



Secrétariat Général

Direction générale des
ressources humaines

MINISTÈRE
DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR
ET DE LA RECHERCHE

Sous-direction du recrutement

Concours du second degré – Rapport de jury

Session 2010

AGRÉGATION

Externe

Section ARTS PLASTIQUES

**Rapport de jury présenté par Michel GUERIN
Président de jury**

Les rapports des jurys des concours sont établis sous la responsabilité des présidents de jury

SOMMAIRE

Cadre réglementaire	p. 3
Programmes en vigueur	p. 6
Composition du jury	p. 12
Eléments statistiques	p. 15
Remarques du Président du Jury	p. 23

ADMISSIBILITE

Rapport sur l'épreuve écrite d'esthétique et sciences de l'art	p. 25
Rapport sur l'épreuve écrite d'histoire de l'art	p. 31
Rapport sur l'épreuve de pratique plastique.....	p. 36

ADMISSION

Rapport sur l'épreuve de « Pratique et création plastiques »	p. 44
Rapport sur l'épreuve de la « Leçon »	p. 50
Rapport sur l'entretien sans préparation : Architecture	p. 58
Rapport sur l'entretien sans préparation : Arts appliqués	p. 62
Rapport sur l'entretien sans préparation : Cinéma	p. 66
Rapport sur l'entretien sans préparation : Photographie	p. 68
Rapport sur l'entretien sans préparation : Théâtre	p. 73
Renouvellement de programmes et bibliographies.....	p. 75

ÉPREUVES DU CONCOURS EXTERNE DE L'AGREGATION « ARTS », OPTION ARTS PLASTIQUES

Arrêté du 10 juillet 2000 (BO n° 30 du 31 août 2000) modifié par l'arrêté du 27 septembre 2002 (BO n°40 du 31 octobre 2002)

A - ÉPREUVES D'ADMISSIBILITE

1° ÉPREUVE ECRITE D'ESTHETIQUE ET SCIENCES DE L'ART : cette épreuve prend appui sur un document textuel assorti d'un sujet.

Le texte est emprunté à une bibliographie proposée tous les trois ans et comprenant, notamment, des ouvrages d'esthétique, des écrits d'artistes, des textes critiques (durée : six heures ; coefficient 1,5).

2° ÉPREUVE ECRITE D'HISTOIRE DE L'ART : un programme détermine tous les trois ans les questions sur lesquelles porte cette épreuve. L'une d'elles concerne le XXème siècle, l'autre, une période antérieure (durée : six heures ; coefficient 1,5).

3° ÉPREUVE DE PRATIQUE PLASTIQUE : réalisation bidimensionnelle mettant en œuvre des moyens strictement graphiques pour répondre à un sujet à consignes précises.

Cette épreuve a pour but de tester l'engagement artistique du candidat, son aptitude à fournir une réponse pertinente et personnelle à une question posée, à faire la démonstration de ses capacités d'invention et de création, à témoigner de son savoir-faire en matière d'expression et de communication graphiques (durée : huit heures ; coefficient 3).

Format du support de présentation : grand aigle.

B - ÉPREUVES D'ADMISSION

1° ÉPREUVE DE PRATIQUE ET CREATION PLASTIQUES : réalisation artistique bi ou tridimensionnelle à partir d'un sujet à consignes précises assorti d'un dossier thématique comportant des documents visuels et textuels.

Les candidats ont le choix entre différents modes d'expression : dessin, gravure, sculpture, maquette, montage audiovisuel ou tout autre mode d'expression que le jury estime compatible avec la mise en œuvre de l'épreuve dans le cadre du concours.

Déroulement de l'épreuve :

A - Projet (comportant ou non des indications écrites) mis sous scellés (durée : six heures) ;

B - Réalisation du projet en deux journées de huit heures ;

C - Présentation par le candidat de son travail et discussion avec le jury (durée totale : trente minutes).

Le gros matériel, tel que bacs d'acide et presse pour la gravure, agrandisseurs pour la photographie, est mis à la disposition des candidats. Les outils personnels sont laissés à leur charge.

Coefficient pour l'ensemble de l'épreuve : 3.

2° LEÇON : CONÇUE A L'INTENTION D'ELEVES DU SECOND CYCLE, cette épreuve inclut une réflexion sur les ressources offertes par un partenariat structuré avec les institutions et les professionnels des domaines artistiques et culturels.

Cette leçon est suivie d'un entretien avec le jury (durée de la préparation : quatre heures ; durée de l'épreuve : une heure et quinze minutes maximum [leçon : trente minutes maximum ; entretien : quarante-cinq minutes maximum] ; coefficient : 3).

3° ENTRETIEN SANS PREPARATION AVEC LE JURY: entretien à partir de documents imposés par le jury et portant, au choix du candidat formulé lors de son inscription, sur l'un des domaines artistiques, autres que les arts plastiques, suivants : architecture, arts appliqués, cinéma-vidéo, photographie, théâtre (durée : trente minutes maximum ; coefficient 2).

Note de service du 18 octobre 2001 concernant l'esprit des épreuves et les indications relatives aux matériaux et procédures (BO n° 39 du 25 octobre 2001)

L'objet de la présente note est de donner aux candidats des précisions relatives aux épreuves des concours externe et interne du CAPES et de l'agrégation d'arts plastiques qui ont fait l'objet de réformes récentes.

En effet, dans cette discipline, les épreuves du CAPES interne ont été modifiées à compter de la session 2001 des concours par arrêté du 2 mars 2000 publié au B.O. n° 15 du 20 avril 2000 ; les épreuves du CAPES externe et des agrégations externe et interne ont été modifiées à compter de la session 2002 par deux arrêtés du 10 juillet 2000 parus au B.O. n° 30 du 31 août 2000.

I - Indications relatives à l'esprit des épreuves

Les quatre concours concernés visent le recrutement de professeurs destinés à enseigner les arts plastiques en collège et en lycée. Ils sont conçus en relation étroite avec l'exercice futur du métier d'enseignant du second degré, notamment avec les nouveaux programmes du lycée publiés aux B.O. hors-série du 30 août 2001 (nos 2, 3 et 4).

Toutes les épreuves d'admissibilité et d'admission prennent appui sur des sujets à consignes précises, assortis ou non, selon les cas, de documents visuels et textuels.

Ces sujets impliquent :

- de la part du candidat, des réponses mettant en évidence des qualités de méthode, de savoirs, de savoir-faire, ainsi que des compétences dans l'ordre de l'invention et de la création artistiques, nourries d'une culture intégrant la connaissance des œuvres du patrimoine et de l'art contemporain ;
- de la part du jury, une évaluation rigoureusement cadrée sur ces différents points.

Les épreuves de "pratique plastique" de l'admissibilité de l'agrégation externe et du CAPES externe soulignent l'importance première des "pratiques graphiques", considérées dans quelques-unes de leurs fonctions essentielles : projeter, communiquer, représenter et, surtout, exprimer en manifestant une ambition artistique.

Le candidat reste bien entendu libre du choix des outils, des techniques et des procédures de mise en œuvre qui lui paraissent les plus adaptées.

Il est rappelé que les pratiques graphiques n'excluent pas la couleur – comme en témoigne toute l'histoire de l'art – dès lors qu'elle ne renvoie pas au pictural.

L'épreuve de "pratique et création plastiques" de l'admission de l'agrégation (externe et interne) et l'épreuve de "pratique et expression plastiques" de l'admission du CAPES externe, soulignent, quant à elles, l'importance de l'engagement artistique personnel du candidat. Elles doivent faire apparaître avec évidence des compétences et une maîtrise dans la conception et la mise en œuvre d'une production d'ordre artistique qui n'ignore rien de l'art vivant.

II - Indications relatives aux matériaux et procédures

Il est rappelé que pour des raisons de sécurité, dans le cadre d'un concours de recrutement, les produits et matériels suivants sont interdits : bombes aérosols et appareils fonctionnant sur réserve de gaz, appareils à production de flammes vives, acides, produits chimiques volatils, inflammables ou toxiques. Sont également interdits les matériels bruyants, notamment les scies sauteuses et perceuses (en revanche, les sèche-cheveux sont autorisés).

Les matériels photographique, vidéo, informatique et de reprographie sont autorisés, mais la responsabilité de leur utilisation et de leur bonne marche incombe au candidat. Il ne sera fourni par les organisateurs du concours que l'accès à un branchement électrique usuel.

Épreuves de "pratique plastique" de l'admissibilité de l'agrégation externe et du CAPES externe

Un format précis a été défini par les textes officiels (format "grand aigle"). Les candidats sont invités à prévoir un support suffisamment ferme et solide pour résister au transport et aux manipulations inévitables lors de l'évaluation. Ils sont par ailleurs tenus de proposer une réalisation inscrite à l'intérieur du format imposé ("grand aigle") ne comportant ni extensions, ni rabats, et dont l'épaisseur totale (support plus réalisation) ne peut dépasser 1,5 cm.

Tout autre document de référence que ceux qui peuvent être fournis avec le sujet est interdit. Tout élément matériel formel, iconographique ou textuel doit être obligatoirement produit sur place par le candidat à partir de matériaux bruts.

Les techniques sont laissées au libre choix du candidat en évitant les matériaux à séchage lent et en prenant la précaution de fixer les pastels secs, sanguine, fusain, craie, etc.

Épreuve de "pratique et création plastiques" de l'admission de l'agrégation (externe et interne) et épreuve de "pratique et expression plastiques" de l'admission du CAPES externe Tout autre document de référence que ceux qui peuvent être fournis avec le sujet, est interdit. Sont donc proscrits les recueils iconographiques sur quelque support que ce soit, ainsi que l'apport de tout objet extérieur manufacturé qui ne serait pas transformé durant l'épreuve ; ainsi les éléments formels, iconographiques ou textuels que le candidat souhaite intégrer à sa réalisation doivent obligatoirement donner lieu à une transformation plastique identifiable, pertinente et significative, ou être produits sur place à partir de matériaux bruts.

PROGRAMMES EN VIGUEUR POUR LA SESSION 2010

1 – Programme de l'épreuve d'Esthétique et Sciences de l'Art, applicable sessions 2010, 2011 et 2012 : B.O. n° 6 du 25 juin 2009

« L'art et les arts »

Bibliographie :

Elle comprend un premier ensemble de 30 références/auteurs sources, d'où seront tirés les sujets des trois sessions, puis un ensemble de références complémentaires destinées à orienter le candidat dans sa préparation à l'épreuve.

Ouvrages-sources :

- Theodor Adorno, *l'Art et les arts*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002
- Theodor Adorno et Max Horkheimer, *La Dialectique de la raison* (chap., « La production industrielle de biens culturels »), Paris, Tel Gallimard, 1989
- Aristote, *Poétique*, Paris, Le Livre de poche, 1990
- Charles Baudelaire, Exposition universelle (1855), dans *Ecrits esthétiques*, Paris, 10/18, 1986, Richard Wagner et Tannhäuser à Paris (1861), in Charles, Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980.
- Hans Belting, *Le Chef d'Œuvre invisible*, Nîmes, éd. J. Chambon, 2003
- Pierre Bourdieu, *La distinction*, critique sociale du jugement, éd. de Minuit, 1979, post-scriptum, pp. 565-585
- Collectif : *Paragone : le parallèle des arts*, éd. Klincksieck, 1990
- D'Alembert, *Encyclopédie*, «Discours préliminaire», éd. G.F., I, 1986
- Denis Diderot, *Encyclopédie*, «Art», Paris, Garnier-Flammarion, I, 1986, pp. 247-257
- Nelson Goodman, *Langages de l'art*, ch. V, Nîmes, éd. J. Chambon, 1990.
- Nelson Goodman, chap. IV (« Quand y a-t-il de l'art ? »), dans *Manières de faire des mondes*, Nîmes, éd. J. Chambon, 1992
- Martin Heidegger, « L'Origine de l'œuvre d'art », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Tel Gallimard, 1986
- Nathalie Heinrich, *Du peintre à l'artiste : artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1993
- Hegel, *Cours d'esthétique*, Paris, Aubier, 1995-1997, trad. J.-P. Lefebvre et V. von Schenck, I, pp. 399-403 ; II, pp. 233- 260 ; III, pp. 233-260 ; pp. 3-33, pp. 120-145, pp. 204-220
- Wassily Kandinsky W., *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Folio Essais, 1991
- Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, §§ 4,14, 42-54
- Paul Oskar Kristeller, *Le Système moderne des arts*, Nîmes, J. Chambon, 1999
- *La forme poétique du monde*, Anthologie du romantisme allemand, Paris, José Corti, 2003
- Lessing, *Laocoon* (1766), Paris, Hermann, 2002
- Marcella Lista, *L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes*, Paris, Inha, 2006
- *L'Œuvre d'art totale*, collectif, Paris, Gallimard-Musée du Louvre, 2003
- *Les origines de l'abstraction. 1800-1914*, catalogue du Musée d'Orsay, Paris, R.M.N., 2003
- Jacqueline Lichtenstein dir., *La Peinture*, Paris, Larousse, 1995 : VII «Le parallèle des arts» ; X «Les genres picturaux».
- William Morris, *Contre l'art d'élite* (1877), Paris, Hermann, 1985, «Les arts mineurs», pp. 9-33
- Thomas Munro, *Les arts et leurs relations mutuelles*, éd. P.U.F., 1954.
- Pouivet R., *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation*, Bruxelles, La lettre volée, 2003
- Lee Rensselaer-W., *Ut pictura poesis*, Paris, Macula, 1991
- Georges Roques dir., *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, éd. J. Chambon, 2000
- Jean-Marie Schæffer, *L'art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 199-228.
- Richard Shusterman, *L'art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1991

Bibliographie complémentaire

- Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, éd. Klincksieck, 1992, trad. M. Jimenez
- Leon Battista Alberti, *De la peinture*, Paris, Macula Dédale, 1993, livre II, §§ 25-29, livre III, § 51-53
- Dominique Chateau, *Arts plastiques : archéologie d'une notion*, éd. J. Chambon, 1999

- Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch », « L'état de la culture », dans *Art et culture*, Paris, Macula, 1997
- Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989, 2e partie
- Erwin Panofsky, Galilée, critique d'art, trad. Nathalie Heinich, éd. Les Impressions nouvelles, 2001
- Julie Ramos, *Nostalgie de l'unité. Paysage et musique dans la peinture de P. O. Runge et de C. D. Friedrich*, Rennes, éd. P.U.R., 2008
- Léonard de Vinci, *Carnets*, Paris, Tel Gallimard, 1995, « Comparaison des arts », pp. 226-230.

2 – Programmes de l'épreuve d'Histoire de l'Art, applicables pour la session 2010

I – B.O. n° 6 du 25 juin 2009

Art et espace public de 1960 à nos jours

Bibliographie

Cette bibliographie est indicative et non prescriptive. En la proposant, le jury d'Histoire de l'art entend aider les candidats à élaborer une réflexion qui sera, au cours de la préparation du concours, enrichie de façon personnelle par des lectures complémentaires et l'analyse d'exemples significatifs.

- Daniel Abadie, Jean-Luc Daval, Charles Delloye, Michel Dresch, *L'Art et la ville, urbanisme et art contemporain*, Genève, Skira, 1990.
- Yves Aguilar, *Un art de fonctionnaires, le 1 % : introduction aux catégories esthétiques de l'État*, Nîmes, J. Chambon, 1998.
- Paul Ardenne, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation* (éd. revue), Paris, Flammarion, 2004.
- Marc Augé, *Non - lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- Penny Balkin Bach (dir.), *New Land Marks: public art, community, and the meaning of place*, Washington, Editions Ariel, 2001.
- Stephen Barber, *Projected Cities. Cinema and Urban Space*, London, Reaktion Books, 2002.
- Raul A. Barreneche, *Nouveaux musées*, Londres - Paris, Phaidon, 2005.
- Giorgina Bertolino, Francesca Comisso, Lisa Parola, Luisa Perlo, *Nuovi committenti. Arte contemporanea, società e spazio pubblico*, Milan, Silvana Editoriale, 2008.
- Casey Nelson Blake, *The Arts of Democracy: Art, Public Culture, and the State*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2007.
- Claudia Büttner, *Kunstprojekte_riem. Öffentliche Kunst für einen Münchner Stadtteil*, Wien, Springer, 2004.
- Jean-Luc Chalumeau, *L'Art dans la ville, Paris*, Cercle d'Art, 2000.
- Jean-Luc Chalumeau, *L'Art et la ville* (catalogue exposition, Sénat), Paris, Éd. Cercle d'art, 2005.
- Anne-Marie Charbonneaux et Norbert Hillaire (dir.), *Oeuvre et lieu : essais et documents*, Paris, Flammarion, 2002.
- Alain Charre (dir.), *Art et espace publics*, Givors, OMAC-Maison du Rhône, 1992.
- Philippe Chaudoir, *Discours et figures de l'espace public à travers les « arts de la rue »*. La ville en scène, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Collectif (Veduta - Biennale de Lyon), *L'art, le territoire*. Art, espace public, urbain, Lyon, Ed. du Certu, 2008.
- Collectif, *L'Art et la ville, art dans la vie : l'espace public vu par les artistes en France et à l'étranger depuis 10 ans* (catalogue exposition), Paris, Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, 1978.
- Collectif, *Monument et modernité à Paris : art, espace public et enjeux de mémoire, 1891-1996* (catalogue exposition, Espace Electra), Paris, Ed. Paris-musées, 1996.
- Collectif, *Paris ville lumière, projets d'artistes pour l'espace public parisien* (catalogue exposition, Espace Electra), Paris, Paris-musées, 1993.
- Collectif, PLOP, *Recent projects of the Public Art Fund*, Merrell London-New York, 2004
- Caroline Cros, Laurent Le Bon L., *L'art à ciel ouvert. Commandes publiques en France, 1983-2007*, Paris, Flammarion, 2008.
- André Ducret, *L'art dans l'espace public : une analyse sociologique*, Zürich, Seismo, 1994.
- Felix Duque, *Arte público y espacio político*, Madrid, Akal Ediciones, 2001.
- Monique Faux (dir.), *L'art renouvelle la ville* (exposition, Musée des monuments français), ParisUrbanisme et art contemporain, 1995.
- Sarah Gaventa, *New Public Spaces*, London, Mitchell Beazley, 2006.
- Geneviève Gentil, Philippe Poirrier, *La politique culturelle en débat : anthologie 1955-2005*, Paris, La Documentation française, 2006.

- Mel Gooding (dir.), *Public: Art: Space. A Decade of Public Art Commissions Agency, 1987-1997*, London, Merrell Holberton, 1998.
- Marianne Homiridis, Perrine Lacroix P., *L'art contemporain dans les espaces publics. Territoire du Grand Lyon 1978/2008*, Lyon, éd. La B.F.15, 2008.
- Christian Hundertmark (C100), *The art of rebellion, world of urban art activism*, Corte Madera, Gingko press, 2004.
- Thierry Jousse, Thierry Paquot (dir.), *La ville au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma - Ed. de l'Etoile, 2005.
- Sylvie Lagnier, *Sculpture et espace urbain en France, Histoire de l'instauration d'un dialogue, 1951-1992*, Paris, Editions l'Harmattan, 2001.
- Maud Le Floc'h (dir.), *Un élu, un artiste : Mission Repérage(s). 17 rencontres itinérantes pour une approche sensible de la ville*, Montpellier, éd. L'Entretemps, 2006.
- Stéphanie Lemoine, Julien Terral, *In situ, un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours*, Paris, Editions Alternatives, 2005.
- Fabrice Lextraît, Frédéric Kahn, *Nouveaux territoires de l'art* (colloque), Paris, Secrétariat d'État au patrimoine et à la décentralisation culturelle, 2005.
- Christoph Lindner, *Urban space and cityscapes: perspectives from modern and contemporary culture*, London, New York, Routledge, 2006.
- Ariella Masboungi (dir.), *Penser la ville par l'art contemporain*, Paris, Éd. de la Villette, 2004.
- Ariella Masboungi (dir.), *Penser la ville par la lumière*, Paris, Éd. de la Villette, 2003.
- Malcolm Miles, *Art, Space and the City. Public art and urban futures*, London, New York, Routledge, 1997.
- W. J. T. Mitchell, *Art and the Public Sphere*, Chicago, University of Chicago Press Journals, 1992.
- Larissa Noury, *La couleur dans la ville*, Paris, éd. Le Moniteur, 2008.
- Louise O'Reilly, Edward Allington, Simon Read et al., *Re Views: Artists And Public Space*, London, Black Dog Publishing, 2005.
- Bartolomeo Pietromarchi, *The (Un) common Place: Art, Public Space and Urban Aesthetics in Europe*, Barcelona, Fondazione Adriano Olivetti - Actar, 2005.
- Philippe Poirrier, *Société et culture en France depuis 1945*, Paris, Seuil, 1998.
- Paul-Louis Rinuy, *La sculpture commémorative dans l'espace public au XXe siècle*, Paris, Scéren CNDP, 2006.
- Denys Riout, *Le livre du graffiti*, Paris, éd. Alternatives, 1985.
- Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli, *Histoire culturelle de la France*, tome 4, Le temps des masses, Paris, Édition du Seuil, 1998.
- Jean-François Robic, Germain Roesz, *Sculptures trouvées. Espace public et invention du regard*, Paris, Editions l'Harmattan, 2003.
- Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994.
- Christian Ruby, *L'art public, un art de vivre la ville*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001.
- Wolfgang Seitz, *Vorfahrt. Kunst im Spannungsfeld zwischen Privatheit und Öffentlichkeit* (Gebundene Ausgabe), Stuttgart, Arnoldsche Verlagsanstalt, 2006.
- Harriet F. Senie, *The Tilted Arc Controversy: Dangerous Precedent?*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.
- Harriet F. Senie, Webster S., *Critical issues in public art: content, context, and controversy*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1998.
- Michael Spens, *Paysages contemporains*, Paris, Phaidon Press Ltd., 2005.
- Marianne Ström, *Metro-art et metro-poles*, Paris, ACR Edition, 1994.
- John T. Young, *Contemporary public art in China: a photographic tour*, Seattle, University of Washington Press, 1999.

Écrits d'artistes

Un grand nombre de monographies, d'écrits, de livres d'entretiens ou de sites Internet d'artistes tels E. Pignon-Ernest, D. Buren, Jochen Gerz, etc., sont disponibles, par exemple :

- Jef Aérosol, *VIP : very important pochoirs*, Paris, éd. Alternatives, 2007.
- Gautier Bischoff, Julien Malland, *Kapital, un an de graffiti à Paris*, Paris, éd. Alternatives, 2000.
- Daniel Buren, *Ponctuations, statue/sculpture, « 100 mots sans textes »*, Lyon mai 1980, Le Nouveau Musée, Lyon, novembre 1980.
- Daniel Buren, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?*, Paris, éd. Sens & Tonka, 1998.

- Thierry Laurent, Mots-clés pour Daniel Buren, éd. Au même titre, Paris, 2002
 - Didier Dauphin, Jacques Villeglé ou l'éclatement régénérant des signes, Paris, Archibooks, 2008
 - Durozol G., Jacques Villeglé : œuvres, écrits, entretiens, Paris, Hazan, 2008.
 - Michel Espagnon, Jean Gabaret V.L.P., Vive la peinture, Paris, Critères, 2003.
 - Jean Faucheur, Jusque là tout va bien !, Paris, éd. Critères, 2004.
 - Tom Finkelpearl, Dialogues in public art: interviews, Cambridge MA, MIT Press, 2000.
 - Christophe Genin, Miss.Tic, femme de l'être, Paris, éd. Les Impressions Nouvelles, 2008.
 - Invader, L'invasion de Paris, Paris, éd. Franck Slama, 2003.
 - Jérôme Mesnager, 20 ans qu'il court, Paris, Critères éd., 2002.
 - Renzo Piano, Richard Rogers, Du plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou, entretien avec Antoine Picon, -
 - Paris, Centre Georges-Pompidou, 1987.
 - Marcellin Pleynet M., Ernest Pignon-Ernest, L'homme habite poétiquement. Entretiens avec Ernest Pignon-Ernest, Arles, Actes sud, 2003.
 - Richard Serra, Écrits et entretiens : 1970-1989, Paris, D. Lelong éd., 1990.
 - Speedy Graphito, Fast culture, Paris, éd. Alternatives, 2008.
- Des textes littéraires tissant des liens entre écriture et espace public (notamment celui de la ville) peuvent aussi être utiles. Citons, parmi une multitude d'exemples :
- Georges Perec, Espèces d'espaces, Paris, Galilée, 1974.
 - Jacques Roubaud, La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains, Paris, Gallimard, 1999.
 - Raymond Bozier, Fenêtres sur le monde, Paris, Fayard, 2004.

2 - B.O. n° 3 du 17 mai 2007

Le goût des ruines et ses manifestations artistiques, de l'installation définitive de Poussin à Rome en 1630 à la création de la Société française d'Archéologie par Arcisse de Caumont en 1834

Bibliographie indicative

Textes littéraires

- BECKER-JEANJEAN, C., *Les récits illustrés des voyages pittoresques publiés en France entre 1770 et 1855*,
Thèse de l'Ecole des Chartes soutenue en 1999
- BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, *Etudes sur la nature, étude douzième (1784)*, Paris Firmin Didot, n. daté.
- CHATEAUBRIAND, R.-F. de, *Le Génie du Christianisme* (1802), Paris, Garnier Flammarion, 1966
- DIDEROT, D., *Ruines et paysages, Salon de 1767, Salons III*, Paris, Hermann, 1995
- HERSANT, Y., *Italie. Anthologie des voyageurs français au XVIIIe et XIXe siècles*, Paris, Laffont, 1988
- MERCIER, L. S., *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais* (1786), Paris, La Découverte, 1999
- VOLNEY, C. F. de Chasseboeuf (comte de), *Les Ruines ou méditations sur les révolutions des empires* (1791), in *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Fayard, 1991.
- WALPOLE, H., *Le Château d'Otrante* (1764), trad. D. Corticchiato, Paris, Corti, 1995

Essais

- BORYS, S.D., *The splendeur of Ruins in French Landscape Painting, 1630-1800*, Allen Memorial Museum, New-York, 2005
- BRILLI, A., *Quand voyager était un art. Roman du grand tour*, Paris, Gérard Montfort, 2001
- CHOAY, Fr., *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil 1992
- CLAY, Jean, *Le Romantisme*, Paris, Hachette, 1980
- DACOS, N., *Roma quanta fuit ou l'invention du paysage de ruines*, Somogy, 2004
- FORERO-MENDOZA, S., *Le Temps des ruines : le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel, Champ Vallon, 2002
- GRODECKI, L., « Le gothique retrouvé », in cat. *expo Le gothique retrouvé avant Viollet-le-Duc*, Paris, Hôtel de Sully, 1979-1980.
- HASKELL, Fr., *L'historien et les images*, trad. de l'anglais A. Tachet et L. Evrard, Paris, Gallimard, 1993
- JUNOD, Ph., *Les ruines anticipées ou l'histoire au futur antérieur*, Lausanne, Payot, 1983

MAKARIUS, M., *Ruines*, Paris, Flammarion, 2004
MORTIER, R., *La Poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974
QUATREMER DE QUINCY, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, préface d'Ed. Pommier, Paris, Macula, 1996
RIEGL, A., *Le Culte moderne des monuments* (1903), trad. D. Wiczorek, Paris, Seuil, 1984
SAINT-GIRONS, B., *Esthétiques du XVIIIe siècle. Le modèle français. Beaux-Arts -Architecture - Art des Jardins, Dictionnaire des Sources*, Paris, Philippe Sers Editeur, 1990.
SIMMEL, G., «Les ruines. Un essai d'esthétique » (1907), in *La parure et autres essais*, Paris, MSH, 1998
STAROBINSKI, J., *L'Invention de la liberté, 1700-1789*, Genève, Skira, 1964, rééd. 1987
« L'Esthétique des ruines » in *Textes et documents pour la classe (TDC)*, N° 887, CNDP-CRDP, Janvier 2005.

Peinture de ruines

Nombreux sont les peintres à avoir représenté des ruines entre 1630 et 1834 de sorte qu'on ne saurait les citer tous ni donner une bibliographie détaillée. Outre les références données ci-dessous, on recommande aux candidats de se documenter particulièrement sur les artistes suivants :

XVIIe siècle : Nicolas Poussin, Sébastien Bourdon, Paul Bril, Bartolomeus Breenbergh, Gaspar Dughet, Pierre Patel et Pierre-Antoine Patel, Sébastien Bourdon, Claude Le Lorrain, Monsù Desiderio, Gaspar Van Wittel (ou Vanvitelli)

XVIIIe siècle : Antonio Canaletto, Charles-Louis Clérisseau, Pierre-Antoine Demachy, Louis-Jean Desprez, Alessandro Magnasco, G. Paolo Pannini, G. Battista Piranèse, Marco Ricci, Hubert Robert, Jean-Nicolas Servandoni, Pierre-Henri de Valenciennes

XIXe siècle : Carl Blechen, Gaspar David Friedrich, Achille Etna Michallon, William Turner
Achille-Etna Michallon, cat. d'exposition, Les Dossiers du Musée du Louvre, Paris, RMN, 1994
ADHEMAR, J., *La France romantique. Les lithographies de paysage au XIXe siècle*, Paris, Somogy/Fondation Taylor, 1997
CARUS, FRIEDRICH (C.D.), *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, coll. L'esprit et les formes, Klincksieck, Paris, 1983
Caspar David Friedrich, Tout l'Œuvre peint, Paris, Flammarion, 1976
CAYEUX, J. de, *Le paysage en France de 1750 à 1815*, St-Rémy-en-l'Eau, éd. Monelle Hayot, 1997
Claude Gellée dit Le Lorrain, cat. d'exposition, Galeries nationales du Grand Palais 15 fev.-16 mai 1983, Paris, RMN, 1983
D'Après l'Antique, Paris, Louvre 16-10-2000 au 15-1-2001, Paris, 2000.
DUFOUR-KOWALSKA, G., *Caspar David Friedrich. Aux sources de l'imaginaire romantique*, Lausanne Suisse, Ed. L'Age d'Homme, 1992
H. Fragonard e H. Robert a Roma, Rome, cat., Villa Medici, 1990-1991
GALASSI, Peter, *Corot en Italie, La peinture de plein air et la tradition classique*, Gallimard, Paris, 1991
JONES Th., *Journal de voyage à Rome et Naples 1776-1783*, Paris, G. Montfort éd., 2001
MOUREAU, F. (textes réunis par), *L'œil aux aguets ou l'artiste en voyage*, Paris, Klincksieck, 1995
Le Paysage en Europe, cat. d'exposition, 18 janv-23 avr. 1990, Cabinet des dessins, Paris, Musée du Louvre, 1990
Paysages d'Italie. Les peintres de plein air (1780-1830), cat. d'exposition, Galeries nationales du Grand Palais, RMN, Paris, 2001
Piranèse et les Français – 1740-1790, Rome-Dijon-Paris, 1976
Piranèse. Les vues imaginaires, présentées par Miranda Harvey, Academy Editions/Denoël, Londres-Paris, 1979
Nicolas Poussin 1594-1665, cat. d'exposition, Galeries nationales du Grand Palais, 27 sept. 1994-2 janv. 1995, Paris, RMN, 1994 (voir en fin d'ouvrage une excellente bibliographie des travaux de J. Thuillier sur le peintre)
THUILLIER J., *Tout l'œuvre peint de Poussin*, Paris, Flammarion, 1974.
VALENCIENNES (P.-H.), *Eléments de [...] et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du Paysage*, Paris, 1799 - reprint Minkoff, Genève, 1973.
Pierre-Henri de Valenciennes 1750-1818. La nature l'avait créé peintre, cat. d'exposition, 19/03-30/06 2003, Toulouse, Musée Paul Dupuy, 2003
Pierre-Henri de Valenciennes 1750-1818, cat. d'exposition, Italie, Spoleto, Palazzo Racani Arroni, 27 giugno-4 agosto 1996, Electa Npoli, 1996

Ruines et Archéologie

BERCE, Fr., "Arcisse de Caumont et les Sociétés Savantes", in *Les Lieux de Mémoire*, t.II, Paris, Gallimard, 1986, p. 533-567

L. F. Cassas *dessinateur voyageur*, catalogue d'exposition, 19 nov.-30 janv. 1995, Musée des Beaux-Arts de Tours *Arcisse de Caumont (1801-1873)- Erudit Normand et le fondateur de l'archéologie française*, Actes du colloque international, Caen 14-16 juin 2001, Caen, 2004.

Caylus, mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIIIe siècle, Paris, BNF-INMA, 17-12-2002 au 17-3-2003, Paris, 2002.

CHATELAIN, J., *Dominique Vivant Denon et le Louvre de Napoléon*, Paris, 1973.

FERMIGIER, A., "Mérimée et l'inspection des Monuments Historiques", in *Les Lieux de Mémoire*, T.II, Paris, Gallimard, 1986, pp. 593-611.

POMMIER, Ed., *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 2003.

Voir aussi l'œuvre gravé de : R. Wood, J. D Le Roy, James Stuart, N. Revett

Ruines et Jardins

Art et nature en Grande-Bretagne au XVIIIe siècle, de l'harmonie classique au premier romantisme, textes présentés par Marie-Madeleine Martinet, Paris, Aubier coll. bilingue, 1980

BALTRUSAITIS, J., « Jardins et pays d'illusion », in *Aberrations*, Paris, Flammarion, 1983

BARIDON, Michel, *Le Jardin paysagiste anglais du XVIIIe siècle*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2000

BARIDON M., *Les Jardins*, Robert Laffont, Bouquins, 1998

CAYEUX, J. de, *Hubert Robert et les jardins*, Paris, Herscher, 1987

LE DANTEC Jean-Pierre, *Jardins et paysages : textes critiques de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Larousse, 1996

LOUIS XIV, *Manière de montrer les jardins de Versailles*, suivi de, Charles Perrault, *Le Labyrinthe de Versailles*, Mercure de France 1999.

GIRARDIN, R. L. de, *De la Composition des paysages : promenades ou itinéraires des jardins d'Ermenonville (1777)*, Seyssel, Champ Vallon, 1992

Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours, collectif, Paris, Flammarion, 1990

Jardins en France, 1760 – 1820 ; cat. d'exposition, Editions de la Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1978

Voir aussi : *Walpole H., Watelet Cl.-H., Whately Th. (G. Montfort éd.)*

...

Le Bulletin Officiel peut être consulté directement sur le site :

<http://www.education.gouv.fr>

Les rapports des jurys de concours peuvent être consultés sur les sites :

<http://www.education.gouv.fr/siac>

<http://www.cndp.fr>

COMPOSITION DU JURY

Président :
GUÉRIN Michel Professeur des universités Aix-Marseille

Vice-présidents :
MOTRÉ Michel IA IPR Aix-Marseille
SABOURDIN Philippe IA IPR Paris

Secrétaire générale :
GUILLOT Florence Aix-Marseille
Professeur certifié

Membres du jury :

ABOUDRAR Bruno Nassim Paris
Professeur des universités

ADAM Jean-Yves Bordeaux
Professeur agrégé

ARNAUD Jean Aix-Marseille
Maître de conférences des universités

ATTALI Jean Paris
Professeur des écoles d'architecture

AUTAJON Tatiana Lille
Professeur agrégé

AYACHE Elsa Paris
Professeur agrégé

BELON Olivier Lyon
Professeur agrégé

BEYLOT Pierre Bordeaux
Professeur des universités

BEZIAT Julien Poitiers
Professeur agrégé

BIOULES David Montpellier
Professeur agrégé

BOUCHÉ Sylvie Versailles
Professeur agrégé

BUIGNET Christine Toulouse
Maître de conférences des universités

CERISUELO Marc Aix-Marseille
Professeur des universités

CHANVILLARD Marie-Pierre Bordeaux
Professeur agrégé

CLÉVENOT Dominique Professeur des universités	Toulouse
COLLE-BALP Sabine Professeur agrégé	Nice
DIEUZAYDE Louis Maître de conférences des universités	Aix-Marseille
DURAND Nadine Professeur agrégé	Lyon
ESCORNE Marie Professeur agrégé	Bordeaux
FILLIOT Philippe Professeur agrégé	Reims
FLOREN Charles Professeur agrégé	Aix-Marseille
GAIDET Françoise Professeur agrégé	Aix-Marseille
GALLISSOT Charles Professeur agrégé	Créteil
GAMOT Odile Professeur agrégé	Paris
GATTINONI Christian Professeur à l'École nationale de Photographie	Arles
GRAVOT Michel IA-IPR	Versailles
HÉMERY Jean-Baptiste Maître-assistant d'Écoles d'architecture	Aix-Marseille
ISHKINAZI Christine Professeur agrégé	Aix-Marseille
JAKOBI Marianne Maître de conférences des universités	Clermont-Ferrand
JOLLY Geneviève Maître de conférences des universités	Strasbourg
LATHUILLE Lionel Professeur agrégé	Lyon
LE MORVAN-PERROT Isabelle Professeur agrégé	Limoges
LISSNER Alexandre Professeur agrégé	Reims
LITZLER Pierre Professeur des universités	Strasbourg

MAZA Monique Maître de conférences des universités	Lyon
MERCADIER Corinne Professeur agrégé	Paris
MOULLIER Cédric Professeur agrégé	Versailles
PANIER Eddie Maître de conférences des universités	Lille
PETROCCHI Stéphane Professeur agrégé	Nantes
PRÉVOST Bertrand Maître de conférences des universités	Bordeaux
RAGUEB René Professeur agrégé	Aix-Marseille
RAMBEAU Frédéric Professeur agrégé	Lille
RINUY Paul-Louis Professeur des universités	Paris
TALON-HUGON Carole Professeur des universités	Nice
TOUSSAINT Évelyne Professeur des universités	Bordeaux
VERHELST Michel Professeur de chaire supérieure	Paris
VIALARD Éric Professeur agrégé	Versailles
VIART Christophe Professeur des universités	Rennes
VILA Françoise Professeur agrégé	Montpellier
VITRÉ Nicole Professeur agrégé	Poitiers
WATTEAU Diane Maître de conférences des universités	Montpellier

ELEMENTS STATISTIQUES ET RESULTATS

Nombre de postes mis au concours 16

Nombre de candidats inscrits 587

Nombre de candidats présents 243 (41% des inscrits)

EPREUVE D'ADMISSIBILITÉ

Moyennes des présents Esthétique : 7,22 ; Histoire de l'art : 7,36 ; Pratique : 4,40

Moyennes des admissibles Esthétique : 11,32 ; Histoire de l'art : 11,22 ; Pratique : 9,05

Total moyennes des présents 05,85 (06,71 en 2009)

Total moyennes des admissibles 10,16 (10,63 en 2009)

Barre d'admissibilité 8,25 (9,25 en 2009)

Nombre des candidats admissibles

Hommes 12

Femmes 29

Total 41 (16,87% des présents ; 14,54% en 2009)

EPREUVE D'ADMISSION

Note le plus haute Leçon : 19 ; Soutenance : 20 ; Options : 19

Note la plus basse Leçon : 03 ; Soutenance : 05 ; Options : 01

Moyennes des présents Leçon : 10,15 ; Soutenance : 09,95 ; Options : 11,80

Moyennes des admis Leçon : 14,88 ; Soutenance : 12,13 ; Options : 15,69

Moyennes des options (Pr/Ad) Archi : 12,70/16,00 ; Ciné : 10,15/17,50 ; Photo : 12,82/14,17 ;
Théâtre : 13,00/16,00 ; Arts appli. : 11,25/16,00

Nombre de candidats présents 41

Moyenne des présents 10,49 (Admission) 10,35 (Admissibilité + Admission)

Moyenne des admis 14,05 (Admission) 12,81 (Admissibilité+ Admission ; 13,06 en 2009)

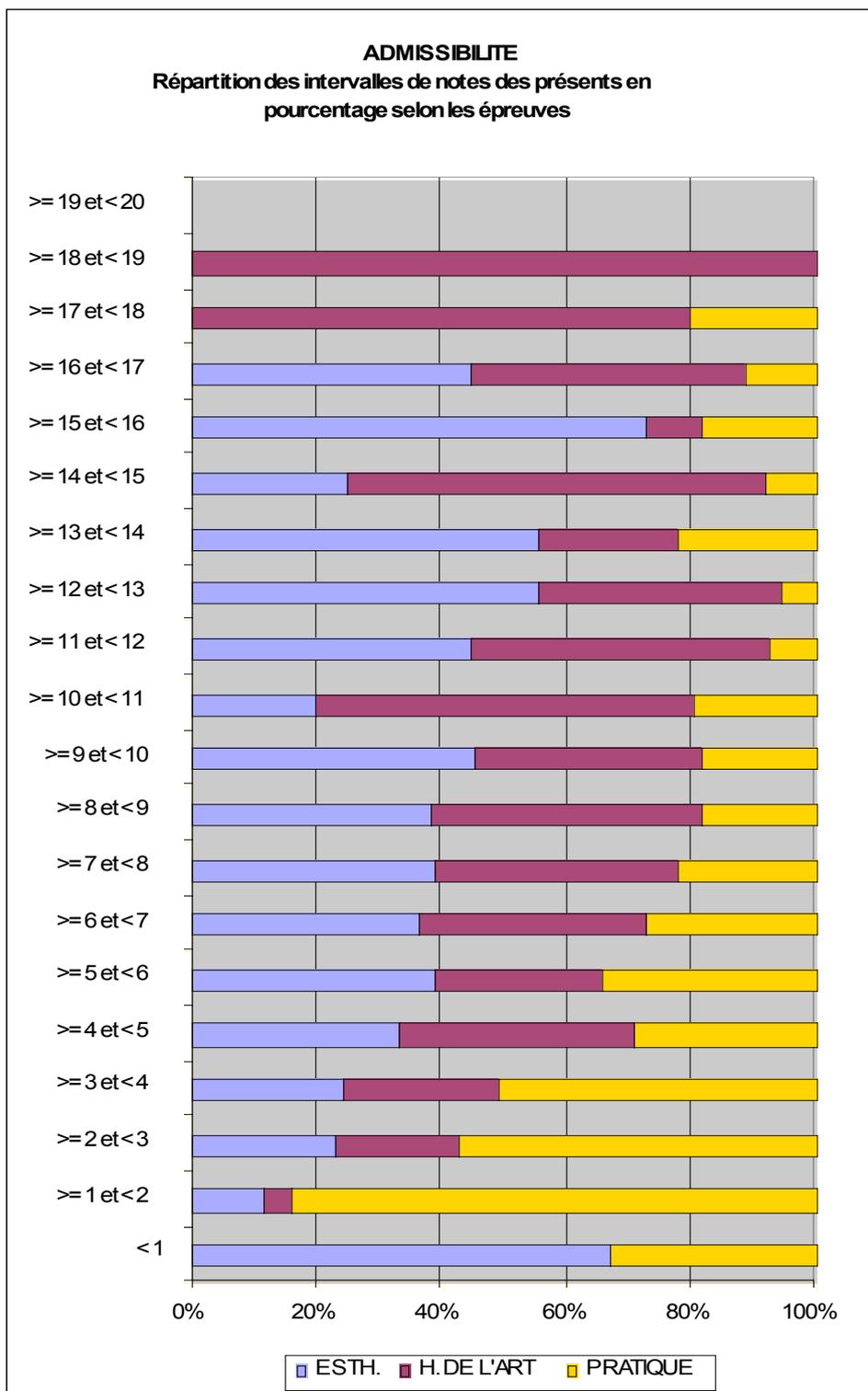
Nombre des candidats admis

Hommes 04

Femmes 12

Total 16 (39,02% des présents ; 41% en 2009)

Barre d'admission : 10,71 (11,00 en 2009)

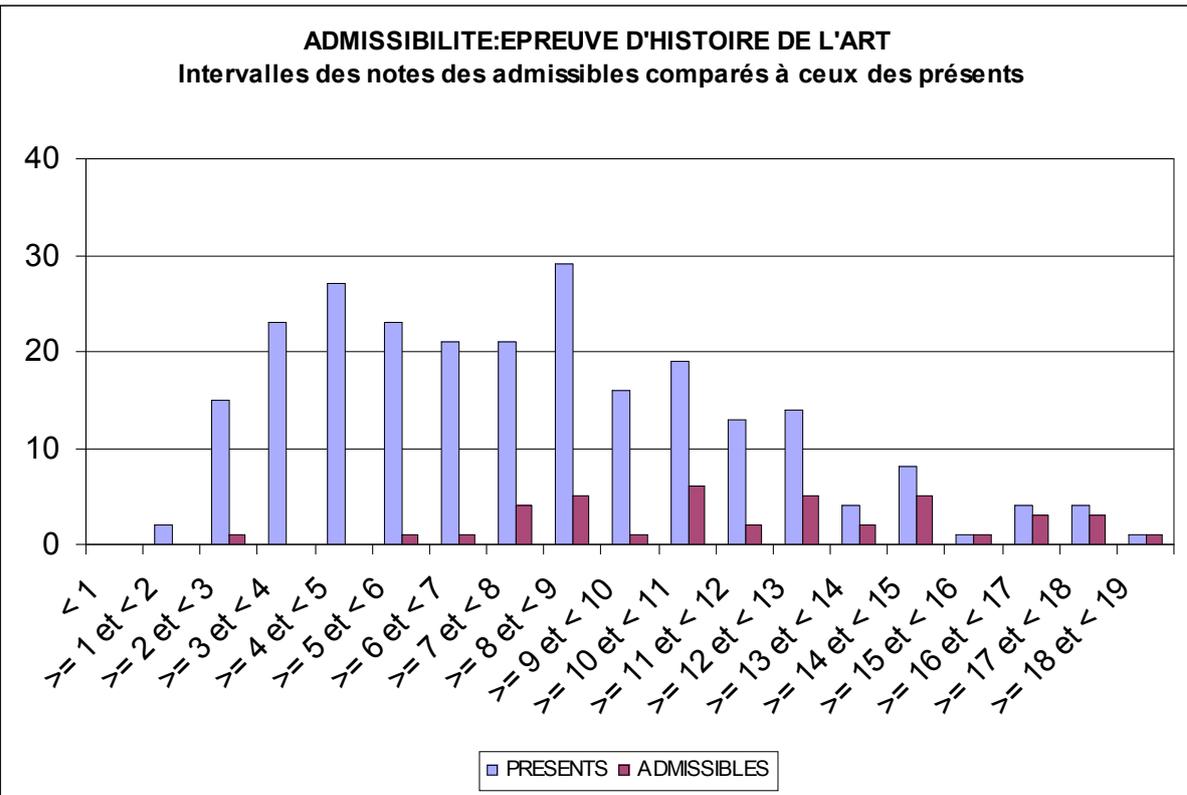
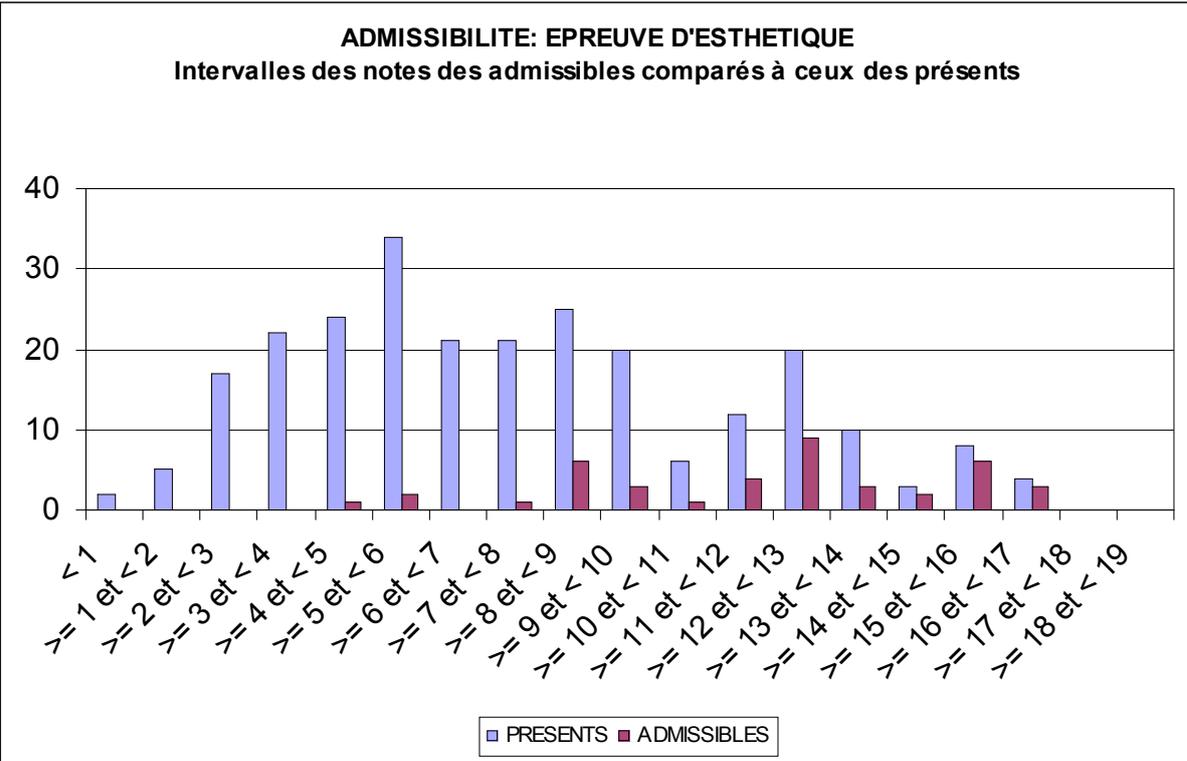


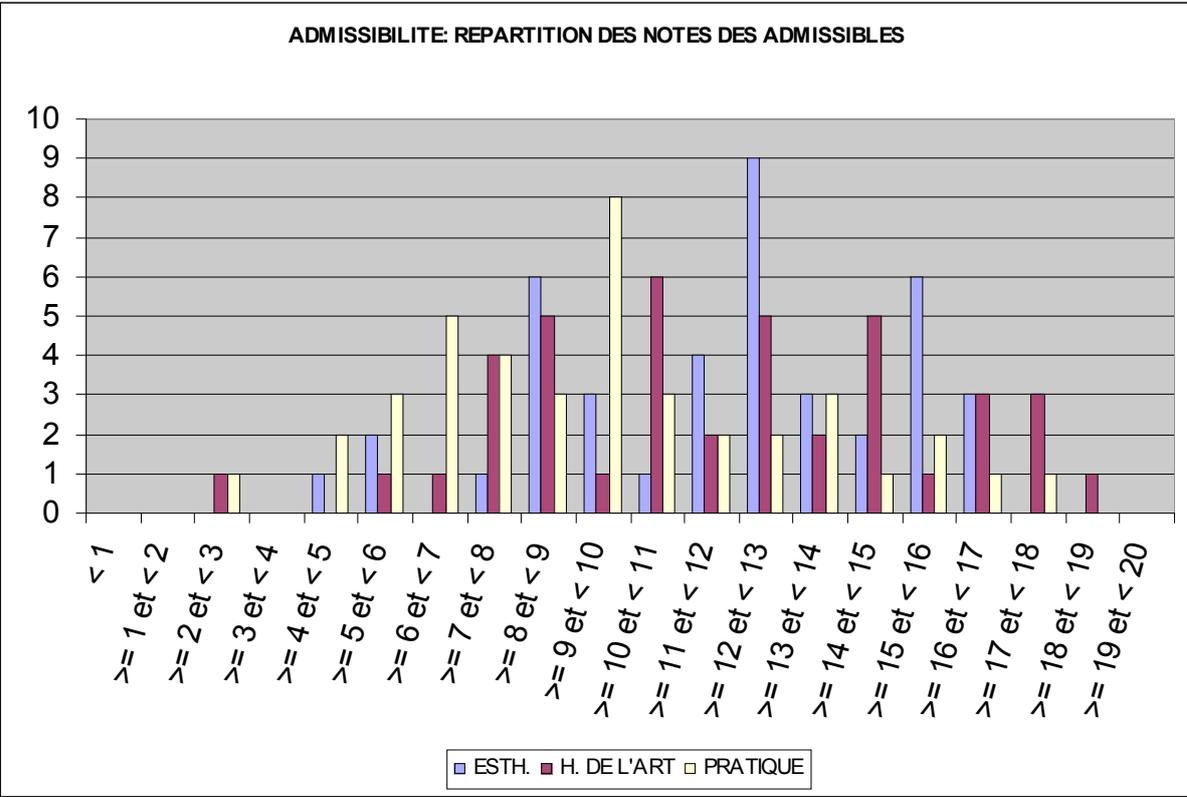
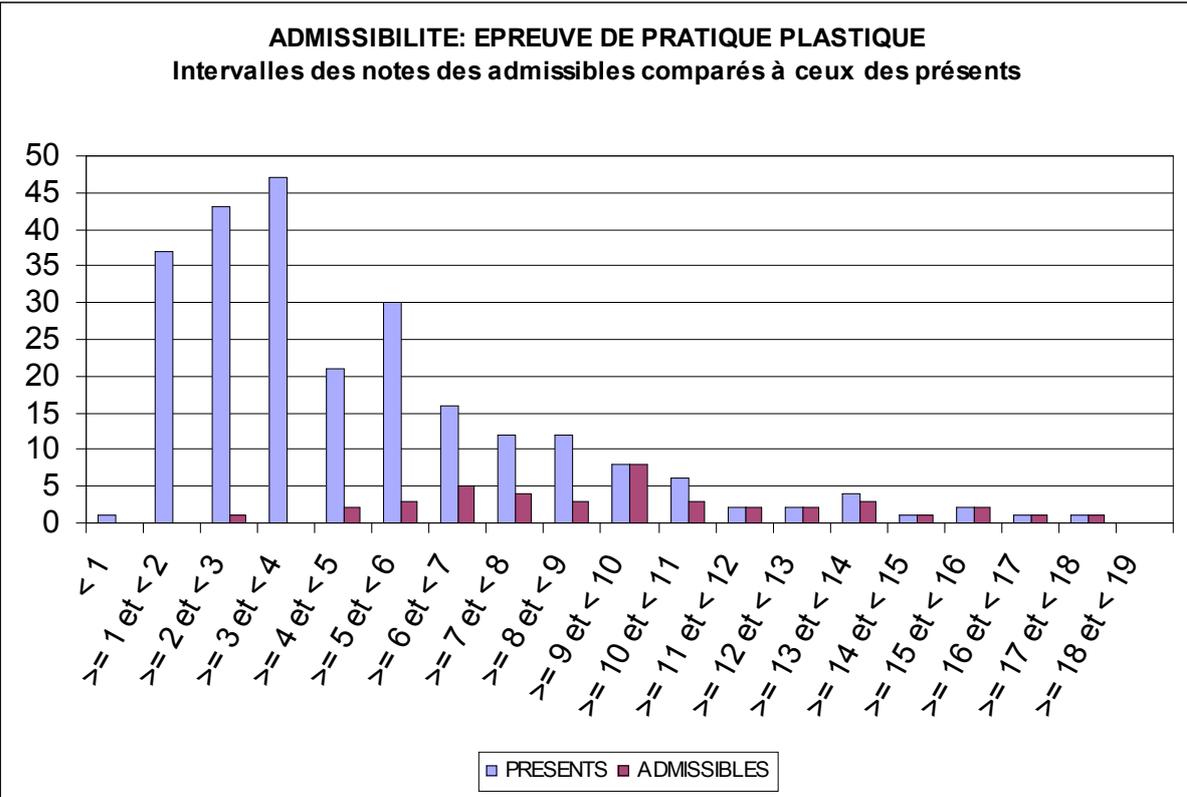
Ce tableau rend visible la proportion de notes afférentes à chacune des trois épreuves dans les intervalles de notation compris entre 0 et 20. Quelques exemples pour faciliter sa lecture :

- Dans l'intervalle ≥ 18 et < 19 sont seules représentées des notes se rapportant à des copies d'Histoire de l'art.

- Dans l'intervalle ≥ 10 et < 11 , nous trouvons 19 % de notes se rapportant à des copies d'Esthétique, 62% de notes se rapportant à des copies d'Histoire de l'art et 19 % de notes relatives à la Pratique plastique

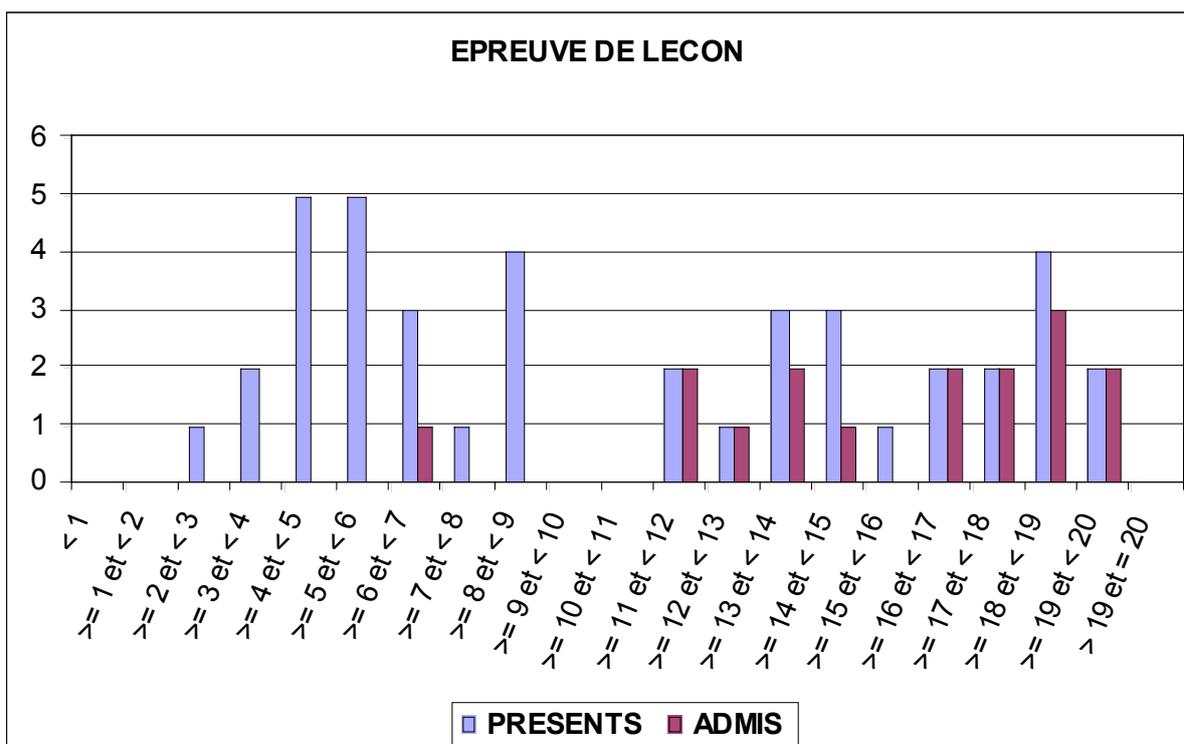
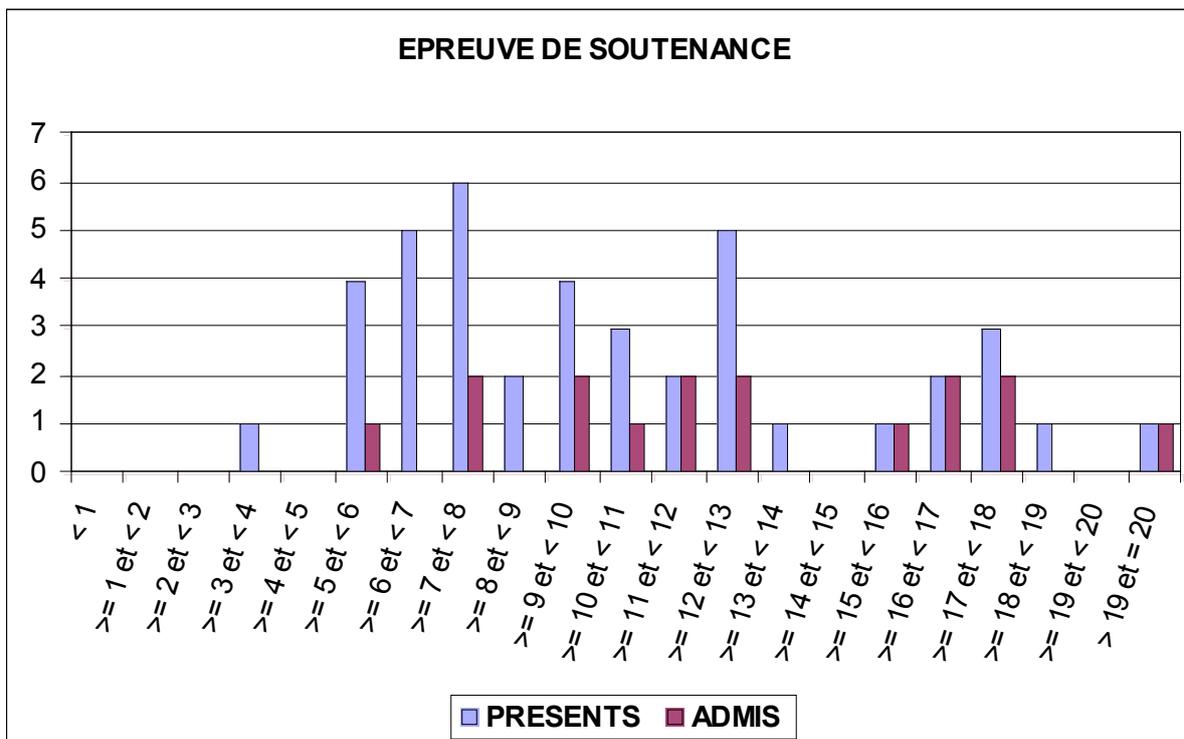
- Dans l'intervalle $0 < 1$: figurent, 67 % de notes concernant l'Esthétique et 33 % concernant la Pratique plastique.

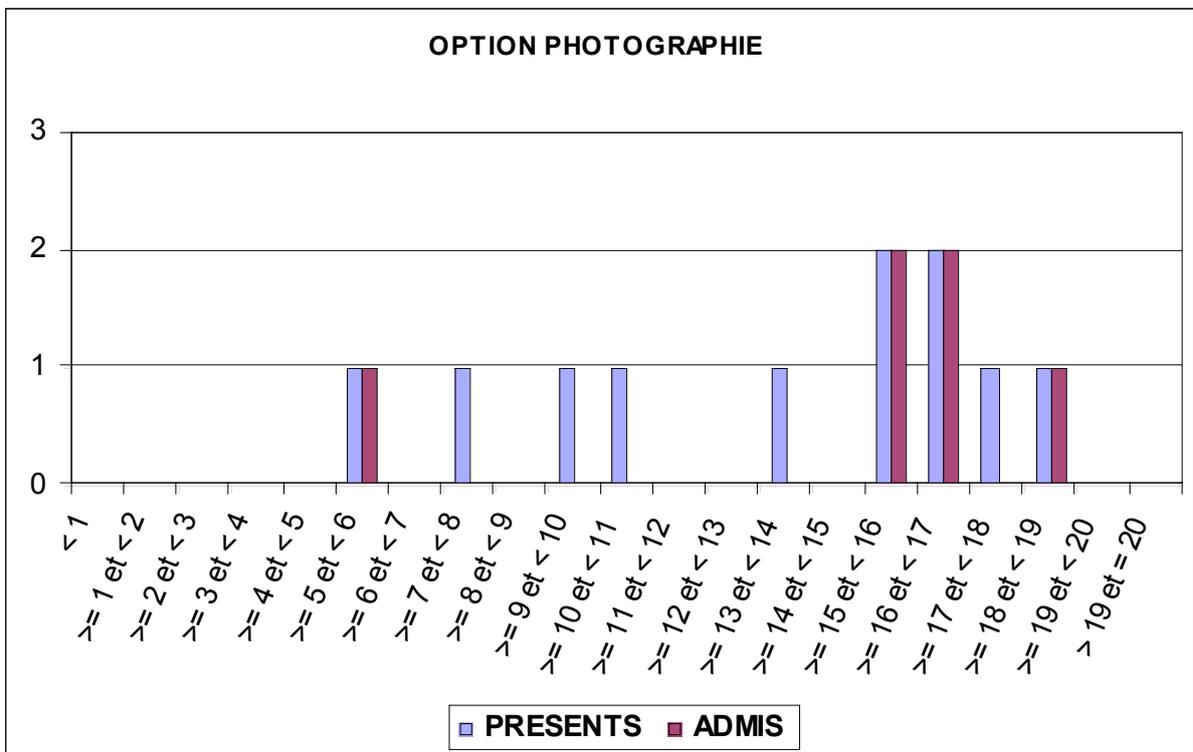
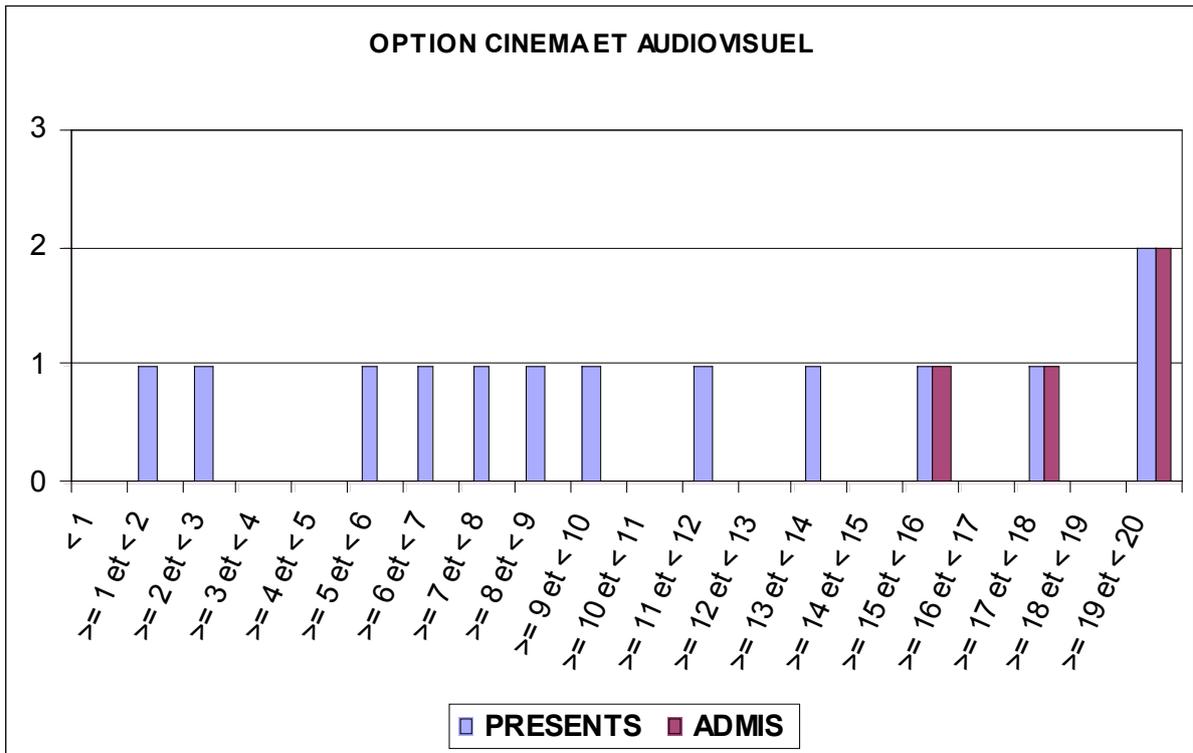


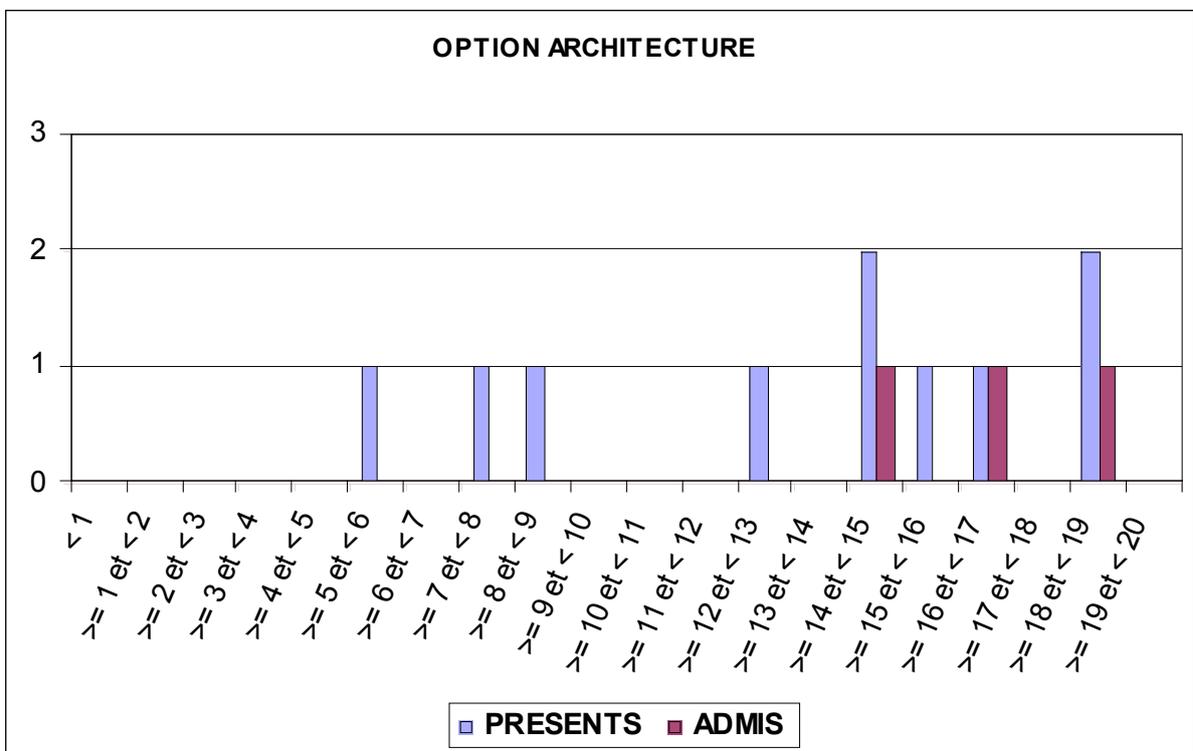
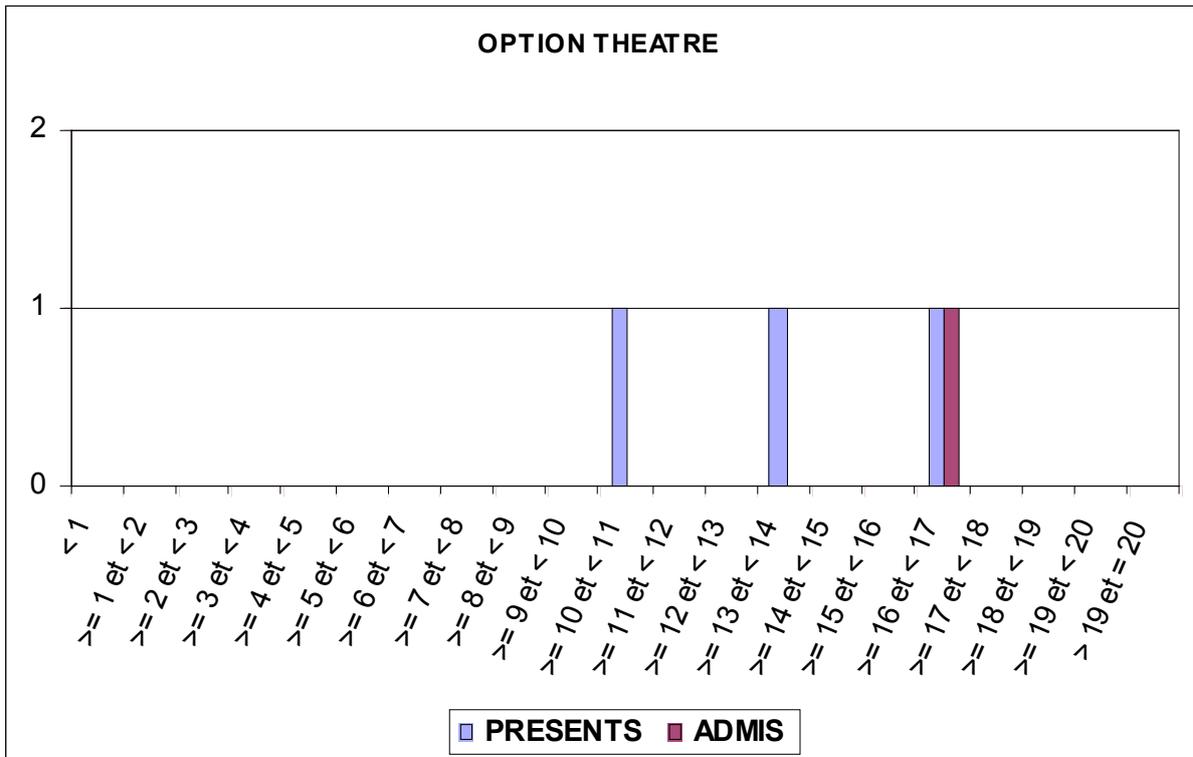


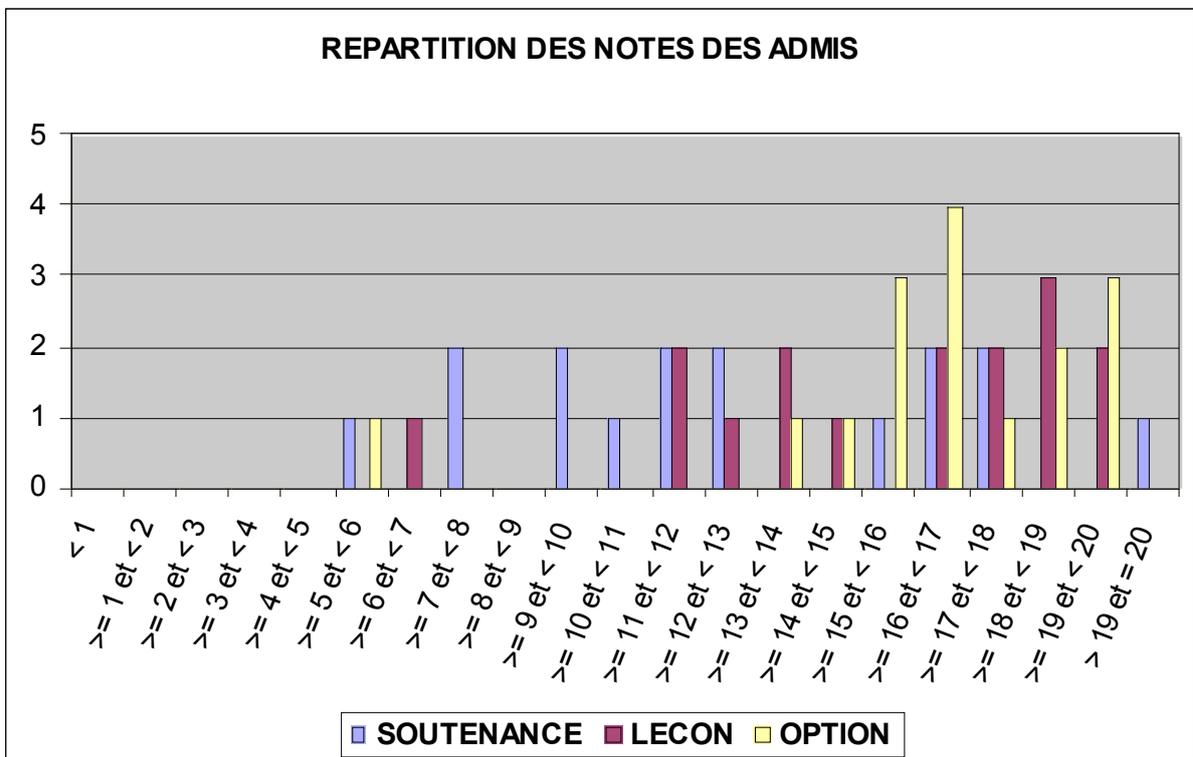
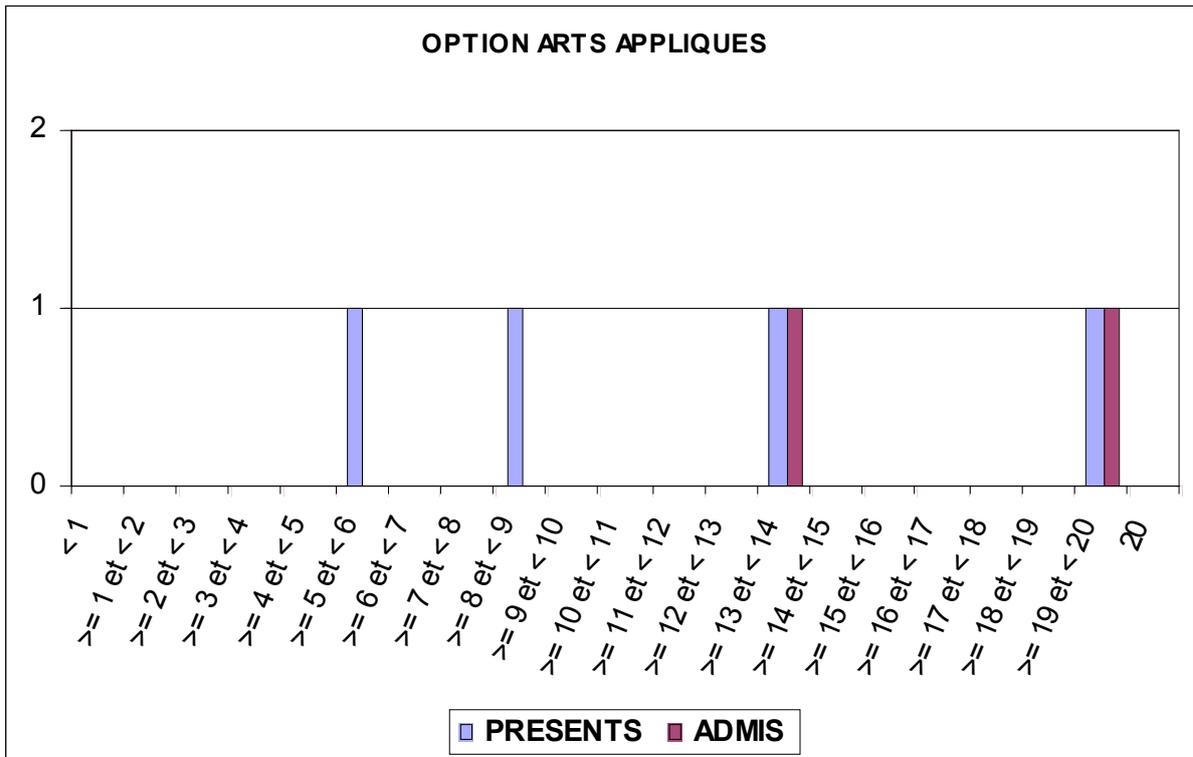
ADMISSION

INTERVALLES DES NOTES DES ADMIS COMPARÉS A CEUX DES PRÉSENTS









Remarques du président

Les différentes commissions du jury de l'agrégation externe d'arts plastiques se sont livrées, comme il est chaque année d'usage, à un exercice d'évaluation critique des résultats de la session 2010 du concours. Les rapports circonstanciés qui figurent dans le présent document sont le prolongement d'échanges et de débats qui ont eu lieu à l'occasion des délibérations d'admissibilité et d'admission.

Leur finalité essentielle vise à dresser le bilan de la session, à décrire clairement les attentes du jury et, surtout, en pointant les écarts entre ces exigences et les résultats réels, à aider les futurs candidats à mieux se préparer. En effet, la première remarque qui s'impose et qui est de simple bon sens, c'est qu'un concours du niveau de l'agrégation suppose nécessairement une solide préparation, tant au plan méthodologique qu'en ce qui touche l'acquisition de connaissances précises afférentes aux programmes. On ne rappellera jamais assez par ailleurs que la culture personnelle acquise tout au long des études reste le meilleur étayage de cette préparation au concours ; c'est elle bien souvent qui fait la différence, car elle transcende une simple érudition de circonstance et fait prévaloir le discernement sur une information sans recul.

Si, comme on pouvait s'y attendre, encore trop de candidats ont tenté leur chance sans vraiment s'être préparés, il est en revanche réconfortant de souligner, comme le font presque tous les rapports d'épreuves, que beaucoup de candidats ont pris au sérieux l'étape de la préparation. C'est ce qui explique que les résultats, assez comparables à quelques infléchissements près à ceux de l'an passé et même des années précédentes, attestent un niveau général assez satisfaisant.

Certes, nombre de prestations à l'admissibilité (notamment à l'épreuve de pratique plastique) confondent par leur insuffisance, témoignant d'une absence totale de maîtrise des moyens, des connaissances et des méthodes ; il reste que, cette frange étant mise à part, un bon nombre de candidats se tirent d'affaire honorablement et que d'excellentes prestations (par exemple en histoire de l'art pour l'admissibilité ou en options pour l'admission) sont heureusement constatées.

Rappelons qu'en 2010, pour 16 postes mis au concours, 587 candidats s'étaient inscrits, ce nombre chutant à 243 pour les présents (41% des inscrits). La barre d'admissibilité était de 8,25 (un point de moins qu'en 2009).

En ce qui concerne l'épreuve d'esthétique, la moyenne de l'épreuve pour les admissibles reste stable ; seuls deux candidats admis obtiennent en esthétique une note inférieure à 10 : c'est dire que l'épreuve remplit bien son rôle et, avec un coefficient modeste, participe à la sélection des meilleurs candidats. Le jury a utilisé, à juste titre, toute l'échelle des notes. Il rappelle, cette année encore, la nécessité de construire une problématique (au lieu d'accumuler des références approximatives et des exemples insignifiants), de déterminer les concepts (au lieu d'alléguer des généralités), de traiter le sujet effectivement proposé et non celui qu'on aimerait avoir, d'analyser plutôt que de réciter, enfin et surtout d'exercer son jugement critique sur des références maîtrisées et des exemples de première main – tant il est vrai qu'une pensée personnelle ne saurait prendre appui sur des approximations.

C'est la même réflexion qu'attendent les membres de la commission d'histoire de l'art, conduisant les candidats à formuler avec clarté une problématique et construire, au regard du sujet pleinement pris en compte, une trame solidement étayée de notions et d'exemples dont le recours puisse attester aussi, de la part des candidats, outre des connaissances précises et des références pertinentes, une relation sensible et personnelle aux œuvres. Les rapporteurs soulignent légitimement la valeur discriminante de cette dernière dimension, qui permet de « déjouer une servilité académique » et d'éviter une « restitution mécanique des connaissances ». D'excellentes copies ont été notées 18/20.

L'épreuve pratique de l'admissibilité a donné lieu à des propositions variées relativement aux techniques graphiques utilisées. C'est peut-être dans le cadre de cette épreuve que les écarts sont les plus accentués, entre des candidats manifestement ni préparés ni avertis (et sans doute peu conscients des exigences requises) et ceux qui sont capables, en répondant à l'incitation du sujet, d'affirmer un parti pris artistique servi par une réelle maîtrise des moyens techniques et plastiques (À cet égard, le recours légitime aux outils numériques ne dispense pas de cette maîtrise artistique : du collage, de l'assemblage, de la composition etc.) La moyenne des présents, pour cette épreuve est plus faible qu'en 2009, puisqu'elle s'établit à 4,40 (contre 5,52).

À l'épreuve pratique de l'admission, la proposition constituée par « la conquête de l'air » (accompagnée de documents) s'ouvrait sur de nombreuses strates renvoyant au rêve, aux inventions, aux mythes etc. Chaque candidat avait, en fonction de sa culture, de son imaginaire et de la pratique personnelle où il s'est engagé, à choisir une piste possible. Certes, une fois encore, il s'impose de « traiter le sujet ». Mais les candidats ont parfois cru à tort qu'empiiler des références hétéroclites était

une façon de le faire, alors que cette surdétermination ou saturation produit l'effet inverse. Il se vérifie une fois de plus que le courage de prendre parti est la seule bonne méthode, à condition bien sûr d'être à même de justifier son choix. Cette épreuve est à la fois multiple dans le temps et dans sa substance même, car l'articulation du projet, de la réalisation et du discours qui les soutiennent est la clef de la réussite.

L'épreuve de leçon demande au candidat de concevoir et de structurer une situation d'enseignement, relativement au sujet qui lui est proposé. Le jury a constaté plusieurs prestations brillantes ; la moyenne des présents (10,15) et surtout des admis (14,88) montre que les candidats, qui ont pris connaissance des rapports des sessions précédentes, se sont préparés avec soin à l'épreuve. Celle-ci est modifiée en 2011, aux termes de l'arrêté du 13 juillet 2010 (publié dans le JO du 17). Ni la durée totale de l'épreuve (1h15mn), ni le coefficient (3) ne changent. Est introduite, au niveau de l'entretien une bipartition (25mn prolongeant le sujet de la leçon + 20mn). Cette seconde partie de l'entretien, immédiatement enchaînée et notée sur 5 pts, « développe, selon l'arrêté, une question touchant la connaissance réfléchie du contexte institutionnel et des conditions effectives d'un enseignement exercé en responsabilité telle que définie par la première compétence de l'annexe I de l'arrêté du 19 décembre 2006 ». La question est remise au candidat au début de l'épreuve avec le sujet de la leçon (rappelons la durée de préparation : 4h). Il ne peut s'agir ni de réciter on ne sait quel catéchisme, ni de faire étalage de bons sentiments, ni d'afficher une moralité convenue, mais bien de montrer une aptitude à réfléchir concrètement et intelligemment sur les enjeux éthiques et pédagogiques de la transmission effective du savoir à de élèves dans les conditions et sur l'horizon de la société d'aujourd'hui, ceux-ci n'étant pas considérés comme la norme, mais comme une donnée à prendre en compte dans toute démarche responsable et réellement opératoire sur un plan pédagogique. C'est un ce sens que cette partie de l'entretien peut être regardée comme un élargissement de l'échange avec le jury qui se rattache directement au thème et à la méthodologie de la leçon.

En ce qui concerne les épreuves d'option (entretiens sans préparation), les 41 admissibles se sont répartis ainsi : 10 en architecture, 3 en théâtre, 11 en photographie, 13 en cinéma et vidéo, 4 en arts appliqués. Comme l'an dernier, les rapporteurs se plaisent à souligner un fait encourageant, soit que les candidats ont lu les rapports et se sont préparés ; ils ont pu heureusement récompenser de très bonnes, voire d'excellentes prestations. C'est dire combien cette épreuve, qui valorise la motivation, la curiosité et la culture des candidats tient toute sa place dans le déroulement du concours et il est satisfaisant de constater que les candidats reçus n'ont pas pris cet entretien à la légère et l'ont pleinement intégré dans leur stratégie de préparation au concours dès le début.

Je tiens à mettre pour finir en valeur un trait qui est à bon droit relevé par les rapporteurs : c'est que la liberté (de juger, de proposer, d'oser) est – à condition, ai-je besoin de le préciser, de pouvoir s'appuyer sur des savoirs et savoir-faire élaborés – à tout prendre la meilleure des inspirations. Elle évite l'écueil de la doxographie, des références plaquées et des réalisations sans esprit. Que les candidats sachent que le jury ne fait pas la confusion entre compétence et conformisme !

Je ne terminerai pas ces remarques en guise d'introduction sans rendre hommage à ma collègue, Hélène Sorbé, qui, durant les quatre précédentes années m'a précédé dans cette mission et la remercier de son aide, de ses précieux conseils et de son exemple dont je me suis inspiré ; sans encourager sincèrement les futurs candidats qui, j'espère, trouveront dans ce rapport matière à orienter leur travail et à guider leurs efforts de préparation ; sans remercier de tout cœur mes collègues, membres du directoire et des commissions, pour leur dévouement et leur sens élevé du service public.

Michel Guérin

ADMISSIBILITE

EPREUVE D'ESTHETIQUE ET SCIENCES DE L'ART

RAPPEL DU TEXTE RÉGLEMENTAIRE (BO n° 30 du 31 août 2000, arrêté du 10 juillet 2000).

Épreuve écrite d'esthétique et sciences de l'art : cette épreuve prend appui sur un document textuel assorti d'un sujet.

Le texte est emprunté à une bibliographie proposée tous les trois ans et comprenant, notamment, des ouvrages d'esthétique, des écrits d'artistes, des textes critiques (durée : six heures; coefficient 1,5).

Arrêté du 10 juillet 2000 (BO n° 30 du 31 août 2000) modifié par l'arrêté du 27 septembre 2002 (BO n° 40 du 31 octobre 2002).

SUJET

« L'esthétique apparaît bien plus riche de significations si l'on admet qu'en embrassant la pratique, en reflétant et en informant la *praxis*, elle concerne aussi le social et le politique. L'élargissement et l'émancipation de l'esthétique impliquent, parallèlement, que l'on reconsidère la notion d'art en libérant celui-ci du carcan qui le sépare de la vie et des formes plus populaires d'expression culturelle. L'art, la vie et la culture populaire souffrent aujourd'hui de cette identification restrictive de l'art aux seuls beaux-arts. Si je défends la légitimité esthétique de l'art populaire et si j'analyse l'éthique comme un art de vivre, c'est pour tendre vers une définition plus démocratique de l'art.

(...) La philosophie ne vise plus à représenter fidèlement les concepts qu'elle examine, mais s'engage désormais activement à les réformer pour notre plus grand profit. La tâche de la théorie n'est alors pas de parvenir à une vérité quelconque concernant notre compréhension ordinaire de l'art, mais bien de repenser l'art de façon à enrichir son rôle et son appréciation. »

Richard SHUSTERMAN, *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, éditions de Minuit, 1991, p.11.

Faut-il libérer l'art des arts ?

Membres du jury :

Jean ATTALI, Marie ESCORNE, Charles FLOREN, Alexandre LISSNER, Stéphane PETROCCHI, Frédéric RAMBEAU, Carole TALON-HUGON, Michel VERHELST

Rapport de jury

établi par Charles FLOREN et Carole TALON-HUGON

Introduction

Cette année, le sujet de l'épreuve d'esthétique et des sciences de l'art portait sur *l'art et les arts*, thème qui sera celui des deux prochaines sessions. Le sujet proposé aux candidats se composait d'un extrait de *L'art à l'état vif* de Richard Shusterman associé à la question : « Faut-il libérer l'art des arts ? ».

La moyenne générale de l'épreuve d'esthétique des candidats présents s'établit cette année à 7,2, tandis que la moyenne des candidats admissibles s'élève à 11,3 contre 11,7 pour l'année 2009. Sur 252 candidats présents, 63 candidats obtiennent une note égale ou supérieure à 10/20, soit

environ un quart des candidats présents à l'épreuve. Enfin, la moyenne générale des candidats admis s'élève à 11,6/20.

On peut donc noter qu'en dépit de l'affaissement relatif des notes les plus hautes (16/20 cette année contre 18/20 l'année précédente), la moyenne générale de l'épreuve reste stable et, malgré une légère baisse là aussi, la moyenne générale de l'épreuve pour les candidats admissibles, avoisine celle de l'année 2009. L'épreuve d'esthétique remplit donc toujours pleinement son rôle dans les épreuves d'admissibilité (seulement deux candidats admis obtiennent en esthétique une note inférieure à 10/20).

Le jury a de nouveau été attentif à utiliser toute l'échelle de notation afin de départager le plus justement possible les candidats. Nous voudrions faire apparaître dans ce rapport les qualités dont ont su faire preuve les candidats qui se sont manifestement préparés avec sérieux aux exigences spécifiques de l'épreuve pour encourager ceux qui n'ont pas réussi, par une préparation trop hâtive ou par la persistance de lacunes méthodologiques trop importantes, à réussir leur composition d'esthétique. Le but du présent rapport est évidemment d'aider les futurs candidats et non de faire apparaître exclusivement les défaillances de ceux qui n'ont pas réussi.

Nous rappelons, en 2009, que la mission dévolue aux correcteurs consiste à évaluer des candidats à un concours de recrutement de professeurs et qu'à ce titre, la clarté, la pertinence dans l'élaboration d'une composition ordonnée et une certaine aisance dans le choix des exemples nous paraissent des qualités essentielles requises chez de futurs professeurs. Ces exigences nous semblent toujours d'actualité, même si trop souvent, les candidats semblent oublier que le libre exercice du jugement, à condition qu'il témoigne d'une authentique pensée, informée et nourrie d'exemples de première main, est, dans un concours comme celui-ci, la qualité essentielle attendue des candidats. Liberté n'est toutefois pas licence, et penser librement sur un sujet d'esthétique nécessite une préparation méthodique et rigoureuse où le panorama stérile de références compassées n'a pas sa place. Les indications bibliographiques proposées aux candidats pour les orienter utilement dans leur préparation, doivent constituer une aide substantielle et précise pour élaborer une pensée solide et singulière et non devenir le prétexte à réciter des fragments de doctrines orphelins de toute pensée véritable.

Les candidats au concours de l'agrégation ne peuvent faire l'économie d'un travail régulier et constant par l'exercice et l'entraînement à communiquer le plus clairement possible une pensée d'un niveau élevé et exigeant. Seul ce travail de préparation peut ensuite conduire à être capable d'exprimer, dans une langue claire et soutenue, une pensée précisément articulée, construite et suffisamment souple pour dégager une problématique légitime et pertinente prenant en compte les aspects essentiels du sujet proposé.

Nous avons lu cette année encore avec plaisir de très bonnes copies, mais nous constatons aussi que bien des candidats semblent insuffisamment préparés à cette épreuve et s'avèrent incapables de dégager une problématique claire devant le sujet proposé. Le défaut de connaissances précises est très souvent la cause flagrante de cette incapacité : on déplore trop de copies exsangues, vides de toute référence précise ou d'exemples pertinents. Enfin, la bonne tenue de la langue, la clarté et l'efficacité de l'expression restent, bien entendu, des critères déterminants dans l'évaluation des copies.

L'intention du jury, par le présent rapport, est avant tout d'aider les futurs candidats à surmonter ces défaillances et à prendre la mesure des exigences de l'épreuve. C'est pourquoi nous voudrions encore une fois commencer par conseiller cette année aux candidats de la future session de consulter les rapports toujours très utiles des années précédentes où sont rappelés l'esprit et la nature de l'épreuve et où sont proposés des conseils méthodologiques et pédagogiques indispensables que nous ne répéterons pas ici.

Le présent rapport reste de ce fait en complet accord avec ces textes et voudrait en prolonger l'esprit. Nous voulons rappeler clairement la nature des exigences du jury pour éclairer les futurs candidats à la fois sur les critères de notation retenus d'un commun accord par les correcteurs et communiquer aux futurs agrégatifs le résultat du bilan que le jury a pu faire des difficultés rencontrées cette année par les candidats tant sur les questions de méthode que sur les questions touchant directement à l'analyse du sujet.

I. Indications de méthode

Les notes les plus basses, encore nombreuses, attribuées aux candidats recouvrent des copies toutes très défailtantes, mais pour des raisons parfois sensiblement différentes. Tout d'abord, la méconnaissance flagrante de la bibliographie, du *corpus* de textes que les candidats devraient pourtant connaître, conduit fréquemment à ne proposer qu'une copie hâtive, trop éloignée

des enjeux du sujet proposé et ne disposant d'aucune base solide pour étayer une argumentation cohérente. Trop de candidats se laissent ainsi aller à juxtaposer des généralités qui n'ont aucun rapport direct avec le sujet. D'autres, là encore par manque de préparation, ne semblent pas en mesure d'aborder simplement et clairement les notions en présence : « *praxis* », « pratique », « éthique » pour les définir, les analyser et pouvoir les intégrer dans une réflexion dialectique cohérente. Or, le texte proposé cette année, riche en problèmes, ne pouvait offrir aux candidats bien préparés, de difficultés insurmontables de compréhension. Les enjeux, directs et parfaitement intelligibles dans leur radicalité, pouvaient certes s'avérer délicats à discuter, mais ils étaient aisés à resituer. Nous ne saurions trop rappeler aux futurs candidats qu'un sujet s'*analyse* : les termes –qu'il s'agisse du texte ou de la question- doivent être définis et analysés. Comment traiter le sujet proposé si l'on ne s'interroge jamais sur ce que signifie ici « libérer » ? Les termes d'« émancipation », de « populaire », de « démocratique » nécessitaient nous semble-t-il une prise en compte des enjeux politiques -au sens large- du sujet et non de vagues sentiments généraux sur la place de l'art dans la société ou des parodies d'enquêtes sociologiques. L'évitement de ce questionnement précis et rigoureux ne conduit trop souvent qu'à ignorer le sens véritable de la question proposée ou à galvauder abusivement le sujet.

- Encore une fois, le jury déplore, pour un grand nombre de copies, l'absence totale d'exemples précis et pertinents. Les exemples, lorsqu'ils ne sont pas totalement absents, se réduisent trop fréquemment, pour les copies rapides ou bâclées, à de simples noms juxtaposés sans ordre, sans choix et sans cohérence : les œuvres comme celles de Merz, Beuys, Cunningham, Cage, sont citées ici en passant. Le jury a souvent eu le sentiment que les exemples utilisés ne sont pas véritablement choisis par le candidat, qu'ils fonctionnent presque comme un code stérile, un improbable sésame et ne font qu'émailler une pensée manquant de fermeté et de parti pris. Comme si, à la seule lecture des rapports problématiques de l'art et de la vie, on évoquait aussitôt presque par réflexe, les noms de *Fluxus*, Robert Filliou, l'art relationnel etc. sans aucun examen sérieux. Or, le juste équilibre entre les exemples et les références est l'une des conditions de la réussite de la dissertation d'esthétique. Sans l'intelligence sûre des œuvres évoquées, sans le sentiment chez le correcteur, d'une familiarité réelle avec elles, le candidat ne peut faire la preuve ni de sa capacité à transmettre un savoir vivant ni de son autorité à proposer et à conduire une authentique éducation esthétique. C'est la nature et le sens même de cette épreuve où les connaissances philosophiques nécessitent immanquablement d'être éclairées par des exemples précis et choisis, où la spéculation la plus rigoureuse ne peut jamais être détachée sans péril de la fréquentation la plus concrète des œuvres.

- Hormis les copies réellement indigentes ou bâclées auxquelles logiquement ont été attribuées les notes les plus basses, le jury a su prendre, cette année encore, la mesure du sérieux avec lequel les candidats ont, dans l'ensemble, préparé l'épreuve. C'est cependant dans l'usage des références philosophiques et esthétiques que réside encore beaucoup trop de maladroites et d'approximations. Il est fréquent de lire des copies où les candidats semblent vouloir se débarrasser au plus vite du sujet proposé pour traiter le sujet qu'ils auraient voulu avoir à traiter... Une préparation à un tel concours exige à tout le moins l'art de nourrir *librement* sa réflexion à l'aide de références pertinentes et appropriées sans se laisser aveugler par le souci déplacé de dire tout ce que l'on sait. En la matière, la quantité ne saurait faire illusion : trop de candidats confondent le déluge historisant avec l'usage réglé et pertinent du savoir patiemment acquis et réfléchi : tel candidat noie le correcteur sous une cascade de références historiques et théoriques, d'Alberti à Diderot, de Kant ou Hegel à Schiller, Nietzsche ou Wagner ; d'Adorno à Greenberg, de Gombrich à Didi-Huberman, etc. sans aucune évaluation juste de l'interrogation qu'on lui propose. Tel candidat semble vouloir réciter tout ce qu'il sait mais n'interroge jamais le texte de R. Shusterman et réduit finalement le sens de la question posée à une opposition entre le concept d'art et la diversité des arts et des artistes... Le sujet disparaît ainsi presque entièrement, enseveli sous d'inutiles panoramas historiques. Le jury rappelle qu'il n'ignore pas les difficultés qui jalonnent la préparation à l'épreuve d'esthétique et surtout la difficulté à maîtriser un savoir à la fois complexe et précis pour être en mesure, au moment de l'épreuve, de le manier et de l'utiliser avec intelligence et liberté. C'est néanmoins dans cette juste et nécessaire distance à l'égard de son propre savoir qu'on peut alors seulement se libérer et commencer réellement de penser. Il est encore trop fréquent de voir les candidats réduire le passage proposé à un palimpseste où l'on peut faire apparaître tout et n'importe quoi.

C'est pourquoi on ne saurait trop mettre en garde encore une fois les candidats sur l'inutilité et l'inanité de la récitation aveugle des doctrines, sur les périlleux et indigestes échafaudages

chronologiques : ce type de traitement maladroit et mal compris du sujet ne peut conduire qu'à abdiquer la valeur même de l'exercice qui tient à l'usage et à l'essai d'une pensée libre et personnelle se confrontant aux problématiques réelles du sujet proposé. Par ailleurs, il est fréquent d'observer des candidats qui manifestement ont travaillé quelques références du *corpus* proposé, vouloir à toute force utiliser leur savoir fraîchement acquis envers et contre toute logique. Certes, le jury est ouvert à toute piste de réflexion susceptible de faire apparaître les enjeux du sujet, mais il était parfois périlleux de plaquer un résumé de la conférence d'Adorno (*L'art et les arts*) sur l'extrait de Shusterman sans jamais prendre la mesure de tout ce qui les sépare... La durée impartie à l'épreuve d'esthétique permet l'élaboration d'une réflexion soutenue, rigoureusement construite et substantielle dans les références utilisées, à condition que celles-ci soient situées à leur juste place, c'est-à-dire comme des éléments aptes à provoquer la pensée du candidat dans ce qu'elle aura de plus libre et de plus singulier. Une pensée libre et forte ne s'apparaît à elle-même que dans un échange fécond et constant avec les textes et les œuvres et ne se départit jamais des règles méthodologiques et dialectiques de la forme dissertative.

II. Eléments d'analyse du sujet

Le texte retenu cette année –un bref extrait de la préface à *L'art à l'état vif* de Richard Shusterman- permettait aux yeux du jury de départager, d'évaluer et de juger efficacement de la qualité des copies produites par les candidats. Aisément accessible dans ses thèses et dans ses enjeux, le passage pouvait néanmoins susciter utilement une réflexion problématique et, à tout le moins, proposer des pistes d'investigations riches et concrètes. Prenant parti de manière franche et directe sur la place de l'art et de l'esthétique, sur leurs rapports mutuels, il ne pouvait manquer d'encourager les candidats à l'audace théorique et il les invitait au moins à réfléchir rigoureusement le sens de leur propre formation. Cela dit, si bien des candidats ont su légitimement pointer les problèmes soulevés par l'extrait proposé et, en particulier, le problème d'une éventuelle « libération » de l'art, ils se contentent trop souvent d'un constat facile et contestable sur la libération effective de l'art vis-à-vis de tout code ou de toute règle, sans examen véritable des présupposés et des conditions de cette libération.

L'une des pistes possibles d'analyse, évitant de galvauder les thèses proposées ou de les effacer d'un revers de main, était de prendre acte d'emblée de la portée *éthique* du passage : c'est ainsi qu'un très bonne copie, faisant précisément apparaître l'horizon éthique des thèses de R. Shusterman, a pu ensuite restituer clairement et substantiellement la filiation pragmatiste de ses présupposés et recentrer sa réflexion, de manière légitime, sur le questionnement éthique généré par l'art. Ce qui n'a pas empêché l'auteur de cette copie de signaler fortement les risques d'une libération de l'art qui peut aussi se réaliser au détriment de sa valeur esthétique voire servir une instrumentalisation idéologique. En pointant ces risques, le candidat affirmait à la fois avec force sa propre pensée tout en révélant brillamment les enjeux essentiels de l'approche pragmatiste de R. Shusterman. Toutefois, on peut regretter que certains candidats soient arrêtés par les notions elles-mêmes, affaiblissant par là la portée de leur réflexion. Le terme de *praxis*, dont on pouvait attendre des candidats qu'ils le circonscrivent clairement, a laissé perplexe ou silencieux trop fréquemment. Or, c'est bien dans la contestation de l'opposition traditionnelle –et d'abord aristotélicienne- de la *poiésis* et de la *praxis* que réside la part la plus originale –et sans doute aussi la plus problématique- de la pensée de R. Shusterman. Et si l'on ne voit pas comment l'auteur défend une émancipation et un élargissement de l'esthétique à partir de cette remise en cause, il devient difficile de comprendre les enjeux de cette « panesthétique » pragmatiste. Refuser la séparation de l'art et de la vie prend ici son sens à partir de cette réhabilitation esthétique de la *praxis* : si l'auteur appelle de ses vœux un art libéré du cube blanc de la galerie, c'est bien parce qu'il reviendrait à l'art, comme pratique généralisée, de structurer l'éthique elle-même. C'est pour n'avoir pas vu ce sens de la *praxis*, qu'un candidat, pourtant légitimement soucieux d'interroger de manière critique et réfléchie les thèses de l'extrait, passe finalement à côté des enjeux véritables de la question : « Mêler l'art populaire à l'art », conclut le candidat, « ouvrir l'art à la vie ». On peut en convenir, mais le recours au texte de Shusterman aurait dû conduire, à partir de cette prémisse, à proposer de nouvelles conditions de définition de l'esthétique, non pas séparément de la *praxis* mais à partir d'elle. Le mot *praxis*, hélas, n'est pas compris, ayant été confondu avec le savoir-faire ou la technique : ce contresens l'a privé de donner à sa réflexion la consistance problématique qu'elle méritait.

Il nous faut encore une fois rappeler que la forme duelle du sujet d'esthétique ne doit pas inviter à ignorer l'un ou l'autre de ses aspects : les copies les plus défailtantes se réduisant trop souvent à un résumé indigent du texte ou, au contraire, dans l'ignorance désarmante de l'extrait proposé. Les

correcteurs ont pu constater que les candidats capables de retrouver clairement les présupposés pragmatistes du passage proposé, d'établir avec précision les rapports de ceux-ci avec la pensée de J. Dewey, par exemple, étaient dès lors suffisamment armés pour développer une réflexion pertinente et ouverte sur le sujet proposé sans se masquer les problèmes aigus posés par ces thèses. Il nous faut encore rappeler que seule la lecture attentive, réfléchie et méthodique du document textuel permettra de confectionner une dissertation riche et convaincante.

Un travail de clarification sur les notions de « Beaux-Arts », d'« arts » et d'« art populaire » s'avérait enfin indispensable pour aborder dans les meilleures conditions possibles le sujet sans en déformer le sens ou en oublier les enjeux essentiels. Bien des candidats se sont progressivement enfermés dans leur réflexion faute d'avoir mené à bien ce travail et se trouvent contraints soit à stigmatiser trop facilement une disparition de l'art dans sa démocratisation croissante, soit, au contraire, à constater l'inévitable récupération élitiste de toute forme d'art populaire. Les candidats ont semble-t-il éprouvé des difficultés sensibles à trancher nettement dans la question proposée, souvent moins par prudence théorique que par manque de détermination dans l'analyse des notions et par une confusion malheureuse de ces termes. Enfin, peut-être aussi par une certaine frilosité spéculative certes compréhensible dans le cadre du concours, mais trop souvent dommageable pour la qualité théorique des copies.

Les candidats ont pourtant prouvé ponctuellement qu'il était possible de construire une réflexion puissante et substantielle en évitant à la fois l'écueil des allusions vagues et celui de la récitation scolaire des doctrines. Ainsi, un(e) candidat(e) donne le ton en citant L. Jouvét en exergue : « Il faut mettre un peu d'art dans sa vie et un peu de vie dans son art. » L'allusion, dès l'introduction, au cinéma comme art populaire et de masse, oriente utilement la réflexion en annonçant finement ses enjeux. Le rêve d'un élargissement de la sphère esthétique est ensuite rigoureusement resitué historiquement, chez les Romantiques puis chez Wagner. Le développement se fait ensuite en trois parties : 1) le repli de l'art sur lui-même, sur son essence ; 2) la nécessaire « pluralité » de l'art ; 3) les formes populaires. Le conflit entre culture populaire et culture savante structure la première partie de la réflexion et permet une analyse efficace de cette notion, centrale dans l'extrait proposé. Il est montré à travers la reprise des exemples du théâtre grec et du théâtre élisabéthain, comment les formes populaires d'autrefois sont réservées aujourd'hui à un public élitiste. Si l'art savant a puisé dans l'art populaire de nouvelles formes d'expression, l'art ne deviendrait ce qu'il est que par exclusion – dans « une unité autarcique et libérale » ? C'est le paradoxe qui amorce la discussion qui s'ensuit : l'art existe grâce à sa part non noble. Le thème de la matérialité de la peinture introduit judicieusement une référence historique au *paragone* de la Renaissance. C'est dans ce processus d'exclusion réciproque et de spécification croissante que la modernité se serait pensée. C'est cette perspective formaliste et idéaliste que la suite de la dissertation tente de renverser, en prenant appui cette fois, après Félibien, sur la seconde tradition moderne, celle des correspondances entre les arts (Baudelaire) et de leur « effrangement » (Adorno). L'art baroque est décrit aussi comme celui du dialogue entre les arts (peinture, sculpture, architecture). Le théâtre et l'opéra illustrent cette union des arts, rendue manifeste aussi par le goût baroque pour l'étrange (Monteverdi, *Orphée*). La troisième partie démontre que les échanges entre cultures populaire et savante se développent et apparaissent comme la condition du renouvellement des arts. Demeure toutefois l'ambivalence de ce rapport du savant au populaire dont atteste l'hésitation historique au sujet des arts « primitifs », devenus dernièrement arts « premiers ». Une allusion au peintre congolais Chéri Samba permet d'évoquer l'évolution de l'art à l'ère de la mondialisation : l'art dans « le champ élargi des possibles »... Le (la) candidat(e) évoque le rapport de l'art populaire au divertissement (Muratoni, Gainsbourg) et retrouve pour finir les analyses de Shusterman à propos du *rap* : cet art des rues utilise un phrasé proche du récitatif, emprunte à la culture savante, mais de manière irrévérencieuse et créatrice. La dissertation s'achève en relevant l'ambiguïté d'une exposition qui consacre le *Street Art*, mais en le dénaturant (« Né dans la rue », Fondation Cartier, 2009).

Le jury a enfin constaté que les remarques de R. Shusterman dans le deuxième paragraphe du texte sur le nouveau rapport de la philosophie à la vérité, qui légitime un élargissement de l'esthétique et par là une libération de l'art, n'ont pas été suffisamment interrogées, en tout cas dans leur nature pragmatiste. C'était pourtant l'une des pistes les plus intéressantes sur laquelle les candidats pouvaient s'engager et qui permettait de critiquer la forme plutôt idéaliste que tend à prendre l'esthétique comme représentation de concepts figés. C.S. Peirce, par exemple, définit par sa maxime pragmatiste (« Considérer quels sont les effets pratiques que nous pensons pouvoir être produits par l'objet de notre conception. La conception de tous ces effets est la conception complète de l'objet. ») une nouvelle forme de clarté dans la représentation des objets qui engage moins comme on le croit souvent en caricaturant cette pensée l'expérience et les choses concrètes que la manière de concevoir les effets possibles de notre action sur les choses. C'est cette nouvelle forme de relation de

la vérité au monde que R. Shusterman veut appuyer ; l'œuvre d'art doit être mesurée non à sa conformité à une idée a priori de l'art qui renvoie à l'histoire de l'émancipation des beaux-arts mais à l'élargissement du concept qui se nourrit aussi bien des expériences plastiques que de leur relation inévitable à des effets concevables (et non seulement expérimentés) dans le champ social et politique.

Il nous semble que c'était une piste féconde pour saisir la thèse du texte, en prolonger les enjeux et ne pas caricaturer cette volonté d'élargissement de l'esthétique à l'art populaire qui ne consiste pas à l'aligner sur l'industrie culturelle que dénonce Adorno.

Nous espérons, au terme de ce bref bilan de la session 2010, avoir utilement éclairé et aidé les futurs candidats et surtout nous les invitons à ne pas craindre de relever le défi d'une pensée à la fois exigeante et de haut niveau qui ne se départit jamais d'une liberté et d'une autonomie sans lesquelles il n'est de dissertation d'esthétique pleinement réussie.

ADMISSIBILITÉ

ÉPREUVE D'HISTOIRE DE L'ART

Rappel du texte réglementaire : Arrêté du 10 juillet 2000 (B.O. n°30 du 31 août 2000), modifié par l'arrêté du 27 septembre 2002 (B.O. n° 40 du 31 octobre 2002).

Épreuve écrite d'histoire de l'art : un programme détermine tous les trois ans les questions sur lesquelles porte cette épreuve. L'une d'elles concerne le XXe siècle, l'autre une période antérieure (durée 6 heures ; coefficient 1,5).

SUJET

Le monumental dans l'espace public depuis 1960.

Membres du jury :

Bruno Nassim ABOUDRAR, Elsa AYACHE, Marianne JAKOBI, Cédric MOULLIER, Bertrand PRÉVOST, Paul-Louis RINUY, Evelyne TOUSSAINT, Diane WATTEAU

Rapport de jury

établi par Elsa AYACHE et Cédric MOULLIER

Préambule

En guise de préambule, nous aimerions rappeler ici deux évidences. La première est que ce rapport se présente comme l'analyse détaillée d'une épreuve à un moment donné ; la deuxième, est qu'il est aussi un outil de travail pour le futur candidat, tant en ce qui concerne la *forme* que le *sens* de la dissertation. Ce présent rapport a donc deux visées : l'une analytique, l'autre prospective. A ce titre, il paraît utile de lire et prendre en compte les rapports antérieurs afin de mesurer ce qui est attendu.

Les attentes du jury

Quelles sont justement les attentes du jury ? Il est légitimement attendu du futur enseignant qu'il soit capable d'ordonner sa pensée, de la structurer et de l'articuler de manière lisible et efficace. De ce point de vue, l'épreuve d'histoire de l'art renvoie à la capacité précise de formuler avec clarté et fermeté une problématique, déterminer des concepts, organiser un devoir qui soit construit. Cette épreuve doit notamment montrer que les candidats sont capables d'articuler une trame historique et un questionnement artistique par rapport à un programme donné. Mais c'est aussi l'occasion pour les candidats de mettre en avant une lecture plasticienne et sensible des œuvres, qui sous-entend une authentique culture personnelle. Ce regard plasticien est en effet essentiel pour éviter des analyses formalistes, formatées, ou platement descriptives.

Analyse du sujet

Le sujet choisi cette année portait sur la question concernant le XXème siècle : « Art et espace public de 1960 à nos jours. »

Le programme, qui avait été publié le 25 juin 2009, et le renouvellement de cette question comme la période choisie laissaient augurer des copies pleines de fraîcheur et de nouveauté. De ce point de vue, l'épreuve cette année a été discriminante, au meilleur sens du terme, car elle a permis à des très bons candidats de se distinguer.

Le libellé du sujet entendait cibler une dimension, une signification spéciale de la création artistique depuis 1960 : « Le monumental dans l'espace public. » Un peu de la même façon que pour Baudelaire, la moitié de la beauté est d'essence éternelle, et l'autre éphémère, le sujet incluait une part d'ancrage rassurant pour les candidats (car l'espace public était le cadre général de leur réflexion et de leur préparation au concours), et une part d'inattendu. Penser le monumental, telle était la surprise, et tel était l'objectif soumis à la sagacité des candidats cette année.

Posé comme une affirmation, un constat, le sujet méritait une analyse qui intègre l'étonnement, le doute, et la finesse. Le terme « monumental » n'était pas à analyser comme un simple adjectif mais bien comme concept. Ceci permettait d'en relever toute l'amplitude, et la richesse. Étonnamment, pourtant, la formulation du sujet proposé s'est révélée énigmatique pour trop de candidats qui n'étaient pas à même de concevoir des problématiques pertinentes.

Trois écueils potentiels

Il fallait, face au sujet donné, éviter trois écueils.

Le principal écueil, c'était le risque de superposer et de confondre « monumental » et « monument ». Bien des copies ont pris pour argent comptant l'équivalence des deux termes. Pour beaucoup, le monument est forcément monumental. Ce qui nous fait entrer alors de plain-pied dans la réflexion sur ce sujet. Lorsque Horace a reconnu avoir écrit « un monument plus durable que l'airain », ne s'agissait-il pas simplement d'un livre ? Et lorsque Ernest Pignon-Ernest, pour la période qui nous concerne, développe un travail commémoratif et nostalgique sur Rimbaud, peut-on qualifier son travail de monumental ? Non, le monument n'est pas forcément monumental. Et inversement le monumental n'est pas réductible au monument, à ses fonctions attendues de commémoration et de figuration événementielle.

Le deuxième écueil, c'était celui de la dissociation contextuelle. Le sujet proposait d'élucider une articulation entre le monumental et l'espace public (ce qui permettait d'aborder des notions connexes comme celles du *lieu*, du *territoire*, des *limites*...). Quels espaces publics pour quels types monumentaux ? Quels monuments, quelles œuvres monumentales pour quels espaces (urbain, naturel, partagé, à tout le monde, à personne) ? Y a-t-il des actions, des déterminations ou des révélations réciproques ? Quels autres facteurs entrent en jeu dans cette relation ? Dissocier le monumental de l'espace public revenait à amputer le sujet de moitié et conduisait le plus souvent à exposer une typologie de formes monumentales (qu'elles soient symboliques, bidimensionnelles, tridimensionnelles, éphémères, immatérielles... et même virtuelles) obligeant de ce fait la réflexion à être purement illustrative.

La troisième erreur était de dissocier la pensée du monumental de la période donnée. Pourquoi faire commencer le sujet en 1960 ? Ce sujet posait donc des questions de périodisation intéressantes. Première borne du sujet : pourquoi 1960 ? 1960 a souvent été posée comme une date clé à partir de laquelle tout change radicalement. À partir de cette date, comment penser une chronologie ? Une trame historique ? Quelques candidats ont voulu remonter à l'immédiat après-guerre (1945) pour mieux fonder (!) sur les ruines du conflit mondial leur réflexion. Mais c'était déjà en dehors de la chronologie demandée. Autre problème : à quelle date arrêter cette réflexion ? Où s'arrêter soi-même ? En histoire, une certaine prudence méthodologique exige qu'on attende un laps de temps de dix ans avant de pouvoir analyser sa propre époque. Certains ont eu la sagesse de ne pas évoquer les années 2000 de la création, songeant avec discernement qu'ils n'auraient pas suffisamment de recul pour pouvoir la traiter. Le risque, en effet, c'était peut-être d'être noyé dans l'actuel. Et là, plus que pour toute autre période, toute erreur de date devenait fatale. Quand un candidat affirme que Christo a réalisé l'emballage du Reichstag en 1975, il se trompe de contexte, et perd tout le sens de l'œuvre. C'est même un contresens. En effet, dire de l'œuvre qu'elle a été composée pour dénoncer la séparation des deux Allemagnes, c'est manquer toute la signification commémorative, consolatrice, et festive de cette œuvre, qui, rappelons-le, a bien été réalisée en 1995, c'est-à-dire 6 ans après que le Mur soit déjà tombé.

L'exercice de la dissertation

Un coup d'œil panoramique sur les copies fait ressortir des faiblesses étonnantes. D'une manière générale, on peut regretter que les candidats aient un rapport aussi flottant à l'histoire – à *leur* histoire, d'ailleurs – ce qui se traduit par une réelle difficulté à inscrire des œuvres dans un contexte, le plus souvent sans regard personnel et sans lien avec d'indispensables notions d'esthétique – on songe à la question de la dé-définition de l'art, aux notions d'expérience esthétique, d'horizon d'attente, de fonction critique de l'art, notamment.

Par ailleurs, on note dans une grande majorité de copies un rapport fétichiste à la référence qui vaut comme fin et non comme moyen. Les œuvres citées exemplifient le propos au lieu d'être un appui au questionnement. Dans d'autres cas, elles sont l'occasion de faire émerger isolément des questions. Ce sont pourtant ces questions qui devraient constituer la colonne vertébrale de la copie et permettre des déplacements réflexifs tout comme l'affirmation d'un parti pris.

En plus de cette non-maîtrise de la temporalité et des exemples, ce qui reste le plus gênant, c'est l'embarras des candidats face à la forme même de la dissertation. Une quantité non négligeable de candidats ont proposé un plan prêt-à-copier, relativement banal et insipide. La plupart des copies sont apparemment structurées selon des attendus, mais cette organisation s'avère très souvent artificielle, en l'absence de fil conducteur dans le raisonnement. Par prudence, les candidats ont pu évoquer, dans une première partie, les monuments, quels qu'ils soient, remontant même parfois jusqu'aux monuments aux morts de la première guerre mondiale, au cas où il aurait fallu, coûte que coûte, parler des monuments pour ne rien oublier. Puis, une seconde partie, plus vigoureuse, peut-être, déclinait souvent sous forme de liste les différentes qualités du monumental. Mais cela manquait de fermeté. Une troisième partie éventuelle évoquait le fameux rôle du spectateur. Mais l'ensemble ne pouvait être convaincant.

Si l'on reprend les différents moments de la dissertation, il importe de rappeler que ce qu'il faut éviter, ce sont les fausses certitudes et les évidences trompeuses. Du sujet, il fallait tirer d'abord une problématique. Tout sujet comporte un questionnement et plonge dans un doute. Or, la problématique pourrait s'apparenter à cette méthode par laquelle on sort du doute. Elle permet de faire émerger des articulations fédératrices entre le sujet, les concepts clés, les œuvres, les pratiques d'artistes et l'époque concernée. Les risques d'une juxtaposition peuvent alors être évités. Il est donc primordial d'accorder un temps de préparation spécifique à l'analyse approfondie du sujet. Beaucoup de candidats se contentent encore de transposer son libellé en problématique alors qu'il correspond à une incitation large de réflexion. « Enoncé du sujet » et « problématique » sont à distinguer dans le but de définir les limites du sujet et de proposer un questionnement singulier et critique.

Le contenu de la dissertation doit être, on ne le rappelle jamais assez, *soigné*. Les œuvres analysées doivent être évidemment citées de manière précise (le titre, la date, la localisation, et le nom de l'artiste ne devant pas être déformés) mais surtout connues dans le détail de leur forme et analysées selon divers paramètres (plastiques, esthétiques, historiques etc.). Le jury n'attend pas que les candidats sachent tout, mais qu'ils possèdent des connaissances solides, exactes, fines, et originales : les mêmes œuvres se retrouvent d'une copie à l'autre, et ce prêt-à-penser n'a rien à voir avec la culture qu'on est en droit d'attendre d'un agrégé d'arts plastiques. Les éternelles références à Christo, Jochen Gerz, ou à Buren ont fini par lasser. Parce que très souvent, on a pressenti qu'il s'agissait de remémorations d'exemples déjà analysés en cours, et qui, analysés de nouveau, s'affadissaient considérablement. Christo, Gerz ou Buren ne sont pas en cause ! Mais on pouvait s'intéresser à leurs œuvres plus passionnantes. On pense aux interventions américaines de Christo, (*Valley Curtain, Running Fence, The Umbrellas*, qui mettent en jeu un certain espace public, qui n'est certes pas celui de la ville, mais celui de la nature) plutôt que l'emballage du Pont-Neuf ou du Reichstag ; de même, on pouvait citer les interventions de Buren au Guggenheim plutôt que les *Deux Plateaux*...

Des éléments réjouissants

Les prises de risque comme les analyses courageuses ont été appréciées. Elles témoignaient, en fin de compte, d'une réelle liberté d'esprit. Telle copie, notamment, mettait en relation le

monumental avec des concepts proches, comme le « colossal », le « sublime » kantien et l'« édifiant », pour évaluer ensuite la pertinence du monumental entre 1960 et les années 2000 ; telle autre copie a su évoquer subtilement le travail de Boltanski, de Georges Rousse (trop peu cité !) ou de Ed Kienholz. Ces copies mettaient sans cesse en rapport le monumental et l'espace public, montrant une transformation de l'un par l'autre : des candidats renseignés ont montré comment le développement de la performance et des arts de la rue, non officiels, ont pu changer la vision de l'espace public et favoriser l'émergence d'actes artistiques monumentaux ou spectaculaires ; d'autres candidats encore se sont interrogés sur le renversement, opéré par certains artistes, qui les faisait agir non plus dans un mode monumental, mais selon un mode éphémère, gracile, ou discret. On le saisit bien, le monumental devait poser question, être comme une pierre dans une chaussure, faire scandale, au sens propre du terme, c'est-à-dire faire obstacle à toute forme d'évidence.

Nous avons apprécié également la présence de croquis. Il peut se révéler pertinent s'il argumente l'analyse écrite et s'articule à la problématique dégagée. Il doit être clair, légendé et titré. Un croquis de mauvaise qualité (mal dessiné, faux, ou redondant) nuit au candidat.

Deux exemples d'excellentes copies : pour la première, un plan en deux parties, limpide. Après avoir pris acte du développement sans cesse croissant du monumental, le candidat a analysé, « Dans une première partie, (...) les différents aspects de ce développement, après avoir pris en compte ses origines historiques, aspects qui sont aussi bien liés à de nouvelles pratiques artistiques – comme l'installation – qu'à une nouvelle politique culturelle, jusqu'à la prise en considération de l'espace public actuel, celui d'une « société du spectacle ». » Dans une deuxième partie, le candidat s'est proposé d'analyser « les problèmes inhérents au monumental, problèmes qui vont de l'hostilité du public à ceux de maintenance et d'entretien des monuments érigés, et auxquels des solutions sont apportées par les artistes comme les pouvoirs publics » Cette copie montrait l'influence de l'Expressionnisme américain (Pollock, Rosenquist) comme source du monumental. Autre copie nettement convaincante, dès l'introduction : « S'il est entendu que l'art monumental EST dans l'espace public, quels peuvent être alors les critères qui permettent de le définir ? S'agit-il, comme nous pourrions le sous-entendre, d'une question de dimension, de localisation ou de commanditaire ? Quelle définition de l'espace public ces critères impliquent-ils ? Nous verrons d'abord comment les dimensions de l'œuvre peuvent momentanément apparaître comme un critère ; puis comment une certaine finalité sociale de l'art peut définir le monumental ; enfin, nous évaluerons dans quelle mesure le commanditaire joue un rôle dans la définition de l'art monumental. » Ceci ressemble d'emblée à une copie intelligente, qui sait manier la langue française (le conditionnel fait état d'une prudence et présente des hypothèses de lecture), et qui sait faire prendre une dimension critique au sujet.

Les plus belles copies ont déjoué une servilité académique et une restitution mécanique des connaissances. Elles ont exalté une véritable liberté de penser. Sans que ce soit polémique, quelques candidats ont eu des réflexions stimulantes sur le risque qu'encouraient certains artistes à ne travailler que d'une manière monumentale. Le gigantisme de certaines créations contemporaines, qui vise pourtant une certaine efficacité, un large public, peut après tout aussi se renverser, et devenir source d'indifférence.

L'épreuve d'histoire de l'art à l'agrégation ne se prépare pas en une seule année. Elle exige une culture artistique et historique réelle, qui ne s'improvise pas mais doit avoir été construite patiemment au fil des études. Deux dernières remarques, qu'on veut fondatrices et utiles : du côté des candidats, du courage ! De l'audace ! Il faut prendre les problématiques à bras le corps. Du côté des préparateurs, de la patience et de l'énergie, pour apprendre aux candidats à construire leur pensée, afin qu'ils soient clairs et convaincants. De ces deux efforts combinés dépend, c'est certain, la réussite à l'agrégation.



ADMISSIBILITE

ÉPREUVE DE PRATIQUE PLASTIQUE

RAPPEL DU TEXTE RÉGLEMENTAIRE (BO n° 30 du 31 août 2000, arrêté du 10 juillet 2000)

Épreuve de pratique plastique : réalisation bidimensionnelle mettant en œuvre des moyens strictement graphiques pour répondre à un sujet à consignes précises.

Cette épreuve a pour but de tester l'engagement artistique du candidat, son aptitude à fournir une réponse pertinente et personnelle à une question posée, à faire la démonstration de ses capacités d'invention et de création, à témoigner de son savoir-faire en matière d'expression et de communication graphique (durée huit heures ; coefficient 3).

Format du support de présentation : grand aigle.

Cet arrêté du 10-07-00 est éclairé par la note de service du 18 octobre 2001 qui le précise : « Toutes les épreuves d'admissibilité et d'admission prennent appui sur des sujets à consignes précises, assortis ou non, selon les cas de documents visuels et textuels.

Ces sujets impliquent :

- de la part du candidat, des réponses mettant en évidence des qualités de méthode, de savoir, de savoir-faire, ainsi que des compétences dans l'ordre de l'invention et de la création artistique, nourries d'une culture intégrant la connaissance des œuvres du patrimoine et de l'art contemporain ;
- de la part du jury, une évaluation rigoureusement cadrée sur ces différents points. »

SUJET

« (...) le dessin n'est pas *transcription* mais *inscription* : il procède non par approches et synthèses successives, mais par éloignements et par écarts, selon un scénario qu'un modèle optique ne suffit pas à construire mais qui emprunte au registre du corps et de la gestualité. »

Philippe-Alain MICHAUD, *Comme le rêve le dessin*, Paris,
Éditions du Centre Pompidou / Éditions du Louvre, 2005.

Document :

Stéphane COUTURIER, *Série Landscaping – San Diego, Fenêtre, East Lake Greens*, 2002,
Photographie couleur, 123 x 101 cm.

À partir de la photographie de Stéphane COUTURIER et de la citation de Philippe-Alain MICHAUD, vous réaliserez une production interrogeant ces oscillations et tensions du visuel au gestuel qui caractérisent le dessin.

Critères d'évaluation :

- Prise en compte du document et intérêt de son exploitation en regard du sujet
- Complexité et singularité de la proposition, lisibilité du parti pris
- Maîtrise des moyens techniques et plastiques mis en œuvre

Membres du jury :

Jean-Yves ADAM, Tatiana AUTAJON, Julien BEZIAT, Dominique CLEVENOT, Charles GALLISSOT,
Christine ISHKINAZI, Lionel LATHUILLE, Isabelle LE MORVAN-PERROT

Rapport sur l'épreuve

Établi par Charles GALLISSOT et Lionel LATHUILLE

Le sujet :

Le sujet de cette année portait sur la question du dessin : « **À partir d'une photographie de Stéphane COUTURIER et d'une citation de Philippe-Alain MICHAUD** ». Il s'agissait de prendre en compte le document photographique et le document textuel pour réaliser « **une production graphique interrogeant ces oscillations et tensions du visuel au gestuel qui caractérisent le dessin.** »

La principale difficulté du sujet résidait dans le fait qu'il proposait le dessin à la fois comme sujet et objet de la production à réaliser, étant attendu que la photographie de Stéphane Couturier soit saisie et explorée avec acuité et pertinence pour rendre sensible et donner à voir une appropriation par la qualité du regard porté sur le document visuel.

La formulation « **à partir** » s'avère importante et exigeait une attention particulière pour traiter ce sujet. Elle supposait que les candidats se saisissent du document et de la citation pour les exploiter au regard de la question posée dans une mise en œuvre complexe, singulière et lisible qui affirme un parti pris et manifeste une maîtrise des moyens graphiques.

Les critères d'évaluation ont été identiques à ceux de l'an dernier, également dans leur répartition chiffrée :

- Prise en compte du document et intérêt de son exploitation en regard du sujet / 5 points
- Complexité et singularité de la proposition, lisibilité du parti pris / 10 points
- Maîtrise des moyens techniques et plastiques mis en œuvre / 5 points

Les propositions des candidats ont été variées dans les techniques graphiques utilisées : crayon, fusain, encre, outils de couleur, usage du collage, techniques numériques ou mixtes, mais très inégales dans leur mise en œuvre compte tenu des critères d'évaluation.

Prise en compte du document et intérêt de son exploitation en regard du sujet :

Il faut tout d'abord rappeler que dans cette épreuve, tout comme les critères ne peuvent être envisagés de manière étanche séparément les uns des autres pour concevoir une production plastique de qualité, la prise en compte du document ne vaut que dans son exploitation au regard du sujet.

Un rapport dialectique doit nécessairement s'instaurer entre l'analyse du sujet et l'analyse du document pour interroger les caractéristiques iconiques, plastiques et sémantiques spécifiques au document visuel proposé, afin de les convoquer judicieusement en opérant des choix parmi les éléments, les constituants et les indices à prélever. Citer le document ne suffisait pas, une économie et une démarche réflexive s'imposaient quant aux prélèvements effectués, car il importait de les travailler, les restituer, les articuler et les organiser au regard des notions de transcription et d'inscription.

Dans ce sens, il était souhaitable que les candidats adoptent une distance critique face aux propos de Philippe-Alain Michaud. Les oscillations et tensions du visuel au gestuel devant être perçues par la mise en œuvre d'un questionnement des notions de transcription et d'inscription. Si Philippe-Alain Michaud présente dans l'extrait de référence le dessin comme n'étant pas transcription, les candidats pour leur part avaient à mesurer et à éprouver dans la prise en compte du document et l'intérêt de son exploitation en regard du sujet, la valeur de cette négation relative et dynamique, et non définitive.

En effet, les notions de transcription et d'inscription ne sont pas antinomiques.

Dans la transcription, on trouve bien l'idée de copier, recopier, reporter, reproduire fidèlement sur un autre support, mais également l'idée de transformation, de déplacement d'un processus dans une traduction : autrement dit d'arranger, d'adapter et de rendre accessible.

Dans l'inscription, il y a l'idée de graver, de fixer pour conserver la mémoire ; l'idée d'un engagement fort et d'une dimension qu'atteignent le geste graphique et la trace pour enregistrer, indiquer, marquer, évoquer et convoquer une destination, garantir une reconnaissance – rejoignant la fonction symbolique du signe par essence.

La transcription appartiendrait dès lors davantage à l'ordre du processus et l'inscription à celui d'un enregistrement factuel. C'est donc dans un mouvement de va-et-vient et d'interrogation entre ces deux notions que pourront se repérer et s'opérer ces oscillations du visuel au gestuel pour faire sens.

La notion d'écart prend alors toute son importance à partir du moment où l'on repère à quoi l'écart se réfère et par rapport à quoi il se construit. Elle permet véritablement de mesurer ce qui diffère, ce qui prolonge et oriente le travail. Elle manifeste comment le candidat se situe vis-à-vis de ce qu'il choisit, extrait, désigne et nomme pour le représenter et le présenter.

À l'aune de ces considérations, le document de Stéphane COUTURIER, *série Lanscaping-San Diego, Fenêtre, East Lake Greens, 2002*, photographie couleur, 123 x 101 cm, offrait de nombreuses pistes à investir.

Il est attendu pour cette épreuve concernant le recrutement d'enseignants, que les candidats manifestent des compétences dans la prise en compte du document avec ses particularités. Une lecture approfondie de celui-ci s'élabore nécessairement et préalablement à partir d'une analyse poussée pour parvenir à des choix que le candidat affinera et problématisera ensuite au regard du sujet. Et s'agissant d'une épreuve de pratique plastique, il ne faut pas réduire l'analyse à une stricte démarche intellectuelle qui précéderait la recherche plastique et la réalisation : trop de travaux s'affichaient comme l'illustration d'une idée de réponse au sujet conçue en amont et ne laissaient pas entrevoir le rôle confié à la pratique dans l'exploration de ce sujet. Dessiner c'est aussi analyser. Et prendre le temps de dessiner à partir du document, de l'explorer par des croquis pour le déconstruire dans le sens du sujet, pour l'étudier et en dégager la singularité et la complexité, s'avère une méthode d'analyse fructueuse et préconisée.

De nombreuses entrées pouvaient trouver appui sur le point de vue, le cadrage, la frontalité, l'organisation spatiale, l'espace représenté et l'espace littéral, la partition et la distribution des éléments, leurs qualités spécifiques (forme, matière, texture, couleur, contraste, définition) ; sur ce qui pouvait se jouer entre les limites, le centre et la périphérie, le haut et le bas, le proche et le lointain, le clos et l'ouvert, le global et le local, la lumière ...

Sans compter également que nous attendons des candidats une capacité à faire preuve de leurs connaissances du champ artistique contemporain et de ses questionnements, champ référentiel qui peut orienter leur analyse vers des problématiques plus complexes.

En l'occurrence Stéphane Couturier est un artiste plasticien reconnu dont l'intérêt du travail ne porte pas seulement sur le bâtiment mais sur le contexte urbain dans lequel il se situe. On retrouve dans le document proposé bon nombre de ces préoccupations : le cadre, la frontalité, la théâtralité spectaculaire, l'espace multidirectionnel, les emboîtements, les strates, la confrontation des plans, les temporalités multiples, le réagencement d'une profusion mutante où l'œil du spectateur est libre de son parcours.

Pour ce premier critère, le jury a constaté que, malgré un petit nombre de candidats qui présentaient des indices choisis dans des rapports et des relations rendant tangibles un questionnement du sujet et une problématisation de ses enjeux, pour un grand nombre en revanche, trop souvent, la prise en compte du document était allusive, peu précise, réductrice, voire prétexte à des substitutions peu significatives. Beaucoup basculaient trop rapidement dans une interprétation symbolique plus ou moins artificielle ou dans des catalogues d'échantillons où le nombre, la diversité, l'hétérogénéité et la défaillance des articulations ne permettaient pas de repérer ce qui pouvait préfigurer une problématique au regard du sujet.

Complexité et singularité de la proposition, lisibilité du parti pris :

De nombreux travaux témoignaient sinon d'une saisie au moins d'une intuition des enjeux cités précédemment. Mais c'est souvent une carence d'articulations, de rapports et de relations entre différents éléments se référant plus ou moins explicitement au document, ainsi qu'un défaut de hiérarchisation et d'organisation qui n'a pas permis d'identifier suffisamment une visée claire, un propos ou une direction affirmée du travail.

Trop de réalisations se perdaient dans la surenchère et apparaissaient comme des catalogues de techniques, une accumulation de gestes graphiques ou de matières dont les effets (parfois une suite d'effets pour produire de l'effet...) finissaient par s'annuler dans une saturation qui ne constituait pas de proposition intelligible. Devant ces cas de déclinaisons pléthoriques, les membres du jury ont eu des difficultés à percevoir d'où le travail partait et où il voulait les emmener.

En effet, ce sujet impliquait des candidats qu'ils en repèrent les enjeux et opèrent des choix plastiques témoignant d'un parti pris fort, voire radical, pour mettre en jeu les différentes fonctions du dessin qu'il invitait à réfléchir et à mobiliser entre transcription et inscription. La question des choix plastiques intervenant avant et pendant la réalisation du projet était donc une question cruciale puisqu'elle engageait tout le travail vers sa réussite ou son échec. Et à ce propos, il est sûrement significatif que dans les travaux ayant atteint les notes les plus hautes, une seule technique était utilisée : mine de plomb, outil numérique, fusain... La concentration aidant ici à la tenue d'un parti pris lisible.

Les candidats doivent impérativement montrer plus d'attention en cours de réalisation, effectuer un travail d'élucidation au fur et à mesure, et au terme du travail, pour mesurer ce qui se construit et se repère dans les rapports entre la globalité et les détails et inversement pour mener un examen critique en regard de la visibilité et de la lisibilité de leurs intentions.

Car trop souvent, la logique perceptible au départ de l'évaluation d'un grand nombre de travaux s'effritait ou se diluait parce qu'elle n'était ni soutenue ni confirmée, quand elle n'était pas contredite, par les opérations plastiques menées au cours ou à la toute fin de la réalisation. Une fois encore à cause d'un manque d'articulations et de rapports internes qui puissent garantir un propos et un sens à l'oeuvre.

En regard de la richesse de la photographie de Stéphane Couturier, il était regrettable de constater à de nombreuses reprises que l'occupation de l'espace était systématique en juxtaposant de manière mécanique des surfaces inarticulées et parasitées par des effets d'écritures inutiles.

Pour une meilleure lisibilité du parti pris, l'exploitation du sujet nécessitait des transitions et des passages, créant des écarts à bon escient afin de communiquer les transformations à partir desquelles les candidats choisissaient d'opérer. Les candidats pouvaient « *jouer dialectiquement de la modification et de la continuation* » pour interroger les oscillations et tensions du visuel au gestuel. « *D'une part, ces deux termes s'opposent, la modification à la continuation : la modification « bifurque » et la continuation « poursuit », l'une « innove » et l'autre « hérite ». Mais de l'autre, et en même temps, chacun des termes marque la condition de l'autre : c'est grâce à la « modification » que le procès engagé ne s'épuise pas mais, se renouvelant par elle, peut « continuer »; et, réciproquement, c'est la continuité, ou plutôt la continuation, qui permet de « communiquer » au travers même de la « modification » qui survient et fait d'elle aussi un temps de passage.* »¹

Pour terminer sur ce point rappelons que « *cette épreuve a pour but de tester l'engagement artistique du candidat, son aptitude à fournir une réponse pertinente et personnelle à une question posée* » ; que le sujet réclamait du candidat « *une réponse mettant en évidence des qualités de méthode, de savoirs, de savoir-faire ainsi que des compétences dans l'ordre de l'invention et de la création artistiques nourries d'une culture intégrant la connaissance des œuvres du patrimoine et de l'art contemporain* ».

À ce titre, le jury aurait aimé voir plus d'échos avec le dessin contemporain qui tient dans ses différents registres une place importante dans la création artistique actuelle, notamment avec de jeunes artistes qui en font leur pratique exclusive. Une vraie culture dans ce champ-là est légitimement attendue, non pas pour sombrer dans le mimétisme mais au contraire pour donner de l'ampleur à la pratique graphique et éviter l'écueil de certains procédés citationnels proches du pastiche (tressage à la manière de F.Rouan, excès de mine de plomb ou de fusain qui rappellent sans discernement Titus Carmel ou E.Pignon Ernest...) ou l'écueil fantaisiste de citations iconiques comme la laitière de Vermeer, incongrue dans le contexte.

On l'aura compris, la question du sens développé par les moyens mis en oeuvre est évidemment au cœur de cette épreuve : un travail éloquent se fonde sur une économie et un contenu à la fois sensible et structuré. Les meilleures réponses ont été celles qui, affirmant un parti pris graphique maîtrisé et en relation avec le sujet, nous permettaient manifestement d'apprécier un regard, une intelligence à l'oeuvre et une lecture singulière du document, à tel point que le sujet ressortait éclairé par la proposition du candidat.

Et faut-il encore insister, il ne s'agit pas de s'enfermer dans une réponse littérale et servile au document tout comme il ne s'agit pas non plus de s'illusionner d'une liberté en tournant le dos au sujet. Au contraire le sujet donné (document photographique + document textuel), en plus des

¹ François JULLIEN, *Les Transformations silencieuses, Chantiers, 1, Livre de poche, p.26.*

contraintes de l'épreuve, est un cadre que le candidat doit interroger et s'approprier pleinement pour parvenir à s'en émanciper - et en retour être capable de lui donner un éclairage nouveau.

Maîtrise des moyens techniques et plastiques mis en œuvre :

« L'épreuve de pratique plastique d'admissibilité souligne quant à elle l'importance de l'engagement artistique personnel du candidat. Elle doit faire apparaître avec évidence des compétences et une maîtrise dans la conception et la mise en œuvre d'une production d'ordre artistique qui n'ignore rien de l'art vivant ».

Le candidat doit « faire la démonstration de ses capacités d'invention et de création, de son savoir-faire en matière d'expression et de communication graphique ».

Le dessin étant ici à la fois l'objet et le sujet du travail proposé, celui-ci obligeait les candidats à une solide maîtrise des moyens techniques et plastiques choisis pour instaurer un propos. Une articulation forte s'imposait entre les deux derniers critères d'évaluation, la complexité et la singularité de la proposition dépendant fortement de la maîtrise des moyens techniques et plastiques mis en œuvre. Mais, nous le savons, une pratique ne se constitue pas en une saison et compiler des recettes est un palliatif qui ne peut conduire qu'à une coquille vide et maladroite.

Le jury n'attendait pas seulement que les candidats portent une attention soutenue à l'analyse et aux qualités du document mais, comme nous l'avons déjà énoncé, qu'ils soient capables d'opérer des choix et de les communiquer avec des moyens opportuns, qu'ils fassent preuve de compétences pour transcrire, organiser spatialement et transmettre clairement et efficacement leur projet. Et cette transcription d'intentions réussie, c'est alors le travail tout entier qui pouvait réussir son inscription dans l'objectif de l'épreuve.

Ceci implique de la part des candidats une réelle connaissance des codes de représentation, un savoir-faire et une aisance au niveau des gestes graphiques, la capacité à créer des rapports qui manifestent une appropriation dans la mise en œuvre du sujet sur un format donné.

À ce propos, si la technique est laissée au choix de chacun tant qu'elle répond aux exigences graphiques de l'épreuve, tous les candidats sont soumis à la contrainte, forte et incontournable, qu'est celle du support « *grand aigle* ». Cette contrainte n'est pas suffisamment pensée comme un choix fondamental et donc comme un champ de possibles dont découleront, d'une part, l'impact visuel du travail corrélatif de son pouvoir de séduction et de conviction (essentiel lors d'un concours) et, d'autre part, la clarté de lecture étroitement liée à la compréhension du projet.

Il ne s'agit pas de réussir un poster, le résultat d'ailleurs qui y ressemblait le plus a eu une très mauvaise note, mais bien d'investir cet espace de manière signifiante. Certains y sont parvenus dans une grande retenue (par exemple le 17 que nous avons mis) en jouant sur les pleins et les vides, sur la concentration d'éléments graphiques ou différemment sur leur dissémination et l'engendrement de formes selon un parcours à l'intérieur du format. Il y a eu à l'évidence une prise de risque considérable dans certains de ces travaux, parti pris valorisés d'autant qu'ils nous épargnaient un remplissage systématique du support au profit d'une production plastique dense et enrichie des tensions énoncées dans le sujet. Réalisations de qualité qui ont su « faire parler l'espace » pour exacerber leur propos.

Il est évident que pour aborder au mieux cette épreuve les candidats doivent s'appuyer sur une pratique repérée, éprouvée et suffisamment située dans le champ artistique pour manifester sa distance critique.

Ne pas oublier que le sujet contribue aussi à interroger la pratique, qu'il la déplace, et réciproquement que la pratique, forte de ce qui la constitue, doit permettre de questionner et d'exploiter le sujet dans une mise en œuvre artistique.

La pratique est un outil et un moyen pour penser le sujet et affirmer un point de vue, c'est la condition nécessaire d'une véritable appropriation.

Quelques conseils et remarques en conclusion :

Les candidats doivent :

- véritablement s'engager et s'investir dans la construction d'une pratique et l'éprouver par un travail régulier pour d'une part en repérer les constituants, les éléments et les processus sur lesquels ils pourront s'appuyer le jour de l'épreuve, et d'autre part la situer au regard du champ artistique. Dans ce sens, les visites d'expositions sont vitales, non pas pour céder à un quelconque conformisme

d'époque mais pour gagner dans une forme de liberté qui aidera à soutenir et habiter un propos singulier.

- se confronter à des consignes et des contraintes, le sujet et le format en étant, pour tester la validité de leur pratique et mesurer leur capacité d'appropriation.

- s'attacher à davantage problématiser la question posée au regard du document visuel et réciproquement interroger le document visuel pour repérer ce qu'ils peuvent en saisir en rapport au document écrit avec les moyens plastiques qu'ils maîtrisent.

- porter une grande attention aux qualités singulières du document pour faire des choix qu'ils exploiteront explicitement et avec plus de précision.

- accroître leur distance critique pour nourrir une pratique réflexive qui leur permettra des réajustements tout au long de la mise en œuvre de leur projet.

- soigner les marouflages, les collages, les assemblages et la fixation du médium utilisé si nécessaire. Se souvenir que les protections sont autorisées si elles sont clairement indiquées comme telles, mais qu'en revanche les rabats dans le travail sont interdits.

- porter au dos de leur production les mentions : *haut* et *bas* pour éviter des ambiguïtés de lecture que nous avons pu rencontrer cette année encore malgré la position du numéro d'anonymat.

- en ce qui concerne le numérique (plus de productions cette année que l'année dernière), prendre en compte d'une part, que des travaux dessinés à l'encre et au pinceau fin, scannés puis rassemblés, doivent avoir un but, d'autre part, que l'usage du numérique comme esquisse du dessin rend encore plus criantes les maladresses dans les parties dessinées directement à la main.

La maîtrise technique, c'est bien sûr celle de la prise de vue ou de l'utilisation judicieuse de la palette graphique et autres logiciels, mais c'est aussi celle du travail tel qu'il se présente au final :

- .la question de la fragmentation visible de la surface, inhérente au procédé,

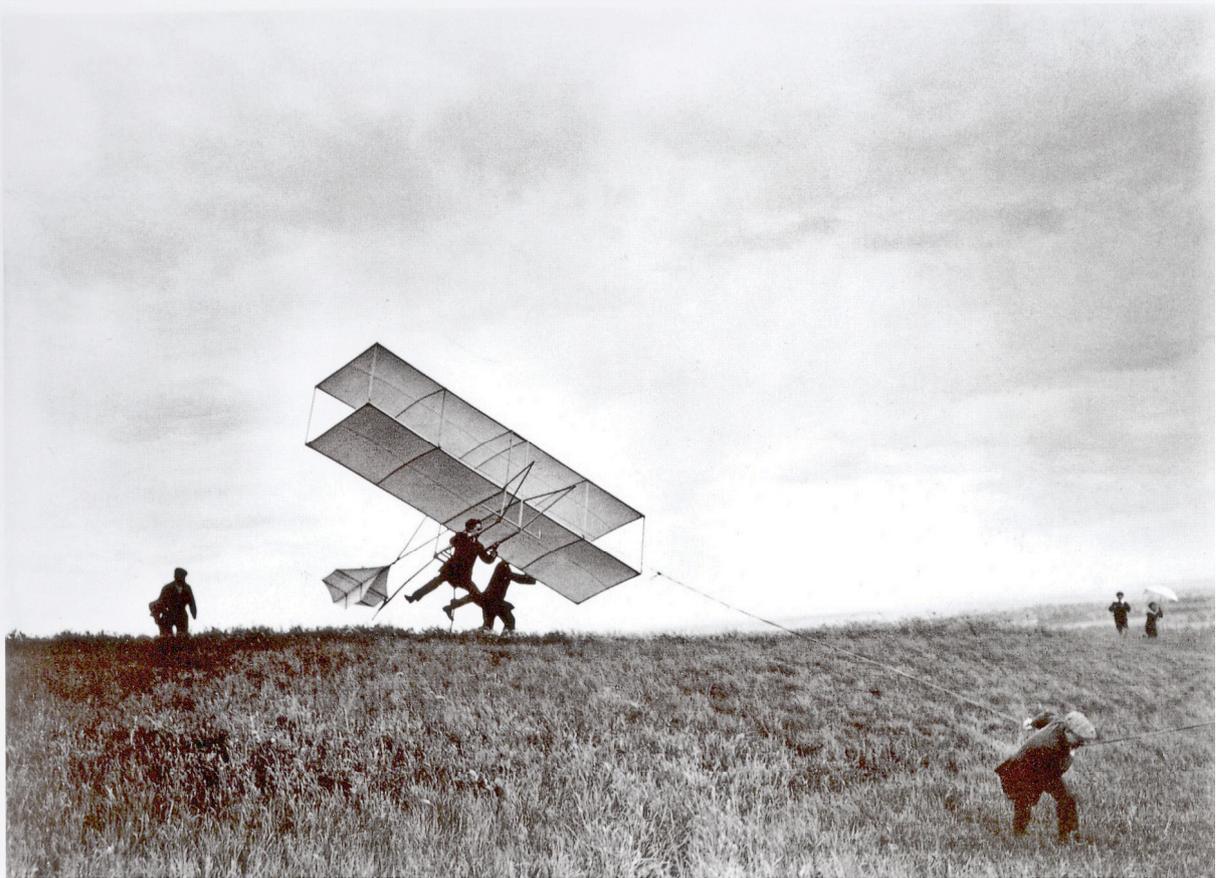
- .la gestion du collage des différentes parties,

- .la présence de la marge qui affirme le statut « d'image » du projet.

Le numérique est un outil qui, au-delà de la séduction immédiate qu'il procure la plupart du temps, demande autant de maîtrise et de rigueur que tout autre moyen plastique.

Rappelons que les meilleurs travaux ont montré globalement une attention soutenue à l'ensemble de ces remarques, ont exalté une liberté de pensée en évitant d'être dans une stricte démonstration, une dépendance et une docilité à l'égard de la citation et du document pour affirmer l'originalité du regard.





Images 1 (page précédente) et 2 sujet pratique de l'admission.

ADMISSION

EPREUVE DE PRATIQUE ET CREATION PLASTIQUES

RAPPEL DU TEXTE REGLEMENTAIRE (BO n°30 du 31 août 2000, arrêté du 10 juillet 2000).

Epreuve de pratique et création plastiques : réalisation artistique bi ou tridimensionnelle à partir d'un sujet à consignes précises assorti d'un dossier thématique comportant des documents visuels et textuels.

Les candidats ont le choix entre différents modes d'expression : dessin, gravure, sculpture, maquette, montage audiovisuel ou tout autre mode d'expression que le jury estime compatible avec la mise en œuvre de l'épreuve dans le cadre du concours.

Déroulement de l'épreuve :

A – Projet (comportant ou non des indications écrites) mis sous scellés (durée : six heures)

B – Réalisation du projet en deux journées de huit heures

C – Présentation par le candidat de son travail et discussion avec le jury (durée totale trente minutes).

Le gros matériel, tel que bacs d'acide et presse pour la gravure, agrandisseurs pour la photographie, est mis à la disposition des candidats. Les outils personnels sont laissés à leur charge.

Coefficient pour l'ensemble de l'épreuve : 3

« La conquête de l'air »

En vous appuyant explicitement sur le dossier thématique, montrez comment l'expression « la conquête de l'air » peut prendre forme dans une création artistique.

DOSSIER THEMATIQUE

Document textuel

« Le voyage [en avion] de Londres à Paris [le 12 décembre 1937] fut pour Matisse, selon ses propres dires, une « révélation ». Il lui montre pour de vrai l'espace plus ample et plus lumineux qu'il avait rêvé depuis la fin des années vingt. Citons la description qu'il en fit à Aragon, vers 1942-43 : « Etant pris par la lumière, je me suis souvent demandé, en même temps que je m'évadais en esprit du petit espace entourant mon motif et dont la conscience d'un espace semblable a suffi, il me semble, aux peintres du passé, je m'évadais donc de l'espace qui se trouvait dans le fond du motif du tableau, pour sentir en esprit au dessus de moi, au dessus de tout motif, atelier, maison même, un espace cosmique dans lequel on ne sentait pas plus les murs, que le poisson dans la mer. »

Pierre SCHNEIDER, *Petite histoire de l'infini en peinture*, Éditions Hazan, 2001, p. 364

Documents iconiques

1 - Bruno PEINADO : *Sans titre (stardust)* 2005.

Pelle en plastique, poussières de paillettes, 85 x 27 x 27 cm

(Extrait de *Stardust ou la dernière frontière*, catalogue de l'exposition, MAC/VAL, 2007-2008)

2 - Jacques-Henri LARTIGUE, *Zissou vole*, photographie 18 x 24 cm, 1910, tirage sur papier baryté réalisé par Yvon le Marlec en 1988 d'après négatif sur verre 9 x 12 cm.

(Extrait de : *LARTIGUE, l'album d'une vie*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou/Éditions du Seuil, 2003, p 75.)

Membres du jury :

Jean ARNAUD, Elsa AYACHE, Olivier BELON, David BIOULES, Sabine COLLE-BALP, Nadine DURAND, Odile GAMOT, Eddie PANIER, Christophe VIART

Rapport sur l'épreuve

établi par David BIOULES et Nadine DURAND

I. GENERALITES : LES SPECIFICITES DE L'EPREUVE

Le présent rapport reprendra un grand nombre de conseils préconisés dans les rapports antérieurs sur l'épreuve, et dont la lecture pour la préparation à cette épreuve est une précaution recommandée. Ce conseil, chaque année formulé, a été d'ailleurs manifestement suivi : les candidats admissibles ont respecté le cadre réglementaire de l'épreuve pour y développer leur pratique plastique et artistique.

Il faut signaler les conditions matérielles de l'épreuve de pratique qui se déroule dans un espace global aménagé où chaque candidat dispose d'une surface au sol de 3,70 x 2 mètres et d'une hauteur d'environ 4 mètres. Les candidats découvrent ces conditions lors de la conception du dossier de projet qui a lieu in situ.

L'épreuve de pratique et de création plastique suppose des candidats un investissement particulier puisqu'elle intègre dans un concours national de recrutement la manifestation de pratiques artistiques personnelles. Le temps accordé pour ce faire et le mode selon lequel ce temps est structuré mettent l'accent sur l'importance d'un travail de conception et sur les qualités plastiques et artistiques attendues : rappelons qu'après avoir élaboré un projet en six heures sous forme d'un dossier, les candidats disposent de deux journées de huit heures qui leur permettent de mettre en œuvre, techniquement, plastiquement et conceptuellement, une réalisation singulière émanant de leur pratique habituelle.

Les critères choisis par les membres du jury s'emploient à rendre manifestes les principes de cette épreuve et les attentes qu'elle suscite :

- **le dossier de projet** (durée 6 heures) est évalué sur 6 points pour sa lisibilité, sa communication de l'analyse des documents et du cheminement vers une réalisation.
- **La réalisation** (deux fois 8 heures) est évaluée sur 8 points pour l'inventivité, la singularité du dispositif et pour sa prise en compte des données du sujet.
- **La soutenance** (30 minutes dont 10 minutes de présentation de la réalisation par le candidat et 20 minutes d'entretien avec le jury) est évaluée sur 6 points pour la maîtrise du développement de la pensée soutenue par des références pertinentes et bien exposées, et pour la réactivité aux questions posées.

Ces critères font écho aux trois moments que l'épreuve comprend et aux compétences spécifiques qu'ils supposent ; ils traduisent également les effets de continuité existant entre ces trois moments : si le projet a pour fonction de faire apparaître les réflexions que le sujet a suscitées, ces dernières s'apprécient aussi lors de la confrontation avec la réalisation et au cours de la soutenance. Ces critères permettent d'accorder les notes les meilleures aux prestations qui parviennent à révéler, lors de ces trois moments, la richesse potentielle du sujet, en se fondant sur des compétences techniques, plastiques et réflexives qu'une pratique personnelle suppose.

II. PRISE EN COMPTE DU SUJET

L'expression «la conquête de l'air » nous renvoyait à un vieux rêve, à une histoire, à des histoires, avec ses jalons, ses mythes, ses inventions, ses réalisations, ses découvertes, ses exploits, ses dates, tout autant dans les domaines des inventions techniques que dans celui, bien sûr, des œuvres artistiques. Si les notions existent et sont définies, elles sont aussi éprouvées à chaque fois de manière nouvelle par les œuvres d'art, et il serait naïf de croire leur histoire à jamais « classée ».

Les œuvres sont là à chaque fois pour nous (re)parler de notre époque qui les regarde, et le dossier thématique n'est qu'une *proposition* pour faire émerger un regard contemporain et singulier.

Les trois documents ne sont pas là comme de simples illustrations de l'incitation du sujet, mais évoquent des enjeux possibles pour baliser une réflexion et amener les candidats à définir un cadre dans lequel leur travail se développera.

Ainsi la phrase de Matisse nous replongeait-elle dans l'histoire de la peinture, celle du motif, de l'abstraction possible, et plus que de la simple sortie du cadre, celle de l'apesanteur, de la fin de l'illusionnisme de la Renaissance (troisième dimension *matérialisant* l'espace vide), système

mesurable que Matisse préfère abolir pour dématérialiser, « nager » sur (ou dans ?) une surface, être suspendu, déployé, épinglé. Récit d'une expérience physique (un voyage en avion), comme permettant de comprendre *a posteriori* une aventure déjà engagée bien avant cette date, qui devient plus claire, plus lisible, plus libre et plus évidente...

Mis en parallèle avec cette citation, Lartigue est un témoin direct de l'histoire de son temps, rempli d'innovations en train de se faire, pleines de danger, de courage, de jeu, d'expériences. Notons ce regard si singulier, celui d'un « enfant » (Lartigue est alors tout jeune et ne cherche pas à être *artiste*) qui participe à sa manière à ce rêve partagé qui semble enfin avoir bien lieu ; état indistinct entre tentative et accomplissement de ce décollage, il nourrit cette histoire collective en immortalisant de manière bien précieuse - avec bien sûr le filtre de ces « vieilles » photographies - pour notre regard et notre émerveillement à nous, le passage de la préhistoire à l'histoire des avions (si nous acceptons ces termes de comparaison), machines modernes que nous prenons tous aujourd'hui.

Enfin, Peinado nous ramenait à notre époque, celle qui est allée, déjà depuis longtemps, au-delà des frontières, celle de la Lune, de Mars ou d'autres astres, celles que l'on ne voit pas à l'œil nu, celles que l'on essaie de ramener à nous, sous forme de lumière du passé ou sous forme de particules, dont on nous dit qu'elles sont le souvenir de nos origines.

Objets et titre renvoyant au rêve, au faux, au leurre, à la croyance, au lendemain de fête, à l'humilité ou au peu de chose, à l'ironie ou au désenchantement, ou à bien d'autres choses *déplacées* ou recueillies.

Sans vouloir ici analyser toutes ces références en profondeur, il ne s'agissait donc pas d'être un « spécialiste » de ces trois artistes, ni surtout de voir directement dans ces documents des « conquêtes de l'air » ; mais plutôt, en comprenant ces exemples, de voir ce qui pouvait faire « étincelle », ce qui pouvait sortir de cette confrontation improbable. Comment regarder l'un en regard des deux autres ? Sachant que ces trois sollicitations ne sont qu'une proposition de point de départ parmi d'autres, **pour que chacun à sa manière, rebondisse avec sa culture, son imaginaire, sa pratique, et fasse son choix parmi les pistes possibles.**

Dans leur introduction, de nombreux candidats ont cité Duchamp, avec son œuvre « *air de Paris* » ; c'est aussi ce même artiste qui, lors d'une visite dans un salon aéronautique en 1912 en compagnie de Brancusi et de Léger, aurait déclaré à ses amis qu'il était difficile de faire mieux qu'une hélice d'avion : la conquête de l'air, qui s'ouvre en ce début du XXe siècle, aura donc dès le départ une voie physique, mécanique (l'aéronautique), une voie plastique : l'histoire de la sculpture (le vide, le léger, le mouvement, l'immatériel...), et une approche plus mentale, conceptuelle, poétique, dont aucune des trois ne confisque aux autres le pouvoir de faire rêver et de parler d'utopie.

Beaucoup de références artistiques, et dans de multiples domaines, pouvaient aider les candidats à réagir, se positionner. Beaucoup l'ont légitimement fait, à condition de ne pas empiler « lourdement » les références, mais de rebondir à chaque fois grâce à elles, si on accepte ces jeux de mots.

Si « la conquête de l'air » pouvait se comprendre comme une quête d'un espace plus ou moins éloigné et/ou l'adoption d'un point de vue nouveau, conceptuel ou physique, les œuvres proposées permettaient de fortifier ces deux axes que les propositions des candidats ont, pour la plupart, développés.

III. L'ÉPREUVE

A) LE DOSSIER DE PROJET

Premier temps de cette épreuve tripartite (dossier-réalisation-soutenance), le dossier de projet est - il faut le souligner - gage d'authenticité de ce que la réalisation recèle de personnel et il a pour fonction de faire apparaître les réflexions que le sujet a suscitées. Il s'agit bien ici de révéler le cheminement d'une pensée plastique : de montrer le ressort qu'elle a trouvé dans le dossier thématique (rappelons que les éléments de ce dossier ne sont pas nécessairement l'objet de reprises iconiques), de faire apparaître les intuitions qui l'ont alimentée, de traduire les mises en forme et en espace qui ont été envisagées, de faire percevoir comment une pratique personnelle est parvenue,

progressivement, à extraire d'un sujet imposé, des enjeux artistiques et comment, ce faisant, des choix plastiques ont été établis...

De nombreux candidats organisent leur dossier en une présentation successive de deux tenants de la réflexion : d'une part les relations que l'énoncé entretient avec les éléments du dossier thématique et d'autre part les hypothèses de réalisation qui ont été faites. Cette structure qui répond à des besoins de clarté, n'est pas la seule possible. Le dossier de projet n'a pas de forme imposée : il revient aux candidats d'inventer les moyens par lesquels celui-ci traduira au mieux les logiques qu'ils ont suivies. En articulant des états plastiques (croquis, images imprimées...) à des indications écrites, le dossier de projet révèle la synergie qui existe entre un travail d'invention de formes et celui qui consiste à poser des notions, des concepts, à susciter des débats.

Cependant le dossier de projet ne peut consister en la seule description de ce que la réalisation sera ; cela réduirait cette réalisation à un agrandissement d'un dessein sans fondement du travail d'analyse du sujet.

Certains dossiers de projet, par leur trop grand laconisme ou par de vains effets de préciosité, n'ont pas permis de gratifier pleinement les qualités manifestées par leur auteur au cours des deux autres temps de l'épreuve.

B) LA REALISATION PLASTIQUE

Cette année comme les précédentes, le sujet « la conquête de l'air » a suscité de la part des candidats admissibles une grande variété de réalisations : dessins, sculptures, peintures, photographies, installations, assemblages avec des matériaux de même nature ou au contraire hétéroclites, vidéos mises en scène ... De même, les relations que les travaux instaurent avec le spectateur étaient très diversifiées : alors que certains ont pris le parti d'une communication quasi confidentielle, invitant le spectateur dans une proximité maximale, d'autres ont mis en jeu des effets délibérément spectaculaires, intégrant plus ou moins heureusement les données de l'espace de présentation : couleurs(s), matériaux, structure(s), éléments architecturaux, jeux d'éclairage, courant d'air... Ces paramètres font partie de la perception globale de chaque réalisation que les membres du jury sont amenés à prendre en considération.

Rappelons quelques données pratiques à prendre *a priori* comme cadres institutionnels :

- dans le contexte de travaux audiovisuels, nous déconseillons aux candidats d'accorder à leur travail une durée excédant 3 minutes (un montage en boucle n'est pas à exclure s'il met en évidence, en un laps de temps court, son principe) afin que ce temps de visionnage ne les place pas dans une situation inconfortable lors de la soutenance.

- d'autre part, l'épreuve interdit l'usage d'objets manufacturés quand la réalisation les introduit pour leur fonction de façon évidente. Nous invitons les candidats à éviter toute situation ambiguë en ce registre.

Chaque candidat doit créer les conditions pour développer une proposition singulière par la manifestation de compétences pratiques et plastiques propres à la discipline pour répondre aux attentes de cette épreuve.

La difficulté, pour le candidat, consiste à trouver un équilibre entre une maîtrise plastique issue d'une pratique personnelle forte et engagée, et une réponse possible et spécifique au sujet commun à tous.

Cette année, de nombreux candidats ont utilisé des techniques graphiques ou une méthode de dessin, sans en maîtriser les implications spatiales et sémantiques (aussi bien pour le dessin dit « d'observation », que celui qualifié de "gestuel") : la différence entre le bien fait - au service du trompe-l'œil tri ou bidimensionnel - et le volontairement mal fait, ou d'autre part le décalage des codes de la BD et de l'illustration mis au service d'un projet plastique, n'ont pas convaincu le jury.

Un manque de maîtrise et de complexité dans la mise en espace d'images séquentielles ou sérielles (photos ou dessins) a desservi plusieurs candidats dont le projet était pourtant pertinent au départ ; se contentant d'aligner leurs éléments plastiques "par défaut", ou de disposer des photos selon une "grille" sans raison particulière, ils ont mal pris en compte l'espace du mur et du sol ou le volume qui leur était réservé. Cela dénote globalement une absence de perception de l'image bidimensionnelle dans l'espace tridimensionnel, entre transparence et opacité.

D'autres ont su, à partir d'ingénieux assemblages de matériaux insolites, ou par contre pragmatiques et ordinaires, convoquer des dimensions invisibles de la matérialité et de l'espace, faisant la démonstration au jury de connaissances et d'une ingéniosité qui débordaient le champ

convenu des arts plastiques.

Enfin le jury a regretté que certains candidats s'emploient avec ostentation à faire apparaître des rappels redondants des relations que leur réalisation entretient avec le sujet et le dossier thématique - donnant à leur travail une teneur presque didactique -, que d'autres candidats se soient égarés à vouloir justifier les ajouts - qui ont justement été perçus comme tels - gratuits, et ce au détriment d'une réponse claire et efficace au sujet. De nombreuses réalisations ont suscité des questions sur des complications formelles qu'elles présentaient, détournant l'échange avec le jury de la réflexion esthétique du candidat.

En conclusion, un bon travail doit s'affirmer aussi tout seul (lorsque les candidats ne sont plus là pour le « soutenir »), ou tout simplement « exister » dans un espace où coexistent du matériel, du mobilier, d'autres travaux... Si les questions techniques sont maîtrisées, si la présentation est optimisée, la soutenance s'appuiera de manière plus sûre sur le travail, le candidat sera plus à l'aise et plus cohérent avec lui-même. « Pertinence », singularité, « authenticité »... sont autant de manières de qualifier ces états de réussite où la pensée plastique des candidats parvient à faire du sujet le lieu d'une expression.

C) LA SOUTENANCE

C'est le moment, pour le candidat, de convoquer la donnée essentielle des arts plastiques : celle de son **regard**. Dans un temps donné relativement bref (30mn) c'est *devant* son travail que le jury écoute le candidat, mais surtout analyse ce qui est donné à voir dans sa proposition.

La soutenance comprend une présentation de 10 minutes suivie d'un entretien de 20 minutes ; elle permet au candidat de se livrer à une analyse de l'ensemble de son travail, analyse dont il lui appartient de définir les principes et les objets puisque c'est lui qui, d'abord, prend la parole. Toutefois, cette présentation doit impérativement s'appuyer sur les constituants de l'épreuve : le sujet et le dossier thématique, le dossier de projet... Cette présentation permet au jury de saisir explicitement le terrain sur lequel s'engage la réflexion et la pratique du candidat. Enfin elle offre au candidat l'opportunité de révéler sa capacité à entraîner son auditoire dans un territoire qu'il s'est approprié et dont il a cherché à révéler les potentialités esthétiques. Durant ces courtes 10 minutes, le candidat expose les fondements et les enjeux de sa pensée plastique que son dossier de projet et sa réalisation manifestent sur des modalités différentes. Il lui est donc nécessaire de se reporter à l'un et à l'autre, de montrer les remaniements du projet que la réalisation a pu imposer, de pointer comment cette dernière a permis de préciser les questions artistiques que le sujet avait initialement mises à jour. C'est à un exercice complexe d'articulations que le candidat doit se livrer, établissant des passages entre ses intentions et les données plastiques de sa réalisation, entre des œuvres, des textes et les termes du sujet, entre des concepts et le regard que la réalisation cherche à instaurer....

Cette année, globalement, le jury a regretté des effets de placages iconographiques ou les pièges des sauts interprétatifs peu clairs et quelquefois peu performants. Souvent des confusions entre "vide" et "air", termes employés de façon approximative ou, plus grave, interchangeable. Pour certains candidats, des confusions fréquentes entre les notions de *conquête*, d'appropriation ou d'occupation d'un espace ou d'un territoire (la page, le lieu, ...) par un geste ou par un dispositif, et celle de *conquête de l'air* (matériau) ont induit des questions sur les notions de transcendance et d'immanence par rapport à la matière, le néant et l'aérien.

En manifestant la pertinence des choix méthodologiques sur lesquels le candidat fonde l'analyse de son travail, la présentation permet au jury d'apprécier les relations entre des intentions et une présence plastique ; elle constitue ainsi une introduction à l'entretien.

Pour ce faire, cette présentation doit nécessairement se fonder sur des qualités que l'on pourrait qualifier de « pratiques » : si cet oral suppose une préparation écrite, le candidat doit éviter de faire lecture de ses notes, ce qui souvent « rigidifie » la présentation et détache parfois l'attention. S'il est nécessaire d'étayer sa réflexion par des connaissances théoriques, de la mettre en relation avec des œuvres et des textes, le candidat doit se garder de noyer sa présentation sous une avalanche des références fatalement imprécises.

Le candidat doit savoir que la précision du vocabulaire utilisé pour décrire la réalisation et sa mise en œuvre, l'aisance dans la qualification des notions plastiques spécifiques, la convocation pertinente et précise de pensées d'artistes et créateurs sont des éléments d'évaluation de son exposé.

Le jury n'a pas pour objectif de « piéger » le candidat ; les questions qu'il formule sont suscitées par les cadres que le candidat a désignés pour y instaurer sa pratique. Le candidat doit manifester sa capacité à se mettre à l'écoute des propositions des membres du jury, à maîtriser une émotivité bien compréhensible et arriver à adopter, vis-à-vis de son propre travail, une position de recul lui permettant de prendre en considération des points de vue que, forcément, il n'avait pu avoir.

Cette absence de recul conduit certains candidats à se livrer à une « défense » acharnée de leur travail, à réfuter la pertinence de ces points de vue extérieurs et à manquer ainsi l'occasion du dialogue que ceux-ci pouvaient amener. Et cette absence de recul se manifeste aussi dans un acquiescement systématique aux différentes propositions d'analyse faites par le jury : par une telle attitude, le candidat prend le risque d'une dévalorisation de son travail, laissant penser que ce qui apparaissait comme les signes d'une réflexion singulière ne tient qu'à des effets fortuits.

Le jury a apprécié la capacité de certains candidats à affirmer leur conviction et à entrer dans les logiques réflexives qui leur étaient proposées ; cette capacité n'est pas à comprendre comme un périlleux exercice d'équilibriste mais bien plutôt comme une juste articulation des compétences attendues.

En effet, la soutenance permet au candidat de mettre en jeu des compétences plastiques et réflexives fondées sur ses propres investigations artistiques ; elle le conduit, par les œuvres et les textes auxquels il se réfère, à manifester sa maturité intellectuelle ; enfin, le travail analytique qu'elle suppose fait écho à celui que le candidat mènera en tant que professeur d'arts plastiques.

IV. BILAN de la session 2010

Les notes se répartissent de 3 à 20

19 candidats ont des notes inférieures ou égales à 10

14 candidats ont une note supérieure ou égale à 12

8 candidats ont une note supérieure ou égale à 15

La moyenne est de 9,95/20

L'écart entre la note la plus haute et la note la plus basse révèle la différence de posture par rapport au sujet : la note maximale a été accordée à une réalisation entièrement engagée dans les données thématiques du sujet, parfaitement inscrite dans les conditions matérielles de l'épreuve et soutenue par une véritable démarche artistique. Celle-ci, loin d'être plaquée ou rapportée, a été habilement adaptée au lieu par le candidat : les matériaux choisis ont été mis en œuvre *in situ* de manière très performante dans l'espace qui lui était alloué.

La note minimale sanctionne une saisie très insuffisante des données du sujet et un manque d'engagement dans une pratique singulière.

Pour conclure, cette moyenne honorable atteste que la plupart des candidats ont une bonne connaissance des conditions pratiques de l'épreuve et qu'ils ont conscience de la maîtrise technique et plastique attendue par le concours.

Les réalisations remarquées sont celles qui ont compris les enjeux des différents moments de l'épreuve - le dossier de projet, la réalisation, la soutenance - en fondant la réflexion et la proposition plastique sur un engagement artistique mature et autonome. Ces candidats ont réussi, ainsi, à donner à l'épreuve de pratique et de création plastiques sa pleine mesure en mettant en exergue les spécificités d'une pensée artistique.

ADMISSION

EPREUVE DE LEÇON

Leçon à l'intention d'élèves du second cycle Coefficient 3

Rappel des textes réglementaires :

« Leçon : conçue à l'intention d'élèves du second cycle, cette épreuve inclut une réflexion sur les ressources offertes par un partenariat structuré avec les institutions et les professionnels des domaines artistiques et culturels. Cette leçon est suivie d'un entretien avec le jury (durée de la préparation : quatre heures ; durée de l'épreuve : une heure et quinze minutes maximum [leçon : trente minutes maximum ; entretien : quarante-cinq minutes maximum] ; coefficient : 3) »

(B.O. n° 30 du 31 août 2000)

Membres du jury :

Sylvie BOUCHE, Dominique CLEVENOT, Philippe FILLIOT, Françoise GAIDET, Michel GRAVOT, Lionel LATHUILLE, Eric VIALARD, Françoise VILA, Nicole VITRE

Rapport établi par

Philippe FILLIOT et Eric VIALARD

Se situer dans le champ de l'épreuve :

L'épreuve dite « de leçon », comme toutes les épreuves de l'agrégation, s'inscrit dans un *champ* spécifique. Elle est définie, de fait, par un ensemble de conditions, de contraintes, d'enjeux, d'attendus, voire de tensions contradictoires. Le candidat se préparant à entrer dans ce champ doit connaître, en premier lieu, ces différentes « règles du jeu »² pour y œuvrer de manière la plus habile et la plus juste possible.

Plus précisément, cette épreuve consiste en l'analyse et l'exploitation d'un dossier composé de documents iconiques de natures différentes (en général au nombre de trois) et accompagné d'un sujet centré sur une problématique transversale. En s'appuyant conjointement sur les documents et le sujet, le candidat propose alors une séquence pédagogique située dans le cadre de l'enseignement des arts plastiques en Lycée. Sa prise de parole, dans le cadre de l'exposé, dure au maximum 30 min. L'entretien avec le jury qui suit est impérativement de 45 min, y compris dans le cas éventuel où le temps de l'exposé serait inférieur à 30 min. L'enjeu de l'épreuve se fonde donc sur l'articulation étroite d'un volet « artistique et culturel » et d'un volet « didactique ». Pour ce faire, comme le formule bien le rapport précédent, la « problématisation est la clé de voûte pour passer de l'analyse du dossier à sa transposition didactique ».

Quels sont les attendus de cette épreuve ? Les compétences mises en jeu ici sont nécessairement plurielles, appartenant à des ordres séparés, mais qui se révèlent, en réalité, très reliés entre eux. Dans la visée de repérer l'excellence d'un futur enseignant agrégé d'arts plastiques, il s'agit en effet de témoigner, tout à la fois, de compétences cognitives et culturelles d'un haut niveau intellectuel ; de solides compétences méthodologiques générales ; de réelles compétences didactiques, qui, même si elles restent potentielles doivent être structurées de manière pertinente ; et

² Sur la place et le rôle des contraintes dans le champ de l'art contemporain, voir l'essai passionnant de Jean-Marc HUITOREL, *Les règles du jeu*, ed. Frac Basse Normandie, 1999.

enfin, en particulier dans le moment de l'entretien, de fortes compétences relationnelles relevant du domaine délicat des attitudes. Lors de la prestation du candidat, le jury porte ainsi l'attention vers les points suivants :

- La compréhension approfondie et élargie des œuvres d'art appartenant aussi bien à l'histoire de l'art qu'au champ actuel des arts plastiques, et se reliant éventuellement aux autres domaines artistiques, et plus largement, à l'histoire des idées
- Une bonne maîtrise du vocabulaire spécifique et aussi des concepts théoriques fondamentaux de la discipline qui sont des outils d'analyse indispensables (voir conseils bibliographiques à la fin du rapport)
- Une approche à la fois analytique et sensible des images artistiques, passées et présentes, qui forment une « constellation » (selon la belle expression de Walter Benjamin³).
- La connaissance des contenus de l'enseignement des arts plastiques, des différentes démarches didactiques possibles et aussi des questions soulevées par l'éducation artistique
- Les capacités discursives à structurer clairement son propos, à problématiser le dossier, à argumenter et à expliciter ses choix, à s'exprimer oralement et à communiquer...
- Les qualités d'engagement personnel, de singularité, d'esprit de finesse, d'écoute de l'autre, de souplesse intellectuelle, de *plasticité* pourrait-on dire au sens cognitif du terme

↓
Pour résumer, les critères d'évaluation sont les suivants :

- 1) Analyse des documents et problématisation du dossier : /7
- 2) Transposition pédagogique et didactique : /7
- 3) Qualité de l'entretien avec le jury et de la prestation orale : /6

Dans un souci pédagogique et une visée formatrice, nous reprendrons pour structurer le rapport de jury ces trois entrées de l'épreuve.

Il est à souligner, pour terminer, que le jury a cette année un sentiment globalement positif sur la qualité des prestations des candidats. Les résultats sont parfois sur tous les plans excellents (7 candidats sur 41 admissibles ont plus de 16) et sont en moyenne sensiblement meilleurs que l'année précédente (10,15 en 2010 comparé à 8,75 en 2009). C'est tout à fait réjouissant et encourageant pour l'avenir de la discipline !

1) Analyser et problématiser le dossier :

Le dossier fourni aux candidats est le plus souvent constitué de plusieurs documents iconiques associés à une incitation générale à travailler. Le candidat dispose de 4h, pour analyser en profondeur les documents fournis, ce travail de recherche doit lui permettre de développer une problématique qui elle-même débouchera sur des contenus et des notions enseignables à des élèves de Lycée.

Les dossiers proposés lors de cette session présentaient de nombreuses associations de documents et des orientations thématiques variés (la notion d'échelle, les vanités, les relations de l'art au monstrueux, la relation entre mémoire et enjeux artistiques, le dialogue entre art et architecture, etc.) Cette ouverture des sujets offre aux candidats la possibilité d'envisager des problématiques et des pistes pédagogiques variées, mais suppose une connaissance approfondie des

³ Sur cette conception dialectique de l'image, lire en particulier BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème}, le livre des passages*, éditions du cerf, 1997, bien reprise et développée dans les travaux de Georges DIDI-HUBERMAN qui peuvent nourrir de manière intéressante la réflexion sur la méthodologie de cette épreuve : « Devant une image – si ancienne soit-elle -, le présent ne cesse jamais de se reconfigurer, pour peu que la dépossession du regard n'ait complètement cédé la place à l'habitude infatuée du « spécialiste ». Devant une image – si récente, si contemporaine soit-elle -, le passé en même temps ne cesse jamais de se reconfigurer, puisque cette image ne devient pensable que dans la construction de la mémoire, si ce n'est de la hantise ». (in *Devant le temps*, éditions de Minuit, p.10)

programmes, ainsi qu'une approche réfléchie de l'organisation et des objectifs de l'enseignement des arts plastiques au lycée.

La constitution du dossier, associant le plus souvent une œuvre antérieure au XX^{ème} siècle à deux autres plus contemporaines, voire même en relation directe avec l'actualité artistique, doit susciter une démarche intellectuelle dynamique articulée à la question posée. L'analyse attendue doit être rigoureuse, structurée et ouverte, il est important de s'ancrer aux documents proposés, et d'éviter les généralités. Une analyse ne peut se résumer à une succession de remarques sans liens entre elles, ni à une approche linéaire qui envisagerait les documents les uns après les autres sans les mettre en tension de manière transversale au regard de la question posée. Il est important de chercher à définir des points d'ancrages, des pistes de réflexion qui autorisent l'émergence d'une problématique didactique. Cette pensée construite peut être nourrie de références théoriques, artistiques, philosophiques, poétiques.... Il convient toutefois de se méfier des entrées préfabriquées ou d'une fausse méthode qui consisterait à plaquer des notions ou des concepts sans liens réels avec le dossier, les axes de réflexions définis ne doivent pas être des coquilles vides. Un effet de liste, qui ne ferait qu'empiler des références ou des concepts sans problématique véritable est par exemple à proscrire.

Les candidats ne doivent pas occulter la dimension plastique de l'analyse. Il faut éviter de réduire les documents à des idées schématiques et préconçues, un regard sensible et singulier doit permettre une appropriation qui donne à voir les œuvres dans leurs complexités. La plasticité doit être envisagée quelle que soit la nature et l'origine des propositions, qu'il s'agisse d'un dessin, d'une peinture, d'une sculpture, d'une architecture, d'une installation, de la trace d'une performance... Dans tous les cas de figure, Il est important de bien distinguer les différents statuts des documents fournis qui seront décrits en employant un vocabulaire riche et précis. Attention à ne pas confondre singularité de l'analyse et digressions subjectives hors de propos. Trop souvent les références fournies (titre, date, auteur, format, technique, localisation) ne sont pas suffisamment exploités et prises en compte, ils fournissent pourtant des indications précieuses, qui peuvent aider à cerner une œuvre, même si elle n'est pas parfaitement connue du candidat. A titre d'exemple une installation de Felice Varini au musée Bourdelle à Paris, devra être envisagée de manière spécifique, dans son rapport au lieu et dans une mise en scène particulière liée aux sculptures de Bourdelle et ne devra pas donner lieu à un discours général sur la démarche artistique de Felice Varini.

Un engagement du candidat est attendu, il doit permettre d'interroger les œuvres selon différentes approches personnelles et créatives : l'étonnement, la curiosité, les hésitations, les ouvertures sur d'autres champs artistiques doivent mettre en évidence qu'une œuvre d'art ne se limite pas à des connaissances théoriques mais est une expérience vécue et ressentie qui fait sens au-delà des savoirs fondamentaux.

Lors de cette cession, un certain nombre de lacunes ont été constatées, la culture artistique d'un candidat à l'agrégation se doit d'être solide. Au-delà d'une maîtrise historique qui permet de restituer les œuvres dans leurs courants stylistiques et dans le contexte de leur création, il est indispensable de connaître les artistes et les œuvres charnières ainsi que les grands mouvements et ruptures artistiques. Le cubisme ne peut, par exemple, pas être résumé à une « fragmentation des corps et des objets ». Le jury a noté cette année une certaine méconnaissance du champ photographique.

2) Concevoir et structurer une situation d'enseignement :

Pour éviter tout malentendu, disons-le d'emblée : il n'y a pas qu'une seule manière d'enseigner les Arts plastiques et de répondre à la demande de cette épreuve consistant paradoxalement à imaginer une séquence *in abstracto* pour les élèves de second cycle. Une pluralité de modèles pédagogiques coexistent aujourd'hui et peuvent être convoqués pour construire une séquence. A ce propos, la fameuse « pédagogie par propositions », qui caractérise souvent l'enseignement des Arts plastiques dans le secondaire, n'est qu'un modèle possible parmi d'autres. Elle ne saurait se réduire en aucun cas à une recette toute-faite, et évacuer la question fondamentale du sens et de son effectuation par les élèves. Il arrive encore, ainsi, que certains candidats se contentent de proposer des incitations verbales, à la formulation aussi accrocheuse qu'approximative, et qui servent de substitut en quelque sorte à une véritable réflexion pédagogique et didactique.

Les meilleures prestations, bien au contraire, loin de toute pensée dogmatique, tentent de mettre au travail les élèves par le biais d'une réelle pratique réflexive, à la fois rigoureusement construite et ouverte. L'important, en tant qu'enseignant (qui est défini aujourd'hui aussi justement comme « praticien réflexif »⁴), étant de savoir faire des choix pédagogiques. Ce qui implique de savoir renoncer à d'autres possibilités en toute lucidité, d'être capable d'assumer ses choix, de les expliciter avec clarté, de les interroger avec un esprit critique, de les mettre en perspective théoriquement, et bien entendu, de les remettre en question si besoin, pour faire évoluer sa pratique, et ce, tout au long de la vie... Là réside sans doute d'ailleurs, la dimension éthique de l'exercice du métier d'enseignant. Dans le cadre de l'agrégation externe, il ne s'agit pas de vérifier des compétences professionnelles *en acte* mais de juger avant tout des potentialités *en puissance* du candidat à prendre en compte les missions qui seront les siennes.

Pour clarifier les attentes de cette partie de l'épreuve, nous ferons dans le passage qui suit une synthèse des remarques (positives et négatives) de l'ensemble du jury vis-à-vis des dispositifs pédagogiques proposés cette année. Nous espérons que ce bilan critique aidera et guidera au mieux les futurs candidats dans la préparation de cette épreuve.

- Une bonne adéquation entre l'analyse du dossier et la situation d'enseignement proposée. Ce passage entre les deux s'opère obligatoirement, comme nous l'avons déjà souligné, par une problématisation fine et attentive des œuvres soumises au regard (qui est celui avant tout d'un « plasticien », il ne faut pas l'oublier⁵). L'absence de problématique explicite, à l'inverse, constitue un défaut majeur et ... problématique !

- La structuration et la cohérence du dispositif pédagogique qui garantit la construction des apprentissages en liens précis avec des objectifs d'enseignement et les contenus d'enseignement des programmes. Une question simple et essentielle est à se poser en tant qu'enseignant : « Qu'est-ce que les élèves apprennent ? ». L'absence de ce questionnement témoigne d'un manque de réflexion sur la place et le rôle du professeur d'Arts plastiques qui ne peut pas se reposer entièrement sur la pratique en autonomie des élèves, ou sur la forme vague d'un « débat-discussion »...

- La définition claire et précise des différentes modalités concrètes du déroulement (consignes, questions, contraintes, phases, matériel...) en veillant toujours à la faisabilité de la séquence et à un certain « bon sens ». Le travail de transposition didactique en amont permettant ici de bien faire la séparation – et l'articulation – entre les « savoirs savants » et les « savoirs scolaires ». C'est là une exigence élémentaire de *discernement*. Il est peu raisonnable, par exemple, de proposer une verbalisation qui dure cinq heures !

- Chose évidente mais à rappeler, les élèves sont à prendre en compte dans l'enseignement, et ce, au moment même de la conception et de construction de la séquence. Certains candidats ont ainsi affirmé de manière intéressante une dimension pédagogique expérientielle en laissant place aux affects, au vécu et à une part irréductible d'imprévu, mais toujours mis en relation avec les concepts et les savoirs académiques. Par contre, la pratique est parfois réduite à une suite d'opérations techniques dénuées de signification.

- Enfin le jury a apprécié, mais ce n'est pas là une obligation, la dimension pluridisciplinaire et/ou partenariale de certains projets pédagogiques qui permettent de croiser les savoirs de manière féconde (en faisant des liens à partir de questions transversales entre arts plastiques et littérature, philosophie, sciences....)

A titre d'illustration, nous ajoutons, enfin, deux exemples d'appréciations opposées. L'une d'une prestation brillante et l'autre, d'une évaluation très insuffisante. Manière de marquer les écarts afin de donner à voir par contraste ce qui est à viser idéalement et ce qui est à éviter, bien entendu dans la mesure du possible...

⁴ Pour en savoir plus sur cette notion consulter les ouvrages de SCHON D., *Le praticien réflexif. À la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel*. Montréal, Editions Logiques, 1994 et de Philippe PERRENOUD, *Développer la pratique réflexive dans le métier d'enseignant*, éd. ESF, 2006.

⁵ Dans ce sens, Fabrice MIDAL écrit : « Le rapport à l'art ne passe pas, d'abord, par l'analyse et l'étude, mais par un effort d'attention et d'écoute » (*Petit traité de la modernité dans l'art*, éditions Pocket poche, 2007, p .22)

« Analyse superficielle qui témoigne de lacunes et qui n'a pas réussi à envisager les enjeux du sujet. Transposition didactique qui réduit la problématique à des opérations formelles. Des qualités orales mais fragilisées par des difficultés à approfondir les questions. »

« Une exploration riche des documents qui donne lieu à une analyse convaincante et une problématique féconde. Clarté des objectifs du dispositif didactique conduisant les élèves à une pratique réellement réflexive. Oral vivant et réactif qui est présenté avec conviction et finesse »

Pensé dans toute sa profondeur, l'exercice scolaire de « concevoir et mettre en œuvre son enseignement » (qui fait partie des dix compétences du référentiel métier), peut devenir alors une forme de création à part entière, neuve et singulière, au même titre qu'une pratique artistique.

3) Exposer son discours et dialoguer avec le jury :

Dans l'épreuve de Leçon, le candidat dispose de trente minutes qui lui permettent de présenter son exposé sans être interrompu. Il convient de rappeler que la posture adoptée se doit d'être celle d'un enseignant capable de communiquer et de transmettre tout en restant attentif à son auditoire. Malgré l'émotivité et le stress liés à l'épreuve il est attendu une certaine aisance dans l'élocution, la prestation orale doit être fluide, la voix doit être posée, et le rythme de l'exposé suffisamment lent pour retenir l'attention. Le débit, l'élocution, la respiration, la modulation, devront être travaillés en amont afin de favoriser un bon placement de la voix et rendre le discours vivant et audible. Les notes écrites, doivent permettre au candidat de conserver le fil de sa pensée mais ne doivent pas être lue de manière figée et statique. A l'opposée, cette leçon n'est pas un « show ficelé », il faut éviter une attitude théâtrale inadaptée. L'occupation de l'espace est un facteur important à ne pas négliger, l'utilisation des tableaux mis à la disposition du candidat (tableau blanc et tableau papier) peuvent servir à dynamiser le propos par le biais de croquis de dessins ou de schémas au service de l'analyse, mais également en précisant par écrit certains mots clés, l'architecture de l'analyse ou du dispositif pédagogique.

L'entretien de quarante cinq minutes qui suit l'exposé doit être envisagé comme un moment de dialogue et d'échange constructif qui permet de préciser et d'approfondir la réflexion du candidat. Il ne faut pas craindre les questions le plus souvent bienveillantes du jury, il ne faut pas avoir peur non plus de manifester un engagement. Il est souhaitable de sentir que le candidat est un plasticien qui réfléchit sur les enjeux de sa discipline, s'il peut prendre conscience de ses insuffisances et les corriger, le candidat peut également affirmer des choix et des contradictions sans être ni rigide ni agressif.

Dans ce moment d'échange la conviction, la sincérité sont des qualités indéniables, mais les hésitations, les remises en questions, les interrogations qui manifestent une pensée souple s'exprimant à voix haute sont également recevables.

Exemples de dossiers tirés au sort par les candidats :

A partir des documents proposés et en recourant à d'autres références susceptibles d'affermir votre argument, vous élaborerez une leçon pour des élèves du second cycle qui traitera la notion d'échelle.

1- CIMABUE, *Maesta (Madone en majesté)*, 1285-86, tempera sur panneau de bois, 385 x 223cm, Galerie du Musée des Offices, Florence.

2- Jacques Henri LARTIGUE, *Dans ma chambre, collection de mes autos de course*, 1905, Photographie, 40 rue Cortambert, Paris.

3- Stéphane COUTURIER, *Toyota n°10*, 2006, photographie couleur, 182 x 234 cm.

A partir des documents proposés et en recourant à d'autres références susceptibles d'affermir votre argument, vous élaborerez une leçon pour des élèves du second cycle qui permettra de traiter la question du point de vue.

1- MASACCIO, *La Sainte Trinité, La Vierge, Saint Jean et les donateurs*, vers 1425-1428, fresque, 667 x 317 cm, Florence, Eglise Santa Maria Novella

- 2- Felice VARINI, *360° rouge n°2*, 1989, présentation lors de l'exposition « 50 espèces d'espaces », dans la cour du centre de la Vieille Charité, Marseille, 1998, détail.
- 3- Sylvie BLOCHER, *Paysage abstrait pour la solitude du touriste n°4*, 1989, quatre lunettes d'approche, béton, acrylique, 1,65 x 8, 70 x 0,57 cm, Musée du Québec.

A partir des documents proposés et en recourant à d'autres références susceptibles d'affermir votre argument, vous élaborerez une leçon pour des élèves du second cycle qui les conduira à interroger la relation entre mémoire et enjeu artistique.

- 1- Jacques Louis SAVID, *Le premier Consul franchissant les Alpes au col du Grand Saint-Bernard*, 1800, huile sur toile, 259 x 221 cm, Malmaison.
- 2- Louise BOURGEOIS, *Three Horizontals*, 1998, tissu et acier, 134,6 X 182, 9 x 91, 4 cm, collection Daros, Suisse.
- 3- Christian BOLTANSKI, *Personnes*, 2010, vêtements et grue, manifestation ouverte au public du 13 janvier au 21 février 2010, MONUMENTA 2010, nef du Grand Palais, Paris.

A partir des documents proposés et en recourant à d'autres références susceptibles d'affermir votre argument, vous élaborerez une leçon pour des élèves du second cycle qui permettra d'interroger les relations de l'art au monstrueux.

- 1- Lavinia FONTANA, *Portrait d'Antonietta Gonsalus*, vers 1594-1595, huile sur toile, Château de Blois.
- 2- Cindy SHERMAN, *Untitled n°316*, 1995, photographie couleur, 121, 9 x 81,3 cm
- 3- Giuseppe PENONE, *Courges*, 1978-1979, bronze

A partir des documents proposés et en recourant à d'autres références susceptibles d'affermir votre argument, vous élaborerez une leçon pour des élèves du second cycle qui portera sur le dialogue entre art et architecture.

- 1- Hubert ROBERT, *Vue imaginaire de la grande galerie du Louvre en ruines*, 1796, peinture à l'huile, 115 x 145 cm, Musée du Louvre, Paris
- 2- Felice VARINI, *Une ligne, mille et une droites*, 2006, peinture acrylique, intervention au musée Bourdelle, Paris
- 3- Tadashi KAWAMATA, « *Huts* », 2010, Bois de charpente, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris

A partir des documents proposés et en recourant à d'autres références susceptibles d'affermir votre argument, vous élaborerez une leçon pour des élèves du second cycle qui questionnera la présence dans l'œuvre d'art.

- 1- REMBRANDT, *Le Christ et les Pèlerins d'Emmaüs*, 1628-1629, huile sur papier marouflé sur toile, 49 x 42 cm, Musée Jacquemart – André, Paris.
- 2- Louise BOURGEOIS, *Femme - maison*, 1994, marbre blanc, 11,4 x 31,1 x 6,7 cm
- 3- Philippe RAMETTE, *L'ombre (de moi-même)*, 2007, photographie Marc Domage

A partir des documents proposés et en recourant à d'autres références susceptibles d'affermir votre argument, vous élaborerez une leçon pour des élèves du second cycle les conduisant à explorer la dimension artistique de la mystification.

- 1- Cornelius GIJSBRECHTS, *Nature morte avec autoportrait*, 1663. Huile sur toile, 93x74 cm, Galerie nationale, Prague
- 2- Elsie WRIGHT et Frances GRIFFITHS, *Fairy Offering Flowers to Iris, (Une fée offrant des fleurs à Iris)*, 1920 épreuve photographique, National Media Museum, Bradford
- 3- Alison JACKSON, *Diana, Dodi and Baby*, 1998, épreuve photographique argentique, 122x122 cm, collection de l'artiste.

A partir des documents proposés et en recourant à d'autres références susceptibles d'affermir votre argument, vous élaborerez une leçon pour des élèves du second cycle se référant aux vanités.

- 1- *Memento Mori*, Mosaïque polychrome, base calcaire et marbre colorés, milieu du 1^{er} siècle après JC, 47 x 41 cm, Naples.
- 2- Marina ABRAMOVIC, *Carrying the skeleton I*, 2008, C print, 203 x 180 cm, collection particulière.
- 3- Saâdane AFIF, *Vanité post-it*, 1995, post-it de couleurs, 180 x 200 cm

Pistes bibliographiques succinctes :

Cette bibliographie ne vise pas bien sûr l'exhaustivité (les multiples champs mis en jeu ici sont bien trop vastes !) mais simplement à donner quelques repères essentiels et utiles pour la préparation de l'épreuve de leçon. Les lectures proposées s'orientent autour de trois axes principaux:

- Sur les fondamentaux des Arts plastiques :

ARASSE Daniel, *Histoires de peintures*, éditions Denoël, 2004, réédition poche Gallimard Folio Essais, 2006

BOSSEUR Jean-Yves, *Vocabulaire des Arts plastiques au XXème siècle*, éditions Minerve, 1998

CAUQUELIN Anne, *Les théories de l'art*, éditions PUF, collection Que sais-je ?, 1998

CHALUMEAU Jean-Luc, *Lectures de l'art*, éditions du Chêne, 1991

CHATEAU Dominique *Arts plastiques, Archéologie d'une notion*, éditions Jacqueline Chambon, 1999

DE MEREDIEU Florence *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, éditions Bordas, 1994, réédition poche Collection Extenso Larousse.

DENIZEAU Gérard, *Le dialogue des arts*, éditions Larousse, 2008

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, éditions de Minuit, 1992

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps, histoire de l'art et anachronisme*, éditions de Minuit, collection « critique », 2000

EWIG Isabelle et MALDONADO Guitemie, *Lire l'art contemporain*, éd. Larousse, 2005

GENETTE Gérard (dir.), *Esthétique et poétique*, éditions du Seuil, Coll. Points essais, 1992

C. HARRISON et P. WOOD, *Art en théorie*, éditions Hazan, 2007

HEINICH Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain, sociologie des Arts plastiques*, éditions de Minuit, 1998

JAUSS H.J., *Petite apologie de l'expérience esthétique*, Allia, 2007

LANEYRIE-DAGEN Nadeige, *Lire la peinture, dans l'intimité des œuvres (tome 1), Dans le secret des ateliers (tome 2)*, éditions Larousse, 2002 et 2005.

LICHTENSTEIN Jacqueline (dir), *La peinture*, Larousse, textes essentiels, éditions Larousse

MAFFESOLI Michel, *Eloge de la raison sensible*, Grasset, Paris, 1996.

MONDZAIN Marie-José, *L'image peut-elle tuer ?* éditions Bayard, 2002

MORIZOT Jacques, POUIVET Roger (et al.), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, éditions Armand Colin, 2007

RYOUT Denis, *Qu'est-ce que l'art moderne ?* Éditions Gallimard, collection Folio essais, 2000

- Sur la didactique de la discipline et l'éducation artistique :

ARDOUIN Isabelle, *L'éducation artistique à l'école*, ESF, coll. Pratiques et enjeux pédagogiques, 1997

DE DUVE Thierry, *Faire école (ou la refaire ?)*, édition revue et augmentée, Les presses du réel, 2008

ENFERT Renaud d', *L'enseignement du dessin en France*, Belin, coll. Histoire de l'éducation, Paris, 2003

FOREST Fred, *Repenser l'art et son enseignement, les écoles de vie*, L'Harmattan, Paris, 2002

FOURQUET Jean-Pierre, *L'art vivant au collège : rencontres avec des œuvres et des artistes contemporains*, CRDP Champagne Ardenne, 2004

GAILLOT Bernard-André, *Arts plastiques ; éléments d'une didactique critique*, PUF, coll. Education et formation, Paris, 1997

LISMONDE Pascale, *Les arts à l'école*, SCEREN CNDP, Gallimard Folio, 2002

MICHAUD Yves, *Enseigner l'art ? Analyses et réflexions sur les écoles d'art*, éd. Jacqueline Chambon, coll. Rayon art, Nîmes, 1999

ROUX Claude, *L'enseignement de l'art : la formation d'une discipline*, éditions Jacqueline Chambon, 1999

Revue, articles, colloques, sites :

L'éducation artistique et culturelle, de la maternelle au lycée, hors-série Beaux-Arts magazine, septembre 2009

L'art à l'école, numéro spécial Beaux-Arts magazine, oct.2001, CNDP, Ministère de l'éducation nationale

L'art pour quoi faire ? à l'école, dans nos vies, une étincelle, éditions Autrement, numéro 195, 2002

L'enfant vers l'art, une leçon d'exigence et de liberté, éditions Autrement, numéro 139, Paris, 1993

MOTRE Michel, « Enseigner les arts plastiques », Cahier pédagogiques, numéro 294, mai 1991

PELLISSIER Gilbert, « Arts plastiques : que l'école est belle ou petit plaidoyer pour un certain flou », Communic'actions, Rectorat de Paris, 1991

Pratiques et arts plastiques. Du champ artistique à l'enseignement, Actes de l'Université d'été, 1997, Rennes, PUR, 1998

L'artistique ; Arts plastiques, art et enseignement, colloque de Saint Denis, mars 1994, Créteil, éd. Du CRDP, 1997

CHANTEUX Magali et SAJET Pierre, *Didactique des Arts plastiques, l'artistique et les références artistiques dans les pratiques*, (Actes du stage national, 1995), Paris, MEN, DLC, 1994

Site Educnet : <http://www.educnet.education.fr/arts>

- Sur la pédagogie, l'éducation et la formation en général :

BARBIER Jean-Michel (dir.), *Savoirs théoriques et savoirs d'action*, PUF, Paris, 1996.

BARBIER René, *L'approche transversale, l'écoute sensible en sciences humaines*, Anthropos, éd. Economica, 1997.

DEWEY J., *Expérience et éducation*, 1938, rééd. Armand Colin, 1968.

DROUIN-HANS Anne-Marie, *L'éducation, une question philosophique*, Anthropos, 1998.

HONORE B., *Sens de la formation, sens de l'être : en chemin avec Heidegger*, éditions Harmattan, Paris, 1990

HOUSSAYE Jean, *Le triangle pédagogique*, théorie et pratiques de l'éducation scolaire, vol. 1, préface de Daniel HAMELINE, éditions Peter Lang, Berne, 1988.

LAROSSA Jorge, *Apprendre et être, langage, littérature et expérience de formation*, ESF éditeur, Paris, 1998.

MEIRIEU Philippe, *Le choix d'éduquer, éthique et pédagogie*, ESF éditeur, Paris, 1991.

MEIRIEU Philippe, *Pédagogie : le devoir de résister*, ESF éditeur, Paris 2007

MORIN Edgar, *Les sept savoirs nécessaires à l'éducation du futur*, éditions Seuil, Paris, 2000.

MORIN Edgar, *Amour, poésie, sagesse*, Seuil, 1997.

REBOUL Olivier, *La philosophie de l'éducation*, PUF, Paris, 1989.

STEINER Rudolph, *L'art éducatif, l'imagination créatrice dans l'enseignement*, conférences 1923-24, éditions Anthropos romandes, Genève, 1998.

ADMISSION

ENTRETIEN SANS PRÉPARATION AVEC LE JURY

ARCHITECTURE

Membres du jury :

Jean-Baptiste HÉMERY, Pierre LITZLER, Cédric MOULLIER

Rapport sur l'épreuve

établi par Cédric MOULLIER

Rappel des modalités de l'épreuve :

L'épreuve, qui dure trente minutes, est décomposée de la manière suivante : 15 minutes d'exposé de la part du candidat, suivies de 15 minutes de questions posées par le jury, pour à la fois éclaircir et approfondir la première intervention orale.

Par souci d'équité, et parce qu'il s'agit d'une épreuve sans temps de préparation, le candidat tire un numéro de sujet au hasard, et découvre, sous forme de document « Powerpoint » projeté devant lui, la question correspondante.

Que lui est-il donné à voir ? Les documents, qui apparaissent simultanément, sont des représentations architecturales de plusieurs natures possibles : esquisse, plan, élévation, vues intérieures ou extérieures d'une construction emblématique. Il peut s'agir d'un dessin, d'une photographie, ou d'une modélisation. Si aucune de ces images n'est légendée (le nom du bâtiment, celui de l'architecte, le lieu et l'année de réalisation n'apparaissent pas), elles sont toutefois accompagnées d'un thème qui oriente la réflexion du candidat. Par exemple, une vue de la *Falling Water House* de Franck Lloyd Wright, qui était accompagnée d'une photographie des *Thermes de Vals* de Peter Zumthor et d'un projet d'aménagement de bains de mer au Danemark posait la question de « L'utilisation de l'eau ». Ainsi, à supposer même que le candidat ne sache pas de quels bâtiments il s'agit, une lecture attentive de l'image, relayée par des suppositions finement déductives, peut conduire n'importe quel candidat à fournir une prestation satisfaisante.

Comme il a été dit l'an dernier, nous pouvons rappeler que ces documents ne constituent qu'un point d'appui, un ancrage à l'émergence d'une problématique typiquement architecturale. Ne pas reconnaître les documents n'est pas, en soi, préjudiciable. Les reconnaître, en revanche, est un atout, un indice clair des connaissances exactes du candidat.

Quelles sont les attentes du jury ? En stricts termes de capacités, le candidat doit être en mesure de pouvoir donner une définition du thème qu'il a choisi, afin de baliser de façon ferme les limites du sujet. Il doit très vite, également, mesurer la pertinence de l'intitulé du sujet par rapport à une problématique architecturale, et par rapport aux documents qui lui sont proposés. On attend du candidat qu'il soit capable de décrire les documents, sans être trop littéral (il ne s'agit pas de lister les caractéristiques diverses du bâtiment...), en ayant la possibilité de faire des rapports entre tel et tel élément. Par exemple, sur la question de la lumière, être capable de lier la *Chapelle de Ronchamp* de Le Corbusier à celle de Tadao Ando en précisant qu'il s'agit d'architectures sacrées, et poser sur un autre plan l'analyse de la *Médiathèque* de Sendaï, qui elle, appartient bien au genre de l'architecture publique. Le candidat, au fil de son exposé, et tout en gardant bien à l'esprit les documents de départ, peut, s'il le souhaite, élargir son propos en faisant appel à ses connaissances personnelles, en évoquant par exemples d'autres bâtiments qui éclaireraient la problématique donnée. Enfin, une conclusion efficace est attendue, qui permette de rassembler, de manière analytique, les différents aspects de la question.

Sujets proposés cette année :

Sujet n°1 « Façades - Limites »

- Gerrit RIETVELD : *Maison Schröder*, Utrecht, Pays-Bas, 1923-1924, photographies

- Anna HERINGER : *Handmade school* à Rudrapur, Bangladesh, 2005-2006, photographie
- Mario BOTTA : *Casa Bianda, Losone*, Suisse, 1988-1989, croquis
- Graham PHILLIPS : *Skywood House*, Londres, Royaume-Uni, 2001, photographie
- Jeannot CERUTTI : *Hôtel NH Santo Stefano*, Turin, Italie, 2000, photographie

Sujet n°2 « Transparence »

- Philip JOHNSON : *Maison Johnson*, New Canaan, Connecticut, Etats Unis, 1949, plan
- Massimiliano FUKSAS : *Marché de l'habillement*, Porta Palazzo à Turin, Italie, 2000, photographie
- Kenzo TANGE : *Musée des arts asiatiques*, Promenade des Anglais à Nice, France, 1990-1994, photographie
- Toyo ITO : *Médiathèque de Sendaï*, Japon, 2001, photographie
- Peter ZUMTHOR : *Kunsthau à Bregenz* (Musée), Autriche, 1991, photographie

Sujet n°3 « Composition »

- Karl EHN : *Logements Karl Marx Hof*, Vienne, Autriche, 1926-1930, photographie
- Otto WAGNER : *Eglise St. Leopold am Steinhof*, Vienne, Autriche, 1905-1907, photographie
- Peter ZUMTHOR : *Kunsthau à Bregenz* (Musée), Autriche, 1991, plans et coupe
- Aldo ROSSI : *Casa Aurora*, bâtiment administratif, Corso Giulio Cesare à Turin, Italie, 1984-1987, photographie

Sujet n°4 « Pensée constructive »

- Eric CASTALDI - Gilles PERRAUDIN : *Caves Les Aurelles* à Nizas, France, 2001, photographie
- Luigi NERVI : *Palais des Expositions*, corso Massimo d'Azeglio à Turin, Italie, 1950, photographie intérieure de la voûte
- Jean PROUVE : *Fauteuil Cité*, (pour la Cité Universitaire de Nancy), France, 1931-1933, croquis
- Marc BARANI : *Pôle multimodal*, boulevard Comte de Falicon à Nice, France, 2006, photographie
- Glenn MURCUTT : *Maison Marika-Alderton*, Yirrkala, Terre d'Arnhem, Territoire du Nord Australie, 1994, plan

Sujet n°5 « Instabilités »

- Coop HIMMELB(L)AU : *UFA, Cinema Center*, Dresde, Allemagne, 1993-98, photographie
- Zaha HADID : *Maquette du Terminal du Tram Hoenheim-Nord, Strasbourg* (Station multimodale), 1998-2001
- Claude PARENT, Paul VIRILIO : *Représentation, maison expérimentale*, 1967-1970, Saint Germain en Laye, groupe Architecture Principe

Sujet n° 6 « Lumière »

- Tadao ANDO : *Église de la Lumière*, 1987, Osaka, Japon, photographies
- Toyo ITO : *Médiathèque de Sendaï*, 1995-2001, Sendaï, Japon, photographie
- Le CORBUSIER : *Chapelle Notre-Dame-du-Haut*, 1950-1955, Ronchamp, France, photographies

Sujet n°7 « Répétition et différence »

- John HEJDUK : *Wall House 2*, 2001, Groningen, Pays-Bas, photographies
- John HEJDUK : *Wall House 1 Project*, plans et axonométries, 1971 – 1973
- Mies VAN DER ROHE : *Neue Nationalgalerie (Nouvelle Galerie Nationale)*, 1962-1968, Berlin, Allemagne, photographies
- Mies VAN DER ROHE : *Nouvelle Galerie Nationale*, 1962-1968, Berlin, Allemagne. Plans et coupes.
- Steven HOLL : *Simmons Hall, MIT*, Cambridge, 1999-2002, Massachusetts, USA, photographie

Sujet n°8 « L'utilisation de l'eau »

- Frank Lloyd WRIGHT : *Fallingwater House*, 1935-1937, Pennsylvanie
- Peter ZUMTHOR : *Les Thermes de Vals*, 1986-1996, Vals, Suisse.
- « White Architects » : *Plateforme en mer Baltique, Bains publics*, Kastrup, Danemark, 2004

Sujet n°9 « Le motif en architecture »

- HERZOG et DE MEURON : *Bibliothèque de l'école technique d'Eberswalde*, 1993-1996, Allemagne
- Otto WAGNER : *Majolika Haus*, 1898, Vienne
- HUNDERTWASSER : *Maison Hundertwasser*, Vienne, 1985

Sujet n°10 « Habiter, aujourd'hui »

- Amsterdam : *construction du projet KEETWONEN*, empilement de containers réhabilités, firme Tempohousing, 2005

- LE CORBUSIER : *Unité d'habitation*, dessin.

- LE CORBUSIER : *Unité d'habitation*, ou *Cité Radieuse*, 1945-1952, Marseille. Vue intérieure.

Exemple détaillé : « L'utilisation de l'eau »

En proposant « L'utilisation de l'eau » comme sujet, le jury entendait stimuler la sagacité des candidats, puisque cet élément, s'il n'est pas lui-même directement constitutif d'architecture, joue un rôle essentiel à sa création, puis sa dégustation comme agrément. Élément tout à la fois symbolique, vital, essentiel, et même poétique, l'eau représente, de façon emblématique, la juste combinaison de l'utile et de l'agréable. Trois documents étaient proposés, dont deux potentiellement et facilement reconnaissables aux yeux du candidat averti : la *Fallingwater House*, villa mythique de Frank Lloyd Wright, bâtie dans les années 1930 ; les *Thermes de Vals* créés par Peter Zumthor, inaugurés en 1996. Un troisième document les accompagnait, peut-être plus confidentiel, moins connu : il montrait l'aménagement de bains publics à Kastrup, au Danemark, œuvre de l'agence White Architects.

Bien entendu, il était possible d'identifier les différentes natures des eaux utilisées : leur origine avait quelque chose à révéler du bâtiment lui-même : eau de source à fonction thérapeutique ; eau de mer comme espace récréatif ; cours d'une petite rivière détourné à des fins spectaculaires. Fluide, par définition, l'eau pose la question du parcours. Parcours de l'eau elle-même, déploiement architectural autour de cette fluidité ; parcours enfin des « habitants » ou tout du moins des bénéficiaires de cette architecture. Le candidat – et cela fut apprécié – a su montrer que ces bâtiments ne s'adressaient pas exactement à une même clientèle. La *Fallingwater House* est une villa de luxe, destinée, par son ancrage dans une nature sauvage, à faire oublier la métropole ; les *Thermes de Vals* s'adressent à une clientèle aisée, soucieuse de bien-être et de confort, mais appréciant également la rudesse de la montagne ; les *Bains* de Kastrup, eux, sont ouverts à tous. Cette pensée de la destination architecturale était essentielle, car c'est la même qui préside aux désirs des commanditaires, à la joie des habitants, et au travail de l'architecte, en tant que concepteur d'une construction précise. Si la *Fallingwater House* est une prouesse architecturale, avec ses volumes en décrochement et en équilibre instable, les *Thermes de Vals* cherchent peut-être davantage à se fondre dans le paysage, le béton strié imitant la grisaille des pierres de montagne, et les toits couverts de gazon faisant référence aux chalets dissimulés qu'on peut voir partout dans les Alpes. Les *Bains* de Kastrup, eux, se signalaient par leur légèreté, leur « intelligence » aussi : peut-être l'une des rares occasions où l'architecture se préoccupe d'un espace aussi apparemment anodin que celui de la plage : les architectes, avec une élégance certaine, ont choisi de combiner les cabines d'essayages, les toilettes, les plongeoirs, à une jetée théâtrale et festive. On le voit bien, il s'agissait ici d'une certaine vision de l'eau, qui excluait certaines problématiques (recyclage, retraitement, force hydraulique...) pour se centrer sur l'aspect récréatif de cet élément. Aspect récréatif qui dessinait aussi des enjeux fortement architecturaux. Le jury n'avait aucun a priori. Le candidat pouvait nourrir et élargir son propos par référence à des sites architecturaux d'autres époques : on pouvait songer aux Bains de Budapest ; à la structure des thermes romains, auxquels Zumthor fait un clin d'œil discret ; à une certaine mode des *pools* et autres piscines à débordement dans les villas et les hôtels de luxe, qu'ils soient en Europe ou aux Etats-Unis...

Remarques sur les prestations des candidats :

Quelques statistiques

Quelques statistiques objectives : comme l'an dernier, dix candidats ont choisi l'option architecture. Leur prestation d'ensemble est meilleure qu'en 2009, puisque la moyenne cette année est de 12,7, contre 10,55 l'année dernière. Rappelons les chiffres des années précédentes : 11, 67 en 2008 ; 10,67 en 2007 et 12,2 en 2006.

Sur les dix candidats présents, 7 ont obtenu la moyenne, et parmi eux, 6 candidats ont obtenu au moins 14/20. Le jury a donné par deux fois la note de 18/20 à des prestations remarquables.

D'une manière générale, les candidats ont délivré des prestations satisfaisantes, qui prouvent leur intérêt pour la discipline, leur goût pour l'histoire de l'architecture, leur bonne volonté d'en découdre avec un sujet donné. Il y a un aspect Sherlock Holmes chez le bon candidat, qui dans un laps de temps très court, doit trouver le fil conducteur de son enquête architecturale, analyser des documents, et si possible les reconnaître. C'est une épreuve effectivement exigeante, qui nécessite une préparation efficace.

Méthodologie

De la méthode, de la méthode et toujours de la méthode... Méthode apprise dans l'enseignement supérieur, et surtout méthode dont devront faire preuve ces mêmes candidats une fois devenus professeurs. Cette clarté peut passer par l'utilisation du tableau, sur lequel peuvent s'inscrire des mots-clefs, une esquisse, un schéma. En un mot, il faut être capable de voir l'essentiel à travers la confrontation de plusieurs documents ; pouvoir définir clairement les termes du sujet (en donnant une définition rapide, en élucidant si possible une étymologie révélatrice) enfin, donner un sens et un rythme aux 15 premières minutes de prestation.

Il ne suffit pas de décrire les images projetées – activité sans fin (à la fois infinie et sans but) : il faut tirer de l'analyse des documents des hypothèses, des déductions, des traits remarquables, qui puissent éclairer la question posée. Rares sont les candidats à oser penser l'architecture en volume, comme un lieu de vie, de travail, de recueillement ou de simple passage.

Références et bon sens

Certains candidats – et cela se traduit par une performance décevante – ne comprennent pas ce qui leur est donné à voir. Si cela s'accompagne d'un déficit de vocabulaire technique, le discours perd alors beaucoup de signification. Tel candidat, ne (re ?)connaissant pas l'architecture de Nervi, n'a pas su décrire ce qui, de toute évidence, était une voûte striée, qui structurait un vaste espace. Lorsque le sujet « Instabilités » est donné à tel autre candidat, ce dernier ne dit pas clairement contre quoi doivent lutter le Cinema Center de Coop Himmelb(l)au et les maisons obliques de Claude Parent/Paul Virilio. Ces bâtiments luttent contre la pesanteur, tout en déjouant la verticalité traditionnelle de l'architecture ! On le voit, ce sont des mots habituels, qui n'ont pas une très grande technicité. Et pourtant, l'essentiel, pour des raisons de stress, de manque de lucidité, peut tout simplement échapper.

Les connaissances en histoire de l'architecture sont variables. Pour les excellentes prestations, on a pu voir que les candidats connaissaient en partie ou en totalité les documents, reconnaissant tout à la fois la construction, leur concepteur, leur date de construction, leur lieu, leur fonction. Mais on insiste aussi pour dire que de très bonnes prestations ont été proposées sans que le candidat ne sache de quels bâtiments il s'agissait. Comme il avait été noté l'an dernier, la culture des candidats se limite souvent à un best-of des architectures contemporaines, avec des références quasi-fétiches à Jean Nouvel (pour la transparence), ou à Mies Van der Rohe (pour le modernisme). C'est une tendance qui était également perceptible dans certaines épreuves écrites. La référence n'est pas un trophée qu'on exhibe. Il faut que ce soit utile et éclairant.

Pour se préparer à l'épreuve :

Il ne faut pas se contenter de feuilleter des livres, c'est-à-dire de regarder, en tant que document bidimensionnel, ce qui existe évidemment en volume, et dans l'espace. Il faut avoir une lecture attentive des livres, revues, ou sites internet qui traitent d'architecture. Les fiches techniques comme les écrits d'architectes apportent un éclairage certain, complémentaire, à la connaissance de certains bâtiments emblématiques.

Au delà, rien ne remplace la déambulation dans l'espace architectural, la visite de monuments, bref, la découverte vivante et personnelle du fait architectural. Outre l'ouverture, en 2007, de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, qui est le plus grand centre de documentation sur l'architecture au monde, on rappellera que toutes les grandes villes françaises sont dotées de musées ou d'institutions qui font la part belle à l'architecture. On encourage tous les futurs candidats à fréquenter assidûment ces lieux. **NB : pour une bibliographie indicative, consulter le rapport 2009.**

ADMISSION

ENTRETIEN SANS PRÉPARATION

ARTS APPLIQUÉS

Membres du jury :

Isabelle LE MORVAN-PERROT, René RAGUEB

Rapport sur l'épreuve

- **L'épreuve**

Le dispositif proposé au candidat se compose d'un dossier de documents, images et légendes, et d'une vidéo projection des mêmes documents afin d'offrir au candidat une vision d'ensemble et de faciliter ainsi la mobilité de sa réflexion. La prise de contact avec le contenu du dossier est très rapide et les candidats, au nombre de quatre cette année, ont tous tenté de repérer la ou les questions essentielles soulevées par le dossier. L'épreuve en elle-même ne suppose pas un épuisement du sujet mais exige des candidats une grande vélocité d'esprit, un sens de la construction de la pensée « à vif » et la capacité à problématiser en croisant les notions respectives à chaque domaine. La prestation des candidats cette année permet d'obtenir une échelle de notes allant de 05 à 19.

Nous rappelons que cette épreuve permet d'évaluer les connaissances spécifiques à l'option « arts appliqués » et dans un même temps de mesurer les qualités propres au regard d'un spécialiste des arts plastiques en situation de « face à l'œuvre ». Cela suppose une réelle maîtrise du vocabulaire descriptif, les approximations révélant des lacunes préjudiciables à un futur enseignant d'arts plastiques. Les affirmations du type « *ça fait penser au soleil* », les erreurs d'interprétation sur la nature ou la fonction d'un matériau comme le biscuit de porcelaine sont difficiles à admettre. Les candidats ayant réussi cette épreuve ont su mobiliser un vocabulaire simple mais précis leur permettant d'engager rapidement la mise en tension de notions transdisciplinaires pouvant ouvrir sur une problématisation.

Le candidat dispose donc d'un temps très bref pour y parvenir, quelques minutes pour repérer l'essentiel et effectuer une latéralisation du regard. Cette première analyse d'ensemble doit rapidement mettre en avant les questionnements développés dans un exposé oral d'une dizaine de minutes seulement, l'entretien d'une vingtaine de minutes qui suit doit permettre d'approfondir, d'ouvrir la réflexion aux éventuels questionnements qui n'auraient pu être abordés dans le temps de l'exposé.

- **Les sujets**

Composés de trois documents, il semble important de rappeler que les dossiers proposés aux candidats ne sont pas le fruit du hasard mais un regroupement de pratiques, de postures en relation évidente avec les préoccupations des arts appliqués aujourd'hui. Cette année, les documents proposés articulaient une référence emblématique ou actuelle du design, un document « entre-deux » - réalisations de plasticiens enclins à la confrontation avec les contraintes des arts appliqués, objets ou espaces de designers revendiquant la qualité de sculpture, d'édition unique ou d'appartenance aux deux postures artistiques, et un troisième document extrait du champ des arts plastiques. Ces documents étaient regroupés par grandes thématiques comme le nomadisme, la citation ou l'humour... qui ne constituent pas en elles-mêmes des problématiques. Il convenait donc d'aller explorer derrière l'humour par exemple ce qui pouvait conduire à de telles postures artistiques. Chaque sujet prenant appui sur une référence incontournable pouvait également inclure des productions plus confidentielles. Cette confrontation doit permettre aux candidats de faire appel à leurs connaissances plus vastes, pour travailler le contexte et ouvrir ainsi à d'autres références.

- **Les attentes et la préparation**

Le temps très court mis à disposition des candidats pour s'emparer du dossier suppose en amont une connaissance assez large des grandes préoccupations du design actuel (souvent proches de certaines attitudes de plasticiens) face aux questions environnementales, sociales et éthiques, face à l'usage de matériaux mêlant parfois des techniques traditionnelles aux acquis de la haute technologie ou interrogeant les limites des deux domaines. Ce faisceau de connaissances ne doit pas servir un exposé à l'érudition plaquée mais construire le propos sur une argumentation pour renforcer les questions soulevées par le rapprochement des documents. Au-delà de la description, c'est l'aptitude à ouvrir la réflexion qui semble ici être attendue. Un candidat peut ne pas connaître avec

précision une œuvre ou son auteur mais saura, par l'acuité du regard porté, le resituer dans un contexte, s'interroger sur la démarche de création, sur les caractéristiques du médium ou le dispositif de présentation. Voir puis regarder ne sont pas des actes passifs et ne sont concevables, dans une telle épreuve, qu'au profit d'un sens.

La prise de parole quant à elle se doit d'être simple et limpide : un silence qui permet de poser sa pensée et plus appréciable qu'une série d'hésitations. Cette épreuve n'est pas une construction sèche dépourvue de sensibilité. Nous avons apprécié le parti pris de certains candidats capables de convoquer l'humour et la poésie ou l'interpellation critique. Cette aptitude à opérer des rapprochements, des différenciations, des mises en tension de notions ouvrant à une lecture transversale du dossier permettra aux candidats d'atteindre les qualités requises pour aborder cette épreuve.

- **Composition des sujets**

A titre d'exemple :

- **dossier n°3**

- **Wim Delvoye**, *Kashan*, 2007. Tapis iranien sur moulage polyester, 108 x 28 x 52 cm.

- **David Lynch**, *Espresso kit*, tasse à café, plateau et cuiller en porcelaine, 2007.

Coédition Craft/ Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris.

- **Philippe Starck**, *Tabouret Gnome Attila*, 1999.

- **dossier n°2 :**

- **Frédéric Borel**, *Ecailles*, porcelaine, 2002.

- **Anne et Patrick Poirier**, *Les mots sont des ombres*, lustre, porcelaine biscuit, métal, 2006.

- **NL Architects** pour **Droog Design**, mobilier d'exposition, 2001.

- **Bibliographie indicative**

Stylisme de mode

- Valérie Mendès et Amy de la Haye, *La mode au XXème siècle*, Thames & Hudson, 2000

- Valérie Steele, *Se vêtir au XXème siècle (1945 à nos jours)*, Adam Biro.

- Bruno Remaury, *Dictionnaire de la mode au XXème siècle*, Editions du Regard, Paris, 1994

- Florence Müller, *Art et mode*, Florence Müller, assouline

- *Mutation, modes 1960-2000*, Valérie Guillaume, Paris Musées

- Lucy Orta, *process of trans:tonnation,-Paris*, J. Michel Place, 1998.

66

- Lucy Orta, *refuge wear*, Paris, J. Michel Place, 1996.

- Collectif, *Issey Miyaké, making things*, Paris, Actes sud, 1999.

<http://www.modefashion.net>

Revue : *Art Press*, Hors Série sur l'art et la mode, 199 ; *Jardin des modes*

Design Graphique

- Ch. Cadet, R. Charles, J.-L. Galus, *La communication par l'image*, Nathan repères pratiques n°9

- Alan & Isabella Livinstone, *Dictionnaire du graphisme*, Thames & Hudson, 1998

- Richard Hollis, *Le graphisme de 1890 à nos jours*, Thames & Hudson, 2002

- Richard Hollis, *Le graphisme au XXème siècle*, Thames & Hudson, 1997

- *Collection Design & Designer*, ed Pyramid (petites monographies de graphistes actuels)

- Margo Rouard-Snowman, *JeanWidmer : graphiste, un écologiste de l'image*, Ed. Centre Georges-Pompidou,

Paris, 1995

- Giles Calver, *Architecture commerciale*, Pyramid NTCV, 2001
 - Naomi Klein, *No logo*, Actes Sud.
 - Danièle Baroni, *Art graphique Design*, Editions du Chêne, Paris, 1987
 - Rick Poynor, *Transgression, graphisme et post-modernisme*, Pyramid, 2003
- Revue : *Étapes graphiques*

Design de produit et d'espace

- Catalogues du Centre Georges-Pompidou :
Les bons génies de la vie domestique, 2000
La collection de design du Centre Georges Pompidou, 2001
D-Day, le design aujourd'hui, 2005
- Weil-am-Rhein, *100 chef-d'oeuvre de la collection Vitra Museum*, Vitra Design Museum, 1996
- Raymond Guidot, *Histoire du design : 1940-2000*, Hazan, Paris, 2000
- Raymond Guidot, *Design, techniques & matériaux*, Flammarion, Paris,
- Danièle Quarante, *Eléments du design industriel*, Polytechnica, 2001
- Jocelyn de Noblet, *Design, le geste et le compas*, Ed. Somogy, 1988
- Raymond Loewy, *La laideur se vend mal*, Gallimard, Paris
- Ouv. Coll. Dirigé par Raymond Guidot, *Design carrefour des arts*, Flammarion, Paris, 2003
- Pierre StaudenMeyer, N. Croquet, L. Le Bon, *Elisabeth Garouste et Mattia Bonetti*, Dis voir (Design), 1998
- C-A. Boyer et F. Zanco, *Morrison*, Dis voir (Design), 1999
- E. Vedrenne, *Pierre Paulin*, Dis voir (Design), 2001
- G. de Bure et C. Braunstein, *Roger Tallon*, Dis voir (Design), 1999
- Ouv. Coll. Du Mu Dac (Lausanne), *Matali Crasset un pas de côté 91/02*, éd. Somogy, Paris, 2002
- Jeremie Edwards, *objets anonymes*, Paris, J. Michel Place, 2000.
- Marti Guixé, *fis. ! futures*, Barcelone, 820, 1998.
- Andréa Branzi, *animaux domestiques*, Paris, P. Sers éditeur, 1998.
- Radi Designers, *réalité fabriquée*, Paris, Actes sud, 1999.
- Ouv. Coll. "écrits sur Starck", éd. du Centre Georges-Pompidou, Paris
- Collection « les villages » publiée par le VIA :
Modernité et modestie, ed. Madarga, 1994
Autentik, ed. Madarga, 1995
Fonction et fiction, ed. Madarga, 1996
Objets types et archétypes, Hazan, 1997
Terminologie et pataqués, Hazan, 1998
Confort et inconfort, Hazan, 1999
Design et utopies, Hazan, 2000
Design et gammes, Hazan, 2001
Design et étalages, Hazan, 2002
Design et communication, Hazan, 2003

Ouvrages de références (sociologie, philosophie, sémiologie, littérature...) :

- Georges Pérec, *Espèces d'espaces*, Gallilée, Paris, 1974
- Roland Barthes, *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957

67

- Jean Beaudrillard, *Le système des objets*, Gallimard, Paris, 1968
- Jean-Claude Kaufmann, *Le coeur à l'ouvrage, théorie de l'action ménagère*, Nathan, Paris, 1997
- Roger Pol-Droit, *Dernières nouvelles des choses*, Odile Jacob, Paris, 2003
- P. Cassagnau, C. Pillet, *Petits enfants de Starck*, Dis-voir
- S. Tisseron, *Comment l'esprit vient aux objets*, Aubier, Paris
- Jacques Fontanille, Alessandro Zinna, *Les objets au quotidien*, Presses Universitaires, Limoges
Collections des éditions du Moniteur : *Cafés, collection architecture thématique*, 1989 ; *Boutiques, collection architecture thématique*, 1989

Sites :

- <http://www.philippe-starck.com/>
- <http://www.tribu-design.com/>
- <http://www.placeaudeesign.com/>

<http://www.arcenreve.com>

- Emission sur le design et l'architecture :

<http://www.canalweb.net/cwsite/diffs/c/cw/default.asp?une=urbain&d=cw>

Cette bibliographie peut-être complétée et mise à jour en consultant le site :
<http://.artsculture.eductation.fr>, rubrique design

ADMISSION

—

ENTRETIEN SANS PREPARATION

CINEMA

Membres du jury :

Pierre BEYLOT, Marc CERISUELO, Monique MAZA

Rapport sur l'épreuve

établi par Marc CERISUELO

Les modalités de l'épreuve sont restées identiques cette année : un extrait de film d'environ trois minutes est projeté sur grand écran deux fois. Avant ces projections, le titre de l'auteur, la date et le pays de réalisation du film, sont portés par écrit à la connaissance du candidat — les extraits étant choisis par le jury dans l'ensemble des genres et des courants de l'histoire du cinéma mondial. Durant les projections, le candidat peut s'il le désire prendre quelques notes, et il dispose, entre les deux projections, d'un « temps de rebondissement » d'environ quatre minutes qui l'aide à « fixer » ce qu'il a vu et entendu en vue de structurer son exposé. Le candidat présente alors, durant dix minutes, une analyse raisonnée de l'extrait proposé, puis un entretien avec le jury, d'une durée de vingt minutes, lui permet de prolonger son analyse, de la préciser ou de la corriger, de l'approfondir.

13 candidats se sont présentés à l'épreuve de cinéma cette année (ils étaient 12 en 2009 et 15 en 2008). Le jury a surtout été frappé par une grande disparité de niveau tant au plan de la préparation et de la rhétorique qu'à celui de l'exigence intellectuelle et de la justesse des analyses. Les notes vont ainsi de 1/20 à 19/20, avec plusieurs notes très basses mais également quelques prestations exceptionnelles. Les candidats étaient parfaitement au courant du dispositif de l'épreuve et n'ont nullement été décontenancés par un exercice qui demande d'abord — mais pas uniquement — de la souplesse et de la vivacité. A l'exception de quelques rares candidats ayant donné l'impression d'être des poules face à un couteau, les extraits proposés ont suscité des prises de parole d'une qualité formelle indéniable : langue soignée, effort visible de structuration de la pensée, tentative de présentation d'un axe jugé fondamental. Il convient cependant d'ajouter aussitôt que les analyses proposées étaient bien trop souvent creuses, détachées de la substance vivante du film et n'osant pas donner à l'œuvre une lumière qui viendrait avant tout d'elle-même. Il faut de fait rappeler quelques « fondamentaux » : cette épreuve de cinéma n'est pas un exercice « de spécialité ». Le jury n'attend nullement des candidats une connaissance encyclopédique de l'histoire du cinéma, des auteurs et des œuvres, pas plus qu'il n'exige une compétence en analyse filmique comparable à celle qui est requise dans le cursus des études cinématographiques. Il convient avant tout de se présenter comme un plasticien suffisamment intéressé par le cinéma pour l'intégrer à son discours et à son enseignement. Il va de soi que plus le candidat sera *réellement* savant — en maîtrisant des connaissances lui permettant de situer un film dans un ensemble historique et esthétique ; en possédant un « bagage » minimal en analyse filmique — meilleure sera sa prestation. Mais trop de candidats succombent à la facilité du savoir purement livresque, détaché de tout contexte et empêchant de vraiment regarder l'extrait. Une telle attitude se révèle doublement infructueuse car le professeur d'arts plastiques et l'amateur de cinéma doivent l'un et l'autre être avant tout attentifs à ce qui leur est donné à voir.

Les leçons des précédents rapports ont cependant été retenues : aucun candidat ne s'est livré à un découpage plan par plan de l'extrait proposé — ce qu'il faut absolument éviter — et aucune intervention n'a été marquée du sceau du « technicisme », ce dont le jury ne peut que se féliciter. On doit en revanche constater à nouveau un réel défaut de culture cinématographique, non pas au sens livresque et pseudo-encyclopédique évoqué plus haut, mais tout simplement dans le goût et le plaisir pris au spectacle cinématographique, conditions premières pour *savoir ce que l'on aime*. Si l'on en juge par les prestations les plus faibles, des questions radicales ont animé les débats du jury : dans la mesure où l'épreuve est « optionnelle », et donc librement choisie par les candidats, pourquoi

avoir « opté » pour le cinéma alors que le septième art a semblé se situer pour certains à mille lieues de leurs préoccupations ? Le jury n'ignore pas par ailleurs que certains extraits proposés peuvent fort bien ne pas correspondre aux goûts particuliers de chacun des candidats : ceux-ci doivent impérativement faire preuve d'esprit critique et ne pas avoir peur de justifier par des procédures réglées d'analyse un jugement éventuellement négatif.

Le jury tient enfin à souligner la très grande qualité de trois oraux (notés de 17/20 à 19/20). Les deux meilleurs candidats ont eu à étudier des extraits de *La Nuit du chasseur* et du *Bonheur*. Le premier connaissait fort bien le film de Charles Laughton et a su intégrer ce savoir à une analyse filmique et plastique qui ne laissait aucun détail dans l'ombre : musique, composition des plans, choix de la lumière, dramaturgie, fable, direction d'acteurs, etc. Le second n'avait jamais vu le film d'Agnès Varda, mais connaissait d'autres œuvres de la cinéaste et témoignait d'un réel intérêt pour les films de la Nouvelle Vague. L'analyse a parfaitement mis en évidence l'importance du montage, du jeu sur les mots, des effets de masse et de couleur, de la liberté des acteurs et de la portée sociologique du propos. Ces deux cas montrent que l'on peut réussir avec éclat une épreuve orale qui demande avant tout de la rigueur et de la sensibilité, sans pour autant connaître l'extrait présenté. Mais une culture à la fois générale (permettant donc la contextualisation) et spécifique (c'est-à-dire portée par la vision d'œuvres intégrales nombreuses et variées) est la condition indispensable à une analyse de qualité.

Films dont un extrait a été soumis aux candidats lors de la session 2010 :

Octobre (S. M. Eisenstein, 1927), URSS
L'Impératrice rouge (J. von Sternberg, 1934), Etats-Unis
Les Tueurs (R. Siodmak, 1946), Etats-Unis
La Nuit du chasseur (C. Laughton, 1955), Etats-Unis
Vertigo (A. Hitchcock, 1958), Etats-Unis
La Ricotta (P. P. Pasolini, 1962-63), Italie
Le Mépris (J.-L. Godard, 1963), France
Le Bonheur (A. Varda, 1965), France
Mort à Venise (L. Visconti, 1971), Italie
Barry Lyndon (S. Kubrick, 1975), Grande-Bretagne
Manhattan (W. Allen, 1979), Etats-Unis
La Ligne rouge (T. Malick, 1998), Etats-Unis
Le Ruban blanc (M. Haneke, 2009), Allemagne-Autriche-France-Italie

NB : voir une bibliographie indicative dans le rapport 2009.

ADMISSION
ENTRETIEN SANS PRÉPARATION

PHOTOGRAPHIE

Membres du jury :

Christine BUIGNET, Christian GATTINONI, Corinne MERCADIER

Rapport de l'épreuve

établi par Corinne MERCADIER

Lors de cette session 2010, onze candidats ont choisi la Photographie dans le cadre de l'entretien sans préparation. Six d'entre eux ont été admis. Les notes obtenues cette année s'échelonnent entre 5 et 18/20, avec une moyenne générale de 12,83/20, supérieure à celle de 2009 qui était de 11,14/20. Trois entretiens se sont avérés faibles (5,7 et 9 sur 20), cinq ont obtenu entre 15 et 18/20. Les autres ont obtenu entre 10 et 13/20.

En dressant le bilan de cette session, le jury souhaite repreciser les modalités et les enjeux de l'épreuve de l'option Photographie afin d'éclairer les futurs candidats avec des éléments précis et des conseils.

Déroulement de l'épreuve

Le candidat est reçu par un jury composé de trois personnes ; le public est autorisé. Le jury demande au candidat de tirer au sort un sujet. Deux ou trois reproductions de photographies, accompagnées de leurs légendes et d'une question ou d'une incitation, sont ensuite projetées sur un écran. Des documents sur papier peuvent être également présentés (monographies, tirages photographiques...). Le candidat lit à voix haute le sujet et le titre des documents qui lui sont proposés. L'épreuve dure une demi-heure. Les quinze premières minutes sont consacrées directement à l'exposé du candidat. Les quinze suivantes à l'entretien avec le jury.

Les documents proposés aux candidats peuvent être issus de toute l'histoire de la photographie jusqu'à la plus contemporaine, et les auteurs des photographies peuvent être connus, inconnus, ou anonymes.

Remarques sur l'épreuve

Il est nécessaire d'aborder cette épreuve orale avec méthode : tout d'abord lire avec attention la question posée et les légendes, car il s'y trouve les éléments historiques, techniques et esthétiques essentiels à l'analyse des images. Puis regarder réellement et entamer une description détaillée. Il sera important de se laisser guider par les documents tout au long de l'oral pour que le lien avec le

sujet soit tissé et maintenu à partir d'eux, et non à partir d'un savoir plaqué ou trop général. L'appréhension de ces documents suppose un vocabulaire précis, rigoureux et parfois spécifique à la photographie : les formats utilisés (lorsqu'ils sont connus), les angles de prises de vue, l'usage de certains dispositifs d'éclairage et de prise de vue, les différents types de flou, par exemple, sont autant de choix qui participent à l'intention de l'auteur d'une photographie, et doivent être repérés. Un minimum de culture sur la nature des images est nécessaire, et l'on peut parfois déplorer son absence.

Puis le candidat a tout intérêt à définir les termes du sujet et à expliciter la ou les problématiques qu'il engage. Certaines précisions immédiates quant à une possible polysémie des termes sont bienvenues, et permettent par la suite au candidat de développer et enrichir sa réflexion (à titre d'exemple lors des oraux de cette année, le jury a apprécié la prise en compte des différents sens de l'expression "point de vue", ou encore de la notion d'ombre, aux sens propre et figuré). La mise en relation des photographies entre elles et avec la question, guide le candidat dans la direction qu'il donne à son exposé.

Il est souhaitable alors de tisser des liens avec d'autres œuvres du même auteur si c'est possible, avec l'histoire de la photographie et des autres arts, avec des mouvements artistiques dont l'évocation étaye et éclaire l'analyse des œuvres proposées. Le jury attend des candidats qu'ils disposent de repères très précis : périodes et mouvements majeurs de l'histoire de la photographie, genres et types de photographies. C'est cet élargissement du champ qui permet d'évaluer les compétences du candidat.

A ce propos, il a été constaté cette année une méconnaissance des grandes figures et courants de la photographie moderne. Le discours est parfois relayé par des références incertaines, ou des connaissances historiques approximatives, des notions théoriques mal maîtrisées ou inadaptées.

Revenir aux éléments plastiques des œuvres est indispensable : s'il manque leur matière photographique à ces documents du fait de la projection, il n'en reste pas moins possible de travailler sur le cadre, la composition, la couleur, les plans, toujours dans l'optique de la ou des problématique(s) soulevée(s). De même à partir de ces constituants des images, peut-on aborder et discuter les questions de genre et de style, élaborer des hypothèses et proposer des interprétations.

Le jury a constaté dans de nombreux cas une grande difficulté à relier l'analyse plastique des œuvres à leur dimension sémantique. Evoquer l'intention du photographe, (placée dans son contexte), est un élément fondamental de l'analyse : trop de candidats le perdent de vue, et de ce fait n'abordent pas le sens des œuvres.

Cette mise en ligne de mire de la lecture de l'image, de la réflexion (ou des hypothèses avancées) sur les intentions, et des connaissances historiques, permet de travailler de façon rigoureuse même si on ne connaît pas le document proposé.

A cet égard, on ne saurait trop insister sur la nécessité de prendre en considération la bibliographie indicative conseillée. Elle couvre un champ suffisamment large pour permettre aux candidats de ne pas être surpris dans l'appréhension du ou des documents photographiques qu'on leur soumet. Au cours de l'oral, peu de candidats font référence à des ouvrages théoriques, alors que le recours à des concepts bien définis enrichirait souvent le propos. La connaissance des grands textes portant sur la photographie est aussi un pré-requis essentiel.

Enfin, le jury est sensible à la culture personnelle dont certains candidats font état lorsqu'ils prennent pour référence leurs visites à des galeries ou des musées, leur participation à des colloques, leur attachement à tel ou tel photographe. La sensibilité du candidat n'est pas une valeur ajoutée, mais un élément important de l'épreuve. Est prise en compte également la capacité de remise en question du candidat au cours de l'entretien, et de rebondissement à partir des questions du jury.

Quelques exemples de sujets proposés aux candidats en 2010

Étudiez le point de vue choisi dans chacune de ces images, et les effets qui en découlent.

UMBO, *Rue étrange*, 1928

Dieter APPELT, *Autoportrait*, 1979

Quels rapports ces deux images entretiennent-elles avec le référent photographié?

MAN RAY, *La Femme*, 1920

Cindy SHERMAN, *Sans titre*, 1982

Portraits troublés, images troublantes ... Commentez !

MAN RAY, *Marquise Casati*, 1922

Dieter APPELT, *Autoportrait*, 1978

Quelles réflexions suscite la mise en relation de ces deux images ?

Martin PARR, *United Arab Emirates. Dubai*, de la série « Luxury », 2007

Lalla ESSAYDI, *Grande Odalisque*, de la série « Les femmes du Maroc », 2008

Analysez les caractères propres à chacune de ces scénographies.
Denis DARZACQ, *Hyper*, 2007 ; Philip-Lorca DI-CORCIA, *Brent Booth, 21 years old, Des Moines, Iowa*, \$30, 1990-1992

A quelles mises en scène du corps ces trois œuvres donnent-elles lieu?

Arno Rafael MINKINNEN, *Assikala*, Finlande, 1985

Erwin WURM, *Indoor sculptures*, 2000, 180x200 cm

Emmanuel SOUGEZ, *Nu (Assia)*, 1933-35

Quels rapports ces photographies entretiennent-elles avec l'objet?

MAN RAY, *L'énigme d'Isidore Ducasse*, 1920 ; Patrick TOSANI, *Masque*, 2000

Jean-Claude Lemagny évoque « le corps de l'ombre de la photographie », en quoi ces deux images affirment et contredisent ce concept?

Eugène ATGET *Ombre* 1917 – Mario GIACOMELLI *Sans titre* 1952

Comment peut-on envisager un « portrait de foule » en photographie?

WEEGEE *Cosney Island* 1932, Isabelle GROSSE, *Le juste prix* 2007

Bibliographie

- BAJAC Quentin, *L'image révélée-L'invention de la photographie*, éd. Gallimard, coll. Découvertes, 2001

- BAJAC Quentin, *Après la photographie : De l'argentique à la révolution numérique*, coll. Découvertes, éd. Gallimard, 2010

- BAQUÉ Dominique, *La Photographie plasticienne - un art paradoxal -*, éd. du Regard, Paris, 1998

- BAQUÉ Dominique, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, éd. du Regard, Paris, 2004

- BARTHES Roland, *La Chambre claire*, Paris, 1980, Cahiers du Cinéma-Gallimard-Le Seuil.

- DAMISCH Hubert, *La Dénivelée*, Paris, 2001, Seuil.
- BENJAMIN Walter, "Petite histoire de la photographie" in *L'homme, le langage, la culture*. Essais, éd. Denoël-Gonthier, Paris, 1971
- BOURDIEU Pierre, *Un art moyen-essai sur les usages sociaux de la photographie*, éd. de Minuit, 1965
- DE CHASSEY Éric, *Platitudes : une histoire de la photographie plate*, éd. Gallimard, 2006
- DELPIRE Robert et FRIZOT Michel, *Histoire de voir* (3 volumes), Paris, 1989, Centre national de la Photographie, collection « Photo poche » n° 40, 41, 42.
- DUBOIS Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, éd. Nathan, coll. Nathan Université, 1990
- FREUND Gisèle, *Photographie et société*, Paris, 1974, Seuil, collection « Points Histoire », n°15
- FRIED Michael, *Contre la théâtralité : du minimalisme à la photographie contemporaine*, éd. Gallimard, 2007
- FRIZOT Michel et alii, *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, 1994, Adam Biro/Bordas.
- GATTINONI Christian, *Le portrait photographique depuis 1960*, Coll. Baccalauréat. Arts Plastiques Sceren/Cndp 2009.
- GATTINONI Christian, et VIGOUROUX Yannick, *La Photographie contemporaine*, Coll. Sentiers d'Art, Nouvelles Editions Scala, 2009.
- JOLY Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, éd. Nathan Université, coll. 128, Paris, 1993
- JOPECK Sylvie. *La photographie et l'(auto)biographie*, Paris, 2004, Gallimard, coll. Bibliothèque Gallimard.
- KRAUSS Rosalind, *Le Photographique, pour une théorie des écarts*, Paris, 1990, Macula.
- LEMAGNY Jean-Claude, *L'Ombre et le Temps, essais sur la photographie comme art*, Paris, 1992, Nathan.
- LUGON Olivier) *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, 2001, Macula.
- POIVERT Michel, *La Photographie contemporaine*, Paris, 2002, Flammarion.
- PUJADE Robert, *Art et Photographie, la critique et la crise*, Paris, 2005, L'Harmattan.
- RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, éd. La Fabrique, 2008
- ROSENBLUM Naomi, *Une histoire de la photographie*, Paris, 1998, Abbeville Press.
- SAYAG Alain et LEMAGNY Jean-Claude, *L'Invention d'un art*, Paris, 1989, Centre Georges-Pompidou/Adam Biro.
- SONTAG Susan, *La Photographie*, Paris, 1979, Seuil.
- SOULAGES François, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, Paris, 1998, Nathan.
- VIRILIO Paul, *La Machine de vision*, Paris, 1988, Galilée.

Revue et collections spécialisées :

-*Etudes photographiques*, Société française de photographie.

- *Photographies*, 8 numéros, Paris, Association française pour la diffusion de la Photographie, de 1983 à 1985, Collections photographiques.

-*Art Press* (plusieurs numéros spéciaux sur la photo)

-“Qu'est-ce que la photographie aujourd'hui ?” n° spécial de *Beaux-Arts Magazine*, Paris, 2002/2007

Collection Photo Poche (éd. du C.N.P. : une centaine de titres (monographies, thèmes...)

Collection 55 (éd. Phaidon) : une quarantaine de titres (monographies de photographes)

3 DVD « Contacts » :Le Photoreportage, La Photographie Contemporaine, La Photographie Conceptuelle

Sites

<http://www.paris-art.com/>

<http://www.photographie.com>

<http://centredelimage.com>

<http://www.lacritique.org>

<http://www.purpose.fr>

ADMISSION

ENTRETIEN SANS PRÉPARATION

THÉÂTRE

Membres du jury :

Louis DIEUZAYDE, Geneviève JOLLY

Rapport sur l'épreuve

Le candidat ou la candidate tire au sort deux sujets, l'un est textuel, l'autre iconographique. Le texte, bref, est celui d'un auteur dramatique, d'un metteur en scène ou d'un théoricien du théâtre ; les documents visuels consistent en photographies de représentation théâtrale, en croquis de scénographie... Ces documents doivent pouvoir être replacés dans leur contexte, et leur analyse suppose de connaître tous les constituants d'un spectacle théâtral.

La candidate ou le candidat choisit l'un des deux sujets, et dispose de quelques minutes pour organiser un exposé d'une dizaine de minutes devant, dès l'introduction, mettre en avant une problématique identifiant la question théâtrale proposée, et, pour les documents iconographiques, placer ceux-ci en perspective les uns avec les autres. Les connaissances et les analyses seront mises en valeur si elles se trouvent présentées dans un exposé clair et cohérent. L'exposé est suivi d'un entretien avec le jury, et il s'agit de faire preuve de capacités à dialoguer, à revenir sur des imprécisions, ou à approfondir les perspectives présentées. Il est donc tout aussi important que l'exposé.

Comme il s'agit d'art vivant, le jury apprécie la culture et la mémoire de spectateur du candidat ou de la candidate, et les connaissances mobilisées, lesquelles, tout en témoignant d'une véritable attention à la création contemporaine, doivent être autant personnelles que livresques. Une approche claire de l'histoire des formes théâtrales reste en effet indispensable, et sans connaître parfaitement chacune des périodes, la candidate ou le candidat doit avoir une vue d'ensemble sur l'évolution des pratiques, des dramaturgies et de la scénographie du théâtre occidental. Il ou elle doit pouvoir distinguer le théâtre antique grec ou latin, le théâtre médiéval, les théâtres de la Renaissance – italien, anglais ou espagnol –, le théâtre classique français, ou les théâtres romantiques, et jusqu'aux avant-gardes de la fin du XIXe siècle.

Exemples de sujets de la session 2010 :

a) Extrait d'un entretien avec Bernard Sobel sur la poésie du langage dramatique / une photographie couleur de la mise en scène de *La Scène* de Valère Novarina (2003).

b) Extrait d'un discours d'Antoine Vitez sur le rôle du théâtre / quatre photographies noir et blanc ou couleur de spectacles de théâtre de marionnettes : *Le Manteau* du Bouffou Théâtre, 2006 ; *L'Entonnoir* du Théâtre Exobus, 2001 ; *Anniversary Gift* du Rain Puppet Group, 2006 ; et *Chair de ma chair* d'Ilka Schönbein, 2007.

c) Extrait de *Le Théâtre et l'air du temps* de Michel Deutsch / une photographie couleur de la mise en scène de *La Scène* de Valère Novarina (2003).

Trois candidates se sont présentées à cette épreuve.

Le jury constate depuis plusieurs années que les candidats ou les candidates choisissent en majorité les documents iconographiques, mais il les met en garde sur le fait que cela n'exclut nullement des compétences théoriques ou historiques permettant de mieux situer ou évaluer

l'originalité des pratiques scéniques. En ce qui concerne les documents textuels, leur analyse suppose les mêmes compétences, d'où les indications bibliographiques qui suivent.

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

Ouvrages de théoriciens et d'artistes :

Aristote, *La Poétique*
Artaud, A., *Le Théâtre et son double*
Barthes, R., *Essais sur le théâtre*
Brecht, B., *Petit Organon pour le théâtre*
Brook, P., *L'Espace vide*
Diderot, D., *Le Paradoxe sur le comédien*
Dort, B., *La Représentation émancipée*
Grotowski, J., *Vers un théâtre pauvre*
Jouvet, L., *Réflexions du comédien*
Kantor, T., *Le Théâtre de la mort*
Kokkos, Y., *Le Scénographe et le héron*
Lagarce, J.-L., *Théâtre et pouvoir en Occident*
Lecoq, J., *Le Corps poétique*
Meyerhold, V., *Ecrits sur le théâtre*
Rougement, M. de, et Scherer, J., *Textes d'esthétique théâtrale*
Stanislavski, C., *La Formation de l'acteur, La Construction du personnage*
Vilar, J. *Le Théâtre service public et autres textes*
Vitez, A., *Le Théâtre des idées*

Ouvrages à destinations des étudiants :

Biet, C. et Triau, C., *Qu'est-ce que le théâtre ?*
Jomaron, J. de, *Le Théâtre en France*
Hubert, M.-C., *Histoire de la scène occidentale de l'Antiquité à nos jours*
Naugrette, C., *L'Esthétique théâtrale*
Surgers, A., *Scénographies du théâtre occidental*
Ubersfeld, A., *Lire le théâtre, I, II et III*

Dictionnaires :

Corvin, M. (direction), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*
Pavis, P., *Dictionnaire du théâtre*
Sarrazac, J.-P. (direction), *Lexique du drame moderne et contemporain*

Renouvellement de programme, valables pour les sessions 2011, 2012, 2013

(B.O. spécial n°7 du 8 juillet 2010)

Question d'histoire de l'art portant sur un période antérieure au XXème siècle : Peinture et narration de Duccio à Delacroix

Orientations bibliographiques

Sources

- Alberti, Leon Battista, La Peinture, trad. T. Golsenne et B. Prévost, revue par Y. Hersant, Paris, Le Seuil, 2004.
- Aristote, La Poétique, trad. B. Gernez, Paris, Les Belles Lettres, 1997.
- Baudelaire, Charles, Écrits esthétiques, UGE-10/18, 1986.
- Conférences de l'Académie royale, éd. J. Lichtenstein et C. Michel, Paris, ENS-BA, 2006-2010 (5 volumes).
- Delacroix, Eugène, Journal, Paris, Plon, 1996.
- Diderot, Denis, Salons, éd. M. Delon, Paris, Folio Gallimard, 2008.
- Léonard de Vinci, Traité de la peinture, éd. A. Chastel, Paris, Calmann-Lévy, 2003.
- Lessing, Gotthold Ephraim, Laocoon, trad. Courtin, Paris, Hermann, 1990.
- Poussin, Nicolas, Lettres et propos sur l'art, éd. A. Blunt, Paris, Hermann, 1964.
- Winckelmann, Johann Joachim, Histoire de l'art dans l'Antiquité, trad. D. Tassel, Paris, Librairie générale française, 2005.

Études

- Alpers, Svetlana, « Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation », *New Literary History* n° 8 (1976), p. 15-41.
- Alpers, Svetlana, L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVIIème siècle, trad. J. Chavy, Paris, Gallimard, 1990.
- Andrews, Lee, *Story and Space in Renaissance Art. The Rebirth of Continuous Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Antoine, Jean- Philippe, « Mémoire, lieux et invention spatiale dans la peinture italienne des XIIIème et XIVème siècles » in id., *Six rhapsodies froides sur le lieu, l'image et le souvenir*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 53-98.
- Arasse, Daniel, *Décors italiens de la Renaissance*, Paris, Hazan, 2009.
- Arasse, Daniel, *Histoires de peinture*, Paris, Folio Gallimard, 2006.

- Arasse, Daniel, L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective, Paris, Hazan, 1999.
- Belting, Hans, L'Image et son public au Moyen Âge, trad. F. Israel, Paris, Gérard Monfort, 1998.
- Bailey, Colin B., « Mythologie galante ou l'art ingénieux : les récits cachés dans la peinture mythologique en France au XVIIIème siècle », in S. Deswarte-Rosa (éd.), À travers l'image, lecture iconographique et sens de l'œuvre, Paris, Klincksieck, 1994, p. 151-163.
- Bailey, Colin B., (éd.), Les Amours des dieux. La peinture mythologique de Watteau à David, Paris, RMN, 1991.
- Bailly, Jean-Christophe, Le Champ mimétique, Le Seuil, Paris, 2005.
- Barthes, Roland, « Diderot, Brecht, Eisenstein », in id., L'Obvie et l'obtus, Paris, Points Seuil, 1982, p. 86-93.
- Barthes, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in id., L'Aventure sémiologique, Paris, Points Seuil, 1985, p. 167-206.
- Bonfait, Olivier (éd.), La Description de l'œuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines, Actes du colloque « La descrizione dell'opera d'arte : dal modello classico della ecphrasis umanistica alle sue variazioni contemporanee » (Rome, Villa Médicis, 13-15 juin 2001), Paris, Somogy - Académie de France à Rome, 2004.
- Bordes, Philippe et Michel, Régis (éds.), Aux armes et aux arts ! Les arts de la révolution. 1789-1799, Paris, Adam Biro, 1988.
- Brown, Christopher, La Peinture de genre hollandaise au XVIIème siècle, Paris, Vilo, 1984.
- Careri, Giovanni, Gestes d'amour et de guerre. La Jérusalem délivrée, images et affects (XVIème-XVIIIème siècles), Paris, Éditions de l'EHESS, 2005.
- Collectif, Les Années romantiques : la peinture française de 1815 à 1850, Catalogue d'exposition, Musée des Beaux Arts, Grand Palais, Paris, RMN, 1995.
- Collectif, L'Invention du sentiment. Aux sources du Romantisme, Catalogue d'exposition Cité de la musique, Paris, Rmn, 2002.
- Crow, Thomas, « Classicism in crisis : Gros to Delacroix », in S. F. Eisenman (éd.), Nineteenth Century Art : A Critical History, Londres, Thames and Hudson, 1994, p. 51-77
- Crow, Thomas, La Peinture et son public en France au XVIIIème siècle, Paris, Macula, 2000.
- Damisch, Hubert, Le Jugement de Pâris, Paris, Champs-Flammarion, 1997.
- Démoris, René, « Du texte au tableau : les avatars du lisible de Le Brun à Greuze », in P. Mourier-Casile et D. Moncond'huy (éds.), Lisible/visible : problématiques, La licorne, n° 23, 1992 (disponible sur Internet : <http://www.fabula.org/colloques/document608.php>).
- Didi-Huberman, Georges, « Puissance de la figure. Exégèse et visualité dans l'art chrétien », in id. L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels, Paris, Gallimard, 2007.
- Didi-Huberman, Georges, Fra Angelico. Dissemblance et figuration, Paris, Champs-Flammarion, 1992.
- Didi-Huberman, Georges, Saint Georges et le dragon, Paris, Adam Biro, 1994.

- Fortini Brown, Patricia, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1988.
- Francastel, Pierre, *La Figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967.
- Fried, Michael, *Le Réalisme de Courbet*, trad. M. Gautier, Paris, Gallimard, 1993 (pour l'avant-propos, p. 13-58).
- Fried, Michael, *La Place du spectateur*, trad. C. Brunet, Paris, Gallimard, 1990.
- Greenstein, Jack M., *Mantegna and Painting as Historical Narrative*, Chicago, Londres, Chicago University Press, 1992.
- Greimas, A. Julien, « Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », in id., *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 185-230.
- Kintzler, Catherine, « L'instant décisif dans la peinture : études sur Coypel, De Troy et David », in A. Boissière et C. Kintzler (éd.) *Musique et peinture. Penser la vision, penser l'audition*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2003 (disponible en version abrégée sur Internet : <http://www.mezetulle.net/article-28231876.html>).
- Lavin, Marilyn Aronberg, *The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1990.
- Lee, R. W., *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture. XVème-XVIIIème siècles*, trad. M. Brock, Paris, Macula, 1988.
- Laframboise, Alain et Siguret, Françoise (éditeurs.), *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*, Paris, Klincksieck, 1996.
- Lamblin, Bernard, *Peinture et temps*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1983.
- Lojkine, Stéphane, *L'Oeil révolté. Les Salons de Diderot, Nîmes*, Jacqueline Chambon, 2007.
- Marin, Louis, *Détruire la peinture*, Paris, Champs-Flammarion, 2008.
- Marin, Louis, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Editions de l'EHESS, 2006.
- Marin, Louis, *Sublime Poussin*, Paris, Le Seuil, 1998.
- Marin, Louis, *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Le Seuil, 1998.
- Marin, Louis, *De la représentation*, Paris, Hautes Études, Gallimard, Le Seuil, 1993.
- Panofsky, Erwin, *Essais d'iconologie*, trad. B. Teyssède, Paris, Gallimard, 1969.
- Puttfarken, Thomas, *Titian and Tragic Painting*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2005.
- Prévost, Bertrand, *La Peinture en actes. Gestes et manières dans l'Italie de la Renaissance*, Arles, Actes Sud, 2007.
- Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Points Seuil, 1970.
- Pupil, François, *Le Style troubadour ou la nostalgie du bon vieux temps*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1985.

- Ringbom, Sixten, De l'icône à la scène narrative, trad. P. Joly et L. Milési, Paris, Gérard Monfort, 1997.
- Rosenblum, Robert, L'Art au XVIIIème siècle. Transformations et mutations, Paris, Gérard Monfort, 1989.
- Rosenthal, Léon, Du romantisme au réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848, Paris, Macula, 1987.
- Siguret, Françoise, L'Oeil surpris, perception et représentation dans la 1ère moitié du XVIIème siècle, Paris, Klincksieck, 1993.
- Thuillier, Jacques, « Temps et tableau : la théorie des "péripéties" dans la peinture française du XVIIème siècle », in Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964, Berlin, 1967, p. 191-206.
- Thuillier, Jacques et Laval, Denis, La Galerie des glaces. Chef d'œuvre retrouvé, Paris, Gallimard, 2007.
- Unglaub, Jonathan, Poussin and the Poetics of Painting. Pictorial Narrative and the Legacy of Tasso, New York, Cambridge University Press, 2006.
- Wajcman, Gérard, Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime, Paris, Verdier, 2004.
- Wirth, Jean, L'Image à l'époque gothique, Paris, Le Cerf, 2008.

Nota - Cette bibliographie n'est qu'indicative et non exhaustive. Elle ne dispense pas de consulter les monographies et catalogues d'exposition relatifs aux artistes concernés par le programme : Duccio, Giotto, Masaccio, Botticelli, Léonard, Titien, Michel-Ange, Caravage, Rubens, Rembrandt, Poussin, Watteau, Greuze, Tiepolo, David, Goya, Ingres, Géricault, Delacroix, etc.

SESSION 2010

**AGREGATION
CONCOURS EXTERNE**

**Section : ARTS
Option A : ARTS PLASTIQUES**

ADMISSION

ÉPREUVE DE PRATIQUE ET DE CRÉATION PLASTIQUES

Durée : 22 heures

L'usage de tout ouvrage de référence, de tout dictionnaire et de tout matériel électronique est rigoureusement interdit.

Dans le cas où un(e) candidat(e) repère ce qui lui semble être une erreur d'énoncé, il (elle) le signale très lisiblement sur sa copie, propose la correction et poursuit l'épreuve en conséquence.

De même, si cela vous conduit à formuler une ou plusieurs hypothèses, il vous est demandé de la (ou les) mentionner explicitement.

NB : Hormis l'en-tête détachable, la copie que vous rendrez ne devra, conformément au principe d'anonymat, comporter aucun signe distinctif, tel que nom, signature, origine, etc. Si le travail qui vous est demandé comporte notamment la rédaction d'un projet ou d'une note, vous devrez impérativement vous abstenir de signer ou de l'identifier.

Tournez la page S.V.P.

LA CONQUETE DE L'AIR

En vous appuyant explicitement sur le dossier thématique, montrez comment l'expression « la conquête de l'air » peut prendre forme dans une création artistique.

DOSSIER THEMATIQUE

Document textuel

« Le voyage [en avion] de Londres à Paris [le 12 décembre 1937] fut pour Matisse, selon ses propres dires, une « révélation ». Il lui montre pour de vrai l'espace plus ample et plus lumineux qu'il avait rêvé depuis la fin des années vingt. Citons la description qu'il en fit à Aragon, vers 1942-43 : « Etant pris par la lumière, je me suis souvent demandé, en même temps que je m'évadais en esprit du petit espace entourant mon motif et dont la conscience d'un espace semblable a suffi, il me semble, aux peintres du passé, je m'évadais donc de l'espace qui se trouvait dans le fond du motif du tableau, pour sentir en esprit au dessus de moi, au dessus de tout motif, atelier, maison même, un espace cosmique dans lequel on ne sentait pas plus les murs, que le poisson dans la mer. » *

Pierre SCHNEIDER, *Petite histoire de l'infini en peinture*, Éditions Hazan, 2001, p 364.

* *Le propos de Matisse est restitué dans une syntaxe orale; elle peut paraître un peu incertaine, sans toutefois faire obstacle au sens.*

Documents iconiques

1 - Bruno PEINADO : *Sans titre (stardust)* 2005.

Pelle en plastique, poussières de paillettes, 85 x 27 x 27 cm

(Extrait de *Stardust ou la dernière frontière*, catalogue de l'exposition, MAC/VAL, 2007-2008)

2 - Jacques-Henri LARTIGUE, *Zissou vole*, photographie 18 x 24 cm, 1910, tirage sur papier baryté réalisé par Yvon le Marlec en 1988 d'après négatif sur verre 9 x 12 cm.

(Extrait de : *LARTIGUE, l'album d'une vie*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou/Éditions du Seuil, 2003, p 75.)

