

Concours du second degré – Rapport de jury

Session 2011

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. 22

ADMISSIBILITE

Rapport sur l'épreuve écrite d'esthétique et sciences de l'art	p. 24
Rapport sur l'épreuve écrite d'histoire de l'art	p. 28
Rapport sur l'épreuve de pratique plastique.....	p. 31

ADMISSION

Rapport sur l'épreuve de « Pratique et création plastiques »	p. 36
Rapport sur l'épreuve de la « Leçon »	p. 44
Rapport sur l'entretien sans préparation : Architecture	p. 53
Rapport sur l'entretien sans préparation : Arts appliqués	p. 58
Rapport sur l'entretien sans préparation : Cinéma	p. 63
Rapport sur l'entretien sans préparation : Photographie	p. 66
Rapport sur l'entretien sans préparation : Théâtre	p. 70

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). MODIFICATION À PARTIR DE LA SESSION 2011, VOIR TEXTE DE RÉFÉRENCE PLUS LOIN.

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 concernant l'esprit des épreuves et les indications

relatives aux matériaux et procédures n° 2010-141 du 21-9-2010 (BO n°37 du 14 octobre 2010)

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.

A compter de la session 2011, les épreuves des concours externe et interne du CAPES ont été modifiées par l'arrêté du 28 décembre 2009 et celles de l'agrégation par les arrêtés du 28 décembre 2009 et du 13 juillet 2010, publiés respectivement au Journal officiel du 6 janvier 2010 et du 17 juillet 2010.

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 collège et du lycée.

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.

L'épreuve d'admissibilité de pratique plastique des concours externes de l'agrégation et du CAPES

A l'agrégation externe, cette épreuve souligne l'importance des "pratiques graphiques". Ces pratiques graphiques n'excluent pas l'usage de la couleur (...) Pour l'agrégation comme pour le CAPES, la capacité à exprimer une intention artistique reste essentielle.

Pour chacune des épreuves de l'agrégation et du CAPES, le candidat reste libre du choix des outils, des techniques et des procédures de mise en œuvre dans la limite des consignes du sujet.

L'épreuve de "pratique et création plastiques" de l'admission de l'agrégation (externe et interne) et la première partie de l'épreuve sur dossier du CAPES externe

Ces épreuves soulignent 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 des pratiques actuelles.

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).

Dans la limite des consignes du sujet, 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.

Épreuve d'admissibilité de « pratique plastique » de l'admissibilité des concours externes de l'agrégation et du CAPES

Un support a été défini au format « Grand Aigle » par les textes officiels. Celui-ci doit être support suffisamment solide pour résister aux incidences et contraintes des techniques choisies ainsi qu'aux diverses manipulations lors de l'évaluation. La réalisation du candidat doit s'inscrire à l'intérieur de ce format, ne comporter ni extension ni rabat et dont l'épaisseur totale ne doit pas excéder 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.

L'épreuve de "pratique et création plastiques" de l'admission de l'agrégation (externe et interne) et la première partie de l'épreuve sur dossier 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.

La présente note abroge la note de service n°2001-213 du 18 octobre 2001

Epreuve de Leçon de l'admission

Il est rappelé que l'épreuve de Leçon de l'Agrégation externe d'arts plastiques (admission) a été modifiée par l'arrêté du 13 juillet 2010, J.O. du 17 juillet 2010.

La durée de préparation (4heures), la durée totale de l'épreuve (une heure et quinze minutes), ainsi que son esprit général sont inchangés. « La Leçon est conçue à l'attention d'élèves du second cycle. Elle inclut une réflexion sur les ressources offertes par un partenariat structuré avec les professionnels des domaines artistique et culturel. La Leçon est suivie d'un entretien avec le jury ». La Leçon proprement dite dure 30mn.

La modification introduite par l'arrêté du 13 juillet (modifiant l'arrêté du 28 décembre 2009) porte sur l'entretien. Celui-ci en effet comporte désormais deux parties. « La première (vingt-cinq minutes) prolonge le sujet de la leçon. La seconde (vingt minutes), immédiatement enchaînée, *développe 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. »

Cette question est remise au candidat au début de l'épreuve avec le sujet de la leçon. Figurant par écrit sur chaque sujet, *elle aura invariablement la forme suivante* : « Dans une situation d'enseignement effectif, quels problèmes l'approche du présent sujet vous paraîtrait-elle de nature à soulever ? »

Cette deuxième partie de l'entretien est notée sur 5.

PROGRAMMES EN VIGUEUR POUR LA SESSION 2011

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 Heinich, *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 2011

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. spécial n° 7 du 8 juillet 2010

Question d'histoire de l'art portant sur une période antérieure au XXe siècle valable pour les sessions 2011, 2012 et 2013 :

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. Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1969.
- Puttfarcken, 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 Lavalley, 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.

...

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-président :
MOTRÉ Michel IA IPR Aix-Marseille

Secrétaire générale :
GUILLOT Florence Aix-Marseille
Professeur certifié

Membres du jury :

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

BAUMANN Pierre Bordeaux
Maître de conférences des universités

BIOULES David Montpellier
Professeur agrégé

BOUCHÉ Sylvie Versailles
Professeur agrégé

BUIGNET Christine Toulouse
Maître de conférences des universités

CLÉVENOT Dominique Toulouse
Professeur des universités

COLLE-BALP Sabine Nice
Professeur agrégé

CORNU Patrice Paris
Professeur agrégé

DESCOTTES Ronan Caen
Professeur agrégé

DIEUZAYDE Louis Aix-Marseille
Maître de conférences des universités

DURAND Nadine Lyon
Professeur agrégé

ESCORNE Marie Bordeaux

Professeur agrégé	
FILLIOT Philippe Professeur agrégé	Reims
FLOREN Charles Professeur agrégé	Aix-Marseille
GAIDET Françoise Professeur agrégé	Aix-Marseille
GALLISSOT Charles Professeur agrégé	Créteil
GATTINONI Christian Professeur à l'Ecole 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
JOLLY Geneviève Maître de conférences des universités	Strasbourg
LE LANNOU Jean-Michel Professeur de Première Supérieure	Versailles
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
ORTOLI Philippe Maître de conférences des universités	Corte
PANIER Eddie Maître de conférences des universités	Lille
PETREQUIN Anne Professeur agrégé (ensgnt privé)	Lyon
PETROCCHI Stéphane Professeur agrégé	Nantes
PRÉVOST Bertrand	Bordeaux

Maître de conférences des universités

RAGUEB René Professeur agrégé	Aix-Marseille
RAMBEAU Frédéric Professeur agrégé	Lille
REKOW-FOND Lydie Professeur École d'art	Lyon
RINUUY Paul-Louis Professeur des universités	Paris
SERIEX Chantal Professeur agrégé	Montpellier
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**

Session 2011

Nombre de postes mis au concours 20

Nombre de candidats inscrits 505
Nombre de candidats présents 230 (45,5% des inscrits)

EPREUVE D'ADMISSIBILITÉ

Moyennes des présents Esthétique : 8,07; Histoire de l'art : 7,22 ; Pratique : 5,62
Moyennes des admissibles Esthétique : 11,2 ; Histoire de l'art : 10,64 ; Pratique : 10,2
Total moyennes des présents 06,66 (05,85 en 2010 et 06,71 en 2009)

Total moyennes des admissibles 10,58 (10,16 en 2010 et 10,63 en 2009)

Barre d'admissibilité 9,25 (8,25 en 2010 et 9,25 en 2009)

Nombre des candidats admissibles

Hommes 14

Femmes 31

Total 45 (20,27% des présents (16,87% en 2010 ; 14,54% en 2009)

EPREUVE D'ADMISSION

Note la plus haute Leçon : 12+4 = 16 ; Soutenance : 19 ; Options : 18

Note la plus basse Leçon : 01+01=02 ; Soutenance : 03 ; Options : 04

Moyennes des présents Leçon : 06,07+02,27 = 08,34; Soutenance : 10,50 ; Options : 10,25

Moyennes des admis Leçon : 08,45+2,90=11,35; Soutenance : 13 ; Options : 11,55

Moyennes des options (Pr/Ad) Archi : 12,09/13,60 ; Ciné : 08,85/08,25 ; Photo : 10,21/11,75 ;

Théâtre : 14,00/14,00 ; Arts appli. : 09,20/11,00

Nombre de candidats présents 44

Moyenne des présents 09,63 (Admission) 10,03 (Admissibilité + Admission)

Moyenne des admis 12,02 (Admission) 11,59 (Admissibilité+ Admission ; 12,81 en 2010 et 13,06 en 2009)

Nombre des candidats admis

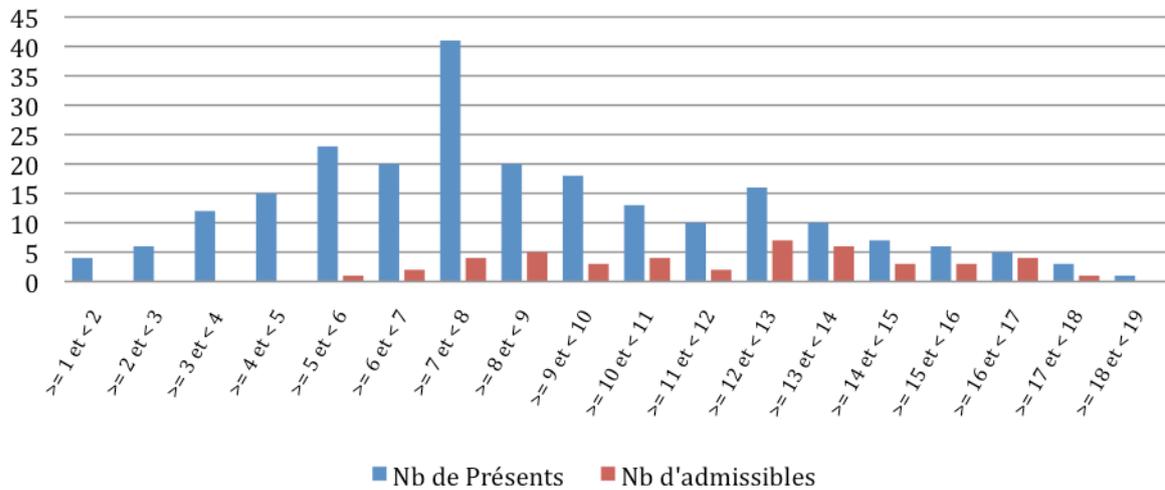
Hommes 05

Femmes 15

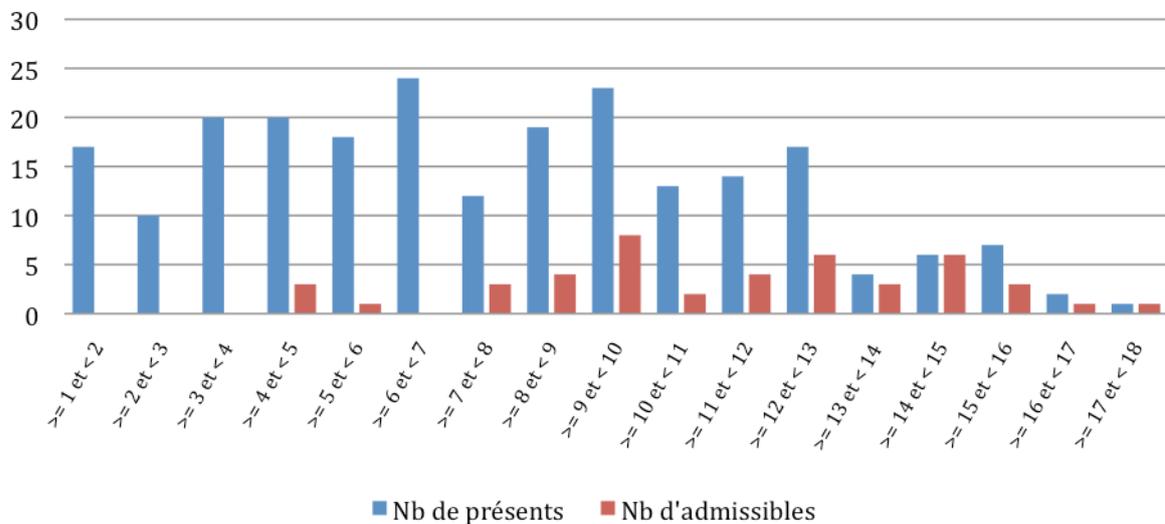
Total 20 (45,45 des présents ; 39,02% en 2010 et 41% en 2009)

Barre d'admission : 10,61 (10,71 en 2010 et 11,00 en 2009)

ADMISSIBILITE : EPREUVE D'ESTHETIQUE
Intervalles des notes des admissibles comparés à ceux
des présents

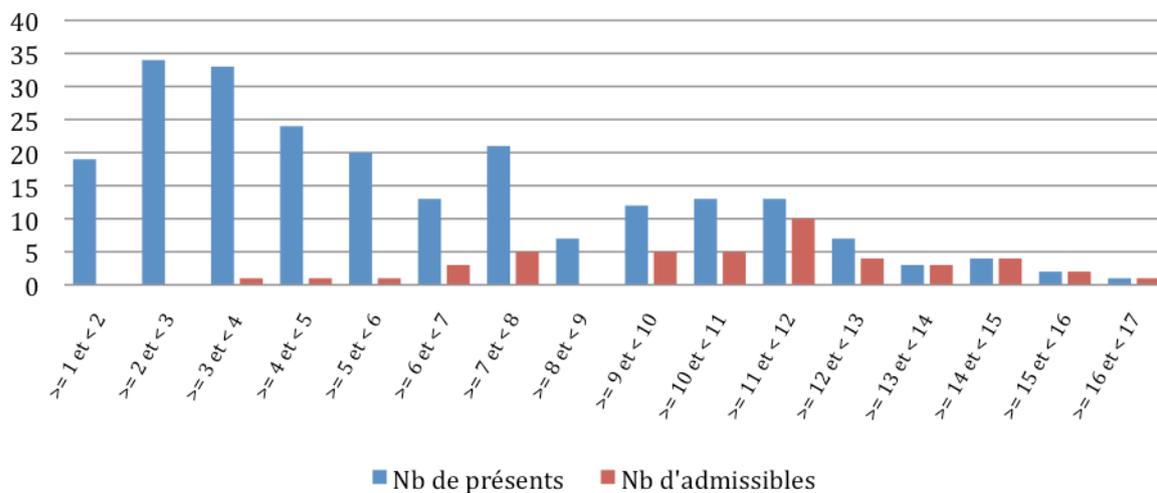


ADMISSIBILITE : EPREUVE D'HISTOIRE DE L'ART
Intervalles des notes des admissibles comparés à ceux
des présents

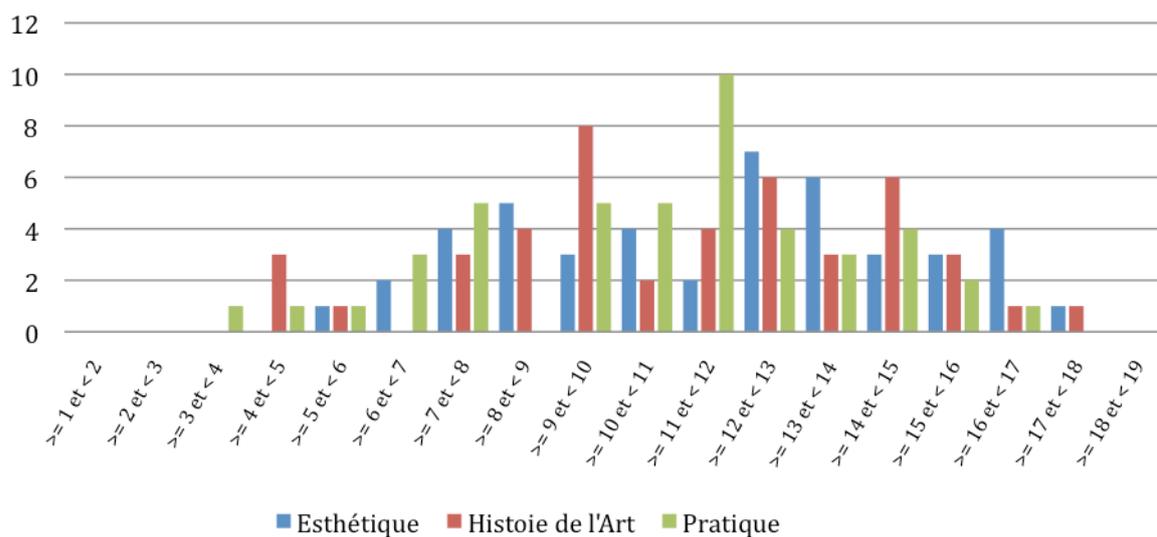


ADMISSIBILITE : EPREUVE DE PRATIQUE PLASTIQUE

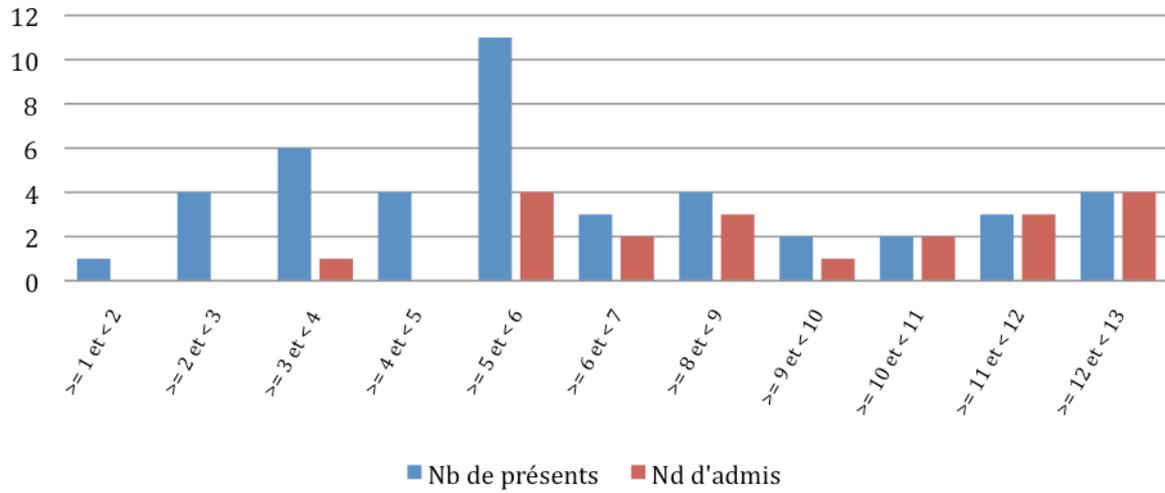
Intervalles des notes des admissibles comparés à ceux des présents



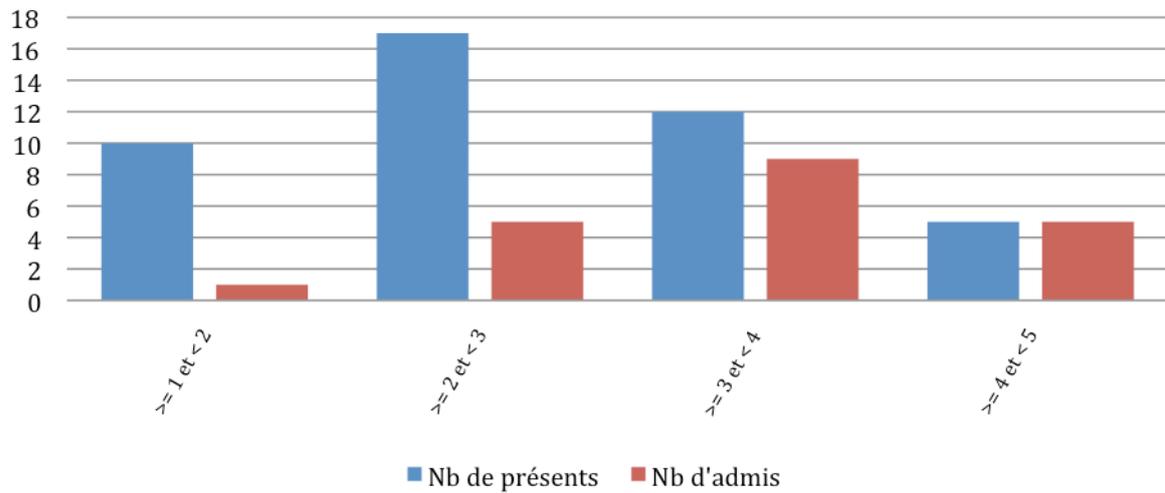
ADMISSIBILITE : REPARTITION DES NOTES DES ADMISSIBLES



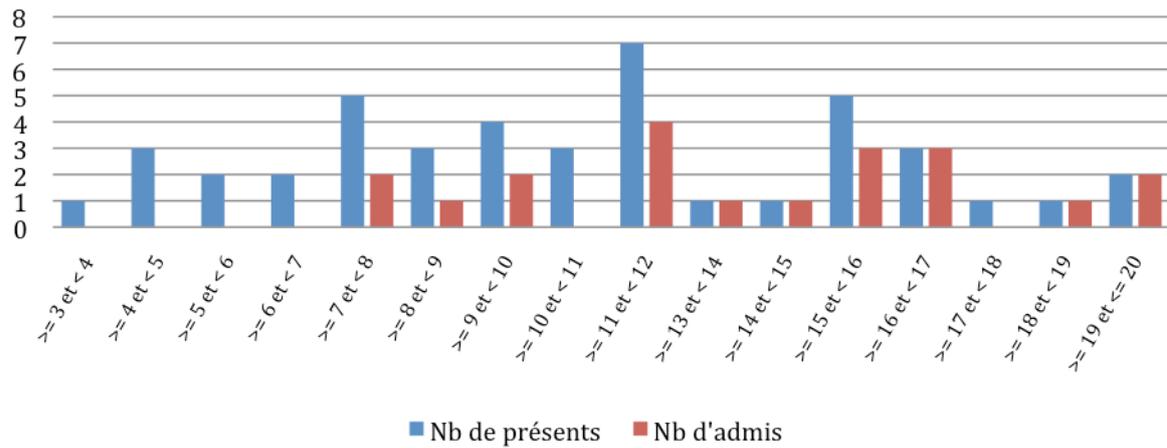
ADMISSION : EPREUVE DE LECON
Intervalles des notes des admis comparés à ceux des présents



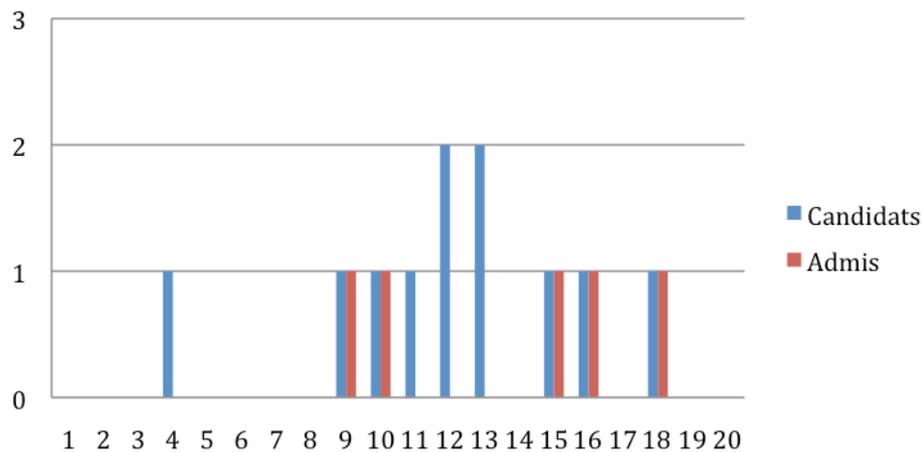
ADMISSION : EPREUVE ENTRETIEN
Intervalles des notes des admis comparés à ceux des présents



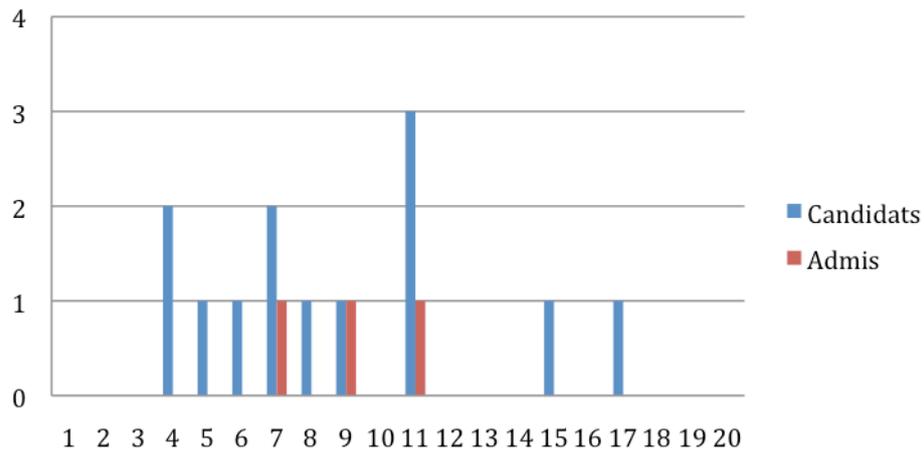
**ADMISSION : EPREUVE SOUTENANCE PRATIQUE ET
CREATION PLAST.
Intervalles des notes des admis comparés à ceux des
présents**



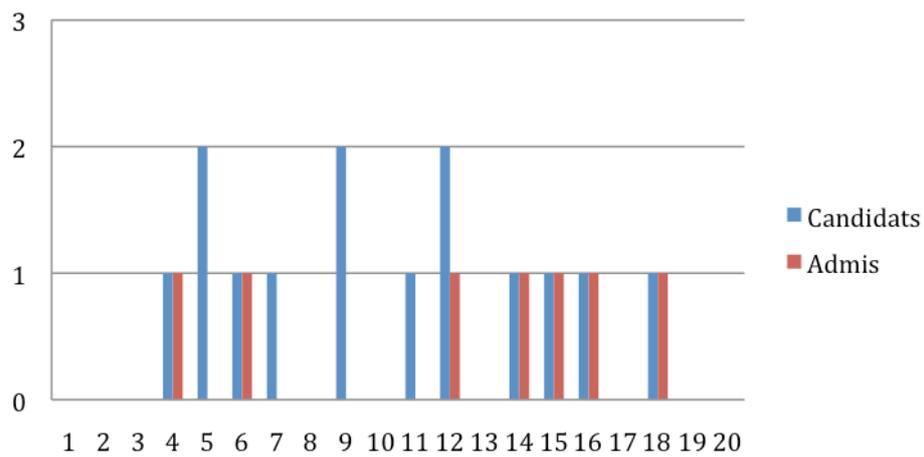
OPTION ARCHITECTURE

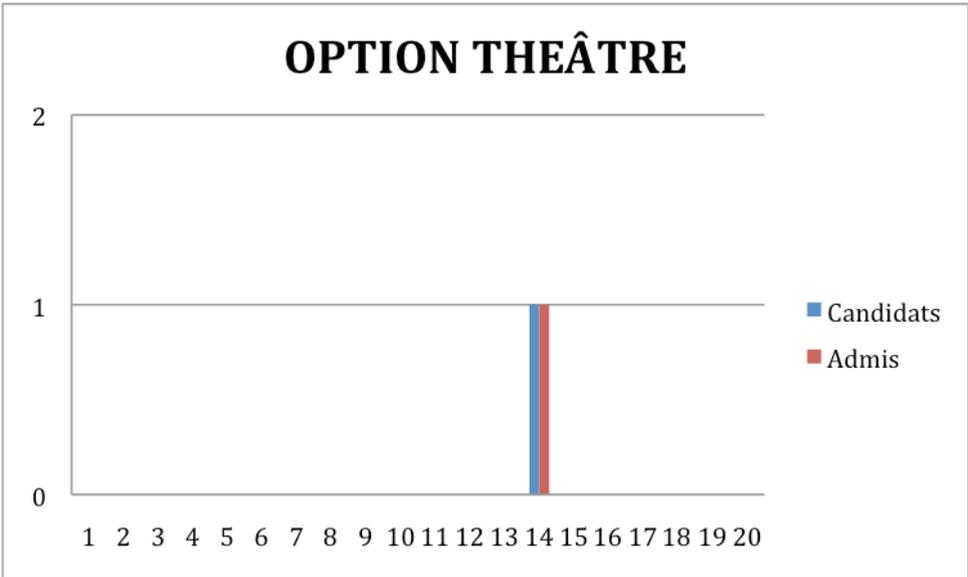
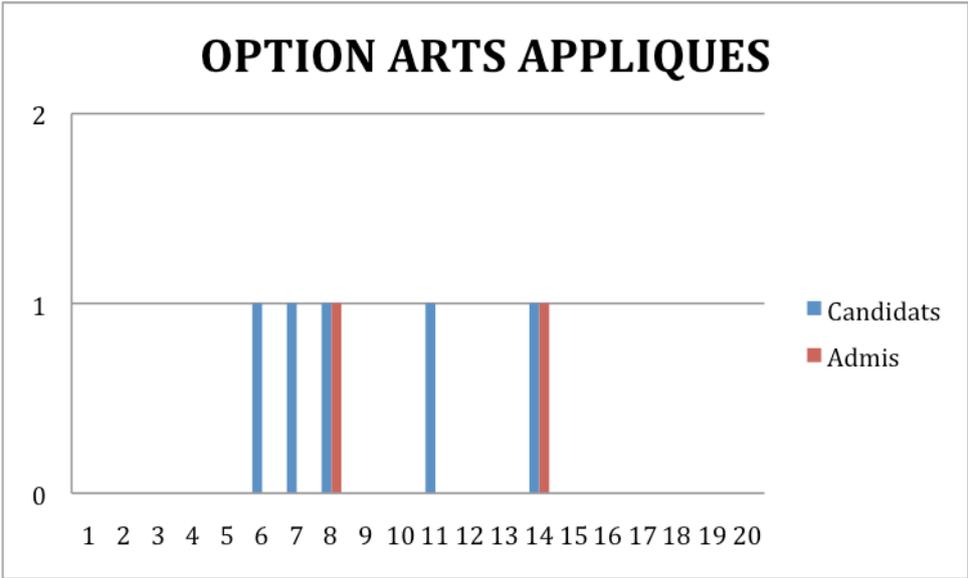


OPTION CINEMA AUDIOVISUEL



OPTION PHOTOGRAPHIE





Remarques du président

Le présent rapport, qui rassemble les contributions des différentes commissions du jury de l'agrégation externe d'arts plastique, a pour fin, en dressant le bilan de la session et, en rappelant la nature et l'esprit des épreuves, d'exposer avec clarté les attentes du jury. Pointer, en effet, les écarts entre ces exigences et les diverses prestations constatées, a pour but d'aider les futurs candidats à mieux se préparer. Car un concours du niveau de l'agrégation suppose une solide préparation en termes de méthode comme d'acquisition de connaissances pertinentes. On ne rappellera jamais assez par ailleurs que la culture personnelle acquise tout au long des études reste un atout essentiel ; c'est elle bien souvent qui « fait la différence » et impose le primat du discernement sur une information sans recul.

Le jury, cette année encore, tout en déplorant que nombre de candidats aient tenté leur chance sans se donner les moyens de réussir, note en revanche avec satisfaction que la plupart des candidats ont pris avec sérieux l'étape de la préparation. À cet égard, il importe de souligner, en dépit des « inscrits » virtuels et des « présents » non armés pour les épreuves, le rôle discriminant d'un concours qui, au fil des sessions, parvient à sélectionner les meilleurs enseignants d'arts plastiques. Le jury ne peut au demeurant que se réjouir de voir le nombre de postes ouverts au concours croître depuis quelques années : 16 en 2010, 20 en 2011 – et 26 en 2012.

Le niveau général tant des admissibles que des admis est satisfaisant. Depuis plusieurs années, on observe une relative stabilité des chiffres les plus significatifs. Les éléments statistiques qui figurent ici même font apparaître par exemple, sur les trois dernières sessions, une moyenne des admissibles un peu supérieure à 10 et une barre des admissibles à 9,25 en 2011 (la même qu'en 2009, contre 8,25 en 2010). La barre d'admission, quant à elle, s'établit à 10,61 (10,71 en 2010, 11 en 2009). Si l'on regarde les moyennes par épreuve, on aperçoit, là encore, que les variations d'une session à l'autre excèdent rarement (et alors de peu) le point.

Les correcteurs utilisent toute la gamme des notes en sorte que chaque épreuve est valorisée et joue pleinement son rôle dans la sélection des candidats. On trouve d'excellentes notes à l'admissibilité comme à l'admission, tout comme des notes très basses attestant une grave insuffisance due à l'absence de compétences (plastiques) ou au manque criant de savoirs et de savoir-faire dans d'autres épreuves.

On soulignera cette année encore l'indigence d'un lot trop nombreux de travaux à l'épreuve de pratique plastique de l'admissibilité ; une partie des candidats échappe – tant fait défaut la maîtrise des moyens plastiques (sans même parler d'originalité artistique) – à tous critères d'évaluation. C'est ce qui explique que, pour cette épreuve, dont le coefficient, rappelons-le, est équivalent aux deux épreuves écrites, la moyenne des présents soit la plus basse : 5,62 en 2011 (contre 4,40 en 2010). Cette année, 110 candidats, soit près de la moitié des présents, ont été notés entre 1 et 4. Pour cette épreuve tout particulièrement, les candidats sont invités à lire avec une attention extrême les observations du jury ; celui-ci conseille notamment aux candidats d'affiner leur regard par la confrontation aux pratiques graphiques contemporaines en fréquentant les expositions et en consultant catalogues et revues.

En ce qui concerne les épreuves écrites d'admissibilité (esthétique et histoire de l'art), les copies présentent des caractéristiques assez constantes, qui justifient, de la part du jury, l'insistance sur la nécessité de traiter le sujet proposé (et non un autre de son choix), d'éviter la juxtaposition de topos et les idées générales, de construire une problématique nourrie d'exemples probants et précis. Tant en esthétique et sciences de l'art qu'en histoire de l'art, le jury attend des candidats qu'ils manifestent une véritable sensibilité aux œuvres qu'ils allèguent.

L'épreuve pratique de l'admission invitait les candidats à s'approprier l'idée de « trajectoire parmi les signes » en prenant appui sur une citation de Nicolas Bourriaud et deux œuvres d'artistes contemporains, *Boarding* de Franz Ackermann et *Hollywood* de Maurizio Cattelan. Chaque candidat avait, en faisant fond sur sa culture, son imaginaire et sa pratique personnelle, à affirmer une position quant à cette idée de navigation dans l'art contemporain à l'ère de l'information. Le sujet impliquait de prendre parti à la fois sur une conception de la création – qu'on a le droit d'accepter ou au contraire de contester – et sur des choix plastiques. Certes, il est impératif de « traiter le sujet », de répondre authentiquement à l'incitation ; ce qui ne signifie pas juxtaposer des références hétéroclites en lieu et

place d'une réponse plastique à l'intention ferme. Il se vérifie une fois de plus que le courage de prendre parti est la seule bonne méthode, à condition, faut-il le dire, d'être en mesure de justifier son choix, autrement dit de le défendre et de l'illustrer de façon convaincante. Cette épreuve est à la fois multiple dans le temps et dans sa substance même, car l'articulation du projet (étape essentielle), 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. Même si le jury a pu constater une réelle préparation chez beaucoup de bons candidats, il a eu aussi à déplorer des prestations nettement insuffisantes. La moyenne des présents, pour cette session, est inférieure (8,34) à celle de la précédente (10,15), sans qu'on puisse imputer cette moindre réussite à la modification (d'ailleurs toute relative) de l'épreuve et à sa décomposition en deux parties, notées respectivement sur 15 et sur 5.

En ce qui touche cette seconde partie de l'entretien, Il ne saurait 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 en 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. Le jury observe que la principale difficulté de l'épreuve de leçon réside dans l'aptitude à articuler une analyse précise des documents visuels et une transposition pédagogique appropriée en évitant l'excès de redondance et la généralité.

Les 44 admissibles se sont répartis ainsi entre les épreuves d'option (entretien sans préparation) : 11 en architecture, 1 en théâtre, 14 en photographie, 13 en cinéma et vidéo, 5 en arts appliqués – répartition assez proche de celle de la précédente session. La moyenne des présents, toutes options confondues, s'établit à 10,25, en assez nette diminution, donc, par rapport à l'an passé (11,80). C'est surtout l'épreuve de cinéma qui explique cette baisse, là où des niveaux très disparates ont été relevés (notes de 4 à 17). Comme l'an dernier, le jury a 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 on ne saurait trop recommander aux candidats de l'intégrer d'entrée dans leur stratégie de préparation au concours.

Qu'il me soit permis, pour conclure ces remarques d'introduction, d'une part d'encourager les futurs candidats (qu'ils retiennent de la lecture attentive de ce rapport qu'une préparation sérieuse et méthodique, non seulement n'exclut pas mais conditionne l'affirmation de leur personnalité et de leur liberté artistiques!), d'autre part de remercier mes collègues membres du directoire et des commissions pour leur dévouement et leur sens du service.

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'art le plus pauvre, d'une manière générale, dans l'expression de son contenu est l'architecture ; la sculpture est déjà plus riche, mais c'est dans la peinture et la musique qu'est embrassé de ce point de vue le plus vaste horizon. À mesure en effet qu'augmente l'idéalité et que se diversifie la particularisation du matériau extérieur, on voit s'accroître la multiplicité du contenu aussi bien que celle des formes qu'il prend. Mais la poésie quant à elle se dépouille tout simplement de cette prégnance du matériau, et ce *de telle manière* que le caractère déterminé de son code d'expression sensible ne peut plus fournir de raison pour la restriction à un contenu spécifique et à un cercle délimité de conception et de représentation. C'est pourquoi elle n'est pas liée plus exclusivement à une forme artistique déterminée qu'à une autre, mais devient l'art *universel*, capable de configurer et de dire sous n'importe quelle forme toute espèce de contenu, pour peu tout simplement qu'il soit en mesure d'accéder à l'imagination, étant donné que son seul et unique matériau est toujours et à proprement parler l'imagination elle-même, cette base universelle de toutes les formes artistiques particulières et de toutes les différentes espèces singulières d'art ».

HEGEL, *Cours d'esthétique*, trad.. J.P. Lefebvre et V. von Schenck, éd. Aubier, 1997, tome III, p. 214-215.

Peut-on hiérarchiser les arts ?

Membres du jury :

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

Rapport de jury

établi par Carole TALON-HUGON

L'épreuve d'esthétique et sciences de l'art de l'agrégation d'arts plastiques consiste en un exercice singulier qui lie de manière originale dissertation et commentaire de texte. A propos du thème retenu pour cette session (« L'art et les arts »), une question précise était posée (« Peut-on

hiérarchiser les arts ? »), accompagnée d'un texte (extrait des *Cours d'esthétique* de Hegel - éd. Aubier, 1997, T. III, pp. 214-215) destiné à stimuler la réflexion du candidat par la proposition initiale d'une thèse qu'il s'agissait d'explicitier et d'évaluer.

Ce lien qui unit intimement le texte proposé à la question posée, permet de comprendre que le commentaire du texte doit être *intégré* dans la dissertation. Le jury n'attend pas des candidats un commentaire érudit d'histoire de la philosophie, mais veut qu'ils se confrontent avec un texte soutenant à propos d'un objet particulier une position singulière. Le texte n'est toutefois pas pour autant qu'un prétexte, dont on pourrait se débarrasser en en faisant un vague résumé dans l'introduction, et son explication ne saurait être négligée. Car il s'agit bien d'*expliquer* le texte, c'est-à-dire de déplier ce qui y était noué, de manière à en faire apparaître toute la signification, la portée et les enjeux. Il fallait donc définir les notions qu'il utilise (« contenu », « idéalité »...), l'éclairer en donnant un contenu précis à certaines de ses formules (qu'entendre exactement par « diversification de la particularisation du matériau extérieur », par « art universel » ?) et convoquer tout ce qui peut donner son relief à la thèse qu'il soutient. S'agissant d'un texte canonique, central pour la question du rapport de l'art et des arts et figurant en bonne place dans la bibliographie de l'épreuve proposée aux candidats, le jury, sans attendre de la philosophie hégélienne une connaissance de spécialiste, ne pouvait admettre une simple paraphrase ou une lecture hâtive plaquant sur le passage des topos sur la distinction des trois formes d'art (symbolique, classique et romantique). Le texte portait en effet non sur l'histoire des formes de l'art, mais sur la comparaison de ses genres, celle-ci se combinant certes à celle-là, mais en étant néanmoins distincte. De ce point de vue, l'écart était grand entre les copies maîtrisant suffisamment la pensée hégélienne pour rendre compte avec justesse de ce passage, et beaucoup d'autres qui, ne disposant que de connaissances lointaines, n'ont pu en donner qu'un pâle résumé approximatif et affadissant. Il est certain que de telles copies ne pouvaient tirer aucun profit du texte pour leur réflexion propre.

A la question « Peut-on hiérarchiser les arts ? », le texte extrait des *Cours d'esthétique* de Hegel répondait par l'affirmative en proposant une hiérarchie des arts appuyée sur le critère du primat de l'idéalité, et dans laquelle la poésie occupe la première place. Le texte offrait donc l'aiguillon d'une réponse intempestive tant il est vrai que la notion de hiérarchie des arts est aujourd'hui désavouée (même si elle est, de fait, pratiquée plus ou moins clandestinement : la bande dessinée, par exemple, ne bénéficie ni de la même aura, ni des mêmes moyens institutionnels que les arts plastiques). Il montrait qu'une hiérarchie suppose un principe de hiérarchisation et en proposait un. Il manifestait aussi en filigrane, qu'il n'y a de hiérarchie des arts que sur fond d'une idée unitaire de l'art. La question qui accompagnait le texte rassemblait ces réflexions dans une seule formule : peut-on hiérarchiser les arts ? Le texte constituait donc un point de départ et un appui pour la réflexion et c'est cette fonction singulière que cette épreuve lui attribue qui exige que son explication soit intégrée dans la dissertation, et qu'un juste équilibre soit trouvé entre son *explicitation* et son *exploitation*.

On rappellera ici, concernant cette dissertation, des points de forme, qui ne sont en rien secondaires. S'agissant d'évaluer des candidats à un concours de recrutement de professeurs, la correction orthographique et syntaxique de l'expression, sa clarté et son élégance, sont les qualités élémentaires qu'on attend d'un futur enseignant. Peu de copies ont été cette année très faibles du point de vue de l'orthographe, mais nombreuses sont celles dont l'écriture était approximative et confuse - signe et conséquence d'une pensée manquant de rigueur et de fermeté.

La construction du devoir doit restituer la marche d'une réflexion sur le sujet posé, pour aboutir à une conclusion présentant une réponse claire et nuancée à la question posée. Cette conclusion ne doit pas être un simple résumé du développement ou une pseudo synthèse vide – ce que trop de conclusions sont.

La plupart des copies consistaient en des variations sur le plan type suivant. Un premier temps était consacré à une sorte d'histoire des hiérarchies des arts, utilisant un nombre variable de séquences historiques parmi les suivantes : arts mécaniques et arts libéraux au moyen-âge ; supériorité de la littérature sur la peinture dont veut triompher l'*Ut pictura poesis* ; *paragones* renaissants ; hiérarchies des genres en peinture au XVIIIème siècle ; hiérarchie hégélienne ; hiérarchie schopenhauerienne ; kitsch et avant-gardes, etc. Un second temps établissait l'impossibilité de pratiquer une hiérarchisation aujourd'hui, en raison de la porosité des frontières entre arts (la notion adornoïenne d'« effrangement » était présente, plus ou moins judicieusement, dans les trois quarts des copies).

Concernant le premier temps de ces devoirs, on notera que toutes les séquences historiques évoquées dans cette histoire des hiérarchies ne sont pas également pertinentes. En effet, le sujet posé concernait ce que Rancière nommait « le singulier pluriel » de l'art pris au sens moderne du mot (et le texte de Hegel citant explicitement poésie, peinture, sculpture, musique et architecture, le confirmait encore), et non au sens ancien de « savoir-faire » qui vaut dans les expressions d'« arts

libéraux » et d' « arts mécaniques ». Parmi ces derniers on ne trouve en effet rien qui correspond à *nos arts* et, parmi les premiers, seule la musique est présente, et encore sous la seule forme de théorie musicale. Traiter de la supériorité dans laquelle les arts libéraux étaient tenus par rapport aux arts mécaniques était donc bien peu topique ici. Le moment de *L'Ut pictura poesis* pouvait être exploité de manière pertinente, mais à condition – et cela vaut pour toutes les références bien sûr – que le candidat ne se contente pas d'un topo, mais examine ce qui, dans cette configuration historique, motivait la supériorité des arts de l'écrit, puis la volonté d'ennoblissement des arts de la vue. La hiérarchie des genres (supériorité de la peinture d'histoire sur la peinture de paysage au XVIIIème, par exemple) n'avait pas sa place ici puisqu'elle concerne une distinction entre des genres à l'intérieur d'un même art. L'opposition du kitsch et des avant-gardes n'était pas davantage pertinente dans une réflexion sur le sujet posé dans la mesure où le kitsch (notamment si on suit Greenberg auquel plusieurs copies se référaient), consiste en une forme dégradée de culture incluant non seulement les couvertures de magazines de Norman Rockwell, mais aussi des chromos, de la littérature à bon marché, des bandes dessinées, de la musique de bastingue, de la danse à claquettes, des films hollywoodiens, etc., autrement dit des produits qualitativement dégradés d'arts reconnus. La hiérarchie n'est donc pas ici entre les arts, mais entre les produits des arts et ceux de leurs succédanés issus de l'industrie culturelle. Le jury a également noté des glissements regrettables de la question de la hiérarchisation des arts à celle des œuvres à l'intérieur d'un même art, et parfois, de là au problème de la relativité des jugements de goût. Il a également déploré des confusions entre l'idée de hiérarchie et de celle de classification (la classification des arts opérée par Kant dans la *Critique de la faculté de juger* n'est pas une hiérarchisation).

Ces confusions et approximations procèdent toujours de la même cause : d'une lecture hâtive de la question et du texte proposés. On ne saurait trop répéter que l'attention au sujet précis qui est posé est le point de départ décisif de toute la réflexion. Seule cette vigilance initiale rend possible la détermination d'une problématique ferme à partir de laquelle arguments et références pourront être justement convoqués. Sans ce moment d'attention et de réflexion préalable, les candidats se condamnent à des compositions hasardeuses dans lesquelles les paragraphes s'enchaînent par associations vagues d'idées ou se juxtaposent de manière aléatoire.

Seule une problématique fermement établie permet une bonne utilisation de la bibliographie. Le jury a constaté avec plaisir que la plupart des candidats avaient manifestement lu un certain nombre d'ouvrages de la bibliographie de l'épreuve. Cet aspect de la préparation est capital et il faut positivement souligner que la plupart des candidats l'ont compris. Mais il faut aussi rappeler que la finalité de ces lectures conseillées n'est pas de permettre d'aligner des références et de réciter des doctrines, mais de *nourrir la réflexion* du candidat et de lui permettre d'instruire des questions précises. Pour cela, il doit maîtriser ses lectures et avoir suffisamment de hauteur de vue pour les utiliser intelligemment et librement. Seule la détermination d'une problématique ferme permet de savoir quel texte convoquer, et surtout comment l'utiliser. Les candidats doivent lutter contre la tentation souvent constatée de faire étalage de toutes leurs connaissances, ou de dire tout ce qu'ils savent sur de tel ou tel point (l'exploitation du *Paragone* de Léonard était très bienvenue, mais l'historique des *Paragones* de la Renaissance était de trop et nuisait à la pertinence du propos). L'importance de la réflexion initiale sur le sujet posé commande, non seulement le choix des références convoquées, mais aussi bien sûr celles des arguments et des exemples.

Concernant ces derniers, on rappellera qu'il est impensable qu'une copie d'esthétique et de sciences des arts s'élabore sans s'appuyer sur des analyses d'exemples précis d'œuvres. Il ne suffisait pas d'invoquer le fait que Du Bos affirme que les pouvoirs de la peinture sont supérieurs à ceux de la poésie, encore fallait-il le montrer (où l'infirmer) à partir d'analyses de cas précis. Trop de copies sont seulement spéculatives, au mauvais sens du terme, et se contentent d'un discours creux à force d'abstraction. D'autres émaillent leur propos de noms d'artistes ou de titres d'œuvres, mis à titre de fioriture seulement, et sans *exploiter* ces références. Or, c'était bien sur des exemples précis de tableaux ou de sculptures qu'il fallait mettre à l'épreuve la pertinence de possibles critères de hiérarchisation, ou sur poèmes singuliers qu'il fallait expliquer en quoi Hegel peut dire de la poésie qu'elle est l'« art universel ». Comment sans cela conduire des analyses précises sur le *medium* sensible propre à chacun des arts ?

Les bonnes copies sont celles qui ont su intelligemment convoquer exemples artistiques et références théoriques en mettant celles-ci à l'épreuve de ceux-là et en appuyant sur les analyses de ceux-là une argumentation cohérente et solide.

Les copies les plus sommaires ont simplement juxtaposé des hiérarchies plus ou moins appropriées, comme on vient de le voir. D'autres, meilleures, ont mis en évidence les *critères* utilisés et ont su analyser ceux-ci de manière critique. De très bonnes copies ont ainsi bien montré comment la hiérarchisation hégélienne repose sur la subordination discutée de l'art au logos et à la vérité. Le

jury a regretté que la plupart des candidats ne prennent pas la peine de considérer sérieusement la question posée, c'est-à-dire partent avec la conviction *a priori* que toute hiérarchisation est impossible. Ont été par conséquent particulièrement appréciées les copies qui ont eu la lucidité de constater qu'il existe des hiérarchies de fait (nous évoquions plus haut le statut de la bande dessinée par rapport à celui des autres arts), et/ou celles qui se sont risquées à l'exploration d'autres critères possibles de hiérarchisation. L'une d'entre elles a ainsi très intelligemment mis à l'épreuve d'autres critères, tels que la popularité, l'universalisation possible, le caractère inclusif, etc.

La seconde partie standard des copies, présentée comme une antithèse puisqu'elle consistait à soutenir que toute hiérarchisation est impossible, appelle les remarques suivantes. Les copies les plus sommaires se sont contentées d'invoquer, de manière plus ou moins réussie selon les cas, l'effrangement contemporain des arts. Argument important en effet, puisque l'art contemporain, soit en jouant sur l'hybridation des arts dans une même œuvre (objet composite de Rauschenberg), soit en multipliant les pratiques artistiques singulières et inclassables (empaquetage des falaises au nord de Sidney – Christo), soit en abolissant les frontières de l'art et de l'ordinaire extra-artistique (Allan Kaprow, théoricien et praticien des happenings déclare que "la ligne de démarcation entre l'art et la vie doit être conservée aussi fluide que possible"), a largement mis à mal l'idée de genres artistiques. Parce que l'art est devenu générique et que l'on a désormais affaire à de *l'Art sans arts*, toute hiérarchisation des genres est impraticable. Cet argument ne valait toutefois que pour l'art du présent. Aussi, le jury a-t-il apprécié les copies s'attaquant de manière plus radicale aux critères historiquement pratiqués pour les soumettre à la critique, ou montrant, comme une bonne copie l'a fait, qu'on ne possède pas de critère permettant de hiérarchiser les critères. Très peu de candidates, cependant, ont su établir qu'une hiérarchie suppose une comparaison de choses ayant, au delà de leurs différences considérables de formes, de médiums, de contenus et de contextes, une sorte de dénominateur commun : quelque chose comme une essence qui les fait être "de l'art" avant d'être une œuvre singulière. L'anti-essentialisme d'un Weitz ou d'un Goodman constituait un argument fort, quoique fort peu utilisé dans les copies, contre le principe même d'une hiérarchisation.

Ces remarques font apparaître que la réussite n'est pas hors de portée de celui qui s'astreint à une préparation sérieuse. Celle-ci suppose non seulement la lecture réfléchie de la bibliographie conseillée, mais aussi *l'entraînement régulier à l'exercice proposé* ; ce n'est en effet qu'à condition d'avoir pratiqué de nombreuses fois au cours de l'année de préparation l'exercice intellectuel de réflexion sur le sujet, de convocation de références judicieuses et de construction ordonnée d'une analyse progressive, que le candidat peut espérer réaliser, dans le temps imparti le jour de l'épreuve, une copie répondant aux exigences que nous venons de rappeler.

Au-delà, ces remarques rappellent l'intérêt intrinsèque du thème « l'art et les arts » et l'objet de réflexion passionnant qu'il constitue pour quiconque s'intéresse à l'art et à son devenir contemporain. A ce titre, la préparation de l'épreuve n'a pas seulement une visée étroitement pragmatique : elle contribue à la culture de soi, au développement d'une pensée informée, exigeante et autonome, et promet de grands plaisirs intellectuels.

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

Illustration, transposition, invention : le devenir du récit mythologique en peinture de Botticelli à Delacroix.

Membres du jury :

Pierre BAUMANN, Patrice CORNU, Bertrand PRÉVOST, Lydie REKOW-FOND, Paul-Louis RINUY, Chantal SERIEX, Evelyne TOUSSAINT, Diane WATTEAU

Rapport de jury

établi par Bertrand PRÉVOST et Evelyne TOUSSAINT

Préambule

Ce rapport, portant sur l'épreuve écrite d'histoire de l'art de l'agrégation externe d'arts plastiques (session 2011) est un compte-rendu conçu avant tout en tant qu'outil de travail pour les candidats des futures sessions.

Les attentes du jury

Le(La) futur(e) agrégé(e) doit témoigner de sa culture en histoire de l'art en structurant lisiblement sa pensée et en formulant clairement ses idées. Il (elle) doit être capable de proposer une problématique et de construire une argumentation à partir de celle-ci.

Le(la) candidat(e) doit être capable d'inscrire les artistes et les œuvres cités dans un contexte historique tout en faisant preuve d'un questionnement artistique par rapport au programme donné, sans se départir d'un regard esthétique prouvant sa capacité à conduire une analyse sensible et personnelle des œuvres.

Il est également attendu que des références à des écrits n'appartenant pas directement à l'histoire de l'art (théoriques ou poétiques), témoignent de la culture générale de l'auteur de la copie et de sa capacité à mettre en lien toutes les épreuves de l'agrégation.

Analyse du sujet

Le sujet choisi cette année, portant sur la période antérieure au XX^e siècle, était relativement complexe : « Illustration, transposition, invention : le devenir du récit mythologique en peinture, de Botticelli à Delacroix ». Si une telle question requiert de solides connaissances tant en histoire de la peinture qu'en littérature et écrits sur l'art (les références étant fournies par la bibliographie indicative), elle exige aussi des candidats une capacité d'analyse et de distance critique. Trop de candidats, souffrant d'un manque évident de connaissances (Homère, Hésiode, Virgile, Ovide sont peu cités), ne furent pas à même de conduire une réflexion au niveau attendu. De nombreux candidats semblent avoir été surpris par un sujet en apparence plus historique ou « de contenu » que théorique. Cette vision des choses ne colle pourtant pas au programme de la question d'histoire de l'art. Tous les éléments se trouvaient en effet dans la bibliographie.

Le sujet portait sur un type de narration bien particulier qu'il fallait interroger, au moins dans l'introduction : le mythe. La bibliographie indiquait pourtant un certain nombre de références en matière d'analyse structurale des mythes. Pratiquement aucune copie n'a tenu compte de la spécificité du discours mythologique, à commencer par le travail souverain de *variation* qui le caractérise. Les candidats devaient au moins avoir à l'esprit quelques éléments d'analyse structurale (et sur ce point, la bibliographie donnait des références explicites), à commencer par le principe qui veut qu'un mythe ne signifie rien par lui-même mais ne fasse sens que dans un rapport avec d'autres mythes : chaque mythe devenant une variation en soi. L'enjeu était alors pourtant facile à comprendre, peut-être plus difficile à mettre en œuvre : il s'agissait notamment de montrer que la peinture donnait une variante qui, du point de vue du récit, fonctionnait de la même façon que le discours mythique. Restait à montrer la spécificité de cette variation picturale. Les candidats avaient toute latitude pour explorer ce vaste domaine où quelque chose s'invente en peinture, autrement dit, si l'on suit le concept classique d'*inventio*, se dispose, trouve son extension figurale (un thème étant donné, quelle image le donnera à voir ?). La question des dispositifs dramatiques était sans doute le ressort le plus évident, à savoir : à quelles formes actantielles sont le plus souvent corrélées des formes plastiques singulières. Par exemple, le thème de la poursuite érotique (Apollon et Daphné, Zéphir et Chloris, etc.) se développe dans un défilé parallèle au plan de représentation. Mais cette linéarité peut s'enrouler sur elle-même, comme c'est le cas dans cet enlèvement tout en spirale chez Rubens (*L'enlèvement des filles de Leucippe*). Autre exemple : quels dispositifs s'inventent, se composent, s'inversent, se recomposent pour mettre en œuvre l'affrontement ? Dispositif sagittal (deux vecteurs affrontés, pensons à toute la mythologie de saint Georges et le dragon), dispositif vertical (pensons au *Hercule et Antée* d'Antonio Pollaiuolo), dispositif circulaire (manèges, mêlées...).

Insistons sur un point général, très important pour des candidats d'*arts plastiques* : un sujet et même un thème comme ceux-là portent bien évidemment sur des connaissances requises, historiques et théoriques ; mais ils requièrent d'abord de savoir *regarder* la peinture, de savoir se confronter à la consistance plastique, et d'être capable de mettre en mots ses observations et son ressenti. De ce point de vue, il faut déplorer un fréquent manque de sensibilité – et de vocabulaire – de la part des candidats.

Les écueils à éviter

Le principal écueil était de réduire la question à une vision positiviste de l'histoire de la peinture qu'il était réducteur et erroné de vouloir inscrire dans une linéarité et un « progrès » chronologique. Or, bien des copies ont témoigné d'une certaine naïveté, d'une méconnaissance des termes – qu'est-ce, pour un peintre, qu'illustrer et transposer ? – et de solides préjugés : pour beaucoup de candidats, l'illustration est toujours protocolaire et ne requiert aucune inventivité. L'illustration illustrerait-elle la « bêtise » des peintres ? Une excellente copie, pourtant, a mentionné la capacité du récit à « autoriser l'invention sous couvert d'illustration », en interrogeant l'idée de « conformité à la source » et le concept de représentation et ses modalités (la peinture d'histoire, par exemple). Cela étant, on pouvait tout à fait concevoir un plan chronologique, eu égard au devenir de la mythologie, du XVe au début du XIXe siècle (notamment dans son rapport à l'histoire, à partir du XVIIIe siècle, puis à l'histoire nationale, à partir du XIXe siècle, ce dernier point ayant été souvent traité avec l'exemple de Delacroix, mais jamais avec la peinture dite « troubadour »), mais le risque était alors de verser dans une iconologie où les productions artistiques ne sont qu'un « reflet » des productions culturelles symboliques.

Le deuxième écueil était celui d'un manque d'interrogation sur l'idée de narration. Il était pourtant indispensable, ici, de questionner les différentes modalités de récits (mythologique, historique, religieux, poétique, etc.) en interrogeant leurs dimensions littéraires, philosophiques et politiques. Rappelons qu'un tel sujet ne concernait pas l'*iconographie* mythologique mais touchait au *récit* mythologique. Beaucoup de copies semblent ainsi avoir confondu ces deux aspects. Les commentaires concernant par exemple Botticelli, dont la majorité des candidats a bien compris l'importance, se sont presque systématiquement bornés à d'inintéressantes identifications iconographiques. Or, on sait à quel point la question du récit chez Botticelli est problématique, eu égard au statut de l'action ; il n'y a qu'à regarder *Le printemps* : il ne se passe rien, aucune action commune ne vient unifier les personnages, qui semblent collés les uns à côté des autres sur une tapisserie *mille fiori*.

Le troisième écueil, largement partagé, était de faire l'impasse sur la question des liens entre

image et langage, en omettant d'évoquer la capacité des artistes à *penser* en peinture. La question des dispositifs plastiques évoquée plus haut donnait par exemple consistance à ce qu'il faudrait nommer des « idées de peinture ».

L'exercice de la dissertation

Les correcteurs s'accordent à constater, dans la grande majorité des copies, des faiblesses inattendues pour un concours du niveau de l'agrégation.

Outre les lacunes déjà mentionnées, se traduisant par l'incapacité des candidats à inscrire des artistes, des œuvres et des auteurs dans un contexte historique, les candidats peinent à construire un plan solide qui soutiendrait leur réflexion et en articulerait la progression. Il semble difficile aux candidats de formuler une problématique et des questions de départ servant de fil conducteur à la dissertation et la rédaction, en partie pour cette raison, manque souvent de cohérence. Autre conséquence : dans la plupart des copies, le plan est extrêmement banal et prévisible (1. L'illustration, 2. La transposition, 3. L'invention).

Une erreur méthodologique courante consiste à utiliser les œuvres en tant qu'illustration d'une idée en place d'en faire le fondement des questionnements. Les œuvres doivent être évidemment citées de manière précise (le titre – souligné –, la date exacte, la localisation, et le nom de l'artiste ne devant pas être déformés) et elles doivent être précisément analysées. Le jury attend des candidats qu'ils possèdent des connaissances solides, avec un corpus élargi de références, et soient capables d'une pensée originale, ce que l'on est en droit d'attendre d'un agrégé d'arts plastiques.

La qualité rédactionnelle est, dans une majorité de copies, très loin du niveau attendu, le style relâché et l'orthographe catastrophique.

Si la présence de croquis n'est pas à exclure, il faut que ceux-ci aient une réelle pertinence et ne soient ni approximatifs, ni bâclés, ni redondants par rapport au texte.

Bilan et conseils aux candidats

Les plus beaux travaux ont su éviter les poncifs, s'appuyer sur des œuvres précisément décrites et analysées, témoigner d'une réelle liberté d'esprit, de la singularité d'un regard et d'une réelle capacité d'analyse.

L'épreuve d'histoire de l'art à l'agrégation suppose une préparation longue et intense car elle exige une solide culture historique et esthétique. C'est aussi l'occasion très réjouissante de découvrir des sujets d'étude, des auteurs, des œuvres, en apprenant à voir et à penser.



ADMISSIBILITÉ

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 graphiques (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 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. »

SUJET

La rébellion des détails

Vous réaliserez une production graphique articulant l'intitulé ci-dessus et le document visuel proposé.

Document :

Aurore Valade, *Toilette du chien*, 2004, photographie de la série *Intérieurs avec Figures*, 2004-2006

Tirage lambda 100 x 83 cm

Reproduction extraite de la série photographique « Intérieurs avec Figures », in catalogue de l'Office d'Action Culturelle Lot-et-Garonne, 2007

Œuvre présentée en 2006 à la Quinzaine Photographique Nantaise, « Intérieurs avec Figures », Galerie l'Atelier sur l'herbe, Nantes.

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, Dominique CLÉVENOT, Marie ESCORNE, Françoise GAIDET, Charles GALISSOT, Christine ISHKINAZI, Isabelle LE MORVAN PERROT.

Rapport sur l'épreuve

Établi par Jean-Yves ADAM et Marie ESCORNE, avec la participation de Charles GALISSOT

Introduction :

Le sujet de cette année se voulait sans complexité maligne, en proposant par la réalisation d'une production graphique, l'articulation d'un intitulé concis alliant deux termes forts (« la rébellion » et les « détails ») et d'une photographie d'Aurore Valade offrant un « foisonnement bavard » dont les membres du jury s'étaient réjouis.

Peut-être ce sujet a-t-il ainsi permis à la note moyenne des candidats de remonter d'un point par rapport à l'année précédente et à un plus grand nombre (42) d'obtenir une note supérieure à la moyenne (la note de 8 restant, à de rares exceptions près, une barre permettant l'accession aux épreuves de l'admission).

Pour autant, beaucoup trop de candidats (110 ont une note de 1 à 4) continuent d'ignorer un minimum d'attendus du jury dans la réponse à apporter relativement à cette épreuve : prendre en compte l'intégralité du sujet, l'inscrire ou la transcrire dans une proposition personnelle affirmée, la mettre en œuvre par des moyens graphiques maîtrisés.

Les critères d'évaluation identiques depuis trois années étaient là pour énoncer ces attentes :

- 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

Sur le sujet :

Les termes du sujet demandaient la réalisation d'une « production graphique **articulant** l'intitulé [...] et le document visuel [...] ». Cette notion d'articulation renvoyait ainsi directement au premier critère d'évaluation portant sur « l'exploitation du document en regard du sujet ».

Malgré cela, le jury remarque, d'une part que l'intitulé n'a pas été suffisamment problématisé au regard du document et, d'autre part, que les termes « rébellion » et « détails » n'ont pas assez souvent été analysés l'un *et* l'autre ou l'un *avec* l'autre.

La rébellion est un terme fort dans ses acceptions qui pouvait (et *devait* même) légitimer une réponse forte (désobéissance, insoumission, insubordination, insurrection, mutinerie, révolte, sédition, contestation, indiscipline, opposition, résistance, révolution...).

La question des détails supposait, quant à elle, que le candidat prenne le temps de regarder et d'explorer le document visuel afin d'en extraire des éléments susceptibles de renvoyer à son ensemble mais relatant aussi, pour chacun d'entre eux, un événement particulier. Le détail a en effet, en lui-même, une valeur emblématique fondée par la découpe au sein d'un document issu d'un processus de représentation (en l'occurrence : la photographie) opérant précisément un choix (un cadrage) dans le réel. Le détail condense localement ce processus de représentation.

Enfin le document choisi possédait une forte écriture graphique et des qualités plastiques qui ont trop souvent été ignorées, inexploitées, au profit des « figures » (femme, chien, objets).

Sur les approches critiquables:

Rappelons une fois de plus que le sujet (énoncé + document) forme un tout indissociable qui ne saurait simplement servir de « prétexte » à une démonstration d'effets plastiques vide de sens. Trop de candidats se sont contentés de reproduire des fragments du document pour fournir une sorte d'inventaire de techniques (souvent mal maîtrisées) sans chercher à donner une cohérence à l'ensemble. Le jury a, de cette façon, pu observer que les réalisations ne tenaient compte que d'une partie du sujet souvent réduit à la question du « détail », de « la rébellion », ou encore de « la toilette du chien » (titre du document).

Quelques exemples plus concrets permettront peut-être aux futurs candidats de mieux comprendre les écueils à éviter. Parmi les propositions évaluées, nous avons ainsi pu voir nombre de natures mortes et de mises en scène de détails bien peu rebelles. Pourtant, les « détails » ne se résument pas aux prélèvements (plus ou moins adroits) de quelques objets repérés dans le document et (dans le meilleur des cas) redistribués dans une production à l'unité à peine défaite dans l'optique d'une « rébellion ».

Lorsqu'elle n'a pas totalement été ignorée, la rébellion a parfois donné lieu à des allégories et des illustrations (révolution, liberté, groupe de manifestants) dont le traitement figuratif et narratif était souvent très en deçà du niveau attendu d'un candidat à l'agrégation d'arts plastiques. Elle a également occasionné des propositions littérales représentant l'envol, la disparition, la mise en désordre : autant de réponses qui n'ont pu être valorisées si elles ne s'accompagnaient pas d'une écriture singulière, d'une maîtrise graphique, d'une prise en compte du support, etc.

Le jury a pu observer l'abondance de citations par lesquelles les candidats souhaitaient certainement apporter la preuve d'une culture artistique. Malheureusement, ces citations et emprunts se font trop souvent sans distance et demeurent la plupart du temps très anecdotiques (Arasse, Millet, Monet, Manet, Delacroix, Picabia, Munch, Picasso, Tanguy, Duane Hanson...). Certaines références (Van Eyck, Magritte, Man Ray, Dada comme forme instituée de rébellion...) ont néanmoins été mieux utilisées par un écart qui manifestait une capacité à jouer et à s'approprier des citations sans les « plaquer » de manière scolaire.

Attention, enfin, à l'affranchissement (pouvant constituer un parti pris radical indiquant une forme de rébellion) qui, lorsqu'il ne manifestait pas suffisamment un ancrage au document par des indices repérables et lisibles, posait un problème évident vis-à-vis des critères d'évaluation qui ne peuvent être ignorés, quelles que soit les qualités plastiques des réalisations.

Pour appuyer nos remarques nous proposons ci-dessous des exemples de commentaires, analyses (en fonction des trois critères d'évaluation) et appréciations rédigés par les membres du jury lors des corrections de cette épreuve.

Candidat noté 2/20 : Commentaires et analyse :

- Quelques éléments prélevés au document qui n'abordent en rien la question
- Un parti pris lisible qui ne traite pas la rébellion

- Les moyens sous forme de catalogue d'effets font preuve d'un réel manque de maîtrise

Appréciation générale : Le sujet n'est pas traité, la réponse ne correspond pas aux attentes de l'épreuve

Candidat noté 5/20 : Commentaires et analyse :

- Prise en compte du document par extraction d'un « détail » de la partie supérieure gauche
- Parti pris d'un agrandissement jusqu'à visualisation de la trame d'impression. La notion de rébellion inscrite dans l'intitulé est ignorée ou dans tous les cas ne prend pas sens ici. La singularité du propos est bien mince.
- Le candidat, à travers des rehauts graphiques et colorés d'un effet certain, semble se complaire d'une certaine satisfaction esthétisante.

Appréciation générale : Travail plaisant qui ne résiste pas à l'analyse.

Candidat noté 7/20 : Commentaires et analyse :

- Le candidat prend ici le prétexte de l'extraction de détails pour y mêler citations et références dont l'opportunité semble discutable
- Il en profite pour construire un bric-à-brac d'objets, mais aussi d'espaces.
- Le tout est malheureusement soutenu par un catalogue d'effets graphiques

Appréciation générale : L'ensemble du travail reste bavard et faussement complexe.

Sur les approches intéressantes :

Les candidats qui se démarquent sont parvenus à articuler le document et les deux termes du sujet. Ils ont su manifester un parti pris plastique clair, cohérent et original. En outre, la capacité du candidat à opérer une (ou des) sélection singulière dans le document s'avérait prépondérante pour ce sujet et dénotait, dans les meilleurs cas, une réelle sensibilité, une finesse d'observation et de véritables capacités d'analyse. Là encore, quelques exemples de travaux peuvent illustrer ces commentaires.

Certaines pistes choisies par les candidats pouvaient apporter une réponse sensible et fine dans la traduction de la rébellion lorsqu'elles s'appuyaient sur une approche plastique appropriée, tel ce travail sur la dissémination des détails soutenu par un jeu coloré mêlant effacements et apparitions ou cette autre production dans laquelle les effets de pêle-mêle, de sens dessus dessous, trouvent leur singularité dans un jeu d'emboîtement.

Notons également la présence de propositions faisant preuve d'une grande délicatesse et travaillées sur un registre plus poétique. En opposition au tumulte et au foisonnement, ces productions épurées où la gestion des blancs prenait toute son importance, participaient d'une autre définition de la « rébellion », moins littérale et plus complexe. En ce sens, l'existence du détail qui ne raconte rien pouvait offrir, par sa seule apparence et contemplation, une jubilation et un plaisir du regard inhérent à l'insubordination, à la désobéissance, à l'opposition.

Des partis pris plastiques ont parfois donné lieu, en eux-mêmes, à des réponses intéressantes le jury. Ainsi, le travail de répétition, de superposition lorsqu'il est amené à la surcharge, poussé à la saturation, et parfois au « all over » ; le choix d'une partition, d'une division de l'espace comme suggestion d'écart, d'oppositions ; les principes d'inversion, de retournement, d'effets de miroir, de perturbation de l'espace originel par la frontalité, par la dilatation... Les techniques pouvaient d'ailleurs intrinsèquement être « rebelles » et griffures, griffonnages, salissures, ont parfois été utilisés et appréciés comme des gestes de révolte graphique.

Enfin, l'implication du spectateur, par son intégration dans le dispositif plastique, pouvait s'avérer pertinente. La mise en situation de « voyeur » du correcteur mais aussi l'obligation qui lui était faite comme spectateur de s'approcher ou de s'éloigner pour voir le travail dans le détail mais aussi dans son ensemble, entraient évidemment en résonance avec le sujet proposé.

Autres exemples de commentaires, analyses (en fonction des trois critères d'évaluation) et appréciations rédigés par les membres du jury lors des corrections de cette épreuve :

Candidat noté 13/20 : Commentaires et analyse :

- La construction d'un propos à partir d'éléments prélevés canalise un peu trop l'idée de rébellion
- Le parti pris assumé demeure singulier et ouvert

- Les moyens graphiques et infographiques mobilisés concourent à la cohérence du projet.

Appréciation générale : Un parti pris assumé, malgré une inégalité dans la finesse du traitement.

Candidat noté 15/20 : Commentaires et analyse :

- Plusieurs prélèvements au document initial mobilisent la surcharge et la saturation. Emboîtements, superpositions, cheminement, la couleur est également convoquée sans reprise terme à terme.
- Un mouvement double et latéral, de la vision d'ensemble au gros plan et inversement, travaille le détail en ramenant la profondeur à la surface, la forme pleine à son évidement.
- Les moyens sont maîtrisés. La couleur fait signal et hiérarchise les choix.

Appréciation générale : Un parti pris affirmé et une cohérence visuelle qui témoigne de réelles qualités plastiques.

Quelques conseils en conclusion

Un détail important tout d'abord. Nous rappelons qu'il est impératif de noter les mentions « HAUT » et « BAS » au dos des travaux pour éviter toute ambiguïté de lecture lors de la correction.

Bien qu'une réponse « strictement graphique » soit attendue à cette épreuve, cela ne signifie pas que les travaux doivent se cantonner au noir, au gris, au blanc. La gestion des couleurs au regard du document pouvait ici être particulièrement intéressante et nous avons regretté que peu de travaux se soient finalement risqués à l'utilisation d'une gamme chromatique étendue.

Nous conseillons vivement aux futurs candidats d'affiner leur regard par la confrontation avec les pratiques du dessin contemporain mais aussi avec les pratiques graphiques actuelles (expositions, catalogues, revues...). A ce sujet, nous avons très souvent observé que les candidats ne savent pas intégrer l'écriture (le mot, la lettre) dans leurs productions plastiques.

Les candidats préparant cette épreuve doivent parvenir à développer une pratique personnelle, repérée et éprouvée pour être en mesure de s'approprier le sujet, sans pour autant sombrer dans le style, les effets graphiques, artificiellement plaqués. On doit pouvoir retrouver dans leur pratique une pensée qui chemine, observe, fouille, scrute, déploie, transcende.

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

SUJET

Être artiste aujourd'hui, « ce n'est plus créer mais surfer sur les structures existantes (...) Il y a juste des champs de signes, de production, que les artistes arpentent d'un bout à l'autre. Du coup, l'artiste aujourd'hui (...) est une sorte de "sémionaute" : un inventeur de trajectoire parmi les signes », Nicolas Bourriaud, « Qu'est-ce qu'un artiste (aujourd'hui) ? Un avion furtif », *Qu'est-ce que l'art aujourd'hui ?* Beaux-arts magazine Spécial, 2002, p. 18.

En prenant explicitement appui sur le dossier thématique joint, vous montrerez comment cette idée de *trajectoire parmi les signes* peut prendre forme.

DOSSIER THEMATIQUE

-DOCUMENT 1 :

Franz Ackermann, *Boarding*, 2002, huile sur toile, 280 x 540 cm, coll. Dakis Joannou.

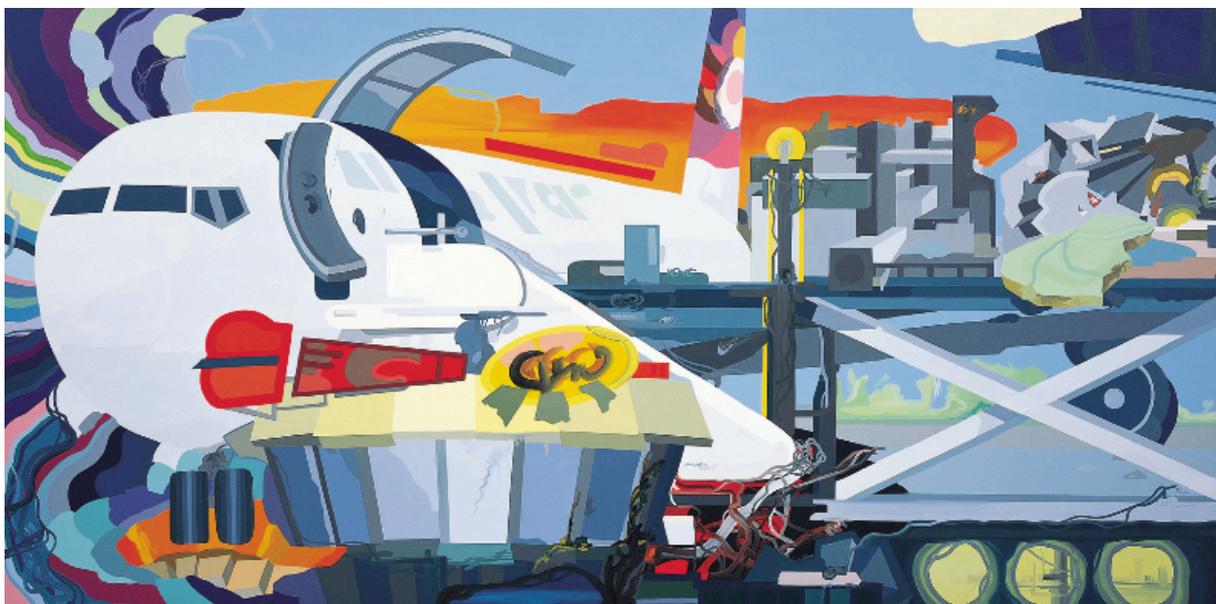
Document extrait du catalogue *Franz Ackermann – Eine Nacht in der Tropen*, Kunsthalle Nürnberg, 2003, édition Minerva, Wolfratshausen, p. 118.

-DOCUMENT 2 :

Maurizio Cattelan, *Hollywood*, 2001, 22 m de haut x 180 m de large, échafaudage, aluminium, éclairage ; photographie d'Armin Linke 180 x 400 x 15 cm.

Document extrait de Tacita Dean et Jeremy Millar, *Lieu*, 2005, Thames & Hudson, p. 95.

A l'occasion de la 49^e Biennale de Venise (juin 2001), Maurizio Cattelan a présenté cette œuvre à Palerme, en Sicile (la ville est visible en contrebas). Il a fait construire sur une colline, près de la décharge municipale, une copie à l'identique du signe Hollywood situé à Los Angeles. 150 personnes sélectionnées (collectionneurs, critiques et conservateurs) ont été invitées le jour du vernissage de la Biennale à prendre un avion direction Palerme pour une visite sur place, suivie d'un cocktail et du retour vers Venise le soir même. Cette photographie a été prise ce jour-là à partir d'un hélicoptère.



DOCUMENT 1



DOCUMENT 2

Membres du jury :

Jean ARNAUD, Pierre BAUMANN, David BIOULES, Sabine COLLE-BALP, Nadine DURAND, Philippe FILLIOT, Isabelle LE MORVAN-PERROT, Eddie PANIER, Christophe VIART

Rapport sur l'épreuve

établi par Jean ARNAUD et Eddie PANIER

I. CONDITIONS DE L'ÉPREUVE ET CRITERES D'ÉVALUATION

Ce rapport doit aider à préparer l'épreuve de pratique plastique d'admission suivie d'une soutenance orale. Le jury a constaté que globalement les candidats avaient pris connaissance des précédents rapports pour développer leur projet et leur production artistique, ainsi que pour préparer leur soutenance.

L'épreuve se déroule dans un espace vaste et aménagé, où chacun 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 matérielles lors de la conception de leur projet qui a lieu sur place. La durée de l'épreuve (6h + 2x8h) se répartit sur trois jours ; le dossier de projet est élaboré lors de la première journée et la production plastique est ensuite réalisée lors des deux dernières journées consécutives. Entre ces deux moments, le candidat bénéficie d'une journée pour réunir les matériaux et matériels nécessaires à sa réalisation plastique.

Les critères d'évaluation établis par le jury rendent compte des attentes de cette épreuve d'admission:

- **le dossier de projet** (durée 6 heures) est évalué sur **6 points**. Sont prises en compte sa lisibilité et la qualité de l'analyse des documents fournis avec le sujet. Sont également appréciés la clarté des intentions et l'originalité du cheminement individuel vers une réalisation plastique, prenant pleinement en compte les enjeux artistiques et théoriques du sujet ;

- **la réalisation** (durée deux fois 8 heures) est notée sur **8 points**. Ce critère évalue le degré d'inventivité et l'adéquation des techniques mises en œuvre par rapport au projet. Il mesure également la singularité du dispositif élaboré par le candidat et sa pertinence artistique par rapport aux données du sujet.

- **la soutenance** (durée 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**. Ce critère mesure l'aptitude à expliquer des choix conceptuels et plastiques ainsi que le positionnement par rapport au sujet. Cet oral doit permettre au candidat d'établir un dialogue fructueux avec le jury autour de la production artistique ; cela ne peut avoir lieu sans explicitation des résonances du travail avec des références esthétiques et artistiques pertinentes.

Le projet et sa réalisation plastique forment un tout qu'il s'agit d'expliciter et d'argumenter lors de la soutenance. Une formulation claire de la démarche doit permettre au jury de comprendre comment le futur professeur agrégé s'approprie le sujet sur les plans artistique et théorique.

II. PRISE EN COMPTE DU DOSSIER DOCUMENTAIRE

Le sujet est formulé cette année de manière à proposer une appropriation sélective de plusieurs éléments qui entrent en résonance les uns par rapport aux autres. Le questionnement général —comment l'idée de *trajectoire parmi les signes* peut-elle prendre forme dans une proposition artistique?—, ne peut être séparé d'une prise de position individuelle non seulement par rapport à l'ensemble de la citation de Nicolas Bourriaud, mais aussi par rapport aux documents iconiques qui présentent deux œuvres contemporaines.

Rappelons qu'une bonne saisie du sujet ne peut se faire dans cette épreuve sans une pratique régulière et singulière. Le cheminement personnel du candidat et l'emprunt de ce qui lui paraît pertinent dans le dossier doivent construire une dialectique ; un projet peut alors s'élaborer durant la première journée.

Les documents présentent une peinture monumentale de Franz Ackermann intitulée *Boarding (Embarquement)* et la photographie d'une œuvre de Maurizio Cattelan intitulée *Hollywood* ; les deux œuvres mettent en évidence un réseau de relations sémantiques concernant les notions de déplacement, de circulation et de point de vue. Globalement, le dossier documentaire situe ces éléments par rapport à la frontière, aujourd'hui floue, entre cultures populaire et savante, entre

communication artistique et signalétique. Pour Bourriaud, une vraie ligne de démarcation dans l'art opposerait actuellement « les tenants d'une culture de l'activité et ceux qui se soumettent passivement aux genres et aux catégories qui constituent notre héritage. Les auteurs et les artistes importants d'aujourd'hui sont des individus qui n'adhèrent pas aux catégories culturelles, mais qui y propagent des lignes de fractures. Il faut devenir des sémionautes : des inventeurs de parcours, des producteurs de liens entre les signes¹ ». Les candidats devaient donc *se situer* par rapport à cette conception d'un art contemporain affirmant que « l'ère de l'information nous fait entrer dans une culture de la *navigation*² ». Plusieurs d'entre eux ont ainsi clairement développé leur projet dans le champ pictural ou graphique en revisitant les notions d'assemblage, de collage ou de montage issues du XX^e siècle à l'ère du sémionaute, tandis que d'autres ont conçu des dispositifs d'installation ou de projection vidéo en adoptant une position critique sur la perte de sens liée à la vitesse excessive des flux d'informations dans l'économie mondialisée. Dans tous les cas il fallait exploiter le dossier documentaire pour exprimer une posture personnelle sur cette notion d'artiste « surfeur » ou « avion furtif », sans la prendre obligatoirement pour vérité établie.

Le dossier propose deux documents visuels qui ancrent le propos de Bourriaud dans des démarches dissemblables, et le candidat avait la possibilité d'orienter la notion de « sémionautique » vers des pratiques artistiques très ouvertes. En faisant référence à la peinture de Franz Ackermann, chacun peut interroger les notions d'ici et d'ailleurs, de voyage immobile, ou bien aborder d'éventuelles relations entre l'attitude du *flâneur* et celle du sémionaute ; le candidat pouvait ainsi s'emparer tout aussi bien de questionnements sur la psycho-géographie des Situationnistes, sur la notion de *topocritique* énoncée par Bourriaud, ou encore fonder son projet sur les notions de *similarité* et d'*interchangeabilité* des signes, à l'ère de la globalisation des modèles culturels et de la normalisation des paysages. *Boarding* constitue une résultante picturale volontairement aseptisée du travail de collecte graphique effectué par l'artiste dans ses nombreuses petites aquarelles/collages intitulées *Mental maps*. Techniquement, cette peinture peut être rapprochée d'œuvres de la Figuration narrative des années 1970, citées par quelques candidats lors de la soutenance (Fromanger, Arroyo), mais Ackermann travaille très peu d'après photographie. Cet artiste nomade fait fusionner des points de vue variés sans volonté narrative explicite ; il arrache des éléments graphiques aux paysages urbains qu'il traverse depuis une vingtaine d'années avec un détachement apparent. Il dessine, peint et prélève sur le motif selon une déambulation permanente et une forme d'*indifférence* visuelle. L'artiste ne cherche pas à révéler ce qui spécifie les cultures dans leurs sensibilités locales, mais il dénonce cependant dans son œuvre une critique de la globalisation des signes par rapport à la mondialisation économique. *Boarding* présente un lieu de transit aplati, déshumanisé, désaffecté.

Les candidats pouvaient ainsi s'emparer de la notion d'*équivalence* de signes affaiblis, exploitée par Ackermann en regard de ces *non-lieux* décrits par Marc Augé ; mais il s'agissait de l'affirmer, de la mettre en perspective ou de la contredire dans sa production selon un régime particulier de l'image, de mettre en œuvre les signes choisis selon des choix techniques personnels.

Nul besoin d'avoir une grande connaissance des œuvres d'Ackermann et de Cattelan pour décrypter leurs stratégies respectives concernant la manipulation des signes. Leur démarche emprunte aux registres de la signalétique et de la communication visuelle, dont ils utilisent les codes de représentations et la vacance potentielle pour les retourner sur eux-mêmes. Ackermann met en cause la notion même de style pictural en traitant des signes iconiques liés à l'imaginaire du voyage et au vocabulaire aéroportuaire avec la neutralité d'un graphiste publicitaire ; le second, Maurizio Cattelan, déplace à l'identique la grande structure métallique californienne et détourne ce signal mondialement signifiant et historiquement chargé afin de mettre en cause une certaine conception du pouvoir culturel.

III. LE DOSSIER DE PROJET

Premier temps de cette épreuve, le dossier de projet constitue une preuve d'authenticité de la production, et il doit faire apparaître les choix du candidat par rapport au sujet. Il s'agit de faire comprendre au jury le cheminement d'une pensée artistique dans ce cadre commun. Rappelons que les reprises strictement iconiques ou littérales des images fournies ne sont pas obligatoires ; il s'agit davantage de faire apparaître ce qui alimentera un vocabulaire formel dans la future production ou déterminera sa mise en espace. Le projet doit faire comprendre comment les éléments choisis ont construit une réponse, ont permis d'habiter des formes propres à chacun en regard d'une pratique

¹ Nicolas Bourriaud, "Petit manifeste sémionaute", *Technikart* n°47, novembre 2000, p. 34.

² *Ibid.*

personnelle. Des propositions peu convaincantes sont restées collées à des interprétations littérales des documents, qui ne faisaient dans le pire des cas qu'illustrer maladroitement les démarches d'Ackermann, de Cattelan ou du photographe Armin Linke. D'autres propos ont confondu « utiliser des signes » et « citer des œuvres ». D'autres encore ont repris de façon sous-jacente et plus ou moins convaincante les analyses de Baudrillard ou de Virilio ; mais les candidats qui ont été bien notés au projet ont tous pris une distance critique par rapport aux positions de Bourriaud d'une part et/ou à celles des artistes d'autre part. Les signes, indices et signaux utilisés, relevés ou non dans les documents, étaient exprimés dans un projet de dispositif plastique singulier et inventif.

Cette année encore, la majorité des personnes entendues a organisé son dossier en deux parties, sur deux ou trois feuilles de formats et matières divers : ces projets font apparaître dans un premier temps la façon dont l'énoncé du sujet a guidé la prise en compte sélective d'éléments du dossier thématique, et ils présentent dans un second temps les hypothèses de réalisation. Malgré le souci nécessaire et louable de clarté qui guide ce type d'articulation binaire, cette structure n'est cependant pas la seule possible, et elle présente dans trop de cas une rigidité visuelle et tactique.

Ce dossier de projet n'a pas de modèle imposé. Des candidats ont inventé des formes originales et lisibles à la fois, faisant même preuve parfois d'une grande originalité narrative ou synoptique ; l'organisation plastique et textuelle du dossier préfigure souvent la réalisation à venir, et elle doit déjà révéler une cohérence entre pensée conceptuelle et pensée plastique. Exemple « extrême » et très pertinent : un petit carnet photographique agrémenté de mots-clés, mesurant 6x5x1 cm environ, présentait synthétiquement la progression de l'analyse du dossier thématique vers la future réalisation d'une vidéo.

En tout cas, il s'agit de manifester, quel que soit le médium d'expression choisi pour présenter son projet, les logiques conceptuelles et les intentions suivies. Le dessin sous toutes ses formes et l'image imprimée peuvent se mêler à des indications écrites, mais trop de projets se contentent encore de décrire la future production par quelques croquis réalisés directement d'après les documents, en y ajoutant parfois trop de texte pour qu'on les comprenne ; au pire, la réalisation à venir n'a ainsi été qu'un agrandissement littéral du dernier croquis de montage d'éléments iconiques prélevés dans les documents. Le dossier doit manifester le *dessein* du candidat, et donc donner la mesure des écarts qui détermineront la production artistique.

Le dossier de projet ne doit pas être prétexte à une expression intime et close sur elle-même ; il doit plutôt constituer un fonds de proposition articulé. La production artistique découlera d'un travail à partir des éléments choisis que le plasticien jugera les plus pertinents, selon les modalités d'une *pensée en action*. S'affirmer vidéaste doit se discerner dès le dossier ; vouloir construire une installation signifie que l'on tient compte des particularités du lieu par son appropriation graphique singulière et explicite ; être peintre demande un vocabulaire technique maîtrisé et riche par rapport aux intentions picturales énoncées, etc.

Il est alors logique que chaque candidat ait la possibilité, pendant les quelques minutes qui précèdent la soutenance, de penser la topographie de son entretien avec le jury. Que le travail s'inscrive dans une modestie ou une fragilité de moyens refusant le spectaculaire, ou cherche au contraire un impact visuel spatialement fort, il faut avoir soin d'aménager la place souhaitée pour les trois membres du jury et pour un éventuel public. La propre place du candidat devant (ou dans) sa production plastique doit être pensée comme condition d'un exposé fertile, propice à l'échange et à la valorisation du projet.

Cette épreuve évalue la cohérence d'une pensée plasticienne. Le jury n'a, à ce titre, pas d'attendus restrictifs : pratiques photographique, graphique, picturale, installations, performances... L'ancrage personnel dans le champ contemporain ouvre un large éventail d'expressions aux futurs agrégatifs à travers les trajectoires de notre époque. Davantage qu'une adhésion ou une opposition simple à la définition d'un artiste non plus créateur, mais *surfeur*, il a été apprécié de la part de celles et ceux qui ont concouru cette année, une réflexion subtile et singulière sur un état du monde, constitué de signes et de structures pléthoriques. A cet égard, le dossier documentaire fourni en 2011 accentuait la nécessité d'une dialectique entre sujet et pratique individuelle par rapport aux années précédentes. Parmi d'autres approches remarquables, une candidate a ainsi formulé sa saisie du sujet lors de son exposé : « *comment prendre en compte ce dossier dans ma pratique, et comment celle-ci permet-elle à ces données de se lover en elle ?* »

IV.LA REALISATION PLASTIQUE

L'espace consacré à la production plastique offre des surfaces diversement occupées, qui donnent à voir une grande diversité de réalisations contiguës. Certaines sont autonomes quand il

s'agit de constructions singulières se détachant des spécificités du lieu (peintures, constructions graphiques, etc) ; d'autres au contraire s'enracinent sur le sol ou au mur (installations, sculptures environnementales, vidéos, etc).

Lors de la réalisation, les principes fondamentaux de sécurité et le respect de l'autre doivent donc se conjuguer à la nécessité parfois impérieuse d'employer des moyens dérangeants pour le voisin (l'emploi de solvants et à des techniques bruyantes par exemple, à éviter ou à limiter le plus possible) ; cependant, les conditions de cette session ont permis à quelques candidats d'utiliser des outils bruyants. Pour y avoir recours en cas de nécessité avérée, le plus simple est de contacter les appariteurs ou le bureau de l'Agrégation : des solutions sont trouvées, le plus souvent au profit des réalisations.

Le dossier documentaire invitait à explorer les structures locales existantes ainsi que les signes offerts au candidat dans son espace de travail. Les signes exploités, qu'ils aient été prélevés dans le lieu de l'épreuve, dans les éléments du sujet ou proposés de l'extérieur par le candidat dans la logique de son projet, se sont accordés plus ou moins efficacement avec une pratique artistique personnelle. Soulignons encore que la prise en compte des données visuelles et sémantiques du lieu ne suffit pas en soi ; les données architecturales par exemple, souvent déclinées en lignes et surfaces variées, ne peuvent se satisfaire d'une simple évocation formelle, redondante ou illustrative dans la production plastique. La présence architecturale est bien sûr importante, et le candidat doit en tenir compte ; n'importe quel lieu de composition comporte des brouillages visuels et des dispositions concrètes (portes, fenêtres, lumière, etc) que l'on peut ou non mettre à profit, même si la configuration ambiante peut gêner certains dans un premier temps. L'acceptation ou le refus de ces données du visible doit simplement manifester une pensée plasticienne souple et exigeante par rapport au type de production proposé.

Les données locales, inévitables dans une épreuve artistique de ce type, doivent déterminer des choix inhérents au médium d'expression individuel. Exemple : comment présenter une vidéo ? Sur un moniteur ? Projetée sur le mur dans un espace sombre ou dans un dispositif favorisant une forme d'intimité ? Ceci doit être pensé. La continuité ou la discontinuité du temps de présentation du travail doit également être prévue pour organiser la soutenance, et ceci est particulièrement important dans le cas d'une production vidéo.

Si la temporalité d'une photographie, d'une peinture et d'une sculpture n'est pas la même, elles devront toutefois « tenir le mur » dans l'espace fourni, en assurant une présence et de réelles qualités par rapport aux données du lieu (contraintes d'accrochage). Parmi les candidats bien notés, un premier a ainsi intégré intelligemment son grand tableau à un mur comportant un pilier ; un second a dressé une cloison recouverte de papier blanc pour mettre en scène du dessin ; un troisième a habilement encadré une photographie ; un quatrième encore a tenu compte des couleurs et de la matérialité du revêtement mural dans un dispositif graphique transparent, etc.

Sans doute favorisées cette année par un sujet pouvant convoquer la notion d'*hybridation* ou donnant à réfléchir sur les relations entre *homogénéité* et *hétérogénéité*, des réalisations ont présenté des superpositions, des juxtapositions, des effets de feuilletage, ou proposé des occupations d'espaces éclatés. Si le jury est en général sensible à l'audace artistique, il a aussi veillé à distinguer celle-ci de propositions confuses ou hermétiques, sortes de « machins » difficilement qualifiables et mal défendus lors de la soutenance.

Un concours comporte des contraintes de sécurité et réglementaires inévitables. Des recommandations sont ainsi faites sur l'emploi de produits, de techniques et d'outils pouvant passer pour des interdictions limitatives auprès de certains candidats. Il est bien sûr concevable que, dans le cadre d'une épreuve regroupant cette année 44 admissibles dans un espace vaste, une gestion différente des pratiques autorisées puisse être étudiée (question du réemploi, des pratiques performatives, etc), et il est impossible de prévoir comment une épreuve de concours peut évoluer. Mais il faut réaffirmer que le souci principal du jury est toujours de déterminer la qualité de la démarche artistique construite par rapport au champ culturel de notre époque, pluriel et mouvant ; il s'agit de valoriser à la fois la singularité artistique, la maîtrise technique, la compétence théorique et intellectuelle de chaque admissible.

Les futurs candidats comprendront alors l'importance de la soutenance. Le jury découvre le travail et le dossier avant de rencontrer son auteur. S'il est possible à ses trois membres de dégager des éléments de jugement face à la production, rien ne peut être conclu avant cet entretien qui doit éclairer les intentions et la personnalité du candidat.

V. LA SOUTENANCE

Elle doit être considérée comme une rencontre avec le jury, dont chaque membre sait que le stress peut peser sur leur interlocuteur. Il n'est pas demandé ici de faire preuve d'une grande expérience de l'enseignement, mais cette soutenance demande une bonne préparation à la prise de parole en public, et elle donne toute latitude sur le plan stratégique pour construire un exposé pertinent et orienté.

Les agrégatifs ont l'expérience d'un parcours universitaire qui articule la pratique plastique et la construction d'urole sur celle-ci. L'Agrégation constitue un passage entre le statut d'étudiant très qualifié et celui d'enseignant en devenir. S'il est toujours défini comme un laboratoire d'inventivité, ce concours en général et cette épreuve artistique en particulier constituent également un lieu de pérennisation de cette discipline universitaire qui développe sa singularité dans le domaine de la recherche.

Comme cela a été précisé précédemment, chacun doit construire son espace-temps à l'oral pour ensuite répondre aux questions du jury. Les bases du dialogue de 20 minutes doivent être dictées par le candidat, en caractérisant sa présentation de 10 minutes dans des directions de son choix et en fonction de la production regardée par le jury. Il paraît utile de rappeler que les questions posées par ce dernier prennent en compte à la fois ce qu'il voit (la production) et ce qu'il entend (l'exposé et les enjeux de la pratique déterminés par le candidat).

Pour expliquer leur posture artistique, plusieurs personnes ont fait allusion aux *Écrits sur le signe* de Charles Peirce ; cette excellente référence a cependant été faite le plus souvent par des gens qui n'avaient visiblement pas lu l'ouvrage, et sans savoir le plus souvent pourquoi ils convoquaient la théorie *pragmatiste* pour défendre leur projet. Ils auraient pu s'appuyer sur des théories plus récentes pour expliquer leur saisie du sujet et leurs choix ; discuter par exemple des *régimes de visibilité* de l'image aujourd'hui, en s'appuyant sur les propos de Jacques Rancière dans *Le spectateur émancipé*. Ils auraient pu défendre ou rejeter la notion de *radicant*, développée par Nicolas Bourriaud pour expliciter le phénomène actuel de globalisation en art (des artistes contemporains de l'après modernité comme Ackermann et Cattelan partagent avec certaines plantes la capacité à se déraciner tout en s'agrégeant facilement ailleurs, dans une forme d'errance continue ...). Les entrées théoriques suggérées ici ne sont bien entendu pas limitatives.

L'Agrégation est un concours de recrutement de futurs enseignants qui s'intégreront à une communauté soucieuse de respecter des valeurs collectives. Le jury a été particulièrement attentif à l'attitude de personnes conscientes d'un nécessaire respect d'autrui et avertis des enjeux liés à la transmission des compétences et des savoirs dans le monde actuel. Rarissimes furent les réalisations suspectes d'un manque de conscience des questions posées à une société par une réalisation artistique. Un contre-exemple malgré tout : la confusion entre l'artiste et l'enfant, superficiellement fondée sur des références apparemment justes, a entraîné inéluctablement le jury à conclure à une absence de maturité d'un candidat, et à avoir des doutes sur sa définition populiste de ce qu'est l'Art aujourd'hui, pour reprendre la question de Bourriaud.

Quelques conseils sur la conduite de la soutenance :

- Réactivité : il convient d'*entendre* les remarques du jury pour répondre en argumentant. Si un membre du jury envisage d'autres tournures du dialogue, c'est pour ouvrir un espace d'hypothèses au bénéfice du candidat, où pour l'aider à prendre position. Beaucoup ont fait preuve cette année d'écoute aux questions posées.

- Sincérité : il est inutile de surjouer dans l'exposé, ou d'adopter une attitude docte et définitive ;

- Enthousiasme : les meilleures prestations créent les conditions d'une véritable rencontre avec une personne, riche de cinq années d'études au minimum. L'enthousiasme perçu chez beaucoup de candidats au cours de l'entretien a été apprécié ; bien sûr, une voix monocorde, un trop grand effacement ou, au contraire, une omniprésence envahissante dans des réponses interminables, ont constitué autant de difficultés pour le jury à entendre des propos éclairants.

- Compétence : il est très apprécié par le jury d'écouter des candidats qui nourrissent *spontanément* leur exposé de 10 minutes d'une réflexion théorique solide, et qui font preuve d'une bonne connaissance du champ artistique contemporain concernant leur pratique.

VI. BILAN DE LA SESSION 2011, EVALUATIONS ET RECOMMANDATIONS

Les notes se répartissent de 3 à 19

22 candidats ont des notes inférieures ou égales à 10

14 candidats ont une note supérieure ou égale à 12

12 candidats ont une note supérieure ou égale à 15

La moyenne est de 10,5/20

Le grand écart entre la note la plus haute et la note la plus basse s'explique par le fait qu'il s'agit d'un concours, et que le classement des candidats s'effectue en appliquant les critères d'évaluation de manière précise et dans toute leur amplitude. La note maximale (19 cette année) 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 a été brillamment explicitée lors de sa soutenance par la candidate, qui a su faire preuve d'une très bonne connaissance du champ esthétique et artistique contemporain. Inversement, la note minimale de 3 sanctionne une saisie très insuffisante des données du sujet, notamment par rapport à la notion de trajectoire parmi les signes, hélas assortie d'une grande pauvreté des références artistiques et d'un faible niveau technique. Globalement, les candidats les moins bien notés n'ont pas su développer de connaissances théoriques face aux questions du jury, susceptibles de mettre en valeur les qualités intellectuelles du candidat et de justifier des choix plastiques peu clairs ; ce sont souvent les mêmes personnes qui ont manifesté le moins d'engagement et de singularité dans leur pratique artistique.

Analyse des résultats :

La moyenne de 10,25 progresse de 0,75 point par rapport au concours 2010. 17 personnes ont obtenu une note entre 7 et 12, ce qui atteste que la plupart des candidats ont une bonne connaissance des conditions de l'épreuve et que leur maîtrise technique est plutôt satisfaisante. Mais les candidats qui ont obtenu une note supérieure à 12 ont fait preuve d'une saisie et d'un engagement artistique original malgré les contraintes de l'épreuve. Ils ont révélé une richesse d'analyse du dossier documentaire et développé des choix plastiques pertinents dès le dossier de projet, en sachant les rendre visibles, sans avoir recours à des textes explicatifs parfois longs, fastidieux et mal écrits dans certains cas. Ces candidats montrent également une autonomie dans la construction d'une pensée artistique.

Quelques points particuliers :

- en ce qui concerne les notes basses, le jury a noté des défaillances fortes portant sur la littéralité des productions, davantage illustratives que réellement investies. La confusion du projet entraîne inéluctablement une réalisation incohérente. L'entretien ne peut alors se construire véritablement ;

- les candidats situés dans la moyenne de l'épreuve ont souvent les compétences requises pour réussir à ce concours. Ils ont cependant rencontré des difficultés diverses. Premièrement, il peut s'agir d'un manque d'articulation entre le projet et la réalisation ou bien entre la production et l'entretien. Deuxièmement, la production peut présenter une confusion accentuée par le propos du candidat : une notion – par exemple la *trajectoire* - peut engager un échange infructueux en raison de faiblesses théoriques. Enfin, le manque de parti-pris peut rabaisser un travail visuellement intéressant ; l'artiste, de nos jours, peut-il se contenter de la définition qu'en donne Nicolas Bourriaud ? Par une attitude un peu scolaire, plusieurs candidats se sont réfugiés dans un conformisme décevant ;

- les meilleures notes furent donc attribuées aux personnes qui ont assumé une posture artistique déjà engagée ; sans être hermétiques à leur environnement ou enfermés dans une démarche, ils ont fait preuve d'une relation dynamique avec leur époque. Ils ont adopté une attitude ouverte et souvent modeste. Le jury a pu alors pousser ses questions concernant l'engagement et les choix du candidat, sur sa culture et parfois même sur le plaisir visiblement pris à se confronter à un dossier difficile.

ADMISSION

EPREUVE DE LEÇON

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

Rappel du texte réglementaire :

Arrêté du 13 juillet 2010, J.O. du 17 juillet 2010

La leçon est conçue à l'attention d'élèves du second cycle. Elle inclut une réflexion sur les ressources offertes par un partenariat structuré avec les professionnels des domaines artistique et culturel. La leçon est suivie d'un entretien avec le jury. Cet entretien comporte deux parties : la première prolonge le sujet de la leçon. La seconde (qui n'excédera pas 20mn), immédiatement enchaînée, *développe 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 de l'arrêté du 12 mai 2010 portant définition des compétences à acquérir par les professeurs, documentalistes et conseillers principaux d'éducation dans l'exercice de leur métier.

Membres du jury :

Sylvie BOUCHÉ, Dominique CLÉVENOT, Ronan DESCOTTES, Françoise GAIDET,
Michel GRAVOT, Anne PÉTREQUIN, Eric VIALARD, Françoise VILA, Nicole VITRÉ

Rapport établi par

Sylvie BOUCHÉ et Michel GRAVOT

Se saisir des enjeux de l'épreuve

L'agrégation demeure un concours exigeant, de haut niveau, qui permet de repérer l'excellence d'un candidat sous diverses formes finement entremêlées. Non seulement, elle conduit à déceler ses compétences théoriques et méthodologiques mais encore à valoriser ses connaissances artistiques et ses aptitudes à véritablement transposer une réflexion dans le cadre d'un enseignement en lycée.

L'épreuve dite de « leçon » propose au candidat l'analyse et l'exploitation d'un dossier constitué de 3 documents iconiques (œuvres d'art de natures différentes) accompagnés d'une question artistique à traiter transversalement.

S'appuyant sur l'analyse de ce dossier le candidat bâtit une séquence pédagogique située dans le cadre de l'enseignement des arts plastiques au lycée.

Par ailleurs, une nouvelle modalité, fixée cette année, demande au candidat d'articuler aux problématiques retenues (lors de l'analyse et transposées dans la séquence), une question relative à la dimension *éthique et responsable* du métier d'enseignant.

Concrètement l'épreuve dure 1h15mn : un exposé de 30 mn maximum et un entretien de 45 mn dont une partie consacrée au volet mentionné ci-dessus.

Chaque candidat dispose en amont d'un temps de préparation de 4 h.

Le champ élargi de sa culture artistique et esthétique, sa connaissance de la didactique, sa méthodologie pour construire un discours rigoureux, précis et ciblé constituent autant de lieux que le jury se plaira à investir par des questions destinées à en éclairer le sens et à comprendre le projet et la démarche du candidat.

Ainsi, les principaux enjeux de cette épreuve pourraient se décliner en plusieurs points :

- Ils reposent sur la capacité du candidat à développer une démarche qui articule en permanence la dimension artistique et culturelle du dossier, la dimension didactique et pédagogique de la séquence d'enseignement et la question éthique et déontologique.

C'est à dessein que nous insistons sur l'**articulation**, trop souvent absente des prestations cette année ; la qualité voire l'excellence de la leçon dans sa globalité naîtra de cette mise en tension transversale.

- Ils donnent à voir ou à envisager une posture d'enseignant dès lors qu'il s'agit de convoquer des connaissances approfondies dans des champs divers tant esthétiques, artistiques que didactiques pour y déceler et interroger des tensions voire des paradoxes qui permettront une réelle transposition pour une classe de lycée dont il aura choisi le niveau.

- Ils supposent une capacité discursive à communiquer ses analyses, à argumenter ses choix, à structurer avec méthode son propos tout en manifestant des qualités d'engagement, d'écoute, d'esprit critique et de plasticité intellectuelle.

Le jury s'est arrêté sur les critères d'évaluation suivants :

1. Analyse des documents et problématisation du dossier : / 6
2. Transposition pédagogique et didactique : / 5
3. Qualité de l'entretien avec le jury : / 4
4. Agir en fonctionnaire de l'Etat : / 5

Une baisse des résultats a été constatée cette année. La moyenne des présents en 2010 de 10,15 est passée en 2011 à 8,34, soit $6,07/15+2,27/5$. Cette baisse n'est pas imputable à la mise en place du nouveau critère (agir en fonctionnaire de l'Etat) mais à des faiblesses essentiellement didactiques.

Analyser le dossier

Au préalable il faut rappeler que le concours de l'agrégation suppose un haut niveau de connaissance du champ des arts plastiques passé et contemporain élargi à d'autres domaines (cinéma, arts vivants, architecture, littérature, philosophie...). La richesse de l'analyse ne peut exister indépendamment d'une culture approfondie et maîtrisée qui permette d'appréhender les œuvres dans leur contexte et plus précisément de situer les moments charnières de l'histoire de l'art et des idées. A titre d'exemple, le jury a déploré chez plusieurs candidats une méconnaissance quasi totale de *l'art minimal* ou de la question qui opposa historiquement le dessin et la couleur.

Le dossier est composé de trois reproductions (une œuvre antérieure au XX^{ème} siècle associée à deux autres plus contemporaines), assorties d'une demande textuelle qui cible la question à travailler ou, en d'autres termes, qui en constitue le cadre de réflexion. La question posée demeure l'élément moteur de l'analyse ; elle est volontairement très large (relation entre art et science, la démesure, le déplacement, la picturalité dans ses diverses implications...) et doit permettre une exploration approfondie des contenus. Cette exploration doit s'articuler à une lecture transversale, à la fois théorique et sensible des œuvres proposées, complétée et nourrie par d'autres références susceptibles de « faire travailler » les questionnements dégagés. Seule la mise en relation de la question proposée avec les œuvres permet de parvenir à une transposition en vue d'élaborer une problématique d'enseignement.

L'étude ainsi conduite permet d'éviter un certain nombre d'écueils :

Le candidat qui se limite à décrire sans dialectiser (images/question) et sans énoncer de problématiques se trouve rapidement dans un processus d'énumération, n'offrant pas là l'opportunité d'une pensée qu'on souhaiterait percevoir en train de se construire et qui conduirait l'élève à s'engager dans une réelle pratique. Pratique qui, devons-nous le rappeler, est au centre du cours d'arts plastiques.

De même le feuilletage d'un catalogue de connaissances historiques ou conceptuelles qu'il faudrait à tout prix faire coïncider aux œuvres, aussi savantes soient-elles, ne permet pas d'envisager une transposition. Cela ne signifie nullement que le discours tenu soit exempt de références théoriques, artistiques, philosophiques, littéraires ou poétiques car cette richesse témoigne d'une démarche intellectuelle manifestant dynamisme et ouverture.

S'agissant de l'analyse des documents, l'exploration systématique de la question en permet, d'emblée, une lecture transversale problématisée. Néanmoins faut-il une nouvelle fois rappeler, en y insistant, certains manques repérés par les précédents rapports et qui semblent persister.

Trop de candidats font l'économie de l'analyse plastique. Comment en effet, étudier une œuvre sans aller pointer, dans ce qui se voit et s'organise, ce qui fait signe et constitue les indices d'une articulation à la question ! Il y aurait parfois un déni des œuvres au profit d'une thématique préconçue qu'on souhaiterait absolument développer. Il est de même surprenant de constater que certains candidats ne savent pas se saisir des caractéristiques des œuvres (titre, dimensions, médiums, date, lieux). Ainsi à l'occasion d'une leçon portant sur la relation entre l'art et l'humour, le candidat n'a pas repéré la marge blanche encadrant la photographie de J. Mogarra, manquant du même coup l'ironie formée par le contraste entre le grand format de cette photo et sa référence à la pratique populaire du polaroid.

Le jury a apprécié le candidat qui a su traiter le dossier de façon structurée, précise et ciblée, projetant un regard singulier dont il faisait apparaître le cheminement. La démarche du plasticien qui, lors de cette étude, réfléchit à voix haute, confronte ses certitudes et ses hésitations, ses engagements et ses revirements, témoigne d'une réelle implication.

Problématiser et Transposer

Le passage de l'étude du dossier à la situation d'apprentissage nécessite une transposition.

Transposer implique d'interroger le sujet en fonction des programmes, des élèves, de l'Institution et donc de prendre du recul face aux savoirs théoriques que constitue cette étude pour les transformer en savoirs enseignables. C'est aussi choisir, parmi les axes dégagés, une problématique simple et claire qui constituera une question d'enseignement et déterminera les objectifs de la séquence. En effet l'élaboration didactique doit se fonder sur les questionnements induits par le sujet ; avec cette difficulté qu'il ne faut pas en réduire la complexité à des notions simplistes. A titre d'exemple, dans le cadre du sujet sur la démesure, la problématisation d'un candidat a réduit la question à la notion d'échelle.

Construire une situation d'enseignement

Rappelons tout d'abord que le cours d'arts plastiques articule étroitement pratique et culture artistiques ; de cette association naîtra la richesse de l'apprentissage.

Pour construire une situation d'enseignement, le candidat doit particulièrement veiller à la cohérence interne entre la (les) question (s) d'enseignement retenue(s) à partir du sujet, ses intentions d'enseignant et l'élaboration du dispositif pédagogique qui permettra aux élèves de s'engager dans une pratique et de s'ouvrir aux démarches artistiques.

Répetons-le, il n'y a pas qu'une manière d'enseigner les arts plastiques et le jury déplore chaque année le formatage de séquences qui semblent immuablement construites à partir du même

moule et qui en deviennent dogmatiques. Un cours d'arts plastiques se crée, s'invente, se construit...il doit engager une prise de risque de la part du candidat.

Les jurys ont également déploré un certain nombre de manques qui apparaissent de manière récurrente en dépit des remarques formulées dans les précédents rapports :

- Des contenus très généraux sous-tendent les propositions de travail avec les élèves sans qu'il y ait un réel questionnement dirigé à leur intention. Certains candidats calquent des leçons déjà « expérimentées » ou se limitent à évoquer un point des programmes pour justifier leur choix oubliant ainsi totalement le dossier et la question posée.

- Alors que le candidat doit mettre la dimension exploratoire au centre de sa didactique, favorisant une attitude réflexive propice au questionnement, il privilégie l'exécution et le faire au détriment du sens.

- Nombre de candidats n'établissent pas de hiérarchisation des objectifs d'apprentissage et des critères d'évaluation alors qu'elle s'impose dans la construction d'une séquence (si l'on a pris soin d'en cibler les attendus). Le jury a souvent demandé un recentrage des principaux objectifs et des apprentissages visés par le candidat.

- Des séquences trop longues, des contenus de cours inadaptés aux prérequis des élèves, des incitations ou propositions inintelligibles ont mis en exergue des postures en inadéquation avec les compétences attendues d'un enseignement en lycée.

- La verbalisation se limite trop souvent à une discussion libre alors qu'elle doit être comprise dans sa dimension formative étroitement liée aux apprentissages.

- Des références apparaissent sans lien avec le cours proposé. Leur choix et leur fonction doivent être examinés attentivement par le candidat, argumentés et ciblés en fonction de ses intentions et de leur place dans la séquence.

- Les propos tenus peuvent aussi montrer une prise en compte des réalités locales par le biais de partenariats ou inscrire la séquence dans un projet interdisciplinaire. La prise en compte insuffisante du contexte local ne permet pas un regard ouvert sur l'extérieur de la classe.

Enfin est-il nécessaire de rappeler que le candidat doit maîtriser les programmes associés aux niveaux de classe ?

Le jury a valorisé des situations d'enseignement rigoureuses qui mettaient en synergie pratique et dimension réflexive des élèves autour d'intentions spécifiques et ciblées,

Dégager un questionnement éthique et déontologique

Pour la première fois cette année, le texte réglementaire invite le candidat à poursuivre une réflexion qui « *développe 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 de l'arrêté du 12 mai 2010 portant définition des compétences à acquérir par les professeurs, documentalistes et conseillers principaux d'éducation dans l'exercice de leur métier. Cette réflexion doit être développée, comme indiqué, dans la deuxième partie de l'entretien.

Cette obligation a permis, pour chacune des propositions faites par le candidat, d'interroger ce dernier sur la pertinence de sa réflexion et du regard qu'il induit chez l'élève. Ainsi le libellé du sujet comportait invariablement, outre la question, la phrase suivante : « *Dans une situation d'enseignement effectif, quels problèmes l'approche du présent sujet vous paraîtrait-elle de nature à soulever ?* »

La réflexion du candidat est apparue d'autant plus fine et perspicace qu'elle mettait simultanément en tension sa proposition didactique et pédagogique et le(s) comportement(s) d'ordre éthique et déontologique qu'elle induisait.

Les dimensions éthique et civique de l'Enseignement sont étroitement solidaires. Si l'acte d'enseigner implique une mise à distance de l'objet de son enseignement (notamment avant, pendant et après toute séance ou séquence de cours, qu'elle soit réelle ou hypothétique, comme dans la

situation particulière du concours), le fait même de communiquer et de transmettre à l'élève oblige précisément à interroger les potentialités de toute intervention du professeur et les délimitations de son champ d'action. La conscience d'éduquer conduit nécessairement à mesurer l'emprise de toute transmission ou formation et les limites qu'elle impose ; elle invite à pondérer toute parole face à des élèves qui, particulièrement en arts plastiques, sont appelés à dévoiler une expression personnelle et sensible dans laquelle ils s'engagent parfois totalement dans le cadre de leur pratique. Le jury a ainsi apprécié les réflexions prenant en compte l'élève comme sujet, susceptible d'éprouver des affects contradictoires dans une situation d'apprentissage ou perturbé dans sa démarche de création.

Ce volet de l'épreuve a permis à nombre de candidats d'affiner leurs propositions de cours en l'étayant de réserves liées au respect de l'élève en tant que personne et en questionnant la légitimité de toute ingérence dans son intimité. A titre d'exemple un dossier portant sur la question de l'image de soi a permis, au travers même de la question posée, d'interroger la (les) limite(s) d'une posture enseignante trop interventionniste, tant dans ses sollicitations que dans sa manière de « juger » la réponse de l'élève.

En d'autres termes les jurys ont particulièrement pris en compte les observations des candidats qui ne se cantonnaient pas à la simple évocation de problèmes liés à la sécurité dans un établissement scolaire mais qui faisaient preuve de discernement et se révélaient à même de conceptualiser à partir de cette tension : situation d'enseignement / conscience d'enseigner.

Enfin, si certains candidats ont amorcé cette dimension éthique et déontologique dans leur exposé, d'autres ne l'ont pas envisagée, se consacrant essentiellement à l'aspect didactique. Le jury est alors revenu sur cette dimension au cours de l'entretien en posant des questions ciblées afin d'évaluer leur réflexion en ce domaine.

Communiquer et dialoguer avec le jury

La leçon débute par un exposé de 30mn qui appartient au candidat et pendant lequel il n'est pas interrompu.

La parole est essentielle en ce sens qu'elle est vectrice de communication. Si le stress de l'épreuve peut conduire des candidats à lire leur exposé, il est important qu'à un moment ou à un autre, ils puissent s'en détacher. Aisance, voix posée, fluidité des mots, modulation, rythme... doivent servir un propos qui suscite l'intérêt du jury et mette en évidence les compétences d'un enseignant qui capte l'attention d'élèves. De même un candidat peut s'appuyer sur des éléments graphiques ou écrits pour clarifier son propos.

La finalité de l'entretien consiste à revenir sur certains aspects relevés pendant l'exposé et à permettre au candidat d'explicitier ses prises de position et d'approfondir les objectifs poursuivis. Le dialogue avec le jury est à concevoir comme un moment privilégié où les questions ne sont pas à considérer comme des pièges tendus mais comme autant de lieux propices à justifier ses choix. Il permet, par ailleurs, de considérer comment le candidat s'en saisit et fait évoluer ou ajuste sa réflexion. Le regard distancié, la capacité de remédier aux faiblesses ou aux imprécisions, la réorientation d'un projet, mettent en valeur l'aptitude d'un candidat, plasticien, à moduler son propos, évitant de s'enfermer dans des positions trop rigides.

Ces 45mn donnent lieu à un véritable échange où l'on perçoit comment le candidat s'inscrit dans une démarche constructrice orientée vers la réussite de l'élève.

Conclusion

Nous ne voudrions nullement, à notre tour, nous inscrire dans des attitudes dogmatiques mais, au risque de paraître répétitifs, nous terminerons ici en recentrant sur quelques conseils généraux pour inciter les candidats à s'inscrire davantage dans des « champs » d'investigation et de mise en articulation :

- Etre très attentifs aux documents proposés, à la question posée, à la mise en tension de l'ensemble du sujet.
- Avoir une solide formation théorique, esthétique, artistique, méthodologique.

- Mettre en évidence une appétence pour la didactique et la spécificité de l'enseignement des arts plastiques.
- Prendre en compte le contexte environnemental et institutionnel, en mesurer les incidences.
- Développer une attitude interrogative où originalité et prise de risque sont porteuses d'une réflexion éloignée de tout formatage.

Les candidats qui ont réussi cette épreuve sont ceux qui ont su véritablement tisser les fils entre ces divers champs et développer une démarche de pédagogue plasticien. La pratique du cours n'est-elle à penser dans une étroite relation à celle de l'élève en train de se construire ?

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 portera sur les relations entre l'art et la science.

Dans une situation d'enseignement effectif, quels problèmes l'approche du présent sujet vous paraîtrait-elle de nature à soulever ?

1. Etienne Jules MAREY, *Chronophotographie géométrique partielle de la course de l'homme*, 1883, Musée Marey, Beaune.
2. TAKIS, *Sculpture hydromagnétique*, 1969, tube de pyrex, granulés de ferrite dilués dans de l'eau, électro-aimant et rhéostat. Collection de l'artiste. (Document extrait des *Métamorphoses de la sculpture contemporaine*, Actualités des arts plastiques n°53, CNDP 1984).
3. STELARC, *Involuntary Body / Third Hand*, 1976-1980, schéma de l'appareillage STELARC, *The Third Hand*, performance, 1992 (Documents extraits de Florence de Mèredieu, *Arts et nouvelles technologies*, Collection comprendre, reconnaître, Editions Larousse, 2005, p.148)

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 la question de l'image de soi.

Dans une situation d'enseignement effectif, quels problèmes l'approche du présent sujet vous paraîtrait-elle de nature à soulever ?

1. Harmensz van Rijn REMBRANDT, *Tête d'homme avec bonnet coupé ou autoportrait aux yeux hagards*, 1630, (c) RMN/ Madeleine Coursaget, eau-forte, 0,040 x 0,040 m, Paris, musée du Louvre, collection Rothschild.
2. Louise BOURGEOIS, *sans titre*, 2002, tapisserie et aluminium, exposée au Centre Georges Pompidou à l'occasion de l'exposition « Louise Bourgeois », Paris, 5 mars-2 juin 2008.
3. Annette MESSAGER, *Mes vœux sous filet*, 23 photographies, noir et blanc, encadrées, filet, cercles, 300 x 200 x 55 cm, Rencontres de la photographie d'Arles, 2010, Galerie Marian Goodman, 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 portera sur la question de la démesure.

Dans une situation d'enseignement effectif, quels problèmes l'approche du présent sujet vous paraîtrait-elle de nature à soulever ?

1. Les frères ZANGAKI, *Le Sphinx*, vers 1880, tirage albuminé, 18 x 24 cm, collection particulière.
2. Patrick TOSANI, *Talon, Réf. 100-40*, 1987, photographie Cibachrome, 216 x 120 cm, Magasin-Centre national d'art contemporain, Grenoble.
3. Ron MUECK, *Boy*, 1999, silicone, résine, fibre de verre, dimensions de la sculpture : 490 x 490 x 250 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 portera sur les relations entre l'art et l'humour.

Dans une situation d'enseignement effectif, quels problèmes l'approche du présent sujet vous paraîtrait-elle de nature à soulever ?

1. Honoré DAUMIER, *Dernier conseil des ex-ministres, 9 mars 1848*, Lithographie, 21,6 x 26,9 cm, Paris, collection privée.

2. Wim DELVOYE, *Mum, keys are you know where (Maman, les clés sont tu sais où)*, 1996, travail numérique, impression jet d'encre laser sur toile, 300 x 400 cm.

3. Joachim MOGARRA, *La tour de Babel*, extrait de la série biblique, 1986, photographie noir et blanc et encre sur papier, 100 x 140 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 interrogera l'acception suivante : « Less is more * ». (* Moins c'est plus), Mies Van Der Rohe, Architecte, (1886-1969)

Dans une situation d'enseignement effectif, quels problèmes l'approche du présent sujet vous paraîtrait-elle de nature à soulever ?

1. Mies VAN DER ROHE (1886-1969), *Le pavillon de Barcelone*, 1929, Pavillon Allemand de l'exposition universelle de Barcelone. (Copie de 1986).

2. Pablo PICASSO (1881-1973), *Tête de taureau*, 1942, selle et guidon de vélo, 33,5 x 43 x 19 cm, Musée Picasso, Paris.

3. Agnès MARTIN (1912-2004), *Sans titre*, 2002, peinture sur tôle, 183 x 183 cm, Centre Pompidou, Paris.

1. 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 la question de la picturalité dans ses diverses implications.

Dans une situation d'enseignement effectif, quels problèmes l'approche du présent sujet vous paraîtrait-elle de nature à soulever ?

Éléments documentaires mis à disposition du candidat et à exploiter dans la préparation et la conception de la leçon :

1. Nicolas POUSSIN, *L'inspiration du poète*, vers 1630, huile sur toile, 184 x 214 cm, Musée du Louvre, Paris.

2. Henri MATISSE, *La femme au chapeau*, 1905, huile sur toile, 80,6 x 59,7 cm, Museum of modern Art, collection Haas, San Francisco.

3. Andy WARHOL, *Modèle pour peintres amateurs (paysage)*, 1962, acrylique sur toile, 178 x 137 cm, Musée Ludwig, Cologne.

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 la question de la pénombre.

Dans une situation d'enseignement effectif, quels problèmes l'approche du présent sujet vous paraîtrait-elle de nature à soulever ?

Éléments documentaires mis à disposition du candidat et à exploiter dans la préparation et la conception de la leçon :

1. Christian BOLTANSKI, *personnes*, installation au Grand Palais, Monumenta 2010, Paris.

2. Dan FLAVIN, *sans titre*, 1971, 6 tubes fluorescents (jaune, bleu, rose) et structure de métal peint (exemplaire 2/5), 2,450 x 2,450 x 1,390m, musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

3. Harmensz van Rijn REMBRANDT, *Philosophe en méditation*, 1632, (C) RMN/Hervé Lewandowski, huile sur bois, 0,280m x 0,340m, musée du Louvre, Paris.

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
- ARDENNE Paul, *Un art contextuel*, éditions Flammarion, collection Champs, 2004
- 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
- CAUQUELIN Anne, *Petit traité d'art contemporain*, éditions du Seuil, 1996
- 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 Nadeïge, *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 SAIET 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*, Ed. Seuil, 1997.

REBOUL Olivier, *La philosophie de l'éducation*, Ed. 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, Chantal SERIEX

Rapport sur l'épreuve

établi par Jean-Baptiste HÉMERY

Rappel des modalités de l'épreuve :

L'épreuve dure trente minutes. Elle est décomposée de la manière suivante : quinze minutes d'exposé de la part du candidat, suivies de quinze 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 (plusieurs références architecturales articulées autour de mots-clefs).

Que lui est-il donné à voir ? Les documents, qui apparaissent simultanément, sont des représentations architecturales de plusieurs natures possibles : esquisse, plan, élévation, maquettes, 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 plongeante de la restructuration du marché de Santa Caterina à Barcelone de EMBT, Enric MIRALLES, qui était accompagnée d'une vue en plan et d'une axonométrie évoquant la structure de ce même projet et de deux photographies du terminal multimodal Hoenheim Nord à Strasbourg de Zaha HADID posait la question « Plis et architectonique ». 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.

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 « Matérialité et transparence », être capable de lier la Médiathèque de Sendai de Toyo ITO à la fondation Cartier de Jean Nouvel en précisant qu'il s'agit d'architectures publiques et poser sur un autre plan l'analyse de la maison de verre de Pierre Chareau qui elle, appartient bien au genre de l'architecture privée. 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 : « Matérialité et transparence »

Jean NOUVEL, Fondation CARTIER, Paris, 1994 (Photographie).

Pierre CHAREAU, la Maison de verre Paris VII arrondissement 1928-31 (Photographie).

Toyo ITO, médiathèque de Sendai, 2002 (photographie, coupe).

Sujet n°2 : « Instabilité »

Zaha HADID, citation - titre.

Zaha HADID, le Phaeno Science Center, Musée, Wolfsburg, Allemagne 2000-2005 (Photographie).

TSCHUMI, Glass Vidéo Gallery, Gröningue 1990 (Photographie).

Sujet n°3 : « Peau et enveloppe »

Michael HOPKINS, Centre de recherche Schlumberger, Cambridge, 1985 (Photographie).

PTW architects, Cube d'eau, piscine de Pékin, Chine JO 2008, (photographies, plan)

Sujet n°4 : « Hybridation »

OMA, REM KOOLHAAS, Villa Dall'Ava, Saint Cloud, Paris, France, 1985 - 1991, (Maquette, coupe, photographie).

William ALSOP, Bibliothèque Toronto, 2000 (Photographie).

Sujet n°5 : « Ordre et composition »

ALSOP, Colorium, immeuble de bureaux, Düsseldorf, Allemagne, 2001 (Photographie).

Steven HOLL, Immeuble de logements, MIT Massachusetts Institute of Technology, 2002, (Photographie coupe et plan).

Carlo SCARPA, Tombe Brion, San Vito d'Altivole, Trévise, Italie, 1969 et suiv. (Photographie).

José Luis SERT, Fondation Maeght, musée, Saint Paul de Vence, France, 1964 (Photographie).

Sujet n°6 : « De l'objet à l'espace »

Alvaro SIZA, Musée d'art contemporain, Saint Jacques de Compostelle, Espagne, 1986-1995 (photographie).

Frank GEHRY et Partners, DZ Bank, Berlin, Allemagne, 2001 (Photographies intérieures)

EDH Endoh Design House, Maison à ellipse naturelle, Tokyo, Japon, 2002 (Photographie et coupe axonométrie).

Carlo SCARPA, Castelvecchio, musée, Vérone, Italie, 1956 et suiv. (Photographies).

Sujet n°7 : « Mesure équilibre »

Luis BARRAGAN, Chapelle pour les religieuses du Sacré-Cœur, Mexico, Mexique, 1955, (Photographie).

SAUCIER, PERROTTE, Institut de recherche, Waterloo, 2000-2004, Canada, (Photographie).

LE CORBUSIER, L'unité d'habitation de Marseille, France, 1952 (Photographie).

LE CORBUSIER, Couvent de La Tourette, Salle du Chapitre, L'Arbresle, France, 1956-1960, (Photographie).

Carlo SCARPA, Tombe Brion, San Vito d'Altivole, Trévise, Italie, 1969 et suiv. (Photographie).

Sujet n°8 : « Epaisseurs, masses »

Estudio Alberto BAEZA, Maison de Blas, Séville la Neuve, Espagne, 2000 (Photographie).

Willem Jan NEUTELINGS, Le MAS, Museum aan de Stroom, musée le long du Fleuve, Anvers, Belgique, 2011 (Photographie).

Eduardo Souto de Moura, Tour de bureaux Burgo et galerie commerciale, Porto, Portugal, 1990-Construction 2006 (Photographie).

Carlo SCARPA, Tombe Brion, San Vito d'Altivole, Trévise, Italie, 1969 et suiv. (Photographie).

Aires MATEUS, Maison à Azeitao, Portugal, 2011-2003, (Photographie).

Sujet n°9 : « Formes, matières »

Frank GEHRY et Partners, Expérience Musical Project, Seattle Washington, Etat Unis, 2000 (Photographie).

Roland SIMOUNET, architecte, Manuelle GAUTRAND (Extension) architecte, Le LAM musée d'art moderne, d'art contemporain, d'art brut, Lille, France, 1993 – Extension 2003 (Photographie).

Sean GODSELL, Maison Carter Yucker, Melbourne, Victoria, Australie, 2000, (Photographie).

Jean-Marc IBOS, Myrto VITART, architectes, Palais des Beaux-Arts, Lille, France, 1997 (Photographie).

Luis BARRAGAN architecte, Maison Antonio Galvez, San Angel, Mexico, Mexique, 1955 (Photographie).

Carlo SCARPA, Tombe Brion, San Vito d'Altivole, Trévise, Italie, 1969 et suiv. (Photographie).

LE CORBUSIER, Eglise Saint Pierre, Firminy (Saint Etienne), France, 1960-2006 (Photographie).

Sujet n°10 : « Parcours, cheminements »

Daniel LIBESKIND, Extension du musée juif, Berlin, 1993-1996, 5plan, schéma de principe).

LE CORBUSIER, Monument aux martyrs, Chandigarh, Indes, 1950, (Plan, élévations, Photo).

UN STUDIO, projet maison Moebius, Het Gooi, Hollande 1993-1998 (Représentations schématiques).

Sujet n°12 : « Plis et architectonique »

EMBT, Enric MIRALLES, Benedetta TAGLIABUE, Restructuration du marché de Santa Caterina, Barcelone, Espagne, 1997-2004 (Plan, représentation numérique, photo).

Zaha HADID, Terminus multimodal Hoenheim Nord, Strasbourg, France, 1999-2001 (Vue aérienne, Photo).

Sujet n°14 : « Monumentalité »

Massimiliano FUKSAS, Musée des Graffitis, Entrée de la Grotte, Niaux, Ariège, France, 1988-1993 (Plan, Elévation, Photo).

Luis BARRAGAN, Fuentes de los Amantes, Los Clubes, Mexico, 1966 (Photos, plan).

Exemple détaillé : « Parcours, cheminements »

Daniel LIBESKIND, Extension du musée juif, Berlin, 1993-1996, (plan, schéma de principe).

LE CORBUSIER, Monument aux martyrs, Chandigarh, Indes, 1950, (Plan, élévations, Photo).

UN STUDIO, projet maison Moebius, Het Gooi, Hollande, 1993-1998 (Représentations schématiques).

Les différents documents proposés (schéma, plan, coupe, photos) sont ordonnés de manière à justifier une analyse, puis un commentaire, sur le mouvement et son interaction dans l'espace architectural.

Les exemples choisis, tous construits dans la seconde moitié du XX^e siècle, convoquent chacun, à leur manière, une conception architecturale singulière dont le parcours (*chemin pour aller d'un point à un autre*) ou le cheminement (*succession d'étapes, progression régulière*), semblent un enjeu essentiel :

La maison d'UN STUDIO, déterminée à partir d'un parcours programmatique, dont le schème de la bande de Moebius conditionne à l'infini la continuité de l'enchaînement des usages souhaités par les propriétaires : living, working, sleeping,

L'Extension du musée juif, de Daniel LIBESKIND, structurée autour de trois axes (axe de la continuité, axe de l'exil, axe de l'holocauste) ouvre au visiteur trois parcours mémoriels qui, par une architectonique, évoquent, les cheminements et destins tragiques des juifs sous l'Allemagne nazie.

Le Monument aux martyrs de Le CORBUSIER, nous conduit vers un parcours métaphorique, renvoyant au cheminement d'une vie (aux épreuves et étapes de la vie) qui progressivement mène à la mort.

Pour élaborer cette métaphore dans l'architecture ; une large rampe élève, comme dans une progression de vie, le promeneur dans un paysage qu'il découvre peu à peu, puis, au droit d'une sculpture évoquant un tumulus, un ébranlement, la rampe se rétrécit soudainement et amorce sa descente inexorable pour finir dans un enclos où gît le moduler couché. Dans cet espace délimité, la vision du paysage est alors réduite à une vue limitée sur le ciel.

Ces quelques traits d'analyses, rapidement esquissés, montrent combien le parcours en architecture ne se réduit pas à un simple déplacement sans qualité, ni le cheminement à un trajet dénué d'intérêt, mais peut-être envisagé et conçu comme un événement spatial produisant du sens, constitué de perceptions multiples et diverses.

Élaboré et organisé en plan et en coupe la conception du parcours inscrit ses intentions en séquences spatiales ; à l'image de Le Corbusier qui considère le plan comme le scénario de la promenade architecturale. « *Le plan n'est pas une donnée abstraite, mais le schéma d'organisation d'une expérience visuelle vécue dans le mouvement et se déroulant dans la durée, le scénario d'une promenade architecturale. (...) Concevoir le plan, dit Le Corbusier à propos de la Mosquée Verte de Brousse, c'est assujettir le visiteur à un rythme sensoriel, concevoir une intention motrice qui fasse naître un monde en soi* ».

(Le Corbusier, cité in M. Besset, *Qui était Le Corbusier ?*, Éditions Skira, Genève, 1968, p. 92.)

Remarques sur les prestations des candidats :

Quelques statistiques

Quelques statistiques objectives : pour la session 2011, onze candidats ont choisi l'option architecture. 10 candidats en 2010.

Leur prestation d'ensemble est globalement, assez proche de celle de 2010, puisque la moyenne de cette année est de 12,09 contre 12,70 l'année dernière.

Rappelons les chiffres des années précédentes 10,55 en 2009 ; 11,67 en 2008 ; 10,67 en 2007 et 12,20 en 2006. On note donc des prestations plus équilibrées pour deux tiers des candidats, ces deux dernières sessions.

Sur les onze candidats présents, 9 ont obtenu la moyenne, et parmi eux, 3 candidats ont obtenu au moins 15/20. Le jury a donné une fois, la note de 18/20 à une prestation remarquable.

Les notes s'échelonnent entre 4 et 18 avec dans cette répartition un très bon candidat, 2 bons aux notes entre 15/20 et 16/20; 4 candidats qui obtiennent des notes entre 12/20 et 13/20 ; 3 candidats moyens aux notes entre 9/20 et 11/20 et une note de 4/20 pour une prestation très insuffisante.

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'aborder avec sérieux un sujet donné. On attend du candidat un temps de réactivité très court eu égard aux caractéristiques de l'épreuve.

Dans un laps de temps très court, le bon candidat doit trouver le fil conducteur, pour bâtir son discours dès la lecture de la thématique architecturale, analyser des documents, et si possible les reconnaître. C'est une épreuve effectivement exigeante, qui nécessite une préparation efficace.

Méthodologie

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.

Trop souvent, les candidats définissent les images mais pas les mots. Une méthodologie pourrait s'articuler autour des points suivants :

Poser les notions,

Renvoyer les notions sur les documents,

Tirer parti de ces liens.

Dégager des notions qui permettent d'analyser les documents proposés.

Les candidats doivent faire preuve d'une approche méthodologique. Méthode apprise dans l'enseignement supérieur, et surtout méthode dont devront faire preuve ces mêmes candidats une fois devenus professeurs.

Cette clarté peut s'appuyer sur l'utilisation du tableau, pour inscrire des mots-clefs, une esquisse, un schéma.

Le candidat doit 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 quinze premières minutes de prestation.

Certains candidats 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.

Les candidats, parfois bloqués, pensent trouver leur salut en cherchant obstinément le nom de la référence, le nom de l'architecte sans s'arrêter simplement sur ce qui est donné à voir. Cela se traduit par une performance décevante.

Il est étonnant de constater que les candidats ne fassent pas plus référence à une analyse plastique qui peut permettre d'engager une réflexion plus architecturale autour de notions comme les textures, matériaux, couleurs, échelles,... Rares sont les candidats à oser penser l'architecture en volume, comme un lieu de vie, de travail, de recueillement ou de simple passage, de penser l'architecture dans un contexte.

Tel candidat, ne connaissant pas l'architecture du musée des graffitis de Massimiliano Fuksas, n'a pas su décrire ce qui, de toute évidence, était une architecture émergeant d'une falaise, d'une grotte naturelle qui engage un rapport d'échelle fort. A partir d'une simple dénotation, la notion de monumentalité se posait autrement que par une analogie quelque peu indigente : La monumentalité se limitant à la notion de grand ! 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 il est important d'insister pour noter que de très bonnes prestations ont été proposées sans que le candidat ne sache de quels bâtiments il s'agissait.

Comme il est souvent noté dans les rapports de jury, la culture des candidats se limite souvent à un catalogue de citations architecturales contemporaines, avec les incontournables comme Le Corbusier pour le plan libre, Jean Nouvel pour la transparence.

La citation n'est pas référence, c'est à dire l'utilisation d'exemples analysés où les enjeux sont compris donc utilisés avec justesse.

Pour se préparer à l'épreuve :

Se préparer c'est sans doute avant tout apprendre à regarder, à pratiquer pour mieux s'imprégner des notions fondamentales de l'architecture quelles que soient les périodes.

Feuilleter des livres pour ne retenir que des images comme autant de trophées qui pourront être « appelés » au moment d'une soutenance n'est pas suffisant.

La lecture attentive des livres, revues, ou sites internet qui traitent d'architecture, les écrits d'architectes sont autant d'éléments qui apportent un éclairage certain et complémentaire à la connaissance de certains bâtiments emblématiques.

Il ne faut jamais oublier que l'architecture se pratique, cette expérience personnelle est indispensable. Elle aidera les futurs candidats à se forger une expérience spatiale en confrontant les notions vues et lues dans les ouvrages.

NB : Pour une bibliographie indicative, consulter le rapport de la session 2009.

ADMISSION

ENTRETIEN SANS PREPARATION

ARTS APPLIQUÉS

Membres du jury :

René Ragueb, Michel Verhelst

Rapport sur l'épreuve

Conditions de l'épreuve

Le candidat tire au sort un sujet, lequel porte sur trois documents qui représentent des réalisations d'arts appliqués pour deux d'entre eux et d'arts plastiques pour le troisième. Ces documents, photocopiés, sont également vidéo-projetés, ce qui permet un commentaire précis face au jury et fidèle à ce qui est pédagogiquement attendu d'une leçon. Sont également fournies au candidat les références de ces réalisations, qui indiquent l'auteur, le titre et l'année de la création ou de l'édition, et parfois des caractéristiques techniques.

Le candidat prend connaissance de ces documents durant quelques courtes minutes avant que ne commence l'épreuve à proprement parler. Celle-ci dure trente minutes. Durant une dizaine de minutes et sans autre préparation, le candidat présente, questionne, commente ces trois réalisations, puis répond aux questions du jury. Cette épreuve n'est donc pas la reprise d'un exposé dûment préparé, mais bel et bien l'expérience d'une rencontre esthétique et un effort pour penser à haute voix, pour soi-même et le jury, ce qui est vu ou à voir.

Les notes sont allées de 6 à 14

Sujets tirés au sort par les candidats

Sujet N°1

Radi Designer, BUSINESS CLASS, 1998.

Patrick Jouin, Chaise C2, prototypage rapide, 2004.

Nicole Tran Ba Vang, Photographie, 120x120cm, 2001.

Sujet N°2

Jeff Koons, Popples, 1988.

Porcelaine, 7,5x6x4 cm.

Radi Designer, COFFEE DROP SPLASH, 1994.

Biscuit chocolaté conçu pour s'adapter aux différentes tasses expresso.

Jungen Bey pour Droog, Banc, 1999.

Sujet N°3

Ingo Maurer, BIRDS, BIRDS, BIRDS, 1992.

Luminaire.

Emmanuelle Jacques, RAMO, 2006.

Échelle d'extérieur en plastique rotomoulé.

Renzo Piano, *Centre culturel Jean Marie Tjibaou, Nouméa, 1992-98.*

Sujet N°4

Bathsheba Grossman, Quin.MGX, 2006.

Lampe suspension.

Joris Laarman, Radiateur, 2003.

Wim Delvoye, Ciment Truck, 2008.

Sujet N°5

François Azambourg, Chaise Pack et son emballage, 2000.

Gabriel Orozco, La DS, 1993.

Straight Line Designs, Meuble à tiroirs commode, 2009.

Remarques critiques

1/ Le premier moment de l'épreuve : un descriptif analytique, une rencontre qui est déjà une analyse des formes

Le jury a d'abord été surpris de la difficulté des candidats à « parler » des réalisations proposées sur les documents. Les présentations furent parfois bien rapides (six minutes à peine pour l'une d'entre elles), allusives, désordonnées, sur le mode de l'association d'idées. Il ne s'agit pas avec cette « mise en mots » d'un exercice rhétorique ou sophistique, mais d'apprendre à mieux voir et à mieux faire voir ce qu'on voit en le disant. Car, même si les formes sont irréductibles aux mots, c'est aussi dans l'élément de la langue que la rencontre se fait. Nous pourrions reprendre ici la formule de F. Braudel qui commence le tout premier chapitre de *L'Identité de la France* par ce titre : « Tout d'abord, décrire, voir, faire voir » : voilà très exactement ce qui est d'abord demandé au candidat.

Cette approche doit donc être la plus précise possible et ne pas se perdre dans les généralités, l'éventuelle connaissance des auteurs, les intentions supposées, les idées abstraites ou les références qui, quelquefois, semblent tenir lieu de l'effort pour mieux voir et penser ce qui est vu : par exemple, pour un candidat, évoquer la fonctionnalité de ce qui n'est pas fonctionnel, idée sans doute intéressante mais ici sans analyse précise des documents et sans plus d'explication. Ou pour tel autre rencontrant une réalisation de N. Tran Ba Vang (*Photographie, 120x120cm, 2001*), des généralités sur la seconde peau qui ne disaient rien de l'ambiguïté de cette œuvre où la seconde peau semble être la vraie peau, comme si cette peau était un vêtement ou un masque.

Il s'agit d'abord de partir de ce qui est donné à voir des réalisations, de leur effectivité sensible, des formes, de la matérialité, du mouvement, du rapport à l'espace, à l'échelle, pour ensuite s'interroger sur l'utilité et le sens de ces formes. Le jury est attentif au vocabulaire employé. Et même si ensuite il va falloir analyser, il faut d'abord faire droit au donné phénoménal et se laisser affecter : comment ces formes et ces matériaux sont-ils vécus, ressentis ? Que donnent d'abord à sentir la porcelaine comme matériau et le biscuit comme gâteau ? (*Radi Designer, COFFEE DROP SPLASH, 1994*) ? La représentation stylisée, à la manière de la dentelle, d'une bétonneuse dans un jardin (*Wim Delvoye, Ciment Truck, 2008*) ? Le jury de cette épreuve insiste ainsi sur l'importance de cette dimension proprement « esthétique », de cette « aïsthésis », soit de cette dimension sensible qui n'exclut pas le jugement. Et l'importance ici du regard du plasticien est ici décisive, même sur des réalisations d'arts appliqués qui peuvent également avoir vocation à une certaine utilité. Car les arts appliqués conjuguent l'utile et le beau, le fonctionnel et le symbolique. Et si les candidats à cette option ne sont pas questionnés sur les enjeux techniques, technologiques, industriels, économiques des arts appliqués, bien que cela en fasse partie intégrante et que le jury puisse apprécier des précisions apportées dans ces domaines, ce dernier attend en revanche une réflexion attentive et précise sur la force esthétique de ces arts et la manière dont cela joue avec la fonctionnalité.

2/ Le deuxième moment de l'épreuve : un questionnement critique et la construction d'un problème à partir des trois réalisations proposées

Cette dimension sensible de la réflexion n'exclut pas la rigueur ; et cette approche descriptive peut et doit être rigoureuse. Mais il ne s'agit pas seulement d'en rester au descriptif et au narratif. La découverte et la rencontre à haute voix de ces trois réalisations doivent être peu à peu l'occasion de

construire un problème et, remarquons le à nouveau, à partir de ce que le candidat voit et donne à voir, et non d'un supposé problème que le jury aurait en tête. Il faut ici dépasser la juxtaposition des approches et le candidat ne peut éviter cette question essentielle : pourquoi rapprocher ces trois réalisations ? Pourquoi, même si les réponses diffèrent, ces trois réalisations peuvent-elles participer d'un même problème ? Notons qu'un thème (la nature, l'écologie...) n'est pas encore un problème et que celui-ci implique la mise au jour d'un paradoxe, un questionnement critique, peut-être la construction d'une alternative, et en tout cas un effort pour répondre au problème posé.

Par exemple, pour le sujet qui présentait (*Radi Designer, BUSINESS CLASS, 1998 / Patrick Jouin, Chaise C2, prototypage rapide, 2004 / Nicole Tran Ba Vang, Photographie, 120x120cm, 2001*), n'y a-t-il pas un jeu entre ce qui se montre et se cache ? La mallette à poignée « dissimulante » ne pose-t-elle qu'un problème fonctionnel ou renvoie-t-elle au sens même de la main ? Cache-t-elle la main ou révèle-t-elle sa vie propre, comme semblent l'indiquer le jeu des autres mains de la photo ? Qu'est-ce d'ailleurs qu'une main « nue » ? Et cette chaise, aux formes hérissées et anguleuses, cache-t-elle ou non sa fonction ? Quant à cette œuvre, évoquée plus haut, de Nicole Tran Ba Vang sur la seconde peau, indique-t-elle que la peau nue cache ou manifeste ? Ou pour ce sujet qui présentait (Ingo Maurer, *BIRDS, BIRDS, BIRDS, 1992 / Emmanuelle Jacques, RAMO, 2006 / Renzo Piano, Centre culturel Jean Marie Tjibaou, Nouméa, 1992-98*), l'évocation de la nature ou du lieu naturel passe-t-elle par l'imitation ou la stylisation ? Par la reprise de l'esthétique de l'efflorescence végétale ou la simplicité de ce qui est orthogonal ? Ou pour ce sujet qui présentait (*Jeff Koons, Popples, 1988 / Radi Designer, COFFEE DROP SPLASH, 1994 / Jungen Bey pour Droog, Banc, 1999*), la mémoire affective à l'œuvre se joue-t-elle de la même manière dans le jouet devenu porcelaine, dans le biscuit en forme d'éclaboussure et dans le siège conçu à partir d'une forme de tronc ? Dans tous ces cas, y a-t-il continuité ou discontinuité entre arts appliqués et arts plastiques ?

Car ce qui est également requis dans la construction de ce problème, c'est que le candidat soit attentif à la spécificité des arts appliqués : à la fonction (par exemple : qu'est-ce que s'asseoir, se reposer, ranger ? qu'est-ce que le plaisir d'un biscuit trempé dans du café ?) et à la fonctionnalité effective ; à ce que vit l'utilisateur ; à l'éventuel cahier des charges. Et bien sûr aux enjeux plastiques des arts appliqués ? Quelle est la force des formes ? Quelle est l'utilité de cette force des formes ? De quelle manière ces jeux de formes changent-ils notre regard, nos dispositions physiques et mentales. Car il est vrai que la manière de descendre les escaliers dépend de leur forme, que certains se descendent les yeux rivés sur les chaussures et d'autres en regardant ce qui est alentour, et que l'on n'écoute pas un cours de la même façon si l'on est bien ou mal assis. Pour reprendre Descartes : de quelle manière la disposition du corps impliquée par les produits change-t-elle quelque chose dans la disposition de l'esprit ? De quelle manière, en bousculant les habitudes perceptives, les arts appliqués raniment-ils notre rapport au réel et le dépoussièrent-ils ?

La question peut aussi être posée des enjeux éventuellement fonctionnels des arts plastiques. Il ne s'agit pas d'effacer des différences entre arts plastiques et arts appliqués, entre le regard du plasticien et celui du designer, mais d'être sensible à des voisinages, des congruences, des interférences, qui finissent par brouiller les frontières et effacer la distinction entre un produit (règne de la quantité) et une création (règne de la qualité). Car il est des designers qui revendiquent l'édition unique et des plasticiens qui sont confrontés aux contraintes des arts appliqués. Et la série n'est pas nécessairement synonyme d'arts appliqués, comme l'unicité ne l'est pas davantage des arts plastiques.

3/ Cette présentation par le candidat se poursuit par un entretien avec le jury

Cet entretien, qui obéit aux exigences déjà relevées ici, doit amener le candidat à préciser, approfondir, voire reconsidérer ce qu'il a d'abord avancé. Car il ne faut jamais hésiter à reprendre de manière critique ce qui a été dit, à expliquer pourquoi la première approche n'était pas pertinente et ce qui mène à une nouvelle analyse. Le jury insiste sur cette dimension proprement orale de l'épreuve. Il ne s'agit pas d'un exposé ou d'une simple reprise de connaissances. Il s'agit de faire acte de présence face à des réalisations d'arts appliqués ou plastiques et face à un jury, ce qui a grand sens pour de futurs enseignants. Le candidat doit chercher, questionner, douter, formuler des hypothèses à haute voix. Le meilleur candidat a été capable de cette réflexion à haute voix. Cette mise en mots et cette problématisation sont ici une « mise en intrigue », ce par quoi Ricoeur traduisait excellemment le terme grec de « muthos » : non pas mythe, fable, artifice trompeur, mais présentation ordonnée et sensible de quelque chose de problématique, voire d'énigmatique. Ce « muthos » fait partie de l'expérience esthétique.

Cette « mise en intrigue » suppose une culture certaine tant en arts appliqués qu'en arts plastiques. Certes, connaître n'est pas encore penser. Mais il n'y a pas de pensée pertinente sans connaissance. Qu'il ne s'agisse pas d'une épreuve de mémoire et d'érudition ne veut évidemment pas

dire qu'il n'y ait pas ici besoin d'une connaissance consistante et précise de l'histoire du design et de ses enjeux, de ses préoccupations, de ses idéaux. Le jury a ainsi été étonné par un candidat qui ignorait tout des « folies » du parc de La Villette (de Bernard Tschumi), et qui ne connaissait d'ailleurs pas le sens de ce terme de « folie » ; ou par tel autre qui a été incapable d'une analyse des façades du Centre Pompidou (de Renzo Piano et Richard Rogers) et d'une comparaison avec le Centre culturel Djibaou en Nouvelle Calédonie (de Renzo Piano). Le jury conseille en tout cas d'être attentif aux dates indiquées dans les légendes des documents et au contexte historique et social alors impliqué. L'histoire de l'art peut elle aussi servir, mais non sur le mode de l'énumération ou de l'information. Le jugement du plasticien n'est pas réductible à des notations d'histoire de l'art. Mais celle-ci peut bien sûr servir si elle sert à penser ce qui est à expliquer. Par exemple et pour en revenir à l'œuvre de Nicole Tran Ba Vang, pouvait être utile la référence à Magritte, à ces pieds devenus chaussures, à moins que ce ne soit l'inverse, dans *Le Modèle rouge* ; aux vêtements de nuit qui manifestent ce qu'ils sont censés cacher, dans *La Philosophie dans le boudoir* ou *En hommage à Mack Sennett*.

Malgré le sentiment que certains rencontrent l'exercice pour la première fois, voire arrivent à l'épreuve « rien dans les mains, rien dans les poches », remarquons que cette épreuve se prépare et que le choix de cette option ne doit pas donner le sentiment d'être fait par défaut, mais manifester un goût, sinon une passion. Le jury attend ainsi des candidats qu'ils soient des plus attentifs à la richesse (ou à la pauvreté : la critique est évidemment possible) esthétique, symbolique, technique des réalisations proposées et qu'ils se demandent de quelle manière ces objets révèlent le sujet, l'homme, à lui-même.

Grille d'évaluation

Qualités d'analyse des documents

Qualités de culture, tant en arts appliqués qu'en arts plastiques

Qualités dans la communication orale

Bibliographie indicative à l'intention des futurs candidats

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.
- Lucy Orta, *refuge wear*, Paris, J. Michel Place, 1996.
- Collectif, *Issey Miyaké, making things*, Paris, Actes sud, 1999.

<http://www.modelfashion.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, *Jean Widmer : 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 : *Etapas 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 pataquès*, 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 Baudrillard, *Le système des objets*, Gallimard, Paris, 1968
- Jean-Claude Kaufmann, *Le coeur à l'ouvrage, théorie de l'action ménagère*, Nathan, Paris, 1997
- Jean-Charles Lebahar, *Le design industriel, sémiologie de la séduction et code de la matière*, Parenthèses, Marseille, 1994
- 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>
- <http://www.lielieududesign.com/>

Cette bibliographie peut-être complétée et mise à jour en consultant le site :
www.artsculture.education.fr rubrique design

ADMISSION

—

ENTRETIEN SANS PREPARATION

CINEMA

Membre du jury :

Christine ISHKINAZI, Monique MAZA et Philippe ORTOLI

Rapport sur l'épreuve

établi par Monique Maza

Les modalités de l'épreuve sont les suivantes : projection d'un extrait de film (environ trois minutes), dont le titre, l'auteur et la date de réalisation sont indiqués au candidat. Celui-ci dispose de deux minutes après chaque visionnement pour prendre quelques notes. Il présente alors pendant dix minutes son analyse au jury. S'ensuit un entretien de même durée au cours duquel le candidat est invité à compléter, approfondir, préciser ou corriger son analyse.

Les notes des treize candidats, dont huit n'atteignent pas la moyenne, s'échelonnent de 4 à 17, ce qui témoigne de niveaux très disparates. Néanmoins, d'une façon générale, les candidats se sont exprimés dans un français correct et se sont comportés tout au long de l'épreuve avec une constante courtoisie. Le jury reconnaît l'effort général des candidats pour se montrer, lors de l'entretien, ouverts aux questions ; ce qui a permis du reste à quelques-uns de rattraper une présentation médiocre.

Les candidats ont, dans l'ensemble, tenté de structurer leur commentaire, indiquant parfois d'entrée de jeu leurs axes d'analyse, sans parvenir toutefois pour certains à se libérer de plans un peu trop formatés – tels que les plans arbitrairement découpés en trois parties distinctes. Interrogeons-nous à ce propos sur les dangers d'une telle partition qui engage à analyser séparément des éléments (tels l'espace ou bien le burlesque d'une part, le son ou la dimension plastique d'autre part) alors que l'intérêt de l'extrait tient justement à la manière dont le réalisateur a mis en relation ces différents paramètres. C'est pourquoi, alors qu'il reste vivement conseillé de se constituer un axe d'analyse dominant, il conviendra de le construire à partir d'une *problématique* pertinente et adaptée à l'extrait, plutôt que de recourir à des *thématiques* préexistantes, souvent beaucoup trop générales.

Cette construction d'une problématique en fonction de l'extrait visionné dépend bien évidemment de la sensibilité manifestée par le candidat à l'égard de cet extrait. Or, sur ce plan, des écarts notables se sont creusés. Le jury a souvent regretté une tendance à plaquer des "savoirs" préfabriqués – souvenirs d'analyses portant sur d'autres films, références inadaptées et superficielles – au point de s'égarer à commettre de véritables contresens, plutôt que de saisir tout simplement l'extrait tel qu'en lui-même. Or, compte tenu de l'ampleur du champ cinématographique embrassé par cette épreuve sans programme – champ qui s'étend du cinéma des premiers temps au cinéma contemporain, du cinéma expérimental au cinéma de genre, du documentaire au cinéma de fiction narrative et du cinéma d'animation à la vidéo – aucun savoir antérieur, aucune érudition ne viendront suppléer le manque d'intensité, de disponibilité et d'acuité du regard.

Avant de saisir les enjeux cinématographiques d'un extrait de film, de les évaluer en vertu de savoirs plus généraux et d'une culture personnelle, avant d'organiser les problématiques de son analyse, il importe que le candidat sache "percevoir", au plein sens du terme, les données de cet extrait à travers toutes leurs dimensions filmiques. Il s'agit donc non seulement de voir et d'entendre les contenus iconiques et sémantiques des images et des sons, mais, en deçà du visible et de l'audible, de saisir dans leurs spécificités les compositions et les agencements proprement filmiques :

compositions et agencements des plans, des motifs, des signes plastiques, des mouvements et des déplacements. Une perception aiguë de ces multiples données est fondamentale pour saisir, à partir d'un extrait, les enjeux d'une œuvre et ce qui la rend singulière, soit par sa manière originale de s'inscrire dans un genre, une époque, une tendance (voire de s'en écarter), soit, par celle plus radicale, d'ouvrir à l'inédit d'une écriture en marge des codes.

Si des connaissances solides s'avèrent nécessaires, elles le seront dès lors moins pour elles-mêmes qu'à travers l'enrichissement qu'elles apporteront à l'appréhension et à la perception de l'extrait. En effet, toute réactivité immédiate aux données filmiques exige paradoxalement d'être accompagnée d'une confrontation avec un savoir et une culture authentiques. Une analyse réussie procède ainsi de cette sorte de disponibilité sagement éclairée que seule une préparation de haut niveau peut permettre. Les savoirs superficiels, grâce auxquels trop d'analyses espèrent briller à peu de frais, ne trompent guère et finalement desservent les candidats.

On ne saurait donc trop conseiller à ces derniers d'éviter d'attendre les résultats de l'admissibilité pour entreprendre dans la précipitation et l'urgence des dernières semaines une préparation qui aurait dû débiter bien en amont.

Notons enfin que trop peu de candidats ont recours spontanément à des schémas ou des croquis lors de leurs démonstrations, ce qui est regrettable compte tenu des compétences attendues d'un enseignant plasticien. Par ailleurs, la dynamique plastique proprement filmique des extraits (construction mobile de l'espace par la lumière et la couleur, gestuelle, déplacements et mouvements) n'est pas encore suffisamment prise en considération lors des analyses, en particulier dans ses relations avec les questions filmiques de montage, de scansion, de musicalité et de radicalisation des données naturelles en formes abstraites.

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

La Sirène, Georges Méliès, 1904

Un moment de silence, Johan van der Keuken, 1960-1963

Les Parapluies de Cherbourg, Jacques Demy, 1963

Minnie and Moskowitz, John Cassavetes, 1971

Entr'acte de René Clair, 1924

Napoléon d'Abel Gance, 1927

Scarface d'Howard Hawks, 1932

Le Bon, la brute, le truand (Il buono, il brutto, il cattivo) de Sergio Leone, 1968

Les Cendres du temps de Wong Kar-wai, 1996.

Faust, une légende allemande de Friedrich Wilhelm Murnau, 1926.

Le Désert rouge de Michelangelo Antonioni, 1964.

Passion de Jean-Luc Godard, 1983.

West Side Story de Jerome Robbins et Robert Wise, 1961.

Bibliographie indicative

- Pour une première approche, on peut consulter les manuels publiés aux éditions Cahiers du cinéma/Scérén-CNDP, dans la collection « Les petits Cahiers » : Le Plan, Le Montage, Le Point de vue, La Lumière en cinéma, Le récit de cinéma, Le film muet, Vocabulaires du cinéma, etc.

- Chez Armand Colin, la collection « 128 » propose des ouvrages de synthèse très utiles tels que Précis d'analyse filmique, d'Anne Goliot-Lété et Francis Vanoye. Voir aussi Le Film hollywoodien classique de Jacqueline Nacache, Histoire du cinéma français de Jean-Pierre Jeancolas, Le cinéma italien de 1945 à nos jours de Laurence Schifano, Le cinéma japonais de Max Tessier, La Nouvelle vague de Michel Marie, Le cinéma allemand de Bernard Eisenschitz, etc.

- Pour une vision plus globale des grands courants esthétiques, des démarches d'analyse, des approches théoriques, on peut consulter :

Aumont J., Marie M., Dictionnaire théorique et critique du cinéma, Armand Colin, 2001.

Julier L., Marie M., Lire les images de cinéma, 2007.

Pinel V., Ecoles genres et mouvements au cinéma, Larousse, 2000.

- Pour une réflexion plus approfondie sur les problématiques esthétiques, sociologiques, historiques, qui permettent de mettre en perspective la pratique de l'analyse de film, on peut consulter les ouvrages suivants (beaucoup sont parus dans la collection « Armand Colin Cinéma », anciennement Nathan) :

Albéra F., L'Avant-garde au cinéma, Armand Colin Cinéma, 2005.

Amiel V., Le Corps au cinéma, Keaton, Bresson, Cassavetes, Perspectives critiques PUF, 1998.

Aumont J., L'œil interminable – Cinéma et peinture, Séguier, 1989.

- Aumont J., L'Image, Armand Colin Cinéma, 1990.
- Aumont J, Marie M., L'Analyse des films, Armand Colin Cinéma, 1988.
- Aumont J, Bergala A., Marie M., Vernet M., L'Esthétique du film, Armand Colin Cinéma, 1983.
- Aumont J., Les Théories des cinéastes, Armand Colin Cinéma, 2002.
- Bazin A., Qu'est-ce que le cinéma ?, Editions du Cerf, 1958 (rééd. 1981).
- Bellour R., Le Corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités, POL, 2009.
- Beylot P., Le récit audiovisuel, Armand Colin Cinéma, 2005.
- Bonitzer P., Peinture et cinéma – Décadrages, Cahiers du cinéma Editions de l'Etoile, 1985.
- Brenez N., De la figure en général et du corps en particulier, L'invention figurative au cinéma, DeBoeck Université, 1998.
- Chion M., L'Audio-vision, Armand Colin Cinéma, 1990.
- Deleuze G., L'Image-mouvement et L'Image-temps, Editions de Minuit, 1983 et 1985.
- Julier L., L'Analyse de séquences, Armand Colin Cinéma, 2002.
- Moine R., Les Genres du cinéma, Armand Colin Cinéma, 2002.
- Nacache J., L'acteur de cinéma, Armand Colin Cinéma, 2003.
- Nacache J. (dir.), L'Analyse de films en question – Regards, champs, lectures, L'Harmattan, 2006.
- Rancière J., La Fable cinématographique, coll. La librairie du XXème siècle, Seuil, 2001.
- Schefer J.-L., L'Homme ordinaire du cinéma, rééd. Cahiers du cinéma, 1997.
- Il peut être très utile et enrichissant de lire les écrits de cinéastes : Bergman, Bresson, Dreyer, Eisenstein, Godard, Hitchcock, Mizoguchi, Pasolini, Rossellini, Tarkovski, etc. Cf. aussi la collection « Auteurs » des Cahiers du cinéma, et la collection « Septième Art » des Editions du Cerf.
 - On peut enfin consulter avec profit quelques sites Internet, en particulier le site de l'Association des enseignants et partenaires de cinéma Les Ailes du désir (qui publie aussi une revue annuelle) : <http://www.alesdudesir.com/>
- Le site national des enseignements et options de cinéma des lycées Le Quai des images : <http://www.ac-nancy-metz.fr/cinemav/>

ADMISSION

ENTRETIEN SANS PRÉPARATION

PHOTOGRAPHIE

Membres du jury :

Christine BUIGNET, Christian GATTINONI, Corinne MERCADIER

Rapport de l'épreuve

établi par Christian GATTINONI

Lors de cette session 2011, 14 candidats ont choisi l'option Photographie dans le cadre de l'entretien sans préparation. 8 d'entre eux ont été admis.

Les notes obtenues cette année s'échelonnent entre 4 et 18/20, avec une moyenne générale de 10,21 en baisse par rapport aux deux dernières années 12,83 en 2010 et 11,14 en 2009.

Cinq entretiens notés entre 4 et 6 ne sont pas à la hauteur des exigences. Cinq autres notés entre 9 et 12 prouvent une certaine connaissance de la discipline. Quatre prestations sont satisfaisantes, leurs notes se répartissent entre 14 et 18.

Ce rapport doit permettre de repréciser les modalités et les enjeux de l'épreuve de l'option Photographie afin d'éclairer les futurs candidats grâce à des éléments précis et des conseils.

Rappel sur le déroulement de l'épreuve en 2011

Le candidat est reçu par un jury composé de trois personnes.

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 alors projetées sur un écran. En préambule à son intervention le candidat doit lire 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 sont issus de toute l'histoire de la photographie jusqu'à la période la plus contemporaine, et les auteurs des photographies peuvent être connus, méconnus, ou anonymes.

Remarques sur l'épreuve

L'épreuve est assez difficile, sans un temps de préparation. Une bonne méthode est donc nécessaire pour y répondre. La lecture précise des légendes et l'indication d'une direction de recherche doit permettre au candidat de placer ses idées.

La considération de la matérialité des documents est nécessaire. L'analyse de leurs composantes plastiques opérée de façon systématique doit permettre de les approcher et de les opposer. Cela suppose une connaissance du vocabulaire spécifique permettant d'aborder les formats utilisés (lorsqu'ils sont indiqués dans la légende), les angles de prises de vue, l'usage de certains dispositifs d'éclairage et de prise de vue, les différents types de flou, etc. Il est regrettable de constater que certains candidats ne savent pas regarder un document dans son intégralité.

Il est aussi très important de revenir à la réalité des documents tout au long de l'oral pour que le lien avec le sujet soit tissé et maintenu à partir d'eux, et non en s'appuyant sur un savoir plaqué ou trop général.

Un minimum de culture sur la nature des images est nécessaire, et l'on a du déplorer son absence. A ce propos, il a été constaté de nouveau cette année une méconnaissance des grandes figures et courants de la photographie moderne et contemporaine. Le discours est parfois soutenu par des références incertaines, ou des connaissances historiques approximatives, des notions théoriques mal maîtrisées ou inadaptées. 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. Cela permet aussi au candidat 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.

Enfin, le jury reste sensible à la culture personnelle dont certains candidats font preuve en se référant à leur fréquentation des galeries ou des musées ou leur participation à des colloques. La connaissance des sites internet personnels des grands artistes contemporains peut compléter cette culture propre.

En dehors de ces connaissances spécifiques le jury apprécie la capacité de remise en question du candidat au cours de l'entretien, et de rebondissement à partir des questions qui sont toujours formulées pour orienter la réflexion du candidat. Ces capacités de réactivité et de dialogue à partir des œuvres reste essentielle.

Modification de l'épreuve en 2012

Attention, une modification de l'épreuve est apportée pour la session de 2012. Le jury considérant que la problématisation à partir des documents est une dimension essentielle de cette épreuve, l'an prochain seules deux ou trois reproductions de photographies, accompagnées de leurs légendes seront soumises au candidat, mais sans question ni incitation mentionnées. Ce sera donc à lui de construire une problématique à partir de la mise en relation de ces documents. Le déroulement de l'épreuve - exposé du candidat puis entretien avec les membres du jury - reste inchangé.

(Cette proposition, qui permet en outre une meilleure cohérence par rapport à l'option cinéma, a été soumise à l'ensemble des membres du jury de l'agrégation d'arts plastiques et elle a été acceptée).

Quelques exemples de sujets soumis aux candidats en 2011

Comment ces photographies abordent-elles la notion de paysage?

Fratelli Alinari, *La cascade de marbre*, Terni, 1880

Andreas Gursky, *Barhain 1*, 2007, 305x220 cm

Où nous mènent les relations entre traces et temps dans ces deux autoportraits?

Francesca Woodman, *Space*, Providence, 1975-78. (Autoportrait)

Trent Parke, *Minutes to midnight, self-portrait, (Minutes avant minuit)*, 2003

Quel statut de l'objet en photographie ces deux images mettent elles en oeuvre?

Guido Guidi, *Rimini Nord*, 1991

Thomas Demand, *Evier*, 1997

Analysez les formes du langage photographique de ces deux œuvres, et dégagez leur intérêt.

Thomas Ruff, *Jpegs #03*, 2006, 188 x 289 cm

Raphaël Dallaporta, *BLU-3B USA, dite « Ananas », série "Antipersonnel"* 2004 (Poids 785 gr, diamètre 140mm, hauteur 180 mm).

Quels sont les enjeux de l'intervention plastique sur ces deux photographies?

Raoul Ubac, *Objets reliés*, 1942, Epreuve aux sels d'argent, rehaussé à la gouache blanche sur l'image.

William Klein, *Existence*, contact peint, Paris, 2002

Développez les relations entretenues par la photographie avec la sculpture.

Brassai, *Billet d'autobus roulé*, 1932, épreuve aux sels d'argent

Valérie Belin, *Sans titre*, 2002, 120x150 cm

Quels enjeux esthétiques ou sociologiques voyez vous dans ces images d'enfant ?

Heinrich Kühn, *Les 4 enfants Kühn*, 1912/1913

Roman Vishniac, *Enfant juif polonais*, 1938

Étudiez le travail sur les formes dans ces deux photographies. Quels sont leurs enjeux ?

Karl BLOSSFELDT, *Kuerbisranke (Vrille de courge)*, c.1920

Josef SCHULZ, *Blau Orange*, de la série « Sign Out », 2009

Quelles visions de la réalité nous donnent ces deux images ?

Laszlo MOHOLY-NAGY, *Vue de la tour de la Radio*, Berlin, 1928

Josef SCHULZ, *Form # 9*, de la série « Formen » 2003

Quels questionnements suscitent ces images, par rapport au medium photographique et à la représentation du corps ?

Margi GEERLINKS, *Sans titre*, 1997-98, photomontage numérique

Ralph Eugene MEATYARD, *Sans titre*, c. 1960

Dans ces deux photographies, quels rapports s'instaurent entre les personnages et les lieux ?

Valérie JOUVE, *sans titre*, série « Les personnages », 1994 (100 x 130 cm)

Erwin WURM, *Madchen mit pommes*, 2000

Bibliographie

- BAJAC Quentin, *L'image révélée - L'invention de la photographie*, coll. Découvertes, éd. Gallimard, 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, 1998

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

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

- BENJAMIN Walter, "Petite histoire de la photographie" in *L'homme, le langage, la culture*. Essais, éd. Denoël-Gonthier, 1971

- BOURDIEU Pierre, *Un art moyen - Essai sur les usages sociaux de la photographie*, éd. de Minuit, 1965

- DAMISCH Hubert, *La Dénivelée*, éd. Seuil, 2001.

- DE CHASSEY Éric, *Platitudes : une histoire de la photographie plate*, éd. Gallimard, 2006

- DELPIRE Robert et FRIZOT Michel, *Histoire de voir* (3 volumes), Centre national de la Photographie, collection « Photo poche » n° 40, 41, 42, 1989.

- DUBOIS Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, coll. Nathan Université, éd.

Nathan, 1990

- FREUND Gisèle, *Photographie et société*, collection « Points Histoire », n°15, éd. Seuil, 1974

- FRIED Michael, *Contre la théâtralité : du minimalisme à la photographie contemporaine*, éd. Gallimard, 2007

- FRIZOT Michel et alii, *Nouvelle Histoire de la photographie*, Adam Biro/Bordas, 1994

- 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*, coll. 128, éd. Nathan Université, 1993

- JOPECK Sylvie. *La photographie et l'(auto)biographie*, coll. Bibliothèque Gallimard, Gallimard, 2004

- KRAUSS Rosalind, *Le Photographique - pour une théorie des écarts*, éd. Macula, 1990

- LEMAGNY Jean-Claude, *L'Ombre et le Temps. Essais sur la photographie comme art*, éd.

Nathan, 1992

- LUGON Olivier, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, éd.

Macula, 2001

- POIVERT Michel, *La Photographie contemporaine*, éd. Flammarion, 2002

- PUJADE Robert, *Art et Photographie, la critique et la crise*, éd. L'Harmattan, 2005

- RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, éd. La Fabrique, 2008

- ROSENBLUM Naomi, *Une histoire de la photographie*, Abbeville Press, 1998

- SAYAG Alain et LEMAGNY Jean-Claude, *L'Invention d'un art*, éd. Centre Georges-Pompidou/Adam Biro, 1989

- SONTAG Susan, *La Photographie*, éd. Seuil, 1979

- SOULAGES François, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, éd. Nathan, 1998

- VIRILIO Paul, *La Machine de vision*, éd. Galilée, 1988

Revue et collections spécialisées

- *Études 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 » (Arte vidéo) : Le Photoreportage, La Photographie Contemporaine, La Photographie Conceptuelle.

Sites internet

<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

Jusqu'ici le candidat ou la candidate tirait au sort deux sujets, l'un textuel, l'autre iconographique ; le texte, bref, étant celui d'un auteur dramatique, d'un metteur en scène ou d'un théoricien du théâtre ; les documents visuels consistant en photographies de représentation théâtrale, ou croquis de scénographie. A partir de la session prochaine, pour offrir les mêmes conditions que l'épreuve de cinéma, sera imposé l'extrait de 3 ou 4 minutes d'un spectacle, visionné deux fois. Ce document devra pouvoir être replacé dans son contexte, et son analyse suppose de connaître les constituants d'un spectacle théâtral.

La candidate ou le candidat disposera 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. Les connaissances et les analyses seront mises en valeur si elles se trouvent présentées dans un exposé clair et cohérent. L'exposé sera suivi d'un entretien avec le jury, dans lequel il s'agit de faire preuve de capacités à dialoguer, à revenir sur des imprécisions, ou à approfondir les perspectives présentées. Il est donc 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 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 2011 :

a) Extrait d'*Ecrits sur le théâtre* d'Antoine Vitez, sur le théâtre comme laboratoire des conduites humaines / une photographie couleur de la mise en scène de *L'Origine rouge* de Valère Novarina.

b) Extrait d'un entretien d'Heiner Müller publié dans *Fautes d'impression*, sur les clichés véhiculés par *Fantasia* de Disney / quatre photographies couleur de l'épisode 10 (Marseille) de la *Tragedia endogonidia* de Romeo Castellucci.

Une candidate s'est présentée à cette épreuve.

Le jury met en garde les candidats ou les candidates sur le fait que l'analyse d'un extrait de spectacle n'exclut nullement des compétences théoriques ou historiques permettant de mieux situer ou évaluer l'originalité des pratiques scéniques, d'où la bibliographie indicative suivante.

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*