



# **Concours du second degré**

## **Rapport de jury**

---

**Concours : AGREGATION INTERNE et CAERPA**

**Section : ARTS PLASTIQUES**

**Session 2015**

Rapport de jury présenté par : Evelyne TOUSSAINT, présidente de jury

## **SOMMAIRE**

## **Pages**

|                                                                    |    |
|--------------------------------------------------------------------|----|
| Cadre réglementaire .....                                          | 3  |
| Programmes en vigueur pour la session 2015.....                    | 6  |
| Arrêté de composition du jury.....                                 | 8  |
| Bilans de l'admissibilité et de l'admission.....                   | 11 |
| Commentaires de la présidente du jury.....                         | 12 |
| <br><b>Admissibilité :</b>                                         |    |
| Rapport sur l'épreuve écrite de culture artistique.....            | 14 |
| Rapport sur l'épreuve écrite de pédagogie des arts plastiques..... | 31 |
| <br><b>Admission :</b>                                             |    |
| Rapport sur l'épreuve professionnelle orale.....                   | 41 |
| Rapport sur l'épreuve de « Pratique et création plastiques » ..... | 47 |
| <br><b>Annexe</b>                                                  |    |
| Sujets de l'épreuve professionnelle orale de la session 2015.....  | 59 |

**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](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.

## Programme de l'épreuve de culture artistique Session 2015

**Question relative à une période antérieure au XX<sup>e</sup> 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 XX<sup>e</sup> siècle :**

**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 Matisse*. Nouvelle édition revue et corrigée avec la collaboration de Anne 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 (dir.), *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 (dir.), *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...

---



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE,  
DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE

Secrétariat général  
Direction générale des ressources humaines  
Sous-direction du recrutement

La ministre de l'éducation nationale, de l'enseignement supérieur et de la recherche

- Vu l'arrêté du 29 juillet 2014 autorisant au titre de l'année 2015 l'ouverture du concours interne de recrutement de professeurs agrégés de l'enseignement du second degré ;
- Vu l'arrêté du 29 juillet 2014 autorisant au titre de l'année 2015 l'ouverture du concours interne d'accès à l'échelle de rémunération des professeurs agrégés (CAER- agrégation) ;
- Vu l'arrêté du 29 septembre 2014 nommant les présidents des jurys des concours internes de l'agrégation et des CAER- agrégation ouverts au titre de la session 2015 ;
- Vu les propositions de la présidente de jury,

**ARRETE**

Article 1 : Le jury du concours interne de l'agrégation et du concours d'accès à l'échelle de rémunération des professeurs agrégés , section Arts Plastiques, est constitué comme suit pour la session 2015 :

**Présidente**

Mme Evelynne TOUSSAINT  
Professeur des universités

Académie d' AIX-MARSEILLE

**Vice-Président**

M. François WERCKMEISTER  
Maître de conférences des universités

Académie de STRASBOURG

**Membres du jury**

M. Hervé BACQUET  
Maître de conférences des universités  
Mme Anne-Jeanne BAL  
Professeur agrégé hors classe

Académie de PARIS

Académie de NICE

M. Laurent BOISSELIER  
Professeur agrégé de classe normale

Académie de LYON

M. Benjamin BONHOMME  
Professeur agrégé de classe normale

Académie de RENNES

M. Laurent BRUNEL  
Professeur agrégé de classe normale

Académie de NANCY-METZ

M. Philippe CAUDRON  
Professeur agrégé de classe normale

Académie de TOULOUSE

Mme Marie-Pierre CHANVILLARD  
Professeur agrégé de classe normale

Académie de BORDEAUX

Mme Isabelle CLAVERIE  
Professeur agrégé hors classe

Académie de BORDEAUX

Mme Fabienne DELANNET  
Professeur agrégé de classe normale

Académie de NANTES

M. Patrick DE PIN  
Professeur agrégé de classe normale

Académie de STRASBOURG

Mme Catherine-Suzanne DONNEFORT  
Professeur agrégé hors classe

Académie de VERSAILLES

Mme Valérie DUPRE  
Professeur agrégé hors classe

Académie de PARIS

|                                                                                |                           |
|--------------------------------------------------------------------------------|---------------------------|
| Mme Fabienne FLAMBARD<br>Professeur agrégé de classe normale                   | Académie de CRETEIL       |
| Mme Agnès FOIRET<br>Maître de conférences des universités                      | Académie de PARIS         |
| Mme Patricia FREGUIN<br>Professeur agrégé de classe normale                    | Académie de STRASBOURG    |
| M. Jean-Yves FUVEL<br>Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional   | Académie de TOULOUSE      |
| Mme Sandra GOLDSTEIN<br>Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional | Académie de LYON          |
| Mme Emmanuelle GUEDON<br>Professeur agrégé de classe normale                   | Académie de CRETEIL       |
| Mme Hélène LAULAN<br>Professeur agrégé de classe normale                       | Académie d' AIX-MARSEILLE |
| Mme Evelyne LEONARDUZZI<br>Professeur agrégé de classe normale                 | Académie de LYON          |
| Mme Sophie LIMARE<br>Professeur agrégé hors classe                             | Académie de BORDEAUX      |
| M. Didier MONTMASSON<br>Professeur agrégé de classe normale                    | Académie de LYON          |
| Mme Geneviève QUEBRIAC<br>EC.R professeur agrégé                               | Académie de RENNES        |
| M. Sébastien ROOS<br>Professeur agrégé de classe normale                       | Académie de STRASBOURG    |
| Mme Josyane ROUCH<br>Inspecteur d'académie /Inspecteur pédagogique régional    | Académie de NICE          |
| Mme Armelle SAMZUN<br>Professeur agrégé de classe normale                      | Académie de VERSAILLES    |
| M. Jean Florent TARDY<br>Professeur agrégé de classe normale                   | Académie de LYON          |
| M. Marc VEYRAT<br>Maître de conférences des universités                        | Académie de GRENOBLE      |
| Mme Catherine VOISON<br>Professeur agrégé de classe normale                    | Académie de RENNES        |
| M. Emmanuel YGOUF<br>Professeur agrégé de classe normale                       | Académie d' ORLEANS-TOURS |

Article 2 : La directrice générale des ressources humaines est chargée de l'exécution du présent arrêté.

Paris, le 22 décembre 2014

Pour la ministre de l'éducation nationale, de l'enseignement  
supérieur et de la recherche et par délégation,  
Le sous-directeur du recrutement

Jean-François PIERRE



# Bilans d'admissibilité et d'admission de l'agrégation interne et du CAERPA d'Arts plastiques Session 2015

| AGREGATION INTERNE      nombre de postes : 23 |           | CAERPA      nombre de postes : 6  |          |
|-----------------------------------------------|-----------|-----------------------------------|----------|
| Nombre de candidats inscrits :                | 513       | Nombre de candidats inscrits :    | 102      |
| Nombre de candidats présents :                | 335       | Nombre de candidats présents :    | 63       |
| Nombre de candidats admissibles :             | 53        | Nombre de candidats admissibles : | 7        |
| <b>Nombre de candidats admis :</b>            | <b>23</b> | Nombre de candidats admis :       | <b>4</b> |

## Bilan de l'admissibilité

| AGREGATION INTERNE                                           |          | CAERPA                                                       |          |
|--------------------------------------------------------------|----------|--------------------------------------------------------------|----------|
| Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité |          | Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité |          |
| Moyenne des candidats présents :                             | 07.04/20 | Moyenne des candidats présents :                             | 06.33/20 |
| Moyenne des candidats admissibles :                          | 11.64/20 | Moyenne des candidats admissibles :                          | 11.64/20 |
| <b>Barre d'admissibilité : 10 /20</b>                        |          | <b>Barre d'admissibilité : 10/20</b>                         |          |

## Bilan de l'admission

| Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission |          | Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission |          |
|----------------------------------------------------------|----------|----------------------------------------------------------|----------|
| Moyenne des candidats présents :                         | 8.53/20  | Moyenne des candidats présents :                         | 07.86/20 |
| Moyenne des candidats admis :                            | 12.11/20 | Moyenne des candidats admis :                            | 10.38/20 |

| Moyenne portant sur le total général |          | Moyenne portant sur le total général |          |
|--------------------------------------|----------|--------------------------------------|----------|
| Moyenne des candidats présents :     | 09.57/20 | Moyenne des candidats présents :     | 09.12/20 |
| Moyenne des candidats admis :        | 12.07/20 | Moyenne des candidats admis :        | 11.08/20 |
| <b>Barre d'admission : 10.50 /20</b> |          | <b>Barre d'admission : 10.17/20</b>  |          |

## COMMENTAIRES DE LA PRÉSIDENTE

La rédaction d'un rapport annuel expose toujours ses auteurs au risque de la répétition et c'est en assumant pleinement celle-ci que, cette année encore, au nom de tous les membres du jury, je remercie notre correspondante au Ministère de l'Éducation Nationale ainsi que les surveillants mandatés par le Rectorat de l'Académie de Strasbourg, dont les candidats ont apprécié l'accompagnement enthousiaste dans les locaux de l'École Supérieure du Professorat et de l'Éducation (ESPE) de Strasbourg, nous offrant cette année encore des conditions de travail remarquables.

Les circonstances de la rédaction de ce rapport sont toutefois particulières car, après trois années de mandat à la présidence du jury de l'agrégation interne d'arts plastiques, je vais transmettre la responsabilité de cette mission passionnante à mon successeur qui sera nommé dans le courant de l'été.

C'est donc avec une intensité particulière que je remercie François Werckmeister, vice-président du jury, car notre collaboration au sein du directoire du concours fut absolument sans faille. C'est avec lui, dont les immenses qualités professionnelles et humaines ont été, au cours de ces années, reconnues par tous, que je salue cette année encore la très grande implication, la disponibilité et le dévouement de chacun des membres du jury de ce concours d'excellence.

Tous s'associent à moi pour féliciter chaleureusement les lauréats de la session 2015. Ils ont su se confronter aux difficultés bien identifiées : abandonner une position d'autorité, risquer l'échec, remettre en question ses habitudes et ses pratiques, consacrer un temps important à sa formation et affronter le stress des épreuves. Ils nous ont aussi fait savoir que ces difficultés avaient leurs compensations : accéder à un grade prestigieux, enrichir ses compétences et ses connaissances, élargir son réseau professionnel et, pour certains, renouer avec une pratique artistique ainsi qu'avec la recherche, au sens universitaire du terme.

Le nombre de postes offerts dans le cadre de l'agrégation interne est passé de 20 en 2014 à 23 cette année, et à notre très grande satisfaction tous les postes ouverts ont été pourvus. En revanche, seulement 4 des 6 postes ouverts pour le CAERPA (contre 5 en 2014) ont pu l'être et nous le regrettons vivement.

Les inscriptions sont restées stables (513 pour l'agrégation cette année contre 511 en 2014 et 102 pour le CAERPA contre 104 en 2014). Le nombre de candidats ayant effectivement participé à la première épreuve d'admissibilité fut dans l'ensemble en baisse : 293 (sur les 521 inscrits) dans le Public, et 55 dans le privé, alors qu'ils furent respectivement de 309 et 73 l'an dernier. Le nombre de candidats admissibles fut cette année de 53 pour l'agrégation interne et de 7 pour le CAERPA. La barre témoigne du très bon niveau des lauréats : 10.50 pour l'agrégation interne et 10.17 pour le CAERPA.

Les chiffres l'attestent : ce concours est très sélectif et certains candidats n'en mesurent pas les exigences. J'insiste donc, avec tous les membres du jury, sur l'intérêt qu'offre la lecture attentive des précédents rapports et, bien entendu, de celui-ci. Tout y est précisé des modalités et des attendus de chaque épreuve, des erreurs à éviter et des clés de succès. Ce sont d'indispensables et précieux outils d'autoformation, manifestement négligés par nombre de candidats.

Cette année encore, les huit rédacteurs des rapports, deux pour chacune des deux épreuves d'admissibilité (Pédagogie des arts plastiques et Culture artistique, l'une et l'autre coefficient 1) et des deux épreuves d'admission (Pratique et création plastiques et Épreuve professionnelle orale, l'une et l'autre coefficient 2), en concertation avec les autres membres de leur jury, se sont attachés avec le plus grand soin – et je tiens à les en féliciter – à prodiguer aux futurs candidats les meilleurs conseils, en s'appuyant sur leur propre expérience de membre du jury et d'enseignant, avec pour objectif permanent d'accompagner la réussite à ce concours et non de décourager les postulants.

Je ne reviendrai pas ici par le détail sur chacune des quatre épreuves car on trouvera dans la suite de ce rapport des commentaires développés, précis, argumentés, mais je mentionnerai quelques points sur lesquels il me semble opportun d'attirer l'attention des candidats.

En premier lieu, je tiens à assurer ces derniers de la bienveillance du jury, constitué de professeurs agrégés, d'IA-IPR et d'universitaires, maîtres de conférences ou PRAG, tous ayant à cœur d'affirmer le niveau d'excellence de l'agrégation interne, la place essentielle de l'enseignement des arts plastiques et d'en défendre les spécificités. Cette conviction est aux fondements de leurs exigences.

Je voudrais également insister sur la nécessité de ne jamais perdre de vue la dimension professionnelle des compétences dont chaque candidat est invité à faire preuve, en termes de connaissances bien sûr,

mais aussi quant à la maîtrise des pratiques artistiques et pédagogiques. Les candidats, pour la plupart, sont déjà en poste et leur métier est passionnant et difficile. La réussite au concours va leur donner de nouvelles satisfactions et leur imposer de nouveaux défis auxquels il importe de démontrer, lors des épreuves, que l'on est prêt.

Je reprendrai ci-dessous, avec peu de modifications, certains points de mon commentaire inclus dans le rapport 2014, qui restent pleinement d'actualité et qu'il n'y a pas lieu de paraphraser.

Dans le cadre de l'admissibilité, l'épreuve écrite de culture artistique permet au candidat 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.

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. Dès cette épreuve d'admissibilité, les candidats doivent témoigner de leurs compétences en matière de pédagogie et de didactique.

Concernant l'admission, je rappelle que les épreuves orales sont publiques et que les candidats n'ont pas la possibilité d'y déroger.

L'épreuve professionnelle orale de l'admission requiert elle aussi de solides compétences et une préparation assidue. Cette épreuve requiert un sérieux entraînement afin que les quatre heures de préparation suivies d'une heure et quinze minutes de leçon et d'entretien avec le jury soient l'occasion de démontrer, dans de bonnes conditions, ses connaissances, ses compétences et son inventivité. Il serait faux, en effet, 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 erroné de croire que la pédagogie est absente de cette dernière. Insistons à nouveau sur les territoires partagés par tous les champs de compétences et la nécessité d'instaurer des points entre toutes les épreuves.

Il est fondamental que le dispositif proposé par le candidat autorise des apprentissages spécifiques, ce qui suppose une analyse précise et argumentée des documents - bâtie sur de solides connaissances artistiques et théoriques -, précédant la construction solide et pertinente d'une séquence pédagogique fondée sur une transposition didactique convaincante et adaptée au niveau des élèves. La progression pédagogique et les acquis doivent être mesurables et faire l'objet d'évaluations ad hoc.

L'intitulé « Pratique et création plastiques » annonce clairement les exigences de l'autre épreuve d'admission. Dans le cadre de celle-ci, 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, l'inscription dans la continuité de tel ou tel mouvement (minimalisme, art conceptuel, livre d'artiste...), ou la singularité d'une pratique personnelle, il s'agit ici de faire la preuve de ses aptitudes à la création plastique. En effet, si l'on n'attend pas des agrégés qu'ils soient des artistes, leur pratique personnelle doit leur permettre d'accompagner des élèves placés eux-mêmes en situation « d'invention et de création ».

La note de service rappelée supra 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.

La soutenance orale a une place essentielle dans cette épreuve d'admission et il importe de s'y préparer sérieusement.

Les candidats nous ont dit leur satisfaction à pouvoir enfin prendre possession de leurs travaux à l'issue de l'épreuve de pratique artistique, après l'annonce des résultats, et nous en sommes particulièrement heureux.

Cette année, je voudrais insister tout particulièrement sur un dernier point : l'importance des critères d'évaluation. Les membres du jury ont élaboré, pour chaque épreuve, des critères dont le candidat est informé, pour les épreuves d'admissibilité comme pour celles d'admission, ces modalités participant à assurer l'équité de traitement des candidats, à laquelle nous avons été particulièrement attachés, ainsi que la transparence des modalités d'évaluation. Ces critères permettent aux candidats de comprendre

tous les attendus du jury et de ne pas omettre certains points qu'ils auraient pu négliger. Il est donc indispensable de les mémoriser.

En 2014, j'incitais les candidats à adopter « une attitude appropriée, ni arrogante ni trop peu assurée, ni offensive ni défensive, sans excessive froideur ou écart de familiarité face au jury ». Là encore, inutile de paraphraser : la consigne reste elle aussi d'actualité. J'y ajouterai un dernier conseil amical. Il est navrant de constater que certains candidats réussissent à plusieurs reprises, souvent lors de sessions consécutives, à franchir le cap de l'admissibilité, quelquefois avec des notes remarquables, mais qu'ils ne parviennent pas à franchir celui de l'admission. L'une des raisons à cela semble être leur difficulté à reconnaître la pertinence des critiques formulées par le jury et à les prendre en compte pour modifier quelque chose dans leurs méthodes et/ou leurs attitudes. Il y a, dans ce processus de répétition, quelque chose de doublement désolant, d'une part car c'est un comportement d'échec dont les conséquences sont forcément douloureuses, d'autre part car cette position est à l'opposé même de ce qui est attendu par les enseignants de leurs élèves : l'adaptabilité, la volonté de progresser, la créativité et la confiance.

Evelyne Toussaint

## ADMISSIBILITÉ 2015

### 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](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 :

**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 2015

Durée 5 heures, coefficient 1

#### Question 1

« Du choix des beaux visages.

Il me semble que ce n'est pas une petite grâce, pour un peintre, que de donner un air plaisant à ses figures, et qui n'en est pas naturellement doué pourra l'acquérir à l'occasion, de la façon suivante : applique toi à prendre les parties agréables des beaux visages dont les beautés sont plus consacrées par la renommée que par ton jugement sinon tu risquerais facilement de te tromper en choisissant des visages à la ressemblance du tien ; en effet, pareille similitude semble souvent nous séduire ; et si tu étais laid, tu ne t'arrêteras pas aux beaux visages mais tu en créerais de laids, comme beaucoup de peintres dont les types ressemblent souvent à leur auteur ; ainsi donc, choisis-les beaux comme je l'ai dit, et grave-les dans ton esprit ».

Léonard De VINCI, « Préceptes du Peintre », *Ms 2038 Bib. nat. 27 r.*, in *Les Carnets de Léonard de Vinci*, introd., classement et notes par Edward Maccurdy, trad. de l'anglais et de l'italien par Louise Servicen, Paris, Gallimard, « Tel », vol. 2, p. 258.

En vous appuyant sur les documents joints et sur des références de votre choix, vous développerez une réflexion sur les problématiques inhérentes à cet écrit de Léonard de Vinci.

#### **Document 1**

Léonard de Vinci, *Portrait de Cecilia Gallerani (Dame à l'hermine)*, 1489/1490, huile sur bois de noyer, 55 x 40,5 cm, Cracovie, Muzeum Narodowe, Collection Czatoryski, Inv. 134.

Source : Frank Zöllner, *Léonard de Vinci 1452-1519*, vol. I, *Tout l'œuvre peint*, [2003], Cologne, Taschen, 2011, p. 95.

#### **Document 2**

Léonard de Vinci, *Tête d'un homme barbu (dit Autoportrait)*, vers 1510-1515, sanguine, 333 x 215 mm, Turin, Biblioteca Reale, Inv. 15571

Source : Frank Zöllner, *Léonard de Vinci 1452-1519*, vol. I, *Tout l'œuvre peint*, [2003], Cologne, Taschen, 2011, p. 12.

#### **Document 3**

Léonard de Vinci, *Vieillard et adolescent de profil se faisant face*, vers 1500-1505, sanguine, 210 x 150 mm, Florence, Musée des Offices, Cabinet des dessins et des estampes.

Source : Frank Zöllner et Johannes Nathan, *Léonard de Vinci 1452-1519*, vol. II, *L'œuvre graphique*, [2003], Cologne, Taschen, 2011, p. 376.



**Document 1**

Léonard de Vinci, *Portrait de Cecilia Gallerani (Dame à l'hermine)*, 1489/1490, huile sur bois de noyer, 55 x 40,5 cm, Cracovie, Muzeum Narodowe, Collection Czatoryski, Inv. 134.  
Source : Frank Zöllner, *Léonard de Vinci 1452-1519*, vol. I, *Tout l'œuvre peint*, [2003], Cologne, Taschen, 2011, p. 95.



**Document 2**

Léonard de Vinci, *Tête d'un homme barbu* (dit *Autoportrait*), vers 1510-1515, sanguine, 333 x 215 mm, Turin, Biblioteca Reale, Inv. 15571

Source : Frank Zöllner, *Léonard de Vinci 1452-1519*, vol. I, *Tout l'œuvre peint*, [2003], Cologne, Taschen, 2011, p. 12.



**Document 3**

Léonard de Vinci, *Vieillard et adolescent de profil se faisant face*, vers 1500-1505, sanguine, 210 x 150 mm, Florence, Musée des Offices, Cabinet des dessins et des estampes.

Source : Frank Zöllner et Johannes Nathan, *Léonard de Vinci 1452-1519*, vol. II, *L'œuvre graphique*, [2003], Cologne, Taschen, 2011, p. 376.

## Question 2

En vous appuyant sur l'analyse des documents joints ainsi que sur des références de votre choix, vous développerez une réflexion sur les rapports potentiels entre textes et images dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle

### **Document 4**

René Magritte, *Les Mots et les images*, 1929, publié dans *La Révolution surréaliste* n° 12, 4<sup>e</sup> trimestre 1929.

Source : <http://www.extra-edu.be/Theme07?PHPSESSID=c5fb3e73fb688aa9b7a7342828f16095>

### **Document 5**

Joseph Kosuth, *Four Colors Four Words*, 1966, Collection Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C., USA

Document en ligne : [http://www.bnf.fr/documents/dp\\_kosuth.pdf](http://www.bnf.fr/documents/dp_kosuth.pdf)

### **Document 6**

Marcel Duchamp, *Avoir l'apprenti dans le soleil*, 1912, encre de Chine et crayon sur papier à musique 27,3 x 17,2cm. Signé en bas à gauche au crayon : Marcel Duchamp, 1914. Légendé en bas au milieu à l'encre : - *avoir l'apprenti dans le soleil* -, Coll. Louise et Walter Arensberg, Philadelphia Museum of Art.

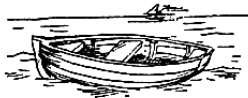
Document en ligne : <http://www.signosemio.com/eco/cooperation-textuelle.asp>

## LES MOTS ET LES IMAGES

Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux



Il y a des objets qui se passent de nom :



Un mot ne sert parfois qu'à se désigner soi-même :



Un objet rencontre son image, un objet rencontre son nom. Il arrive que l'image et le nom de cet objet se rencontrent :



Parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image



Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité :



Une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition :



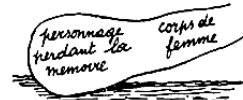
Un objet fait supposer qu'il y en a d'autres derrière lui :



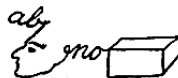
Tout tend à faire penser qu'il y a peu de relation entre un objet et ce qui le représente



Les mots qui servent à désigner deux objets différents ne montrent pas ce qui peut séparer ces objets l'un de l'autre



Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images



On voit autrement les images et les mots dans un tableau :



Une forme quelconque peut remplacer l'image d'un objet



Un objet ne fait jamais le même office que son nom ou que son image



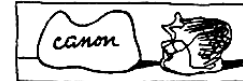
Or, les contours visibles des objets, dans la réalité, se touchent comme s'ils formaient une mosaïque :



Les figures vagues ont une signification aussi nécessaire aussi parfaite que les précises :



Parfois, les noms écrits dans un tableau désignent des choses précises, et les images des choses vagues :



Ou bien le contraire :



René MAGRITTE.

### Document 4

René Magritte, *Les Mots et les images*, 1929, publié dans *La Révolution surréaliste* n° 12, 4<sup>e</sup> trimestre 1929.

Source :

<http://www.extra-edu.be/Theme07?PHPSESSID=c5fb3e73fb688aa9b7a7342828f16095>



**Document 5**

Joseph Kosuth, *Four Colors Four Words*, 1966, Collection Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C., USA

Document en ligne : [http://www.bnf.fr/documents/dp\\_kosuth.pdf](http://www.bnf.fr/documents/dp_kosuth.pdf)



### **Document 6**

Marcel Duchamp, *Avoir l'apprenti dans le soleil*, 1912, encre de Chine et crayon sur papier à musique 27,3 x 17,2cm. Signé en bas à gauche au crayon : Marcel Duchamp, 1914. Légendé en bas au milieu à l'encre : - avoir l'apprenti dans le soleil -, Coll. Louise et Walter Arensberg, Philadelphia Museum of Art.

Document en ligne : <http://www.signosemio.com/eco/cooperation-textuelle.asp>

## **Membres du jury :**

**Hervé BACQUET, Laurent BRUNEL, Isabelle CLAVERIE, Fabienne DELANNET, Catherine DONNEFORT, Valérie DUPRE, Didier MONTMASSON, Jean TARDY, Marc VEYRAT, Catherine VOISON**

**Rapport rédigé par Fabienne DELANNET et Catherine DONNEFORT,  
avec la participation des membres du jury**

### **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
- 

Le rapport du jury 2013 propose des conseils méthodologiques précis et précieux, repris en partie dans le rapport 2014. Comptant sur la lecture attentive des rapports de jury des sessions antérieures, et ne souhaitant pas paraphraser ces textes, nous voulons changer de ton, estimant que la diversité des dispositifs pédagogiques préconisée en arts plastiques autorise des modes de communication variés. Nous espérons que ce ton plus direct, moins institutionnel, proche du *vade-mecum*, sera tout aussi efficace et encourageant pour les candidats aux prochaines sessions de l'agrégation interne d'arts plastiques.

Dans le cadre de ce concours, l'épreuve de culture artistique est celle qui se rapproche le plus des attentes universitaires qui, pour certains candidats, ne sont plus que d'assez lointains souvenirs. Pour autant, on peut s'y préparer avec le plaisir du défi que l'on se lance à soi-même :

### **- Renouer avec le plaisir d'apprendre :**

Rappelons la nécessaire humilité du candidat qui se prépare à une épreuve difficile et complexe, alors qu'il bénéficie d'une position de surplomb devant ses élèves. À cela s'ajoute l'étrange confrontation entre la représentation ancienne que l'on peut avoir de soi (ex-élève, étudiant, enseignant débutant...) et sa représentation actuelle, engagée dans un tout nouveau défi d'excellence, avec sa maturité et son expérience actuelles. Changer de posture n'est jamais simple.

Malgré le désagrément qu'il peut y avoir à être soi-même « évalué » et le risque d'échec, il ne faut pas perdre de vue la stimulation que représente la préparation d'un concours, en s'inscrivant si possible à une formation, en travaillant de façon collaborative, en changeant de registre de langue, en redécouvrant le plaisir d'apprendre, ce quelle que soit l'issue du concours.

Se mesurer aux exigences de l'épreuve de culture artistique suppose d'évaluer ses difficultés potentielles au vu des exigences formulées dans les différents rapports de jury précédents, mais permet aussi de trouver les conseils et les aides qui permettront d'être vigilant.

### **- Se préparer à une épreuve en temps limité pour traiter deux sujets :**

Quelle que soit sa complexité, tout sujet est traitable chez soi, lorsqu'on dispose de tout son temps, des documents nécessaires et de toutes ses capacités. Il en va tout autrement le jour de l'épreuve : l'écriture manuscrite qui permet peu de retours en arrière, la mobilisation de ses seules ressources personnelles, parfois troublées par l'émotion due à l'enjeu du concours, un engagement peu habituel dans la pratique de la dissertation, tout cela demande un sérieux

entraînement et une grande discipline. Le temps nécessaire à maîtriser les contenus et les enjeux des programmes ne doit pas occulter le temps indispensable à l'exercice de rédaction sur table, en temps limité. Le jury a valorisé les conclusions qui débouchent sur une réponse convaincante, gage d'efficacité pédagogique. La conclusion doit pouvoir à la fois présenter une synthèse du propos (qui n'est pas la simple reprise des axes annoncés) mais aussi apporter un surplomb (qui n'est pas le prolongement du développement par de nouveaux exemples) pour ouvrir sur les enjeux contemporains de la question posée.

- **Retrouver le plaisir d'écrire et de lire :**

Pour retrouver le niveau de langue qu'exige la pensée dissertative et auquel le jury est sensible, il est conseillé de consulter des manuels de méthodologie de la dissertation, des dictionnaires, des manuels d'orthographe et de grammaire. Il est nécessaire de retrouver le goût des mots exacts qui, sans chercher la préciosité, peuvent être rares dans le langage courant ; il faut enrichir son vocabulaire, notamment en observant et en s'appropriant les qualificatifs et les formulations issus des ouvrages de la bibliographie. Ainsi, le jury a noté dans nombre de copies la richesse du vocabulaire appelé pour décrire le portrait de Cecilia Galleriani : le partage de la délectation littéraire de Daniel Arasse n'y était sans doute pas étranger. Penser à déminer le terrain des confusions possibles (telles que physiognomonie et physionomie, signifiant et signifié, *contrapposto* et *di spalla*, paragone et parangon, sémantique et sémiologie, démotique et domotique, Vasari et Alberti, mot et texte, portrait et visage, etc.).

Il faut être attentif à la vertu pédagogique du style littéraire associé à la clarté de l'expression écrite : éveiller à la fois émotion et raison, sensibilité et intelligibilité. Pour le travailler, choisir le stylo adéquat permettant de soigner sa graphie (se souvenir que le même outil doit être utilisé pour les croquis et l'écrit), et de retrouver la fluidité et la justesse de sa pensée dans le temps de l'écriture manuscrite.

Il est tout autant salubre de retrouver le goût des lectures « difficiles », du défi de la pensée complexe et théorique, sans pour autant se perdre dans un encyclopédisme superficiel : l'absence d'épreuve d'esthétique à l'agrégation interne ne signifie pas que les enjeux philosophiques des sujets peuvent être éludés, notamment sur des problématiques concernant « les beaux visages » lors de cette session, et sur des questions liées à la sémiologie pour le programme relatif au XX<sup>e</sup> siècle. Pour toutes ces raisons, il est utile d'élaborer des fiches de lecture d'ouvrages (critiques, esthétiques, historiques), d'extraire de ceux-ci des citations, et de s'en approprier les concepts et pouvoir y faire précisément référence. Ainsi, à la formule familière « Selon Butor... », on préférera « Selon l'analyse de Michel Butor dans *Les Mots dans la peinture* (1969), ... » Rappelons que dans une copie manuscrite tous les titres des œuvres et des ouvrages sont soulignés, faute de pouvoir les écrire en italiques.

- **Développer sa pensée de façon problématisée :**

Le candidat doit être précis dans sa formulation des problématiques. Il lui faudra bien distinguer description des œuvres proposées et analyse de leur forme et de leur contenu mais la description doit avoir d'emblée une visée, une intention ; il s'agit de dégager du sens et d'instaurer un questionnement. Rappelons que la problématisation à partir d'œuvres existantes est la clé de voûte de la didactique en arts plastiques, elle est commune à toutes les épreuves.

Varier la « valeur de cadre de l'analyse » suppose de passer du focus analytique au plan large de la synthèse, de hiérarchiser ses connaissances, de s'appuyer sur des détails précieux du sujet pour dégager des enjeux artistiques et esthétiques majeurs.

Il faut éviter les généralités vagues et privilégier des formulations à la fois précises et nuancées. Ainsi faut-il se méfier des formules paresseuses telles que « la question du portrait », « la question de la ressemblance », « la question du Beau » et préférer ... « la question de la fidélité au modèle dans la représentation du visage », ou bien « la place de l'invention et de l'imitation du réel dans la création de Léonard ».

Penser de façon autonome n'autorise pas pour autant à s'autoriser des jugements fondés sur ses goûts personnels et ne dispense pas de la rigueur scientifique. On se souviendra que les points d'exclamation ne valent pas pour argument.

Rappelons que les croquis sont là pour servir la dynamique réflexive et formaliser la pensée ; ils participent de la problématisation, et ne sauraient se réduire à une visée purement illustrative.

La forme de la dissertation est un mode de pensée qui, s'il est opérant (et non appliqué de façon formelle, voire formaliste), élabore du sens. On entend donc que le regard et les connaissances soient animés par une réflexion argumentée. Il est nécessaire de trouver une dynamique de rapprochement et de confrontation de références artistiques, autour des grandes problématiques issues des programmes du concours. La dynamique réflexive de la dissertation en arts plastiques n'est pas si loin de celle conduite dans la pratique qui allie sensibilité, intelligence et regard informé.

Il faut enfin être prudent mais efficace : prudent dans l'analyse, la terminologie, les limites du sujet, mais sans perdre de temps à des éléments secondaires pouvant se passer de commentaires ou à une description superflue. Il est inutile de paraphraser la citation, et encore plus de la réécrire entièrement. Il faut éviter les questions naïves (« Est-ce volontaire ou non ? ») et préférer des formulations précises (« Comment Léonard parvient-il, dans la restitution des visages, à une solution esthétique satisfaisante ? »). Les notions qui seront travaillées devront être définies au préalable (ex : « signifié, signifiant », « Beau idéal, *sprezzatura* », « *imitatio*, *inventio* ») et les termes latins, italiens ou anglais traduits ou explicités.

#### - Rédiger une introduction :

L'introduction est un élément clé de la rédaction. Elle permet de repérer très vite les compétences du candidat à se saisir des enjeux du sujet et à structurer une réponse pertinente : « Introduire, c'est mettre en place (...) la question principale qui va être traitée : évoquer le cadre dans laquelle elle se situe, préciser comment à vos yeux le problème se pose, formuler la question et annoncer comment vous allez la traiter. » (Michel Beaud, *L'art de la Thèse*, La Découverte, Paris, 1985). L'introduction doit donc situer, problématiser, annoncer un plan.

**Situer** le sujet, le contextualiser, c'est mettre en place très rapidement les points d'ancrages de la question. Il faut exclure les généralisations (« Au XX<sup>e</sup> siècle, les plasticiens écrivent... ») et prendre en compte les dates des documents afin de les situer dans les biographies des artistes (en sélectionnant les éléments permettant d'éclairer les conditions de création des œuvres du corpus) et de les inscrire dans un contexte historique et artistique.

**Formuler une problématique** consiste à présenter des axes d'analyse autour d'une question centrale. La problématique est annoncée après la situation du sujet et avant l'annonce du plan, ce dernier précisant l'agencement opératoire des réponses à cette question. Une problématique n'est pas une question fermée (« Y-a-t-il des liens entre les mots et les images ? ») ni la reprise textuelle de la phrase du sujet (« Quels sont les rapports potentiels entre le texte et les images ... ? »). Elle suppose des réponses multiples, nuancées, et bien sûr référencées, à tous les termes du sujet. Elle peut être libellée sous la forme d'une interrogation indirecte (« Nous pouvons nous demander si ... »), ou directe (« Quelle est la part de... ? »). Rappelons à ce propos que seule l'interrogation directe est suivie d'un point d'interrogation.

**Annoncer** le plan c'est permettre au lecteur de comprendre comment se structurera la réflexion du candidat. L'ordre des axes d'analyse proposés sera respecté dans le corps du texte et il sera opportun, pour pouvoir clairement retrouver les différents paragraphes, d'utiliser des sauts de ligne et des alinéas. Il n'y a pas de plan-type : les axes d'analyse peuvent être organisés à partir de chacun des documents iconiques du sujet, pour en étudier les spécificités, ou bien on peut définir des thématiques transversales à plusieurs documents. Nous proposons les deux approches pour les comptes rendus des sujets 1 et 2.

L'ensemble de l'introduction peut raisonnablement être mené en une vingtaine de lignes.

## LE SUJET 2015

Nous présentons ci-après un développement approfondi de la question 1. La question 2 a fait l'objet d'un traitement plus succinct, offrant quelques pistes à partir de chaque document.

### Question 1

#### Étude préalable du dossier pour cerner le sujet :

Les problématiques doivent être fondées sur la citation de Léonard de Vinci et sur les trois documents iconiques. Ainsi le plan qui structure la réflexion ne doit pas séparer propos et créations de Vinci, ni s'en tenir à l'ordre des documents (Ex : I. *Dame à l'hermine*, II. *Autoportrait*, etc.), ni d'ailleurs se limiter à ces trois reproductions. Par ailleurs, les connaissances sont à sélectionner et à hiérarchiser afin de conduire une réflexion : il ne s'agit pas de procéder à une analyse plastique de chacun des trois documents, mais de les analyser via la problématique énoncée.

Le sujet permettait d'aborder des questions relatives au Beau, à la ressemblance, au Vrai, à l'héritage et la transmission, au statut de l'artiste, à celui de la peinture... Le jury n'attendait pas d'un travail en temps limité qu'il traite toutes ces problématiques, mais que les questions retenues soient effectivement des questions problématisées et développées. Les difficultés principales relevées dans les copies ont été de bien cerner le sujet et de dépasser le questionnement général pour dégager une problématisation issue de l'analyse du texte. Autrement dit, il ne s'agit pas ici du Beau en général, mais de celui des beaux visages et des belles peintures de visages, prises elles-mêmes dans la tension entre beauté du modèle et beauté de la peinture ; non du portrait en général mais de la tension entre la ressemblance au modèle et la ressemblance au peintre. Ainsi plutôt que « Léonard de Vinci pose la question du beau » ou encore « qu'est-ce qu'un portrait ? », il vaut mieux développer et définir les enjeux des termes utilisés au préalable. Les meilleures copies ont pu ainsi proposer les formulations suivantes :

- Comment Léonard de Vinci rivalise-t-il avec la beauté naturelle par le dessin et la peinture ?
- Comment ériger le beau particulier dans la nature en « beau universel » par la peinture ?
- Quel équilibre trouver entre l'imitation et l'invention dans l'art du portrait ?
- Si l'on doit se méfier de soi-même, à quoi ou à qui se fier pour juger d'un beau visage ?

#### La question du portrait

Léonard de Vinci conseille aux jeunes peintres de choisir de « beaux visages » sur leur renommée et non selon leur goût personnel, afin d'éviter la subjectivité de leur sélection. Mais qu'est-ce qu'un portrait ?

Si elles sont un préalable à toute peinture, les études à la sanguine (documents n°2 et n°3) n'ont pas vocation, du moins initialement, à être artistiques pour elles-mêmes, ni à être exposées. Le carnet d'études concernant les visages recueille à la fois :

- l'observation du modèle vivant (beau ou laid par nature, en partie ou tout à fait beau) attentive à la variété des formes
- la sélection des « meilleures parties » gravées dans l'esprit de l'artiste, discernement nécessaire pour atteindre le Beau
- l'expression du modèle intérieur de l'artiste : « Ainsi toute particularité de la peinture répond à la particularité du peintre lui-même. » (L. de Vinci, *Traité de la peinture, Du plus grand défaut des peintres*).
- les visages imaginaires qui ne sont pas issus de l'observation du réel et qui ne sont donc plus des portraits, mais des figures.

Les carnets de Vinci réunissent ses recherches, écrites et graphiques, son observation du corps humain, de la nature, du monde animal, des architectures et des inventions techniques, mais également ses inventions et ses rêveries. Ses portraits, comme *Portrait de Cecilia Galleriani*, sont ceux de modèles mais *Tête d'homme barbu* est peut-être une étude, que l'on suppose être un autoportrait, à distinguer des *Portraits de l'artiste* où Dürer affirme le statut social et autonome du peintre qui se passe commande à lui-même. Autrement dit l'intention, dans l'étude de Vinci, est à interpréter de façon très ouverte. La sanguine *Vieillard et adolescent de profil se faisant face* renvoie par son titre davantage à des types qu'à des modèles, même si certains reconnaissent dans le visage du jeune homme Salai ou Melzi, tous deux amants de Vinci. Dans les traits du

vieillard, d'autres retrouvent ceux du *Saint Jérôme* (qui n'est pas un portrait mais une peinture d'histoire), ou les études des personnages de la *Bataille d'Anghiari* (1503-06), ou bien d'autres études de visages singuliers. Même si le titre indique « se faisant face », la réunion des deux profils dans un carnet d'études ne relève pas d'une composition artistique. Il faut donc rester vigilant et penser à redéfinir les enjeux esthétiques et le statut de chaque image.

On pourra regrouper les visages peints par Vinci qui semblent eux aussi traversés par un modèle de beauté consacrée (tels que la *Dame à l'Hermine* 1489-90 et *Belle Ferronnière* 1495-97), ou par un modèle intérieur androgyne (*La Joconde*, *Saint Jean-Baptiste*), où se mêle sans doute le désir pour le modèle.

## La question du Beau.

On rappellera la distinction kantienne : « Une beauté naturelle est une belle chose ; la beauté artistique est une belle représentation d'une chose » (E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, 1790). Si beauté naturelle et beauté artistique ne sont pas distinguées comme telles par Vinci, les distinguer permet de clarifier la problématique. Soulignons le trouble de l'artiste face à son modèle : la rencontre de l'altérité du sujet et sa reconnaissance en tant qu'individu propre par le portrait est l'un des enjeux majeurs de la Renaissance. Autre enjeu essentiel à cette époque, la quête au travers de ce sujet (cet homme particulier) de la Nature humaine transcendée et révélée par l'Art (l'Homme universel). La renommée qu'évoque Léonard peut être entendue diversement et l'on peut différencier :

- Le renom de *la beauté naturelle* d'un modèle. On peut rappeler comment, à la Renaissance, célébrer la beauté de la femme, c'est célébrer la beauté en guise de vertu. Au dos du portrait de Ginevra Benci (1474-76), est peint un ruban réunissant un rameau de genévrier, une branche de laurier et une palme, ruban sur lequel on lit *virtutem forma decorat*, « la beauté orne la vertu ». Beau et Bien sont indissociables dans le néoplatonisme du Quattrocento diffusé par Marcile Ficin (proche des Benci justement, traducteur des écrits de Platon, qu'il a analysés à l'aune des valeurs chrétiennes). Ainsi plusieurs femmes sont célèbres socialement mais aussi célébrées par leur portrait. On peut penser à « la plus belle femme de Florence », Simonetta Vespucci, disputée par Julien de Médicis à son mari, choisie pour modèle dans un tableau mythologique, *La Naissance de Vénus* (1484-86) de Botticelli. Ou encore à la beauté de Cecilia Galleriani, maîtresse de Ludovic Sforza, rivale de Béatrice d'Este, promise dès son plus jeune âge au Duc de Milan. Et aussi à la beauté de sa sœur Isabelle d'Este, esquissée par Vinci en 1499-1500. En cela ce dernier, en homme de la Renaissance, célèbre la beauté du corps à l'image de la culture antique. Rappelons que la beauté féminine est au cœur du jugement de Pâris, et conduit Aphrodite à célébrer la beauté d'Hélène de Troie, « la plus belle femme du monde ». Aux représentations sacrées de la Vierge, se juxtaposent les portraits profanes de « belles » dont vertus et beautés sont consacrées. La beauté masculine n'est pas en reste, notamment celle des dieux antiques telle qu'elle apparaît dans l'Apollon du Belvédère, et que Vinci recherche dans les traits de ses modèles préférés.

En Italie, ce débat esthétique prend place dans la rivalité des royaumes et duchés indépendants qui affirment leur suprématie par les armes mais aussi par la modernité de leur pensée. Les artistes deviennent alors les émissaires qui rendent visible cette modernité, mais aussi les nouveaux visages qui l'incarnent, loin des critères antiques et du « Beau idéal ». On peut citer Piero della Francesca qui peint en 1470 le portrait de Federico da Montefeltro, célèbre condottiere, chef d'armée de mercenaires. Il n'est pas représenté casqué comme le *Condottiero* (dessin, 1475-80) de Léonard de Vinci, qui rappelle à tous les *condottieri* l'héroïsme des figures des généraux romains, tel que Scipion. Le portrait peint cherche à anoblir Federico da Montefeltro, à en faire un Humaniste, accompagné des vertus cardinales (prudence, tempérance, justice, courage), qui deviendra Duc de Milan, invitant à sa cour des artistes « modernes » dont le style se distingue des Primitifs de Sienne, cité rivale qu'il veut faire passer pour archaïque. On voit ainsi comment commanditaires en quête de statut et artistes novateurs vont se rejoindre pour développer leur renommée et renouveler le portrait peint.

- Le renom de *la beauté artistique* du visage figuré. Les références s'ouvrent alors à toutes les œuvres appréciées, dont le nom circule, dont les reproductions sont gravées et diffusées. A travers l'intérêt pour l'Antique on redécouvre les beautés qui s'offrent dans les vestiges déjà visibles dans les villes, ou dans les collections privées de bustes. Mais celles qui attisent l'imaginaire des artistes sont les œuvres antiques récemment exhumées (des fouilles archéologiques révèlent le groupe du Laocoon découvert à Rome en 1506, l'Hercule Farnèse en

1546, et la peinture des *Noces aldobrandines* en 1606). On y célèbre la beauté du canon grec masculin : nez droit et fin, cheveux bouclés, grands yeux, petite bouche charnue que l'on retrouve dans le dessin du profil de l'adolescent. A cela s'ajoutent toutes les légendes qui célèbrent les artistes antiques (Cf. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*) : des artistes grecs ou romains qui, même s'ils n'ont pas de visage, ont des noms et jouissent d'un statut particulier dans la quête du Beau idéal. Ainsi Zeuxis qui, pour peindre la belle Hélène, s'inspire de plusieurs jeunes vierges de la ville de Crotone venues poser pour lui. De même, Léonard de Vinci suggère de « prendre les parties agréables des beaux visages », laissant entendre que ces fragments seront agencés selon le sens du Beau que l'artiste aura intégré à force de s'imprégner des beautés existantes, et qu'il aura pris soin de « graver dans son esprit ». On notera que la beauté de Salaï a trouvé sa renommée par les peintures de Vinci (modèle pour *Bachus* (1510-1515) et *Saint Jean-Baptiste* (1513-16)). Le débat esthétique à la Renaissance se nourrit des écrits de Vitruve (architecte et théoricien romain du I<sup>er</sup> siècle avant J.-C., traduit, illustré et édité en 1486, 1496 et 1497), qui associe le Beau en architecture à la juste mesure, aux divines proportions dans le nombre d'or. L'enjeu est de renouer avec le canon antique qui permet de passer de la beauté naturelle, nécessairement imparfaite, au Beau idéal. La main droite démesurée de Cecilia Galleriani, l'autre à peine visible, l'œil immense de l'adolescent semblent « naturels » et vraisemblables, bien qu'ils soient de purs artifices artistiques.

La renommée recouvre à la fois l'héritage artistique et esthétique antique et le propos humaniste dans lequel les nouveaux commanditaires et historiens reconnaissent à l'artiste un statut d'être d'exception consacré par Vasari dans *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, 1550. Ainsi le débat esthétique déborde-t-il le strict cadre de la belle représentation : s'y adjoignent une dimension politique liée au portrait de commande qui célèbre ces figures de notables et leurs alliances, offrant de nouveaux modèles (*Cecilia Galleriani*), et une dimension sociétale concernant le statut de l'artiste qui affirme son autonomie de chercheur, de plasticien et de penseur (*Tête d'homme barbu* dit *Autoportrait*, et *Vieillard et adolescent de profil se faisant face*) dans la reconnaissance revendiquée de la peinture comme Art libéral.

### L'enjeu d'un texte théorique écrit par un artiste pour ses élèves

On peut situer cet extrait dans la démarche singulière d'un artiste de renom qui veut transmettre par écrit son expérience aux plus jeunes (ses carnets seront rassemblés par son seul héritier, Melzi). On a vu comment la question de la renommée était au cœur du sujet. S'entourer de beaux visages pour s'en imprégner revient à bien choisir pour ses études ses modèles vivants (sauf ceux imposés par la commande comme Cecilia Galleriani), et ses modèles artistiques, afin de forger son goût.

Dans plusieurs copies de candidats, l'*Autoportrait* a été analysé pour s'interroger sur la beauté ou la laideur de Vinci, ou pour juger de la cohérence de son propos par rapport à ses œuvres. Mieux vaut éviter de risquer le procès d'intention ou l'anecdote. Ce document permettait d'envisager l'émergence de la figure de l'artiste en sage, en philosophe, en homme d'expérience, comme Daniel Arasse l'a analysé dans *Léonard de Vinci, le rythme du monde* (2003). L'enjeu est de taille puisqu'il s'agit d'incarner le nouveau visage de l'artiste qui intégrera la peinture parmi les Arts libéraux (les Arts de l'esprit, par nature immatériels), en notant qu'elle est, elle aussi, *cosa mentale* et que son « objet est de montrer l'homme et les intentions de son âme » (Vinci, *Traité de peinture*). Autrement dit, le savoir-faire du peintre ne se résume pas à des recettes d'atelier (*bottega*) pour transformer la matière (peinture, sculpture, céramique, tapisserie...) à des fins décoratives ou ornementales comme il en est dans les Arts mécaniques. La quête du Beau idéal est, dans son principe, inséparable de la quête du Vrai : dans le cas du portrait, il convient de remonter à l'âme du sujet, à l'essence même du modèle, qu'il s'agit de transcender en lui donnant vie dans la peinture. Le peintre créateur, en rivalisant avec la Nature et en en comprenant les Lois, se fait démiurge.

Mais comment faire oublier les longues heures de poses qui figent les visages ? Comment faire oublier les dessins d'étude qui montrent le labeur ? Comment atteindre le véritable art, « celui qui ne semble être art », cette *sprezzatura*, comme le définit plus tard Baltasare Castiglione (*Le livre du courtisan*, 1528) ? Pour cela, Vinci ne se limitera pas à l'observation de ses maîtres, il se fera à nouveau ingénieux inventeur, notamment de :

- la pose *di spalla* : une torsion dissociant le buste, présenté *di spalla* (de trois-quarts une épaule en avant), de la tête orientée selon un autre axe (*La Joconde*, *Dame à l'hermine*, *Belle Ferronnière*). Cette torsion permet de renforcer les courbes et d'animer le modèle, comme s'il était dérangé ou surpris, traduisant les mouvements de l'âme qui animeraient son corps.

- la technique de la peinture à l'huile (encore récente en Italie) traitée en glacis et *sfumato* de façon à effacer le dessin (très présent dans les peintures de Andrea del Verrochio et Sandro Botticelli) et à baigner la forme dans l'air et la lumière qui la révèlent.

Une des problématiques pouvait donc concerner la remise en cause de l'enseignement traditionnel de l'art : comment créer entre filiation et rupture, entre tradition et modernité ? Quelle part accorder à la culture chrétienne dans la redécouverte stimulante de la culture antique ? Quels héritages conserver des savoir-faire d'atelier sans assécher ses inventions propres ? Contre quels héritages faut-il imposer sa vision de la peinture et de l'artiste sans être exclu du cercle de reconnaissance ? Quels enseignements prodiguer sans enfermer à son tour ses élèves dans des préceptes stérilisants ?

## La problématique du sujet et ses enjeux actuels

Ces questions s'inscrivent dans des débats esthétiques contemporains à Léonard de Vinci comme nous l'avons vu, mais trouvent un écho dans les débats qui nous sont contemporains. L'enseignement n'a pas à être un sanctuaire où les connaissances ne vaudraient que pour elles-mêmes ; elles doivent entrer en résonance pour faire sens aujourd'hui. Certains candidats ont ainsi proposé quelques-unes de ces orientations :

- Certains propos de Pierre Bonnard, extraits de son *Observation sur la peinture* (qu'il n'adresse pas à d'autres qu'à lui-même) résonnent avec ceux de Vinci : « Un ensemble de rapports qui se tiennent font du vrai. Le choix de cet ensemble est affaire de convenance. » On peut relier cette vérité plastique à l'observation faite de la main de Cecilia Galleriani dans la quête de la *bella maniera*, et aux nombreux nus féminins de Jean-Dominique Ingres. Quelle liberté l'artiste s'autorise-t-il pour créer une œuvre plastique autonome ? Bonnard ajoute encore « dans l'imitation la plus servile, il y a une marge. Exécution : le modèle intérieur se combine avec l'imitation du modèle matériel : averti que l'on est par les 1ères lignes et 1ères taches que l'on pose dans une surface colorée. » Au-delà de la confrontation, proche de la remarque de Léonard de Vinci, entre modèle intérieur et modèle matériel, on peut noter le souci du peintre pris dans une posture réflexive sur sa propre poïétique.

- On peut évoquer le visage torturé de Alberto Giacometti à ses portraits traversés par une même question sans fond : « Qu'est-ce qu'une tête ? ». Comment ne pas être troublé, chaviré dans l'observation de la présence entière et vivante du modèle ? Son visage appelle, par sa vulnérabilité, à une responsabilité de celui qui le regarde, comme l'analyse Emmanuel Lévinas (*Ethique et Infini*, 1982). Giacometti ne cesse de travailler, arrimé à l'observation de ses modèles, mais ne semble « accoucher » que du même type de sculptures donnant à voir un même type de visages d'une étrange densité, qui font quasi office de signature, voire d'autoportrait.

- Comment, en photographie, dépasser la seule apparence du modèle pour la transcender sans le figer ? Comment capturer l'« âme » de son modèle dans une image renouant avec la magie de l'icône acheiropoïète ? On peut penser aux dispositifs des photographes qui jouent sur des séances de pose très longues (Marc Trivier qui épuise son modèle, Thomas Ruff qui épuise son rouleau), ou très courtes (tels que les assauts de Richard Avedon qui empêche les « beaux visages » de prendre la pose pour lui).

- Enfin, bien évidemment, on pourra mettre en perspective la fascination pour le beau corps poussée à son extrême violence dans la négation de l'individu, avec l'eugénisme nazi. D'où la suspicion à l'égard de tout canon esthétique qui s'érigerait comme unique modèle fascisant. Comment après l'Holocauste choisir, regarder et représenter de « beaux visages », comment concevoir un art en quête de Beau idéal ? La pureté ne peut plus être envisagée sans le revers de l'épuration, ni le corps glorieux sans celui du corps dominant (Cf. *Histoire du corps*, Tome 3, J-J Courtine, 2006). On pense alors aux portraits peints de Francis Bacon, marqué par les guerres, cherchant lui aussi la vérité de son modèle mais dans un style qui en déforme le visage. L'émotion esthétique tient alors à la charge expressive et non plus à une quelconque codification du Beau.

- Orlan, par ses opérations-chirurgicales-performances à partir de 1990, est à la croisée de la réflexion de Léonard de Vinci puisque, se référant à la tradition, elle demandera à un chirurgien d'en « graver » les emprunts dans son corps. Elle devient ainsi à la fois modèle vivant émancipé

du regard masculin, œuvre vivante, et artiste autonome qui rivalise avec la Nature et transcende la beauté naturelle. Son œuvre ouvre la voie au fantasme du corps augmenté (Stelarc) et du post-humain (Dominique Lecourt *Humain, Post-Humain*, 2003). De l'Humanisme renaissant confiant dans les valeurs platoniciennes, on est passé à une ère de défiance systématique envers la nature humaine, jusqu'à désirer sa dénaturation.

## Question 2

Le sujet de la question 2 incitait explicitement à s'appuyer sur les trois documents, tout en les associant à d'autres références pour réfléchir aux rapports potentiels entre textes et images dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle.

Si elles ne couvraient pas la totalité du champ du XX<sup>e</sup> siècle, les trois pièces du dossier mettaient en jeu ces relations, selon des procédures très différentes, engageant des références artistiques et théoriques diverses.

Le texte illustré de René Magritte, constitué de dix-huit petites images illustrant chacune une phrase assertive en forme de sentence (« On voit autrement les images et les mots dans un tableau » ; « Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images »), évoque, par sa forme, un document pédagogique.

Ce document, extrait de *La Révolution Surréaliste*, offre en quelque sorte un ensemble de clés qui permettent d'entrer dans l'univers des œuvres de l'artiste, mais aussi de bon nombre d'autres œuvres surréalistes. L'exemple très souvent cité est le tableau de 1929 *La Trahison des images*. De bonnes copies ont cité à juste titre Michel Foucault à cette occasion (*Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, 1973). Des candidats ont également convoqué les figures de Picabia et de Max Ernst, pour montrer combien les dissonances cognitives entre le mot et l'image qui lui est associée peuvent être créatrices d'effets de sens, hors de toute logique. Certains ont pensé également à rappeler le processus freudien qui dans le cours du rêve, accomplit des déplacements visuels et langagiers, analogues à certains de ceux qu'évoque Magritte. Situer ce texte dans le courant plus général du Surréalisme permettait de montrer combien le processus de collage (la rencontre fortuite d'éléments étrangers, et leur mise en tension) constitue un moteur artistique puissant. Ici le lien sémantique entre le texte et l'image a été aboli, ou tout du moins devient contingent. Seules restent, aléatoires, des rencontres entre mots et images.

Le petit dessin de Marcel Duchamp du Musée de Philadelphie, réalisé en 1912, est très significatif de l'obsession subversive de l'artiste de se positionner contre la langue. Chez Duchamp, « il s'agit d'épuiser le sens des mots, de dissocier, de distordre, en quelque sorte, le terme (le signifiant) de son contenu expressif (le signifié). » (Bruno Durand, *Duchamp ou le Défroqué de l'art*, SCEREN, Paris, 2013). Quelle relation peut-on en effet logiquement établir entre ce cycliste grimpaant une pente, dessiné sur une feuille de papier à musique, et la phrase aux allures de proverbe qui lui est accolée ? Les deux systèmes signifiants, mots et images, sont complètement dissociés ici, comme peuvent l'être, dans certaines autres œuvres de Duchamp, la rupture entre le titre et l'image ou l'objet (*Why not sneeze, Rose Sélavy* ? 1921, ou bien *Pharmacie*, 1914).

Trop de commentaires se sont épuisés en surinterprétations (le mouvement, la comparaison avec la *Roue de Bicyclette*, la musique, la pente et le soleil...) au détriment d'un constat critique de vacuité pure et simple du sens logique, et de la part de l'humour. Ce dessin de Duchamp, avant Dada, avant le Surréalisme, atteste non seulement le goût prononcé de l'artiste pour les absurdités et les farces linguistiques, mais aussi l'importance qu'il accorde aux notes rapides, aux dessins griffonnés, aux idées jetées çà et là sur des papiers épars, devenant œuvre à part entière. Man Ray a quelquefois été cité en contrepoint, avec pertinence, ainsi que Ben Vautier, ou Robert Filliou, ou encore la poésie mallarméenne.

L'œuvre de Joseph Kosuth amenait d'autres types de problèmes : des mots en tubes de néon deviennent image malgré leur vocation d'autoréférence, inscrite dans la pensée conceptuelle des années 1960. De très nombreux candidats ont associé cette œuvre à *One and three chairs*, de 1965 mais sans approfondir les problématiques soulevées par cette évocation. De bonnes copies ont rappelé les écrits théoriques de Kosuth (*Art after Philosophy*, de 1969), et la plupart des candidats ont relevé le fonctionnement tautologique de la sculpture mais bien peu ont relié cette œuvre à celles de Robert Morris, de Lawrence Wiener, de Carl Andre ou de Bruce Nauman. Tout en conservant leur puissance significative, les mots ici acquièrent une matérialité spécifique, par l'emploi du néon coloré. Certains candidats ont fait référence à des œuvres de Joël Ducorroy, de Barbara Kruger, de Jenny Holzer, associations qui, si elles étaient pertinentes, n'étaient cependant pas toujours suffisamment argumentées. Rappelons qu'il est vain de lister un grand nombre d'exemples, traités de manière expéditive, avec des titres approximatifs. Il est beaucoup plus efficace de restreindre ses choix tout en prenant le temps de les justifier au regard de la question.

## ADMISSIBILITÉ 2015

### 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.tpdj\\_o08v\\_3?cidTexte=JORFTEXT000021625792&dateTexte=29990101](http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do;jsessionid=00B26B77C6B990E285AC54DDA1EAF9A0.tpdj_o08v_3?cidTexte=JORFTEXT000021625792&dateTexte=29990101)

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

**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).

#### Rappel des critères d'évaluation :

- **Saisie du sujet**

(Analyse, articulation, problématisation, références) : 7 points

- **Programmation pédagogique**

(Crédibilité et créativité du dispositif, pertinence des références, place de l'élève, acquisition, évaluation, articulation avec le sujet) : 10 points

- **Pratique rédactionnelle**

(Qualité de l'expression, vocabulaire spécifique, schémas et croquis) : 3 points

### SUJET

« Lorsque je travaille avec la lumière, ce qui m'importe réellement est de créer une expérience de pensée sans mots, de rendre vraiment tactiles la qualité et la sensation de la lumière elle-même. [...] La lumière n'est pas tant ce qui révèle que la révélation elle-même ».

James Turrell, texte paru dans *Et tous ils changèrent le monde*, trad. Bernard Hoepffner, catalogue de la 2<sup>e</sup> Biennale d'Art Contemporain de Lyon, 1993, p. 242.

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

## **Membres du jury :**

**Anne BAL, Laurent BOISSELIER, Marie-Pierre CHANVILLARD, Fabienne FLAMBARD, Agnès FOIRET-COLLET, Patricia FREGUIN, Hélène LAULAN, Geneviève QUEBRIAC, Armelle SAMZUN**

## **Rapport du jury rédigé par Laurent BOISSELIER, et Agnès FOIRET-COLLET, avec la participation des membres du jury**

### **Préambule :**

Ce rapport de jury de l'épreuve de pédagogie de la session 2015 a pour objectif de rendre plus lisibles les critères d'évaluation, en donnant des éléments de lecture de la citation de James Turrell. Sa rédaction a été conçue sous l'angle de recommandations aux candidats de la session 2016.

Les copies ont en commun plus d'une qualité : un assez bon niveau de connaissances, des développements structurés, la maîtrise de l'expression écrite. Cependant l'effort doit porter sur la qualité et la précision des analyses, des démonstrations et du vocabulaire utilisé.

Pour cette épreuve écrite, la concentration est essentielle ; celle-ci doit se focaliser sur deux volets à ne pas perdre de vue, analyse du sujet et projet pédagogique, s'inscrivant dans une temporalité qui doit être anticipée. Il est conseillé aux candidats de ne pas mettre davantage de poids sur l'un ou l'autre de ces volets : celles et ceux qui ont réussi cette épreuve leur auront consacré un temps équitablement partagé.

Rappelons que chaque entraînement en temps limité dans l'année prépare à l'organisation mentale et matérielle à mettre en œuvre le jour du concours.

La première étape consiste à se saisir du sens de la question en deux ou trois phrases portant sur les problématiques induites, la construction du sens appartenant au candidat. Les développements ont pour objet d'élaborer un projet d'enseignement, en fonction de ces problématiques.

La dynamique à créer est un va-et-vient constant entre l'analyse du sujet en amont et les apprentissages finalisés en aval. Cela signifie qu'il faut éviter de se laisser aller à des phrases descriptives qui n'auraient pas de valeur argumentative portée par un point de vue, puis par une visée pédagogique.

Les écueils majeurs rencontrés sont dus à un niveau de réflexion insuffisant. Les savoirs encyclopédiques - ce que l'histoire de l'art nous apprend - sont beaucoup trop mis en avant en place d'une analyse personnelle du sujet témoignant d'une réelle capacité à produire une pensée autonome, distanciée mais impliquée, élaborant une vision singulière du monde.

Cette dimension est une composante essentielle de notre métier. C'est à cette condition que l'exercice de la transposition didactique, trop souvent négligé, opère l'articulation entre les deux parties de la composition écrite.

Il est à déplorer que, trop souvent, une absence de stratégie d'ensemble dans la manière de développer la réflexion pédagogique conduise à un dispositif relâché, comprenant de longues descriptions d'activités, sans lien avec ce qui précède et ce qui suit.

Le manque de connaissances générales en pédagogie rend impossible le recours à des repères qui pourraient être utiles. On peut rappeler que les référentiels de compétences des métiers du professorat et de l'éducation en vigueur depuis 2006 constituent une base d'information et de préparation incontournables.

Il est regrettable que les positionnements professionnels des candidats soient incertains alors que certaines nécessités s'imposent lors de la pratique quotidienne de l'enseignement.

Par ailleurs, sans connaissance réelle des programmes d'enseignement au Lycée, il s'avère très difficile de faire face à cette épreuve, ce qui conduit souvent les candidats à privilégier le contexte du collège

Trop souvent, notation, critères et barème ont été confondus avec des procédures d'évaluation. Les exposés convaincants sont ceux qui ont cherché à dépasser les aspects de catégorisation relatifs à l'évaluation pour interroger de façon approfondie ce que cette fonction-clef signifie dans le parcours personnalisé de l'élève, au regard de la création.

Les schémas et croquis obligatoires, sont (dans la mesure de leur pertinence) pris en compte sur l'ensemble des trois critères d'évaluation de l'épreuve. L'absence de ces éléments a été pénalisée.

## **1. La saisie du sujet**

Après « la couleur » en 2013 (citation de Michel Pastoureau), puis « les pratiques du dessin » en 2014 (citation de Johana Carrier et Marine Pagès), la session 2015 invitait les candidats à réfléchir aux fonctions de la lumière dans les arts plastiques, à partir d'une citation de l'artiste américain James Turrell.

L'analyse de cette citation impliquait de combiner plusieurs approches : rattacher ce qui est énoncé à la production de l'artiste, pour ne pas dévoyer sa pensée ; rattacher cette pratique à un contexte de création ; s'intéresser aux mots choisis et à la forme verbale ; élargir sa réflexion en s'appuyant sur des exemples qui couvrent tout le champ de la création plastique (les arts plastiques, mais aussi l'architecture ou la scénographie). Puis, à partir de cela, essayer de définir des notions exploitables dans le cadre d'une leçon destinée à des élèves de Lycée.

Nous allons reprendre chacun de ces points, même si il ne s'agit pas là d'une proposition de plan type.

Certains candidats ont simplement extrait l'idée que, pour James Turrell, la lumière est un matériau. À partir de ce mot, certains ont construit une leçon (pour une classe de seconde, par exemple) ayant pour objet la manipulation de matériaux. Voici un des écueils à éviter : s'éloigner du sujet progressivement, appauvrir la citation, pour n'en retenir que ce qui fait écho à un point du programme d'arts plastiques de Lycée.

Problématiser implique d'interroger les mots, leurs relations, leurs présupposés. Il faut aller au cœur de la pensée exprimée par l'artiste, non pas dans l'idée de reproduire cette pratique, mais pour en extraire des contenus enseignables.

### **1.1 L'analyse de la citation**

Cette citation de l'artiste américain James Turrell, né en 1943, représentant du *Light and Space group*, courant artistique apparu en Californie à la fin des années 1960, donne des clés sur cette pratique artistique et particulièrement sur l'utilisation de la lumière. Une connaissance préalable de l'œuvre est donc requise pour comprendre cet extrait d'une interview, publiée à l'occasion de la Biennale d'Art Contemporain de Lyon en 1993.

L'artiste nous dit que sa pratique relève « d'une pensée sans mot », c'est à dire qu'il affirme sa volonté d'échapper au discours, au profit de la sensation. Il travaille « avec la lumière ». Ce « avec » caractérise la question de la « présentation » dans l'art contemporain : ainsi dira-t-on de Giuseppe Penone qu'il travaille « avec la nature » et non pas « dans » ou « d'après ».

La lumière touche nos yeux et elle est inséparable de la vision. De nombreux candidats ont rappelé les conceptions antiques de la propagation de la lumière, de son caractère corpusculaire et donc matériel. James Turrell parle de « tactilité » et donc d'un élargissement des sensations au-delà de la seule vision, la vue n'étant qu'une des façons de ressentir l'œuvre. On pourrait rattacher cette intention de l'artiste à la pensée de Willem Woringer, qui dans *Abstraction und Einfühlung* (1907) (1), explique comment le sens haptique est sollicité dans la perception de certaines catégories d'œuvres plastiques.

Que fallait-il connaître de la pratique de Turrell pour comprendre cette citation? Remarquons tout

d'abord que la majorité des candidats n'a fait référence qu'à un seul type d'œuvres, les installations, qui prennent la forme d'une salle, dans laquelle une lumière colorée semble définir un espace à la fois plan et profond. Pour beaucoup, l'exposition « La Beauté (La beauté in fabula) », au Palais des Papes en Avignon, en 2000, a constitué un premier contact mémorable avec l'œuvre de cet artiste.

Basées sur la désorientation du spectateur, ce sont des œuvres à vivre, difficilement reproductibles et donc difficiles à transmettre avec les moyens de la projection pour les élèves. C'est important de garder cela en mémoire dans la perspective de l'exploitation pédagogique de ces repères.

L'œuvre de James Turrell ne se limite pas à ces « boîtes » de lumière colorée, conçues pour les musées ou les collections privées. Citons les œuvres fondatrices comme *Afrum* (1966), spectaculaire cube de lumière semblant flotter dans l'angle d'une pièce obscure ou *Alta White* (1967), acquise par le Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou : une projection lumineuse, qui fait partie de la série des *50 Projection Pieces* réalisées par Turrell de 1966 à 1969. Parlons aussi des *Skyspaces*, constructions ouvertes sur le ciel, qui captent les variations de la lumière naturelle, particulièrement au lever et au coucher du soleil. Il y a aussi les œuvres à l'échelle du paysage : *Le Irish Sky Garden Crater* et surtout le *Roden Crater*, ancien volcan percé de galeries d'observation du ciel et des étoiles, en plein désert d'Arizona. Cette œuvre sur laquelle Turrell travaille depuis plus de quarante ans est connue grâce au DVD *Passageways* (réalisé par Carine Asscher et édité par le Centre Pompidou). Le risque a été parfois de raconter longuement le film !

Dans d'autres citations, James Turrell précise sa pensée : « (...) il n'y a ni objet ni image, ni pensée associative dans mes œuvres. Alors que reste-t-il ? Eh bien justement, l'examen, le spectacle de la lumière en tant que tel. Car elle n'est pas là pour révéler quelque chose d'autre, selon sa fonction habituelle. C'est la lumière elle-même qui est source de révélation. Mon but est qu'on en ressente son aspect physique, qu'on la perçoive comme une matière, qu'on éprouve de plein fouet tout l'éclat, toute la force, résultant de l'affrontement à la lumière. C'est un peu la sensation qu'on a lorsqu'on laisse son regard se perdre dans le feu de la cheminée ». Interview du quotidien Libération, 21 juin 2000

Très commentée a été l'expression « la lumière elle-même », associée quelques mots plus loin au mot « Révélation » qui peut faire débat.

La présence d'un vocabulaire propre au mystique dans une réflexion pédagogique pourrait surprendre et entraîner soit une défiance, soit au contraire ouvrir la porte à des propositions difficilement compatibles avec le cadre scolaire. Ainsi on a pu lire que les élèves pouvaient s'allonger en cercle dans le noir ou travailler à la lumière d'une bougie. Pour mémoire, citons Gaston Bachelard qui écrit dans *La flamme d'une chandelle* (1961) (2) : « Voulez-vous être calme ? Respirez doucement devant la flamme légère qui fait posément son travail de lumière ». Mais rappelons qu'il s'agit aussi d'évaluer la faisabilité et la légitimité d'une proposition pédagogique.

Cette dernière partie de la citation contient aussi beaucoup de contenu implicite : « la lumière n'est pas tant ce qui révèle que la révélation elle-même ». En disant « n'est pas tant », James Turrell s'écarte de notre conception habituelle qui pense la lumière comme la condition de vision des formes. Cette conception est associée à la longue tradition de la représentation et elle est aussi contenue dans le terme même d'arts « plastiques ». On peut relire ici avec profit Ernst Gombrich, *L'art et l'illusion - Psychologie de la représentation picturale*, Gallimard 1996 (3), en particulier le chapitre 1 (p. 56 à 67) intitulé « De la lumière à la couleur ». Dans cet ouvrage, l'auteur interroge les modalités de la représentation des formes et les évolutions de la notion de clair-obscur.

## **1.2 Les notions dégagées par l'analyse et l'émergence des références**

La citation pose donc implicitement la distinction entre la lumière réelle et la lumière représentée (ou lumière picturale). Cette distinction fait directement écho au programme d'option facultative de Première et Terminale, qui aborde successivement la question de la représentation, puis de la présentation.

Ouvrir sa réflexion à la culture architecturale permet de constater que l'utilisation de lumière réelle à des fins plastiques n'est pas cantonnée aux dispositifs immersifs de l'art contemporain. Nous pouvons prendre comme exemple, le mur sud de Notre-Dame-du-Haut de Ronchamp de Le Corbusier (1955) qui constitue une belle démonstration des possibilités d'action sur la perception de la lumière et de la couleur.

Mais la lumière est aussi ce qui met en valeur la volumétrie d'une sculpture ou d'un bâtiment. Toujours à propos de Ronchamp, Le Corbusier écrit : « La clef, c'est la lumière et la lumière éclaire des formes. Et ces formes ont une puissance émotive (...) ». Le Corbusier, *Textes et dessins pour Ronchamp*, 1965 (4)

Les candidats ont souvent cité la sculpture : *L'extase de Sainte-Thérèse* par Le Bernin (Église Santa Maria della Vittoria, Rome, 1598-1600). C'est en effet une œuvre d'un grand intérêt en vue d'une exploitation pédagogique, puisqu'elle combine les jeux d'ombres sur les drapés, l'irradiation de la matière diaphane du marbre et le jeu avec la lumière réelle qui tombe sur les rayons dorés placés en arrière-plan.

On pouvait traverser l'histoire de la peinture en envisageant les différentes formes de clair-obscur, depuis le rendu des volumes chez Giotto jusqu'à la théâtralisation de la lumière à l'âge baroque. Par exemple, chez Caravage dans *La vocation de Saint Matthieu*, (1599), le contraste entre clarté et obscurité structure la composition, modèle les corps et rend les visages expressifs.

Il était aussi intéressant de confronter la représentation de la lumière en peinture, au travail pictural qui exploite les jeux subtils de la lumière réelle sur la toile, comme le fait Pierre Soulages avec ses « Outrenoirs ».

Certains ont pu placer là, judicieusement, des connaissances relatives à Léonard de Vinci. En particulier en faisant référence à ses études de drapés. Des propositions de travail pertinentes ont pu être amorcées, par exemple à partir de piles de vêtements soumises à divers éclairages. Il est important que la première partie permette d'amorcer ce qui sera ensuite exploité dans la proposition pédagogique.

Les candidats ont aussi construit des développements autour des notions suivantes :

- La couleur-lumière : en référence à la peinture impressionniste, aux Fauves, à Matisse...

- Les situations d'absence de lumière ou de rareté de la lumière (les « ténèbres »), qui démultiplient les sensations: « Le phénomène de l'adaptation progressive à l'obscurité (...) confronte le visiteur à ce qu'il considère d'abord comme une zone d'obscurité totale, pour en venir peu à peu à discerner une lumière physique très faible, mais cependant réelle » écrit Florence de Mèredieu (*Histoire Matérielle et immatérielle de l'Art Moderne*, P26 (5), à propos de certaines œuvres de James Turrell.

- La lumière comme indice du passage ou de l'écoulement du temps. Question présente dans beaucoup d'œuvres du Land Art, depuis les *Sun Tunnels* de Nancy Holt jusqu'aux sculptures de glace se dissolvant au premier rayon du soleil, d'Andy Goldsworthy.

- Les moucharabiehs de Jean Nouvel à l'IMA, ou la résille en béton, agissant comme un filtre à lumière, du Mucem de Rudy Ricciti ont aussi souvent été évoqués à propos de la captation des variations de la lumière au fil des heures...

- Un exemple très souvent cité : Olafur Eliason, *The Weather Project*, Tate Modern, Londres, 2003, qui exploite la confusion entre la lumière naturelle ou artificielle.

- La lumière comme agent plastique immatériel qui fait naître des formes ondulatoires. En 1920, Naum Gabo crée *Standing Wave (Vague verticale)*. La persistance rétinienne nous donne à voir un volume immatériel et mouvant par la mise en rotation motorisée d'une simple tige d'acier : première sculpture de l'âge mécanique ou sculpture-cinéma ?

- En s'appuyant sur la pratique de James Turrell, on pouvait aussi développer la question de la perception des différentes qualités de lumières, capables d'éblouir, de traverser les matériaux, de se refléter. Certains ont rappelé la distinction médiévale entre « lux », « lumen » et « splendor », soit : la lumière diffuse, celle qui traverse un matériau (comme le vitrail coloré), ou celle qui est réfléchie sur une surface polie ou brillante. On pouvait aussi penser à cette occasion au rôle du reflet dans beaucoup d'œuvres monumentales contemporaines, comme celles d'Anish Kapoor ou de Jeff Koons, mais aussi aux photographies de Brancusi, prenant pour sujet les reflets de ses propres œuvres.

- Toujours à propos de sensation, nous pouvons évoquer les ambiances lumineuses et sonores, avec des exemples très différents comme : *La Dream House* (1966) de La Monte Young et Marian Zazeela, comparée aux installations de Claude Lévêque, ou Bruce Naumann, où la lumière s'associe à l'écriture.

- À propos des notions d'intensité, de rayonnement ou d'éblouissement : *The Lightning Field (Champ d'éclairs)*, de Walter de Maria (1977).

- Beaucoup de candidats ont pu exploiter les riches perspectives de travail en classe des dispositifs utilisant la lumière projetée et l'ombre portée. Citons : *Le Modulateur Espace lumière*, (1922-1930) de Moholy Nagy ou *Light sentence*, (1992) de Mona Hatoum (collection du MNAM) qui joue d'une dramatisation des ombres en mouvement.

- L'ombre portée permet un retour de l'image dans cet inventaire des pratiques exploitant les ressources de la lumière projetée, avec Christian Boltanski et ses *Théâtres d'ombres* (1984) ou plus récemment, Tim Noble et Sue Webster, *Dirty White Trash* (1998).

- Difficile, en s'appuyant sur la citation, de ne pas parler de la lumière comme invitation à une expérience de transcendance : « La lumière visible qui pénètre largement par les vitraux devient le reflet, l'indice et l'amorce de l'autre lumière, invisible, elle. De nature néoplatonicienne, cette ascension du monde matériel vers le monde immatériel passe par la transfiguration lumineuse de l'édifice, celui-ci devenant comme le support ou le symbole du travail effectué dans l'âme du disciple ». F. de Mèredieu, (2), p. 26. *Le Passage des Chaises* (Chapelle de la Salpêtrière, Festival d'Automne, Paris, 1997) réalisé par Tadaschi Kawamata (artiste au programme limitatif de culture artistique de Terminale L) permet d'aborder cette question dans une perspective plus large et dégagée d'une lecture strictement religieuse.

Comme Kawamata, Turrell vise à proposer au spectateur « une œuvre compréhensible par tous, au-delà du langage, des cultures et du temps » (citation d'une copie)

- Il faut aussi parler des liens (présents dans l'étymologie elle-même !) entre la lumière et la photographie. Plusieurs propositions pédagogiques ont exploité la dimension indicielle du processus photographique à travers le photogramme (voir à ce sujet les thèses de Rosalind Krauss). (9)

Mais il peut être utile de ne pas en rester à une vision étanche des domaines artistiques en faisant remarquer qu'à l'heure où les frères Lumière mettaient au point les premiers essais de photographie en couleur en teintant des grains de fécule de pomme de terre sensibilisés, Seurat pratiquait une peinture en petits points de couleurs juxtaposés.

Ces exemples montrent qu'il ne fallait pas limiter sa réflexion à l'étude d'œuvres de James Turrell ou à des dispositifs contemporains immersifs.

## **2. La transposition didactique et le dispositif pédagogique**

La transposition didactique est ce passage indispensable entre l'analyse du sujet proposée par le candidat et la proposition pédagogique qui va suivre, pour aboutir à une question d'enseignement elle-même reliée à un programme.

### **2.1 - Rappel du cadre institutionnel**

Il est bien précisé que la séquence proposée doit être conçue à l'intention des élèves de lycée. Chaque année les rapports déplorent que des candidats s'égarent à proposer une séquence pour des élèves de collège. La connaissance de ces programmes n'est pourtant pas inutile, particulièrement pour penser une séquence pour des 2<sup>e</sup> qui s'appuie sur les acquis antérieurs : « en classe de seconde, enseignement facultatif des arts plastiques s'appuie sur les connaissances et compétence acquis par les élèves au collège ». BO N°4 29/04/2010

Rappelons aussi que le sujet de l'épreuve ne constitue en rien « l'incitation » à proposer aux élèves.

Une difficulté insuffisamment soulignée par ceux et celles qui ont choisi de construire leur leçon autour de la question de la présentation et des installations utilisant la lumière réelle est ainsi résumée par Nathalie Heinich : « Que transmet la photo d'un environnement coloré de James Turrell ou de Dan Flavin si l'on n'a pas le volume de l'espace, la déambulation qui permet d'y avoir accès et la subtilité des jeux de lumière en fonction de ses propres déplacements – tous ces détails auxquels les meilleurs artistes sont si attentifs, mais qui sont justement cela même dont aucune reproduction ne peut rendre compte ». Nathalie Heinich, *Le Paradigme de l'Art Contemporain, Structures d'une révolution artistique*, Gallimard, 2104, p.157. (6)

Les références proposées aux élèves doivent être précises (titre, date, lieu d'exposition, contexte de création). Il est très important de choisir le moment de ces apports de références dans la séquence, pour ne pas créer d'effet de modèle. Plusieurs candidats ont utilement pensé cette rencontre avec des œuvres en incluant à leur séquence un temps de visite (musées, centres d'art, ateliers d'artistes, parcours d'architecture). Cela a encore plus de pertinence pour des œuvres invitant à l'expérience sensorielle.

Rares sont les propositions pédagogiques en direction des élèves de l'option de spécialité (il faut d'ailleurs éviter l'appellation « option lourde »). La nécessité d'articuler les programmes limitatifs de culture à l'élaboration pédagogique de la pratique est pourtant très stimulante.

Il ne faut pas non plus oublier le caractère exploratoire de la partie analyse : ne pas en retenir qu'un mot et bâtir la leçon ensuite comme sur une terre vierge.

Autre écueil : la tentation d'un récit linéaire d'une expérience de partenariat, dont le lecteur est informé de toutes les modalités, jusqu'au nom de la structure culturelle ou même de l'interlocuteur. Le premier problème est que cela détruit la nécessaire neutralité géographique des copies. Le deuxième est que le procédé, sans doute rassurant pour l'auteur, est extrêmement litanique et vain.

Les qualités requises dans ces deux parties, l'analyse du sujet et la proposition pédagogique, sont aussi celles qui sont à l'œuvre dans notre pratique d'enseignant. Autrement dit, une copie confuse vous disqualifie.

## **2.2 - Quels sont les apprentissages visés ?**

Il s'agit d'extraire de la citation un certain nombre de questions transposables en contenus d'enseignement. Il s'agit aussi de veiller à l'articulation avec les programmes.

Quelques extraits du Bulletin officiel spécial n°9 du 30 septembre 2010 :

« Dans l'enseignement des arts plastiques, culture et pratique sont mises en dialogue étroit et constant. Il s'agit d'offrir des sources dans lesquelles puiser et de proposer des champs de connaissances qui vont nourrir l'imaginaire de l'élève. Il s'agit aussi pour lui d'apprendre à découvrir des œuvres du passé, à ressentir des affinités, à emprunter et à revisiter des données formelles, techniques, symboliques et sémantiques ».

«Du point de vue méthodologique, l'enseignant conçoit des situations ouvertes et variées permettant de transposer dans le domaine scolaire les questions issues du champ artistique. »

Cet extrait de programmes de Terminale enseignement facultatif est particulièrement en adéquation avec le sujet :

« Tout en prolongeant le questionnement sur la représentation abordé en classe de première, et ce qui constitue l'œuvre, l'enseignement s'attache à la problématique de la présentation. Dans le cadre d'une pratique réflexive, les élèves sont conduits à découvrir et exploiter les dispositifs et les stratégies conçus par les artistes pour donner à voir et ressentir leurs œuvres et impliquer le spectateur. »

## **2.3 - Le dispositif pédagogique**

Si le candidat optait pour une saisie « fermée » du sujet, c'est à dire s'en tenait à faire expérimenter les effets plastiques de lumière réelle, il pouvait envisager une séquence pour des élèves de Seconde,

aussi bien en enseignement facultatif qu'en enseignement d'exploration « arts visuels ». Les enseignements d'exploration impliquent en effet des rencontres avec des professionnels. Ici, on peut penser à un travail avec un metteur en lumière, un sculpteur ou un architecte, avec la mise en place d'un dispositif de type classe à PAC.

S'il optait pour une saisie « ouverte » du sujet, les questions liées à la place de la lumière dans l'histoire de la représentation ouvraient le champ à des pratiques très diversifiées.

Les étapes du dispositif pédagogique sont interdépendantes, il y a une logique de la pensée qui doit apparaître au correcteur parce qu'elle est aussi censée apparaître à l'élève. L'élève doit pouvoir s'approprier les questions que l'enseignant a formulées lors de la transposition didactique ; ces questions doivent donc faire sens pour lui.

Pour construire la proposition pédagogique, il est utile de se poser les questions suivantes : que savent déjà ces élèves sur ces questions ? Qu'est-ce que je veux qu'ils apprennent de plus ? Sur quoi vont-ils s'interroger ? Comment vont-ils procéder ? À quel moment de l'année se situe cette séquence ?

## **2.4 - L'amorce ou l'incitation**

Si peser le sens de chaque mot est important dans la première partie (l'analyse du sujet), cela l'est tout autant dans le scénario pédagogique. Trop d'incitations sont proposées comme des formules, des jeux de mots inscrits au tableau, qui n'ont de sens qu'avec un bagage référentiel totalement insaisissable pour l'élève.

La citation de James Turrell pouvait conduire le candidat à solliciter directement les sensations de l'élève en préalable au travail. La valeur d'un « choc esthétique » par un contact direct avec des ambiances lumineuses, dans des architectures ou des installations, est tout à fait bienvenue dans l'enseignement au Lycée, où il est plus facile qu'en collège de disposer de deux ou trois heures pour effectuer une visite. On peut aussi avoir recours à une pratique exploratoire mettant en jeu des manipulations de matériaux ou des éclairages, l'important étant de proposer une expérience.

## **2.5 - La pratique artistique**

La pratique est liée à une proposition accompagnée de consignes et de contraintes. Elle ne doit pas se limiter à une simple application d'un programme dans lequel l'élève deviendrait un exécutant. Il faut être attentif à laisser une place à ce qui émerge et à ce qui entraîne un déplacement des habitudes de travail (et des critères de jugement qui vont avec !)

Construire un dispositif pertinent implique aussi d'anticiper la variété des réponses possibles : « La diversité des projets suppose des modes d'expression différents : dessin, peinture, volume, installation, infographie, vidéo coexistent ».

Bulletin officiel spécial n°9 du 30 septembre 2010

## **2.6 - L'évaluation**

Il est important de pouvoir identifier dès la mise en place du travail des contenus enseignables. Il sera plus facile ensuite de les faire apparaître dans des modalités d'évaluation mises en place à différents moments du dispositif d'enseignement.

Trop souvent, le travail d'évaluation se limite à un tableau inséré en fin de proposition et mettant en jeu des critères non spécifiques.

L'évaluation peut prendre la forme d'étapes intermédiaires de verbalisation orale et collective, individuelle, de groupe ou collective où l'activité évaluatrice de l'enseignant joue tout son rôle. Rappelons que la fonction de l'évaluation formative - au sein de laquelle se construisent les notions et se débattent les questions, où l'élève prend conscience de ses choix - s'exerce de façon continue, permanente. Elle ne se limite pas à une discussion de fin de séquence. S'y adosse l'évaluation sommative, qui consiste en la vérification d'un certains nombres d'objectifs à atteindre.

Il est nécessaire d'être précis sur les conditions de l'affichage, les modalités de la verbalisation, les questions envisagées...

La pratique des arts plastiques implique ce moment collectif de l'exercice critique, qui permet la confrontation et la découverte d'autres façons de faire. En un mot, permettre la construction de la singularité en se confrontant à l'autre.

L'évaluation offre aussi, pour l'enseignant, un retour sur les visées de son cours et favorise un élargissement des représentations premières des élèves.

## **2.7 - Les références :**

La spécificité de la discipline arts plastiques réside dans le croisement entre pratique et savoirs. La séquence proposée doit donc intégrer des références culturelles, mais il ne s'agit pas d'être toujours dans le même schéma : incitation, effectuation, références. Comme nous le disions plus haut, la leçon peut s'appuyer sur une confrontation avec des œuvres réelles, elle peut faire découvrir aux élèves des créations autres qu'artistiques, elle peut s'appuyer sur la culture personnelle des jeunes, sur une rencontre avec un artiste ou un professionnel des arts visuels... À l'heure de la diffusion instantanée des savoirs et de la mise en réseau des images, il est important d'affirmer la force du contact réel avec les œuvres, les vertus de l'observation et de la lenteur.

## **2.8 – Conclusion**

Avant de commencer à rédiger cette deuxième partie, il est bon de relire ses notes et de vérifier si ce qui est attendu d'une leçon est bien présent dans les notes de travail:

- Quelle problématique a été travaillée avec les élèves ?
- Est-elle en relation avec le sujet exploré dans la première partie ?
- Comment les élèves vont-ils se mettre au travail ?
- Quelle exploration du sujet vont-ils mener ?
- Quelles sont les articulations avec les programmes ?
- À quels moments sont apportées les références ? Lesquelles ?
- Comment se structure et s'organise le temps de pratique ?
- Quelle part d'analyse ou de verbalisation ?
- Quelles formes prendra l'évaluation ?
- Quelle sera la vérification des acquis ?

Une mise en page soignée et aérée participe grandement à la cohérence de l'ensemble.

## **3 LA PRATIQUE RÉDACTIONNELLE**

Très concrètement, il faut commencer par faire le choix d'un stylo adapté, plutôt d'encre noire (les copies sont photocopiées pour le correcteur), faire des efforts d'écriture, proposer une mise en page aérée, numéroter ses pages...

La place des croquis et schémas est chaque année soulignée, un peu en vain car trop de candidats s'exonèrent encore de cette attente. Il ne s'agit pas de répondre à celle-ci en en faisant un exercice virtuose, mais de donner à ces éléments graphiques une fonction précise dans le déroulement de la pensée.

Le concours de l'agrégation implique de répondre à des exigences de clarté, de richesse du vocabulaire et de l'expression, de fluidité et de maîtrise de la forme verbale.

Il s'agit de révéler des qualités nécessaires au bon exercice du métier d'enseignant. Un déroulement explicite de la leçon témoigne d'une pensée fluide et d'une réelle capacité à la communiquer.

## **CONCLUSION**

La session 2015 voit se confirmer une tendance observable depuis plusieurs années : les très bonnes copies, de candidats brillants et bien préparés, restent rares. Vient ensuite un groupe, réduit, de copies honnêtes, qui reçoivent une note qui laisse toutes les chances pour la suite du concours. Mais il y a encore une très grande majorité de copies très pauvres, très brèves, qui témoignent d'un manque de préparation manifeste. L'entraînement à l'épreuve écrite de pédagogie passe donc par des exercices blancs, l'inscription à une préparation (Dafof ou CNED), et par le suivi assidu des cours, malgré tous les impératifs familiaux ou professionnels auxquels des professeurs en exercice sont confrontés.

## **Auteurs cités :**

- (1) Willem Worringer, *Abstraction und Einfühlung*, Paris, Klincksieck, 1976
- (2) Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 1961
- (3) Ernst Gombrich, *L'art et l'illusion - Psychologie de la représentation picturale*, Paris, Gallimard, 1996
- (4) Le Corbusier, *Textes et dessins pour Ronchamp*, Forces Vives, 1965
- (5) Florence de Mèredieu, *Histoire Matérielle et Immatérielle de l'Art Moderne*, Paris, Bordas Culture, 1994
- (6) Rosalind Krauss *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecarts*, trad. M. Bloch, A. Hindry, J. Kempf, Paris, Macula, 1990
- (7) Nathalie Heinich, *Le Paradigme de l'Art Contemporain, Structures d'une révolution artistique*, Paris, NRF Gallimard, 2104

## **Catalogues :**

*La beauté (La beauté in fabula)*, Avignon, 2000, par Jean de Loisy, Dominique Noguez, Yves Le Fur, Paris, Flammarion, 2000

*James Turrell : Passageways*, texte de Carine Asscher, Paris, Centre Pompidou, 2006

*Corps et Ombres*, catalogue de l'exposition *Le Caravage*, Musée des Augustins, Toulouse / Musée Fabre, Montpellier, 2012

## ADMISSION 2015

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

#### Rappel du cadre réglementaire de l'épreuve professionnelle orale

Arrêté du 28 décembre 2009 fixant les sections et les modalités d'organisation des concours de l'agrégation

Consultable :

[http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do;jsessionid=00B26B77C6B990E285AC54DDA1EAF9A0.tpdj\\_o08v\\_3?cidTexte=JORFTEXT000021625792&dateTexte=29990101](http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do;jsessionid=00B26B77C6B990E285AC54DDA1EAF9A0.tpdj_o08v_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).

À l'issue de chaque prestation, les trois membres du jury ont délibéré pendant quinze minutes et évalué la prestation du candidat sur les quatre points et les critères ci-dessous :

#### Analyse du dossier documentaire (5 points)

La candidate/le candidat :

- fait preuve de méthode pour aborder conjointement les différentes dimensions du sujet (intitulé, documents iconiques, légendes)
- se saisit du dossier avec un vocabulaire disciplinaire maîtrisé
- est capable de mettre en relation les différents éléments du dossier
- sait contextualiser et mettre le sujet en relation avec l'histoire de l'art ou avec d'autres références de son choix

#### Transposition didactique (5 points)

La candidate/le candidat :

- sait problématiser sa proposition en fonction des programmes en vigueur
- tient compte de l'expérience sensible des élèves et de leurs acquis
- est capable d'explicitier son choix parmi les questions soulevées
- sait définir un objectif de formation pour les élèves.

#### Construction d'une séquence pédagogique (5 points)

La candidate/le candidat :

- sait construire et présenter un dispositif (pertinent, cohérent, dynamique et réaliste)
- anticipe une variété de réponses possibles de la part des élèves
- est capable de penser la construction progressive des apprentissages dans le cadre des compétences à construire chez les élèves
- expose avec précision les modalités, les contenus et la fonction de l'évaluation

#### Communication - entretien (5 points)

La candidate/le candidat :

- sait exploiter différents moyens de communication intégrant schémas et croquis
- utilise à bon escient le tableau ou tout autre système d'accrochage ou d'affichage
- est capable de réactivité face aux sollicitations du jury
- sait se repositionner et porter un regard critique sur sa proposition.

## Membres du jury :

**Benjamin BONHOMME, Laurent BRUNEL, Jean-Yves FUVEL, Sandra GOLDSTEIN, Hélène LAULAN, Sophie LIMARE, Geneviève QUEBRIAC, Sébastien ROOS, Josyane ROUCH**

## **Rapport établi par Josyane ROUCH et Sébastien ROOS, avec la participation des membres du jury**

Il convient déjà d'avoir lu les rapports antérieurs établis par les jurys de l'épreuve professionnelle orale. On reliera notamment avec profit dans le rapport de la session 2007 des conseils pour la transposition didactique, dans celui de 2012 le rôle important de la communication et en 2014 les éclairages pour la construction de la séquence d'enseignement.

### **Préambule sur la composition des dossiers :**

Les documents qui composent le dossier proviennent de sources variées pour tenir compte des situations actuelles de l'enseignement. Pour ceux qui sont saisis dans des sites Internet, il arrive que la qualité des images soit parfois moindre, mais les capacités du candidat doivent lui permettre, tout en constatant une éventuelle pixellisation de s'en affranchir pour extraire du document les éléments qui concernent son analyse (espace, échelle, forme, format techniques).

### **Déroulement de l'épreuve professionnelle orale :**

En amont de chaque préparation, les candidats tirent au sort un sujet qui sera identique pour chacun des trois jurys travaillant en parallèle. Sur un total de 31 sujets, 22 ont été tirés au sort pour la session 2015. Une liste exhaustive de ces 22 sujets est présentée en Annexe à ce rapport.

Après un rappel du cadre réglementaire de l'épreuve, le sujet comporte trois parties :

- un libellé rappelant la demande de l'épreuve :  
« En vous appuyant sur le dossier documentaire joint (avec la possibilité d'évoquer quelques exemples de votre choix), vous concevrez, en tenant compte des textes officiels (programme 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 » ;
- la mention « votre leçon portera sur ... »  
(exemple : votre leçon portera sur : « Théâtralités » ;
- le corpus iconique, en couleur ou en noir et blanc, composé de trois documents légendés.

L'échelle des notes données à l'épreuve professionnelle orale lors de la session 2015 est très large :

Note la plus basse : 02

Note la plus haute : 18

Il faut rappeler que la **note obtenue** reflète une valeur de la prestation du candidat, ce jour-là, avec ce sujet-là, et dans les conditions d'un concours. Le corpus tiré au sort fait appel à des œuvres peut-être méconnues par rapport à de meilleures connaissances que détiendraient les candidats sur d'autres champs artistiques. Même si les seuls sujets sortis cette année n'en offrent, c'est la loi du hasard, qu'une vue sélective, l'ensemble des sujets préparés par le jury couvrent un bien plus grand nombre de catégories, techniques et époques.

Le but de cette épreuve professionnelle orale est bien pour le candidat de **faire valoir ses qualités pédagogiques tout en montrant des connaissances solides et actualisées dans le champ ouvert des arts plastiques.**

Les remarques et observations qui suivent reprennent les différents moments, contenus et attendus de l'épreuve.

- **Le temps de la préparation**, d'une durée de quatre heures, doit être rigoureusement organisé afin de ne négliger aucune partie du futur exposé (analyse, transposition didactique, objectifs de formation, séquence, évaluation(s), prolongement(s)). Il doit permettre au candidat d'**envisager plusieurs possibles**, à la fois dans la saisie globale du sujet (sujet de la leçon, corpus documentaire et légendes) et dans les choix liés à l'élaboration de la séquence pédagogique. Passer au crible toutes les hypothèses de travail permet au candidat d'avoir un « parti pris », de mesurer l'efficacité et l'efficience de son dispositif (quel est mon objectif de formation ? puis-je énoncer les relations aux programmes au niveau choisi ? quel type d'évaluation ai-je prévu ? ...).

La préparation vise aussi à **produire le support de l'exposé** et de l'entretien, par exemple :

- o le plan de l'exposé (plus ou moins détaillé, il ne doit pas contraindre l'expression orale du candidat qui pourrait être tenté de lire ses notes trop fréquemment),
- o les schémas et croquis (soit à propos du corpus documentaire et destinés à appuyer l'analyse, ou à exposer d'autres références, soit à propos de la démarche, ou de la séquence),
- o la communication écrite des objectifs ou de l'incitation.

Ces étapes préparatoires constituent un pan important du métier d'enseignant. Le jury s'attend à une maîtrise de ces moyens de communication (qualités graphiques, échelle du texte et efficacité du message transmis, stratégie d'exposition).

- **Le temps de l'exposé** s'articule quant à lui autour de plusieurs étapes dont la première est **l'analyse du sujet** (libellé et dossier documentaire). Le corpus de documents n'est pas un prétexte. Il est la base du travail d'analyse à articuler avec la demande explicite : « Votre leçon portera sur... ». Toute formulation inaugurale de l'exposé du type « le corpus me fait penser à... » avant de définir ce qui est dans les œuvres et dans le titre est donc à éviter... Il convient que le candidat fasse d'abord la démonstration, en tant que professeur d'arts plastiques, qu'il sait regarder et extraire tous les composants plastiques des œuvres citées par reproductions. Il importe qu'il utilise alors les moyens les plus pertinents (à sa disposition ce jour) pour analyser et communiquer avec son auditoire, comme il le ferait au mieux dans une classe.

Des documents bien installés, accrochés avec réflexion, légendés de points forts (ceux qui vont importer dans le travail suivant) et de notions pertinentes, participent, dans la bonne hiérarchisation des tableaux (blanc ou/et à feuilles), à capter les regards et expliciter la pensée. Dessiner, pointer du doigt ou avec un laser, c'est vraiment affirmer une posture d'enseignant d'arts plastiques qui donne à voir et à comprendre.

Procéder avec méthode dans l'analyse préalable des différentes dimensions du sujet est donc une étape importante. L'utilisation attendue d'un vocabulaire précis et spécifique, tout comme le rapprochement justifié avec des œuvres proposant des enjeux similaires ou opposés contribue à montrer la hauteur des connaissances.

Le niveau des connaissances du candidat attendu pour un concours de l'agrégation sous-entend qu'il puisse préciser ce qu'est la technique utilisée dans les œuvres reproduites. En effet, le jury est toujours surpris et déçu quand le candidat paraît démuni et ne sait pas :

- expliquer simplement un procédé de gravure, lithographie, xylographie, sérigraphie, héliogravure...,
- expliciter différentes perspectives et types de « machine à dessiner »,
- faire la différence entre croquis, ébauche, esquisse, dessin,
- tirer des informations d'un support, d'une école...
- préciser ce qu'apportent de façons si différentes les peintures à tempera, à l'huile, acrylique, glycérophthalique, etc.

Certaines prestations se sont montrées pauvres parce que les repères chronologiques étaient fragiles. Or, il est attendu que le candidat soit capable de replacer les documents dans un contexte et de les mettre en relation avec l'histoire des arts et d'autres références de son choix.

Analyser et faire la démonstration d'un regard appuyé du document, c'est aussi savoir parler de composition et de structure en faisant le(s) croquis efficace(s).

Si le candidat tombe sur la reproduction d'une œuvre qu'il n'a jamais vue auparavant, il lui faut surtout ne pas en rester à ce constat et bien montrer qu'avec méthode, il peut tout à fait extraire des composants plastiques et émettre des hypothèses.

- Proposer des possibles, c'est se poser plusieurs questions clairement énoncées et présentées avant d'en retenir une ou plusieurs. De même, choisir un niveau, c'est faire la démonstration qu'on a envisagé les rapprochements possibles avec tous les autres.

- Au moment de **la transposition didactique**, le candidat doit éviter tout placage et **articuler** réellement sa proposition à l'analyse. Savoir problématiser, c'est pouvoir énoncer des questionnements en relation précise avec l'expérience sensible des élèves, leurs acquis antérieurs et les objectifs des programmes. Le choix effectué par le candidat ne doit pas apparaître comme fait par défaut. Il faut pouvoir l'explicitier parmi toutes les autres questions soulevées par le sujet et définir clairement **un objectif de formation pour les élèves**.

- **La séquence pédagogique** doit être construite autour des apprentissages recherchés, avec les compétences à développer, les connaissances à faire acquérir et les attitudes à travailler.

Son organisation doit être faite en bonne compréhension des programmes pour chacun des enseignements par niveau et avec la bonne désignation (celle des textes et non une formulation familière option « lourde » ou « légère »...

Classe de seconde :

- o Enseignement d'exploration : Création et activités artistiques – Arts visuels
- o Option facultative classe de seconde générale et technologique

Cycle terminal :

- o premières et terminales avec enseignement d'option obligatoire et facultatif

Voir :

<http://eduscol.education.fr/arts-plastiques/enseigner/ressources-par-niveau-et-programmes/programmes-du-lycee.html>

Il faut avoir bien noté que depuis l'année scolaire 2014-2015, on ne parle plus de questions limitatives mais désormais d'œuvres et thèmes de références pour les épreuves de l'enseignement aux sessions du baccalauréat.

La découpe temporelle doit être claire dans les horaires et la progression de l'année.

Le jury attend de vérifier que le candidat sait **construire et argumenter un dispositif pertinent, cohérent, dynamique et réaliste**.

Le professeur doit proposer, à des moments justifiés, des **évaluations** qui doivent s'appuyer sur des éléments repérables. Il sait distinguer les types d'évaluation (diagnostique, formative, sommative) et leurs modalités (auto-évaluation, co-évaluation par exemple) et se montre attentif à la rédaction des indicateurs.

Les compétences clairement définies dans les programmes permettent de penser l'évaluation et de l'intégrer dans le dispositif choisi. Comme les précédentes, cette partie doit faire l'objet d'une réflexion et de choix pédagogiques permettant à l'élève de se construire au regard de ses apprentissages.

Le professeur a nécessairement réfléchi à des réponses plastiques de la part des élèves pour en faire la proposition. C'est aussi l'occasion de montrer que son dispositif reste ouvert et présente de véritables objectifs de formation des élèves au sein d'une progression.

Si la définition de l'épreuve professionnelle orale précise que la leçon doit prendre 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 », là aussi il ne suffit pas de le citer... en plaquant au final une visite au musée. Rares ont été les prestations présentant un **projet réaliste et en adéquation avec la séquence et le dispositif développés**. À l'instar des autres étapes, la collaboration avec une structure culturelle doit être pensée en termes d'objectifs de formation et d'apprentissages. Le professeur sait en mesurer les effets, les prolongements comme les limites et inscrire de telles actions dans le cadre du PEAC (Parcours d'éducation artistique et culturelle) par exemple ou d'un dispositif de découverte des métiers.

- Les contenus sont essentiels, mais il convient d'être attentif à une **communication** optimale et une **pédagogie du propos** que ce soit dans l'exposé ou dans l'entretien.

Le candidat a bien réfléchi sur l'organisation de ce premier temps pour faire la démonstration d'une **gestion optimale du temps qui lui est laissé pour l'épreuve. Trente minutes maximum** pour analyser le sujet, articuler une transposition didactique, expliciter une séquence pédagogique et ses attentes (objectifs de formation, évaluations) c'est un temps confortable à conduire avec équilibre mais sans déborder. N'utiliser que quinze minutes et préférer s'en remettre aux questions n'est pas une bonne stratégie.

Lors de **l'entretien**, le jury revient sur les propos de l'exposé.

L'entretien est l'occasion de revenir sur certains points pour les préciser et les compléter, c'est pourquoi le jury est très attentif à l'écoute et à la réactivité du candidat qui doit pouvoir porter un regard critique sur sa proposition et la reformuler si besoin est. Sa capacité d'adaptation à des suggestions proposées par le jury en témoignera.

Les membres des jurys ont particulièrement apprécié les professeurs utilisant les bonnes pratiques de leur métier en communiquant de façon convaincante des savoirs manifestement travaillés et réactualisés par des lectures scientifiques et des regards experts sur des expositions variées. Ils rappellent qu'en travaillant en collège, il est possible de se rapprocher de collègues de lycée ayant une pratique confirmée pour bien mesurer les espaces temporels d'organisation pratique mais aussi les niveaux d'exigences attendus.

Sur l'ensemble des dispositifs conçus par les candidats, il est à noter que les pratiques numériques sont parfois citées comme une possibilité supplémentaire dans le champ des techniques mises à disposition des élèves mais très (trop) rarement pour le potentiel plastique à exploiter.

Il n'apparaît pas pertinent de proposer d'exemple de prestation ou de « corrigé type » afin de réaffirmer qu'aucun modèle de leçon n'est attendu. **La créativité** est inhérente à l'exercice du métier d'enseignant et encore plus à celui d'enseignant d'arts plastiques. Si le « cours en proposition » est une forme didactique envisageable, il en existe d'autres ; si l'incitation verbale est possible, elle ne constitue pas l'unique voie d'accès à la pratique artistique pour les élèves ; et si la verbalisation est une étape importante du dispositif, ses modalités sont multiples.

## **Bibliographique sélective pour la préparation de la leçon**

Pour une bibliographie augmentée, on se reportera à l'Annexe 1 du rapport du jury 2014 (p. 50-51). Certaines références sont reprises dans la sélection de titres ci-dessous, d'autres, indiquées par un point, n'y figuraient pas encore.

ARDOINO Jacques, *Les avatars de l'éducation : problématiques et notions en devenir*, Paris, PUF 2000  
BOURDIEU Pierre, *Penser l'art à l'école*, Actes sud, 2001

● CHAUMET Michel, « Arts et numérique », dans Jean-Marc Merriault (dir.), *L'École numérique – La revue du numérique pour l'éducation - Arts plastiques*, N°15, Poitiers Futuroscope, SCÉRÉN, mars 2013

CHEVALLARD Yves, *La transposition didactique : du savoir savant au savoir enseigné avec un exemple de la transposition didactique*, La pensée sauvage, 1991

DE KETELE Jean-Marie, *L'évaluation : approche descriptive ou prescriptive*, Bruxelles, De Boeck, 1986

DE LANDSHEERE Viviane et Gilbert. *Définir les objectifs de l'éducation*, Paris, PUF, 1976

GAILLOT Bernard-André, *Enseigner les arts plastiques par l'évaluation*, Cahiers Pédagogiques, n°294, mai 1991

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

● GIBOULET François et Michèle MENGELLE-BARILLEAU, *La peinture*, collection repères pratiques, Nathan, 2013

● LACHANCE Jocelyn, *Photos d'ados À l'ère du numérique*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2013

● LANEYRIE-DAGEN Nadeije, *Lire la peinture (dans l'intimité des œuvres)*, Paris, Larousse, 2002

● LANEYRIE-DAGEN Nadeije, *Lire la peinture (dans le secret des ateliers)*, Paris, Larousse, 2004

MÉRIEU Philippe, *Apprendre... oui, mais comment ?*, Paris, ESF, 1987

MICHAUD Bernard, *Enseigner des problèmes ?*, conférence prononcée lors du stage de didactique des arts plastiques, Sèvres, décembre 1990

MICHAUD Yves, *Enseigner l'art ? Analyses et réflexions sur les écoles d'art*, Paris, Jacqueline Chambon, 1993

PERRENOUD Philippe, *L'évaluation des élèves. De la fabrication de l'excellence à la régulation des apprentissages*, Bruxelles, De Boeck, 1998.

PERETTI André de (sous la direction de), *Recueil d'instruments et de processus d'évaluation formative*, Paris, INRP, 1980.

PERETTI André de, *Pertinence en éducation*, tome 1 & 2, Paris, ESF, , 2001

REY Bernard, *Les compétences transversales en question*, Paris, ESF, , 1996.

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

VECCHI Gérard de, *Aider les élèves à apprendre*, Paris, Hachette, 1992

● ZAKHARTCHOUK Jean-Michel, *L'enseignant, un passeur culturel*, Thiron, ESF Éditeur, 1999

Sitographie :

● <http://gaillot.ba-artsplast.monsite-orange.fr/lapprocheparcompetencesenap/index.html>

● THELY Nicolas, *Le tournant numérique de l'esthétique*, coll. Critiques & essais, Publie.net, 2013.

<http://librairie.publie.net/fr/ebook/9782814505582/le-tournant-numerique-de-l-esthetique>

● VIEAUX Christian, Inspecteur général actuel, proposait trois fiches sur l'approche de l'œuvre (à partir de sa reproduction) avec un public d'élèves. (document 2011 téléchargeable en cliquant sur approche de l'œuvre)

## ADMISSION 2015

### Épreuve 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 plastiques (<http://www.education.gouv.fr/cid53541/menh1023116n.html>) :

#### I- Indications relatives à l'esprit des épreuves

**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.

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.

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.

#### Rappel des 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**

## Sujet

### « Conserver »

À 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

« Mon entreprise n'est pas essentiellement difficile. Il me suffirait d'être immortel pour la mener jusqu'au bout ».

Jorge Luis Borges. *Fictions*. In *Œuvres Complètes*. Paris : La Pléiade, 1993, vol. 1, p. 471

#### Document 2

Hieronymus Francken II et Jan Brueghel l'Ancien, *Les archiducs Albert et Isabelle visitant un cabinet de collectionneur (1621-1623)*, huile sur bois, 94 x 123.3 cm, Walters Art Museum, Baltimore, MA, USA

Source : <http://art.thewalters.org/detail/14623/the-archdukes-albert-and-isabella-visiting-a-collectors-cabinet/>

#### Document 3

Gina Pane, *Dessin verrouillé*, 1968, dessin sur papier dans une boîte en métal oxydée et scellée, 20 x 15 x 6 cm, musée des Beaux-Arts, Nantes

Source :

[http://www.museedesbeauxarts.nantes.fr/cache/bypass/Accueil/Collections/Evenements?indiceName=2&containerId=73813#container\\_73813](http://www.museedesbeauxarts.nantes.fr/cache/bypass/Accueil/Collections/Evenements?indiceName=2&containerId=73813#container_73813)

#### Document 4

Andy Warhol, *Time Capsule* n° 23 (1983), de la série *Time Capsule* (1974-1987), matériaux divers

Source : <http://www.mzread.com/posts/s/h8vgw9ttp8xd>

#### Document 5

Mark Dion, *Bibliothèque de bois de Carl Schilbach*, 2011-2012, Musée d'Histoire Naturelle Ottoneum, Kassel, Allemagne, dOCUMENTA 13

Source : [http://www.art-it.asia/u/admin\\_expht/X9lYz2o4mPAQub8sldHF/](http://www.art-it.asia/u/admin_expht/X9lYz2o4mPAQub8sldHF/)



Hieronymus Francken II et Jan Brueghel l'Ancien, *Les archiducs Albert et Isabelle visitant un cabinet de collectionneur* (1621-1623), huile sur bois, 94 x 123.3 cm, Walters Art Museum, Baltimore, MA, USA



Gina Pane, *Dessin verrouillé*, 1968, dessin sur papier dans une boîte en métal oxydée et scellée, 20 x 15 x 6 cm, musée des Beaux-Arts, Nantes



Andy Warhol, *Time Capsule* n° 23 (1983), de la série *Time Capsule* (1974-1987), matériaux divers



Mark Dion, *Bibliothèque de bois de Carl Schildbach*, 2011-2012, Musée d'Histoire Naturelle Ottoneum, Kassel, Allemagne, dOCUMENTA 13

## **Membres du jury**

**Marie-Pierre CHANVILLARD, Fabienne DELANNET, Patrick DE PIN, Catherine  
DONNEFORT,  
Valérie DUPRE, Fabienne FLAMBARD, Emmanuelle GUEDON, Evelyne  
LEONARDUZZI, Marc VEYRAT**

**Rapport établi par Marie-Pierre CHANVILLARD et Evelyne LEONARDUZZI,  
avec la collaboration des membres du jury**

## **PRÉSENTATION DES ENJEUX DE L'ÉPREUVE**

### Présentation générale

Le travail que présente le candidat dans le cadre de cette épreuve, en répondant à un sujet imposé, doit témoigner de ses compétences de plasticien et de sa capacité à mettre en regard cette production avec les champs artistiques et théoriques.

La première étape de cette épreuve consiste, pour le candidat, à procéder à une analyse du dossier qui lui est proposé. Ce dossier est composé d'un ensemble de reproductions d'œuvres (4 ou 5 au plus) issues des différents domaines liés aux arts plastiques et émanant de périodes différentes. Le dossier est introduit par un intitulé : formulation concise mais néanmoins ouverte, qui délimite un cadre de réflexion et guide le candidat dans l'identification de questionnements divers.

S'appuyant sur l'analyse de ce dossier, le candidat devra mettre en œuvre, techniquement, plastiquement et conceptuellement, une réalisation qui actualise dans ce contexte et en réponse à cette demande, la pratique qui est la sienne.

Dans le temps de la soutenance, il saura éclairer ses choix plastiques en les articulant aux questionnements qu'il aura privilégiés.

L'évaluation de cette épreuve rend ainsi compte de ces deux moments : la production artistique d'une part (réalisation, 8 heures), et la soutenance d'autre part (présentation suivie d'un entretien avec le jury, 30 minutes).

Cette intrication entre savoir-faire et dimension réflexive rend compte de la cohérence spécifique à l'enseignement des arts plastiques. Il s'agit bien d'une épreuve artistique et non pédagogique mais l'exigence réflexive attendue rejoint celle de l'enseignant d'arts plastiques lorsqu'il construit un dispositif dans le cadre d'une séquence pédagogique.

L'épreuve nécessite donc de la part des candidats une capacité à construire un travail plastiquement abouti dans une articulation pertinente et maîtrisée avec le sujet, un travail porteur de sens que le candidat saura communiquer lors de la soutenance. Elle donne l'occasion d'interroger des savoirs théoriques et pratiques et des savoirs d'expérience à partir d'une proposition ouverte. Elle implique de la part de l'enseignant en situation de concours un travail conjoint de mise en mouvement de ses connaissances (dans l'actualisation et le renouvellement des références) et de ses capacités d'invention. Elle suppose une pratique régulière. La préparation du concours sera donc aussi, pour certains, l'occasion de renouer avec la pratique, de la réactualiser, de se la réapproprier et d'en mesurer les enjeux.

## LE SUJET

Il serait souhaitable que le candidat se réfère, dans un premier temps, à différents champs disciplinaires comme la littérature, la philosophie, l'esthétique, la psychologie, les sciences sociales et la géopolitique. Il s'agit « d'ouvrir » le sujet à la complexité, d'envisager diverses pistes d'investigation avant de resserrer le propos sur des questionnements plus directement en lien avec le champ artistique.

Le « sujet », énoncé sous la forme d'un verbe, d'un nom ou d'une locution, constitue l'élément moteur de l'analyse. Le verbe à l'infinitif, renvoie à une action, une décision qui sous-tend des intentions multiples...

Le verbe « Conserver », se présente comme un terme « à spectre large », induisant des considérations matérielles, voire triviales (conserver des aliments, conserver des traces, des déchets ...), jusqu'à des enjeux éthiques, esthétiques, sociaux, politiques et géopolitiques (conserver la planète, mettre en place des mesures de conservation des espèces, conserver les traces de cultures et de langues menacées ...). Le mot contient ses propres ambivalences (être conservateur de musée, être conservateur en politique). Qu'en est-il du statut des archives, des nouvelles et infinies modalités de stockage des données de tous ordres, de ceux qui en ont, ou pas, le contrôle ?

Il était attendu, de ce fait, que les candidats ayant perçu et énoncé les divers domaines dans lesquels cette volonté de conserver se manifeste et les formes que cela recouvre, envisagent également les aspects éthiques sous-jacents.

Il y a en effet, une dimension normative dans l'acte de conserver, l'idée de normes sociétales construisant une culture, des modèles, des jalons et des repères.

Dans le même temps, conserver c'est également choisir de ne pas conserver : c'est inscrire dans la durée ce qui va être transmis et établir des hiérarchies, choisir la perte et l'oubli, détruire pour ne pas conserver.

Qu'en est-il, dans la volonté de conserver, du devoir de mémoire, des traces des tragédies qui émaillent notre Histoire, des « laissés pour compte » de la mémoire officielle ?

Le terme lui-même induit un rapport temporel ; il suggère de s'interroger sur ce qui, appartenant au présent et au passé, mérite d'être transmis aux époques futures. Il y a, dans la volonté de conserver, une dimension collective qui déborde largement la relation que chacun entretient à sa propre histoire. Ainsi des patrimoines sauvés *in extremis*, comme de ceux qui n'ont pas pu l'être.

Après avoir présenté un tel cadre large de réflexion, la lecture transversale des documents iconiques du dossier permet un recentrement sur les enjeux artistiques du sujet.

Cette année, le dossier était composé de cinq documents : une citation de Jorge Luis Borges, extraite de son œuvre *Fictions* : « Mon entreprise n'est pas essentiellement difficile. Il me suffirait d'être immortel pour la mener jusqu'au bout » ; et quatre reproductions d'œuvres très différentes par leur époque, leur contexte d'émergence et leurs identités artistiques.

La manière dont le candidat s'empare des éléments du dossier et l'élaboration qu'il construit pour aboutir à une production qu'il énonce comme sa réponse aux propositions et au contexte suppose une solide préparation. L'exercice requiert, pour l'analyse du dossier, des connaissances étendues et précises, ainsi que, pour la réalisation pratique, des méthodes permettant de faire face aux impondérables et à la tension propre à la situation.

Impossible cependant de décrire un « parcours type » ou un mode d'appropriation plus légitime ou plus efficace qu'un autre.

## QUELQUES PISTES DE RÉFLEXION

Il ne peut être question dans ce rapport de dresser un panorama de toutes les pistes auxquelles pouvait mener l'analyse du dossier et nous n'en citerons quelques-unes : Qu'est ce qui peut motiver l'acte de conserver pour un plasticien ? Comment s'instaure-t-il dans chacun des documents ? Quelles oppositions ou analogies peut-on mettre à travers eux en évidence ?

Le terme peut faire écho à l'institution muséale et à la mise en espace muséographique. La notion de temporalité est largement présente et comme intrinsèquement liée aux œuvres proposées ; elle a été un axe souvent retenu et développé. La phrase de Borges interroge la question de la finitude : celle de

l'homme mais aussi celle de sa création. L'acte de conserver n'est-il pas dès lors une entreprise vouée à l'échec ? Et la recherche d'immortalité, évoquée par Borges, ne serait-elle pas la véritable motivation qui pousserait l'artiste à intégrer ce principe de conservation dans son dispositif de création ?

L'acte de conserver n'éclaire-t-il pas quelque chose du rapport de l'artiste à notre monde ? Mais de quel artiste parlons-nous, d'un artiste soucieux avant tout des modalités de présentation ? En quoi la muséologie peut-elle l'intéresser au point qu'elle devienne l'objet même de sa création ? L'acte de conserver constitue-t-il l'une des étapes de son dispositif, ou bien devient-il sa préoccupation majeure ?

En quoi cette attention interroge-t-elle la création contemporaine dans son ensemble, et plus largement notre rapport au réel, mais aussi plus spécifiquement l'institution muséale à l'heure où les œuvres les plus fragiles, les plus éphémères impliquent une redéfinition du métier de conservateur ?

Les quatre documents iconiques intégraient l'acte de conserver dans une dimension matérielle mais sur deux registres différents, celui de l'intime (Gina Pane et Andy Warhol), et celui du collectif (la peinture de Hieronymus Francken II et Jan Brueghel l'Ancien, et la xylothèque de Mark Dion).

Des questions sous-jacentes de muséologie et/ou muséographie se retrouvent dans chacun des documents, notamment par la présence du contenant, qui fait à la fois office de protection et de diffusion. La boîte protège, enferme. Pour Gina Pane, elle devient œuvre à elle seule. Sa matière rouillée est l'indice de son inexorable finitude, une mise en abyme de protection vaine qui annonce que la boîte comme ce qu'elle contient – un dessin comme l'indique le titre – sont voués à disparaître. Ce principe de protection qui consiste à cacher pour assurer la longévité de l'objet est un paradoxe. Le fait que la boîte soit scellée confère une dimension mystérieuse, voire sacrée, à cette boîte, « urne » relevant de la sphère intime.

Au moment de la prise de vue, la boîte *Time Capsule n°23* d'Andy Warhol a été vidée de son contenu. L'emballage précaire a été ouvert, déballant des objets que l'artiste a « archivés », son geste pouvant être interprété comme une volonté d'enregistrer un moment de sa vie à travers les objets utilisés. La question du statut de cette *Time Capsule n°23*, unité d'une série de 600 boîtes, reste ouverte.

La reproduction de la peinture à l'huile sur bois de Hieronymus Francken II et Jan Brueghel l'Ancien, représente un cabinet de collectionneur, le lieu par excellence de la conservation, origine de nos institutions muséales. Les fenêtres translucides laissent à peine filtrer la lumière extérieure. Le spectacle du monde est catégorisé, conservé et protégé (la présence des gardes dans l'entrebâillement de la porte l'atteste) dans l'espace protégé du cabinet. La motivation du geste de l'artiste coïncide ici avec celle des commanditaires. La méticulosité de la représentation confirme le goût cultivé des archiducs dont il s'agit d'exposer par la peinture, véritable mise en scène, le rôle essentiel. Ce « témoignage conservé » acquiert au fil du temps une valeur anthropologique.

Enfin, la xylothèque présentée par Mark Dion joue également du principe d'emboîtement : la vitrine présente et protège les livres boîtes contenant fruits et feuilles.

La mise en abyme de l'acte de conserver est une autre constante des éléments du dossier, la reproduction des œuvres ajoutant d'ailleurs un niveau supplémentaire de mise en perspective de la conservation si l'on considère que le dessin est par essence conservation.

Le célèbre texte de la « bibliothèque de Babel », de Borges, autre nouvelle du recueil *Fictions*, en propose une version écrite qui interroge de façon vertigineuse la création en littérature.

Le processus de mise en abyme est particulièrement visible et significatif dans la bibliothèque présentée par Mark Dion. Le déplacement opéré du champ scientifique au champ artistique suffit à changer le statut de cette xylothèque. Mark Dion, en s'appropriant cette classification scientifique, interroge le rapport de l'homme au monde : la classification scientifique échappe-t-elle à un point de vue partial et subjectif ?

## ANALYSE PLASTIQUE DES DOCUMENTS

Une analyse plastique rigoureuse et sensible des œuvres sera conduite dans le but d'identifier les enjeux qui se jouent en chacune d'elles et entre elles. Il s'agit de faire émerger le bien-fondé du choix des œuvres reproduites au regard de notions plastiques transversales. Afin d'approfondir sa réflexion, le candidat sera amené à replacer les œuvres dans leur contexte historique, en lien ou en rupture avec d'autres mouvements artistiques ou courants de pensée.

L'analyse des documents doit permettre au candidat de mettre en perspective la notion à travailler, afin de mieux problématiser son analyse. Elle sera augmentée d'autres références enrichissant les questionnements et ouvrant à d'autres points de vue. Lors de la soutenance, ces références devront également être explicitées avec soin.

Ce que l'on attend de cette analyse est qu'elle procède d'une réelle démarche de spécialiste de la discipline, capable de porter un regard, à la fois averti et sensible, sur des œuvres abordés selon plusieurs entrées. Dans son ouvrage *La didactique des Arts Plastiques*, Bernard André Gaillot précise que « l'approche spécifique à l'enseignement des A.P. n'est ni celle du praticien (une entrée par les techniques ou les problématiques formelles) ni celle de l'historien (une entrée par les artistes, les genres ou les courants artistiques) mais celle des transversalités qui fédèrent un ensemble de démarches sous une interrogation commune ».

Si les axes de questionnements dégagés pendant l'analyse du dossier ont permis d'établir une articulation avec sa propre pratique, il sera plus facile au candidat d'entrer dans une dynamique de création. Il s'agit de relever activement le défi que constituent les contraintes du concours.

## LA RÉALISATION

Il n'y a pas de médium plus attendu qu'un autre, ni de pratique plus légitime. Cette année encore, les propositions étaient extrêmement diverses quant aux médiums choisis et aux démarches mises en œuvre.

Notons qu'il n'est pas nécessaire de se présenter à cette épreuve en déployant des quantités considérables de matériel comme cela a encore été le cas cette année.

La durée de l'épreuve est de 8 heures, dont il importe de maîtriser le déroulement, en prenant régulièrement le temps d'un recul critique.

Cette année encore, l'épreuve se déroulait à Strasbourg dans les locaux mis à disposition par l'E.S.P.E. Les salles et couloirs étaient entièrement bâchés. Le lieu entrait d'emblée et d'une certaine façon en résonance directe avec « l'acte de conserver ».

Il était impossible d'accrocher des travaux aux murs et au plafond. Des panneaux étaient mis à disposition des candidats et un espace de travail d'environ 5m<sup>2</sup> au sol était attribué à chacun, l'emplacement étant alloué par tirage au sort.

Les conditions de production et d'exposition peuvent être variables du fait des contraintes propres au lieu qui accueille les épreuves ; de ce fait, les candidats ont tout intérêt à intégrer ces limites dès leur préparation et à envisager des modalités les plus adaptables possibles.

Nous rappelons que « 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 ».

Deux écueils sont à éviter : celui d'une réponse littérale de type « exercice scolaire », qui répondrait au sujet de manière purement formelle par des citations, mais aussi celui de la simple démonstration de sa pratique personnelle sans rapport avec le sujet ou n'ayant avec celui-ci que de faibles résonances.

Cette année, le jury a été surpris de constater que de nombreux candidats avaient centré leur travail sur le cadre même de l'épreuve du concours. Ainsi, il a été très souvent question de conserver, sous des formes plastiques diverses (croquis, photographies, captures d'écrans ...), l'expérience même des huit heures de pratique. La pratique se fait souvent le témoin de sa propre émergence, le candidat devient le référent de sa propre production, la proposition semble se refermer sur sa simple

formulation et l'épreuve elle-même devenant alors à la fois le contexte, le sujet et l'aboutissement de l'entreprise.

## **LA SOUTENANCE**

Il se passe un ou plusieurs jours entre la réalisation et la soutenance. Le candidat retrouve alors son travail et doit le présenter à un jury composé de trois personnes. Il dispose de quelques instants pour les derniers préparatifs (emplacements des sièges du jury, branchements des appareils de projection...).

En aucun cas, le candidat ne peut intervenir sur le travail lui-même : toutes les productions sont photographiées à l'issue de la première journée et doivent être présentées en l'état au jury.

La soutenance (30 minutes) se déroule en deux temps : la présentation et l'entretien.

### LA PRÉSENTATION

Lors des 10 minutes de sa présentation, le candidat analyse les documents du dossier et il explique sa démarche, dans ses dimensions plastiques et théoriques, à l'éclairage de son champ référentiel (références artistique, littéraires, philosophiques, historiques, anthropologiques, etc.).

Le jury rappelle que certaines attitudes sont à éviter :

- \* Un discours uniquement centré sur les éléments du dossier et non sur la production du candidat, ou au contraire portant exclusivement sur cette dernière.
- \* La présentation d'une pratique personnelle, sans lien avec le sujet.
- \* La lecture de notes sans regard pour les membres du jury.
- \* Une présentation seulement descriptive des choix plastiques effectués, excluant toute problématique.

Lors des prestations qui ont convaincu le jury, les candidats ont su proposer des pistes de réflexion à partir des documents, préciser le ou les axes retenus pour réaliser une production plastique singulière, témoigner de leurs connaissances et de leur adaptabilité aux réactions de leurs interlocuteurs.

### La préparation de la soutenance

Le délai (plus court pour certains, il est vrai) entre la production et la soutenance permet au candidat de structurer et d'enrichir son propos pour situer l'œuvre réalisée dans le champ artistique (passé et contemporain) et théorique.

Ce qui est attendu est aussi l'affirmation sincère d'un parti pris, la restitution du cheminement de la réflexion que le sujet a suscité et dont il s'agit de rendre compte, dans toute sa complexité et sa richesse.

### L'ENTRETIEN

Le jury est bienveillant et curieux. Il s'emploie à aider chaque candidat à trouver les bons arguments, à clarifier au mieux ses positions, à utiliser ses connaissances de façon pertinente.

Il prend appui sur la présentation du candidat pour lui permettre de développer son propos, de clarifier ses intentions, notamment s'il a relevé des contradictions, des lacunes ou des difficultés à rendre compte du sens de sa démarche.

Quel que soit le processus de création mis en œuvre, le jury attend des candidats des propositions plastiques et des présentations orales originales, riches, cohérentes, témoignant d'une implication authentique.

## Annexe

### Sujets de l'épreuve professionnelle orale de la session 2015

Votre leçon portera sur : « **La contrainte** »

#### Dossier documentaire

1. *Groupe du Laocoon*, œuvre des Rhodiens Agésandre, Arthénodore et Polydore, II<sup>e</sup> ou I<sup>er</sup> siècle av. J. C., musée Pio-Clementino, Vatican  
Source : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Laocoon>
2. Maurits Cornelis Escher, *Mains dessinant*, lithographie, 28,2 x 33,2 cm, 1948  
Source : <http://www.mcescher.com/gallery/lithograph/drawing-hands/>
3. Michael Wolf, *Tokyo compression*, photographie couleur, 2010  
Source : <http://photomichaelwolf.com/#tokyo-compression/1>

Votre leçon portera sur : « **La fenêtre** »

#### Dossier documentaire

1. Albrecht Dürer, Autoportrait à 26 ans, *La Chambre à coucher*, huile sur panneau, 1498, 52 x 41 cm, Musée National du Prado, Madrid,  
Source : [http://fr.wikipedia.org/wiki/Albrecht\\_Dürer#mediaviewer/Fichier:Selbstporträt%2C\\_by\\_Albrecht\\_Dürer%2C\\_from\\_Prado\\_in\\_Google\\_Earth.jpg](http://fr.wikipedia.org/wiki/Albrecht_Dürer#mediaviewer/Fichier:Selbstporträt%2C_by_Albrecht_Dürer%2C_from_Prado_in_Google_Earth.jpg)
2. Marcel Duchamp, *Fresh Widow*, 1920, réplique de 1964, fenêtre miniature avec carreaux de cuir noir ciré, 77,5 x 45 cm, musée national d'art moderne Paris  
Source : Pierre Cabanne, *Duchamp & Cie*, Paris, Terrail, 1997.
3. Stéphane Couturier, *Urban Archeology, Rue Auber, Paris 9*, 1996 Ilfochrome, 104 x 128 cm  
Source : <http://www.stephanecouturier.fr/couturier/UA1.html>

Votre leçon portera sur : « **La mise en espace** »

#### Dossier documentaire

1. Giovanni Paolo PANNINI, *Galerie de vues de la Rome antique*, 1758, Huile sur toile, 231 X 303 cm, Musée du Louvre  
Source : Georges Banu, *Le Rideau ou la fêlure du monde*, Adam Biro, 1997, p.109
2. Pablo PICASSO (1881 - 1973) *Rideau de scène du ballet "Parade"*, 1917  
Peinture à la colle sur toile, 1050 x 1640 cm, MNAM  
Source : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c5pKnn/r88ApaM>
3. René MAGRITTE, *Les Mémoires d'un saint*, 1960  
Peinture sur toile, 80 x 100 cm, Houston, The Menil Collection,  
Source : Georges Banu, *Le Rideau ou la fêlure du monde*, Adam Biro, 1997, p.156

Votre leçon portera sur : « **Artifice** »

#### Dossier documentaire

1. Paolo Caliari dit Véronèse, *fresques de la Sala a Crociera*, Villa Barbaro, Maser, Italie. Photographie CNDP Luisa Ricciarini/Leemage
2. Chema Madoz, *Sans titre*, 1990, Photographie argentique (tailles variables), in Chema Madoz, *Angle de réflexion*, ed. Actes sud, 2014
3. Tobias Rehberger, *Installation*, avril 2014, Schirm Kunsthalle, Frankfurt-am-Main, Allemagne

Votre leçon portera sur : « **Fiction(s)** »

#### Dossier documentaire

1. Rogier van der Weyden, *Le Jugement Dernier*, Détail du panneau central du polyptyque, 1446-52, Huile sur panneau de bois, 215 x 560 cm, Beaune, Musée de l'Hôtel Dieu
2. Philippe Halsman, *Dali atomicus*, 1948, Photographie argentique
3. Pierre et Gilles, *Saint Sebastien de la mer*, 1994, tirage couleur peint, dimensions non précisées, in site <http://artblart.com/2009/08/24/exhibition-pierre-et-gilles-retrospective-at-the-co-berlin-gallery-berlin/>

Votre leçon portera sur : « **Héros** »

#### Dossier documentaire

1. Benvenuto Cellini, *Persée brandissant la tête de Méduse*, 1545, bronze, Hauteur : 315 cm env., Loggia dei Lanzi, Florence
2. Anonyme, Couverture de *Récits Complets*, « *Supplément à Tarzan* », Editions Mondiales, 2<sup>e</sup> trimestre 1947  
Source : <http://www.comicbox.com/index.php/articles/french-collection-13/>
2. Gilles Barbier, *L'Hospice*, 2002, installation de moulages en latex et divers objets  
Installation présentée dans le cadre de l'exposition *Vraoum !, trésors de la bande dessinée et art contemporain*, mai à septembre 2009, La Maison rouge, Paris

Votre leçon portera sur : « **La part du spectateur** »

**Dossier documentaire**

1. Honoré Daumier, *Le mélodrame*, huile sur toile, 97x89cm, vers 1856-1860, Neue Pinakothek, Munich.  
Source : [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Honor%C3%A9\\_Daumier\\_026.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Honor%C3%A9_Daumier_026.jpg)
2. Ernesto Neto, *Humanoids Family*, tissu polyamide, lavande, polystyrène, six éléments, dimensions variables, 2001. Vue de l'installation Kölische Kunstverein, Cologne. Photo Manfred Wegener et Boris Becker.
3. JR, photogramme du film *Women are heroes* montrant une vue aérienne du bidonville de Kibera traversé par une voie de chemin de fer, Kenya, 2009.

Votre leçon portera sur : « **L'animal** »

**Dossier documentaire**

1. Goltzius Hendrick, *Le dragon dévorant les compagnons de Cadmus*, 1588, gravure au burin, 25,2cmx31.6cm, Haarlem, Tylers Museum. Auteur du cliché : Tylers Museum.
2. Photographie de la performance de Joseph Beuys intitulée « I like America et America likes me » à la galerie René Block de New York, 1974. Photographe : Caroline Tisdall.
3. Myriam Mechita, *Je rêve d'un rêve noir*, porcelaine de Sèvres, 40x18x15cm, 2011.  
Cliché : Gérard Jonca / Sèvres- Cité de la céramique.

Votre leçon portera sur : « **Magie(s)** »

**Dossier documentaire**

1. Fétiche à clous Nkisi Bakongo, années 70, bois, cordelette, fibres végétales, terre, résine, clous, coquillages et patine brune croûteuse
2. Georges Méliès, *L'homme à la tête de caoutchouc*, 1902 (photogramme extrait du film).
3. Jeff Koons, *One Ball Equilibrium Tank*, (Spalding Dr. J 241 Series), 1985, ballon de basket, verre, acier, eau distillée et chlorite de sodium,

Votre leçon portera sur : « **Nature et architecture** »

**Dossier documentaire**

1. Pierre Patel, *Vue du château et des jardins de Versailles, prise de l'avenue de Paris*, 1668, huile sur toile, 115 x 161 cm  
Source : <http://ressources.chateauversailles.fr/spip.php?article189>
2. Franck Lloyd Wright, *La maison sur la cascade (Fallingwater)*, 1935-37  
Source : <http://www.fallingwater.org>
3. Gijs Van Varenbergh, *Lire entre les lignes (Reading between the Lines)*, 2011. Looz, Limburg, Belgique, 30 tonnes d'acier Corten  
Source : Philip Jodido *Architecture Now* 9, page 180, TASCHEN 2013 et du site : [gijsvanvaerenbergh.com](http://gijsvanvaerenbergh.com)

Votre leçon portera sur : « **Surveillance** »

**Dossier documentaire**

1. Jan Provost, *Allégorie chrétienne*, vers 1510, 50 cm x 40 cm, peinture à l'huile sur bois, Musée du Louvre, Paris  
Source : <http://www.insecula.com/oeuvre/O0018330.html>
2. Berthe Morizot, *Eugène Manet à l'île de Wight*, huile sur toile, 38 x 46 cm, 1875  
Source : <http://www.impressionism-art.org/img1469.htm>
3. Ai Weiwei, *Caméra de Surveillance*, 2010, marbre, 39,2 x 39,8 x 19 cm, Lisson Gallery, Courtesy de l'artiste.  
Source : <http://www.lissongallery.com/artists/ai-weiwei/gallery/1423>

Votre leçon portera sur : « **Théâtralités** »

**Dossier documentaire**

1. Giorgione ou Titien, *La Tempête* dite aussi *L'Orage*, v.1507, huile sur toile, 82 x 73 cm, Gallerie dell'Accademia, Venise, Italie,  
Source : <http://imgkid.com/tempest-giorgione.shtml>
2. Jean-François Millet, *L'Angelus*, 1857, huile sur toile, 55,5 x 66 cm, Musée d'Orsay, Paris
3. Gregory Crewdson, *Sans titre*, série *Beneath the roses*, 2003-2008, tirage numérique pigmentaire, 145 x 225,5 cm,  
Source : Gregory Crewdson, éd. de la Martinière

Votre leçon portera sur : « **Transgressions** »

**Dossier documentaire**

1. Gustave Courbet, *les Baigneuses*, 1853, huile sur toile, 2,27 x 1,93 m.
2. Joana Vasconcelos, *La Fiancée*, tampons hygiéniques, ficelles tressées et métal, œuvre prévue mais refusée pour l'exposition « Versailles » en juin 2012.
3. Paul McCarthy, *Tree*, structure gonflable. Œuvre installée le 15 octobre 2014 place Vendôme à Paris, puis démontée après avoir été vandalisée

Votre leçon portera sur : « **Le vêtement** »

**Dossier documentaire**

1. Piero della Francesca (1412? – 1492), *Madonna della Misericordia (Vierge de la Misericorde)* (détail), 1445-1462, polyptique, huile, tempera et or sur bois, 273 x 330 cm, Musée Municipal, Sansepolcro. Détail du panneau central, 134 x 91 cm.
2. Etienne Martin (1913-1995), *Le manteau (demeure n°5)*, 1962, série *Demeures*, tissus, passementeries, cordes, cuir, métal, enveloppe en toile de bâche et cuir, 250 x 230 x 75 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre G. Pompidou, Paris. Reproduction : Service de la documentation photographique du MNAM - Centre Pompidou, MNAM-CCI (diffusion RMN), *in* site internet du Centre : <https://www.centrepompidou.fr/>
3. Christian Boltanski (né en 1944), *Reliquaire, les linges*, 1996, photos noir et blanc, tissu, néons dans une boîte en métal et bois grillagée, 91 x 91 x 31cm, Galerie Yvon Lambert, Paris.

Votre leçon portera sur : « **L'enveloppe** »

**Dossier documentaire**

1. Sarcophage de Toutânkhamon, vers 1327 av. J.-C., musée égyptien du Caire (Egypte)
2. Valérie Belin, *Moroccan Brides (Untitled)*, photographie argentique, 2000.
3. Rudy Ricciotti, *Mucem* (Musée des civilisations et de l'Europe et de la Méditerranée), 2013, Marseille

Votre leçon portera sur : « **sciences (et) fictions** »

**Dossier documentaire**

1. Henri Théophile Hildibrandt, d'après Neuville et Riou, gravure extraite du livre de Jules Vernes *Vingt mille lieues sous les mers*, éditions Hetzel, 1869, Bibliothèque nationale de France, Paris
2. Max Ernst, *Herbier Mobile*, 1920, gouache, plume, encre de chine, mine de plomb, peint sur imprimé, 14 x 3 x 21 cm, collection privé.  
Source : *Werner Spies, Max Ernst- vie et œuvre, 2007, Editions du Centre Pompidou Paris*
3. Gilles Barbier, *Un abécédaire dans le désordre – De « Cascadeur » à « Chauffe-assiette »*, 1994, encre et gouache sur papier, 215 x 215 cm  
Source : Gilles Barbier – *Un abécédaire dans le désordre*, Editions du regard, Paris, 2008

Votre leçon portera sur : « **Au-delà des apparences** »

**Dossier documentaire**

1. Sébastien Stoskopf, *La Grande Vanité*, 1641, huile sur toile, 125 x 165cm, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg  
Source : Michèle-Caroline Heck (sous la direction de), *Sébastien Stoskopff, 1597-1657. Un maître de la nature morte*. Catalogue d'exposition, Musée de l'œuvre Notre Dame de Strasbourg, mars à juin 1997
2. Photogramme extrait du film, *Blow Up*, Michelangelo Antonioni, 1967, (comédien : David Hemmings)
3. Martin Parr, *Japan Miyazaki, Ocean Dome*, 1996, Magnum Photos, Paris  
Source : <http://rencontrephotographique.com/category/parr-martin/>

Votre leçon portera sur : « **La boîte** »

**Dossier documentaire**

1. Hans Memling, *La Châsse de Sainte Ursule*, 1489, coffre en bois de chêne doré comportant huit compositions principales et six médaillons peints, Hôpital Saint Jean, Bruges
4. Marcel Duchamp, *La Boîte - en - valise*, Paris 1936 - New York 1941  
Source : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-duchamp/ens-duchamp.htm>
- 3 Mark Dion, *Ours blanc et Toucans (De Amazonas au Svalbard)*, 1991, Peluche ours polaire, Sony Sport lecteur de cassette, cassette enregistrée sur le territoire du Venezuela-Amazonas, bassine, goudron, caisse de bois et cordon électrique orange, 91 x 44 x 29 env. Source : *Art at the turn of the millenium*, 1999, Taschen, p.127

Votre leçon portera sur : « **L'extraordinaire** »

**Dossier documentaire**

1. Faustino Bocchi, *Gnomes et grotesques*, XVIIIe siècle, huile sur toile, 59,4x74,7 cm, Musée des Beaux-arts de Dole  
source : [http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde\\_fr?ACTION=RETROUVER&FIELD\\_98=REPR&VALUE\\_98=coq&NUMBER=76&GRP=0&REQ=%28%28coq%29%20%3aREPR%20%29&USRNAME=nobody&USRPWD=4%24%2534P&SPEC=1&SYN=1&IMLY=&MAX1=1&MAX2=1&MAX3=100&DOM=All](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=RETROUVER&FIELD_98=REPR&VALUE_98=coq&NUMBER=76&GRP=0&REQ=%28%28coq%29%20%3aREPR%20%29&USRNAME=nobody&USRPWD=4%24%2534P&SPEC=1&SYN=1&IMLY=&MAX1=1&MAX2=1&MAX3=100&DOM=All)
2. Christian Renonciat, *Papier* – 2, tilleul sculpté, 15 x 31 x 23 cm, galerie Alain BLONDEL Paris
3. Lilian Bourgeat, *Punaises*, 2006. Vue de l'installation dans l'exposition « Objets extraordinaires 1996 – 2008 », Musée des Beaux-Arts de Dole,  
Source : <http://www.dijonart.com/Lilian-Bourgeat-Objets.html>

Votre leçon portera sur : « **Réflexion(s)** »

**Dossier documentaire**

1. Domenico Corvi, *Allégorie de la peinture*, 1764, huile sur toile, 60,5 x 73,3 cm, The Walters Art Gallery, Baltimore. Source : France Borel, *Le Peintre et son miroir, regards indiscrets*, Tournai, Éditions de la Renaissance du livre, 2002
2. Herbert Bayer, *Autoportrait*, 1932, épreuve gélatino-argentique, 35,2 x 27,9 cm, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris  
Source : <http://www.centrepompidou.fr>
3. Philippe Ramette, *Objet à voir le chemin parcouru (utilisation)*, 2003, photographie couleur, 150 x 120 cm  
Source : *Philippe Ramette, Inventaire irrationnel*, Paris, Éditions Courtes et longues, 2010

Votre leçon portera sur : « **Dialoguer** »

**Dossier documentaire**

1. Le Caravage, *Saint-Matthieu et l'Ange*, 1602, huile sur toile, 295 x 195 cm, Chapelle Contarelli de l'église Saint-Louis-Des-Français à Rome  
Source : Roberto Longhi, *Le Caravage*, Editions du Regard, Paris 2004.
2. Frantisek Kupka, *Autour d'un point*, 1911, 1927-1930, huile sur toile, 194 x 200 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris  
Source : Catalogue *Frantisek Kupka ou l'invention d'une abstraction*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1990.
3. *Travelogue*, 1967, chorégraphie réalisée par Merce Cunningham et décor élaboré par Robert Rauschenberg.  
Danseurs : Merce Cunningham, J.Roess-Smith, E.Cornfield, R.Covitch, K.Armitage, M.Harper. Danseurs : Merce Cunningham, J.Roess-Smith, E.Cornfield, R.Covitch, K.Armitage, M.Harper.  
Source : Carolyn Brown, *Chance et circumstance*, Editions Borzoi Book, 2007, U.S.A.

Votre leçon portera sur : « **Dimension(s)** »

**Dossier documentaire**

1. Albrecht Dürer (1471-1528), *Portula Optica (Le Portillon)*, 1525, *Underweysung der messung (Instruction sur la manière de mesurer)* publié en 1525.  
Source : Umberto Eco (dir.), *Histoire de la beauté*, Flammarion, Paris, 2004, page 87.
2. Anonyme, *Masque du poisson*, sculpture Yup'ik (Inuit), Alaska, début du XX<sup>e</sup> siècle. Bois et plumes, hauteur 48 cm. Ancienne collection André Breton, pavillon des Sessions, musée du Louvre, musée du Quai Branly, Paris.  
Source : *Histoire des arts avec le Louvre*, collection « L'Histoire des arts à l'école », Hatier, Paris, 2010, p. 198.
3. William Eggleston (1939-...), *Memphis (Tricycle)*, 1969-1970, photographie couleur, Dye transfert. 64 x 77 cm. Frac Rhône-Alpes, France.  
Source : *Trésors publics. 20 ans de création dans les Fonds régionaux d'art contemporain*, Flammarion - Ministère de la culture et de la communication, Paris, 2003, page 127.

---

—