La chanson française a deux caractéristiques très particulières.

La première, c'est que c'est une auberge espagnole, une prostituée au grand cœur qui accueille tous ses clients sans jamais se préoccuper de leur origine, ni de leur compte en banque. C'est-à-dire sans identité autre que la langue. Une des expressions musicales considérée comme la plus française est la valse musette. Or, la valse musette est née de la rencontre de deux groupes humains spécifiques, les Auvergnats et les Italiens. Les Auvergnats parlaient entre eux un patois ancien et incompréhensible et ils envoyaient tout l'argent au pays, ils se mariaient entre eux. Les Italiens étaient pauvres, ils parlaient des patois incompréhensibles, ils étaient méprisés et craints. De leur rencontre improbable dans des bals de rien du tout, où tout était possible, est née la valse musette. C'est un peu comme si aujourd'hui les Roms et les clandestins maliens se mélangeaient dans des dancings non cartographiés pour inventer une musique qui, reprise par les souches de bois locales, deviendrait rapidement la musique officielle nationale. Toute créativité part d'un malentendu et d'un accident !

Deuxième aspect : la chanson française est un miroir, c'est le reflet terriblement fidèle de la société. Si la société a des rêves de liberté et d'audace, cela produit une musique débordante de liberté et d'audace. Quand la société fantasme plus que jamais sur le conformisme social – rentrer dans le rang, car le rejet conduit à la précarité – eh bien, cela donne une musique rassurante, prévisible, ennuyeuse, mais c'est le prix à payer pour le conformisme. Quand, après-guerre, la société a voulu retrouver une virginité, alors une musique légère a résonné, les gens chantaient dans la rue, une gaîté naïve flottait dans l'air, comme une revanche de la joie sur la tristesse. Les années soixante ont offert des caractères flamboyants, où chaque sensibilité originale attaquait et transformait la langue selon ses propres règles. Aujourd'hui, depuis l'arrivée d'internet, le paysage s'est radicalement transformé (Internet est une chose magique qui fait croire à chacun qu'il est unique et particulier, alors qu'il fabrique du même à l'échelle industrielle sur la planète entière). Dans la chanson, il y a désormais la variété, traditionnelle (du pire au meilleur) ou issue des concours féroces liés à la télé-réalité et au star-system entièrement contrôlé par les boîtes de production, et le rap qui est devenu une expression quasi hégémonique, à en croire son succès populaire et économique. Ce qui compte dans une chanson aujourd'hui, ce n'est pas la poésie, la beauté ou la surprise, c'est plutôt l'importance de se réconforter et de se reconnaître dans une identité commune. Dans le moindre beat de rap, la qualité n'est pas le sujet, ce qui compte c'est ce qui nous rassemble, ce que l'on connaît déjà. Plus on est nombreux et plus grande est la jouissance du connu. L'originalité n'est plus un sujet non plus, il y a juste des variations de style pour se distinguer dans la masse, mais on ne doit pas s'éloigner des codes encensés par la luminescence du Web et suivis à la lettre par tous les autres médias. Pour la chanson qui ne serait pas du rap (espèce protégée par l'État, mais en voie de disparition), c'est la même chose, sauf qu'on se reconnaît dans les codes nostalgiques, confortables. Pas de possibilités d'artistes universels qui raconteraient une histoire à toutes les générations confondues. Tout artiste est identitaire et parle à sa propre tranche, sinon il rate sa cible et ne sert plus à rien. Si la langue est travaillée avec créativité, comme dans le rap, elle doit être incompréhensible pour ceux qui n'en comprennent pas les codes. Si tu prends Booba, ce n'est plus du Booba. La langue n'a pas à rester classique, elle est en transformation et en invention perpétuelles pour s'adapter aux nouvelles réalités contemporaines. Mais l'audace est-elle compatible avec le normatif et le groupe ? Ce ne sont plus des individualités originales et extravagantes qui travaillent la société. L'eurodance et la variété des années quatre-vingt, qui, il y a vingt ans, étaient considérées comme le pire du ridicule, sont désormais des styles acclamés et chics. La chanson française, avec le cinéma et l'humour, l'art populaire en général, est ainsi le miroir d'une société fragmentée, effrayée de ne pas être à la hauteur, comme si elle se trouvait écartelée entre une surdose de confort et une surdose d'anxiété.

Arthur H.

*Quelques éléments de contexte* : Arthur H. est un auteur-compositeur-interprète : c'est-à-dire qu'il écrit ses textes, compose leur mélodie et les arrangements musicaux, et les interprète sur scène. Il maîtrise donc tout le processus de création de ses chansons. Pendant plusieurs décennies, beaucoup de chanteurs français ont été des auteurs-compositeurs-interprètes (par exemple Barbara, mais pas Johnny Hallyday, ni Édith Piaf). Arthur H. vient d'une famille de musiciens (il est le fils de Jacques Higelin). C'est en tant qu'auteur-compositeur-interprète qu'il s'exprime ici.

Ce texte se compose de deux parties. Dans la première, son auteur tente de définir la chanson française (l.1 à 29). Dans la deuxième, il interroge les rapports entre chanson et identité (l.29-fin).

Dans la première partie, Arthur H. tente de définir la chanson française. Cette recherche suppose qu'une chanson française n'est pas seulement une chanson écrite en langue française (et évidemment pas une chanson écrite en France ou par un Français) : elle a d'autres caractéristiques. La première de ces caractéristiques est l'accueil (l.2) qu'Arthur H. aide à concevoir en employant deux métaphores, celle de « l'auberge espagnole » et celle de « la prostituée au grand cœur » (l.2). L'expression « auberge espagnole » désigne une auberge qui accueille tout le monde, mais ne fait pas à manger : chacun mange ce qu'il a apporté. Par extension, une auberge espagnole est un endroit où l'on trouve ce que l'on apporte. La chanson française serait donc le produit de tous ceux qui ont voulu y contribuer. L'image surprenante de la « prostituée au grand cœur » complète l'image précédente et repose sur la même logique : la chanson française ne refuse aucun « client » (terme appelé par l'image de la « prostituée »), aucun apport. Le lecteur pourrait donc croire que la chanson française n'a « pas d'autre identité que la langue » (l.4), ce qui signifie qu'à part le fait que la chanson française est écrite en français, elle peut avoir des caractéristiques très hétéroclites. Arthur H. précise ensuite cette notion d'accueil à l'aide d'un exemple musical précis, celui de la « valse musette » (l.5) : ce genre musical reconnu comme typiquement français est né de la rencontre de deux communautés marginalisées, pauvres et méprisées, un groupe français (les Auvergnats) et un groupe d'origine immigrée (les Italiens) ; pour faire comprendre le caractère improbable de cette rencontre, Arthur H. tente d'en imaginer l'équivalent contemporain, la rencontre entre des Roms et des Maliens (l.10-13). Il conclut le premier paragraphe par une exclamation, un propos de portée générale, au présent de vérité générale : « toute créativité part d'un malentendu et d'un accident ! » (l.13), ce qui en souligne le caractère fortuit, inattendu.

La deuxième caractéristique est évoquée dans le paragraphe suivant, à l'aide de la métaphore du miroir, puisque l'auteur définit la chanson française comme « le miroir », « le reflet terriblement fidèle » de la société française : elle la retranscrit de façon exacte (l.14-15). L'auteur évoque deux situations opposées : lorsque la société va bien, puis lorsqu'elle va mal. Lorsque la société française « a des rêves de liberté et d'audace » elle produit une musique « débordante de liberté et d'audace » : Arthur H répète la même expression pour mettre en évidence le côté « miroir » de la chanson française qu'il vient d'évoquer plus haut. Inversement, lorsque la société française devient « conformiste » (l.16), c'est-à-dire suit les normes, les règles, les traditions, elle produit une musique « rassurante, prévisible, ennuyeuse » : les trois adjectifs et la gradation insistent sur ce besoin de conformisme d'une société où la précarité entraîne le besoin de rentrer dans le rang, d'être accepté, de ne pas se distinguer pour échapper au rejet. Là encore, Arthur H. étaie son affirmation en donnant trois exemples précis, classés par ordre chronologique, tirés de l'histoire de la société française : le besoin de légèreté de la génération de l'après-guerre a créé une musique légère et joyeuse (l.19-20) ; la génération des années 1960 a produit des individus aux fortes personnalités, créant une musique et une manière de s'exprimer extrêmement créatives (l.21-22) ; l'époque contemporaine, « aujourd'hui », qu'Arthur H. ne caractérise pas dans un premier temps (peut-être parce que l'auteur pense qu'il énoncerait là une évidence connue de ses lecteurs) est dominée par deux genres très différents, la «

variété » et surtout le « rap » qualifié d'« hégémonique », ce qui insiste sur son influence (l.27-28). Arthur H ne définit aucun de ces deux genres, le premier parce qu'il n'a pas de contours (la variété est produite aussi bien de manière « traditionnelle » que par des « concours télévisés » ou le « star-system », une expression anglo-saxonne venue des États-Unis, où le contexte culturel est a priori très différent du contexte français puisqu'il valorise culturellement les auteurs-compositeurs-interprètes ; qu'elle va « du pire au meilleur ») ; quant au rap, Arthur H. le suppose tellement connu des lecteurs-auditeurs qu'il n'éprouve pas le besoin de le définir. On comprend de manière implicite ce qui caractérise notre époque aux yeux d'Arthur H : la manière de produire des chansons reflétant tout l'esprit d'une société, le lecteur est amené à admettre que la nôtre est féroce, compétitive et met en avant des individus persuadés d'être originaux alors qu'ils ne font que suivre une mode dictée par « le Web » et des « boîtes de production », donc des agents économiques.

La deuxième partie du texte est consacrée à la chanson française contemporaine et aux évolutions sociales qu'elle exprime et révèle. Arthur H. se focalise sur un aspect qu'il a mis en évidence dans la partie précédente, à savoir le manque d'originalité et la dimension communautaire de la chanson. Son argumentation et les exemples qu'il choisit sont mis au service de cette idée. Arthur H. emploie le présent puisqu'il dit constater des faits. Les qualités esthétiques, « la poésie », « la beauté », « la surprise » (l.29) sont négligées au profit d'un besoin social, « l'importance de se réconforter et de se reconnaître dans une identité commune » (l.30), démontrant la nécessité de se donner mutuellement du courage, de la force morale. Il donne immédiatement l'exemple du rap, où il ne s'agit plus de découvrir quelque chose de nouveau ou de connaître, mais de « se réconforter » et « se reconnaître » (l.30) : les verbes pronominaux suggèrent un besoin centré sur les besoins affectifs et communautaires de l'individu. Le nombre et l'effet de masse sont importants : le contraste est donc grand avec des genres cités plus haut, la légèreté insouciante de la musique d'après-guerre et l'originalité des années 1960. Arthur H. ne semble donc pas beaucoup apprécier le rap dont il dénonce le suivisme avec des expressions comme « la masse », « suivis à la lettre » et « luminescence du Web » (le substantif suppose une luminosité dépourvue de chaleur). Le rap est implicitement comparé à un produit façonné par des agents économiques.

Quant à la variété, elle devient une sorte d'« espèce en voie de disparition », mais « protégée par l'État », comme un animal menacé d'extinction, que l'on ne veut pas perdre cependant (l.36). Il rapproche ces deux genres musicaux pourtant très différents par le besoin qu'éprouvent leurs amateurs de se rassurer, d'appartenir à un groupe. Arthur H. énonce ensuite la conséquence de ce phénomène, en employant encore le présent : « pas de possibilité d'artistes universels qui raconteraient une histoire à toutes les générations confondues », mais également le conditionnel, pour dire ce qui est perdu (le caractère universel de la musique). Sa conclusion est sans appel : le public est segmenté : « tout artiste est identitaire et parle à sa propre tranche » et si l'on suit le raisonnement d'Arthur H. on comprend qu'il ne s'agit pas seulement des goûts musicaux, mais de la société tout entière : elle n'est plus unie, mais segmentée et divisée en « tranches » cherchant à atteindre une « cible ». Ces deux mots sont en principe employés par les instituts de sondage ou les agences de marketing et non par les artistes. La chanson crée donc de l'appartenance, mais aussi de l'exclusion ; encore une fois Arthur H. s'appuie sur l'exemple du rap et de « Booba », qui doit être compréhensible par ses « fans », mais pas par les autres. S'il reconnaît la créativité linguistique du rap, Arthur H. en déplore paradoxalement le manque d'audace. Il semble alors s'éloigner de son sujet principal — la musique — et élargir son questionnement à la langue et l'art en général : il affirme comme un principe que la langue ne doit pas rester classique et se transforme sans cesse (l. 42), adoptant un point de vue ouvert et non conservateur sur la langue, puis pose une question totale : « l'audace est-elle compatible avec le normatif et le groupe ? » (l. 43). Le lecteur pressent que la réponse à cette question

est « non ». Arthur H. déplore alors une perte d'originalité des artistes, mais plus largement de la société en général (l. 44) puis étaye son intuition à l'aide de l'exemple du genre de l'eurodance (l. 45) et conclut son propos : la musique française est aujourd'hui fragmentée et peu créative, « écartelée » (cet adjectif se réfère à un horrible supplice) entre besoin de « confort » (qui contribuerait à son bien-être) et « anxiété » (qui mènerait à une appréhension douloureuse) : elle est bien le « miroir » de la société française, comme il l'avait d'emblée affirmé au début du texte.

– Proposition de développement argumenté illustré d'exemples culturels : Voici quelques-unes des phrases ou des idées que les candidats auraient pu isoler, afin de servir de point de départ à leur développement.

Citations

• « Toute créativité part d'un malentendu et d'un accident ».

• « Ce qui compte c'est de se reconnaître dans une identité commune ».

• « Plus on est nombreux, plus grande est la jouissance du connu ».

• « Pas de possibilité d'artistes universels qui raconteraient une histoire à toutes les générations

confondues. Tout artiste est identitaire et parle à sa propre tranche... ».

• « La langue n'a pas à rester classique, elle est en transformation et en invention perpétuelles

pour s'adapter aux nouvelles réalités contemporaines ».

La chanson est un miroir de la société.

Problématique : l'art reflète-t-il la société dans laquelle il est produit ?

Plusieurs manières de traiter ce sujet sont possibles. Le candidat pourrait respecter à la lettre l'énoncé et ne parler que de la chanson, mais cela serait réducteur. Il pourrait également élargir ce sujet aux arts populaires (la chanson, le cinéma, la bande dessinée) après avoir défini cette notion. Il peut également, et c'est préférable pour montrer l'étendue de sa culture, traiter la question en choisissant un angle plus large, et en se demandant si l'art reflète la société. C'est cet angle que nous allons adopter.

1. L'art reflète la société qui l'a produit.

A. Certains artistes ou romanciers ont d'ailleurs pour objectif de montrer la société de leur temps. Au XIXe siècle, Balzac, dans *La Comédie Humaine*, veut « faire concurrence à l'état civil » : il a pour projet de montrer toute la société française (les villes et les campagnes, Paris et la province, l'aristocratie et la bourgeoisie, les employés, l'armée, l'Église, les hommes et les femmes) et d'expliquer sa dynamique propre. Georges Pérec explore la société de consommation dans son roman *Les Choses* ; Annie Ernaux livre une « biographie impersonnelle » de sa vie et de la société française des années 1940 à l'année 2006 dans *Les Années* ; soixante ans d'une vie individuelle et de la vie collective, des habitudes, mentalités, modes, sont montrées dans une approche littéraire, mais d'une précision presque sociologique. Annie Ernaux parle d'ailleurs « d'autobiographie sociologique » au sujet de ce texte, et de son œuvre en général. D'autres exemples sont possibles : Marcel Proust témoigne de changements de société profonds dans À La *Recherche du temps perdu*, de l'effacement d'une certaine aristocratie vaine et dépassée ; Giuseppe Tomasi di Lampedusa, dans Le Guépard, de l'effacement de la noblesse sicilienne incarnée par le grand

féodal qu'est le prince Salina, de l'unité italienne, de l'arrivée aux affaires d'une nouvelle classe sociale opportuniste.

B. Une œuvre témoigne de son époque, même si ce n'est pas son objectif. Molière ne cherche pas à dresser un tableau de son époque, mais la lecture de ses comédies renseigne les lecteurs d'aujourd'hui sur la toute-puissance paternelle *(L'Avare*), sur le statut des femmes, des artistes, l'omniprésence des domestiques au sein de la sphère familiale (*Le Malade imaginaire*), sur les conflits entre bourgeoisie et aristocratie (*Monsieur de Pourceaugnac*). Rétrospectivement, les tragédies de Corneille (*Le Cid, Suréna)* ont été interprétées comme une sublimation des valeurs de l'aristocratie, valeurs qui étaient en train de disparaître, et que cette classe sociale entendait célébrer. Quant aux tragédies de Racine, elles sont censées se dérouler à Rome ou en Grèce antiques, mais elles révèlent les valeurs de la société aristocratique française du XVIIe siècle, ainsi qu'une vision du monde propre au courant religieux janséniste.

2. Certaines formes d'art, certains courants sont toutefois en décalage voire en rupture avec l'art, la société et les valeurs de leur époque.

A. Certains artistes ne sont pas dans la négation, mais dans l'ignorance de l'art de leur époque ; souvent marginalisés, ils ne font d'ailleurs pas pleinement partie de la société qui les a vus naître. On pourrait parler du Douanier Rousseau et d'autres représentants de l'art naïf. Le Douanier Rousseau a produit une œuvre absolument unique, en s'inspirant des journaux illustrés de son temps. Sa peinture, aux couleurs vives, aux perspectives maladroites et aux rendu figé des personnages, est en décalage avec l'art élaboré à la même époque par Pablo Picasso, Robert Delaunay, Paul Signac, Toulouse-Lautrec et Paul Gauguin, qu'il rencontre pourtant à la fin de sa vie. On pourrait également parler du facteur Cheval qui, à Hauterives dans la Drôme, construit pendant des années son « Palais idéal », pierre à pierre, en ignorant tout des innovations architecturales de son temps, et sans n'avoir jamais étudié l'architecture. C'est également le cas des artistes relevant de ce que Jean Dubuffet a appelé « l'art brut ». L'art brut l'est pas un courant structuré. Il regroupe des artistes qui n'ont pas reçu de formation artistique, n'ont pas fréquenté des écoles d'art, sont parfois internés dans des hôpitaux psychiatriques, atteints de pathologies mentales, considérés comme fous ou simples d'esprit, mais semblent habités par la nécessité de peindre. On pourrait citer Séraphine de Senlis, bergère et domestique, qui peint en autodidacte et fascine le marchand d'art Wilhelm Uhde (son histoire a été popularisée par le film *Séraphine* de Martin Provost de 2008 où l'artiste est interprétée par Yolande Moreau).

B. D'autres artistes contestent les valeurs de leur époque. Au Moyen-Âge, le roman courtois valorise l'amour passionnel et adultère et accorde une place prédominante à la dame. Le roman courtois ne reflète pas les valeurs féodales, où la foi chrétienne, le sens de l'honneur, le respect de la parole donnée, le respect dû au suzerain imprègnent la société, et où les valeurs masculines priment. Rabelais invente l'abbaye de Thélème dans son roman *Gargantua* ; au fronton de cette abbaye est gravée la devise « fais ce que voudras », qui n'est évidemment pas conforme au mode de vie du XVIe siècle, société où l'on ne fait pas ce que l'on veut, où l'obéissance aux valeurs chrétiennes, féodales, où le respect de l'autorité paternelle, sont indiscutables.

Cyrano de Bergerac, dans les *États et empires de la Lune et du Soleil*, raconte les aventures de héros homosexuels, athées, voyageant dans l'espace à l'aide de fusées, discutant les théories de Copernic, Galilée et Giordano Bruno, (brûlé vif pour hérésie à Rome en 1600). Il conteste l'autorité paternelle, l'institution du mariage, la prééminence de l'homme sur l'animal, toutes les valeurs morales et les théories

scientifiques admises par l'église, comme la vision géocentrique de l'univers. Les positions sociales de Victor Hugo sur la peine de mort, le statut de la femme, de l'enfant, et esthétiques, sur le rejet de l'art classique, de la tragédie et de la comédie, allaient à contre-courant de ce qui était valorisé alors. Plus proche de nous, la contre-culture américaine conteste et inverse les valeurs de la culture officielle. Kerouac, dans *Sur la route*, *Les clochards célestes, Big Sur*, est le premier auteur de la *Beat Generation*. Il rejette les valeurs des années 50, *l'american way of life*, la société de consommation, l'idéal de réussite, tente l'usage des drogues, s'intéresse au bouddhisme et prend la route. Le *Beat Generation* donne naissance au mouvement hippie, qui culmine avec le festival de Woodstock en 1969, au cours duquel Jimi Hendrix déforme l'hymne américain à la guitare électrique. Le rock est souvent contestataire. La plupart des groupes de rock relèvent ainsi de la contre-culture. En Grande-Bretagne, le mouvement punk attaque toutes les valeurs britanniques, à travers les chansons des *Sex Pistols* ; la couverture d'un de leurs albums, *God Save The Queen*, reprend et déforme d'ailleurs avec irrévérence l'image de la reineElisabeth II ; Nina Hagen fait de même en Allemagne et en Europe.

C. On parle même, parfois, d'artistes en avance sur leur temps. Dans *Le Procès*, Franz Kafka semble décrire, avec des décennies d'avance, l'univers totalitaire : son héros Joseph K. doit préparer sa défense lors d'un procès, alors qu'il ne sait pas de quoi il est accusé ni qui l'accuse. Son errance dans les méandres du système administratif a été perçue comme une intuition du monde moderne déshumanisé. L'avant-garde, ou plutôt les avant-gardes, sont des mouvements artistiques novateurs. Ils semblent tracer la voie vers l'art de demain. Pour les artistes de l'avant- garde, une œuvre n'a de valeur que si elle dit, montre ou exprime quelque chose d'inouï, qui n'a jamais été fait, formulé, osé. Vassily Kandinsky, Kasimir Malevich avec son *Carré noirsur fond blanc* (1915), semblent en effet s'émanciper de toutes les formes artistiques deleur temps.

3. L'art est un miroir de la société, mais un miroir déformant.

A. Un auteur ne peut s'extraire de la société dans laquelle il a vécu même quand il en conteste les valeurs. Olympe de Gouges rédige une Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne. La Révolution française accorde trop peu de droits aux femmes ; elle leur interdit d'accéder à une citoyenneté pleine et entière. Pourtant, on peut dire qu'Olympe de Gouges se nourrit des idéaux de son époque, des principes des philosophes des Lumières, et qu'elle les applique à tous les humains. Sigmund Freud décrit les ravages de la frustration sexuelle, des tabous, des interdits de la société viennoise de son temps. Pourtant, la Vienne de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle est aussi l'une des capitales intellectuelles les plus audacieuses d'Europe. La littérature, la musique, la peinture, l'architecture ont influencé l'inventeur de la psychanalyse. Le bouillonnement intellectuel viennois a préparé la contestation des valeurs autrichiennes traditionnelles.

B. Aucune œuvre n'est jamais un simple calque de la réalité. Une œuvre est toujours une interprétation de la réalité. Elle peut parler aux époques futures. L'Odyssée n'est pas un témoignage sur la société mycénienne ou sur l'époque d'Homère. Ulysse est un personnage qui parle à toutes les générations et toutes les sociétés, parce qu'il représente l'être humain dans tous ses aspects (roi, mendiant, guerrier, naufragé, fils, mari, père, amant).

Les romans d'Émile Zola ne sont pas un simple témoignage sur la naissance de la société moderne et les effets de la Révolution industrielle. Zola est un créateur de mythes, d'images (la mine dévoreuse d'hommes dans Germinal, le monstre locomotive dans La Bête humaine, l'argent fumier qui corrompt et nourrit dans L'Argent. . .). Ils sont le fruit de son imaginaire, de sa vision singulière du monde. De même

certains personnages de la Comédie Humaine d'Honoré de Balzac échappent au type sociologique, ce sont des personnages puissants, presque mythiques, sortis de l'imagination de Balzac. Son Vautrin bien qu'inspiré d'un personnage historique réel (Vidocq, à la fois forçat et chef de la police) n'est pas un simple type sociologique du XIXe siècle et prend une dimension universelle. On pourrait dire la même chose des romans de Charles Dickens.

C. Les plus grands artistes sont des visionnaires, Jules Verne témoigne des rêves de progrès scientifique et technique de son époque, mais pas seulement : le romancier s'inquiète des ravages de l'hybris technologique sur les milieux naturels et humains, dénonce les guerres coloniales dans L'Invasion de la mer ou Robur le Conquérant.

4. Conclusion : L'art reflète toujours la société qu'il a produite, même lorsqu'il en conteste les valeurs ou l'esthétique. Toutefois, les artistes les plus puissants sont ceux qui produisent une œuvre capable de parler à d'autres cultures, à travers le temps et l'espace.

Source

https://concoursminesponts.fr/wp-content/uploads/2024/11/Rapport-Final-Oral-2024.pdf