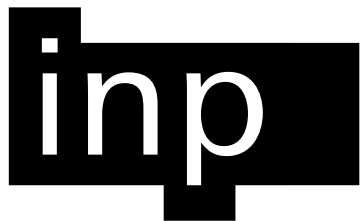




Institut national
du patrimoine

Concours 2002

■ RAPPORT DU JURY
SUR LE CONCOURS D'ADMISSION
AU DÉPARTEMENT DES RESTAURATEURS
DU PATRIMOINE (ifroa)



Institut national
du patrimoine

Concours 2002

■ RAPPORT DU JURY
SUR LE CONCOURS D'ADMISSION
AU DÉPARTEMENT DES RESTAURATEURS
DU PATRIMOINE (ifroa)

SOMMAIRE

■ INTRODUCTION	3
■ COMPOSITION DU JURY	
Jury central	4
Correcteurs spécialisés	4
■ RAPPORT GÉNÉRAL DU PRÉSIDENT	6
SUJETS ET COMMENTAIRES DES ÉPREUVES	
■ I. ADMISSIBILITÉ	
1 – Histoire de l’art	12
2 – Sciences	20
3 – Dessin	25
4 – Histoire et technologie des matériaux	27
5 – Langues	29
6 – Test d’habileté manuelle et de couleur	35
■ II. ADMISSION	
1 – Copie	37
2 – Oral	43
ANNEXES	45
REMERCIEMENTS	58

INTRODUCTION

L'Institut national du patrimoine comprend deux départements pédagogiques distincts : le département des conservateurs du patrimoine et le département des restaurateurs du patrimoine (ifroa). Celui-ci assure la mission de formation au métier de restaurateur.

L'entrée se fait par concours. Organisé chaque année, il offre au maximum 25 places, réparties dans les spécialités suivantes :

- arts du feu (métal, verre, céramique, émaux)
- arts graphiques
- arts textiles
- mobilier
- peinture (de chevalet et murale)
- photographie
- sculpture.

Les lauréats acquièrent en quatre ans les bases théoriques et pratiques nécessaires à la conservation et à la restauration des œuvres et des objets d'art, selon la spécialité qu'ils ont choisie.

Les études sont sanctionnées par le diplôme de restaurateur du patrimoine, avec mention de la spécialité, homologué au niveau II.

Le concours 2002 s'est déroulé selon le calendrier suivant :

- épreuves d'admissibilité : du 11 au 15 février 2002
- épreuves d'admission : du 19 au 26 avril 2002.

Vingt lauréats ont été admis.

COMPOSITION DU JURY

PRÉSIDENT DU JURY

Isabelle PALLOT-FROSSARD
conservatrice générale du patrimoine,
directrice du Laboratoire de recherche
des monuments historiques

JURY CENTRAL

Patricia DAL PRA
restauratrice de textile,
responsable de la filière arts textiles
du département des restaurateurs

Michel JAMET
restaurateur de mobilier,
responsable de la filière mobilier
du département des restaurateurs

Bertrand LAVÉDRINE
directeur du Centre de recherche
sur la conservation des documents graphiques

Pierre-Emmanuel NYEBORG
restaurateur de photographie,
enseignant au département des restaurateurs

Marie-Catherine SAHUT
conservatrice en chef du patrimoine
au département des peintures,
musée du Louvre

Emmanuel STARCKY
conservateur en chef du patrimoine,
conservateur du musée des Beaux-Arts de Dijon

CORRECTEURS SPÉCIALISÉS

Daniel ALCOUFFE
conservateur général du patrimoine,
chargé du département des objets d'art,
musée du Louvre

Martine BAILLY
restauratrice d'arts du feu (céramique, verre),
responsable de la filière arts du feu
(métal, céramique, verre, émaux)
du département des restaurateurs

Sophie BARTHÉLÉMY
conservatrice du patrimoine au musée
des Beaux-Arts de Dijon

Anne CARTIER-BRESSON
responsable de l'Atelier de conservation-restauration
des photographies de la Ville de Paris,
responsable de la filière photographie
du département des restaurateurs

Stéphane CREVAT
restaurateur d'arts du métal,
enseignant au département des restaurateurs

Marie-Christine ENSHAÏAN
restauratrice d'arts graphiques,
responsable de la filière arts graphiques
du département des restaurateurs

Pierre-Robert FACHARD
artiste sculpteur, enseignant au département
des restaurateurs

Lidia GARCIA de VICUNA
professeur d'espagnol

Franziska HOURRIÈRE
restauratrice de peinture,
responsable de la filière peinture
du département des restaurateurs

Juliette LÉVY
restauratrice de sculpture,
responsable de la filière sculpture
du département des restaurateurs

Angus MAC MILLAN
professeur d'anglais,
enseignant au département des restaurateurs

Noëlle MOLINA
professeur d'espagnol

Anne NICKEL-WILLEMEN
professeur d'allemand,
enseignante au département des restaurateurs

Jan ORTMAN
restaurateur de peinture,
enseignant au département des restaurateurs

Dominique de REYER
ingénieur d'études, Laboratoire de recherche
des monuments historiques

Gina RUBINIC
professeur d'italien,
enseignante au département des restaurateurs

Béatrix SAULE
conservatrice en chef du patrimoine,
château de Versailles

Gilles SAURON
professeur d'archéologie à l'Université de
Bourgogne

RAPPORT GÉNÉRAL DU PRÉSIDENT

Isabelle PALLOT-FROSSARD

Le concours 2002 d'admission au département des restaurateurs du patrimoine (ifroa) est le premier organisé au sein du nouvel Institut national du patrimoine. Il s'est fondé sur le règlement du concours 2002, publié le 10 octobre 2001, qui reprenait les principes du précédent concours, à savoir une procédure allégée en deux étapes : un premier groupe d'épreuves écrites et pratiques d'admissibilité, comprenant les épreuves d'histoire de l'art, de sciences, de dessin, d'histoire et technologie des matériaux, de langues ainsi que les tests d'habileté manuelle et de couleur, et un second groupe composé d'un oral avec commentaire d'œuvres et de l'épreuve de copie, constituant l'admission. Le déroulement satisfaisant du concours a largement justifié, aux yeux du jury, la pertinence de cette réforme.

Le jury était composé de 7 personnalités de formation et de spécialités différentes : trois historiens de l'art, trois restaurateurs et un scientifique, parmi lesquels on retrouvait trois membres du jury de l'année précédente, ce qui permettait à la fois d'assurer une bonne continuité et d'offrir des points de repères précieux pour les nouveaux membres, ainsi que deux personnes du corps enseignant, afin d'ajuster au mieux les critères de sélection par rapport à l'enseignement futur au sein du département. Le jury s'est montré globalement très homogène dans ses critères

d'appréciation des candidats et dans son mode de notation chiffrée. Chaque membre du jury a corrigé une ou plusieurs épreuves, selon sa spécialité, en relation avec un correcteur spécialisé, le plus souvent un professeur du département.

1 – Les candidats et les spécialités ouvertes

Malgré une récente campagne de communication, le concours a attiré en 2002 un nombre de candidats équivalent à celui de l'année précédente, soit 146 (147 en 2001), dont 121 se sont effectivement présentés à l'ensemble des épreuves. On a cependant constaté un rééquilibrage dans le choix des spécialités, puisque pour la première fois le nombre de candidats en peinture, toujours largement majoritaire, a été à peine supérieur (46) à celui des candidats en arts graphiques (32). De son côté, la filière arts du feu, regroupant métal, céramique et verre, a attiré un nombre conséquent de candidats (27), se répartissant bien entre les spécialités modelage (17) et objets métalliques (10). On peut regretter en revanche le peu d'attrance pour la filière photographie, qui n'a recueilli que 4 inscrits.

Cette meilleure répartition des candidats et un niveau relativement homogène des admissibles ont permis de sélectionner, à l'issue du concours, un

nombre équilibré de futurs élèves dans chacune des filières, soit 3 en arts du feu, 4 en arts graphiques, 5 en peinture, 2 en arts textiles, 3 en mobilier, 2 en sculpture, et un en photographie, soit 20 élèves en tout, sur les 25 autorisés par le règlement du concours.

Pour l'origine et le profil des candidats, on constate qu'ils sont dans l'ensemble de nationalité française (132/146), très jeunes (116/146 ont moins de 26 ans), et qu'ils proviennent majoritairement de la région parisienne (90/146). Une faible minorité d'entre eux est non-bachelier (17/146) et aucun d'entre eux n'a réussi le concours. Les femmes sont comme chaque année largement majoritaires parmi les inscrits (126/146) et les reçus (16/20), confirmant ainsi la féminisation des métiers de la restauration.

2 – Le déroulement et l'appréciation des épreuves

D'une manière générale, le jury a confirmé le bon équilibre des coefficients entre les épreuves d'admissibilité (18) et les épreuves d'admission (12), entre les épreuves pratiques (15) et théoriques (15).

2.1 Épreuves d'admissibilité

Le jury a constaté cette année, contrairement à l'année précédente, un niveau général assez médiocre en histoire de l'art, manifeste au niveau des épreuves écrites (moyenne 9,47/20), mais encore sensible à l'occasion de l'épreuve d'oral devant les œuvres. Les

trois sujets d'écrit avaient été choisis de façon équilibrée, associant un sujet monographique (Versailles), un sujet thématique chronologiquement circonscrit (Le cubisme en Europe) et un sujet diachronique (L'art ornemental de l'Antiquité au Moyen-Âge), incluant des illustrations choisies dans des domaines variés, pour permettre aux candidats de toutes spécialités de s'y retrouver. Ceux-ci se sont d'ailleurs bien répartis entre les trois sujets. Malgré cela les correcteurs ont constaté, en dehors de quelques excellentes copies, un niveau moyen assez faible, et une mise à contribution insuffisante des illustrations proposées dans le développement, ainsi que le manque d'exemples à l'appui de la démonstration, défaut surprenant pour de futurs restaurateurs. Ils ont souvent eu à regretter une mauvaise construction du sujet et une orthographe approximative.

L'épreuve de sciences, dont le type de sujet avait changé cette année, puisqu'elle comprenait une série de petites questions, correspondant au niveau du baccalauréat, a donné d'assez mauvais résultats, malgré une correction généreuse.

L'épreuve de langues, pour laquelle la grande majorité (99) avait choisi l'anglais, s'est révélée globalement satisfaisante, les candidats montrant une bonne compréhension des textes proposés, avec en revanche une maîtrise moins bonne de la langue choisie mise en évidence dans les réponses aux questions.

Pour le dessin, les candidats montrent une grande appétence pour le dessin académique (96),

mais avec des résultats plus équilibrés que les années précédentes entre les deux sujets. Pour le dessin technique (25), les correcteurs ont souvent observé une lecture superficielle du sujet, un manque d'observation de l'objet et un défaut d'organisation qui a conduit certains à ne pas terminer l'épreuve.

Les tests d'habileté manuelle et de couleur se sont bien déroulés grâce à une meilleure précision de l'énoncé. Il faudra néanmoins préciser à l'avenir que les couleurs doivent être rendues par lavis et non par tout autre effet, de type pointilliste par exemple. Les dimensions de la fenêtre de dégagement devront être indiquées afin de maintenir l'égalité entre les candidats.

2.2 Épreuves d'admission

Les oraux se sont déroulés au musée Carnavalet, où les conservateurs avaient mis à la disposition de l'Institut un nombre conséquent d'œuvres de bonne qualité, soigneusement préparées. Elles ont donné matière à de nombreux commentaires de la part des candidats, aussi bien sur le plan de l'histoire de l'art, des techniques mises en œuvre que de l'état de conservation.

Cependant, la grande homogénéité des œuvres choisies, surtout en sculpture (une série de masques mortuaires), certainement voulue par les organisateurs dans un souci d'équité, et leur bon état de conservation, n'ont pas toujours permis la variété des commentaires que le jury pouvait attendre. Malgré

quelques échecs dus à la grande émotivité de certains, le jury a pu apprécier de façon très vivante les connaissances et les aptitudes des candidats.

L'épreuve de copie a donné globalement de très bons résultats et, en dehors de quelques mauvaises notes en peinture et arts graphiques, a démontré que la plupart des candidats s'y étaient bien préparés.

Les délibérations finales ont permis de sélectionner sans difficulté un nombre assez important de candidats proche du maximum, dont les niveaux se sont révélés très homogènes d'une filière à l'autre, et d'établir une liste complémentaire de 4 noms, utilisable en cas de désistement.

Conclusion

Il paraît utile de rappeler ici que ce concours, difficile en raison du nombre et de la variété des épreuves, ainsi que de la vive compétition qui s'établit entre les candidats, n'a pas pour vocation de sélectionner des candidats aux connaissances encyclopédiques, mais des hommes et des femmes qui aient des qualités d'intelligence de l'œuvre, d'observation, de prudence face à l'action, d'ouverture d'esprit et de méthode. L'expérience professionnelle préalable, qui n'est pas formellement requise, permet d'évaluer la qualité de l'approche du candidat face à l'œuvre, dans la mesure où elle l'aura préparé à ce contact direct avec l'objet. Les candidats très jeunes et qui n'ont pas encore eu ce contact souffrent souvent d'une approche trop superficielle.

Les connaissances préalables requises, en histoire de l'art, en histoire des techniques et en sciences, sont nécessaires pour garantir à la fois une bonne compréhension ultérieure des œuvres, un contact facile avec les personnes de disciplines différentes qui interviennent autour des objets mais aussi un niveau homogène entre les élèves qui permette une bonne gestion ultérieure de l'enseignement.

Le jury invite donc les candidats futurs à ne pas négliger ces disciplines et à préparer les questions d'histoire de l'art non seulement par des lectures appropriées fondées sur les éléments bibliographiques fournis, mais aussi par le maximum de visites de musées et d'expositions temporaires, afin de favoriser le contact avec les œuvres originales.



Institut national
du patrimoine

Concours 2002

■ SUJETS ET COMMENTAIRES DES ÉPREUVES

I. ADMISSIBILITÉ

1 – HISTOIRE DE L'ART

(3 heures ; coefficient 2,5 ; note éliminatoire : 5)

Vous traiterez l'un des trois sujets énoncés, en faisant appel, si vous le souhaitez, aux illustrations correspondantes.

■ Sujet n° 1 : L'art ornemental de l'Antiquité au Moyen-Âge

- 1 — *Villa Farnesine, cubiculum B, mur de gauche de l'antichambre, détail d'une fresque représentant Isis entre deux panthères*, dernier quart du 1^{er} siècle avant Jésus-Christ, Rome.
- 2 — *Tissu façonné, lampas de soie à dessin or sur fond bleu de phénix au milieu d'un réseau de pampres*, Moyen-Orient, 2^e moitié du XIV^{ème} siècle, Musée national du Moyen-Âge.
- 3 — *Église Notre-Dame, mur extérieur du chœur*, dernier tiers du XII^e siècle, Rioux (Charente-Maritime).
- 4 — Arthur-Fleury-Victor Dutert (1839-1868), *Palais des Césars sur le mont Palatin, détail au quart de l'ordre de la salle M*, encre de chine, lavis gris et lavis bistre sur papier entoilé.

■ Sujet n° 2 : Versailles

- 1 — Gian Lorenzo Bernini (Le Bernin), *Statue équestre de Louis XIV*, 1669-1673. La statue fut transformée en Marcus Curtius par François Girardon en 1688 et placée à l'extrémité de la pièce d'eau des Suisses, Versailles, château.
- 2 — François Lemoyne (1688-1737), *L'Apothéose d'Hercule*, plafond du Salon de marbre au château de Versailles, 1733-1736 ; restauré en 1998-2001.
- 3 — François-Toussaint Foliot (1748-1839), d'après Jacques Gondoin (1737-1818), *Chaise commandée par Marie-Antoinette pour le Pavillon du Belvédère dans le parc de Versailles*, 1780-1781, Versailles, château.
- 4 — Jean-Baptiste Martin (1669-1735) attribué à, *L'Orangerie du château de Versailles*, huile sur toile, Versailles, château.

■ **Sujet n° 3: Le cubisme en Europe**

- 1 — Pablo Picasso, *Les demoiselles d'Avignon*, huile sur toile, 1907, New York, Museum of Modern Art.
- 2 — Pablo Picasso, *Tête de femme (Fernande)*, bronze, New York, Museum of Modern Art.
- 3 — Pavel Janak, *Chaise*, chêne teinté marron, 1911-1912, Prague, Musée des Arts décoratifs.
- 4 — Raymond Duchamp-Villon, maquette de la *Maison cubiste*, 1912, photographie originale noir et blanc, tirage ancien, Paris, Documentation du MNAM, Centre Georges Pompidou, Fonds Duchamp-Villon.

A titre d'exemple, le lecteur trouvera en pages suivantes les documents iconographiques proposés pour le sujet n°2: Versailles.

■ Sujet n° 2: Versailles



1 — Gian Lorenzo Bernini (Le Bernin),
Statue équestre de Louis XIV, 1669-1673.
La statue fut transformée en Marcus Curtius par
François Girardon en 1688 et placée à l'extrémité de la pièce
d'eau des Suisses. Versailles, château.



2 — François Lemoyne (1688-1737), *L'Apothéose d'Hercule*,
plafond du Salon de marbre au château de Versailles,
1733-1736 ; restauré en 1998-2001.



3 — François-Toussaint Foliot (1748-1839),
d'après Jacques Gondoin (1737-1818),
*Chaise commandée par Marie-Antoinette pour
le Pavillon du Belvédère dans le parc de Versailles,*
1780-1781, Versailles, château.



4 — Jean-Baptiste Martin (1669-1735) attribué à,
L'Orangerie du château de Versailles, huile sur toile,
Versailles, château.

A titre d'exemple, le lecteur trouvera ci-dessous le texte de la copie ayant obtenu la meilleure note (18/20). En se reportant au tableau des résultats de l'épreuve donné en annexe, le lecteur trouvera, par ailleurs, les indications générales sur les notes minimales, maximales et moyennes obtenues par les candidats.

L'art ornemental de l'Antiquité au Moyen-Âge

Afin de mieux définir ce sujet, il convient de proposer une définition de "l'art ornemental" car ce terme peut être perçu différemment selon le contexte dans lequel il est exposé.

Au sens le plus large, l'art ornemental est l'art d'orner, ou plutôt l'art "qui orne", c'est à dire "qui décore". En l'entendant de cette façon, on ne prête pas de forme précise à la décoration proprement dite. Il peut s'agir de motifs issus de n'importe quel registre et réalisés selon n'importe quelle technique. Replacé dans un contexte historique et stylistique, il peut être entendu plus précisément. On a en effet coutume d'opposer les "motifs" ornementaux aux scènes figurées, historiées.

Les motifs ornementaux sont plutôt utilisés pour remplir une surface, selon un certain rythme et ont pour seule fonction de "décorer", les scènes figurées ont un rôle plus didactique, plus "informatif", plus représentatif.

Dans la présente réflexion, nous allons survoler une période allant de l'Antiquité au Moyen-Âge. De façon thématique, nous allons essayer de suivre l'évolution de l'art ornemental tel que nous l'avons défini

ci-dessus, sans pour autant nous désintéresser totalement de l'aspect que nous avons évoqué page précédente.

Le terme "thématique" englobe les différentes techniques artistiques (sculpture, peinture, arts textiles, arts du feu...) qui permettront d'illustrer nos propos.

Abordons tout d'abord l'art ornemental par le biais de l'architecture, qui implique à la fois la peinture et la sculpture. De tout temps l'homme a "décoré" les surfaces occasionnées par la construction d'édifices.

Durant l'Antiquité grecque et romaine, frontons, colonnes et chapiteaux ont été les supports favoris des ornements extérieurs. Les frises de motifs géométriques régulièrement rythmées sont des exemples fréquemment rencontrés. Les éléments végétaux sont également assez présents, dans les chapiteaux corinthiens ou composites. On trouve en fond de certains bas-reliefs sculptés des semis végétaux et floraux. L'exemple de l'ordre détaillé par A.F Victor Dutert illustre assez bien les différents registres (zoomorphe, anthroporphe, végétaux, géométriques) qui peuvent cohabiter sur un même support. Les peintures peuvent, elles aussi, associer

diverses formes de motifs ou de représentations pour orner les murs intérieurs des édifices antiques – les décors des villas romaines – on y trouve des frises géométriques simples, des motifs végétaux ou figurés, parfois des motifs hybrides.

Lorsqu'on avance un peu dans le temps, on constate qu'à la période dite "paléochrétienne" les décors sculptés, réalistes et figurés très présents aussi auparavant sont délaissés au profit d'une décoration plus ornementale, peut-être parce que plus synthétique et plus linéaire. Les motifs sont plus stylisés dans la sculpture, comme dans la peinture murale.

L'époque romane, ou plutôt le "style roman" né d'influences ottoniennes et méditerranéennes met elle aussi à l'honneur l'ornement. Des motifs géométriques ou stylisés rythment les chapiteaux tels que ceux de la crypte de Saint Bénigne de Dijon (début du XI^e siècle). En sculpture comme en peinture murale, on met l'accent sur la ligne. La figure ne fait plus partie des thèmes de prédilection. La règle de Saint Benoît de nature iconoclaste a sans doute encouragé cette démarche. Les influences orientales et islamiques marquées par cette même attitude ont elles aussi mis à l'honneur le motif géométrique, la frise, comme ornements visant à remplir les surfaces murales.

Le bas Moyen-Âge est l'aboutissement des recherches conduisant à la redécouverte du modelé et de la troisième dimension dans la sculpture. "L'ornement" voit donc sa "place" réduite par l'ex-

tension des programmes sculptés aux portails des édifices religieux ainsi qu'à l'intérieur de ces derniers. La remarque est la même pour les décors peints qui informent et ne décoorent plus seulement.

Les chapiteaux sont plutôt végétaux lorsqu'ils sont ornés (surtout vers le XII^e siècle). Les colonnes avant de se "métamorphoser" en personnages sont cannelées, ornées de croisillons comme le montre le mur extérieur du chœur de Notre Dame de Rioux en Charente-Maritime.

Certains supports tels que la céramique paraissent mieux se prêter à l'ornementation à base de motifs répétitifs ou de frise. L'Antiquité nous en a laissé de nombreux exemples. Comme en architecture, nous pouvons constater que lorsque le décor historié ou figuré s'étend, se développe, le décor ornemental s'amenuise, se déplace.

Les manuscrits médiévaux contiennent de nombreux exemples d'art ornemental (en plus de nombreuses miniatures). On distingue deux tendances: l'une venant plutôt d'Irlande avec des pleines-pages composées d'entrelacs ou éléments zoomorphes, l'autre plutôt française illustrée par les manuscrits de Cîteaux, obéissant elle aussi à la règle de Saint Bernard. On y trouve de simples lettrines habillées de végétaux, des jeux de lignes, parfois des lettres anthropomorphes et/ou zoomorphes remarquables. Notons à ce propos qu'un style propre à une idéologie, à une région, n'exclut pas la diffusion d'autres tendances opposées: alors que l'on trouve des enlu-

minures très stylisées, très “ornementales” durant le haut Moyen-Âge, on peut voir parallèlement des illustrations figurées dans des manuscrits issus de la “renaissance carolingienne”.

Cette remarque est valable pour le domaine des arts textiles souvent oubliés car ne laissant que peu de témoignages.

L'histoire de la tapisserie médiévale occidentale nous le montre. L'ornement en tant que motif décoratif y est fondamental. Dans les pièces mille fleurs, le décor comme support d'une scène figurée est totalement ornemental et cela ne trahit en aucun cas un manque dans la conception de ce décor. On peut même penser qu'il met en valeur les figures.

Les tapis, très utilisés depuis des temps très reculés, montrent eux aussi de nombreux exemples de décoration ornementale à base de motifs géométriques, stylisés, empruntés à divers registres. Les tapis de prière musulmans, sur lesquels on ne doit pas représenter Dieu, sont semés de symboles qui donnent l'impression d'être placés là pour la simple harmonie des formes.

Les étoffes, souvent mal connues pour les mêmes raisons que les pièces précédentes, sont elles aussi soumises aux fluctuations des tendances politiques, sociales et religieuses, et ce de l'Antiquité jusqu'au Moyen-Âge. Certaines périodes, plus fastes que d'autres, ont été propices à la production de pièces de tissus richement ornées, aux décors plus ou moins raffinés.

Le tissu façonné du Moyen Orient nous apprend qu'un motif, qu'un style ornemental peut être véhiculé d'une civilisation, d'une culture à l'autre, en étant adapté aux impératifs du lieu où il est adopté.

Pour conclure cette approche de l'art ornemental, il nous faut avant tout souligner que l'ornement quel qu'il soit fait partie intégrante du support sur lequel il est employé.

L'exemple de la palmette ou de la demi-palmette montre qu'un motif peut être adapté à tout type de support et sur une période très étendue.

De l'Antiquité au Moyen-Âge, l'art ornemental a “cohabité” avec l'art figuratif, l'un s'étendant au profit de l'autre ou vice-versa. Il faut cependant remarquer que lors des périodes de développement des décors historiés, l'art ornemental se “déplace” (sur l'édifice ou autre support) ou s'amenuise pour souligner le reste du décor. Peut-être est-ce là la “vraie” définition de “l'art ornemental” : c'est à dire “art qui met en valeur”.

Commentaires des correcteurs

Sujet n°1 sur l'art ornemental

D'une manière générale, la notion d'ornement n'a pas été comprise par les candidats, qui ont confondu art ornemental avec décor architectural pris au sens le plus large du terme, incluant les grands programmes iconographiques. Les candidats ont rarement pris la peine de définir le sujet et développé des généralités sans grand rapport avec le sujet.

Le plan adopté est dans l'ensemble strictement chronologique et ne cherche pas une articulation plus synthétique. Les fautes d'orthographe, les maladresses de style et les approximations chronologiques abondent.

Les copies s'appuient rarement sur des exemples précis et ignorent souvent les illustrations proposées avec le sujet, qui ne sont jamais décrites, même sommairement, pour étayer la démonstration. Les rapports matériau/forme ou ornement/programme iconographique ne sont pas mis en évidence pas plus que la notion d'occupation de l'espace.

On peut considérer le niveau moyen comme médiocre et peu de copies sortent du lot. 21 copies sur 37 dépassent la moyenne, mais parmi elles, 11 se situent entre 10 et 12 et 3 seulement dépassent 15.

Les correcteurs ont tenu compte dans leurs critères de notation de la mauvaise compréhension générale du sujet et proposent à l'avenir d'insister dans l'intitulé sur la nécessité de s'appuyer sur des exemples. Les critères d'appréciation sont : la forme (plan, style, orthographe), le traitement du sujet, les connaissances générales, les exemples fournis.

Sujet n°2 sur Versailles

39 candidats ont choisi ce sujet. A part 6 copies brillantes (notées de 14 à 16) et 7 copies solides (notées de 12 à 13), le niveau général s'est avéré insuffisant.

Le sujet, qui demandait le minimum de connaissances précises, a désorienté les candidats, qui ont souvent confondu l'histoire du bâtiment avec l'histoire de Louis XIV. Nous n'avions pas d'exigence particulière concernant la structure du devoir. Ce qui comptait était d'annoncer clairement le plan et ensuite de s'y tenir. Le thème était assez ouvert pour

toucher tous les domaines : architecture, sculpture, peinture, ameublement, jardin, etc. Chacun pouvait, selon sa spécialité, y trouver son compte. Le concours sélectionnant de futurs restaurateurs, on s'attend à ce que le candidat utilise ses connaissances techniques et témoigne de l'intérêt qu'il porte à la sauvegarde du patrimoine.

Nous espérions ainsi qu'il serait fait allusion à la campagne de restauration du plafond d'Hercule de François Lemoyne à Versailles, qui a été abondamment commentée dans les revues d'art et même par la presse généraliste. Très peu de candidats semblaient au courant. La plupart ont d'ailleurs situé le plafond sous le règne de Louis XIV alors que les dates d'exécution étaient explicitement indiquées dans la légende de l'illustration. Par contre, nous avons apprécié que les candidats fassent allusion à la politique de remeublement du château, à la restauration du jardin et, pourquoi pas, à la replantation des arbres après la tempête.

Outre une bonne culture en histoire de l'art, on est en droit d'exiger une certaine qualité d'écriture, avec le minimum de fautes d'orthographe et de ratures. Sur ce point, les copies ont mis en valeur une grande disparité dans la préparation et la maturité des candidats.

Sujet n°3 sur le cubisme

Niveau moyen des candidats : très faible dans l'ensemble (23 copies en dessous de la moyenne).

Difficultés et insuffisances rencontrées :

Un grand nombre de candidats n'ont pas bien cerné le sujet et ne l'ont souvent traité que du point de vue français sans prendre en compte la dimension européenne du phénomène (or, c'était bien là le sujet!).

Par ailleurs, leur vision du cubisme se réduit trop souvent au “couple” Braque/Picasso et au champ pictural.

Beaucoup de lacunes et de confusions sont à noter, notamment dans la chronologie des courants artistiques des XIX^e et XX^e siècles, de même qu’une grande pauvreté des connaissances et des références culturelles (beaucoup d’entre eux se contentent de commenter les 4 documents fournis, sans citer d’autres exemples).

L’orthographe et le style (télégraphique chez certains) laissent souvent à désirer.

Dans l’ensemble, le sujet est souvent survolé et les candidats se cantonnent dans des lieux communs sur le cubisme.

Adéquation entre le sujet et la durée de l’épreuve : compte tenu de l’ampleur du sujet, peut-être aurait-il fallu une heure supplémentaire.

2 – SCIENCES

(2 heures ; coefficient 2.5 ; note éliminatoire : 5)

A – Chimie

1. Le carbone est l’élément de base des espèces chimiques organiques. Il possède 4 électrons sur sa couche externe et doit donc former 4 liaisons covalentes pour obéir à la règle de l’octet. En utilisant la représentation de Lewis, présenter les différentes possibilités.

1 point

2. Au laboratoire on dispose d’une éprouvette graduée de 1,0 litre et d’une solution de saccharose. La concentration du saccharose dans cette solution est égale à 0,20 mol.L⁻¹.

a. On introduit 50 mL de la solution de saccharose dans l’éprouvette graduée. On désire préparer une solution, en ajoutant de l’eau distillée pour obtenir une concentration en saccharose de 0,050 mol.L⁻¹. Jusqu’à quelle graduation faudra-t-il ajouter de l’eau distillée dans l’éprouvette ?

b. On souhaite maintenant pouvoir disposer de 500 mL d’une solution de saccharose où la concentration de ce composé soit de 0,050 mol.L⁻¹. Quel volume de la solution initiale faut-il introduire dans l’éprouvette graduée avant de compléter le volume à 500 mL d’eau distillée ?

2 points

3. La sculpture en bronze (alliage cuivre-étain) “Apollon” (A. Millet, 1870) placée sur le toit de l’Opéra Garnier est exposée aux intempéries. Elle

présente des traces de corrosion des points de fixation qui sont en alliage ferreux.

Expliquer la nature du processus d'altération que l'on observe et donner les équations.

1 point

4. Une solution aqueuse contient à la fois des ions hydroxydes et des ions hydronium.

a. Écrire la réaction d'équilibre.

b. Quels sont les ions qui déterminent l'acidité d'une solution ?

c. A quelle gamme de pH correspondent une solution acide, une solution basique et une solution neutre ?

1 point

5.

a. Évaluer la masse d'un atome de mercure ($Z = 80$, $A = 200$, masse d'un nucléon : $1,67 \cdot 10^{-27}$ kg).

b. Le volume d'une goutte est de 0,05 mL. Quelle est la masse de cette goutte de mercure ?

(masse volumique du mercure $13\,600$ kg/m³)

c. Quel est le nombre d'atomes de mercure contenus dans cette goutte ?

2 points

6. On prépare une solution de nitrate d'argent en dissolvant une masse m de ce solide pur et anhydre dans 1 litre d'eau. Un prélèvement de 50 mL de cette solution donne 2,87 grammes de précipité blanc par réaction avec une solution de chlorure de sodium en excès.

a. Quelle est la concentration de la solution de nitrate d'argent ? (Masses molaires atomiques en g/mol : $N = 14$; $O = 16$; $Cl = 35,5$; $Ag = 108$; $Al = 27$)

b. Quelle est la masse m de ce solide qui a été dissoute ?

c. On verse dans 150 mL de la solution de nitrate d'argent précédente, 0,405 g de poudre d'aluminium. Reste-t-il des ions Ag^+ en solution ? Si oui calculer leur concentration ?

d. Quelle est la masse du dépôt métallique formé, si on admet que la réaction est totale ?

3 points

B – Physique

1. Pour mesurer l'épaisseur d'un cheveu, on utilise un microscope possédant un oculaire micrométrique comportant 100 graduations sur un centimètre.

a. Quelle est la distance entre deux graduations consécutives ?

b. Sur le porte objet, on place une lame de verre munie de graduations espacées de 0,010 mm. La mise au point faite, 100 graduations sur la lame correspondent à 60 graduations du micromètre oculaire. En déduire la valeur d'une graduation du micromètre oculaire.

c. On retire la lame de verre graduée et on place un cheveu sur le plateau. L'épaisseur du cheveu correspondant à 43 divisions du micromètre oculaire, en déduire l'épaisseur du cheveu.

2 points

2.

a. Calculer le volume occupé par 2,0 moles de dioxygène dans les conditions normales de température et de pression.

b. Dans les mêmes conditions, quel est le volume de 0,10 mol de dioxygène ?

c. Un flacon de volume 1,0 L contient 0,10 mol de dioxygène. Le gaz est-il dans des conditions normales? Sinon, donner un couple de variables d'état (P,T) possible pour le gaz dans le flacon.

1 point

3. Un corps "chaud" émet un rayonnement lumineux dont le spectre est un spectre continu d'origine thermique. L'intensité de ce rayonnement lumineux est différente pour chaque radiation émise. Elle est maximale pour une radiation de longueur d'onde λ_m telle que $\lambda_m \times T = 2,9 \cdot 10^6$, avec λ_m exprimée en nanomètres et la température T du corps en Kelvins.

a. Pour la surface du soleil $\lambda_m \approx 520$ nm. En déduire la température de surface du Soleil.

b. Dans un livre d'astronomie, on relève que l'étoile Bételgeuse de la constellation d'Orion a une température de 3200 K. Calculer λ_m . Cette longueur d'onde correspond-elle à une radiation visible? Quelle est la couleur des radiations visibles les plus proches?

c. Les deux étoiles les plus brillantes de la constellation d'Orion sont Rigel et Bételgeuse. L'une est rouge, l'autre est bleue. Laquelle des deux est Bételgeuse?

3 points

4. Un appareil photographique "autofocus" 24 x 36 (dimensions en mm de la pellicule) a un objectif de 50 mm de focale. La mise au point qui se fait automatiquement sur l'objet à photographier, règle la distance lentille-pellicule entre 50 et 55 mm pour que l'image se forme sur la pellicule.

a. On modélise l'objectif par une lentille mince, est-elle une lentille convergente ou une lentille divergente? Justifier.

b. L'image obtenue est-elle droite ou renversée par rapport à l'objet? Justifier à l'aide d'un schéma.

c. Quelle est la distance lentille-pellicule quand l'objet photographié est situé à une distance pratiquement infinie?

d. La distance lentille-pellicule augmente-t-elle ou diminue-t-elle si on photographie un objet plus proche de l'objectif? Justifier à l'aide de schéma(s).

e. Que devient la taille de l'image de l'objet photographié quand la distance objet-lentille diminue? Justifier à l'aide de schéma(s).

f. Comment se nomme le phénomène qui fait que l'image d'un point est une tache et non un point (la mise au point de la lentille étant parfaite)?

4 points

Total sur 20 points

Corrigé des épreuves de sciences

A – Chimie

1.

4 liaisons covalentes

2 liaisons covalentes

1 double liaison

2 doubles liaisons

1 liaison covalente

1 triple liaison

2. La quantité de matière

$$n_A \text{ (mol)} = [A] \text{ (mol.L}^{-1}\text{)} \times V \text{ (L)}$$

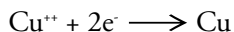
La quantité de matière n_A se conserve dans l'opération de dilution $[A]_1 \times V_1 = [A]_2 \times V_2$

a. $0,20 \times 50 \times 10^{-3} = 0,050 \times V \times 10^{-3} = 200 \text{ mL}$

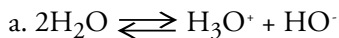
b. $V' = 125 \text{ mL}$

3. Le fer et le cuivre jouent le rôle des électrodes d'une pile. Le potentiel de l'électrode en cuivre est supérieur à celui de l'électrode en fer.

En milieu aqueux le fer s'oxyde suivant la réaction :



4.



b. La molarité des ions hydronium

c. Neutre : $\text{pH} = 7$, $1 < \text{acide pH} < 7$, $7 < \text{basique pH} < 14$

5.

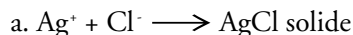
a. La masse des électrons est négligeable, la masse de l'atome est égale à celle du noyau. La masse de l'atome est égale au nombre de nucléons par la masse d'un nucléon. $200 \times 1,67 \cdot 10^{-27} \text{ kg} = 3,34 \cdot 10^{-25} \text{ kg}$

b. $0,05 \text{ mL} = 0,05 \cdot 10^{-6} \text{ m}^3$

c'est-à-dire $13600 \times 0,05 \cdot 10^{-6} = 6,8 \cdot 10^{-4} \text{ kg}$

c. $6,8 / (3,34 \times 10^{-21}) = 2 \cdot 10^{21}$

6.

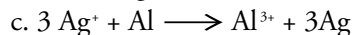


$$\text{AgCl} = 143,5 \text{ g/mol}$$

$$\text{Masse AgCl/masse molaire} = 2,87/143,5 = 0,02 \text{ mol}$$

Dans 50 mL on a 0,02 mole de nitrate d'argent, dans un litre, 20 fois plus c'est-à-dire : $0,4 \text{ mol.L}^{-1}$.

b. Masse dissoute = nb de moles x masse molaire du nitrate d'argent = $0,4 \times 170 = 68 \text{ g}$



Nb mole d'argent : 0,06

Nb mole d'aluminium : 0,015

Argent nécessaire : $3 \times 0,015 = 0,045$,

reste $0,06 - 0,045 = 0,015 \text{ mol d'Ag en solution}$

d. $0,045 \times 108 = 4,86 \text{ g}$

B – Physique

1.

a. La distance entre deux graduations représente 0,1 mm

b. Une graduation de l'oculaire correspond à $1/60 \text{ mm}$, l'épaisseur du cheveu est égale à $43 \times 1/60 = 0,72 \text{ mm}$

2.

a. $V = nVm$

$$V = 2,0 \times 22,4 = 44,8 \text{ L}$$

b. $V = 0,10 \times 22,4 = 2,2 \text{ L}$

c. Dans les conditions normales, 0,10 mol occupe un volume de 2,2 L, donc le gaz n'est pas dans les conditions normales.

Prenons $T = 293\text{K}$ par exemple :

$$P = nRT/V = 0,10 \times 8,31 \times 293 / 2,2 = 1,1 \cdot 10^5 \text{ Pa}$$

3.

a. $2,9 \cdot 10^6 / 520 = 5577 \text{ K}$

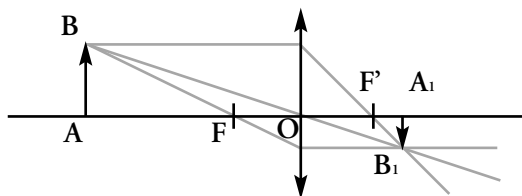
b. $\lambda_m = 2,9 \cdot 10^6 / 3200 = 906 \text{ nm}$. Non, rouge.

c. La rouge

4.

a. Seule une lentille convergente donne d'un objet réel une image réelle.

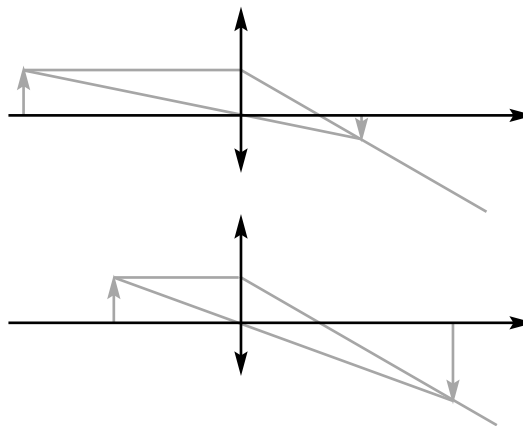
b. L'image est renversée.



c. L'image d'un objet réel à l'infini se forme dans le plan focal image; la distance objectif-pellicule est alors égale à la distance focale 50 mm.

d. Quand on rapproche l'objet réel de la lentille, l'image réelle s'éloigne de la lentille; la distance objectif-pellicule augmente.

e. Quand on rapproche l'objet réel de la lentille, si l'image est réelle alors la taille de l'image augmente (voir schéma ci-dessous).



f. Stigmatisme approché:

Les systèmes optiques donnent d'un point objet une image plus ou moins étendue: le stigmatisme rigoureux (mis à part le miroir plan) n'est réalisé que pour un point particulier. De plus on ne peut pas éviter la diffraction qui élargit irrémédiablement l'image d'un point.

Commentaires des correcteurs

- Sur 127 candidats, l'écart entre les notes s'étend de 0 à 18/20 avec la répartition suivante:
- 24 notes comprises entre 0 et 5 (inclus)
- 59 notes comprises entre 5,5 et 9,5
- 34 notes comprises entre 10 et 14,5
- 10 notes comprises entre 15,5 et 18

Sous une apparence complexe, les questions posées étaient simples et certaines ne demandaient qu'un minimum de connaissance mais surtout du bon sens ou de la logique. Tous les éléments étaient donnés dans l'énoncé de certains problèmes pour pouvoir les résoudre à un niveau de classe de seconde ou de première. Il semble que les candidats aient été un peu perturbés par cette approche différente de celle habituelle, certains ont cru y voir des pièges.

Les résultats obtenus révèlent un niveau général scientifique très moyen. Plus de la moitié des candidats ont obtenu une note inférieure à la moyenne. Les épreuves conçues sur le principe de plusieurs petites questions de physique et de chimie étaient basées pour l'essentiel sur les acquis des classes de seconde. Formulées sur la base d'exercices d'application, ces questions ont révélé les difficultés des candidats à mettre en application les savoirs théoriques ainsi que la faiblesse de leur savoir faire pour les opérations faites "à la main". On déplore surtout le manque de bon sens de ces candidats qui ne remettent pas en question leurs résultats, même s'ils s'avèrent totalement aberrants.

Les orientations prises ces dernières années d'abaisser le niveau des épreuves n'apportent pas de changement radical sur la répartition des résultats. Comme les correcteurs précédents l'ont déjà souligné dans leurs commentaires, c'est la nature de l'épreuve même qui doit être mieux définie entre une vérification des pré-requis ou une évaluation de l'aptitude des candidats à suivre un enseignement des sciences appliquées dans le cadre du département (ifroa).

3 – DESSIN

(4 heures ; coefficient : 4 ; note éliminatoire : 5)

A – Dessin académique

Vous reproduirez par un dessin au trait le modèle exposé, un moulage de la Tête de cheval conservée au musée national des Arts asiatiques à Paris (Chine, Province du Sichuan, époque des Han postérieurs, II^e siècle de notre ère).

Le trait peut être plus ou moins appuyé ; les valeurs estompées, les ombres et les hachures ne sont pas autorisées.

La mise en page, les rythmes et les proportions du modèle, la qualité du tracé seront les principaux critères du jugement des correcteurs. La réalisation d'une étude préalable sur une feuille de brouillon est autorisée.



Commentaires des correcteurs

Très moyen, assez scolaire. Peu se distinguent et en même temps, les notes se tiennent. Nous n'avons pas été amenés à effectuer des modifications pour distinguer des lots (bons ou mauvais).

Le sujet s'est avéré plus difficile que prévu.

Suivant les points de vue (de face ou de profil) le sujet était plus (de profil) ou moins (de face) flatteur ou séduisant.

Apparemment certains candidats se sont placés d'eux-mêmes dans des points de vue plus difficiles. Nous avons tenu compte de cette difficulté.

Ont été appréciés :

- *La qualité du trait (capacité à rendre les volumes ou la lumière)*
- *“La mise en page” (placement du sujet par rapport à la page)*
- *Le respect de l'énoncé (pas de valeurs ou d'estompages)*
- *Le respect des proportions*
- *La capacité à rendre l'esprit de l'objet avec une économie de moyens.*

B – Dessin documentaire à caractère technique

Sujet à réaliser au crayon à papier sur une feuille de papier à dessin, de format A 3.

Des crayons de couleurs sont mis à votre disposition pour vous permettre de faire ressortir visuellement les coupes.

Ce sujet se compose de deux éléments métalliques :

1. une poulie à œil fixe
2. un porte-mousqueton.

Il est conseillé de veiller à la mise en page globale des diverses représentations demandées.

Première série de figures, représenter à l'échelle 2 :

- a. Une vue de face de la poulie (sans le porte-mousqueton),
- b. Sa vue de dessus (sans le porte-mousqueton),
- c. Sa vue de dessous (sans le porte-mousqueton),
- d. Une vue de côté avec le porte-mousqueton monté dans l'œil fixe de la poulie.
- e. Sans le porte-mousqueton, une vue en coupe AA' représentée en vue de face.

Le trait de coupe est positionné sur la vue de dessus.

Ce trait coupe successivement l'objet :

- dans son axe de roulement le premier galet,
- perpendiculairement à cet axe, par un saut de coupe, l'épaisseur du cloisonnement séparant les deux galets,
- parallèlement au même axe, le second galet, par un trait placé au 1/4 de son diamètre.

Vous indiquerez les mesures principales utiles à la compréhension des objets représentés.

Deuxième série de figures, représenter à l'échelle 3 :

- a. Une vue de face du levier formant le fermoir du porte-mousqueton,
- b. sa vue de côté.

Troisième série de figures à main levée, représenter à l'échelle 1 (approchée) :

- a. Une vue de face de la poulie (sans le porte-mousqueton),
- b. Une vue en perspective de la poulie (sans le porte-mousqueton).



4 – HISTOIRE ET TECHNOLOGIE DES MATÉRIAUX

(2 heures ; coefficient 3 ; note éliminatoire : 5)

Veillez traiter l'un des deux sujets suivants :

■ Arts du feu

1. Les émaux sur cuivre : matériaux et techniques.
2. Évolution de la maîtrise du feu et des procédés de cuisson pour la fabrication des céramiques.

■ Arts graphiques

1. Les supports des arts graphiques aux XIX^e et XX^e siècles en Europe (estampes et dessins).
2. La sanguine. Histoire et technique.

■ Arts textiles

1. Le coton : de la culture au fil simple en passant par la morphologie et la nature chimique.
2. Décrivez les armures fondamentales et deux de leurs dérivés, avec schémas.

■ Mobilier

1. Quels sont les principaux bois qui caractérisent le style 1925 ou Art-déco ? Quels sont les matériaux couramment utilisés dans le décor des meubles de cette époque ?
2. Quelles sont les différentes finitions appliquées sur les meubles rustiques et plaqués que vous connaissez ? Décrivez sommairement les différentes techniques et les produits utilisés.

■ Peinture

1. Le liant dans la peinture en Europe. Décrivez les divers liants à travers les époques et les régions.

2. Les techniques de la dorure

- L'évolution historique
- La mise en œuvre

■ Photographie

1. Expliquez techniquement et esthétiquement ce qui a permis la naissance du cinématographe.

2. L'autochrome.

■ Sculpture

1. Que nous apprennent les traces d'outils à la surface des œuvres sur leur mode d'exécution et leur destination ? Donnez des exemples pour plusieurs matériaux.

2. De l'argile à l'œuvre en terre cuite. Décrivez les étapes de la mise en œuvre en relation avec les contraintes imposées par le matériau.

Commentaire général des correcteurs

Les correcteurs ont été très surpris par le niveau général relativement bas des copies (les copies de mobilier et de photographie faisant exception). Une majorité des candidats témoignent de connaissances théoriques acquises grâce à la lecture d'ouvrages généraux. Néanmoins, la mauvaise assimilation de celles-ci démontre un manque de maîtrise des techniques indispensables à de futurs restaurateurs. Les candidats auraient eu intérêt à illustrer leurs démonstrations par des croquis ou des schémas en lieu et place de développements lacunaires.

Aussi, les correcteurs ont-ils particulièrement apprécié les copies faisant apparaître une structure claire et faisant preuve d'à-propos dans l'utilisation du vocabulaire technique.

Les correcteurs ont également déploré l'absence presque systématique de références à des œuvres, ce qui, dans un prochain concours, pourrait faire l'objet d'une formulation plus explicite.

Enfin, l'orthographe pose un problème constant.

5 – LANGUES

(2 heures ; coefficient 1 ; note éliminatoire : 0)

■ Anglais

Vous traduirez vers le français le texte qui vous est proposé, dans les limites indiquées, et vous répondrez en anglais, en une dizaine de lignes, à la question posée.

Translation

Translate from “*At this time in the early fifteenth century...*” to “... *non-perspective representational styles of the period.*”.

Question

How did Brunelleschi ensure the painting showed all objects in their correct perspective and what was the effect?

Text

Born in Basra in AD 965, Al Hazen had written on every aspect of optical tradition, drawing on the earlier work of Aristotle, Galen, Euclid and Ptolemy. In the tenth century, theory held that the eye gave out a ray of light which acted in various ways, according to different schools of thought, to hit any object in its path and send the image of the object back to the eye. Al Hazen disagreed. If bright light gives pain, he argued, how can the eye make bright light? And if everything is lit up by the eye, the eye must contain enough light to illuminate the entire field of view after every blink.

Al Hazen held that light came from sources of illumination such as candles or the sun and was then reflected off the object, carrying its image to the eye. Since light rays from many objects would thus enter the tiny pupil of the eye, it must in some way be able to focus them. The eye, therefore, had to be at the apex of a cone of light made up of visual rays from every part of the eye’s field of vision. Taking the analogy of a straight sword-cut going deeper than an oblique one, Al Hazen stated that the ray perpendicular to the eye was the strongest. He called it the “centric ray”.

Al Hazen’s theory had an extraordinary influence in the West among leading scholars such as Roger Bacon, John Peeham (Archbishop of Canterbury) and, in particular, Witelo, the Polish cleric and scholar, from whose writings Biagio da Parma had received it.

Biagio’s lectures were entitled “Questions on Perspective”, and as was the way at the time, Toscanelli had taken notes. He explained their content to Brunelleschi, whose initial interest may have been purely practical. The mathematics of perspective might make it possible to draw three-dimensional elevations of building plans for his clients, and this would enormously enhance his reputation as an architect. It may have been while working on such a plan that Brunelleschi carried out an experiment which was to prove one of the most fundamental in the history of Western thought.

At this time in the early fifteenth century, the glassworks on the island of Murano in the Venetian Lagoon had just started producing the new, flat, lead-back mirrors. Toscanelli showed Brunelleschi how this mirror exaggerated the perspective of the objects it reflected, because when you swivelled the mirror from the perpendicular position in front of the eye, what Al Hazen would have called the “centric” position, the way in which objects diminished in size as they receded was very evident.

Brunelleschi put this idea into practice. He set up a mirror about six feet inside the main door of Florence cathedral, facing outwards so that he could see the Baptistery, across the square, in the mirror. He then painted this reverse image on to a flat wooden tablet. Then he drilled a hole in the centre of the painting. Viewers were invited to look through the hole in the back of the painting while holding the mirror at arm’s length in front of the painting, so as to see it reflected in the mirror. As they were standing facing the Baptistery at the time, when the mirror was removed, they continued to see the Baptistery. Such was the accuracy with which Brunelleschi had done the painting that there was no discernible difference between the mirror-painting and the real thing.

This was the first example of perspective painting, and it must have had an extraordinary effect on people accustomed to **the non-perspective representational styles of the period**. Brunelleschi

had chosen the Baptistery because its height, width and distance from the cathedral were almost exactly the same. Because of this the perspective ratio of all three dimensions was easy to reproduce – it was 1: 1: 1. By putting the peep-hole exactly where the eye level of the viewer would be while looking at the real Baptistery in the same position as he had chosen to paint, Brunelleschi had ensured that the painting faithfully showed all objects in their correct perspective to the viewer. The effect was that of looking through a window at a real scene.

■ Allemand

Vous traduirez vers le français le texte qui vous est proposé, dans les limites indiquées, et vous répondrez en allemand, en une dizaine de lignes, à la question posée.

Übersetzen Sie bitte folgende Teile des vorliegenden Textes

1. Abschnitt, ab *“Zwei Jahre lang war Masaccios...”* bis zum Ende des 2. Abschnitts, *“...Landschaft dargestellt.”*

UND

4. Abschnitt, ab *“Der Kunstschriftsteller...”* bis *“...zurück zu weichen scheinen.”*

Frage

Der Journalist von “art” schreibt über Masaccio: “Er führte die Malerei geradewegs in die Renaissance.”

Warum?

Geben Sie darauf eine Antwort mit Hilfe des Textes.

Text

Ein unbeholfenes Genie erkundet die tiefe des Raums

Mit Bildern von bis dahin nie gesehener Tiefenwirkung, mit ausserordentlich lebendigen, plastischen und individuellen Menschendarstellungen vollzog der Maler Tommaso, genannt Masaccio, im frühen 15. Jahrhundert einen radikalen Bruch mit der Gotik. Er führte die Malerei geradewegs in die Renaissance. Vor 600 Jahren, am 21. Dezember 1401, wurde er in San Giovanni Valdarno geboren.

Wer dieses Jahr zu Ostern die Florentiner Kirche Santa Maria Novella besuchen wollte, musste Geduld, Stehvermögen und viel Zeit haben. Tausende von Einheimischen und Touristen, in Reih und Glied gebracht durch weiss-rote Absperrgitter, warteten studenlang vor dem Eingang, um dann im Innern der Kirche die Wiederauferstehung eines Meisterwerkes zu bestaunen: **Zwei Jahre lang war Masaccios** Fresko „Trinität“, völlig verdunkelt durch den Schmutz, der sich in Jahrhunderten auf ihm abgelagert hatte, restauriert worden und den Blicken der Kunstfreunde entzogen gewesen. Nun präsentiert es sich wieder in alter Pracht und Frische, und endlich ist zu erkennen, dass es sich dabei um eine „der vortrefflichsten Malereien der Kunstgeschichte“ handelt, wie die italienische Kunsthistorikerin und Restauratorin Ornella Casazza urteilt.

Das Gemälde zeigt Gottvater, den Gekreuzigten, die Jungfrau Maria, den Apostel Johannes und Betende. Experten streiten sich noch heute, wann Masaccio es gemalt hat - die Schätzungen bewegen sich in dem Zeitraum zwischen 1425 und 1428. Unbestritten ist, dass es sich um eine Malerei handelt, die ihrer Zeit weit voraus war. Die Künstler in Masaccios Epoche malten noch ganz in byzantinischer Tradition: Vor allem Kreuzigungsszenen wurden oft auf Goldgrund oder vor einer eher plan wirkenden **Landschaft dargestellt**.

Masaccio jedoch ging mit der Darstellung der „Trinität“ in die Tiefe. Er verlegte die Szene in eine illusionistische Architektur, einen Triumphbogen mit weit in den Raum reichendem Gewölbe. Masaccio übertrug die Theorien der Zentralperspektive des grossen Baumeisters Filippo Brunelleschi (1377 bis 1446) so perfekt in die Malerei, dass einige Kunsthistoriker sogar glaubten, Brunelleschi selbst habe bei dem Fresko geholfen. Auch für die Figuren, die ausserordentlich plastisch und realistisch wirken, hatte Masaccio ein grosses Vorbild: Den schweren, tiefen Faltenwurf der Gewänder hatte er an Skulpturen des Bildhauers Donatello (um 1386 bis 1466) bewundert.

Der Kunstschriftsteller und Maler Giorgio Vasari schwärmte in seiner Künstlerbiografie „Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister“ von 1568: „Sehr schön ist in diesem Bilde ausser den Figuren ein Tonnengewölbe perspektivisch

gezeichnet und in rote Felder abgeteilt, welche so gut abnehmen, dass sie durch die Mauer **zurück zu weichen scheinen**." Mit solch revolutionärer Malerei ebnete Masaccio den Weg in die Renaissance. Erste Schritte in diese Richtung hatten, mehr als ein Jahrhundert zuvor, zwei Maler gewagt: Giotto (um 1270 bis 1337) in Florenz und Pietro Cavallini (um 1250 bis nach 1325) in Rom. Aber erst Masaccio vollzog den endgültigen Bruch mit der Gotik.

Von Petra Bosetti

■ Espagnol

Vous traduirez vers le français le texte qui vous est proposé, dans les limites indiquées, et vous répondrez en espagnol, en une dizaine de lignes, à la question posée.

Bellelli, C., M. Podestá, P. Fernández, R. Molinari, M. Paniquelli y C. Zubillaga.

1996. Conservación y protección de sitios de arte rupestre con alto valor turístico. La Comarca Andina del Paralelo 42°. Presentado a la mesa redonda "Arqueología, Turismo, Impacto y Manejo de recursos culturales" de las *III Jornadas de Arqueología de la Patagonia*, Bariloche.

Los sitios con arte rupestre son testimonios visuales del pasado expuestos a múltiples causas de deterioro natural y humano que atentan contra su preservación. En los últimos años existe un creciente interés por parte de los especialistas y las comunidades

locales en la prevención de daños a través de su diagnóstico y la implementación de medidas para su protección y conservación. Al respecto, estas medidas se fundan en la investigación arqueológica que provee las bases para generar planes sistemáticos de gestión cultural y puesta en valor de los sitios.

Un trabajo de conservación de sitios de arte rupestre incluye una serie de actividades tales como el registro y documentación del sitio y de sus manifestaciones artísticas además de la preservación, protección y administración del sitio (Wainwright 1995). Una intervención de esta naturaleza supone un trabajo multidisciplinario y una interacción permanente entre los diferentes profesionales y responsables a cargo de los sitios para un adecuado manejo de los mismos.

En nuestro país es urgente la tarea de coordinar el interés de las comunidades provinciales en utilizar los sitios de arte rupestre como atracción turística (uno de los ejemplos más destacados es Cueva de la Manos en la Pcia. de Santa Cruz-Gradin 1985) con la necesidad de implementar acciones de preservación de esos mismos sitios con la mayor premura. El impacto del acceso turístico a los sitios debe ser calibrado en base a experiencias concretas y bajo medidas de control **adecuadas**.

En respuesta a estas necesidades, se planteó el proyecto Comarca Andina del Paralelo 42: Investigaciones Arqueológicas en Arte Rupestre (Bellelli *et al* 1996, Rolandi *et al* 1997). Se fundamenta

en la relevancia que tienen los sitios con arte rupestre en la Argentina como expresión visual de grupos humanos prehispánicos. Sus acciones se realizan sobre la base de los contenidos teóricos que la arqueología brinda para el estudio y documentación de este tipo de sitios e incluyen:

1. el *relevamiento topográfico* de los sitios
2. el *relevamiento* y la *documentación* de los motivos y su estado de preservación
3. la organización de un *archivo documental computarizado de fotografías y videos* que opere como una base de datos a través de la cual controlar el estado de los sitios al inicio del proyecto y los deterioros producidos con posterioridad a la implementación de las medidas de protección (monitoreo de los sitios).
4. la realización de *una muestra fotográfica* a entregar a las autoridades locales, junto con la base de datos en CDRom.
5. la *intervención* de las pinturas de arte rupestre para su conservación en el caso de considerarse estrictamente necesario tales como la eliminación de graffitti.

Traducir

Desde “*Los sitios*” hasta “*adecuadas*”

Contestar

¿ Qué dificultades conocen los sitios con arte rupestre ? Cuáles son las maneras de protegerlos contra el deterioro natural y humano ?

■ Italien

Vous traduirez vers le français le texte qui vous est proposé, dans les limites indiquées, et vous répondrez en italien, en une dizaine de lignes, à la question posée.

Traduzione

Tradurre da “*Vi sono scoperte...*” a “*... di più di 3600 anni fa.*”

Questione

Senza parafrasare, rilevate le principali caratteristiche dell’insieme delle costruzioni ritrovate?

Un villaggio preistorico distrutto dal Vesuvio

Vi sono scoperte casuali destinate a entrare nella storia dell’archeologia. Una di esse è rappresentata sicuramente dal rinvenimento di un settore di un villaggio dell’età del Bronzo, riportato alla luce in condizioni di conservazione straordinarie, nel comune dei Nola. Proviamo a ricostruire la vicenda dall’inizio: nei giorni scorsi i tecnici della Soprintendenza Archeologica per le Province di Napoli e Caserta stavano sorvegliando un cantiere di lavoro per la costruzione di un supermercato, lo sbancamento era molto profondo e iniziarono ad affiorare resti resti archeologici.

Le prime strutture apparvero già interessanti e pertinenti probabilmente a una fase del IV secolo a.C.: i lavori dell’impresa edile vennero interrotti e iniziarono quelli degli archeologi. Poteva trattarsi di un doveroso intervento di routine, invece da quel

momento ha avuto inizio uno scavo destinato a cambiare le nostre conoscenze sull'età del Bronzo in Italia: iniziarono ad affiorare, sotto uno stato di cenere e lapilli, i resti di alcune capanne. Per rendere l'idea possiamo dire che ci troviamo di fronte, fatte le dovute proporzioni, a una Pompei del II millennio a.C.. Il villaggio venne cancellato infatti da un'eruzione del Vesuvio con caratteristiche simili a quella che interessò la città romana nel 79 d.C.. A Nola fissò per sempre la vita di un giorno, apparentemente qualsiasi, **di più di 3600 anni fa.**

Gli archeologi Claude Albore Livadie e Giuseppe Vecchio, insieme ai loro collaboratori, hanno portato alla luce tre capanne impostate su un'area già di abitato, con capanne più antiche e fornaci per la lavorazione dei metalli. Tutte e tre hanno una forma ellittica con la fronte rettilinea, ma variano per dimensioni. Erano costruite con armature di legno e rivestite con fasci di paglia frammista ad argilla, il tetto era ugualmente di paglia. Le due altezze maggiori consentivano una soppalcatura lignea, di cui si conservano le tracce. I materiali rinvenuti le datano tra il 1800 e il 1650 a.C. e rinviano alla cosiddetta facies di Palma Campania già attestata nella regione.

La capanna minore sembra che fosse riservata a un solo personaggio, che nella comunità svolgeva una funzione particolare: si trattava forse dello sciamano come sembra suggerire il rinvenimento, al suo interno, di uno strano copricapo con una calotta

di cuoio decorata da zanne di cinghiale lavorate. In una delle altre doveva abitare un cacciatore con la famiglia: vi è stata rinvenuta una punta di freccia e una di giavellotto. Altri oggetti di uso quotidiano sono stati rinvenuti ancora appesi alle pareti, un forno occupa il fondo di una delle capanne, vasi per le derrate alimentari sono collocati sul battuto del pavimento. L'area fra le capanne è piena di impronte di bovini, ovini e suini. Le orme di un giovane pastore sono rimaste pure impresse sul terreno: era uscito probabilmente per il pascolo nei giorni (o nelle ore) immediatamente precedenti alla catastrofe. Scheletri di caprette sono stati rinvenuti invece all'interno di un recinto, da cui gli animali non riuscirono a fuggire.

Uno scavo archeologico quasi mai riesce a documentare un momento della nostra storia con tanta ricchezza e vivezza di particolari anche minimi, e – direi – a commuovere come questo.

Giuseppe Della Fina

6 – TEST D’HABILITÉ MANUELLE ET DE COULEUR

(4 heures ; coefficient 5 ; note éliminatoire : 5)

■ Habileté manuelle

A l’aide d’un scalpel, vous dégagerez chacune des couches superposées de peinture appliquées sur la plaquette en bois.

Le dégagement sera inscrit dans une bande centrale horizontale et rectiligne de 0,5 à 1 cm de large. Il se présentera sous la forme d’un escalier dont les marches seront de dimensions identiques et carrées. Aucune retouche n’est autorisée.

■ Test de couleur

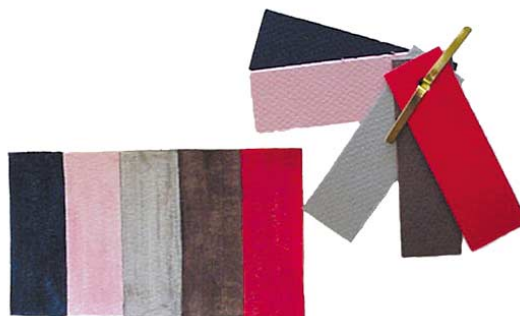
Vous reproduirez à l’aquarelle, sur la feuille de format 24 x 32 cm, les 5 tons de l’échantillonnage en papier qui vous a été remis.

Les couleurs seront reproduites dans l’ordre de l’échantillonnage (du coquelicot au bleu indigo) dans 5 cases de 2,5 cm de haut et de 7 cm de large tracées au crayon, accolées bord à bord et formant une colonne. Vous pouvez utiliser les deux autres feuilles mises à votre disposition pour vous exercer.

Les principaux critères de jugement des correcteurs seront : la qualité du tracé des cases, la propreté d’exécution, la justesse de ton.



Habilité manuelle
(exemple de réalisation par un candidat)



Test de couleur (exemple de réalisation par un candidat)

Commentaires des correcteurs

Test d'habileté manuelle (notation sur 10 points)

Critères :

- *Compréhension et respect de l'énoncé.*
- *Qualité d'exécution ; à savoir, précision des tracés (contours et plages), régularité dans le dégagement, propreté du travail.*
- *Respect de l'ordre des couches lors du dégagement.*
- *Pénalisation lorsque toutes les couches n'ont pas été dégagées.*

Remarques :

Une bonne vingtaine de candidats s'est arrêtée à la dernière couche sans ouvrir la plage "bois" : est-ce par manque de temps ou par incompréhension du sujet ?

La taille des dégagements devrait être la même pour toutes les plaquettes (plage standard).

La surface des plaquettes n'était pas lisse (aspérités) : faut-il opter pour un autre système d'application ? (rouleau ? pistolet?).

Test de couleur (notation sur 10 points)

La notation est comprise entre 1.75 et 9, sur 121 copies, 10⁴ n'atteignent pas la moyenne de 5/10.

Remarques :

Il faut préciser dans l'énoncé que

- *C'est le lavis qui doit être choisi (une copie est faite au pointillisme ; la couleur est bonne mais la technique inattendue, la pénalisation n'a pas été excessive).*
- *Il faut remplir les cases complètement (une copie présente des couleurs parfaites mais l'application en une touche est désinvolte ; c'est également le cas dans une moindre mesure pour deux autres copies).*

Une copie n'a pas suivi l'énoncé : cases séparées et couleurs dans le désordre.

Au total, 14 candidats se sont vus éliminés en raison d'une note inférieure à 5/20.

II. ADMISSION

1 – COPIE

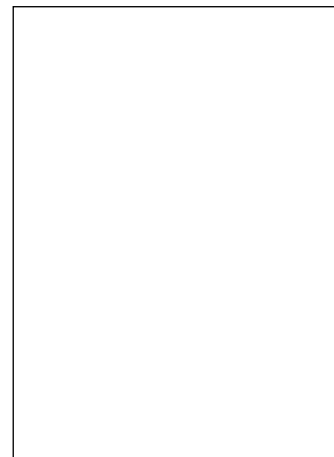
(5 jours ; coefficient 6 ; note éliminatoire : 5)

■ Arts du feu – modelage

Reproduire en terre le modèle exposé : moulage en plâtre d'une *Tête de femme* de Amadeo Modigliani, conservé au Centre Georges Pompidou à Paris.

Les dimensions du modèle doivent être respectées.

Tête de femme
Amadeo Modigliani,
Centre G. Pompidou
Paris



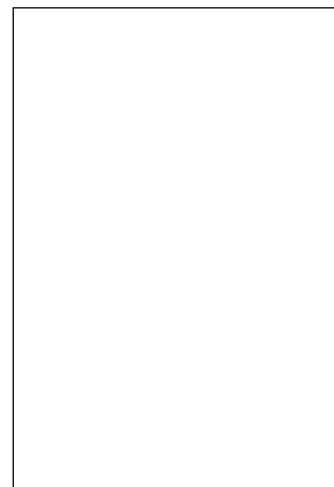
■ Arts du feu – fabrication d'un objet métallique

Observez attentivement l'objet et les traces de sa fabrication, puis réalisez un nouvel exemplaire. Joindre au travail tous croquis, plan avec légende explicative, ou outil réalisé spécialement (profil gabarit, forme en bois...) qui auront été utiles dans le travail et qui permettent de comprendre les étapes de la réalisation de l'objet.

Une difficulté technique rencontrée pourra être commentée ou justifiée si l'on estime que sa résolution n'est pas satisfaisante.

Une attention particulière sera portée au respect des proportions, précision et propreté des découpes et assemblages, mais aussi au rendu de l'aspect de finition.

Timbale avec anse
et bec verseur



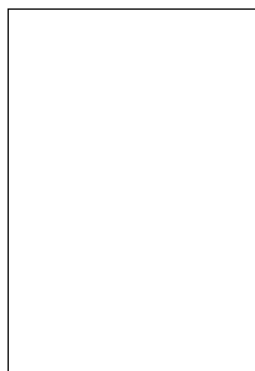
■ Arts graphiques

Vous êtes invité à copier dans leur intégralité les deux œuvres proposées :

Portrait de Daubigny de Ch. Chaplin et *la Sainte Famille* de Il Parmigianino (Paris, Institut Néerlandais, Fondation Custodia).

N.B. : concernant le Parmigianino, ne tenez pas compte des piqûres d'oxydation et de la marque de collection.

N.B. Chaque candidat dispose d'une reproduction photographique à l'échelle 1/1.



Portrait de Daubigny,
Ch. Chaplin



La Sainte Famille,
Il Parmigianino

■ Arts textiles

Copie miniature d'un costume

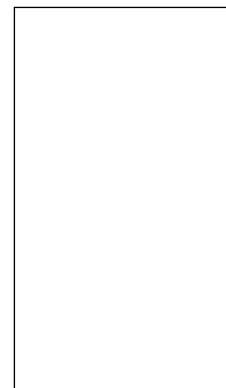
Réalisez la copie d'un gilet homme XIX^e siècle d'après le patron qui vous est fourni. La copie sera réalisée à l'échelle 2 par rapport aux dimensions du patron.

Le devant et la parementure seront coupés dans la soie, la doublure de la parementure, celle du devant et celle du dos dans la toile de coton.

Il est demandé d'avancer au maximum le travail tout en terminant, finitions comprises, la moitié boutonnée.

N.B. Les boutons seront figurés par un point noué avec le fil coloré fourni.

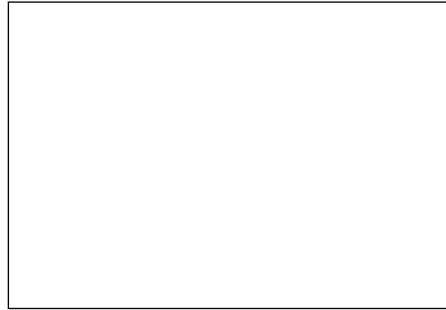
Patron du gilet



Copie de broderie

Reproduisez à l'échelle 1/1 la broderie du tablier (XVIII^e siècle, Abbeville. Musée Boucher de Perthes) figurant sur les clichés fournis (cliché noir et blanc : broderie grandeur nature et cliché couleur : broderie agrandie).

N.B. La photographie grandeur nature évitera toute manipulation de l'œuvre à copier.



Broderie de tablier, XVIII^e siècle

■ Mobilier

1. Mise au plan

Réalisez à l'échelle 1 les différentes vues, selon les critères du dessin d'ameublement.

- 1 vue de dessus,
- 1 vue de face, (pour le dessin, considérez que le tiroir est en façade),
- 1 coupe horizontale en rouge à mi-hauteur de la face,
- 1 coupe transversale en bleu (coupe de côté),
- 1 coupe longitudinale en jaune (parallèle à la façade).

Le dessin sera coté pour apprécier les principales dimensions du coffret.



Coffret de jeu avec damier et tiroir

2 – Copie

Exécutez la reproduction du coffret selon le modèle présenté.

- assemblage du fond et du dessus à plat joint,
- assemblage des côtés à coupes d'onglet,
- réalisation du tiroir assemblé à queues-d'aronde avec fond en rainure,
- le dessus et le fond seront bordés par une alaise moulurée,
- sur le dessus, réalisez un damier encadré d'un filet simple et d'une frise en placage. Le dessous du plateau sera plaqué. Le fond plaqué 2 faces,
- mise en place de 4 pieds et du bouton de tirage du tiroir.

Toutes les opérations doivent être réalisées manuellement. L'ensemble sera poncé sans produit de finition.

■ Peinture

Cette année, trois portraits différents ont été choisis par le jury. L'attribution aux candidats s'est faite par tirage au sort.

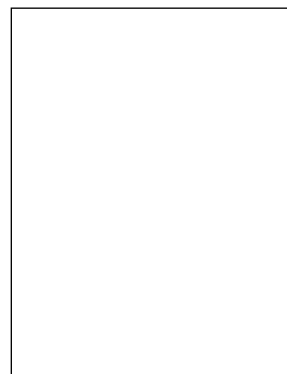
- Anonyme France XIX^e, *Portrait de Jean Bonvoisin*, (Paris, musée du Louvre).
- Antoine-Claude Fleury, *Portrait de Joseph-Denis Doche* (Paris, musée du Louvre).
- Anonyme France XVIII^e, *Portrait de Claude-Louis Lecomte*, (Paris, musée du Louvre).

Reproduisez cette peinture dans ses différentes phases, depuis son ébauche jusqu'à son aboutissement.

Mettez en place l'ensemble de la composition. Le visage doit être restitué achevé. Suivant le temps dont vous disposez, vous êtes libre de pousser d'autres parties du tableau.

Il est important de rendre sensible, par une observation judicieuse, ce que vous percevez de l'élaboration de cette œuvre et de sa facture picturale.

Portrait de Jean Bonvoisin,
Anonyme France, XIX^e,
Paris, musée du Louvre



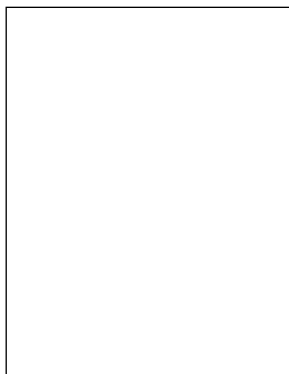
■ Photographie

Vous êtes invité à reproduire l'épreuve photographique suivante : Anonyme, *vue d'Alexandrie vers 1870*, (Collection didactique IC 12-a), à l'échelle 1/1, à partir du positif qui vous a été remis.

Vous devez réaliser deux tirages d'après le négatif fourni.

Le premier tirage, non viré, aura des caractéristiques visuelles adaptées au virage. Le deuxième sera viré de façon à s'approcher le plus possible de l'aspect de l'épreuve à copier.

N.B. Vous disposez de 3 types de papier différents pour réaliser vos tirages.



Portrait de Joseph-Denis Doche,
Antoine-Claude Fleury,
Paris, musée du Louvre



Portrait de Claude Louis Lecomte,
Anonyme France, XVIII^e,
Paris, musée du Louvre



Vue d'Alexandrie vers 1870,
Anonyme, collection didactique IC 12-a

■ Sculpture

Reproduire en terre le modèle exposé, un mou-
lage en plâtre du “Pied d’Alexandre” de Pierre Puget,
conservé au Musée du Louvre à Paris

Les dimensions du modèle doivent être respectées.



Pied d’Alexandre,
Rencontre d’Alexandre et Diogène,
daté 1693, détail du relief,
Pierre Puget (1620-1694),
moulage en plâtre

Commentaires des correcteurs

Le terme générique de “copie” ne reflète sans doute pas la diversité des exercices qui sont imposés selon les spécialités présentées par les candidats admissibles.

Leur point commun est de chercher à mobiliser une excellente aptitude à appréhender, observer, comprendre, l’objet à copier. Cette épreuve demande aussi, et d’abord, une préparation technique, un réel savoir-faire relatif aux différents domaines concernés. Elle sollicite une grande capacité de concentration, sur une durée relativement longue.

2 – ORAL

(20 mn de commentaire d'œuvres et 10 mn de conversation libre avec le jury ; coefficient 6 ; note éliminatoire : 5)

Objets ayant servi de support aux oraux

(Musée Carnavalet)

■ Arts du feu

Option céramique

Encrier de forme octogonale, Nevers, XVIII^e siècle, faïence au grand feu.

Assiette à bord rond, Delft, XVII^e siècle, faïence au grand feu.

Petit plat, fabrique d'Ollivier à Paris, 1790-1792, faïence au grand feu.

Antéfixe, anonyme mérovingien, VI-VII^e siècle, terre cuite moulée.

Option métal

Élément plaque-boucle, mérovingien, VII^e siècle, fer martelé (corroyage).

■ Arts graphiques

Dessin préparatoire pour le frontispice du chapitre *La terre en plan (un autre monde)* par Granville, 1844, plume et encre brune.

Assemblée de fidèles à Saint Roch, Pierre-Antoine Demachy, XVIII^e siècle, plume et lavis

Le colosse à tête d'or et pieds d'argile ou L'antique momie du clergé, Jean-Charles Delafosse, XVIII^e siècle, plume et lavis

Ruines de l'escalier de l'Hôtel de Ville, Charles-Joseph Beauverie, 1871, plume et lavis.

La salle à manger de la rue Saint-Georges, Jules de Goncourt, XIX^e siècle, aquarelle.

L'Institut et le Pont des Arts, Richard Parkes Bonington, XIX^e siècle, mine de plomb.

Le Pont de la Concorde et la Chambre des députés, Thomas Shotter Boys, 1833, aquarelle.

Le joueur de guitare aux trois chandelles, Jean-Pierre Norblin de la Gourdain, XVIII^e siècle, aquarelle lavis de bistre.

Arrestation de Brissot en mai 1793, Alfred Dehodencq, XIX^e siècle, plume.

Le concours de tête d'expression, Charles Nicolas Cochin, 1761, pierre noire et gouache.

La cathédrale de Reims le jour du couronnement de Charles X, Charles Chasselat, 1825, aquarelle.

■ Arts textiles

Haut de corps à baleines, XVIII^e siècle.

Saint Suaire de Besançon, XVIII^e siècle.

Élément de chape, broderie.

■ Mobilier

Miroir de toilette, anonyme, vers 1700, marqueterie de type Boulle, écaille et laiton.

Secrétaire à abattant, Jean Lapié et Charles Chevallier, vers 1770, chêne, conifère, bois de rose et amarante.

Fauteuil cabriolet, Pierre Malbet, vers 1765-70, hêtre sculpté et peint, lampas.

■ Peinture

Le miracle des ardents, copie par Alexandre Lenoir de l'esquisse de 1767 de Gabriel-François Doyen, huile sur toile.

Garde national blessé, Alcide Joseph Lorentz, 1848, huile sur toile.

La Seine à Passy, Stanislas Lépine, vers 1889, huile sur toile.

Paysage avec bergers, Philippe-Jacques de Louthembourg, huile sur toile.

Autoportrait, Théophile Fragonard, 1833, huile sur toile.

Paysage animé, Jean Pillement, huile sur toile.

Le Pont-Neuf, Siebe Johannes Ten Cate, 1902, huile sur toile.

La cour Sainte-Catherine, rue Saint-Denis, Étienne Bouhot, 1815, huile sur toile.

La joute des mariniers, Nicolas Jean-Baptiste Raguenet, 1751, huile sur toile.

■ Photographie

Album de vues de Paris avec personnages dans les rues, anonyme, 1900, techniques mixtes (papier au gélatino-chlorure et gélatino-bromure).

■ Sculpture

Le marchand d'habits, Léon Mignon, terre cuite.

Buste de Voltaire, Joseph Rosset, marbre.

Buste de Voltaire, Joseph Rosset, albâtre.

Victor Hugo, Dantan, plâtre.



Institut national
du patrimoine

Concours 2002

■ ANNEXES

ANNEXES

1 – RÈGLEMENT DU CONCOURS D'ADMISSION DE L'ANNÉE 2002

■ Inscriptions

Le concours est ouvert aux candidats français et étrangers âgés de plus de 20 ans et de moins de 35 ans révolus au 31 décembre 2001.

Après avis du conseil des études de l'Ifroa, des dérogations concernant l'âge des candidats peuvent être accordées par le directeur de l'École nationale du patrimoine.

Sont ouvertes au concours de l'année 2002, sept filières spécialisées :

- **Arts du feu : métal, céramique, verre, émaux**
- **Arts graphiques**
- **Arts textiles**
- **Mobilier**
- **Peinture**
- **Photographie**
- **Sculpture.**

Un nombre maximum de 25 lauréats pourra être admis. Aucune filière ne pourra recevoir plus de 5 lauréats.

A l'issue du concours, le jury arrête la liste des admis et établit par filière la liste complémentaire à laquelle recourir en cas de désistement des lauréats.

Les inscriptions sont ouvertes du mercredi 2 janvier 2002 au samedi 19 janvier 2002.

■ Pièces à fournir :

Les candidats, ressortissants français et étrangers, doivent fournir les pièces suivantes :

- Une déclaration de candidature, précisant :
 - **la filière** dans laquelle ils présentent le concours,
 - **la langue choisie** : allemand, anglais, espagnol, italien,
 - **l'épreuve de dessin choisie** : académique ou technique,
 - pour les candidats présentant **la filière "arts du feu"**, l'épreuve de copie choisie : modelage ou fabrication d'un objet métallique,
 - toutes indications utiles pour être joints par courrier, fax ou téléphone.
- curriculum-vitae, avec les photocopies des éventuels diplômes (une traduction en français des diplômes étrangers est demandée) ;
- deux photographies avec leur nom inscrit au dos ;
- un droit d'inscription de 30 € réglé par chèque libellé, en euros, au nom de Monsieur l'agent comptable de l'École nationale du patrimoine ;
- une photocopie (intégrale) d'une pièce d'identité en cours de validité et comportant une photographie (carte nationale d'identité, permis de conduire, passeport...);
- trois enveloppes timbrées avec l'adresse du candidat.

2 – CALENDRIER DES ÉPREUVES DU CONCOURS 2002

Du lundi 11 au vendredi 15 février 2002 :
admissibilité.

Du vendredi 19 au vendredi 26 avril 2002 :
admission.

■ Déroulement des épreuves

Les épreuves du concours se déroulent en deux étapes : admissibilité et admission. Les épreuves sont notées de 0 à 20 et affectées d'un coefficient et d'une note éliminatoire. Est éliminatoire toute note inférieure ou égale à 5, à l'exception de l'épreuve de langue pour laquelle la note éliminatoire est fixée à 0.

Les points acquis dans une épreuve sont cumulés avec ceux des épreuves suivantes.

Admissibilité

Les épreuves d'admissibilité sont au nombre de six.

Nature des épreuves :

1 – **Histoire de l'art** : dissertation portant sur un sujet à choisir parmi trois proposés, illustrés de photographies référencées (cf. programme joint).

Durée 3 heures ; coefficient 2,5 ; note éliminatoire : 5

2 – **Sciences** : questions de physique et chimie (cf. programme joint).

Durée 2 heures ; coefficient 2,5 ; note éliminatoire : 5

3 – **Dessin** : académique ou documentaire (au choix).

Durée 4 heures ; coefficient 4 ; note éliminatoire : 5

a) Dessin académique

Dessin d'après un moulage en ronde-bosse, ou un modèle vivant, ou une composition type nature morte, sur papier format raisin, au crayon de graphite, sur chevalet. (Outils autorisés : fil à plomb et mire).

b) Dessin documentaire à caractère technique

Dessin d'un objet avec vues sous différents plans et coupes, relevé de cotes, au crayon de graphite, sur table. (Outils autorisés : règle, équerre, compas, pied à coulisse).

4 – Histoire et technologie des matériaux

Épreuve spécifique selon la filière présentée par les candidats. Pour chacune de ces filières, un sujet à traiter au choix sur les deux sujets proposés.

Durée 2 heures ; coefficient 3 ; note éliminatoire : 5

5 – Langue

Cette épreuve consiste en une traduction d'un texte en langue étrangère (allemande, anglaise, espagnole ou italienne) suivie de quelques questions se rapportant au texte. Le candidat devra répondre à ces questions dans la langue choisie. L'usage du dictionnaire n'est pas admis. L'épreuve est du niveau baccalauréat première langue.

Durée 2 heures ; coefficient 1 ; note éliminatoire : 0

6 – Test d’habileté manuelle et de couleur

Dégagement mécanique à l’aide d’un scalpel de couches superposées de peinture sur un support bois et reproduction à l’aquarelle d’une série de couleurs. (la liste des outils autorisés sera fournie avec la convocation aux épreuves).

Durée 4 heures ; coefficient 5 ; note éliminatoire : 5

Admission

L’admission comporte deux épreuves.

1 – Copie

Arts du feu : métal, céramique, verre, émaux :

Au choix, indiqué au moment de l’inscription, pour les candidats présentant cette filière :

- a) Un modelage de tout ou partie d’une sculpture.
- b) Une fabrication d’un objet métallique d’après un modèle, et son dessin

Arts graphiques

Une ou deux copies, totales ou partielles, de dessins, estampes, aquarelles, etc.

Arts textiles

Une copie partielle d’une broderie et une copie en miniature sur toile blanche de tout ou partie d’un costume ancien d’après un patron.

Mobilier

Une copie de tout ou partie d’un objet mobilier, et son dessin.

Peinture

Une copie de tout ou partie d’une peinture.

Photographie

Un tirage noir et blanc et un tirage viré, d’après un négatif fourni.

Sculpture

Un modelage de tout ou partie d’une sculpture.

Durée 5 journées de huit heures* ; coefficient 6 ; note éliminatoire : 5

(*deux jours seulement pour la filière photographie)

2 – Oral

Conversation à partir d’un ou plusieurs objets ou documents en rapport avec la filière dans laquelle le candidat présente le concours et permettant à celui-ci d’exposer les motivations qui le conduisent vers le métier de restaurateur.

Durée 30 minutes* ; coefficient 6 ; note éliminatoire : 5

(*préparation : 30 min, oral : 30 min)

Fait à Saint-Denis La Plaine, le 10 octobre 2001

La Directrice de l’École nationale du patrimoine

Geneviève GALLOT

3 – DÉCISION

La Directrice de l'École nationale du patrimoine

Vu l'arrêté du 4 janvier 1996 modifié, relatif aux conditions d'admission et à l'organisation des études et des stages des élèves de l'Institut de formation des restaurateurs d'œuvres d'art - IFROA, département de l'École nationale du patrimoine,

Vu le règlement du concours en date du 10 octobre 2001,

■ Décide

Article 1 : Un concours est ouvert en 2002 pour l'admission de 25 élèves maximum dans sept filières : Arts du feu (métal, céramique, verre, émaux), Arts graphiques, Arts textiles, Mobilier, Peinture, Photographie, Sculpture ; aucune filière ne pourra recevoir plus de 5 lauréats.

Article 2 : Le calendrier du concours est le suivant :

- du lundi 11 au vendredi 15 février 2002 :
épreuves d'admissibilité
- du vendredi 19 au vendredi 26 avril 2002 :
épreuves d'admission

Article 3 : Les inscriptions débiteront le mercredi 2 janvier 2002, au siège de l'Institut, 150 avenue du Président Wilson, 93 210 La Plaine Saint-Denis (du lundi au vendredi, de 9h à 16h), ou par correspondance à la même adresse. Elles seront closes le samedi 19 janvier suivant au soir. Pour les inscriptions envoyées par courrier, le cachet de la poste fera foi.

Article 4 : Le règlement du concours ouvert en 2002 est annexé à la présente décision.

Article 5 : La Directrice des études de restauration est chargée de l'exécution de la présente décision.

Fait à Saint-Denis La Plaine, le 10 octobre 2001

La Directrice de l'École nationale du patrimoine
Geneviève GALLOT

4 – PROGRAMME DES ÉPREUVES ET INDICATIONS DE LECTURE

A. PROGRAMME D'HISTOIRE DE L'ART

Le programme de révision portera sur la période historique (Antiquité, Moyen-Âge, Renaissance, Temps modernes et Époque contemporaine) et sera centré sur l'Europe occidentale.

Il s'organisera autour de deux catégories traditionnelles de production artistique beaux-arts et arts décoratifs :

Nous conseillons aux candidats au concours de se reporter aux ouvrages des grandes collections d'histoire de l'art des différents éditeurs (citons : Bordas ; Flammarion, "La grammaire des styles" ; Gallimard, "L'Univers des formes" ; La documentation française, École du Louvre et Réunion des musées nationaux, "Manuels de l'école du Louvre" ; Larousse, "Arts, styles et techniques" ; Guy Le Prat, "Nouvelle encyclopédie illustrée de l'art français" ; Citadelles et Mazenod, "L'Art et les grandes civilisations ; PUF, "Quadrigé" et "Que sais-je ?" ; Somogy...) ainsi que sur les encyclopédies et ouvrages d'histoire universelle de l'art.

Nous les incitons d'autre part à suivre l'actualité culturelle et visiter les musées et expositions, avec, présent à l'esprit, le programme énoncé, ce qui les familiarisera à l'approche directe des œuvres et favorisera l'intégration des connaissances.

B. PROGRAMME DE SCIENCES

Ce programme est établi sur la base des programmes d'enseignement secondaire de la sixième à la terminale littéraire des dix dernières années. Les ouvrages de référence sont tous les manuels scolaires des différents éditeurs et les candidats utiliseront l'un ou l'autre, selon leur goût et leurs possibilités.

■ Physique

1. Rappels mathématiques

Arithmétique élémentaire

Fonctions : puissance - logarithme - exponentielle

Vecteurs - Produit scalaire

Trigonométrie

Notions de dérivées

2. Mécanique

Statique (équilibres)

Dynamique (forces et moments)

Énergie (potentielle et cinétique) - Travail - Puissance

Hydrostatique, dynamique des fluides

Pression

3. Optique

Optique géométrique et physique :

Lentille

Ondes électromagnétiques, des ondes radio aux rayons X

Dispersion

Réflexion

Réfraction

Diffusion
Diffraction
La couleur

4. Électricité

Tension
Intensité
Résistance
Puissance
Énergie

■ Chimie

1. Chimie générale

Structure et états de la matière :
Atomes et éléments - Structure de l'atome
Liaisons chimiques et molécules
États de la matière : solide, liquide, gaz
Réactions chimiques – Équation - Bilan
Réaction acido-basique - Forces des acides - Notion de pH
Équilibre et réaction chimique d'oxydo-réduction :
- Pile
- Électrolyse

2. Chimie organique

Fonctions organiques - Hydrocarbures - Alcools - Amines - Acides - Esters
Polymères et polymérisation (généralités)

C. INDICATIONS DE LECTURE POUR L'ÉPREUVE D'HISTOIRE ET TECHNOLOGIE DES MATÉRIAUX

Ces listes d'ouvrages ne sont pas des bibliographies, mais des indications de lecture. Elles peuvent être complétées en consultant les bibliographies des ouvrages cités. On peut également consulter les articles de l'Encyclopædia Universalis.

■ Arts du feu : métal, céramique, verre, émaux

Métal

Arminjon, C. et Bilimoff, M. *L'art du métal: vocabulaire technique*. Coll. "Principes d'analyse scientifique", Paris, Imprimerie nationale, 1998.

Baudry, M.-Th. et Bozo, D. *La sculpture: méthode et vocabulaire*. Coll. "Principes d'analyse scientifique", Paris, Imprimerie nationale, 1978

Berducou, M.-C. *La conservation en archéologie*. Paris, Masson, 1990, (voir p. 162 à 190)

Daumas, M. "Les origines de la civilisation technique" In: *Histoire générale des techniques. tome 1*. Paris, PUF, 1962

Gilles, B. *Histoire de la métallurgie*. Coll. "Que sais-je" n° 96, Paris, PUF, 1966

Rama, J.-P. *Le bronze d'art et ses techniques*. Dourdan, Vial, 1995

Cassettes vidéo

Bollée, D. *Les maîtres saintiers* (41 mn). Saint-Jean de Bray, Fonderie de cloches d'Orléans D. Bollée, 1992

Charenso, G. *Gestes d'artisans, le métal* (52 mn). s.l., Éd. Réale/Direct Vidéo. 1993

Dars, J.-F. et Papillaud, J.-F. *Les forges de Vulcain* (28 mn). s.l., CNRS audiovisuel, 1992

Echard, N. *Noces de feu* (35 mn). s.l. CNRS audiovisuel, 1967

L'Allinec, L. *Du modèle au bronze* (22 mn). Paris, La Sept / Vidéo, 1992

Pernot, M., Dubos, J. et Guillaumet, J.-P. *Le secret de la fibule* (22 mn). s.l., CNRS audiovisuel, 1989

Profession armurier (42 mn). Musée d'art et industrie de Saint-Étienne, s.d.

Vollerin, A. *La gravure sur fusil de chasse à platines* (28 mn). Coll. "Conservation du savoir", Lyon, Éd. Mémoire des Arts, 1994.

Céramique

d'Albis, A. *La porcelaine artisanale*. Paris, Dessain et Tolra, 1975

d'Albis, A. *Faïence et pâte tendre*. Paris, Dessain et Tolra, 1979

Berducou, M.C. "De l'argile à l'objet céramique"
In: *La conservation en archéologie*. (voir chapitre. III). Paris, Masson, 1990.

Brongniart, A. *Traité des arts céramiques ou des poteries*. Paris, 1877, 3^e édition avec notes et additions par A. Salvétat; Paris, Dessain et Tolra, 1977.

Brunet, M.; Préaud, T. *Sèvres, des origines à nos jours*. Fribourg, Office du livre; Paris, Société française du livre, 1978.

Colbeck, J. *La poterie: technique du tournage*. Paris, Dessain et Tolra, 1976.

Faÿ-Hallé, A. *Faïences françaises: XVI^e-XVIII^e siècles*. Exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1980. Paris, RMN, 1980.

Fontaine, G. *La céramique française*. Coll. "Arts, styles et techniques". Paris, Larousse, 1947.

Giacomotti, J. *Faïences françaises*. Fribourg, 1963, rééd. Medea Édition, 1977.

Haussonne, M. *Technologie céramique générale*. 2 vol., Paris, G. B. Baillière et fils, 1969

Jacquemart, A.; Le Blanc, E. *Histoire artistique commerciale et industrielle de la porcelaine*. Paris, J. Techener, 1861.

Janneau, G. *Les arts du feu*. Coll. "Que sais-je?", n° 45. Paris, PUF, 1967.

Lahaussois, Ch. *La céramique*. Coll. "Arts et Techniques". Paris, Éditions Massin, 1996.

Leach, B. *Le livre du potier*. Paris, Dessain et Tolra, 1977.

Munier, P. *Technologie des faïences*. Paris, Gauthier-Villars, 1957.

Oakley, V. et Buys, S. *Conservation and restoration of ceramics*. Butterworth, 1993 (voir chap. sur la technologie).

Poli, Cl. *La poterie et ses techniques*. Paris, Dessain et Tolra, 1977.

Rhodes, D. *La poterie : les fours*. Paris, Dessain et Tolra, 1968.

Rhodes D. *Terres et glaçures*. Paris, Dessain et Tolra, 1999.

Rosen, J. *La faïence dans la France du XIV^e au XIX^e siècle : histoire et technique*. Paris, Éditions Errance, 1995.

van Lith, J.-P. *La céramique : Dictionnaire encyclopédique*. Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2000

Vittel, C. *Pâtes et glaçures céramiques*. Paris, Dessain et Tolra, 1982.

Vogt, G. *La porcelaine*. Paris, Quantin, 1983.

Verre

Amic, Y. *L'opaline française au XIX^e siècle*. Paris, Librairie Gründ, 1952.

A travers... *A travers le verre du Moyen-Âge à la Renaissance*. Exposition, Rouen, musée des Antiquités de Seine-Maritime, 1989. Rouen, musées et monuments départementaux, Seine-Maritime, 1989.

Bailly, M. "Le verre" In: *La conservation en archéologie*, (voir chapitre IV). Paris, Milan, Barcelone, etc., Masson, 1990.

Bray, Ch. *Dictionary of glass, materials and techniques*. London, A & C. Black, 1995

Brown, S; O'Connor, D. *Les peintres-verriers*. Coll. "Les artisans du Moyen-Âge". London, 1991; trad. par C. Adeline. s.l., Brepols, 1992.

Cappa, G. *L'Europe de l'art verrier : des précurseurs de l'art nouveau à l'art actuel 1850-1990*. Liège, Pierre Mardaga, 1991.

Davidson, S. et Newton, R. *Conservation of Glass*. Butterworth, 1989 (voir chapitre sur la technologie)

Ducasse, P. *Histoire des techniques*. Coll. "Que sais-je?", n° 126. Paris, PUF, 1945

Lynggaard, F. *La Verrerie artisanale*. Paris, Dessain et Tolra, 1981

Émaux

Conway, V. *Initiation à l'émail*. Paris, Dessain et Tolra, 1975.

Gaborit-Chopin, D. et Taburet, E. *Objets d'art du Moyen-Âge*. Coll. "Notices d'histoire de l'art de l'École du Louvre", Paris, RMN, 1993

Gauthier, M.-M. *Émaux du Moyen-Âge occidental*. Fribourg, Office du livre, 1972 (voir chapitre sur la technologie)

Labarthe, J. *Recherches sur la peinture en émail dans l'Antiquité et au Moyen-Âge*. Paris, V. Didron, 1856

Meyer, A. *L'art de l'émail de Limoges ancien et moderne, traité pratique et scientifique*. 2^{de} éd., Paris, Laurens, 1895

Millenet, L.E.. *Manuel pratique de l'émaillage sur métaux*. Coll. "Manuels pratiques Dunod". Paris, Dunod, 1971

L'œuvre de Limoges : émaux limousins du Moyen-Âge. Exposition. Paris, musée du Louvre. 1995-96 - Paris, Réunion des musées nationaux, 1995.

Vasselot de Marquet, J.J. *Les émaux limousins de la fin du XV^{ème} siècle et de la première partie du XVI^{ème} siècle*. Paris, Auguste Picard, 1921.

Cassette vidéo

Bensadoun, S. *Email, émaux*. Coll. "Conservation du savoir". Rillieux-la-Pape, Éditions Mémoire des Arts.

■ Arts graphiques

Adhémar, J. *La gravure des origines à nos jours*. Paris, Somogy, 1979.

Adhémar, J. *La gravure*. Coll. "Que sais-je?", n° 135, Paris, PUF, 3^e éd. revue, 1990.

Biasi, P.M. de. *Le papier, une aventure au quotidien*. coll. "Découverte" Gallimard, Paris 1999.

Béguin, A. *Dictionnaire technique de l'estampe*. Chez l'auteur, 1977

Béguin, A. *Dictionnaire technique et critique du dessin*. Paris, Vander/Oyez, 1978.

Blum, A. *Les origines du papier, de l'imprimerie et de la gravure*. Paris, Tournelle, 1932.

Boithias, J.-L. et Mondin, C. *Les Moulins à papier et les anciens papetiers d'Auvergne*. Coll. "Métiers, techniques et artisans", Nonette, éd. Créer, 1981.

Brandt, A.C. *La désacidification de masse du papier : étude comparative des procédés existants*. Paris, Bibliothèque nationale, 1992.

Chêne, M. et Drisch, N. *La Cellulose*. Coll. "Que sais-je?", Paris, PUF, 1967.

De Sousa, J. *La lithographie: précis technique*. s.l., Technorama, 1990.

Doizy, M.A & Fulacher, P. *Papiers et moulins*. Paris, Éd. technorama, Arts et métiers du livre, 1997.

Gary, M.-N. et Dubard de Gaillarbois, V. *Le dessin*. Coll. "Arts et techniques", Paris, Massin, 1996.

Gaudriault, R. *Filigranes et autres caractéristiques des papiers fabriqués en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris, CNRS Éditions, Ed. J. Telford, 1995.

Hunter, D. *Paper making - The History and Technique of an ancient craft*. New York, Dever Publications Inc., 1978.

James, C., Corrigan, C. et Enshaian M.-C. *Old master prints and drawings: A guide to preservation and conservation*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 1997 (voir 1^{ère} partie).

La Lande, J. *L'art de faire le papier*. Paris, vol. IV de "La description des arts et métiers", 1761.

Leymarie, J. *Le dessin*. Genève, A. Skira, 1979.

Leymarie, J. *L'aquarelle*. Genève, A. Skira, 1984.

Martin, G. *Le papier*. Coll. "Que sais-je?" Paris, PUF, 1964 et 1976.

Monnier, G. *Le pastel*. Genève, A. Skira, 1983.

■ Arts textiles

Bary, L.C. *Les textiles chimiques*. Coll. "Que sais-je?", n° 1003. Paris, PUF, 1978.

Brossard, I. *Technologie des textiles*. Paris, Dunod, 1988.

Boucher, F. *Histoire du costume en occident de l'Antiquité à nos jours*. Paris, Flammarion, 1996.

Gans-Ruedin, *Beauté du tapis d'Orient*. Fribourg, Office du livre, 1983.

Kraatz, A. *Dentelles au musée historique des tissus de Lyon*. Lyon, Éd. Musée historique des tissus de Lyon, 1983.

Coron, S., Lefèvre, M. *Livres en broderie: Reliures françaises du Moyen-Âge à nos jours*. Exposition. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 1995. Paris, BNF ; DMC, 1995.

Nencki, L. *La science des teintures animales et végétales*. Paris, Dessain & Tolra, 1981.

Salet, Fr, Viallet, N., Souchal, G. *Tapisserie: Méthode et Vocabulaire*. Coll. "Principes d'analyse scientifique". Paris, Imprimerie nationale, 1971.

Risselin—Steenbruggen, M. *Trois siècles de dentelles*. Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire, 1980.

Schoeser, M. *Tissus français d'ameublement: de 1760 à nos jours*. traduct. de J-F. Allain. Paris, Flammarion, 1991.

Storey, J. *Impression textile*. Québec, Montréal, Éd. Saint Martin, 1993

de Dillmont, Th. *Encyclopédie des ouvrages de dames*. Paris, DMC

Le Vocabulaire technique français. Lyon, CIETA (Centre international d'étude des textiles anciens).

Verlet, P., Florisoone, M. Hoffmeister, A., et al *La tapisserie: histoire et technique du XIV^e au XX^e siècle*. Paris, Hachette Réalités, 1977.

■ Mobilier

Astre-Font, M.-C. *Précis d'ameublement, aménagement du cadre de vie: dessin, conception et normalisation*. Paris - La Défense, AFNOR, cop. 1990.

Boccador, J. *Mobilier français du Moyen-Âge à la Renaissance*. St Justen-Chaussée, Éd. d'Art Monelle Hayot, 1988.

Chanson, L. *Traité d'ébénisterie*. Dourdan, Vial, s.d.

Heurtematte, J. *Technologie générale du bois*. Paris, Delagrave, 1975.

Heurtematte, J. *Menuiserie de bâtiment - Agencement mobilier*. Paris, Delagrave, 1976.

Hosch, X. et Hénaut, J. *Dessin de construction du meuble. Lycées professionnels, lycées d'enseignement technologique, formation continue*. Paris, Dunod, 1988.

Hosch, X. *Traité de dessin de construction du meuble*. Paris, Dunod, 1975.

Jeanneau, G. *Le mobilier français: le meuble d'ébénisterie*. Paris, Duponchelle, s.d.

Jeanneau, G. *Les sièges*. Paris, Charles Moreau-Baudoin, 1977.

Kjellberg, P. *Le meuble français et européen du Moyen-Âge à nos jours*. Paris, Éd. de l'Amateur, 1991.

Kjellberg, P. *Le mobilier du XX^e siècle: Dictionnaire des créateurs*. Paris, Éd. de l'Amateur, 1994.

Ledoux-Lebard, D. *Mobilier français du XIX^e siècle 1795-1889: Dictionnaire des ébénistes et des menuisiers*. Paris, Éd. de l'Amateur, 1987-1989.

Mabille, G. *Menuiserie et Ebénisterie*. Paris, Éd. Massin, 1995.

Masterpieces of the J. Paul Getty Museum: decorative arts. London, Thames & Hudon, 1997.

Pallot, B. *L'art du siècle au XVIII^e siècle*. Courbevoie, ACR-Gismondi Éd., 1987.

Perrault, G. *Dorure et polychromie sur bois*. Dijon, Éd. Faton, 1992.

Ramond, P. *La Marqueterie*. Dourdan, Vial, 1981

Ramond, P. *Chefs d'œuvre des marqueteurs :*

vol. 1 - des origines à Louis XIV

vol. 2 - de la Régence à nos jours

vol. 3 - marqueteurs d'exception. Dourdan, Éd. Vial, 1994.

Salverte, Cte F. de. *Les ébénistes du XVIII^e siècle: leurs œuvres et leurs marques*. Paris, De Nobele, 6^{ème} éd., 1975.

Verlet, P. *Le mobilier royal français*. Paris, Picard, 1990-1994.

■ Peinture

On a pris le parti de ne pas citer les sources anciennes à cause des difficultés d'interprétation qu'elles présentent.

Bergeon, S. "Painting technique: priming, coloured paintfilm and varnish", In: *Art History and scientific Examination of easel paintings*. PACT, Strasbourg, Conseil de l'Europe, Assemblée parlementaire n° 13, 1986, p. 35-62.

Bergeon, S. *Science et patience ou la restauration des peintures*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990.

Coremans, P. "La technique des primitifs flamands", In: *Studies in conservation*, 1952, vol. 1, n° 2, p. 145-161.

Havel, M. *La technique du tableau*. Paris, Dessain et Tolra, 1974 (rééd. en 1979).

Delamare F., Guineau B. *Les matériaux de la couleur*, Paris, Gallimard, 1999.

Hendy, P., Lucas, A.-S. et Plesters, J. "La Préparation des peintures", In: *Museum*, XXI, n° 4, p. 245-276.

Marette, J. *La connaissance des primitifs par l'étude des bois du XII^e au XVI^e siècle*. Paris, Picard, 1961.

Mérimée, J.-F.-L. *De la peinture à l'huile*. Paris, Huzard, 1830 (Éd. fac-similé, Puteaux, Erec, 1979).

Mohen J.P. *L'art de la science: l'esprit des chefs-d'œuvres*, Paris, Gallimard, Réunion des musées nationaux, 1996.

Mora, P. et Philippot, P. *La conservation des peintures murales*. Bologna, Compositori, 1977 (voir chapitre sur la technique, p. 43-175).

Rudel, J. "Le Problème du support dans l'histoire de la peinture", In: *Revue de l'information d'histoire de l'art*, 1962, n° 4, p. 158-164.

Rudel, J. *Technique de la peinture*. Coll. "Que sais-je?" n° 435, Paris, PUF, 1974.

Thompson, D.-V. *The Practice of tempera painting*. New York, Dover Publications, 1936 (rééd. 1962).

Yvel, Cl. *Le Métier retrouvé des maîtres - La Peinture à l'huile*. Paris, Flammarion, 1991.

Dictionnaires

Béguin, A. *Dictionnaire technique de la peinture*. 6 vol. Paris-Bruxelles, 1978-1986.

Gettens, R-J. and Stout, G-L. *Paintings materials, A Short Encyclopedia*. New York, Dover von Nostrand Cie, 1942 (rééd. 1966).

■ Photographie

Davanne, A. *La Photographie* (vol. 1 et 2). New York, Arno Press, 1979.

Frizot, M. (sous la direction de) *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris, Bordas, 1994.

Glaflkides, P. *Chimie et physique photographique*. Paris, L'Usine Nouvelle, 5^e éd., 1987.

Lavédrine, B. *La conservation des photographies*. Paris, Presses du CNRS & Ministère de la culture, 1990 (voir uniquement ce qui concerne la technologie des photographies).

Londe, A. *Aide mémoire de la photographie*. Paris, 1987.

Rosenblum, N. *Une histoire mondiale de la photographie*. Abbeville Press, 1992.

de Valicourt, E. *Photographie sur plaques métalliques (T1), Photographie sur papier et sur verre (T2)*. Coll. "Manuels Roret". Paris, LVDV Inter-livres., s.d.

■ Sculpture

Baudry, M.-T. et Bozo, D. *La Sculpture : méthode et vocabulaire*. Coll. "Principes d'analyse scientifique". Paris, Imprimerie nationale, 1978.

Benoist, L. *Histoire de la sculpture*. Coll. "Que sais-je?", n°74. Paris, PUF, 1965, 2^e éd. 1972.

Benoist, L. *La sculpture en Europe*. Coll. "Que sais-je?", n° 358. Paris, PUF, 1971, 2^e éd.

Bessac, V.-C. "L'Outillage traditionnel du tailleur de pierres de l'Antiquité à nos jours", In : *Revue archéologique narbonnaise*, suppl. 14. Paris, CNRS, 1986.

Breuille, J.Ph. *Dictionnaire de la sculpture : La sculpture occidentale du Moyen-Âge à nos jours*. Paris, Larousse, 1992.

Clerin, P. *La Sculpture, toutes les techniques*. Paris, Dessain et Tolra, 1991.

Perrault, G. *Dorure et polychromie sur bois - Techniques traditionnelles et modernes*. Dijon, Faton. (v. chap. 1, 4 et 8).

Guillot de Suduiraut S. *Sculptures brabançonnes du musée du Louvre : Bruxelles, Malines, Anvers XV^e-XVI^e siècles* – Paris, Réunion des musées nationaux, 2001.

Rudel, J. *Technique de la sculpture*. Coll. "Que sais-je?" n° 1173, Paris, PUF, 1980.

Taubert, V. *Farbige Skulpturen, Bedeutung, Fassung, Restaurierung*, München, Callwey, 1978. (voir chap. 1).

Kultermann, U. *Histoire mondiale de la sculpture : art contemporain*. Paris, Hachette Réalités, 1980.

Rheims, M. *Histoire mondiale de la sculpture : dix-neuvième siècle*. Paris, Hachette Réalités, 1979.

REMERCIEMENTS

La publication de ce présent rapport a été réalisée sous la direction de Mme Geneviève Gallot, directrice de l'Institut national du patrimoine, et de Mme Marie Berducou, directrice des études du département des restaurateurs du patrimoine (ifroa).

L'Institut national du patrimoine remercie l'ensemble des membres du jury pour leur collaboration, et notamment Madame Isabelle Pallot-Frossard, président du jury, ainsi que Mesdames et Messieurs les correcteurs spécialisés.

Dépôt légal : septembre 2002
ISBN : 2-911039-21-1

Conception et réalisation : avant-garde - 01 45 74 61 61



Institut national du patrimoine

117, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

Tél. 01 44 41 16 41, Fax 01 44 41 16 76

Internet : www.inp.fr

Département des restaurateurs
du patrimoine (ifroa)

150, avenue du Président Wilson

93210 La Plaine Saint-Denis

Tel. 01 49 46 57 00

Fax 01 49 46 57 01

Prix : € 9,15