foucault est animé par le souhait de prouver que Copernic et Galilée avaient raison. Non seulement la Terre n'est pas au centre du monde, mais, en outre, elle tourne autour du Soleil et elle tourne sur elle-même. Dans une société encore agitée par des tensions entre républicanisme anticlérical et catholicisme, son génie consiste à produire une preuve "interne", observable sur Terre, de ce mouvement de rotation terrestre, preuve qui ne pouvait jusque-là être construite que par l'observation des étoiles. Cette expérience réalisée au Panthéon, grâce à l'autorisation de Louis Bonaparte, connaît un grand succès auprès du public parisien venu assister en masse à cette démonstration. Le succès public est tel que, l'expérience est reproduite à New York, Rome, Bristol, Dublin, Londres, Ceylan, Rio de Janeiro. Cet aspect pourra être mis en avant par les candidats pour souligner l'acculturation grandissante du grand public européen aux questions scientifiques au milieu du XIXe siècle. Le succès des ouvrages de vulgarisation de Figuier par exemple publiés à la même époque (Les merveilles de la Science) en témoignent. Le dispositif du pendule de Foucault a

été remis en place au Panthéon en 2015, ce qui peut permettre aux candidats une ouverture intéressante sur les questions de vulgarisation scientifique aujourd'hui en lien avec la valorisation de l'histoire des sciences.

❖ **Document 3 : Pendule avec trois figures d'ouvriers, Centre Historique Minier de Lewarde, fin XIX^e début XX^e siècle.**

Cet objet issu des collections du Centre historique minier de Lewarde est composé d'un pendule surmonté d'une sculpture en métal, complété de deux autres sculptures posées sur un socle en bois. Représentant un mineur, un fondeur et un mécanicien, trois corps de métier importants dans le système industriel français de la fin du XIX^e siècle, ce pendule offre un bel exemple d'art décoratif contribuant à la mise en scène des réussites industrielles du pays. Face à ce type d'objet, on attend du candidat une capacité à décrire un objet d'art décoratif et à le replacer dans un contexte artistique, tout en élargissant son propos à une analyse de la symbolique de la représentation dans une perspective d'histoire sociale et d'anthropologie historique.

- S'agissant de la description de l'objet, le candidat pourra évoquer l'équilibre de la composition d'ensemble qui instaure une hiérarchie entre les métiers représentés, il pourra faire des hypothèses sur la technique de mise en œuvre, sur les matériaux et évoquer le style des sculptures. On attend également que le candidat reconnaisse les métiers représentés grâce à leurs attributs (lampe, et barrette de mineur, rouage et marteau du mécanicien ou forgeron, et louche pour le fondeur).

- Sur le plan de l'histoire de l'art, le candidat pourra rappeler que la mise en scène de l'ouvrier comme motif artistique se développe au XIX^e et début du XX^e siècle, en évoquant des références d'artistes comme Meunier, Dalou, Jonas qui s'intéressent au monde ouvrier. À partir des années 1870, ce goût s'oriente vers une accentuation du réalisme dans la représentation du travail industriel avec des peintres comme Bonhommé ou Paul Soyer par exemple qui ont une véritable fascination pour les métiers des industries du feu (mineurs, sidérurgistes etc) présentés comme des héros modernes, déterminants dans la réussite industrielle du pays. On pense par exemple au tableau de Bonhommé, La coulée de la fonte au Creusot réalisé en 1865.

- La symbolique de la représentation figurée sur ce pendule pourra aussi être matière à un développement et à une réflexion sur les enjeux de présentation muséographique de ce type d'objet pour un musée de site comme le Centre Historique Minier de Lewarde. La mise en scène du mineur au centre, glorieux, musculeux, fier et triomphant, placé au-dessus de l'horloge est intéressante car elle est à l'opposé des images de travailleurs accablés de travail. Elle rappelle l'importance accordée en France aux mineurs de charbon dans l'histoire énergétique du pays, permettant aux autres secteurs industriels comme la sidérurgie, les fonderies, les verreries, les transports et bien d'autres encore de bénéficier de moyens pour produire et se développer.

❖ **Document 4 : Les gazomètres de Vienne**

Les Gazomètres de Vienne sont quatre anciens réservoirs à gaz, situés à Simmering, un quartier de la capitale autrichienne. Utilisés à des fins industrielles jusque dans les années 1980, ils ont depuis été abandonnés et ont fait l'objet d'une réhabilitation architecturale confiée à plusieurs architectes de renom.

Le commentaire de ce document pourra être construit de la manière suivante :

- Les usages du gaz dans les villes européennes au XIX^e siècle

Le gaz de houille est utilisé à partir du début du XIX^e siècle quand les ingénieurs anglais démontrent qu'il peut être aisément stocké après sa production et envoyé ensuite à longue distance de son lieu de production pour être brûlé afin de fournir une lumière plus vive et plus économique que celle obtenue par les bougies, la cire ou l'huile. Avant le progressif développement de l'éclairage électrique dans les années 1880, les grandes villes européennes se dotent toutes d'un réseau d'éclairage public au gaz qui nécessite de vastes infrastructures de production.

-La remise en contexte de l'objet technique : usage et fonctions d'un gazomètre et cas particulier de ceux de Vienne. On n'attend pas obligatoirement du candidat qu'il reconnaisse de quels gazomètres il s'agit, mais qu'il soit capable de situer ces éléments dans l'histoire des techniques. Les gazomètres de Vienne ont été construits de 1896 à 1899 à Simmering, près de l'usine de production de gaz à partir de la combustion du charbon. Cet ensemble technique usine/réservoirs servait à alimenter et à réguler l'éclairage public. Ils avaient à l'origine chacun une capacité de stockage de 90 000 m³. La plupart des gazomètres présentent un aspect formel purement fonctionnel, comme c'est le cas de ceux de Londres ou de Berlin notamment. Ceux de Vienne sont différents car ils bénéficient dès leur construction d'un habillage architectural. Bien que situé alors en dehors de la ville de Vienne, l'implantation de ces immenses réservoirs avait choqué les riverains, ce qui a motivé la mise en place de façades en brique bicolore sur 4 niveaux rythmés par des contreforts et des baies plein cintre ou à arc surbaissés.

- Les enjeux de la requalification de ces grands ensembles industriels

Les gazomètres furent utilisés comme réservoirs à gaz de 1899 à 1984. Ils n'ont plus été utilisés après le passage du gaz de ville au gaz naturel entre 1969 et 1978. Leurs activités industrielles ont été arrêtées et les structures démantelées. Seuls les murs extérieurs ont été préservés et une nouvelle affectation leur a été donnée grâce à un projet de réhabilitation en logement et centres commerciaux confié à des architectes dont Jean Nouvel à la fin des années 1990.

Le candidat pourra évoquer les enjeux actuels de l'insertion paysagère de ces grands ensembles industriels. Il pourra aussi questionner les sujets de la réhabilitation de ces ensembles patrimoniaux caractérisés par leur très grande

surface, en prenant d'autres exemples européens plus ou moins réussis de sauvegarde du patrimoine industrie grâce à l'affectation à d'autres usages.

Patrimoine et sciences de la nature

❖ **Document 1 : Couple de thylacines photographié au Parc zoologique national de Washington, 1902. Spécimen naturalisé de *Thylacinus cynocephalus* (1808, Harris), Muséum Aquarium de Nancy.**

Le thylacine, aussi appelé "loup de Tasmanie", "loup marsupial" ou « tigre de Tasmanie », est un mammifère originaire de Tasmanie, dans le sud-est de l'Australie. L'espèce est éteinte depuis 1936, avec la mort de son dernier représentant en captivité. Le dernier thylacine sauvage a en effet été abattu le 13 mai 1930 et le dernier loup de Tasmanie à vivre en captivité, dénommé par la suite « Benjamin » a été capturé en 1933 et envoyé au zoo de Hobart où il a vécu pendant trois ans. Les causes de la disparition de l'espèce sont principalement anthropiques, avec une chasse intensive menée contre cet animal perçu comme un prédateur, mais il pourrait avoir subi également les conséquences de la raréfaction de ses proies, de la destruction de son habitat ou d'une concurrence avec les chiens errants. En raison du manque d'informations sur l'espèce ou d'observations directes en milieu naturel, le thylacine est depuis longtemps associé à la cryptozoologie. L'ITSD (International Thylacine Specimen Database) comptabilise une centaine de naturalisations de thylacines à travers le monde et une vingtaine seulement de spécimens de Thylacines sont identifiés dans les collections des muséums de France (Bordeaux, Marseille, Strasbourg...). Il s'agit donc d'éléments assez rares. Le spécimen naturalisé du Muséum Aquarium de Nancy est reconnaissable car il possède quelques particularités : l'animal a été monté dans une position bipède rappelant celle d'un kangourou, autre marsupial. De plus, sa poche marsupiale est visible mais a été naturalisée à l'envers, c'est-à-dire qu'elle s'ouvre vers l'avant du spécimen comme celle d'un macropodidé contrairement aux caractéristiques de l'espèce. Ces spécificités, qui peuvent être qualifiées « d'anomalies ou erreurs anatomiques », laissent à penser que le taxidermiste n'a pas eu l'occasion d'observer de spécimen vivant et n'a pas eu accès à la documentation relative à l'espèce et aux illustrations qui en avaient été faites. D'autres spécimens de thylacines à travers le monde présentent d'autres types d'anomalies de naturalisation, la queue étant parfois naturalisée comme celles des canidés par exemple. Ces anomalies sont observables par simple comparaison entre les spécimens présentés sur la photographie en noir et blanc et la photographie du spécimen naturalisé appartenant aux collections du Muséum Aquarium de Nancy. On sait peu de choses sur le comportement ou l'habitat du thylacine. Les descriptions de l'espèce sont assez variables, fondées sur les spécimens conservés en collections, les témoignages écrits, les peaux et les squelettes restants, les photographies et les films noir et blanc de l'animal en captivité. Les observations faites à partir des animaux en captivité sont par ailleurs à considérer avec précaution car elles n'assurent pas de correspondances exactes avec le comportement de l'espèce dans la nature.

Il est attendu que le candidat reconnaisse l'espèce, qu'il indique son caractère disparu et illustre son propos en citant le cas d'autres espèces disparues. Il devra également interroger l'existence d'anomalies anatomiques sur le spécimen du Muséum Aquarium de Nancy et rappeler le manque de sources à l'origine de bon nombre de naturalisations anciennes de spécimens de cette espèce. Il est attendu un développement sur la valeur historique et patrimoniale des spécimens conservés d'espèce disparues et l'importance de leur conservation au sein des collections de muséums, notamment pour la recherche en génétique. Le candidat pourra également évoquer le caractère endémique de cette espèce et illustrer son propos par d'autres exemples.

❖ **Document 2 : Processionnaire du pin (*Thaumetopoea pityocampa*)**

La processionnaire du pin est une espèce de lépidoptères de la famille des Notodontidae, surtout connue pour ses chenilles nommées d'après leur mode de déplacement en file indienne, et leur appétit pour les aiguilles de diverses espèces de pins. L'insecte adulte est un papillon de nuit de 35 à 40 mm d'envergure. Les ailes antérieures sont grises, avec deux bandes foncées parallèles chez le mâle, les postérieures blanches marquées d'une tache sombre à l'extrémité postérieure. La larve est une chenille de quelques millimètres à 40 mm de long, brune noirâtre avec des taches rougeâtres sur le dessus et les flancs. Sa face ventrale est jaune. Le corps est fortement velu et couvert de soies urticantes et allergisantes. Les chenilles marchent en procession et construisent des cocons de soies dans certains arbres résineux. Cet insecte est parvenu à coloniser l'ensemble de la France métropolitaine en un demi-siècle. Aujourd'hui, tous les départements de France sont soumis à la présence de la processionnaire du pin. Le ministère de la santé a ajouté en 2022, par décret, les processionnaires du pin à la liste des espèces dont la prolifération est nuisible pour la santé humaine. En se nourrissant des aiguilles des résineux, la processionnaire du pin réduit la productivité et l'équilibre des forêts. Elle contribue à la mortalité des pins dans le cas d'attaques sur des sujets jeunes ou affaiblis par d'autres causes. Ce ravageur représente aussi un problème de santé publique. Le pouvoir urticant des chenilles provient de poils microscopiques contenus dans les poches dorsales qui peuvent être éjectés dans l'air. Ils peuvent entraîner des problèmes cliniques chez les humains (irritations, réactions dermiques, oculaires, respiratoires, etc.) et affecter sérieusement les animaux domestiques et le bétail. La lutte contre cette espèce consiste donc en une gestion des populations par différents moyens (prophylaxie, piégeage, lutte mécanique,