

(Remplir cette partie à l'aide de la notice)

Concours / Examen : FCI Section/S spécialité/Série : R 0000

Epreuve : 101 Matière : 5730 Session : 2018

CONSIGNES

- Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuille officielle, la zone d'identification en MAJUSCULES.
- Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.
- Numéroté chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) et placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre.
- Rédiger avec un stylo à encre foncée (bleue ou noire) et ne pas utiliser de stylo plume à encre claire.
- N'effectuer aucun collage ou découpage de sujets ou de feuille officielle. Ne joindre aucun brouillon.

La citation de Ruskin soumise à notre commentaire définit le concept de patrimoine : ce qu'il appelle "des monuments du passé", dont il conçoit la conservation en des termes déjà scientifiques, c'est-à-dire au-delà de tout "sentiment" et qu'il sacralise, c'est-à-dire au-delà de toute "convenance". Le sacré, c'est ce qui reste identique à soi et qu'on ne peut toucher.

Cette question du patrimoine, qu'on peut étendre à n'importe quelle production culturelle, est alors toute récente. Elle ne se posait pas ou peu avant les Lumières, même si elle mérite un examen historique. Elle se pose aujourd'hui de plus en plus, y compris pour le patrimoine "vivant" mouvant, numérique. Possiblement, notre époque contemporaine est-elle obsédée par le "tout se conserve" patrimonial, comme aucune autre époque avant elle. Bref John Ruskin pose avant tout la nécessité de conserver le patrimoine. Pourquoi? Parce qu'il est le seul à relier les hommes dans le temps. Lequel? Celui que le passé nous lie. Comment? Sans y toucher.

Une nécessité que nous pourrions interroger ou nuancer dans ses allures d'impératif catégorique ou de loi sacrée dans la mesure où sans doute, conserver, c'est déjà toucher...

La notion de patrimoine est relativement récente. Elle n'est jamais allée de soi. A l'époque où Ruskin rédige "Les sept lampes de l'architecture" elle est en cours d'institutionnalisation. Toutes les époques et j'ajouterais, toutes les civilisations ne s'intéressent pas, loin s'en faut, aux autres époques et moins

encore aux autres civilisations. Ce sont les Lumières et la Révolution qui permettent d'ouvrir au public les galeries du Louvre qui, peu avant, servaient encore d'écuries au Roi. Le premier Conservateur du Louvre est d'ailleurs le peintre Hubert Robert, dont les tableaux sont hantés par les ruines.

Car, si on ne sacralise pas le patrimoine et pour reprendre Ruskin, afin de ne pas y toucher, c'est le temps, le passage du temps, ainsi que l'histoire qui en font des ruines... des ruines qui ne sont pas sans faire maître chez celui qui les contemple, le sentiment romantique de la fuite du temps.

Même si la Révolution ouvre les archives et les bibliothèques et installe les musées là où on se vaudrait, en petit comité, dans des cabinets de curiosité, elle avance encore timidement et en respectant les "Convenances": On demande à Jean-Honoré Fragonard, le plus léger des peintres de l'ancien régime, de recouvrir pudiquement la nudité des statues.

Avant la Révolution, la Renaissance avait redécouvert l'Antique, y puisant même un réservoir de formes et de sujets qui serviront les académies pendant trois siècles. On sait l'impression profonde laissée sur le jeune Michel-Ange lors de l'exhumation du Laocoon. Les formes oubliées du passé viennent réinventer le présent et se posent comme modèles pour les siècles à venir.

Si la Renaissance re-découvre l'Antiquité, elle ne peut cependant pas dire qu'elle organise la conservation du patrimoine. Elle ne s'intéresse qu'à l'antique, grec en particulier et même limitée à une époque précise, celle du siècle de Périclès.

La Grèce hellénistique primitive est elle-même laissée de côté. Plus encore, les productions culturelles issues des autres civilisations sont pillées, transformées en or dans le cas des bijoux incas ou aztèques, ou, au mieux, exposées dans des cabinets hétéroclites où l'animal enjaille côté le crâne et l'authentique œuvre d'art.

En fait, la Renaissance, qui marque le début de l'ère moderne,

dévoire le patrimoine "idéalisé". Pour la première fois, le passé lointain ressurgit, mais il est aussitôt "idéalisé", "modélisé", "figé" dans une forme qui ne devrait plus bouger. Mais il s'écoule le présent, on lui fournit les formes, les sujets et l'inspiration.

La Révolution organisera les institutions qui seront chargées de conserver le patrimoine : musées, archives, bibliothèques. Viollet-le-Duc, contemporain de John Ruskin, re-découvre les ruines gothiques, auxquelles il trouve un charme tout romantique et qu'il ré-habilite dans son siècle, non sans les transformer radicalement. Mais l'ouverture, aux autres époques, aux autres civilisations, aux autres productions culturelles, continue. À chaque fois, elle vient féconder les créations présentes. Elle permet une ré-invention (les masques et les statues africaines influencent notablement Braque et Picasso lors du saut dans le cubisme).

Parallèlement à cette ouverture la "scientifïcité", appelé d'après Ruskin, progresse aussi. On ne transforme plus les monuments comme le faisait Viollet-le-Duc, on les rénove "à l'identique" ou au plus proche de ce qu'ils étaient lors de leur conception. D'importants travaux de rénovation ou de réhabilitation sont menés à grands frais. On touche au patrimoine pour mieux ne plus y toucher, en quelque sorte. Dans la musique, certains virtuoses, qui sont aussi des experts du passé, au sens scientifique du terme, proposent de jouer la musique baroque au plus près de ce qu'elle était, lors de sa conception et de son époque (Gustav Leonhardt, Nikolaus Harnoncourt).

Aujourd'hui, le sentiment sacré du patrimoine est une valeur quasi universelle et comprise par tous. On organise des "journées du patrimoine" qui ont beaucoup de succès. La Communauté internationale se montre très choquée, autant que lors de massacres d'innocents, quand des fanatiques détruisent des bouddhas d'Afghanistan ou plus récemment, les ruines du temple d'Ishtar en Syrie.

Mais cette révérence du patrimoine n'est pas seulement ontologique (créer le homme dans le temps, au delà des cultures et des civilisations), elle n'est pas seulement scientifique (et instituée à travers des musées, des archives, des bibliothèques, ...), elle est aussi spectaculaire.

Le patrimoine est devenu une ressource économique. C'est de

message ambigu que l'on peut entendre, lorsque le président de la République, gardien de institutions, a nommé un homme de spectacle (Stéphane Bern), comme "Monsieur patrimoine", à la place d'un scientifique...

Il est finalement difficile, voire impossible, d'éviter les questions de "conséquence" ou de "sentiment", quand nous abordons "les monuments du passé", dans le présent, avec toute la subjectivité qui est la nôtre. Que, il est impossible de ne pas y toucher, de ne pas le modifier, en le conservant, en le mettant en scène, en le déplaçant parfois, en faisant d'un sens initial perdu à un sens "muséal", fut-il guidé par les méthodes les plus scientifiques.

Si le patrimoine est faitout, c'est le passé qui envahit le présent et rend impossible un nouvel avenir. C'est ainsi que le poète futuriste italien Filippo Tommaso Marinetti s'exclame, en 1909 dans les colonnes du "Figaro": "Une automobile lancée à pleine vitesse est plus belle que la Victoire de Samothrace!" Guidés par une foi inébranlable pour la modernité, les futuristes veulent en finir avec les modèles académiques issus du passé. La guerre vindra cependant tempérer leurs ardeurs.

La culture patrimoniale, surtout si elle est académique, a pu être asphyxiante (pour reprendre l'expression de Jean Dubuffet). Paul Gauguin, qui étouffait à Paris au cœur de l'Occident, a voulu s'alléger en partant loin pour se-déconner l'innocence. Les Tahitiens, quand il arriva, les Tahitiens venaient à lui en robes blanches, prêts pour la messe, comme en France. La mondialisation n'en était qu'à ses débuts...

D'une certaine manière pourtant, tout l'art moderne peut se lire comme un affranchissement par rapport aux modèles, aux "monuments du passé": Si l'Olympie de Manet scandalise, c'est parce qu'elle n'est ni une Vénus allongée, ni une Diane au bain, mais une simple prostituée parisienne, une courtisane. Manet, au contraire des pompes qui lui sont contemporains, n'a nul besoin de prétexte ou d'excuse mythologique c'est-à-dire de référence au passé. La sacralité suggérée par Ruskin vingt et un ans plus tôt est à peine discutée. Certains vont même jusqu'à

(Remplir cette partie à l'aide de la notice)

Concours / Examen : FCI

Section/S spécialité/Série : R 0000

Epreuve : A01

Matière : 5730

Session : 2018

CONSIGNES

- Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuille officielle, la zone d'identification en MAJUSCULES.
- Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.
- Numéroté chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) et placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre.
- Rédiger avec un stylo à encre foncée (bleue ou noire) et ne pas utiliser de stylo plume à encre claire.
- N'effectuer aucun collage ou découpage de sujets ou de feuille officielle. Ne joindre aucun brouillon.

désacraliser ce rapport oblige' au passé: Marcel Duchamp dessine des moustaches à la Jolande. Dans sa réflexion sur les "ready-mades", Duchamp cherchait à faire entrer dans le musée des objets sans goût, des objets qui n'avaient pas du tout été conçus pour devenir des monuments ou des morceaux de patrimoine.

Sa recherche s'est avérée difficile car, dit-il: "n'importe quoi devient intéressant, si on le regarde suffisamment longtemps."

Dans son œuvre de désacralisation, Duchamp proposait l'idée d'un ready-made inversé: se servir d'un Rembrandt comme d'une table à repasser.

On notera toutefois que personne ne s'est jamais servi d'un Rembrandt comme d'une table à repasser.

La désacralisation, sans doute salvatrice sur le plan intellectuel, proche de la'humour même, n'enlève finalement rien à la citation de Ruskin. Elle s'oppose juste à la sentence "Nous n'avons pas le droit d'y toucher".

Au contraire, nous y touchons: soit pour organiser les conditions de sa conservation, soit surtout et plus encore, lorsque nous en interrogeons le sens, qui n'aurait été que une partition.

J'irais plus haut les "reconstitutions" proposées par les musiciens Gustav Leonhardt et Nikolaus Harnoncourt, sur instruments d'époque. On peut leur préférer, ou le aimer tout autant, que les Variations Goldberg joués par Glenn Gould sur un piano, instrument qui était évidemment inconnu de Bach, dans lequel Gould versait son souffle, sa folie presque, but son génie de l'interprétation. Il touchait tellement la partition originale, il s'y penchait avec une telle obstination, qu'elle devenait sienne, qu'elle se ré-inventait, qu'elle revivait.

John Ruskin exprimait un souci nouveau qui n'a depuis jamais cessé, au moins en Occident, de prendre de l'ampleur : définir le patrimoine, en le légitimant philosophiquement (il relie les hommes entre eux au-delà du temps) et en lui donnant un cadre sérieux, garanti de sa bonne conservation (via l'institution muséale et via la méthode scientifique).

Toutefois, le patrimoine et les "monuments du passé" ne sont pas intouchables. Le conservateur, même animé par l'esprit scientifique et le respect sacré évoqués par Ruskin, touche à son objet non si en le conservant, un peu à la manière, de l'observateur scientifique qui modifie le champ de son expérience par sa seule observation.

Le patrimoine se sanctuarise certes, mais il se re-vit, il se re-définit, il se met en scène et il s'interprète sans cesse, comme une partition de Bach que ds interprètes trs différents vont traduire... car au final, il s'approprie.

