



Secrétariat Général
Direction générale
des
ressources humaines

Sous-direction du recrutement

MINISTÈRE
DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR
ET DE LA RECHERCHE

Concours du second degré – Rapport de jury

Session 2013

AGRÉGATION

Interne

Section ARTS PLASTIQUES

Rapport de jury présenté par Évelyne Toussaint
Présidente de jury

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

SOMMAIRE	Pages
Cadre réglementaire.....	3
Programmes en vigueur pour la session 2013.....	5
Composition du jury.....	7
Informations statistiques.....	8
Commentaires de la présidente du jury.....	12
Admissibilité :	
Rapport sur l'épreuve écrite de pédagogie des arts plastiques.....	15
Rapport sur l'épreuve écrite de culture artistique.....	22
Admission :	
Rapport de l'épreuve professionnelle orale.....	28
Rapport sur l'épreuve de « Pratique et création plastiques »	35
Annexes	
1 - Renouveau du Programme de Culture artistique pour la session 2014.....	44
2 – Indications bibliographiques Pédagogie et Didactique.....	46
3 – Modification des critères d'évaluation de l'épreuve « Pratique et création plastiques » pour la session 2014.....	47

CADRE RÉGLEMENTAIRE
ÉPREUVES DU CONCOURS INTERNE
DE L'AGRÉGATION « ARTS », OPTION ARTS PLASTIQUES

Arrêté du 28 décembre 2009 fixant les sections et les modalités d'organisation des concours de l'agrégation NOR: MENH0931284A Version consolidée au 01 janvier 2013

Consultable :

http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do;jsessionid=00B26B77C6B990E285AC54DDA1EAF9A0.tpdjo08v_3?cidTexte=JORFTEXT000021625792&dateTexte=29990101

Les épreuves de la section arts plastiques sont fixées ainsi qu'il suit :

A. - Epreuves d'admissibilité

1° Epreuve de pédagogie des arts plastiques : épreuve écrite accompagnée de schémas et de croquis explicatifs. A partir d'une proposition pouvant comporter des documents, le candidat conduit une étude de cas et conçoit une séquence pédagogique destinée à des élèves du second cycle. Il en prévoit le dispositif et le développement ainsi qu'une évaluation et les prolongements éventuels (durée : six heures ; coefficient 1).

2° Epreuve de culture artistique : épreuve écrite accompagnée de schémas et de croquis explicatifs. A partir d'un dossier de documents visuels, le candidat répond à plusieurs questions portant sur des créateurs, des créations, des manifestations, des problématiques ou des techniques spécifiquement liées aux arts plastiques ainsi que sur des connaissances d'ordre historique et culturel (durée : cinq heures ; coefficient 1).

Cette épreuve s'inscrit dans le cadre d'un programme limitatif publié tous les trois ans.

B. - Epreuves d'admission

1° Epreuve de pratique et création plastiques : réalisation bi ou tridimensionnelle à partir d'une programmation précise fixée par le jury.

Cette épreuve a pour but de tester l'aptitude du candidat 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 ses savoir-faire en matière d'expression et de communication artistiques.

Déroulement de l'épreuve :

a) Réalisation : huit heures ;

b) Présentation de son travail par le candidat et discussion avec le jury : trente minutes.

Coefficient 2.

2° Epreuve professionnelle orale : leçon à l'intention d'élèves du second cycle prenant en compte le volet artistique et culturel d'un projet d'établissement ainsi que le partenariat avec les institutions et professionnels des domaines artistiques et culturels.

Cette leçon, suivie d'un entretien avec le jury, peut faire appel à la présentation d'une expérience pédagogique vécue par le candidat (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 2).

Cet Arrêté est complété par la Note de service n° 2010-141 du 21-9-2010, Concours externe et interne du Capes d'arts plastiques et concours externe et interne de l'agrégation d'arts, option A arts plastiques

Bulletin Officiel de l'Education Nationale n°37 du 14 octobre 2010

NOR : MENH1023116N

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, des savoirs, des 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

À l'agrégation externe, cette épreuve souligne l'importance des « pratiques graphiques ». Ces pratiques graphiques n'excluent pas l'usage de la couleur.

Au Capes externe, elle nécessite une connaissance et une maîtrise de la mise en forme plastique. La production est accompagnée d'une note d'intention de quinze à vingt lignes écrites au verso de la production. Cette note n'est pas soumise à notation.

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 photographiques, vidéo, informatiques 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 » 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 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 l'épaisseur totale ne doit pas excéder 1,5 cm.

Les techniques sont laissées au choix du candidat dans la limite des contraintes et des consignes du sujet. Les matériaux à séchage lent sont à proscrire, les médiums secs (fusain, pastels, craie, etc.) sont à fixer.

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.

Programmes en vigueur pour la session 2013

Attention : les programmes en vigueur pour la session 2014 figurent en Annexe 1

1 - Question relative à une période antérieure au XXe siècle :

Léonard de Vinci (1452-1519), l'œuvre artistique et les écrits théoriques.

Indications bibliographiques :

Arasse, Daniel, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris, Hazan, 1997, 2003.
Freud, Sigmund, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1987.
Eissler, K.R., *Léonard de Vinci, étude psychanalytique*, Paris, PUF Bibliothèque de Psychanalyse, 1980.
Vasari, *Vies des artistes*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2010.
Valery, Paul, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1992.
Léonard de Vinci, *La peinture*, textes traduits et présentés par André Chastel, Paris, Hermann, 1964, rééd. 2004.
Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, textes traduits et présentés par André Chastel, Paris, Editions Berger-Levrault, 1987.
Laurenza, Domenico, *Léonard de Vinci Anatomies*, Gründ, 2010.

Catalogues :

Leonardo da Vinci, catalogue de l'exposition *Leonardo da Vinci, painter at the court of Milan at the national Gallery*, (dir. Luke Syson et Larry Keith), éd. Fonds Marcator, 2011.
La Sainte Anne, l'ultime chef d'œuvre de Léonard de Vinci, Musée du Louvre, catalogue RMN, 2012.
Léonard de Vinci l'inventeur, Otto Letze, catalogue de l'exposition *Léonard de Vinci l'inventeur*, Fondation Pierre Gianadda, Martigny Suisse, 2012.

2 - Question relative au XXe siècle :

Les matériaux, l'espace et l'objet dans la sculpture en Europe, de 1960 à 1980.

Indications bibliographiques :

1960. Les nouveaux réalistes, catalogue, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1986.
Années pop (Les), catalogue, Centre Pompidou, Paris, 2001.
Art et l'objet (L), Artstudio n°19, 1990.
Didi-Huberman, Georges, *L'empreinte*, Centre G. Pompidou, Paris 1997.
Fréchuret Maurice, *Le mou et ses formes*, Paris, Ensba, 1993.
Garraud Colette, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, 1994.
Hors limite, Centre Georges Pompidou, 1994.
Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959, Centre Georges Pompidou, 1981.
Ivresse du réel, L'objet dans l'art du XXe siècle (L'), catalogue, Carré d'art contemporain, Nîmes, 1993.
Jenkins, Janet (dir) *L'Esprit Fluxus*. Walker art center, Minneapolis, 1993; MAC, Galeries contemporaines des Musées de Marseille, Marseille, 1995.
Jianou, Iones, Xuriguera, Gérard, Lardera, Aube, *La sculpture moderne en France depuis 1950*, Arted Editions d'Art, 1982.
Joseph Beuys, catalogue Centre Georges Pompidou, 1994.
Krauss, Rosalind, *Passages : une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, trad. de l'américain par C. Brunet, coll. Vues, Macula, Paris, 1997 (éd. or. 1977).
Mèredieu (de), Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art*, Bordas, Paris, 1994.
Un siècle de sculpture anglaise, réunion des musées nationaux, Paris, 1996.
Regard sur l'Arte povera, Artstudio n° 13, 1989.

Rowell Margit (dir.), *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, catalogue de l'exposition du Musée national d'art moderne, Éditions du Centre Georges-Pompidou, Paris, 1986.

Sculpture, Les Cahiers du Musée national d'Art Moderne, n°47, éditions du Centre Georges Pompidou, printemps 1994.

Sculpture "à l'anglaise" (La), *Artstudio*°10, automne 1988.

Sculpture en mouvement (La), *Artstudio*° 22, 1991.

Sculpture de Derain à Séchas : collection du Centre Georges-Pompidou, Musée national d'art moderne, catal. expos., Éditions du Centre Georges-Pompidou - Carré d'Art - musée d'Art contemporain de Nîmes, Paris-Nîmes, 2003.

Soutif, Daniel, (dir.), *L'art du 20e siècle, 1939-2002. De l'art moderne à l'art contemporain*, Citadelles et Mazenod, 2005.

Tiberghien, Gilles, A., *Nature, art, paysage*, Actes Sud/ENSP, Arles, 2001.

Catalogues de la *Documenta* de Kassel et monographies concernant les artistes durant la période 1960-1980.

COMPOSITION DU JURY

Présidente

Mme Evelyne TOUSSAINT Professeur des Universités Académie d'AIX-MARSEILLE

Vice-président

M. Jean-Michel KOCH IA-IPR Académie de STRASBOURG

Membres du jury

Mr Jean-Luc BELTRAN	IA IPR	Académie de ROUEN
Mr Laurent BOISSELIER	Professeur agrégé	Académie de LYON
Mr Benjamin BONHOMME	Professeur agrégé	Académie de RENNES
Mr Laurent BRUNEL	Professeur agrégé	Académie de NANCY-METZ
Mme Marie-Pierre CHANVILLARD	Professeur agrégé	Académie de BORDEAUX
Mr. Laurent CHARDON	IA IPR	Académie de NOUVELLE CALEDONIE
Mr Patrick DE PIN	Professeur agrégé	Académie de STRASBOURG
Mme Océane DELLEAUX	Maître de Conférences	Académie de STRASBOURG
M. Gilles DEVAUX	Professeur agrégé	Académie de CRETEIL
Mme Valérie DUPRE	Professeur agrégé	Académie de PARIS
Mme Fabienne FLAMBARD	Professeur agrégé	Académie de CRETEIL
Mr Jean-Louis FLEURY	Professeur agrégé	Académie de CRETEIL
Mme Patricia FREGUIN	Professeur agrégé	Académie de STRASBOURG
Mr Alexandre GILIBERT	Professeur agrégé	Académie de MONTPELLIER
Mme Emmanuelle GUEDON	Professeur agrégé	Académie de CRETEIL
M. Eric GUERIN	IA IPR	Académie de REIMS
M. Jean JEROME	Maître de Conférences	Académie de STRASBOURG
M. Pierre JUHASZ	Professeur agrégé	Académie de PARIS
Mme Hélène LAULAN	Professeur agrégé	Académie de NICE
Mme Anaïs LELIEVRE	Professeur agrégé	Académie de VERSAILLES
Mme Evelyne LEONARDUZZI	Professeur agrégé	Académie de LYON
Mme Sophie LIMARE	Professeur agrégé	Académie de BORDEAUX
Mme Geneviève QUEBRIAC	Professeur agrégé	Académie de RENNES
Mr Sébastien ROOS	Professeur agrégé	Académie de STRASBOURG
M. Arnaud STOSSE	Professeur agrégé	Académie de NANCY-METZ
Mme Valérie VAUBOURG	Professeur agrégé	Académie de LILLE
Mr Marc VEYRAT	Maître de conférences	Académie de GRENOBLE
Mr François WERKSMEISTER	Maître de Conférences	Académie de STRASBOURG

Bilan de l'admissibilité

Concours EAH ACCES ECHELLE REM.AGREGATION-PRIVE

Section / option : 1800A ARTS OPTION A: ARTS PLASTIQUES

Nombre de candidats inscrits : 98
Nombre de candidats non éliminés : 55 Soit : 56.12 % des inscrits.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).

Nombre de candidats admissibles : 11 Soit : 20.00 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés : 0013.40 (soit une moyenne de : 06.70 / 20)

Moyenne des candidats admissibles : 0021.55 (soit une moyenne de : 10.77 / 20)

Rappel

Nombre de postes : 5

Barre d'admissibilité : 0018.00 (soit un total de : 09.00 / 20)

(Total des coefficients des épreuves d'admissibilité : 2)

Bilan de l'admissibilité

Concours EAI AGREGATION INTERNE

Section / option : 1800A ARTS OPTION A: ARTS PLASTIQUES

Nombre de candidats inscrits : 487
Nombre de candidats non éliminés : 308 Soit : 63.24 % des inscrits.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).

Nombre de candidats admissibles : 46 Soit : 14.94 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés 0015.13 *(soit une moyenne de : 07.56 / 20)*

Moyenne des candidats admissibles : 0024.80 *(soit une moyenne de : 12.40 / 20)*

Rappel

Nombre de postes : 20

Barre d'admissibilité : 0022.00 *(soit un total de : 11.00 / 20)*

(Total des coefficients des épreuves d'admissibilité : 2)

Bilan de l'admission

Concours EAH ACCES ECHELLE REM.AGREGATION-PRIVE

Section / option : 1800A ARTS OPTION A: ARTS PLASTIQUES

Nombre de candidats admissibles : 11
Nombre de candidats non éliminés : 11 Soit : 100.0 % des admissibles.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).

Nombre de candidats admis sur liste principale : 5 Soit : 45.45 % des non éliminés.
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire : 0
Nombre de candidats admis à titre étranger : 0

Moyenne portant sur le total général (total de l'admissibilité + total de l'admission)

Moyenne des candidats non éliminés : 53.36 (soit une moyenne de : 08.89 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0060.40 (soit une moyenne de : 10.07 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair (soit une moyenne de : / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : / 20)

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés : 31.82 (soit une moyenne de : 07.95 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0038.40 (soit une moyenne de : 09.60 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair (soit une moyenne de : / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : / 20)

Rappel

Nombre de postes : 5
Barre de la liste principale : 0055.00 (soit un total de : 09.17 / 20)
Barre de la liste complémentaire : (soit un total de : / 20)

(Total des coefficients : 6 dont admissibilité : 2 admission : 4)

Bilan de l'admission

Concours EAI AGREGATION INTERNE

Section / option : 1800A ARTS OPTION A: ARTS PLASTIQUES

Nombre de candidats admissibles : 46
Nombre de candidats non éliminés : 46 Soit : 100.0 % des admissibles.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).

Nombre de candidats admis sur liste principale : 20 Soit : 43.48 % des non éliminés.
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire : 0
Nombre de candidats admis à titre étranger : 0

Moyenne portant sur le total général (total de l'admissibilité + total de l'admission)

Moyenne des candidats non éliminés : 62.50 (soit une moyenne de : 10.42 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0077.10 (soit une moyenne de : 12.85 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair (soit une moyenne de : / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : / 20)

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés : 37.70 (soit une moyenne de : 09.42 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0051.00 (soit une moyenne de : 12.75 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair (soit une moyenne de : / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : / 20)

Rappel

Nombre de postes : 20
Barre de la liste principale : 0060.00 (soit un total de : 10.00 / 20)
Barre de la liste complémentaire : (soit un total de : / 20)

(Total des coefficients : 6 dont admissibilité : 2 admission : 4)

COMMENTAIRES DE LA PRESIDENTE

Je souhaite, en ouverture aux quelques commentaires que je formulerai à l'issue de cette première année de mandat à la présidence du jury de l'agrégation interne d'arts plastiques, remercier vivement le président sortant, Eric Bonnet, qui s'est attaché à faciliter ma découverte des multiples facettes de cette mission, ainsi que Jean-Michel Koch, IPR de l'Académie de Strasbourg, qui a accepté de prolonger d'un an sa fonction de vice-président afin de me faire bénéficier de sa grande expérience. Je suis également extrêmement reconnaissante à notre correspondante au Ministère de l'Éducation Nationale, Madame Claudette Boullay, dont le professionnalisme n'a d'égal que la bienveillance. Nous lui sommes grandement redevables du bon fonctionnement du concours, dans toutes les phases du dispositif, de la constitution des jurys à la publication des résultats.

Pour la troisième année consécutive, les épreuves d'admission se sont déroulées, sous l'égide du Rectorat de l'Académie de Strasbourg, dans les locaux de l'IUFM d'Alsace, école interne de l'Université de Strasbourg. Au nom de tous les membres du jury, j'adresse aussi mes plus vifs remerciements à François Werckmeister, directeur de l'IUFM, ainsi qu'à ses collaborateurs et aux surveillants mandatés par le Rectorat pour les remarquables conditions d'accueil, d'encadrement et d'accompagnement offertes aux candidats et aux membres du jury. Contrairement à la tradition qui veut que les épreuves d'admission du concours se déroulent dans la ville de l'université d'appartenance du président du jury, c'est avec grand plaisir que nous envisageons de bénéficier à nouveau, pour la session 2014, des mêmes dispositifs.

Je tiens tout particulièrement à saluer la très grande implication, la disponibilité et le dévouement de chacun des membres du jury de ce concours d'excellence et j'adresse enfin, en leur nom, mes très sincères félicitations aux lauréats de la session 2013.

Cette année, le nombre de postes offerts à l'agrégation interne était en augmentation, à la satisfaction générale : 20 postes pour le concours de l'enseignement public et 5 pour celui de l'enseignement privé (contre, respectivement, 17 et 4 pour la session 2012). Tous ces postes ont été pourvus.

Ce concours très sélectif, dont la majorité des candidats sont des professeurs certifiés en exercice, est exigeant à plus d'un titre. En premier lieu, vouloir accéder au grade de professeur agrégé lorsque l'on est déjà en poste suppose d'affronter quelques difficultés : le risque d'échec ; la nécessité de remettre en question ses pratiques en se retrouvant en position d'apprenant ; la quantité de travail indispensable à la préparation et le temps à y consacrer ; le stress des épreuves d'admissibilité et, souvent encore augmenté, celui des épreuves d'admission...

En fait, il faut parvenir à transformer toutes ces contraintes en opportunités : la possibilité d'accéder à un grade prestigieux ; l'opportunité d'améliorer ses pratiques et de les enrichir ; l'occasion de rencontrer de nouveaux collègues et de constituer un réseau professionnel ; la découverte de nouveaux artistes, auteurs et concepts ; l'ouverture vers de nouvelles missions professionnelles, voire vers une thèse de doctorat...

Il s'agit, pour atteindre ces objectifs, de se préparer au mieux aux attendus des deux épreuves d'admissibilité (Épreuve de pédagogie des arts plastiques et Épreuve de culture artistique, l'une et l'autre coefficient 1) et des deux épreuves d'admission (Épreuve de pratique et création plastiques et Épreuve professionnelle orale, l'une et l'autre coefficient 2).

Les membres du jury s'emploient à traiter tous les candidats avec équité et bienveillance critique tout au long des processus d'évaluation, tant dans le cadre de la notation des copies d'admissibilité que lors des entretiens des épreuves d'admission. C'est avec beaucoup d'attention que huit d'entre eux, avec la contribution de tous, ont largement participé à la rédaction de ce rapport qui a pour objectifs d'éclairer les candidats malheureux sur les raisons de leur échec, de constituer une aide à la préparation pour les futurs candidats, de servir, enfin, de référence aux enseignants qui accompagnent la formation de leurs collègues ainsi qu'aux membres du jury de la prochaine session.

Ces rapports annuels constituent une mémoire du concours mais c'est bien leur valeur « pédagogique » qui intéresse avant tout les futurs candidats. Ils trouveront dans celui-ci toutes les informations que les membres du jury entendent leur transmettre.

Il importe de ne pas envisager isolément chacune des quatre épreuves de ce concours mais bien de s'y préparer en les concevant comme un tout, dans leurs spécificités et leur transversalité, sans jamais perdre de vue leur caractère professionnel. Il s'agit bien, en effet, tout au long du processus, de faire la preuve de ses compétences.

Dans le cadre de l'admissibilité, l'épreuve écrite de culture artistique permettra de rendre compte de connaissances solides et étendues, tant artistiques que théoriques, de capacités d'analyse et de problématisation, de maîtrise méthodologique pour structurer une réflexion, de qualités rédactionnelles et, bien entendu, de grandes facultés d'observation pour tirer le meilleur parti des documents visuels présentés dans le sujet. Les correcteurs, s'ils ont salué d'excellentes copies, ont constaté que beaucoup d'entre elles sont loin des attendus à ce niveau d'exigence. Souvent, le corpus d'artistes et d'auteurs mentionnés est très restreint et répétitif, l'écriture approximative, les croquis et schémas absents (bien qu'imposés dans le cadre de cette épreuve qui conserve une tonalité pédagogique) et quelquefois indigents, les documents visuels peu exploités. Comment devenir agrégé(e) d'arts plastiques et enseigner cette discipline sans consolider et élargir en permanence sa culture par des lectures et des visites d'expositions, sans s'adonner à des travaux rédactionnels, sans s'exercer à une pratique ? Comment, dans ce cadre, s'en tenir à des jugements de goût personnels pour fustiger, par exemple, « l'art contemporain » (ce que l'on peut regretter d'avoir lu dans certaines copies), quand on est censé connaître suffisamment celui-ci et les théories qui l'accompagnent depuis plus d'un siècle pour en permettre la découverte à des élèves ? Les meilleures copies ont su, au contraire, témoigner d'une familiarité avec les œuvres, d'une solide et vaste connaissance de l'art et de son histoire, en se gardant de généralisations abusives.

Après trois années, le programme de l'épreuve de culture artistique est renouvelé pour la question relative au XX^e siècle. Elle portera désormais sur « L'image et le texte dans la peinture, la photographie, le dessin, les installations..., de Marcel Duchamp à nos jours ». On trouvera, en Annexe 1, le nouveau programme et les indications bibliographiques.

L'épreuve de pédagogie des arts plastiques exige les mêmes compétences que la précédente, augmentées d'une capacité à concevoir une séquence pédagogique dans la globalité d'un dispositif, de l'analyse d'un sujet et de la conception d'une problématique à la transposition pédagogique et aux évaluations. La culture artistique et les qualités rédactionnelles ne sont évidemment pas absentes des attendus. Ici encore, si l'on peut se réjouir à la lecture d'excellents travaux, la plupart des copies ne rendent pas compte de la maîtrise des dispositifs à mettre en place dans une classe, dans l'objectif de favoriser l'acquisition de connaissances artistiques mais aussi théoriques par les élèves et les aider à confirmer leur motivation pour les pratiques plastiques. Dès cette épreuve d'admissibilité, les candidats doivent témoigner de leurs compétences en matière de pédagogie (entendue en tant que domaine où se nouent enseignement et apprentissages) et de didactique (entendue en tant que « Réflexions et propositions sur les méthodologies à mettre en œuvre pour permettre l'appropriation des connaissances dans une discipline ou un enseignement donné »¹). C'est bien cela qui ne doit pas être perdu de vue et ce sont les candidats dont les copies ont traduit ce professionnalisme permettant de mettre en œuvre une pédagogie (quelquefois avec un salutaire enthousiasme) qui ont passé le cap de l'admissibilité.

L'intitulé « Pratique et création plastiques » annonce clairement les exigences de l'une des deux épreuves d'admission dans le cadre de laquelle le candidat dispose de huit heures pour « faire la démonstration de ses capacités d'invention et de création ». Quels que soient les médiums (peinture, dessin, photographie, vidéo, installation, sculpture...), les matériaux (avec l'obligation, incontournable, que ceux-ci soient transformés, j'y reviendrai), l'inscription dans la continuité de tel ou tel mouvement (arte povera, art conceptuel, livre d'artiste...), ou la singularité d'une pratique personnelle (le major de la session 2013 a présenté une prestation associant installation, livre d'artiste et performance), il s'agit ici de faire la preuve de ses aptitudes à la création plastique car si l'on n'attend pas des agrégés qu'ils soient des artistes, leur pratique personnelle, quelle qu'elle soit, doit leur permettre d'accompagner des élèves placés eux-mêmes en situation « d'invention et de création ». La note de service placée en incipit de ce rapport précise que « 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 ». Toute dérogation induirait un traitement inéquitable des candidats, en contradiction avec le règlement du concours, et aucune ne saurait être accordée tant que cette note de service sera en vigueur.

Pour la session 2014, les critères d'évaluation ont été modifiés, clarifiés et détaillés par le jury afin d'aider au mieux les candidats à se préparer aux attendus de l'épreuve. Les nouveaux critères figurent en Annexe 3 de ce rapport.

1

En empathie avec les candidats, j'ai regretté qu'ils ne puissent prendre possession de leurs travaux à l'issue de cette épreuve de pratique artistique de l'admission. Désormais, l'autorisation est effective et ils pourront – après l'annonce des résultats et dans un temps court respectant les contraintes organisationnelles du lieu d'accueil des épreuves – obtenir la restitution de leur production plastique dès la session 2014.

L'épreuve professionnelle orale de l'admission, enfin, requiert elle aussi de solides compétences et une préparation assidue. Je rapporterai ici quelques appréciations explicites, rédigées par les commissions de jury. Pour certains évaluateurs, la prestation du candidat « ne permet pas de construire des apprentissages spécifiques et l'évaluation est inadéquate », ou bien « la transposition didactique n'est pas convaincante », ou encore « la transposition didactique n'est pas adaptée au niveau choisi ». Les membres du jury ont aussi regretté des « séquences stéréotypées », une « analyse lacunaire des documents », la faiblesse des références artistiques et théoriques, une approche « trop désordonnée », l'absence d'évaluation et, trop fréquemment, « des difficultés à se saisir des questions du jury ». Les candidats doivent se préparer à cette situation particulière et souvent déstabilisante pour eux, dans laquelle ils ne se trouvent pas, comme habituellement, face à une classe mais devant un jury et un public éventuel, pouvant être composé de personnes inconnues. Je rappelle ici que les épreuves orales sont publiques et que les candidats n'ont pas la possibilité de déroger à cette réglementation.

Cette épreuve, que la plupart des candidats redoutent, doit pourtant être abordée avec le plus grand sérieux mais aussi avec confiance. Exigeante, elle requiert un entraînement physique, mental et intellectuel indéniable pour que les quatre heures de préparation suivies d'une heure et quinze minutes de leçon et d'entretien avec le jury ne soient pas un pensum mais l'occasion d'un exercice intellectuel passionnant, permettant de démontrer ses connaissances, ses compétences et son inventivité. Car il serait faux de penser que la créativité et l'originalité ne sont requises que dans le cadre de l'épreuve de pratique et création plastiques, comme il serait tout aussi erroné de croire que la pédagogie est absente de cette dernière. Insistons à nouveau sur les territoires partagés par toutes les épreuves.

Il importe enfin, dans chacune de ces deux épreuves d'admission, que les candidats adoptent une « attitude juste », ni arrogante ni trop peu assurée, une « bonne distance », sans excessive froideur ou écart de familiarité face au jury. Les questions des membres de ce dernier doivent être reçues comme une possibilité bienvenue de développer et d'approfondir certains points, voire de procéder à une autocritique sur un mode distancié, rationnel, serein et positivement réactif. Rien n'empêche un candidat d'expliquer, dans le cadre de l'épreuve de pratique et de création plastique, qu'il n'est pas entièrement satisfait du niveau d'aboutissement de son travail, et d'envisager les prolongements qui pourraient y être donnés, dans des conditions de réalisation et d'exposition plus favorables. Rien n'interdit non plus à un candidat d'annoncer, dans le cadre de sa présentation, que pour traiter le sujet de la leçon, il lirait ou relirait tel ou tel ouvrage, qu'il consulterait tel ou tel catalogue d'exposition et inciterait les élèves à faire de même. Nul n'est supposé maîtriser tous les savoirs du monde. En revanche, il est attendu que l'on ait envie, à cette place, de les partager.

Jean-Michel Koch, au cours de ces dernières années, a mis au service de ce concours sa générosité, son enthousiasme, son formidable sens de la convivialité et sa parfaite connaissance du quotidien des enseignants de collège et de lycée. Qu'il en soit ici, à nouveau, et au nom de tous les membres du jury, très amicalement remercié.

L'an prochain, François Werckmeister, déjà membre du jury, lui succédera à la vice-présidence et je lui suis vivement reconnaissant d'avoir bien voulu accepter cette nouvelle charge. Avec l'ensemble du jury, nous nous emploierons, dans le cadre de ce concours, à défendre au mieux nos valeurs, nos spécificités et nos ambitions pour le devenir de l'enseignement des arts plastiques.

Evelyne Toussaint

ADMISSIBILITÉ

ÉPREUVE ÉCRITE DE PÉDAGOGIE DES ARTS PLASTIQUES

Rappel du cadre réglementaire de l'épreuve (Arrêté du 28 décembre 2009 fixant les sections et les modalités d'organisation des concours de l'agrégation NOR: MENH0931284A Version consolidée au 01 janvier 2013

Consultable :

http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do;jsessionid=00B26B77C6B990E285AC54DDA1EAF9A0.tpdjo08v_3?cidTexte=JORFTEXT000021625792&dateTexte=29990101

Les épreuves de la section arts plastiques sont fixées ainsi qu'il suit :

Epreuves d'admissibilité

Epreuve de pédagogie des arts plastiques : épreuve écrite accompagnée de schémas et de croquis explicatifs. A partir d'une proposition pouvant comporter des documents, le candidat conduit une étude de cas et conçoit une séquence pédagogique destinée à des élèves du second cycle. Il en prévoit le dispositif et le développement ainsi qu'une évaluation et les prolongements éventuels (durée : six heures ; coefficient 1).

SUJET

« Une couleur, cependant, ne « vient » jamais seule ».

Michel PASTOUREAU, *Bleu, histoire d'une couleur*, éditions du Seuil, 2000, p. 11.

À partir de cette citation de Michel PASTOUREAU, vous concevrez une séquence pédagogique destinée à une classe de second cycle.

MEMBRES DU JURY

Laurent BOISSELIER, Marie-Pierre CHANVILLARD, Fabienne FLAMBARD, Jean-Louis FLEURY, Patricia FREGUIN, Alexandre GILIBERT, Emmanuelle GUEDON, Anaïs LELIÈVRE, Geneviève QUEBRIAC, Arnaud STOSSE

Rapport établi par Anaïs LELIÈVRE et Arnaud STOSSE-VALENTIN
avec la participation des membres du jury

La préparation au concours commence par la lecture attentive de rapports de jury des précédentes sessions, afin de bien comprendre les attentes de l'épreuve. Articulé à des sujets précis, ouvrant des pistes de réflexion diverses et des champs notionnels et culturels variés, chaque rapport aborde les contenus de manière spécifique, même si le socle reste commun.

Dans l'épreuve écrite de pédagogie des arts plastiques, il est demandé aux candidats d'analyser un sujet donné (cette année une citation de Michel Pastoureau) afin de construire une problématique qui fera

l'objet d'une élaboration pédagogique. En présentant ainsi un dispositif de cours de manière fondée et argumentée, les candidats sont amenés à démontrer leur capacité à mener une démarche d'enseignement, à élaborer une réflexion sur l'ensemble des constituants d'une séquence, et à faire apparaître la logique des choix opérés. Il s'agit bien d'une épreuve à caractère professionnel.

Critères d'évaluation :

- Saisie du sujet (analyse, problématisation, références) : 7 points.
- Élaboration pédagogique (articulations avec le sujet, crédibilité et créativité du dispositif, pertinence des références, places de l'élève et de l'enseignant dans la séquence pédagogique, acquisitions, évaluations) : 10 points.
- Pratique rédactionnelle (qualité de l'expression, vocabulaire spécifique, schémas et croquis) : 3 points.

LA SAISIE DU SUJET

Il est important de se rappeler que la saisie du sujet est sous-tendue par son objectif final, c'est-à-dire un questionnement d'ordre pédagogique et didactique. À ce titre, elle ne saurait se réduire à faire valoir une quantité de connaissances, notamment sous la forme d'une succession de références. Se saisir d'un sujet implique la mise en œuvre de compétences multiples : il s'agit de s'appuyer sur une analyse fine des termes proposés, pour faire émerger une réflexion problématisée, qui se déploie et se déplace par la mise en relation avec des œuvres à la fois variées et choisies. C'est cette problématique, ainsi étayée et appréhendée dans sa complexité, qui fera l'objet d'une transposition pédagogique.

L'analyse de la citation

De nombreuses copies ont développé des considérations générales sur la couleur, sans se fonder de manière précise sur la citation proposée, ou en n'en présentant qu'une analyse très lapidaire et superficielle. Certaines introductions se sont même limitées à reformuler le sujet et la demande de l'épreuve. Néanmoins, quelques candidats ont tenu compte des rapports antérieurs et ont su intelligemment approcher les termes employés par Michel Pastoureau et les mettre en perspective. En s'appliquant à une lecture méthodique de la citation, ils ont cherché à en distiller le sens, à en percevoir le potentiel sémantique. La signification véritable des mots se jouant parfois dans l'espace qui les sépare, c'est en les articulant qu'ils se sont ouverts à de multiples interrogations.

En approfondissant ainsi l'analyse de la citation, il était possible d'en proposer des interprétations complexes et plurielles. Par exemple, le verbe « venir » a pu être rapporté autant à l'origine (provenir) qu'à l'effet (advenir, devenir). À partir de ce constat, des candidats ont appréhendé la couleur en croisant différentes approches : historique, économique, symbolique, sémiologique, mimétique, scientifique, technique, matérielle, sensorielle, phénoménologique, esthétique... Le jury a pu apprécier leur capacité à ouvrir de nombreuses pistes et à élaborer des problématiques très diversifiées, pouvant porter par exemple sur les relations entre la couleur et le dessin, la lumière, la matière, la touche, l'espace et sa structuration. Avec finesse, certains ont su pointer toute l'importance de la couleur, en particulier dans la légitime subjectivité d'appréciation que l'on peut en avoir, et dans le lent mécanisme nécessaire à son apprivoisement. Cette richesse a pu donner lieu à quelques propositions pédagogiques moins attendues, liées par exemple à la synesthésie, ou de nature pluridisciplinaire.

Au contraire, une compréhension trop étroite du sujet a parfois abouti à une approche univoque. L'autre écueil a consisté en une recherche d'exhaustivité, au risque d'un manque d'approfondissement et de structuration, d'une dissémination de la pensée et de la perte d'un fil conducteur. Après avoir repéré la polysémie des termes de la citation, il s'agissait de faire preuve de synthèse, en repérant une question principale à formuler de manière problématisée et à décliner selon quelques axes structurants. Permettre à une réflexion de s'élaborer et de se développer suppose d'opérer des choix, tout en étant capable de les argumenter. Ainsi, en croisant analyse et synthèse, d'aucuns ont témoigné à la fois d'une grande attention au sujet et d'une capacité à affirmer des partis pris fondés et pertinents.

Le développement d'une réflexion

Se saisir d'un sujet, ce n'est pas seulement en comprendre l'énoncé, mais également se l'approprier en développant une pensée. Cette réflexion se traduit dans la problématique amenée dans l'introduction à

partir de l'analyse de la citation. Il s'agit ensuite de la déployer et de la faire évoluer en convoquant des connaissances. Plus qu'une simple démonstration, se réduisant à illustrer une idée, cette recherche reste ouverte, mobile, par sa confrontation avec des œuvres. Les meilleures copies sont ainsi parties de la citation de Michel Pastoureau pour aborder des références choisies qui, par leur singularité, interrogent la problématique en retour.

Le plan restitue ces déplacements et met en évidence les principales étapes : il clarifie l'évolution d'une pensée, sans occulter sa complexité. Trop souvent, la structure apparaît comme un découpage qui scinde artificiellement la réflexion. Afin d'en manifester la logique, il est conseillé aux candidats de rédiger des transitions afin de mettre en évidence la progression du raisonnement. Cette articulation permet de limiter les dérives et digressions (substituant par exemple à la notion centrale de couleur, celle de fluidité ou encore de touche, comme on a pu le lire dans certaines copies).

Il est attendu que les candidats témoignent d'une solide démarche de questionnement et évitent d'en rester à des descriptions ou de faire état d'une succession de connaissances non problématisées. Certains écrits ont pu apparaître comme des exposés d'histoire des arts, structurés par une approche chronologique de la couleur. Or, c'est avec le regard d'un enseignant en arts plastiques qu'il s'agit d'aborder les œuvres et cette approche spécifique se différencie de celles qui sont élaborées dans d'autres domaines, comme en histoire, en sémiologie ou en sciences de l'éducation par exemple. C'est aussi pourquoi la couleur ne pouvait être réduite à une donnée cognitive ou à un code symbolique. Certains candidats ont au contraire su témoigner d'une appréhension sensible et originale des œuvres, rendant compte d'une pratique régulière de plasticien et de spectateur.

Le choix des références

Le développement doit aussi permettre de témoigner d'une culture assez large, convoquant les arts de diverses époques, mais aussi différents champs théoriques. Ainsi, la querelle entre les poussinistes et les rubénistes (Roger de Piles), ou les études de Chevreul ont été souvent citées. Certains candidats ont également fait état de leurs connaissances des écrits de Francastel, de Baudelaire, de Pastoureau. Néanmoins, afin d'éviter tout effet de liste, au détriment de l'approfondissement des analyses, les références doivent être sélectives et citées de manière précise. Sur ce sujet de la couleur, on a pu constater chez les candidats des connaissances assez conséquentes mais néanmoins souvent trop vagues. On pourrait en effet attendre que les œuvres mentionnées soient datées ou au moins situées dans une période ou une époque, afin de les replacer dans un contexte esthétique et philosophique, voire technique et scientifique. On regrette aussi nombre d'indications erronées, comme lorsque *Le cirque* de Georges Seurat (1890-1891) est situé après le *Dynamisme d'une automobile* de Luigi Russolo (1912-1913), ou que le *sfumato* est défini par un « premier plan plus sombre que les autres ».

Si des œuvres attendues sont parfois intelligemment citées, au moment opportun, et analysées avec finesse, notamment grâce à une louable précision de vocabulaire, nous invitons chacun à rechercher également des références diversifiées et issues d'une culture personnalisée. Souvent, les exemples se sont réduits aux œuvres d'Henri Matisse, d'Yves Klein, de Wolfgang Laib, de Mark Rothko, de Pierre Soulages, ou de James Turrell. Les références se limitent également à certains médiums, comme la peinture et l'installation, en omettant d'envisager la place de la couleur dans la sculpture, la photographie, la vidéographie, les arts numériques, mais aussi dans la bande dessinée, le cinéma, la littérature, l'architecture, les arts vivants, ou encore hors du domaine artistique comme par exemple dans la signalétique et le design. Quelques rares candidats ont cependant cité Hugo Pratt, Le Corbusier, ou ont rappelé le passage de la photographie en noir et blanc à la photographie en couleur (Charles Cros et Louis Ducos du Hauron) et les enjeux de sa démocratisation (Agfa, Kodak, Polaroid...), jusqu'à son exploitation dans le monde de l'art (William Eggleston notamment).

Le choix des œuvres doit avant tout être orienté par un souci de pertinence au regard de la réflexion menée à partir du sujet. Certains candidats ont ainsi efficacement construit leur réflexion en s'appuyant précisément sur des références exemplaires. Cela requiert, en préalable, de s'interroger sur la pertinence des références convoquées, sur ce qu'elles apportent à la compréhension du sujet et à l'argumentation.

L'analyse de la citation, sa problématisation et le choix d'un corpus de références doivent ensuite faciliter l'élaboration d'un dispositif pédagogique, par une démarche de transposition, dont il s'agit d'explicitier les étapes et d'argumenter les choix.

L'ELABORATION PÉDAGOGIQUE

Elaborer des choix pédagogiques et mettre en œuvre des dispositifs d'apprentissage est la mission professionnelle de l'enseignant. C'est la partie qui constitue le nœud de l'épreuve et qui met en lumière une aptitude à s'interroger sur les fondements de l'enseignement de notre discipline. Il n'est pas question, dans le cadre de l'épreuve, de disserte sur ce qu'est un cours d'arts plastiques, ce qu'il devrait être, ce qu'il a pu être..., mais de répondre à un sujet précis.

Rappelons cependant qu'il est indispensable de connaître le fonctionnement des arts plastiques au lycée, que ce soit au niveau des programmes ou des quotités horaires selon les options, d'exploration, de spécialité ou facultative. Ces connaissances ne sont pas à lister de façon stérile, comme on le voit parfois, mais à intégrer à la réflexion globale sur le montage de la séquence. Les notions à travailler et les compétences à acquérir sont en effet la matière première de toute proposition pédagogique.

L'ARTICULATION AVEC LE SUJET

Si les candidats respectent globalement le protocole, en faisant succéder à l'analyse du sujet une proposition pédagogique, l'articulation de l'une à l'autre reste difficile. Une transition peut consister par exemple à identifier quelques pistes de réflexion, avant d'opérer des choix et de les justifier, pour faire émerger une question liée aux programmes de lycée. Une perspective pédagogique peut même déjà être intégrée dans l'analyse. Cette articulation permet le déplacement des savoirs théoriques aux notions enseignables.

Elle permet d'indiquer précisément la question qui sera travaillée par les élèves, les contenus d'enseignement, les objectifs de la séquence. Elle évite également que les dispositifs se présentent comme des formes standardisées, au lieu d'être issus d'une démarche problématisée, ou encore qu'ils dévient vers des notions éloignées du sujet.

LA CONSTRUCTION DU DISPOSITIF

Malheureusement, la plupart des dispositifs annoncés suivent strictement le même schéma 'incitation/effectuation/évaluation'. Les copies les plus riches font au contraire apparaître des démarches d'enseignement singulières et argumentées, en explicitant avec précision les différentes stratégies mises en place. Quelques candidats, rares, ont un vocabulaire didactique étoffé et tissent des liens avec les théories développées par Betty Edwards, Bernard-André Gaillot, André Giordan, Daniel Hameline, Daniel Lagoutte, Carl Rogers, Gérard De Vecchi... tout en gardant une distance raisonnable et un esprit suffisamment critique pour ne pas adopter aveuglément un dogme.

- La couleur

La problématique retenue ne doit jamais être perdue de vue et doit être le liant, le point nodal de l'ensemble du dispositif. Questionner l'usage de la couleur était transversal à l'ensemble des scénarii envisageables. Une consigne demandant d'utiliser la couleur n'amène pas nécessairement à l'expérimenter, à la découvrir, à en interroger le sens. C'est pourquoi des propositions ont pris le parti d'en repenser la matérialité, que ce soit par un processus de fabrication, alliant des pigments avec des substances diverses, ou par l'affirmation d'une gestuelle qui en modèle l'apparition. D'autres se sont focalisées sur les relations entre différentes couleurs au sein d'un même travail, convoquant la technique divisionniste, les compositions de Piet Mondrian ou les écrits de Vassily Kandinsky. Également, l'expérimenter de l'impact de la couleur sur le mode de perception d'un espace a pu donner lieu à des démarches d'installation.

À travers une pratique de la couleur, il s'agissait aussi d'en questionner les significations, et d'identifier les variations selon les contextes. En cela, des écueils étaient à éviter, comme celui de dispositifs invitant simplement à une manipulation de la couleur sans envisager de prolongements réflexifs, ou se fondant uniquement sur une dimension sensible et émotive trop souvent réduite à des stéréotypes, ou encore abordant la thématique suivant une approche très théorique, avec de trop nombreuses références. Les séquences les plus riches ont associé différents niveaux d'appréhension de manière cohérente et articulée. Certains candidats se sont aussi appuyés sur l'expérimenter du vitrail pour construire leur proposition, parfois en écho à la *Parabole du Bon Samaritain*, Cathédrale Saint-Étienne de Bourges datant du XIII^e siècle, au programme limitatif de Terminale option facultative.

- La phase incitative

Trop souvent, le titre vaut pour incitation, limitée à quelques mots énoncés à l'élève, fréquemment des jeux de mots à caractère fantaisiste. Les mots ainsi 'lancés' sonnent pourtant parfois creux et ne font écho qu'à eux-mêmes.

Au contraire, cette mise en appétence doit déclencher un ensemble de questionnements féconds, ouvrir de multiples pistes de réflexion. Il est ainsi possible d'entrer dans le sujet par l'étude d'une œuvre ou par une expérience sensorielle, à même de faire naître des interrogations et d'engager l'élève dans une démarche créative et personnelle. Contre l'embarras du choix devant d'innombrables références, on peut choisir d'introduire le cours directement par une sélection d'œuvres. En mettant l'élève face au retable d'Issenheim de Matthias Grünewald, à une peinture de Maurice Vlaminck ou de Jacques Monory pour rester dans le champ pictural, des notions de tonalité, de nuances, de saturation, de pureté, de symbolique, de température seront rapidement abordables et saisissables. Un prolongement exploratoire en est aisément envisageable. On le rappelle à cette occasion : il est préférable de faire émerger par la pratique les questionnements plastiques et de glisser vers des problématiques plutôt que de se restreindre à une méthode déductive.

On peut également envisager de revenir sur cet instant roboratif qu'offre la phase incitative ultérieurement, afin de relancer l'intérêt des élèves.

De nombreux dispositifs proposés ne précisent pas, hélas, la manière dont les élèves pourront s'emparer de l'incitation.

- Les évaluations

Il faut impérativement éviter de reléguer en fin de copie une grille de notation standardisée, interchangeable pour toute séquence et tout niveau. Le dispositif d'évaluation, conçu dès le début de la réflexion, permettra de préciser, à l'intention de l'élève, les objectifs à atteindre et ce qui lui sera exactement demandé. En procédant de la sorte, il sera plus aisé de préciser les apprentissages, de structurer les phases de verbalisation, de s'interroger sur les pré-requis nécessaires, en passant si besoin par une évaluation diagnostique.

Il est indispensable que l'acquisition de compétences fasse partie des critères d'évaluation envisagés. Attention toutefois à ne pas multiplier les objectifs en matière d'acquisition de notions et de compétences : il faut que les engagements soient réalistes et que l'on puisse les tenir.

- Les phases d'apprentissage

Différentes phases sont à envisager dans le cadre de la pratique, au cours desquelles l'élève pourra constituer son savoir. À ce titre, toutes les activités d'expérimentation (sans exclure les TICE, rarement présents dans l'esprit des candidats) sont à valoriser, sous réserve de faire émerger les notions et non de s'adonner à une pratique sans réflexion.

C'est l'une des vertus de la verbalisation : « Quel était le 'problème' ? Quelles solutions avez-vous trouvées ? Comment avez-vous procédé ? Quelles questions ont émergé de votre pratique ? »... On sait que c'est souvent par tâtonnements et bifurcations que les pratiques se construisent. Rendre visibles les différentes démarches poïétiques des élèves sera source d'un enrichissement commun autant que cela permettra à l'élève de prendre du recul sur sa propre démarche. C'est particulièrement vrai pour les élèves 'intuitifs' qui créent avec gourmandise et sensibilité sans prendre tout à fait la mesure de la nécessité d'une réflexion.

Toutefois, il n'existe pas de modèle type à appliquer, celui-ci serait même à proscrire, ou tout du moins à discuter et à argumenter. Certaines propositions ont fait apparaître des modèles de fonctionnement préconçus, figés et rassurants. Nous invitons au contraire chacun à faire émerger de véritables choix, à les expliciter, toujours au regard des compétences que l'on cherche à faire acquérir aux élèves : Quelle est la fonction de telle contrainte ? Qu'est-ce qui se joue dans telle question posée ? Pourquoi proposer une verbalisation à ce moment précis ? etc.

Le candidat doit démontrer sa capacité à concevoir des situations créatives et des démarches efficaces. Il évitera les choix fondés sur des appréciations subjectives (« j'aime bien le violet, donc... séquence sur le violet »), ou des propositions se limitant à quelques pistes non étayées (jusqu'à une dizaine dans certaines copies).

Il est également important de se rappeler que les disciplines ne sont pas cloisonnées, et que travailler de concert avec les professeurs de Sciences Physiques ou de Philosophie est tout à fait envisageable.

Enfin, est apparu un problème dans la conception de l'autonomie : inciter un élève à construire un projet

par lui-même ne suppose pas de le laisser œuvrer seul, en toute indépendance. Quel que soit le degré d'autonomie envisagé, la place de l'enseignant reste primordiale dans une situation où l'élève doit faire des choix personnels conséquents. Parfois, le professeur semble avoir tout simplement disparu pendant que les élèves 'fabriquent'.

- La durée et le rythme

Comment articuler les différentes activités ? Sur quel tempo ? Pour quels résultats attendus ? Des durées trop longues ont été proposées, alors qu'il y a rarement nécessité de développer une séquence sur plus de quatre séances.

C'est en anticipant sur les réalisations des élèves que les meilleurs dispositifs ont été construits. Ainsi, parce qu'il est important de prévoir avec souplesse le temps nécessaire, l'enseignant programmera ses interventions, au niveau du groupe classe et individuellement. C'est grâce à cela qu'il saura s'adapter aux situations multiples qui se présenteront à lui et qu'il saura y répondre efficacement.

On s'attachera à alterner les temps 'faibles' et 'forts', à varier pratique individuelle et cadrage collectif. Le professeur demeure dans tous les cas le chef d'orchestre. Il prend soin de 'relire' en fin de séquence ce qui s'est joué, d'évaluer les degrés d'acquisition pour mieux envisager les prolongements possibles.

- Les références artistiques et théoriques

Qu'elles soient liminaires, imbriquées dans le dispositif à un moment stratégique, suggérées à tous ou individuellement en fonction des productions de chacun, les références artistiques font intégralement partie du dispositif d'apprentissage.

Les copies, cette année, ont parfois révélé des références assez restreintes à quelques artistes contemporains (James Turrell, Claude Lévêque, Wolfgang Laib) qu'il importe d'accompagner les élèves dans leur découverte de références artistiques élargies, temporellement comme géographiquement. De même, les références théoriques sont souvent extrêmement limitées.

Les candidats, de manière générale, sont invités à procéder régulièrement à des analyses critiques de leurs propres dispositifs de cours.

LA PRATIQUE RÉDACTIONNELLE

Le troisième critère d'évaluation porte sur la pratique rédactionnelle. La qualité de la rédaction accompagne souvent celle de la réflexion et certaines copies témoignent d'une pratique d'écriture régulière et exigeante. La plupart des candidats, cependant, présentent des copies décevantes, d'autant que la rédaction relève aussi de leurs compétences pédagogiques.

En préalable, sur un plan administratif, il nous faut rappeler que les pages doivent être correctement numérotées afin d'en indiquer clairement l'ordre de lecture. Cette numérotation est parfois absente, incomplète ou confuse.

La présentation visuelle est quelquefois peu satisfaisante : écriture difficile à lire ; ratures ; listes en place de rédaction ; grands espaces vides interrompant le texte ou, au contraire, manque d'espace entre les paragraphes... autant de défauts qui desservent le candidat.

De plus, la plupart des copies contiennent de nombreuses fautes d'orthographe et de syntaxe. On relève, aussi des difficultés à restituer le nom des artistes (Rothko, par exemple), et une méconnaissance de leur prénom. Le recours aux abréviations est à proscrire.

Une attention particulière doit aussi être portée à l'usage du vocabulaire, notamment de la terminologie spécifique au champ des arts plastiques, dont la précision et la richesse permettent de traduire finement l'observation et la pensée. Or, on peut regretter la fréquence d'un vocabulaire limité et d'une formulation simpliste, ou au contraire l'emploi de termes savants mais utilisés de façon inappropriée, approximative, voire erronée.

Une expression maîtrisée doit témoigner d'une recherche de clarté. Autant dans le cadre de cette épreuve écrite que dans une pratique pédagogique, un style concis et fluide, porté par un souci de justesse, sera plus efficace qu'une syntaxe très élaborée, ayant recours à des phrases très longues,

intriquant plusieurs idées. C'est pourquoi, nous conseillons d'éviter un style emphatique, voire des dérives poétiques, autant qu'un style oral et familier. Inadaptés, ils tendent à décrédibiliser le propos. On s'abstiendra aussi du suremploi de signes de ponctuations, un point d'exclamation ne remplaçant pas une solide argumentation.

De manière générale, on préférera des copies plus courtes mais où chaque phrase aura été soigneusement construite et rédigée, à de longs écrits dans lesquels l'écriture sera moins réfléchie et soutenue.

Quel que soit son niveau de complexité, la structure de la réflexion doit apparaître clairement. Souvent, les copies souffrent au contraire d'un manque de structuration et d'articulation, présentant des successions d'idées et de références, quelquefois de manière répétitive. C'est pourquoi le plan doit être annoncé dès l'introduction, et la progression annoncée au fil de la copie. Chaque partie doit également être organisée en paragraphes, eux-mêmes rigoureusement construits, en veillant à la cohérence des transitions. L'enjeu est de restituer une réflexion en évolution, se déroulant progressivement et méthodiquement, se déplaçant en évitant l'écueil d'une pensée univoque, close sur elle-même et figée.

Enfin, l'utilisation de schémas et croquis permet au jury à la fois de mieux comprendre le propos et d'évaluer des capacités à communiquer. Plutôt que détaillés et exhaustifs, ils doivent être synthétiques et opérants. À travers des interventions graphiques, quelques candidats sont ainsi parvenus à transmettre 'en un coup d'œil' une pensée complexe, à mettre en évidence l'analyse d'une référence, la structure de la réflexion, l'articulation entre plusieurs notions, et à compléter ainsi de manière efficace la production écrite. Trop souvent néanmoins, les dessins apparaissent peu porteurs de sens, ne visant qu'à décrire les œuvres évoquées. Par exemple, la représentation d'un tableau de Mark Rothko ou celle d'un spectateur « emporté » par la couleur, se sont avérées inutiles. De même, les grilles listant des critères et des objectifs, ou les tableaux minutant de manière très détaillée le déroulement d'une séquence, ont tendance à se substituer à une démonstration argumentée. Comme dans le cadre d'un cours, l'usage de schémas doit d'être réfléchi et efficace.

La pratique rédactionnelle est de l'ordre d'une gymnastique intellectuelle s'appuyant sur une activation permanente de connaissances. S'adonner durant six heures à la réflexion et l'écriture nécessite de l'entraînement. Lire ouvrages et articles spécialisés, fréquenter musées et lieux d'expositions, assister à des conférences, rédiger des dossiers thématiques ou des textes sur des sujets variés, participer à des formations, contribuent de façon incontournable à cet entraînement.

ADMISSIBILITÉ

Épreuve de culture artistique

Rappel du cadre réglementaire de l'épreuve (Arrêté du 28 décembre 2009 fixant les sections et les modalités d'organisation des concours de l'agrégation NOR: MENH0931284A Version consolidée au 01 janvier 2013

Consultable :

http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do;jsessionid=00B26B77C6B990E285AC54DDA1EAF9A0.tpdjo08v_3?cidTexte=JORFTEXT000021625792&dateTexte=29990101

Les épreuves de la section arts plastiques sont fixées ainsi qu'il suit :

Admissibilité

Epreuve de culture artistique : épreuve écrite accompagnée de schémas et de croquis explicatifs. A partir d'un dossier de documents visuels, le candidat répond à plusieurs questions portant sur des créateurs, des créations, des manifestations, des problématiques ou des techniques spécifiquement liées aux arts plastiques ainsi que sur des connaissances d'ordre historique et culturel (durée : cinq heures ; coefficient 1).

Sujet

Question 1

« Comprendre le monde, mais aussi le représenter, c'est dès lors comprendre et représenter son rythme et les lois qui l'organisent, les lois du mouvement, 'cadence du temps indivisible'. »

Daniel Arasse, *Léonard de Vinci*, Hazan, 2003, p.121.

À partir de cette citation de Daniel Arasse, en vous appuyant sur l'analyse des documents joints ainsi que sur des références de votre choix, vous développerez une réflexion sur le mouvement dans l'œuvre artistique et théorique de Léonard de Vinci.

Document 1

Léonard de Vinci, *Automobile*, Codex Atlanticus, fol. 29-v-a, Milan, Biblioteca Ambrosiana.

Daniel Arasse, *Léonard de Vinci*, Hazan, 2003, p.188.

Document 2

Léonard de Vinci, *Déluge*, vers 1517-1518, pierre noire, 16,5 x 20,4 cm, Windsor Castle, Royal Library.

Domenico Laurenza, *Léonard de Vinci, anatomies*, Gründ, 2010, p.

Document 3

Léonard de Vinci, *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant*, à partir de 1506, huile sur bois, 168 x 130 cm, Paris, musée du Louvre.

Daniel Arasse, *Léonard de Vinci*, Hazan, 2003, p. 457.

Question 2

« Le centre

Un point : l'objet existe dans l'intérêt de ce point, il existe à travers lui et autour de lui. Le centre est le centre de gravité tel qu'il pourrait exister pour le personnage extérieur à lui – c'est-à-dire que nous avons conscience de l'objet de la même façon que nous sommes conscients de notre propre centralité, par inférence, passivement : tout comme nous reconnaissons notre moi au centre de nos 'propres' sensations. L'objet est fixe, cependant, parce qu'il est au centre. Le spectateur est libre de ses mouvements, car en prêtant attention à l'objet il s'est débarrassé de sa centralité et doit la rechercher dans l'objet ».

William Tucker, « Un commentaire de Tim Scott sur des notes de William Tucker » [trad. Christian Bounay], in *Tim Scott, sculpture 1961-1967*, Londres, Whitechapel Art Gallery, 1967 (n.p.).

À partir de cette note de William Tucker et en vous appuyant sur l'analyse des documents joints, vous conduirez une réflexion sur la notion de *centre* dans la sculpture de 1960 à 1980, telle que peut l'expérimenter le spectateur.

Document 4

Tony Cragg, *New Stones – Newton's Tones*, 1978, objets trouvés en plastique, 366 x 244 cm
Blast to Freeze. British art in the 20th century, Hatje Cantz Publishers, 2002, p. 197.

Document 5

David Annesley, *Swing Low*, 1964, acier peint, 126 x 180 x 36 cm
Blast to Freeze. British art in the 20th century, Hatje Cantz Publishers, 2002, p.160.

Document 6

Anthony Caro, *Sculpture Seven*, 1961, acier, peinture verte, bleue et marron, 178 x 537 x 105,5 cm
Blast to Freeze. British art in the 20th century, Hatje Cantz Publishers, 2002, p. 154.

Membres du jury :

**Benjamin BONHOMME, Océane DELLEAUX, Valérie DUPRE, Pierre JUHASZ, Hélène LAULAN,
Sébastien ROOS, Valérie VAUBOURG, Marc VEYRAT**

**Rapport rédigé par Océane DELLEAUX et Marc VEYRAT
avec la participation des membres du jury**

I. Remarques et attentes générales du jury

Chacune des deux questions est notée sur 10 points.

Critères d'évaluation :

Méthodologie (analyse de l'énoncé du sujet et des documents ; présence d'une problématique ; structuration de la pensée) : **4 points**

Développement de la réflexion (qualité de l'argumentation, amplitude et solidité des connaissances artistiques et théoriques) : **4 points**

Pratique rédactionnelle (orthographe, syntaxe, clarté d'expression, maîtrise du vocabulaire général et spécifique à la discipline) : **2 points**

Présentation et rédaction

Le jury accorde une attention particulièrement importante à la présentation formelle de la copie et à la graphie. Il est donc primordial que les candidats s'imposent, par un travail préalable (un brouillon non rédigé mais qui permet d'organiser les idées développées dans la copie), d'éviter ratures ou marques de correcteurs blancs. De plus, il est indispensable que la mise en page de la copie soit claire et ordonnée. Les grandes parties, les parties et les sous-parties doivent apparaître immédiatement, sans numérotation, grâce à l'usage de sauts de lignes et d'alinéas.

Cette année encore, le jury relève plusieurs copies dont l'écriture dessert la compréhension du texte, jusqu'à le rendre parfois indéchiffrable. C'est pourquoi il renouvelle sa demande aux candidats d'écrire de façon lisible et qui soit, si possible, agréable à l'œil, témoignant, avec la mise en page, d'une rigueur dans l'organisation du discours, ce qui est attendu de tout enseignant.

Les candidats doivent porter une attention particulière à la syntaxe, la conjugaison, l'orthographe, la ponctuation et au style dans leur rédaction. L'absence de maîtrise de ces éléments dans de nombreuses copies s'avère désastreuse dans le cadre d'un concours d'agrégation, visant à l'excellence. Ainsi, les fautes d'orthographe sont excessivement présentes et touchent aussi les noms des artistes ou des auteurs cités. Le jury conseille vivement aux futurs candidats de réserver en fin d'épreuve le temps nécessaire à la relecture de la copie. Il met également en garde les candidats contre les anglicismes, les tournures familières, un style « télégraphique » avec des coupures impromptues de phrases. Certaines copies vont jusqu'à présenter des abréviations et des symboles typographiques, tels que des puces ou des flèches.

La construction des phrases est parfois maladroite, entraînant une perte de cohérence du texte. Leur longueur (jusqu'à une demi-page) peut nuire à la clarté. Les candidats sont invités à privilégier des phrases courtes où les subordinées et les liens logiques seront employés judicieusement.

En outre, le jury regrette la pauvreté du vocabulaire, tant général (éviter les répétitions, utiliser des synonymes) que spécifique à la discipline. La terminologie technique des arts plastiques est à maîtriser. Les futurs candidats sont également invités à préciser les références de leurs citations : auteur / titre de l'ouvrage ou de l'article / année.

Méthodologie

L'introduction doit permettre l'analyse des termes de l'intitulé du sujet, la définition du cadre de l'étude, l'annonce de la problématique (ou des problématiques) et des axes qui seront développés, permettant de fixer le cheminement de la copie. Elle ne peut se résumer à une description des documents ou à des généralités applicables à n'importe quel sujet, sans articulation avec les documents proposés.

Le jury note que les candidats peinent à penser une problématique à partir du sujet. Or, c'est à partir de celle-ci que se conçoit la démarche démonstrative qui structurera la copie jusqu'à sa conclusion. Dans la majorité des copies, elle s'apparente à une simple reformulation interrogative du sujet.

Les candidats ont aussi des difficultés à formuler, à partir de cette problématique, des notions à même d'autoriser l'appel à des références artistiques et culturelles.

De nombreuses copies témoignent aussi de la difficulté des candidats à construire un plan structurant leurs idées. Il est pourtant indispensable que le plan fasse l'objet d'une réflexion poussée avant la rédaction, permettant d'articuler logiquement les idées en place d'une simple succession de connaissances. Le développement permet de répondre progressivement à la problématique énoncée au préalable, au moyen d'arguments graduellement amenés. Ces derniers, étayés par des références pertinentes et suffisamment nombreuses et variées, doivent être équilibrés, organisés et hiérarchisés, en permanence rattachés à la problématique. Nombre de candidats oublie la problématique « en cours de route » pour s'y raccrocher tardivement à la conclusion.

Les transitions sont indispensables, alors que les auteurs des copies passent souvent abruptement d'une idée à l'autre. Elles attestent pourtant la pertinence des enchaînements et la maîtrise de la progression de la réflexion.

Le jury déplore aussi le manque d'importance accordée à la conclusion, souvent hâtivement rédigée et incomplète alors qu'elle requiert une attention toute particulière.

Les candidats doivent y recenser les points forts de leur réflexion, en réponse à la problématique initiale. Une ouverture sur d'autres perspectives de réflexion, d'autres références iconiques ou textuelles, est bien entendu souhaitable.

Analyse des documents visuels et des citations

Dans le cadre de l'épreuve, les candidats se voient proposer un dossier de documents visuels. La lecture attentive de l'énoncé du sujet, souvent accompagné d'une citation, et l'observation minutieuse des documents visuels s'imposent.

Maints candidats, en place d'analyse, demeurent dans la reformulation de l'énoncé et la description linéaire des images. Les candidats à un concours d'agrégation – a fortiori interne – doivent pourtant connaître les méthodes inhérentes à leur discipline. Le jury attend donc des candidats qu'ils analysent, en théoriciens et en plasticiens, les documents et les citations qui leur sont proposés. Ils doivent donc posséder des références théoriques et artistiques qui vont leur permettre d'analyser chaque texte et chaque œuvre mais aussi de les mettre en perspective, d'en montrer les résonances. Le but est d'établir un réseau de connexions significatives afin de proposer une interprétation raisonnée du sujet, de la citation et de l'ensemble des visuels, toujours à partir de leur analyse comparée et de la problématique définie au préalable.

Il est également conseillé aux candidats de concevoir leurs analyses et leurs argumentations selon une optique dialectique, en confrontant divers points de vue pour en tirer ensuite une synthèse claire et objective. Il s'agit d'éviter les jugements définitifs et sans appel, un mode d'expression trop subjectif, voire dogmatique, les généralisations abusives, la systématisation facile.

Références artistiques et théoriques

L'analyse du sujet exige le recours à des références artistiques et théoriques. Les candidats doivent témoigner non seulement d'une culture artistique mais aussi de connaissances spécifiques liées au programme du concours. Or beaucoup d'entre eux se bornent à la brève mention de titres d'œuvres ou

d'ouvrages, de noms propres d'artistes et d'auteurs. Les mêmes références sont régulièrement convoquées, les candidats faisant appel à un corpus très limité d'artistes et d'auteurs dont certains sites Internet sont parfois la source (dont la fiabilité reste à confirmer). Il faut lire des livres et fréquenter des lieux d'expositions !

Si le programme présente une bibliographie pour chacune des deux questions à traiter, il convient que les candidats aient donc lu les ouvrages, les catalogues et les articles de périodiques proposés dans celle-ci, mais qu'ils s'attardent aussi sur des ouvrages spécifiques qui les aideront à construire une pensée individualisée et à témoigner de leurs connaissances. Ainsi, des références extérieures à la seule bibliographie indicative du concours, judicieusement employées, sont particulièrement appréciées, d'autant qu'elles contribuent à lutter contre l'uniformisation des copies. Dans un registre similaire, si la problématique le justifie, le jury évalue de manière positive la volonté des candidats de croiser les disciplines inhérentes aux arts visuels.

De manière générale, s'il est indispensable pour les candidats de connaître les œuvres et les publications directement en lien avec les programmes de concours, il leur appartient d'élargir et d'actualiser en permanence leurs connaissances artistiques, historiques, littéraires, philosophiques afin d'être à même de conduire une analyse cohérente et de proposer une argumentation solide. Le jury attend des candidats analysent et commentent les éléments du dossier, qu'ils conçoivent une problématique, qu'ils appuient leur réflexion sur des références artistiques et théoriques maîtrisées.

Les croquis

La copie de l'épreuve de culture artistique doit être accompagnée de schémas et de croquis explicatifs à intégrer adéquatement au corps du texte, pour chacune des questions. Ces croquis, dont la qualité est prise en compte dans les critères d'évaluation, doivent être porteurs de sens et témoigner d'une maîtrise technique. Le jury rappelle que les candidats ont pour obligation d'utiliser le même instrument graphique pour les croquis et pour la rédaction de l'écrit.

Toutefois, certaines copies ne proposent qu'un seul croquis, d'autres n'en font usage que pour une seule des deux questions. En outre, ces croquis se résument maintes fois à une simple reformulation graphique des œuvres du dossier, ou à la reproduction d'un détail. Ils illustrent davantage le propos développé dans le texte qu'ils ne contribuent à l'éclairer ou à le développer sous un angle nouveau.

Or il est nécessaire de se démarquer du simple dessin d'observation, d'une vision descriptive, pour privilégier une vision analytique qui approfondit un ou des point(s) abordé(s) dans le texte.

II. Les questions de la session 2013

Question 1

La question relative à une période antérieure au xx^e siècle proposait une citation de Daniel Arasse, extraite de l'ouvrage *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, publié aux éditions Hazan en 1997 et mentionné dans la bibliographie du programme. À partir de cette citation (« Comprendre le monde, mais aussi le représenter, c'est dès lors comprendre et représenter son rythme et les lois qui l'organisent, les lois du mouvement, 'cadence du temps indivisible »), les candidats étaient amenés à développer une réflexion sur le mouvement dans l'œuvre artistique et théorique de l'artiste.

S'ils ont perçu la question du mouvement dans les trois documents iconiques accompagnant le sujet – une sanguine, « Automobile », une huile sur toile, *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant* et un dessin à la pierre noire, *Déluge* – les candidats n'ont que très rarement développé des analyses approfondies. Ils ont tout aussi rarement su dégager des articulations entre art et théorie. Or ces dernières constituent la base de la compréhension de la production de Léonard de Vinci, inscrite dans la dynamique d'une alliance entre art et science.

Le contexte social et culturel dans lequel ont été produites ces œuvres a été fort peu souvent mentionné, alors que le Quattrocento italien est propice aux innovations introduites par Léonard de Vinci, dans un contexte où s'affirme le goût pour les sciences et où s'instaure la naissance de l'humanisme, l'homme étant replacé au centre de l'univers. La montée des artistes-théoriciens – Lorenzo Ghiberti, Leon Battista Alberti et Giorgio Vasari dont la réédition du *Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori* est également présente dans la bibliographie du programme – témoigne de ce contexte. Pourtant, à quelques exceptions près, les candidats se sont contentés d'invoquer des éléments biographiques de Vinci sans les replacer dans un contexte historique, culturel et artistique, et pas davantage dans la globalité de son œuvre et de sa pensée.

De même, les candidats ne se sont pas beaucoup interrogés sur les sources des documents iconiques fournis, notamment le *Codex Atlanticus*, un recueil exceptionnel de dessins et de notes de Léonard de Vinci couvrant la période de 1478 à 1519, et qui inclut des croquis sur divers sujets dans lesquels le mouvement est largement présent mais qui attestent aussi la multiplicité de ses centres d'intérêt et la plasticité de sa pensée (études de vol, machines de guerre, astronomie, hydraulique, mécanique, instruments de musique, analyses météorologiques, etc.). À lui seul, ce *Codex* permet de soutenir l'analyse de Daniel Arasse dans son ouvrage *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*: « La cohésion des intérêts de Léonard réside dans le mouvement qui les fait se déplacer d'un champ à un autre, d'une hypothèse à une autre; l'unité de ses œuvres et de ses pensées tient à ce mouvement même. ».

Cette notion d'*unité* permet de lier la multiplicité des trajectoires artistiques et théoriques de l'artiste et se retrouve dans les documents iconiques proposés, mais les candidats sont généralement restés dans un registre descriptif ou dans le développement d'une analyse essentiellement formelle, se contentant de commenter la dynamique des croquis de l'« Automobile » et de ses engrenages, les entrelacs graphiques qui animent la composition du *Déluge*, et les jeux autour de la gestuelle et des regards des personnages représentés dans *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant* et ce, en vue de traduire leurs états d'âme (André Keller, *Traité de la peinture de Léonard de Vinci*, 1977).

Il est regrettable que la relation entre les trois documents ait été si peu exploitée alors qu'elle devrait être source de questionnements et étayer la réflexion. La manière d'aborder les documents iconiques explique pourquoi les candidats ont souvent mené des analyses superficielles: soit la réflexion développée par le candidat ne s'appuie pas sur leur étude précise, soit l'approche des œuvres s'avère plus descriptive qu'analytique.

Néanmoins, le jury a constaté l'effort entrepris par un certain nombre de candidats pour mettre en évidence la réflexion de Léonard de Vinci sur l'articulation entre deux mondes, le macrocosme, ou la Terre, et le microcosme, ou le corps humain: « L'eau qui sourd de la montagne est le sang qui maintient la montagne en vie » (se reporter à la bibliographie: Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*). La perception d'un monde comme mouvement a conduit l'artiste à des études, telles que *Le Déluge* et l'« Automobile », qui mettent en évidence sa fascination pour les forces de la nature et de la machine. Dominique Le Nen relève d'ailleurs dans la pratique de l'anatomie de l'artiste « une analogie entre le corps de la Terre et le corps de l'Homme » qui trouve des « prolongements dans son esprit en mécanique » (*Léonard de Vinci: un anatomiste visionnaire*, 2010). À cette idée de l'articulation entre le mouvement et la vie, quelques candidats ont associé – parfois d'une façon si succincte qu'elle laisse le soin au correcteur d'achever le développement – l'idée d'un mécanisme complexe de la pensée chez Léonard de Vinci, articulé à ses multiples expérimentations artistiques et théoriques. On se reportera à cet égard au propos de Patrick Boucheron: « De l'horlogerie à l'hydraulique, de l'anatomie à l'urbanisme – puisque la ville également est parcourue de flux et qu'il s'agit d'en réguler le cours –, tout entraîne Léonard vers une pensée du mouvement universel » (*Léonard de Vinci: Portrait historique d'un génie*, 2005).

Le jury rappelle enfin l'importance de soulever des enjeux artistiques, esthétiques et historiques à partir de l'analyse des documents iconiques et ce, en vue de les articuler à une problématique. Pour cela, il est nécessaire d'exploiter les références bibliographiques communiquées par le programme de l'agrégation interne. Or, si la bibliographie de ce programme fournissait des références d'ouvrages individuels ou collectifs et mentionnait des catalogues des plus récentes expositions consacrées à Léonard de Vinci, force est de constater que les candidats ont, dans leur grande majorité, cité la seule référence de Daniel Arasse sans d'ailleurs expliciter davantage les problématiques soulevées par l'historien sur l'intuition d'un « rythme du monde » au sein de l'Œuvre de l'artiste.

La mention des théories de Freud (se reporter à la bibliographie: *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, rééd. 1987) aurait permis aux candidats de mieux saisir par exemple le passage de la *divinissima trinitas* à la *humanissima trinitas* dans *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant*.

La question de l'inachèvement apparent de la production de l'artiste, notamment dans les domaines de la sculpture et de l'architecture, est quant à lui expliqué par Orlando Cruxen en tant qu'il serait « une forme spécifique de création simultanée dans plusieurs champs » (*Léonard de Vinci avec Le Caravage: hommage à la sublimation et à la création*, 2005). De même, via la recontextualisation des écrits de Paul Valéry (se reporter à la bibliographie: *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, rééd. 1992), les candidats auraient pu préciser la question de l'expérimentation et de la recherche comme acte de création (« Je vois Léonard de Vinci approfondir cette mécanique qu'il appelait le paradis des sciences avec la même puissance naturelle avec laquelle il s'adonnait à l'invention de visages purs et fumeux »), ce qu'Orlando Cruxen nomme une « *praxis* de ce rythme du monde. La peinture et le dessin deviennent ainsi un outil de recherche ainsi qu'un moyen de prouver ses hypothèses ». Il faut d'ailleurs rappeler que les projets techniques de Léonard de Vinci sont loin d'être tous réalisables et que sa démarche empirique trouve surtout sa place dans cet échange entre les arts et les sciences.

Question 2

Tout d'abord, il faut constater que, même si la réflexion « sur la notion de *centre* dans la sculpture de 1960 à 1980, telle que peut l'expérimenter le spectateur » concerne une époque précise, appuyée par des documents iconiques relevant tous de la sculpture anglaise, elle n'est pas totalement déconnectée de la question précédente. Beaucoup trop de candidats ne répondent aux questions qu'en simplifiant leur problématique dans une temporalité strictement circonscrite aux documents proposés – comme si celle-ci n'émergeait en fait que *surou dans* une période ciblée – sans la développer autour de questions transversales et diachroniques.

En effet, si nous pouvons imaginer que dans toute sculpture il y a un centre, dû au fait que celle-ci soit inscrite dans une spatialisation, supposant une forme d'équilibre, fût-il précaire, régi par l'emploi de matériaux, un contexte spatial, une relation à d'autres éléments extérieurs à la sculpture. Ce centre, visible ou invisible, génère nécessairement une relation à un point de perspective, un point de fuite, un point de vue... C'est donc une question récurrente liée à un objet barrage, interférent dans les relations qui peuvent s'établir entre un observateur se déplaçant ou non dans un espace par rapport à son propre champ de vision. Si certaines notions ont trop souvent disparu des copies, ce sont bien celles qui ont trait à l'expérience, à la place du spectateur et donc à la question de spectacle, voire de spectaculaire.

Il était donc primordial ici de dépasser ici une simple description des documents qui sont d'abord des photographies de sculptures mises en scène. Par exemple trop peu de candidats se sont attachés à comprendre, à analyser les liens de *Sculpture Seven* d'Anthony Caro avec le paysage recouvert de neige et la haie d'arbres au second plan, ou encore la prise de vue volontairement plongeante sur *New Stones - Newton's tones* de Tony Cragg, qui en lien avec le jeu de mots du au titre, évidemment à interroger, peut suggérer une réflexion sur la représentation mais aussi sur l'idée de pixellisation et donc l'écran, la couleur... Convoquer un philosophe comme Maurice Merleau-Ponty (*Phénoménologie de la perception*, 1944) était alors particulièrement bienvenu, tout autant qu'instaurer des liens entre *Swing Low* de David Annesley, *Sculpture Seven* d'Anthony Caro et Gilles Deleuze pour la question du pli (*Le Pli, Leibniz et le Baroque*, 1988) autorisait des interrogations faisant écho au travail interdisciplinaire déjà amorcé par Léonard de Vinci.

L'œuvre de Iannis Xenakis, compositeur et architecte, qui est intervenu auprès de Le Corbusier dans la conception du couvent Sainte-Marie de La Tourette peut suggérer des interrogations qui ne sont pas très éloignées ou sous-jacentes à celles provoquées par *Sculpture Seven* d'Anthony Caro, autour d'une critique de l'esthétique classique ou de liens interdisciplinaires avec des questions liées aux matériaux de construction utilisés dans l'architecture moderne ou contemporaine. Guy Debord (*La Société du Spectacle*, 1967) aurait pu être également convoqué, apparaître autour de cette opération de dévoilement, esquissée pourtant autour de ce qui semble s'éloigner de la tradition de la sculpture pour interroger un contexte économique, social et politique, dans un contexte de processus de décentralisation et de sortie de l'ethnocentrisme qui a longtemps privilégié, pour l'art, des normes occidentales et plus précisément gréco-romaines.

La question de la relation de l'œuvre à son environnement, au paysage, permettait également d'interroger l'idée de centre. Anne Cauquelin écrit, dans *L'invention du paysage* (2000) : « Pour qu'il y ait paysage, il faut que soient réalisées deux figures de l'artificialité. La première est le cadrage, au moyen de la fenêtre par laquelle on voit le paysage. La seconde est un jeu de transports avec les quatre éléments constitutifs de la nature : eau, feu, terre (sable), ciel. Les figures de transport sont nécessaires pour faire exister le paysage, c'est-à-dire pour passer de l'arbre à la forêt, de l'étang à l'océan, d'un tas de pierres à la ruine. Pour ce passage des formes aux contenus, nous utilisons la fable, la légende, le conte, la doxa. Nous utilisons aussi les figures de la rhétorique, comme la métaphore ». Les candidats auraient pu se demander *quelles figures de rhétorique* sont à l'œuvre dans les documents fournis comment s'y prend chaque artiste pour nous persuader que ce sont bien des sculptures que nous avons devant nous.

D'autres pistes étaient encore possibles : le fragment avec des questions liées très justement au décentrement ; nos relations culturelles à la couleur ; le dessin dans l'espace ; les réseaux ; la notion géopolitique de centre et de périphérie... questions sauf exceptions absentes de toutes les copies.

ADMISSION

Epreuve professionnelle orale de l'agrégation interne d'arts plastiques

Membres du jury :

Jean Luc BELTRAN, Laurent CHARDON, Gilles DEVAUX, Patricia FREGUIN, Eric GUERIN, Evelyne LEONADUDZZI, Sophie LIMARE, Geneviève QUEBRIAC, François WERCKMEISTER.

Rapport établi par Jean-Michel KOCH et François WERCKMEISTER, avec la participation des membres du jury

Comme lors des précédentes sessions, l'épreuve professionnelle orale de la session 2013 de l'agrégation interne d'arts plastiques a permis de révéler des candidatures de haut niveau : une parfaite maîtrise des programmes de lycée, une bonne compréhension des attendus de l'épreuve, de solides connaissances utilisées à bon escient, de réelles capacités d'écoute et de dialogue caractérisaient cette année encore les meilleures prestations.

Comme chaque année également, les rapporteurs de cette épreuve se doivent de renvoyer les futurs candidats aux rapports précédents, en particulier au rapport de la session 2012 qui s'appuie sur la lecture exhaustive de tous les rapports antérieurs de ce concours et en propose une synthèse particulièrement pertinente.

Dans le présent rapport, après avoir rappelé le cadre général de cette épreuve et le contexte général de l'enseignement des arts plastiques au lycée, nous fournirons quelques éléments d'informations concernant la session 2013, avec deux exemples d'analyse de sujet. Nous en viendrons ensuite à d'indispensables rappels portant sur les compétences attendues et les critères d'évaluation, en formulant quelques recommandations à l'intention des futurs candidats.

1. Rappel du cadre de l'épreuve professionnelle orale

Cadre réglementaire de l'épreuve Arrêté du 28 décembre 2009 fixant les sections et les modalités d'organisation des concours de l'agrégation NOR: MENH0931284A Version consolidée au 01 janvier 2013

Consultable :

http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do;jsessionid=00B26B77C6B990E285AC54DDA1EAF9A0.tpdjo08v_3?cidTexte=JORFTEXT000021625792&dateTexte=29990101

Epreuve professionnelle orale : leçon à l'intention d'élèves du second cycle prenant en compte le volet artistique et culturel d'un projet d'établissement ainsi que le partenariat avec les institutions et professionnels des domaines artistiques et culturels.

Cette leçon, suivie d'un entretien avec le jury, peut faire appel à la présentation d'une expérience pédagogique vécue par le candidat (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 2).

Il s'agit donc d'une épreuve orale (1 h 15) précédée d'une préparation (4 h).

- La préparation correspond à l'étude du dossier et à la construction d'une situation d'enseignement. Trois candidats préparent simultanément, dans une même salle, le même sujet tiré au sort par l'un d'entre eux. Ils soutiennent ensuite leur « Leçon » en même temps, dans trois salles différentes, chacun devant un jury de trois personnes issues de l'enseignement supérieur, de l'enseignement secondaire ou du corps des IA-IPR.

Le sujet est composé d'une question accompagnée d'une consigne textuelle et d'un dossier comportant des éléments iconiques (sans restriction temporelle ou géographique), les images étant précisément légendées. Ce dossier peut également comporter un document textuel (citation).

Aucun document n'est autorisé pour la préparation. Les candidats disposent de feuilles au format raisin pour préparer les éventuels schémas et croquis qui éclaireront leurs exposés.

- L'oral se déroule en deux parties : dans un premier temps (30 minutes), le candidat présente sa proposition pédagogique destinée nécessairement à des élèves de lycée; dans un second temps (45 minutes), le jury dialogue avec le candidat à partir de sa prestation.

La forme de son exposé est laissée à l'entière liberté du candidat. Le cadre réglementaire de l'épreuve rappelle toutefois la nécessité de prendre en compte le volet culturel d'un établissement ainsi que les partenariats artistiques et culturels.

Le jury délibère ensuite et procède à la notation.

2. L'enseignement des arts plastiques au lycée

Beaucoup de candidats, sans doute la grande majorité, n'enseignent pas en lycée. Il leur faut donc se préparer aux attendus du concours en respectant l'indispensable adéquation entre le profil des élèves de lycée et la séquence pédagogique conçue dans le cadre de l'épreuve.

Les éléments suivants peuvent, à cet effet, être pris en compte.

Les élèves des lycées ont des profils tout aussi hétérogènes que ceux du collège, avec cependant une différence notoire, qui les rassemble autour d'un intérêt commun : ils ont choisi de suivre l'enseignement d'arts plastiques en série L ou en option facultative.

Les finalités de l'enseignement en lycée sont dans la continuité de celles du collège et la notion de « parcours » y revêt un sens particulier.

La première chose à faire en tant que candidat est de prendre connaissance très précisément des programmes du lycée. Pour mémoire, voici les références des textes en vigueur :

- Pour le programme de la classe de seconde, enseignement d'exploration et enseignement facultatif : B.O. spécial n°4 du 29 avril 2010.

- Pour le programme *général* du cycle terminal, classes de première et de terminale : B.O. n°9 du 30 septembre 2010.

- Pour le programme *limitatif* de la classe de terminale et pour les épreuves du baccalauréat série L art et facultatif : B.O. n° 5 du 2 février 2012 (ce programme limitatif étant modifié périodiquement, il convient d'en suivre l'actualité).

- Pour les modalités des épreuves du baccalauréat, série L art et facultatif : B.O. n14 du 5 avril 2012.

- Pour le texte réglementaire demandant aux candidats de prendre en compte le volet culturel du projet d'établissement et les partenariats, il convient de se référer à la circulaire sur le parcours d'éducation artistique et culturelle du mois de mai : B.O. n° 19 du 9 mai 2013.

Les enseignements artistiques en lycée ont pour finalité le développement des compétences artistiques des élèves, une compétence étant entendue comme un ensemble de connaissances, de capacités et d'attitudes. En ce sens, ces enseignements s'inscrivent en parfaite continuité avec le collège. Les enseignements artistiques contribuent, au lycée comme au collège, à l'acquisition de compétences générales ou transversales (technologies numériques, maîtrise de la langue...). Ces enseignements préparent, dans la durée, à des épreuves au baccalauréat. En série L notamment, ils permettent aux élèves concernés d'accéder à des formations puis à des carrières liées aux arts visuels. Nombreux sont les témoignages d'élèves issus de ces enseignements faisant état de leur réussite professionnelle dans le domaine de leur choix.

Le paysage général de l'enseignement en lycée a connu, au fil des années, des transformations importantes : les « enseignements d'exploration » et « l'accompagnement personnalisé » sont des cadres d'intervention que ne peuvent ignorer les enseignements artistiques. Ainsi, en dehors des enseignements d'exploration dits de création et activités artistiques, il suffit de se reporter à l'enseignement d'exploration Méthodes et Pratiques Scientifiques pour constater que, dans ce domaine comme dans beaucoup d'autres, le croisement des champs est clairement mis à l'honneur (MPS et arts). Les candidats doivent donc en connaître le fonctionnement et les finalités.

De même, l'enseignement généralisé d'histoire des arts (voir le B.O. n° 32 du 28 août 2008) et la mise en place d'un « référent culture » dans chaque lycée apportent des dimensions nouvelles à la présence des enseignements artistiques dans les lycées, induisant également la mise en œuvre de pratiques pédagogiques partagées entre les disciplines.

S'il n'est ni possible ni souhaitable d'enfermer la pédagogie dans des modèles stéréotypés, il est cependant indispensable de disposer d'une vision claire des éléments constitutifs de toute séquence d'enseignement des arts plastiques.

Connaissances et compétences visées

Il est de la plus haute importance que les objectifs, en matière d'apprentissage et de compétences, soient formulés de la façon la plus claire possible. Si les programmes énoncent clairement les compétences visées, il est indispensable d'apporter une attention particulière à l'énonciation des connaissances dont disposera l'élève à l'issue de la séquence d'enseignement en arts plastiques. La formulation doit en être précise, claire et compréhensible par tous, ce qui nécessite un exigent travail de réflexion. Le candidat, comme il en est lorsqu'il se place dans son rôle de professeur, sera donc particulièrement attentif à la formulation des objectifs en matière de connaissances comme de compétences.

Les corpus d'œuvres et d'auteurs (histoire de l'art, littérature, philosophie...) auxquels il sera fait référence seront explicitement annoncés.

Production plastique

Les enseignements d'arts plastiques reposent fondamentalement sur la pratique. Il faut donc penser toute séquence d'enseignement autour et à partir de cette dimension pratique impliquant la mise en œuvre de démarches pédagogiques spécifiques.

Evaluation

Quelles sont les modalités d'évaluation prévues pour cette séquence pédagogique ? Plusieurs sont envisageables mais le candidat doit avant tout montrer qu'il y a réfléchi et les critères permettront d'évaluer l'acquisition des apprentissages (connaissances et compétences).

Les modalités de « verbalisation » par l'élève peuvent prendre plusieurs formes, individuelles ou collectives, incluant ou non un écrit.

Chacun de ces éléments relève clairement d'une série de choix dont il appartient au candidat de faire la preuve de la pertinence par une solide argumentation. Il importe de veiller à la cohérence de la séquence pédagogique, chaque élément étant examiné pour lui-même et en relation avec les autres. Les différents moments de la séquence, dans le respect d'une progression pédagogique, doivent être articulés selon un « scénario » qui permet d'envisager toutes les phases, en fonction des impératifs (organisationnels, réglementaires, spatiaux, temporels...) en maintenant la singularité d'une proposition : Il n'y a pas qu'un chemin en pédagogie, mais il faut qu'il y ait un chemin !

3. La session 2013

Chaque sujet était précédé de la consigne suivante :

« En vous appuyant sur le dossier documentaire joint et d'autres références de votre choix, vous concevrez, en tenant compte des textes officiels (programmes de la seconde à la terminale, définition des épreuves du baccalauréat) une leçon pour des élèves du second cycle en précisant le niveau de la classe choisie et les objectifs de formation poursuivis ».

Par tirage au sort, 17 sujets (sur un choix de 23) ont été proposés aux candidats, chaque sujet étant précédé de la mention « Votre leçon portera sur : » : « La référence », « Centres », « Habiter », « Lumières », « L'élaboration de l'œuvre », « Espace et lumière », « Le végétal », « Le genre », « Occuper l'espace », « Œuvre et environnement », « (In)visible », « La mise en scène du quotidien », « Portrait et image », « La relation au spectateur », « Le visage », « Mouvements », « La place du spectateur ».

Globalement, les candidats sont de mieux en mieux informés des attendus de l'épreuve comme des programmes et des dispositifs propres au lycée. Les meilleures prestations ont répondu pleinement aux attentes des jurys : pertinence de l'analyse croisée des documents en lien avec la question ; qualité de l'analyse plastique des documents iconiques ; capacité à dégager une problématique ; capacité à transposer cette problématique dans le champ de la didactique des arts plastiques en formulant des objectifs d'apprentissage et d'acquisition de compétences clairs...

Toutefois, comme lors des sessions précédentes de ce concours d'excellence, c'est sur la difficulté à concevoir une problématique et, plus encore, à transposer les questionnements dans le champ de la didactique des arts plastiques, que butent nombre de candidats. Or, il s'agit bien là de compétences attendues de tout professeur en exercice, en lycée comme en collège.

D'autres difficultés récurrentes ont également été signalées par les membres des jurys lors des réunions d'harmonisation ponctuant chaque journée d'épreuve : articuler questionnement « théorique » et dispositif pédagogique ; penser précisément le dispositif d'enseignement, avec rigueur et inventivité, à partir et autour d'apprentissages et de compétences clairement identifiés ; disposer des connaissances indispensables ; justifier les choix pédagogiques (contenu du cours, autonomie de l'élève, évaluation, gestion des temps impartis... Autant de compétences relevant de la pratique ordinaire d'un professeur d'arts plastiques.

Une sérieuse préparation à cette épreuve professionnelle, dans le cadre d'une formation spécifique, supposant un engagement conséquent de la part des candidats, est un indéniable facteur clé de réussite.

Exemples

Sans répéter les conseils méthodologiques contenus dans les rapports des années précédentes, nous rappellerons qu'il s'agit d'abord d'interroger le sujet en articulant le libellé et les documents de façon à dégager quelques problématiques majeures dont il convient de retenir celle qui constituera le ressort de la transposition didactique menant à la construction d'une séquence pédagogique raisonnée.

Nous proposerons ici deux exemples, concernant essentiellement l'analyse des documents, portant sur des sujets de la session 2013.

Premier exemple : « Votre leçon portera sur : "Le visage" ».

Le dossier documentaire proposait trois références iconiques issues du livre de Martial Guédron, *L'art de la grimace*, éditions Hazan 2011 :

1. Charles Le Brun, *Expression des passions de l'âme : la colère, tête de trois quart à droite*, vers 1668-1678, papier blanc, pierre noire, 21,4 X 18,1 cm, Paris musée du Louvre, département des Arts graphiques.

2. Jean Carriès, *Masque d'homme barbu grimaçant*, 1892, grès cérame, h. 33 cm, Sèvres, Cité de la céramique.

3. Bruce Nauman, *Pulling Mouth*, 1969, film 16 mm en noir et blanc, silencieux, Paris, musée national d'Art Moderne-Centre Pompidou.

Quelques observations s'imposent d'abord : le libellé propose une expression générique, « *Le visage* ». Non pas « Un visage », ou « Visages », mais *Le visage*, comme s'il s'agissait de porter la réflexion sur ce qu'il en est du visage dans l'art en général. Les documents donnent bien entendu des pistes, immédiatement, quant à la question des différents traitements du visage dans l'art. Comme presque toujours dans le cadre de cette épreuve, les trois documents renvoient à des thématiques assez facilement identifiables.

- On sait qu'il exista une codification des expressions à destination des peintres et dessinateurs, un catalogage où les artistes pouvaient puiser les figures de leur rhétorique picturale. Avec Le Brun, le visage est un support d'expression de sentiments. L'observation permet de vérifier les données du titre en ce qui concerne la position de ce visage, car le personnage ne regarde pas le spectateur, mais aussi la « passion de l'âme » qu'il est censé exprimer, le visage étant soumis à un mouvement plutôt violent, souligné par le traitement de la chevelure, correspondant à la colère en vertu de la théorie de l'expression par le mouvement du corps développée notamment dans les discours prononcés à l'Académie par Le Brun. De plus, le personnage, un homme dans la force de l'âge, est barbu. Tous ces éléments composent un visage qui n'a pas forcément d'identité propre mais qui renvoie à une typologie. Ce visage est ici anonyme. Il vaut pour tout visage en tant que celui-ci est le lieu d'une expression donnant lecture des sentiments, des « passions de l'âme ». Il s'agit, en cela, d'une allégorie (on pensera à la *Folle monomane de l'Envie* de Théodore Géricaut, par exemple). Les candidats pouvaient également interroger la question de la caricature, évoquer les rapports du visage avec le reste du corps, interroger les incidences de l'axe de la tête choisi, du choix entre face et profil, frontalité et portraits de dos (Gerhard Richter), etc.

- Le *Masque d'homme barbu grimaçant* de Jean Carriès ouvre la voie à de multiples références, des masques japonais aux gargouilles gothiques. En tant que masque, il renvoie aux fonctions rituelles liées à cet objet depuis la plus haute Antiquité occidentale, aux masques de cire immortalisant les traits du défunt... Il peut aussi être mis en lien avec la peinture, par exemple avec les visages du Fayoum. Ce visage là est en fait un autoportrait, Carriès en ayant réalisé une série en variant les expressions pour en figurer au plus près les détails physiologiques dont il explore les capacités expressives et plastiques. Le visage est ici très individualisé, très personnalisé (on pourra se référer à *L'éloge de l'individu* de Tzvetan Todorov). Ce document du dossier renvoie ainsi à la catégorie du portrait et à la question de l'individualisation du visage humain dans l'art. On peut penser alors à l'immense fonds des portraits occidentaux, où le visage occupe une place centrale. Comment ne pas évoquer ici le fameux portrait du *Veil homme avec son petit-fils* de Ghirlandaio ? Ou encore *La Joconde* elle-même, le plus fameux visage

de la peinture (nous invitons les candidats à lire ou relire les pages étonnantes que Roger Caillois consacre à ce visage dans *Méduse & Cie*). Le lien entre le visage et le portrait est interrogé en profondeur par Jean Luc Nancy dans *Le regard du portrait*, par exemple en ces termes : « Je ne 'me ressemble' que dans un visage toujours absent à moi et au dehors de moi, non comme un reflet mais comme un portrait porté au devant de moi, toujours en avance sur moi ». Ou encore : « Ce serait la différence essentielle avec le masque mortuaire, qui présente le mort et non la mort. Le masque prend l'empreinte du mort (l'ouvrage frappé de la mort), le portrait met la mort elle-même à l'œuvre : la mort à l'œuvre en pleine vie, en pleine figure et en plein regard ». On peut penser aussi à Roman Opalka, ou au beau travail d'Urs Lüthi, en particulier à travers le livre que lui consacre Philippe Lacoue-Labarthe, *Portrait de l'artiste en général*, ou encore aux propos de Baudelaire sur le maquillage. Nous renvoyons également à un autre travail photographique – et à la question de la mort dans toute représentation du visage –, celui de Valérie Belin et ses troublantes photographies.

- *Pulling Mouth*, à travers les trois photogrammes présentés, montre l'image partielle d'un visage utilisé comme un matériau, les mains de l'artiste écartant latéralement ses lèvres, cet étirement découvrant ses dents en un curieux autoportrait devenant 'autodéfiguration', loin de toute idéalisation. Le choix du noir et blanc accentue en outre la béance de la bouche. On peut évoquer les autres autoportraits photographiques ou filmiques de Bruce Nauman et les mettre en lien avec les déformations dans la peinture de Francis Bacon.

Plusieurs questionnements pourraient émerger de cette rapide traversée des traitements du visage et de ses enjeux artistiques, autorisant la conception d'un dispositif articulant pratique et investigations tant artistiques (les références sont innombrables) que théoriques. Ainsi des écrits de Georges Bataille : « Car le masque est le chaos devenu chair. Il est présent devant moi comme un semblable et ce semblable, qui me dévisage, a pris en lui la figure de ma propre mort : par cette présence le chaos n'est plus la nature étrangère de l'homme mais l'homme lui-même animant de sa douleur et de sa joie ce qui détruit l'homme... » (Georges Bataille, *Le masqué*). Ainsi, également, de ceux de Georges Didi-Huberman ou des travaux de Thierry Dufrêne sur Giacometti.

On notera enfin les proximités de ces problématiques avec le programme de Première de spécialité (La figuration), ou avec le programme de Première d'enseignement facultatif (La représentation), ou encore en enseignement facultatif de Terminale.

Quant à la transposition didactique, dans le cadre de laquelle il s'agit de formuler aussi clairement que possible des objectifs d'apprentissage pour les élèves, la question véritablement fondamentale est d'abord celle-ci : que vont apprendre les élèves ? Quels effets de sens recèle l'œuvre ? Quels effets peut produire sur un spectateur la représentation d'un visage (identification, angoisse, répulsion, fascination, curiosité...) ? Comment exprimer un sentiment, une idée, une émotion... en travaillant sur « le visage » en dépassant ou en déplaçant les codes et les usages ?

Deuxième exemple : « Votre leçon portera sur : "La mise en scène du quotidien" ».

Le dossier était composé de trois références :

1. Pieter De Hooch P, *La Chambre à coucher*, 1658-60, huile sur toile, 50.8 x 61 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe
2. Daniel Spoerri, *Le Petit déjeuner de Kichka I*, 1960, chaise en bois et objets divers, 36,5 x 69,5 x 64,5 cm. MOMA, New York.
3. Michel Journiac, *24 h de la vie d'une femme ordinaire : la vaisselle*, 1974, extrait de la série des « Réalités », épreuve gélatino-argentique

Les candidats avaient donc à s'intéresser à une scène de genre hollandaise du XVII^e siècle, un « tableau-piège » réalisé par l'un des membres fondateurs du groupe des Nouveaux-Réalistes, et une mise en scène photographique proposée par un artiste « performeur » des années 1970. D'origines diverses, d'époques très différentes et traduisant des préoccupations variées, ces documents permettaient une approche élargie de la question de la mise en scène du quotidien.

- La peinture de genre ou scène de genre, particulièrement développée par les peintres hollandais du XVII^e siècle, offre un type d'œuvres picturales où figurent des scènes contemporaines des artistes, souvent saisies sur le vif. Au-delà de moments savoureux ou anecdotiques, cette peinture mettait également en scène les valeurs culturelles et sociales de la jeune République hollandaise, en représentant des aspects de la vie des classes moyennes dans leurs intérieurs cossus ou en montrant la quiétude de vivre des campagnes, les fêtes villageoises ou des scènes de vie quotidienne. *La Chambre à coucher* de P. De Hooch appartient à la première catégorie, présentant une scène intime dans un intérieur lumineux et bien entretenu, typique des peintures de l'époque. Le sujet en soi ne présente pas un grand intérêt : une femme (la maîtresse de maison, une servante ?) refait un lit, alors qu'une petite fille

entrouvre la porte, laissant entrapercevoir une enfilade de pièces et un jardin arboré à l'arrière-plan. Au-delà de ce sujet anodin, le peintre nous parle d'un moment de bonheur très simple et de la quiétude qui émane d'un début de journée ensoleillée.

- Avec *Le petit déjeuner de Kichka*, Daniel Spoerri propose une sorte d'instantané tridimensionnel issu d'une situation plus ordinaire encore. Il s'agit ici d'une banale chaise d'atelier (tachée de peinture), sur laquelle sont disposés les reliefs d'un petit déjeuner pris sur une planche : deux bols, un coquetier, des cuillères et des couteaux, une boîte de lait concentré, du café soluble... L'intention de l'artiste n'est pas ici d'exprimer un imaginaire : son travail se veut un simple constat de la réalité. Ainsi, dit D. Spoerri, « Je ne mets qu'un peu de colle sous les objets, et je ne me permets aucune créativité ». La colle lui permet de « piéger » le réel, de le figer en l'état et d'en conserver la trace intacte. L'intervention de l'artiste se manifeste dans le choix des objets retenus et son travail consiste uniquement à mettre en scène ce réel, par un basculement du plan horizontal (le réel) à un plan vertical (le tableau fixé au mur).

- À l'opposé, Michel Journiac se met en scène dans une situation totalement artificielle. Déguisé et grimé, il mime les actions les plus banales de la journée d'une femme ordinaire, qui s'occupe du réveil de son mari, se consacre aux diverses tâches ménagères, se maquille et s'habille pour sortir, etc. Chaque moment donne lieu à une prise de vue photographique, dont l'ensemble constitue *Les 24h de la vie d'une femme ordinaire*. Ici, le réel est rejoué, mis en scène et réinterprété, sans chercher à cacher la dimension caricaturale de la situation. Les « Réalités » évoquées dans le titre ne font pas partie de la « vraie vie » de l'artiste. Par ces saynètes comiques, M. Journiac dénonce les conditions de vie des femmes des années 1970, tout comme il dénonce dans son œuvre toutes les répressions sociales liées au genre ou à la sexualité.

Les caractéristiques de chacune de ces œuvres et les intentions trop rapidement évoquées de leurs créateurs permettent ici encore de dégager quelques pistes susceptibles de retenir l'attention d'élèves de second cycle. Si l'art peut traduire de grands sentiments universels, représenter des scènes mythologiques ou religieuses, il peut également interroger le banal, le quotidien, l'ordinaire. Parmi les nombreux auteurs s'étant intéressés à ce sujet, mentionnons John Dewey, Nelson Goodman, Arthur Danto, Georges Perec... les uns du côté de la transfiguration du banal, les autres de celui des petits riens et des bonheurs du quotidien.

Les opérations suivantes pourraient être convoquées :

- Raconter
- Mettre en scène
- Magnifier, enjoliver
- Inventer, réinventer

Les formes autorisées pourraient être très diverses, des supports traditionnels au documentaire ou au livre d'artiste.

4. Compétences attendues, critères d'évaluation et recommandations

Le rapport de la session 2012 fournit divers compléments indispensables à la préparation du concours en matière de méthodologie (transposition didactique ; construction de la séquence d'enseignement ; évaluation ; volet artistique et culturel) auxquels nous renvoyons les candidats.

Les éléments d'évaluation retenus par le jury pour l'épreuve professionnelle orale de la session 2013 sont reconduits avec de légères modifications qui sont intégrées au texte ci-dessous.

Éléments d'évaluation

Le déroulement de l'épreuve s'articule en quatre phases sur lesquelles les jurys procèdent à l'évaluation des prestations des candidats :

- analyse du dossier documentaire,
- transposition didactique des problématiques en notions enseignables,
- construction de la séquence pédagogique dans le cadre d'une progression intégrant l'évaluation des travaux des élèves,
- exposé et dialogue avec les membres du jury

Compétences attendues dans l'analyse du sujet (libellé et dossier documentaire) (5 points) :

Le jury sera attentif à ce que le candidat :

- fasse preuve de méthode pour aborder les différentes dimensions du sujet,
- sache exprimer la richesse des documents avec un vocabulaire spécifique maîtrisé,
- puisse proposer des rapprochements ou des oppositions,
- soit capable de replacer les documents dans un contexte, de les mettre en relation avec l'histoire des arts et d'autres références de son choix.

Compétences attendues dans la transposition didactique (5 points) :

Le jury sera attentif à ce que le candidat :

- sache problématiser sa proposition, en relation précise avec l'expérience sensible des élèves concernés, avec leurs acquis et avec les programmes,
- soit capable d'effectuer un choix explicite parmi toutes les questions soulevées par le sujet et de définir un objectif de formation pour les élèves.

Compétences attendues dans la construction d'une séquence pédagogique (5 points)

Le jury sera attentif à ce que le candidat :

- sache construire et argumenter un dispositif pertinent, cohérent, dynamique et réaliste,
- sache anticiper une variété de réponses possibles de la part des élèves,
- ait réfléchi au repérage des éléments permettant une évaluation,
- soit capable de penser à la construction des apprentissages dans le cadre de la formation des élèves.

Compétences attendues dans la communication et la pédagogie du propos (5 points)

Le jury sera attentif à ce que le candidat :

- sache communiquer oralement en prenant en compte la voix, le rythme, la posture, l'espace dans sa relation avec ses interlocuteurs
- sache communiquer visuellement par des schémas et croquis, en utilisant les supports comme le tableau, les systèmes d'accrochage ou d'affichage mis à disposition
- soit capable de réactivité face aux sollicitations du jury
- soit capable de procéder à une analyse critique de sa proposition et fasse preuve d'autoévaluation

Ni soutenance de mémoire en science de l'éducation, ni relation descriptive d'une expérience pédagogique, cette épreuve suppose que la démarche conçue par le candidat puisse être directement mise en application dans un contexte réel. Il s'agit donc, pour le candidat, de témoigner de ses connaissances artistiques et théoriques et de ses compétences pédagogiques.

Recommandations

La première des recommandations du jury est d'encourager les candidates et candidats à se préparer à cette épreuve, si possible dans le cadre d'une formation spécifique :

- **Culture artistique et théorique**

Il s'agit, pour chacun, de consolider et d'élargir en permanence ses connaissances. La constitution de dossiers thématiques dont le contenu peut se voir en permanence enrichi par des références (artistes, œuvres, auteurs) concernant toutes les périodes de l'histoire des arts est une excellente méthode de travail.

De même, des fichiers concernant les différents aspects de la didactique des arts plastiques, peuvent être régulièrement actualisés et augmentés.

Il ne s'agit bien entendu pas là d'outils strictement réservés à la préparation d'un concours : ils constituent les ressources de toute activité professionnelle d'enseignement.

- **Méthodes concernant la construction de la séquence pédagogique**

Lire soigneusement quelques rapports des sessions antérieures. Les jurys n'attendent pas une leçon correspondant, sous peine de disqualification, à un modèle prédéterminé.

Travailler en profondeur les programmes du lycée et s'informer des pratiques en place les plus pertinentes.

S'entraîner à construire et à présenter plusieurs séquences à partir de sujets des sessions antérieures.

Dans tous les cas, il importe de justifier ses choix et de les assumer.

- **Communication**

Travailler ses qualités de communication en s'employant à clarifier au mieux sa pensée, à choisir la meilleure formulation pour son argumentation, à améliorer sa diction, sa posture...

S'exercer à la production de schémas, croquis, affiches, documents divers susceptibles d'être utile tant devant un jury d'agrégation que devant des élèves...

Des indications bibliographiques figurent en Annexe 2.

ADMISSION

Epreuve de pratique et de création plastiques

Rappel du texte réglementaire de l'épreuve :

Arrêté du 28 décembre 2009 (B.O. n°37 du 14 octobre 2010)

Épreuve de pratique et création plastiques : réalisation bi ou tridimensionnelle à partir d'une programmation précise fixée par le jury.

Cette épreuve a pour but de tester l'aptitude du candidat 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 ses savoir faire en matière d'expression et de communication artistiques.

Déroulement de l'épreuve :

a) réalisation : 8 heures

b) présentation de son travail par le candidat et discussion avec le jury : trente minutes.

Coefficient 2

Extraits de la note de service n° 2010-141 du 21-9-2010 concernant les concours de recrutement en arts plastiques² :

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 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.

Sujet

« Miniaturisation »

A travers votre réalisation plastique, vous rendrez compte de votre appropriation du sujet proposé.

Les documents joints proposent des pistes de réflexion et des soutiens visuels ; ils devront laisser des traces tangibles dans votre production, sans pour autant faire nécessairement l'objet de citations directes.

Document 1

« Je possède d'autant mieux le monde que je suis habile à le miniaturiser. Mais, ce faisant, il faut comprendre que dans la miniature les valeurs se condensent et s'enrichissent. Il ne suffit pas d'une dialectique platonicienne du grand et du petit pour connaître les vertus dynamiques de la miniature. Il faut dépasser la logique pour vivre ce qu'il y a de grand dans le petit ».

Gaston Bachelard, *La Poétique de l'Espace* [1957], Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1994, p. 142.

Document 2

Modèle de bateau, Moyen Empire, v. 2000 av. J.-C., Bois stuqué et peint, H.: 29, 50 cm, L.: 67 cm, Pr.: 15,50 cm, Musée du Louvre, Sully, Rez-de-Chaussée, salle 3.

Document en ligne : <http://www.23hq.com/Sixtine/photo/5328928>

Document 3

Khosrow surprend Shirin au bain, vers 1620. Attribué à Haydar Qoli. Tiré du Khamseh (5 poèmes) de Nezami. Peinture à la gouache, Enluminure et texte calligraphié sur papier sablé d'or. 17,6 X 13,6 cm. BnF, dép. des Manuscrits Orientaux.

Document en ligne :

http://www.bnf.fr/fr/evenements_et_culture/anx_expositions/f.lart_enluminure_islam.html

Document 4

Marcel Duchamp, *La boîte-en-valise, 1936/1968*, Paris 1936 - New York 1941, Boîte en carton recouverte de cuir rouge contenant des répliques miniatures d'œuvres, 69 photos, fac-similés ou reproductions de tableaux, collés sur chemise noire. Cuir rouge, carton, toile rouge, papier, rhodoïd (ou mica), 40,7 x 38,1 x 10,2 cm. Boîte déployée pour présentation : 102 x 90 x 39,5 cm. S.n., 1968. S. à l'intérieur de la boîte, sur la toile rouge : Marcel Duchamp. Au dos : de ou par / MARCEL DUCHAMP / ou / RROSE SELAVY.

Document en ligne :

[http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-Duchamp/popup07.html](http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ens- Duchamp/popup07.html)

Document 5

Anne et Patrick Poirier, *Exotica*, 2000, installation, matériaux divers : jouets, emballages, chutes de bois, pièces de moteurs, rebuts variés, peinture noire, colle, jumelles, 13 x 8 m (détail).

Courtesy Anne et Patrick Poirier.

Document 2



Modèle de bateau, Moyen Empire, v. 2000 av. J.-C., Bois stuqué et peint, H.: 29, 50 cm, L.: 67 cm, Pr.: 15,50 cm, Musée du Louvre, Sully, Rez-de-Chaussée, salle 3

Document en ligne : <http://www.23hq.com/Sixtine/photo/5328928>

Dans les tombeaux du début du Moyen Empire, on disposait des modèles réduits des activités humaines, sous la forme de maquettes en bois peint. Parmi eux, le bateau avec son équipage est le plus courant.



Khosrow surprind Shirin au bain, vers 1620. Attribué à Haydar Qoli. Tiré du Khamseh (5 poèmes) de Nezami. Peinture à la gouache, Enluminure et texte calligraphié sur papier sablé d'or. 17,6 X 13,6 cm. BnF, dép. des Manuscrits Orientaux.

Document en ligne :

http://www.bnf.fr/fr/evenements_et_culture/anx_expositions/f.lart_enluminure_islam.html

Document 4



Marcel Duchamp, *La boîte-en-valise*, 1936/1968, Paris 1936 - New York 1941, Boîte en carton recouverte de cuir rouge contenant des répliques miniatures d'œuvres, 69 photos, fac-similés ou reproductions de tableaux, collés sur chemise noire. Cuir rouge, carton, toile rouge, papier, rhodoïd (ou mica), 40,7 x 38,1 x 10,2 cm. Boîte déployée pour présentation : 102 x 90 x 39,5 cm. S.n., 1968. S. à l'intérieur de la boîte, sur la toile rouge : Marcel Duchamp. Au dos : de ou par / MARCEL DUCHAMP / ou / RROSE SELAVY. Document en ligne :

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ens- Duchamp/popup07.html>



Anne et Patrick Poirier, *Exotica*, 1999-2000, 15 x 13 x 0,7 m, maquette/installation, matériaux divers.
Courtesy Anne et Patrick Poirier.

Membres du jury

Laurent BRUNEL, Marie-Pierre CHANVILLARD, Patrick DE PIN, Valérie DUPRE, Fabienne FLAMBARD, Emmanuelle GUEDON, Jean JEROME, Hélène LAULAN, Valérie VAUBOURG

Rapport établi par Hélène LAULAN et Valérie DUPRE,
avec la collaboration des membres du jury

Préambule :

Les épreuves d'admissibilité n'ont pas imposé aux candidats, déjà enseignants, de s'entraîner à l'épreuve de pratique et de création plastiques. Celle-ci requiert cependant une solide préparation permettant de mettre en acte une pratique personnelle en adaptant cette dernière au sujet imposé, dans le cadre des contraintes spatiales, matérielles et temporelles du concours.

Les candidats sont, de plus, appelés à présenter oralement les enjeux plastiques et théoriques de leur travail en référence au sujet, en témoignant du sens de leur engagement personnel dans une pratique artistique.

Les rapports de jury, au fil des années, permettent aux candidats de se préparer aux épreuves en se confrontant aux sujets antérieurement proposés. Les conseils méthodologiques qu'ils recensent fournissent une aide précieuse et permettent aux candidats d'éviter les principaux écueils.

Les coulisses de l'épreuve :

Au début de la session des épreuves d'admission, les candidats³ sont accueillis lors d'une réunion plénière à l'occasion de laquelle est présenté le cadre général des épreuves d'admission : organisation matérielle et temporelle de la semaine, conseils pratiques aux candidats...

Le cadre règlementaire, visant à faire respecter le respect des consignes mais aussi à assurer l'équité entre les candidats et leur sécurité, est alors précisé. La plus grande attention est demandée quant au respect des lieux. Les locaux mis à disposition par l'IUFM de Strasbourg sont entièrement bâchés et il est par exemple impossible d'y accrocher des travaux aux murs mais des panneaux sont mis, à cet effet, à disposition des candidats. Il est aussi rappelé que, pendant toute la durée de l'épreuve, les candidats n'ont l'autorisation de se déplacer qu'en étant accompagnés par un surveillant, ou encore que l'usage de tout matériel dangereux est prohibé.

Avant le début de l'épreuve, aidés par les surveillants, les candidats apportent leur matériel et les matériaux de leur choix (dans le respect de la réglementation) aux emplacements qui leur ont été alloués. L'épreuve débute quand tous les candidats sont installés (aux environs de 10h). Le sujet est alors distribué.

Analyse du dossier

Il s'agit dans un premier temps de comprendre le sujet au regard des attentes de l'épreuve : analyser les documents, les replacer dans un contexte historique et artistique, les mettre en relation entre eux et avec l'intitulé. Le sujet, dont toutes les composantes sont à explorer et qu'il ne faut jamais perdre de vue, fournit les éléments de départ à la création plastique à laquelle il convient de donner forme et sens.

Le temps de l'épreuve, 8 heures, est une contrainte dans le cadre de laquelle sera conçue et réalisée l'œuvre.

« Miniaturisation » était l'intitulé du sujet de la session 2013, accompagné de cinq documents, un document textuel et quatre documents iconographiques.

Le texte de Bachelard est une mine de pistes permettant d'interpréter les œuvres du dossier proposé.

La maquette égyptienne est le modèle réduit d'un objet usuel et de ses utilisateurs, une représentation de l'activité humaine destinée à accompagner le défunt dans l'au delà. En cet objet, symbolisant une culture, se condensent histoire, mémoire, voyages, rêves, idée de dépassement de la finitude : on comprend alors « ce qu'il y a de grand dans le petit ».

³ À l'exception des candidats bénéficiant d'un 1/3 temps supplémentaire, convoqués 1 heure plus tôt.

La miniature persane donne à voir un monde dans lequel les humains font harmonieusement partie de la nature, le texte s'associant à l'image (les valeurs, ici, « se condensent et s'enrichissent ») pour raconter, poétiquement, une histoire partagée dans laquelle le poétique l'emporte sur le rationnel.

La *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp est un musée portatif rassemblant les reproductions miniaturisées de quelques unes des œuvres de l'artiste. La boîte contenant ces « documents » devient cependant œuvre elle-même tout en autorisant le collectionneur à « posséder un monde ».

Enfin, la maquette/installation calcinée d'Anne et Patrick Poirier invente une archéologie du futur, associant mémoire et visions d'avenir, souvenir des destructions passées et crainte de celles qui sont à venir. Ici la miniature invente un monde « exotique », fait d'objets de rebut devenus architectures et paysages, des jouets noircis (avions, voitures, cyclistes...) organisant un petit monde figé par la destruction incendiaire.

Évidemment, les brefs commentaires ci-dessus n'épuisent pas la polysémie des images et la richesse de la citation de Bachelard, chaque candidat pouvait privilégier d'autres interprétations. Beaucoup de pistes sont à explorer : la question de la condensation ; celle du paradoxe entre la grande taille de l'installation des Poirier et leur pratique de la « miniaturisation » ; les vertus dynamiques des miniatures ; la question de l'échelle dans les rapports entre réalité et imaginaire (le surgissement du merveilleux, de l'irrationnel, le rêve, le cauchemar...).

Ne choisir, comme l'ont fait de nombreux candidats, qu'une seule partie de la citation de Gaston Bachelard pour la commenter, souvent sans même la mettre en lien avec les documents visuels, appauvriait considérablement le sujet et pouvait aisément conduire à concevoir un travail très éloigné de celui-ci ou même tout à fait hors-sujet.

Très peu de candidats ont pensé à d'autres formes de « miniaturisation » comme on peut en trouver dans le livre d'artiste (option adoptée par le lauréat du concours) ou le daguerréotype (susceptible de justifier, sans risque de hors-sujet, un travail d'agrandissement).

Réalisation :

Il s'agit bien de concevoir et de réaliser une œuvre singulière en s'emparant du sujet, comme le ferait par exemple un artiste répondant à la commande d'un centre d'art ouvrant un appel à propositions.

L'espace alloué impose une contrainte majeure à laquelle il convient de s'adapter, comme à la durée de l'épreuve. Les choix initiaux orientant le projet, lui donnant sens, sont déterminants et la précipitation est souvent rédhibitoire. La surenchère de matériaux et de procédés complique et rend plus difficile l'émergence d'une cohérence. Souvent, *Less is more!* Revenir sur de mauvais choix est parfois possible mais la contrainte temporelle n'autorise pas de trop nombreux repentirs. Il faut donc prendre initialement le temps de concevoir le processus de création, anticiper tous les moments de la pratique dans son déroulement à venir et jusqu'à la production finale, sans jamais perdre de vue le sujet. Il faut se refuser à négliger toute incohérence dans la démarche : celle-ci sera évidemment décelée par les membres du jury lors de la soutenance et placera le candidat en situation de fragilité, voire d'échec. Il est donc indispensable de peser chacun de ses choix, de penser son travail avec rigueur tout en faisant appel à son imagination, sa créativité.

Le cadre réglementaire général, rappelé au début du présent rapport, précise que « 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 ».

Lors de la session 2013, les membres du jury ont regretté la banalisation, dans le cadre de cette épreuve de création plastique, de matériaux porteurs de leurs propres valeurs formelles et de connotations spécifiques (certains papiers préimprimés, notamment), desservant une démarche au lieu de l'enrichir.

Préparation de la présentation au jury et rédaction de l'argumentaire :

La soutenance s'inscrit dans la continuité de la réalisation et doit permettre de rendre compte de la démarche elle-même : le temps de l'analyse des documents ; l'appropriation du sujet et la conception de l'œuvre ; l'anticipation de son aboutissement ; les étapes de sa réalisation.

Les choix sont explicités, la réalisation commentée pour mettre en évidence ses composantes intellectuelles et sensibles.

Il faut éviter un commentaire trop exhaustif, clos sur lui-même, pour au contraire autoriser des ouvertures dont les membres du jury pourront s'emparer lors de l'entretien.

Les références convoquées, tant théoriques (philosophie, littérature, histoire et critique d'art...) qu'artistiques (corpus d'artistes de toutes les périodes de l'histoire de l'art, mais aussi de musique,

cinéma, théâtre...), doivent éclairer le processus de la création plastique ayant conduit, à partir des données initiales, à produire une œuvre singulière.

C'est bien la familiarité du candidat avec les textes et les œuvres qui doit être ici mise en évidence.

Il faut surtout éviter que ces références apparaissent comme un simple exercice d'érudition, sans pertinence dans le cadre du travail présenté.

Mieux vaut rédiger son commentaire et l'avoir sous les yeux lors de la soutenance.

La soutenance :

La soutenance se déroule devant un jury composé de trois membres dont les divers parcours professionnels garantissent des approches, des sensibilités et des pratiques différentes.

En préalable aux soutenances, à l'issue des huit heures de réalisation, le jury a visité les salles de travail et possède une vision globale des travaux. Cette année, les salles ont offert aux regardeurs beaucoup de choses à découvrir, certains travaux aiguillant particulièrement la curiosité.

Le candidat dispose de 10 minutes pour présenter son travail. L'entretien de 20 minutes qui suit offre l'occasion d'un véritable dialogue entre les membres du jury et le candidat.

La soutenance révèle les aptitudes réflexives du candidat, ses capacités de synthèse, d'argumentation, d'adaptation aux situations, d'ouverture.

Les questions permettent aux membres du jury de revenir sur certains points de l'argumentation du candidat (pertinence par rapport au sujet, processus de réalisation du travail, références artistiques et théoriques, sens de l'œuvre...), mais aussi sur de nouvelles questions (inscription dans la contemporanéité, par exemple). La capacité du candidat à adopter une distance critique vis-à-vis de son propre travail est primordiale et il est inutile de tenter de défendre de mauvais choix, comme s'y emploient certains candidats !

Le candidat doit se montrer capable de s'adapter aux différents points de vue, de se saisir de nouvelles propositions, de reformuler sa pensée : autant de qualités nécessaires à l'enseignement des arts plastiques, une discipline où s'allient sens et sensation, raison et émotions. Le choix des mots et des images est très important face aux élèves que l'on accompagne dans leurs expériences esthétiques.

Critères d'évaluation :

La note finale intègre dans ces indices d'évaluation l'interaction de tous les éléments de l'épreuve :

- La capacité du candidat à s'appropriier le sujet et à en penser les développements (7 points) ;
- La maîtrise des moyens mis en œuvre, leur adéquation avec les intentions (7 points) ;
- La qualité orale de la prestation, la capacité du candidat à engager un dialogue avec le jury et à adopter une distance critique (6 points).

[Attention : ces critères sont modifiés pour la session 2014 \(voir Annexe 3\)](#)

ANNEXE 1

Programme de l'épreuve de culture artistique Session 2014

Question relative à une période antérieure au XXe siècle :

Léonard de Vinci (1452-1519), l'œuvre artistique et les écrits théoriques.

Bibliographie :

Arasse, Daniel, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris, Hazan, 1997, 2003.
Freud, Sigmund, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1987.
Eissler, K.R., *Léonard de Vinci, étude psychanalytique*, Paris, PUF Bibliothèque de Psychanalyse, 1980.
Vasari, *Vies des artistes*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2010.
Valery, Paul, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1992.
Léonard de Vinci, *La peinture*, textes traduits et présentés par André Chastel, Paris, Hermann, 1964, rééd. 2004.
Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, textes traduits et présentés par André Chastel, Paris, Editions Berger-Levrault, 1987.
Laurenza, Domenico, *Léonard de Vinci Anatomies*, Gründ, 2010.

Catalogues :

Leonardo da Vinci, catalogue de l'exposition *Leonardo da Vinci, painter at the court of Milan at the national Gallery*, (dir. Luke Syson et Larry Keith), éd. Fonds Marcator, 2011.
La Sainte Anne, l'ultime chef d'œuvre de Léonard de Vinci, Musée du Louvre, catalogue RMN, 2012.
Léonard de Vinci l'inventeur, Otto Letze, catalogue de l'exposition *Léonard de Vinci l'inventeur*, Fondation Pierre Gianadda, Martigny Suisse, 2012.

Question relative au XXe siècle :

[Attention : Renouveau](#)

L'image et le texte dans la peinture, la photographie, le dessin, les installations..., de Marcel Duchamp à nos jours.

Bibliographie :

Ouvrages généraux :

BARTHES Roland, « La Rhétorique de l'image », *Communications*, 4, 1964, p. 40-51.
BUTOR Michel, *Les mots dans la peinture* [1969], Paris, Flammarion, « Champs », 1994.
DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe* suivi de *Notes. Écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet et Paul B. Franklin*, Paris, Flammarion, 2008
GOODMAN Nelson, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* [1968], prés. et trad. J. Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.
LESSING Gotthold Ephraim, *Laocoon, ou des limites de la peinture et de la poésie* [1766], trad. A. Courtin (1866), Paris, Hermann, 1990.
LYOTARD Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971.
MAGRITTE, René, *Les mots et les images. Choix d'écrits*, Bruxelles, Labor, 1994.
MARIN Louis, *De la représentation*, Paris, Seuil/Gallimard, 1994.
MASSIN, *La Lettre et l'Image* [1970], Paris, Gallimard, 1993.

MONTANDON, Alain (s.l.d.), *Signe/Texte/Image*, Meyzieu, Césura Lyon édition, 1990.
MORLEY Simon, *L'Art les mots* [2003], Paris, Hazan, 2004.
PEIRCE Charles Sanders, *Ecrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle, Paris, Seuil, 1978.
Poésure et Peinture « d'un art, l'autre », catalogue de l'exposition du 12/02 au 23/05 1993, Commissariat Bernard Blistène, Centre de la Vieille Charité, Musées de Marseille et RMN, 1993
RANCIERE Jacques, *Aesthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011.
SCHAPIRO Meyer, *Les mots et les images. Sémiotique du langage visuel* [1996], trad. P. Alféri, Paris, Macula, 2000.
TILLEUIL, Jean-Louis Tilleuil (s.l.d.), *Théories et lectures de la relation image-texte*, Cortil-Wodon, E.M.E., 2005
VOUILLOUX Bernard, *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris, Eclat, 1997.
VOUILLOUX Bernard, « Du figural iconique », *Poétique*, 146, 2006, p. 131-146.

Monographies :

Consulter les monographies concernant les artistes de la liste ci-dessous, non exhaustive :

Art & Language, Valerio Adami, Pierre Alechinsky, Richard Baquié, Jean-Michel Basquiat, John Baldessari, Glen Baxter, Ben, Joseph Beuys, Alighiero Boetti, Marcel Broodthaers, Sophie Calle, Jean Degottex, Sonia Delaunay, Jean Daviot, Christian Dotremont, Marcel Duchamp, Robert Filliou, Gérard Fromanger, Jochen Gerz, Guerrilla Girls, Raymond Hains, Thomas Hirschhorn, Jenny Holzer, Robert Indiana, Isidore Isou, Alfredo Jaar, On Kawara, William Kentridge, Joseph Kosuth, Barbara Kruger, Jean Le Gac, Roy Lichtenstein, René Magritte, Ján Mancuska, Mario Merz, Annette Messager, Henri Michaux, Joachim Mogarra, Tania Mouraud, Bruce Nauman, Roman Opalka, Ewa Partum, Dan Perjovschi, Adrian Piper, Jaume Plensa, Anne et Patrick Poirier, Ed Ruscha, Charles Sandison, Kurt Schwitters, Nancy Spero, Antoni Tàpies, Barthélémy Toguo, Cy Twombly, Jacques Villeglé, Carrie Mae Weems, Lawrence Weiner, Rémy Zaugg...

ANNEXE 2

Indications bibliographiques Pédagogie et Didactique

Essais sur l'artiste, ses perceptions, les théories de l'art :

COHN, Danièle (sld) ; FIEDLER, Konrad, deuxième édition, traduit par Inès ROTERMUND ; Sarah SCHMIDT ; Werner UWER ; Sacha ZILBERFARB, *Sur l'origine de l'activité artistique*, Paris, Ed. Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2008.

DEWEY, John, trad. Jean-Pierre COMETTI, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2010.

Repères sur l'évolution de l'enseignement des arts plastiques :

ARDOUIN Isabelle, « *Du dessin aux arts plastiques* », in DEVELAY Michel (sld), *Savoirs scolaires et didactiques des disciplines, une encyclopédie pour aujourd'hui*, ESF, « Pédagogies », 1995.

ARDOUIN, Isabelle, *L'Éducation artistique à l'école*, Issy-les-Moulineaux, ESF, « Pratiques et enjeux pédagogiques », 1997.

BOURDIEU, Pierre, *Penser l'art à l'école*, Actes Sud, 2001.

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

DE DUVE, Thierry, *Faire école (ou la refaire ?)*, édition revue et augmentée, Dijon, Les Presses du Réel, 2008.

ENFERT, Renaud (d'), *L'Enseignement du dessin en France*, Paris, Belin, « Histoire de l'éducation », 2003.

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

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

GAILLOT, Bernard-André, *Arts plastiques. Éléments d'une didactique critique*, Paris, PUF, « Éducation et formation », 2012.

LISMONDE, Pascale, *Les Arts à l'école*, Paris, SCEREN CNDP, Gallimard, « Folio », 2002.

MICHAUD, Yves, *Enseigner l'art ? Analyses et réflexions sur les écoles d'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, « Rayon Art », 1993 [rééd. 1999].

PÉLISSIER Gilbert (sld), *Arts plastiques au collège. Enseignement en situation d'autonomie*, [1987, MEN], Lyon, CRDP, 1988.

ROUX, Claude, *L'Enseignement de l'art. La formation d'une discipline*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999.

MONNIER Gérard, *Des Beaux-Arts aux Arts Plastiques, une histoire sociale de l'art*, Besançon, La manufacture, 1991.

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

Revues

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, Autrement, n° 195, 2002.

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

Ouvrage fondateur de la pensée sur la didactique en France :

CHEVALLARD Yves, *La transposition didactique*, Grenoble, La Pensée Sauvage, Grenoble, 1985.

Ouvrages permettant la synthèse sur des avancées en matière de pédagogie, de didactique, de théories des apprentissages :

ARDOINO, Jacques, *Les avatars de l'éducation : problématiques et notions en devenir*, Paris, PUF, 2000.

ARENILLA, Louis, GOSSOT, Bernard, ROLLAND, Marie-Claire, ROUSSEL, Marie-Pierre, *Dictionnaire de pédagogie*, Paris, Bordas, 1996.

ASTOLFI Jean-Pierre, *L'école pour apprendre*, Paris, ESF, 1992. (synthèse d'avancées récentes de la didactique)

ASTOLFI Jean-Pierre, *L'erreur, un outil pour enseigner*, Paris, ESF, « Pratiques et enjeux pédagogiques ».

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

BARBIER, René, *L'Approche transversale. L'écoute sensible en sciences humaines*, Paris, Anthropos, « Exploration interculturelle et sciences sociale », 1997.

DEWEY, John, *Expérience et Éducation* (précédé de *Démocratie et Éducation*), Armand Colin, 1938 [rééd. 2011]

DROUIN-HANS, Anne-Marie, *L'Éducation, une question philosophique*, Paris, Anthropos, « Poche éducation », 1998.

DEVEULAY Michel, *Peut-on former les enseignants ?* Paris, ESF, 1994. (éclairages sur le domaine relatif aux savoirs disciplinaires et à leur épistémologie, le domaine de la didactique de leurs disciplines, de celui de la pédagogie, et du domaine de la formation psychologique)

MATHON, Ostiane, *Réussir sa première classe*, Issy-les-Moulineaux, Paris, ESF, « Le Café pédagogique », 2012.

MEIRIEU, Philippe, *Pédagogie : le devoir de résister*, Issy-les-Moulineaux, Paris, ESF, 2007.

MEIRIEU Philippe, *Apprendre... oui mais comment*, Paris, ESF, 1987. (réflexions théoriques sur la situation problème et questions liées à son application pratique)

PERENNOUD Philippe, *Métier d'élève et sens du travail scolaire*, Paris, ESF, 1994. (sociologie du métier d'élève, du travail scolaire et de l'organisation éducative)

RANCIERE Jacques, *Le maître ignorant, 5 leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987. (approche philosophique des rapports entre l'individu et le savoir)

DE VECCHI Gérard, CARMONA-MAGNALDI Nicole, *Faire construire des savoirs*, Paris, Hachette éducation, coll. Pédagogies pour demain, Nouvelles approches, 1996.

FOUREZ Gérard, ENGLEBERT-LECOMTE Véronique, MATHY Philippe, *Nos savoirs sur nos savoirs, un lexique d'épistémologie pour l'enseignement*, Paris-Bruxelles, De Boeck Université, « Pédagogies en développement », 1997.

Quelques outils et ressources en ligne :

- *Lexique de modèles et de concepts pédagogiques et de la psychologie de l'éducation* (recension de théories et définitions) : <http://artsplastiques.discipline.ac-lille.fr/documents/lexique-modele.pdf/view>
- *Lexique de termes pédagogiques couramment utilisés dans le monde éducatif et de l'enseignement* (recension de termes et de définitions) : <http://artsplastiques.disciplines.ac-lille.fr/documents/lexique-peda.pdf/view>
- *L'éducation esthétique et artistique, à l'école, est un problème, pas une solution* : <http://artsplastiques.discipline.ac-lille.fr/documents/christian-ruby-pdf/view>
- Bernard MICHAUX, *Enseigner des problèmes* : http://www.pedagogie.acnantes.fr/1180367117703/0/fiche_ressourcepedagogique/&RH=1160168271390
- Problématique/Problématiser/Problématisation/problème : <http://artsplastiques.discipline.ac-lille.fr/documents/problem.pdf>

ANNEXE 3

Critères d'évaluation de l'épreuve « Pratique et création plastiques » pour la session 2014

Attention : Modification

Critères d'évaluation de l'épreuve de pratique et création plastiques :

Évaluation de la production plastique :

- Pertinence artistique de la production plastique par rapport au sujet ; inventivité et singularité ; qualités formelles ; degré de complexité et de polysémie : **5 points**
- Cohérence des moyens plastiques mis en œuvre ; degré d'aboutissement ; connaissance de l'histoire de l'art et prise en compte de la contemporanéité se traduisant dans la production plastique : **5 points**

Évaluation de la soutenance :

- Clarté et précision de la formulation ; structuration de la présentation ; diversité, richesse et pertinence des références artistiques et théoriques ; distance critique par rapport au travail présenté : **5 points**
- Qualité d'écoute ; ouverture et réactivité aux questions et commentaires des membres du jury ; capacité de dialogue : **5 points**