



Secrétariat Général

Direction générale des
ressources humaines

MINISTÈRE
DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR
ET DE LA RECHERCHE

Sous-direction du recrutement

Concours du second degré – Rapport de jury

Session 2009

AGRÉGATION

Externe

Section ARTS PLASTIQUES

**Rapport de jury présenté par Hélène SORBÉ
Présidente de jury**

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

SOMMAIRE

Cadre réglementaire	3
Programmes en vigueur	5
Composition du jury	10
Éléments statistiques	11
Remarques de la Présidente du Jury	19

ADMISSIBILITE

Rapport sur l'épreuve écrite d'esthétique et sciences de l'art	21
Rapport sur l'épreuve écrite d'histoire de l'art	28
Rapport sur l'épreuve de pratique plastique.....	34

ADMISSION

Rapport sur l'épreuve de « Pratique et création plastiques »	38
Rapport sur l'épreuve de la « Leçon »	45
Rapport sur l'entretien sans préparation : Architecture	52
Rapport sur l'entretien sans préparation : Arts appliqués	58
Rapport sur l'entretien sans préparation : Cinéma	58
Rapport sur l'entretien sans préparation : Photographie	61
Rapport sur l'entretien sans préparation : Théâtre	65
Renouvellement de programmes et bibliographies	67

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

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

(BO n°40 du 31 octobre 2002)

A - ÉPREUVES D'ADMISSIBILITE

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

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

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

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

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

Format du support de présentation : grand aigle.

B - ÉPREUVES D'ADMISSION

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

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

Déroulement de l'épreuve :

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

I - Indications relatives à l'esprit des épreuves

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

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

Ces sujets impliquent :

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

- de la part du jury, une évaluation rigoureusement cadrée sur ces différents points.

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

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

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

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

II - Indications relatives aux matériaux et procédures

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

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

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

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

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

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

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

PROGRAMMES EN VIGUEUR POUR LA SESSION 2009

I – Programme de l'épreuve d'Esthétique et Sciences de l'Art, applicable sessions 2008 et 2009 :
B.O. n° 3 du 27 avril 2006 et B.O. n° 21 du 25 mai 2006

« L'image »

BIBLIOGRAPHIE :

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

1/ Ouvrages sources (prélèvement texte) :

- ALBERTI Leon Battista, *La peinture*, traduction Thomas Golsenne et Bertrand Prévoist, Paris, éd. Seuil, « Source », 2004.
- BACHELARD Gaston, *L'air et les songes*, Paris, éd. José Corti, 1943.
- BARTHES Roland, "Rhétorique de l'image", in *Communications* n° 4, Paris, éd. Seuil, 1964 ; *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, éd. Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil, 1980.
- BELLMER Hans, *Petite Anatomie de l'image* (1957), Paris, éd. Allia, 2002.
- BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, trad. J. Torrent, Paris, éd. Gallimard, 2004.
- BENJAMIN Walter, « Petite histoire de la photographie » (1931), trad. de l'allemand et annoté par André Gunthert, in revue *Etudes photographiques*, nov. 1996, n°1, pp. 6-39 ; « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939) in *Essais 2* (1935-1940), Paris, éd. Denoël-Gonthier, 1983.
- CAVELL Stanley, *A la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, Paris, éd. Cahiers du cinéma, 1993 ; *La projection du monde*, trad. C. Fournier, Paris, éd. Belin, 1999 ; COUCHOT Edmond, *La technologie dans l'art. De la photographie à l'image virtuelle*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1998.
- DAGOGNET François, *Philosophie de l'image*, Paris, éd. Vrin, 1989.
- DE CUSE Nicolas, *Le tableau ou la vision de Dieu*, éd. Cerf, 1986 ; *De la représentation*, Paris, éd. Seuil, 1994.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 1 : l'image-mouvement*, Paris, éd. de Minuit, 1983 ; *Cinéma 2 : l'image-temps*, Paris, éd. de Minuit, 1985 « Platon et le simulacre », *Logique du sens*, Appendice I, Paris, éd. de Minuit, 1969, pp. 209-307.
- DIDI-HUBERMAN G, *Fra Angelico, dissemblance et figuration*, Paris, éd. Champs Flammarion, 1995 ; *Images malgré tout*, Paris, éd. de Minuit, 2003.
- ELIADE Mircea, *Images et symboles*, Paris, éd. Gallimard, « Tel », 1986.
- FRANCASTEL Pierre, *L'image, la vision et l'imagination*, Paris, éd. Denoël-Gonthier, "Médiations », 1983.
- FREUD Sigmund, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1910), Paris, éd. Gallimard, 1987.
- GOMBRICH E. H., *L'art et l'illusion*, Paris, éd. Gallimard, 1971.
- GOODMAN N., *Langages de l'art*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1990, chap. 1 et 2.
- JONAS Hans, *Le Phénomène de la vie*, Essai VII, « La production d'images et la liberté humaine », Bruxelles, éd. De Boeck Université, 2000.
- KRAUSS Rosalind, *Le Photographique. Pour une Théorie des Écarts*, Paris, éd. Macula, 1990.
- LACAN Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je » in *Écrits 1*, Paris, éd. Seuil, 1966
- LICHTENSTEIN Jacqueline (dir.) *La Peinture*, Paris, éd. Larousse, 1995.
- MARIN Louis, *Des pouvoirs de l'image*, Paris, éd. Seuil, 1993
- MICHAUD Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, éd. Macula, 1998.
- MONDZAIN Marie-José, *Image, icône, économie*, Paris, éd. Seuil, 1996.
- PIERCE Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, Paris, éd. Seuil, 1978.
- PLATON, *République*, X, trad. R. Baccou, Paris, éd. Garnier-Flammarion, 1966, nouv. traduction et édition par Lerous en GF.
- RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, éd. Seuil, 2000, 1^{ère} partie, chapitre I.
- SARTRE Jean-Paul, *L'imagination*, Paris, éd. PUF, 1936, republié en PUF « quadrige »
- SEDLER Egon, *L'icône, image de l'invisible — Éléments de théologie, esthétique et technique*, Paris, éd. Desclée de Brouwer, 1981.
- VERNANT J.-P., *Religion, Histoires, raisons*, Paris, éd. Maspero, 1979, chap. 8 : « Naissances d'images » ; *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, éd. La Découverte, 2005, chap. 5 « Du double à l'image ».

2/ orientations bibliographiques complémentaires :

- AGAMBEN Giorgio, *Image et mémoire*, Paris, éd. Desclée de Brouwer, 2004.
- BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, éd. Seuil, 1957
- BATAILLE Georges, « Dictionnaire Critique », in *Documents* 1929, n°7.
- BERNAS Steven, *La croyance en l'image*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- BOESPFLUG F. et LOSSKY N., *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Paris, éd. Cerf, 1987
- CAUQUELIN Anne, *Fréquenter les incorporels*, éd. PUF « Lignes d'art », 2006

- DANEY Serge, *Le salaire du zappeur*, Paris, éd. POL, 1993.
- DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image*, Paris, éd. Gallimard, 1992.
- Esprit*, n° 199, février 1994, « Vices et vertus de l'image ».
- GOMBRICH E. H., *L'Écologie des images*, Paris, éd. Flammarion, 1983.
- GUILLOU André (dir.), *Byzance et les images*, Paris, éd. La documentation française / Louvre, Conférences et colloques, 1994.
- LACAN Jacques, *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Le Séminaire livre XI, Paris, éd. Seuil, 1966.
- LAVAUD Laurent (textes choisis et présentés par), *L'image*, « Corpus », Paris, éd. Garnier-Flammarion, 1999.
- LOJKINE Stéphane, *Image et subversion*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 2005.
- MARIN Louis, *Le Portrait du Roi*, Paris, éd. de Minuit, « Le sens commun », 1981.
- MARION J.-L., *L'idole et la distance*, Paris, éd. Grasset, 1989.
- MONDZAIN Marie-José, *L'Image peut-elle tuer ?*, Paris, éd. Bayard, 2002 ; *Le commerce des regards*, L'ordre philosophique, éd. Seuil, 2003.
- NANCY Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, éd. Galilée, 2003.
- PANOFSKY Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, éd. de Minuit, 1975.
- RANCIERE Jacques, *Le destin des images*, Paris, La fabrique éditions, 2003.
- ROSSET Clément, *Le Réel et son double*, Paris, éd. Gallimard, 1984.
- SARTRE Jean-Paul, *L'imaginaire*, Paris, éd. Gallimard « bibliothèque des idées », 1940.
- SAUVAGNARGUES Anne, *Deleuze et l'art*, Paris, éd. PUF « Lignes d'art », 2005.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *L'image précaire : du dispositif photographique*, Paris, éd. Seuil, 1987.
- SCHÖNBORN Christoph, *L'icône du Christ*, Paris, éd. Cerf, 2003.
- WOLF Laurent, *Vie et mort du tableau. 1. genèse d'une disparition et 2. La peinture contre le tableau*, Paris, éd. Klincksieck « 50 questions », 2004.
- WUNENBURGER J.-J., *Philosophie des images*, Paris, éd. PUF, 1997
- WIRTH Jean, *L'image médiévale*, Paris, éd. Klincksieck, « Méridiens », 1989.

2/ Programmes de l'épreuve d'Histoire de l'Art, applicables pour la session 2009 :

1/ B.O. n° 3 du 27 avril 2006

Les réalismes dans les arts plastiques en Europe et aux Etats-Unis durant l'entre-deux-guerres

Bibliographie indicative

Études générales :

- Dawn ADES (dir.), *Art and power: Europe under the dictators 1930-45*, Londres, Hayward Gallery, 1995.
- Olivier BARROT et Pascal ORY, *Entre deux guerres. La création française entre 1919 et 1939*, Paris, éd. François Bourin, 1990.
- Laurence BERTRAND-DORLEAC, *Histoire de l'art à Paris entre 1940 et 1944. Ordre national, traditions et modernités*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1986.
- Laurence BERTRAND-DORLEAC, *L'art de la défaite, 1940-1944*, Seuil, Paris, 1993.
- Annie COHEN-SOLAL, *Un jour ils auront des peintres. L'avènement des peintres américains, Paris 1867-New-York 1948*, Paris, éd. Gallimard, 2000.
- Philippe DAGEN, *Le silence des peintres, les artistes face à la Grande Guerre*, Paris, éd. Fayard, 1996.
- Jean-Luc DAVAL, *Le Journal des avant-gardes. Les années vingt, les années 30*, Genève, éd. Skira, 1980.
- Serge FAUCHEREAU (textes réunis par), *La Querelle du Réalisme*, Diagonales-Paris, Paris, éd. Cercle d'Art, 1987.
- Eric MICHAUD, *Un art de l'éternité : l'image et le temps du national-socialisme*, Paris, éd. Gallimard, coll. Le temps des images, 1996.
- Pierre MILZA et Fanette ROCHE-PEZARD (dir.), *Art et fascisme*, Paris, éd. Complexe, 1989.
- Lionel RICHARD, *L'art et la guerre. Les artistes confrontés à la Seconde Guerre mondiale*, Paris, éd. Flammarion, 1995.
- Régine ROBIN, *Le Réalisme socialiste : une esthétique impossible*, Paris, éd. Payot, 1986.
- Kenneth E. SILVER, *Vers le retour à l'ordre (L'Avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale)*, traduit de l'anglais par Dennis Collins, Paris, éd. Flammarion, 1991.

Colloques :

- Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture 1919-1925*, Actes du colloque de l'Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 1975.
- L'art face à la crise. L'art en Occident. 1929-1939*, Actes du colloque de l'Université de Saint-Etienne, CIEREC, 1980.

Catalogues d'expositions :

Réalismes en Allemagne, 1919-1933, Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Etienne, 15 février-28 mars 1974.
Paris-Berlin, rapports et contrastes France-Allemagne 1900-1933, Centre Georges-Pompidou, Paris, 12 juillet-6 novembre 1978.
Paris-New York (1908-1968), Gallimard, Centre Georges-Pompidou, Paris, 1991.
Paris-Paris, 1937-1954, Centre Georges-Pompidou, Paris, 1981, éd. du Centre Georges-Pompidou / éd. Gallimard, Paris, 1992.
Les Réalismes 1919-1939. Entre révolution et réaction, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Paris, 17 décembre 1980-20 avril 1981.
Face à l'Histoire. L'artiste moderne devant l'événement historique 1933-1996, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Paris, éd. Flammarion, 1996.
Années 30 en Europe. Le temps menaçant 1929-1939, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 20 février-25 mai 1997, Paris-Musées, Paris, éd. Flammarion, 1997.
Allemagne années 20 : la nouvelle objectivité, dir : Christine Poullain, Uwe Flekner, Didier Ottinger, Musée de Grenoble, Paris, éd. RMN, 2003.

Etudes par pays :

Antonio BONET CORREA (sous la direction de), *Arte del franquismo*, Madrid, Ediciones Catedra, 1981.
Boris GROYS, *Staline, œuvre d'art totale*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1990.
Hildegard BRENNER, *La politique artistique du national-socialisme*, Paris, éd. Maspero, 1980.
Francesca CASTRIA MARCHETTI (dir.), *La peinture américaine*, Paris, éd. Gallimard, 2002.
Yves DURAND, *Le nouvel ordre européen Nazi*, Bruxelles-Paris, éd. Complexe, 1990.
Igor GOLOMSTOCK, *L'art totalitaire : Union Soviétique, III^{ème} Reich, Italie Fasciste*, Paris, éd. Carré, 1991.
Pontus HULTEN et Germano CELANT (dir.), *Art italien 1900-1945*, Paris, éd. Liana Levi, 1989.
Edward LUCIE-SMITH, *Le réalisme américain*, Paris, éd. de La Martinière, 1994. Barbara ROSE, *L'art américain depuis 1900*, Bruxelles, éd. La Connaissance, 1969 ; *La peinture américaine. Le XX^e siècle*, Genève, éd. Skira, 1995.

Photographie :

Dominique BAQUE, *Les documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1993.
Christian BOUQUERET, *La nouvelle photographie en France 1919-1939*, catalogue d'exposition, Musée Sainte-Croix, Poitiers, 7 octobre-1^{er} décembre 1986.
Christian BOUQUERET, *Des Années folles aux années noires. La Nouvelle Vision photographique en France, 1920-1940*, Paris, éd. Marval, 1997.
BRASSAÏ, *Le Paris secret des années trente*, Paris, éd. Gallimard, 1976.
Michel FRIZOT (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, éd. Bordas/Adam Biro, 1994.
Dorothea LANGE, Paul TAYLOR, *An American Exodus, A Record of Human Erosion*, éd. bilingue anglais-français par S. Stourdzé, Paris, éd. Jean-Michel Place, 1999.
Jean-Claude LEMAGNY et André ROUILLÉ, (sous la direction de) *Histoire de la photographie*, Paris, éd. Bordas, 1986.
Olivier LUGON, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1997.
Olivier LUGON, *Le " style documentaire " d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, éd. Macula, 2001.
Gabriele CONRATH-SCHOLL, Susanne LANGE, Paris, éd. de La Martinière, 2005.

Surréalisme :

André BRETON, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, éd. Gallimard, 1965.
Gérard DUROZOI, *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris, éd. Hazan, 1997.
Werner SPIES (dir.), *La révolution surréaliste*, catalogue d'exposition, Paris, éd. Centre Georges-Pompidou, 2002.

Art déco :

Alistair DUNCAN, *American Art Deco*, Londres, 1986 (trad. Fr., *Art Déco*) Paris, éd. Thames & Hudson, 1989.
Charlotte BENTON, Tim BENTON, Ghislaine WOOD (dir.), *L'art déco dans le monde : 1910-1939*, Tournai, éd. La Renaissance du livre, coll. : Références, 2003.
Jean-Pierre BOUILLON, *Journal de l'Art Déco*, Genève, éd. Skira, 1988.
Emmanuel BREON et Michèle LEFRANÇOIS, *Coloniales 20/40*, catalogue d'exposition, Paris, éd. du Musée de Boulogne-Billancourt, 1990.
Emmanuel BREON et Michèle LEFRANÇOIS, *Le Musée des années 30*, Paris, éd. Somogy, 1998.
Emmanuel BREON, *L'Art des années 30*, Paris, éd. Somogy, 1996.
Cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne, Paris, 1937, catalogue d'exposition, Institut français d'architecture, Paris, éd. Paris-Musées, 1987.
Edward LUCIE-SMITH, *Art déco painting*, Londres, éd. Phaidon, 1990.

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

Bibliographie indicative

Textes littéraires

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

Essais

- BORYS, S.D., *The splendeur of Ruins in French Landscape Painting, 1630-1800*, Allen Memorial Museum, New-York, 2005
- BRILLI, A., *Quand voyager était un art. Roman du grand tour*, Paris, Gérard Montfort, 2001
- CHOAY, Fr., *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil 1992
- CLAY, Jean, *Le Romantisme*, Paris, Hachette, 1980
- DACOS, N., *Roma quanta fuit ou l'invention du paysage de ruines*, Somogy, 2004
- FORERO-MENDOZA, S., *Le Temps des ruines : le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel, Champ Vallon, 2002
- GRODECKI, L., « Le gothique retrouvé », in cat. expo *Le gothique retrouvé avant Viollet-le-Duc*, Paris, Hôtel de Sully, 1979-1980.
- HASKELL, Fr., *L'historien et les images*, trad. de l'anglais A. Tachet et L. Evrard, Paris, Gallimard, 1993
- JUNOD, Ph., *Les ruines anticipées ou l'histoire au futur antérieur*, Lausanne, Payot, 1983
- MAKARIUS, M., *Ruines*, Paris, Flammarion, 2004
- MORTIER, R., *La Poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974
- QUATREMERE DE QUINCY, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, préface d'Ed. Pommier, Paris, Macula, 1996
- RIEGL, A., *Le Culte moderne des monuments* (1903), trad. D. Wiczorek, Paris, Seuil, 1984
- SAINT-GIRONS, B., *Esthétiques du XVIII^e siècle. Le modèle français. Beaux-Arts -Architecture - Art des Jardins, Dictionnaire des Sources*, Paris, Philippe Sers Editeur, 1990.
- SIMMEL, G., « Les ruines. Un essai d'esthétique » (1907), in *La parure et autres essais*, Paris, MSH, 1998
- STAROBINSKI, J., *L'Invention de la liberté, 1700-1789*, Genève, Skira, 1964, rééd. 1987
- « L'Esthétique des ruines » in *Textes et documents pour la classe (TDC)*, N° 887, CNDP-CRDP, Janvier 2005.

Peinture de ruines

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

- XVII^e siècle : Nicolas Poussin, Sébastien Bourdon, Paul Bril, Bartolomeus Breenbergh, Gaspar Dughet, Pierre Patel et Pierre- Antoine Patel, Sébastien Bourdon, Claude Le Lorrain, Monsù Desiderio, Gaspar Van Wittel (ou Vanvitelli)
- XVIII^e siècle : Antonio Canaletto, Charles-Louis Clérisseau, Pierre-Antoine Demachy, Louis-Jean Desprez, Lallemand, Alessandro Magnasco, G. Paolo Pannini, G. Battista Piranèse, Marco Ricci, Hubert Robert, Jean-Nicolas Servandoni, Pierre-Henri de Valenciennes
- XIX^e siècle : Carl Blechen, Gaspar David Friedrich, Achille Etna Michallon, William Turner
- Achille-Etna Michallon*, cat. d'exposition, Les Dossiers du Musée du Louvre, Paris, RMN, 1994
- ADHEMAR, J., *La France romantique. Les lithographies de paysage au XIX^e siècle*, Paris, Somogy/Fondation Taylor, 1997
- CARUS, FRIEDRICH (C.D.), *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, coll. L'esprit et les formes, Klincksieck, Paris, 1983
- Caspar David Friedrich, Tout l'Œuvre peint*, Paris, Flammarion, 1976
- CAYEUX, J. de, *Le paysage en France de 1750 à 1815*, St-Rémy-en-l'Eau, éd. Monelle Hayot, 1997
- Claude Gellée dit Le Lorrain*, cat. d'exposition, Galeries nationales du Grand Palais 15 fev.-16 mai 1983, Paris,

RMN, 1983

D'Après l'Antique, Paris, Louvre 16-10-2000 au 15-1-2001, Paris, 2000.

DUFOUR-KOWALSKA, G., *Caspar David Friedrich. Aux sources de l'imaginaire romantique*, Lausanne Suisse, Ed. L'Age d'Homme, 1992

H. Fragonard e H. Robert a Roma, Rome, cat., Villa Medici, 1990-1991

GALASSI, Peter, *Corot en Italie, La peinture de plein air et la tradition classique*, Gallimard, Paris, 1991

JONES Th., *Journal de voyage à Rome et Naples 1776-1783*, Paris, G. Montfort éd., 2001

MOUREAU, F. (textes réunis par), *L'œil aux aguets ou l'artiste en voyage*, Paris, Klincksieck, 1995

Le Paysage en Europe, cat. d'exposition, 18 janv-23 avr. 1990, Cabinet des dessins, Paris, Musée du Louvre, 1990

Paysages d'Italie. Les peintres de plein air (1780-1830), cat. d'exposition, Galeries nationales du Grand Palais, RMN, Paris, 2001

Piranèse et les Français – 1740-1790, Rome-Dijon-Paris, 1976

Piranèse. Les vues imaginaires, présentées par Miranda Harvey, Academy Editions/Denoël, Londres-Paris, 1979

Nicolas Poussin 1594-1665, cat. d'exposition, Galeries nationales du Grand Palais, 27 sept. 1994-2 janv. 1995, Paris, RMN, 1994 (voir en fin d'ouvrage une excellente bibliographie des travaux de J. Thuillier sur le peintre)

THUILLIER J., *Tout l'œuvre peint de Poussin*, Paris, Flammarion, 1974.

VALENCIENNES (P.-H.), *Eléments de [...] et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du Paysage*, Paris, 1799 - reprint Minkoff, Genève, 1973.

Pierre-Henri de Valenciennes 1750-1818. La nature l'avait créé peintre, cat. d'exposition, 19/03-30/06 2003, Toulouse, Musée Paul Dupuy, 2003

Pierre-Henri de Valenciennes 1750-1818, cat. d'exposition, Italie, Spoleto, Palazzo Racani Arroni, 27 giugno-4 agosto 1996, Electa Npoli, 1996

Ruines et Archéologie

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

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

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

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

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

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

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

Ruines et Jardins

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

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

BARIDON, Michel, *Le Jardin paysagiste anglais du XVIII^e siècle*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2000

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

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

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

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

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

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

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

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

• • •

Le Bulletin Officiel peut être consulté directement sur le site :

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

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

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

<http://www.cndp.fr>

COMPOSITION DU JURY

Présidente :		
SORBE Hélène	Professeur des Universités	Bordeaux
Vice-président :		
SABOURDIN Philippe	IA IPR	Paris
Membres du jury :		
AUTAJON Tatiana	Professeur agrégé	Lille
AYACHE Elsa	Professeur agrégé	Versailles
AZEMA Claire	Maître de conférences	Bordeaux
BELON Olivier	Professeur agrégé	Lyon
BERGERET Albert	Professeur agrégé	Reims
BERNAS Steven	Maître de conférences	Nancy
BEYLOT Pierre	Professeur des Universités	Bordeaux
BEZIAT Julien	Professeur agrégé	Bordeaux
BIOULES David	Professeur agrégé	Montpellier
BORREL Pascale	Maître de conférences	Rennes
BRIAND Denis	Maître de conférences	Rennes
CHANVILLARD Marie-Pierre	Professeur agrégé	Bordeaux
COQUELIN Jean-Yves	Maître de conférences	Bordeaux
COURNARIE Nathalie	Professeur agrégé	Toulouse
DAUDHIN Didier	Professeur agrégé	Bordeaux
DELANNET Fabienne	Professeur agrégé	Nantes
DONNEFORT Catherine	Professeur agrégé	Versailles
DURAND Nadine	Professeur agrégé	Lyon
DUSSOL Dominique	Professeur des Universités	Bordeaux
ESCORNE Marie	Professeur agrégé	Bordeaux
ETTER Valérie	ATER	Strasbourg
FILLIOT Philippe	Professeur agrégé	Reims
FLOREN Charles	Professeur agrégé	Aix-Marseille
GALISSOT Charles	Professeur agrégé	Créteil
GATTINONI Christian	Enseignant ENSP	Aix-Marseille
GRASSE Catherine	Professeur agrégé	Créteil
GRAVOT Michel	IA-IPR	Amiens
GRISON Laurent	Professeur agrégé	Montpellier
JALABERT Philippe	Professeur agrégé	Versailles
JOLLY Geneviève	Maître de conférences	Strasbourg
JUHASZ Pierre	Professeur agrégé	Paris
LAGARRIGUE Frédéric	Professeur agrégé	Toulouse
LATHUILE Lionel	Professeur agrégé	Créteil
LEBEAU Jean-François	Professeur agrégé	Reims
LETOULAT Alain	Professeur agrégé	Paris
LITSLER Pierre	Professeur des Universités	Strasbourg
MAGNE Elisabeth	Maître de conférences	Bordeaux
MAUFAUGERAT Arnaud	Professeur agrégé	Rouen
MAZA Monique	Maître de conférences	Lyon
MERCADIER Corinne	Professeur agrégé	Paris
MOULLIER Cédric	Professeur agrégé	Versailles
PINCHON Jean-François	Professeur des Universités	Montpellier
PUJADE Robert	Maître de conférences	Aix-Marseille
RAGOT Gilles	Maître-assistant	Bordeaux
RAMBEAU Frédéric	Professeur agrégé	Paris
SCHEFER Olivier	Maître de conférences	Paris
TESTOT Xavier	Professeur agrégé	Paris
THELY Nicolas	Maître de conférences	Paris
VIALARD Eric	Professeur agrégé	Versailles
VILA Françoise	Professeur agrégé	Montpellier
WERCKMEISTER François	Maître de conférences	Strasbourg

ELEMENTS STATISTIQUES ET RESULTATS

Nombre de postes mis au concours 16

Nombre de candidats inscrits 540
Nombre de candidats présents 275 (50,91% des inscrits)

EPREUVE D'ADMISSIBILITÉ

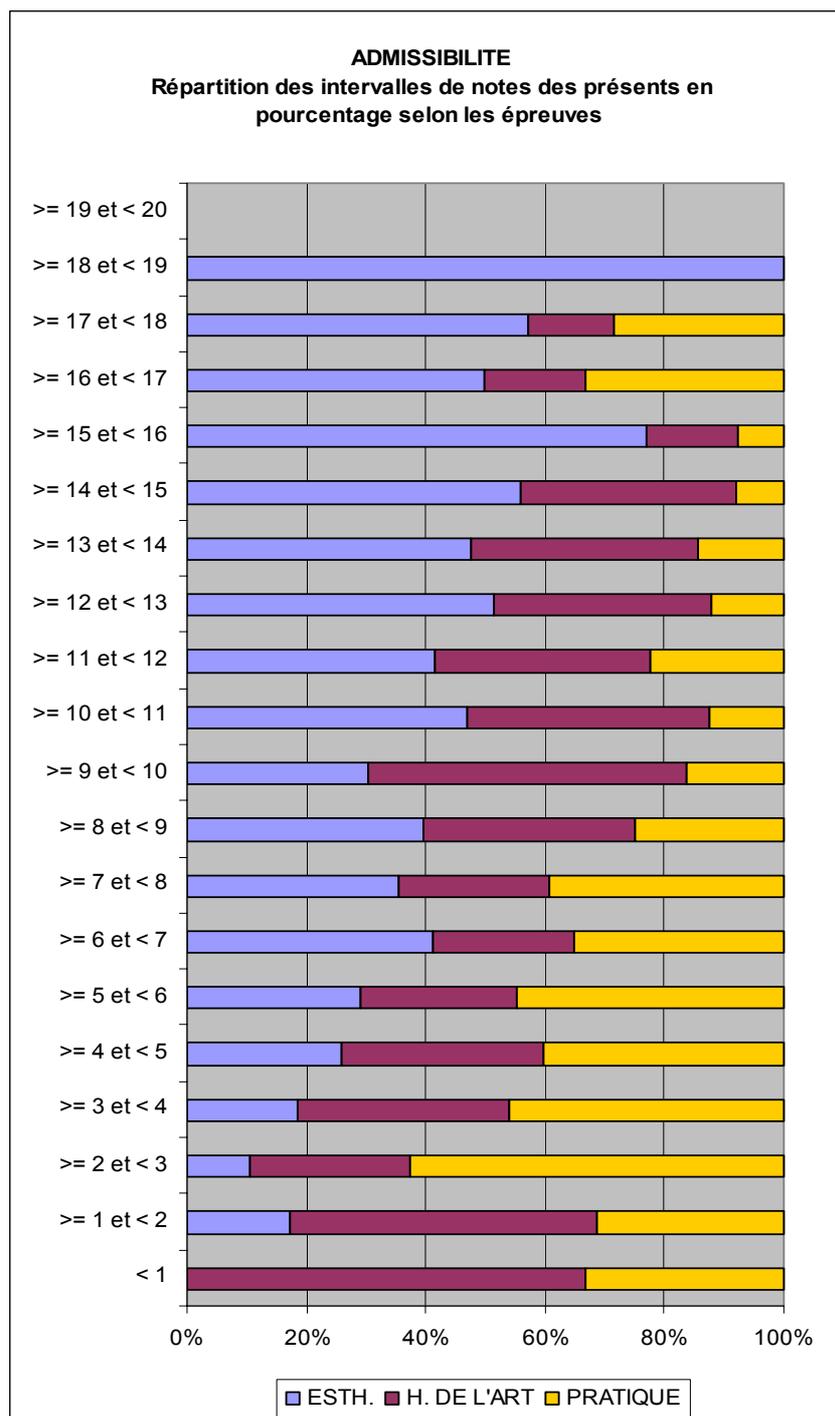
Moyennes des présents Esthétique : 7,98 ; Histoire de l'art : 6,67 ; Pratique : 5,52
Moyennes des admissibles Esthétique : 11,78 ; Histoire de l'art : 10,73 ; Pratique : 10,00
Total moyennes des présents 06,71 (06,12 en 2007)
Total moyennes des admissibles 10,63 (11,16 en 2008)
Barre d'admissibilité 9,25 (9,50 en 2008)
Nombre des candidats admissibles
Hommes 12
Femmes 28
Total 40 (14,54% des présents ; 12,66% en 2008)

EPREUVE D'ADMISSION

Note le plus haute Leçon : 18 ; Soutenance : 19 ; Options : 18
Note la plus basse Leçon : 03 ; Soutenance : 05 ; Options : 00,50
Moyennes des présents Leçon : 8,92 ; Soutenance : 11,26 ; Options : 10,63
Moyennes des admis Leçon : 11,75 ; Soutenance : 14,56 ; Options : 12,75
Moyennes des options (Pr/Ad) Archi : 11,25/13,00 ; Ciné : 09,33/12,50 ; Photo : 11,14/12,29 ;
Théâtre : 11,33/16,00 ; AAP : -
Nombre de candidats présents 39
Moyenne des présents 10,35
Moyenne des admis 13,06 (12,33 en 2008)

Nombre des candidats admis
Hommes 05
Femmes 11
Total 16 (41% des présents ; 40% en 2008)

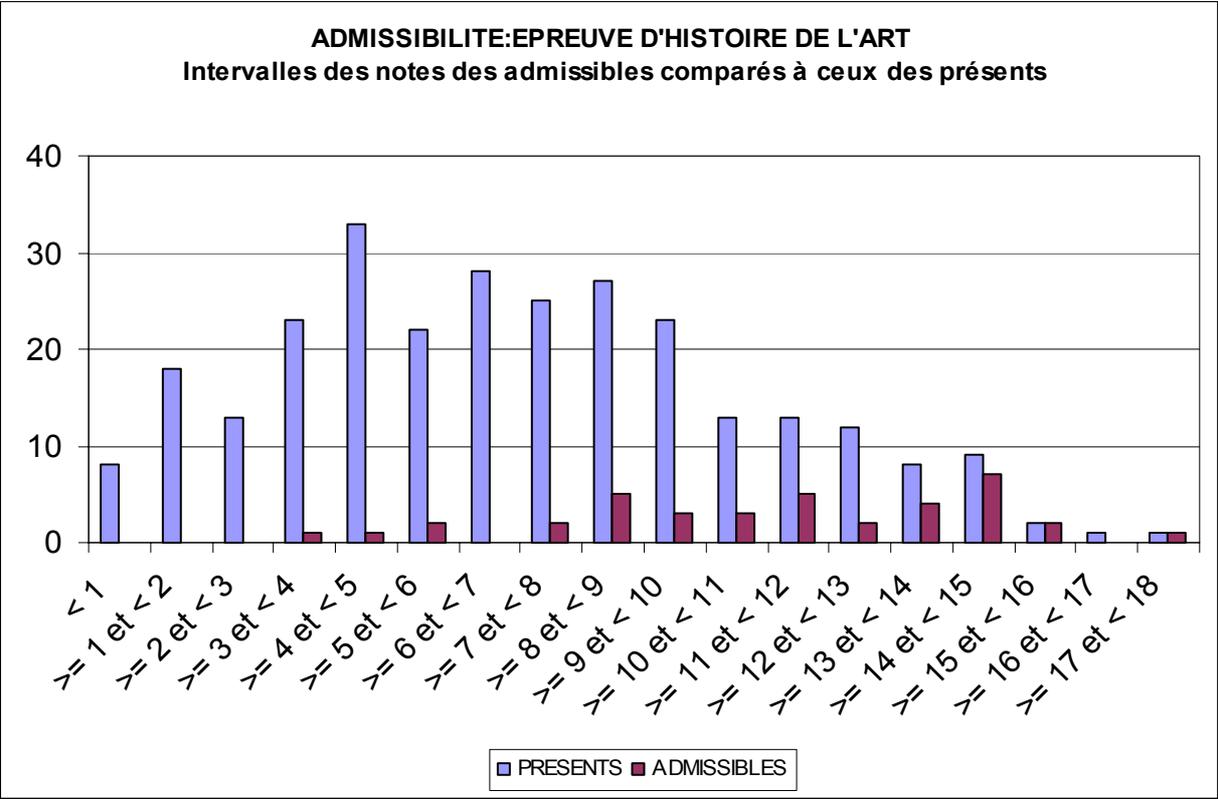
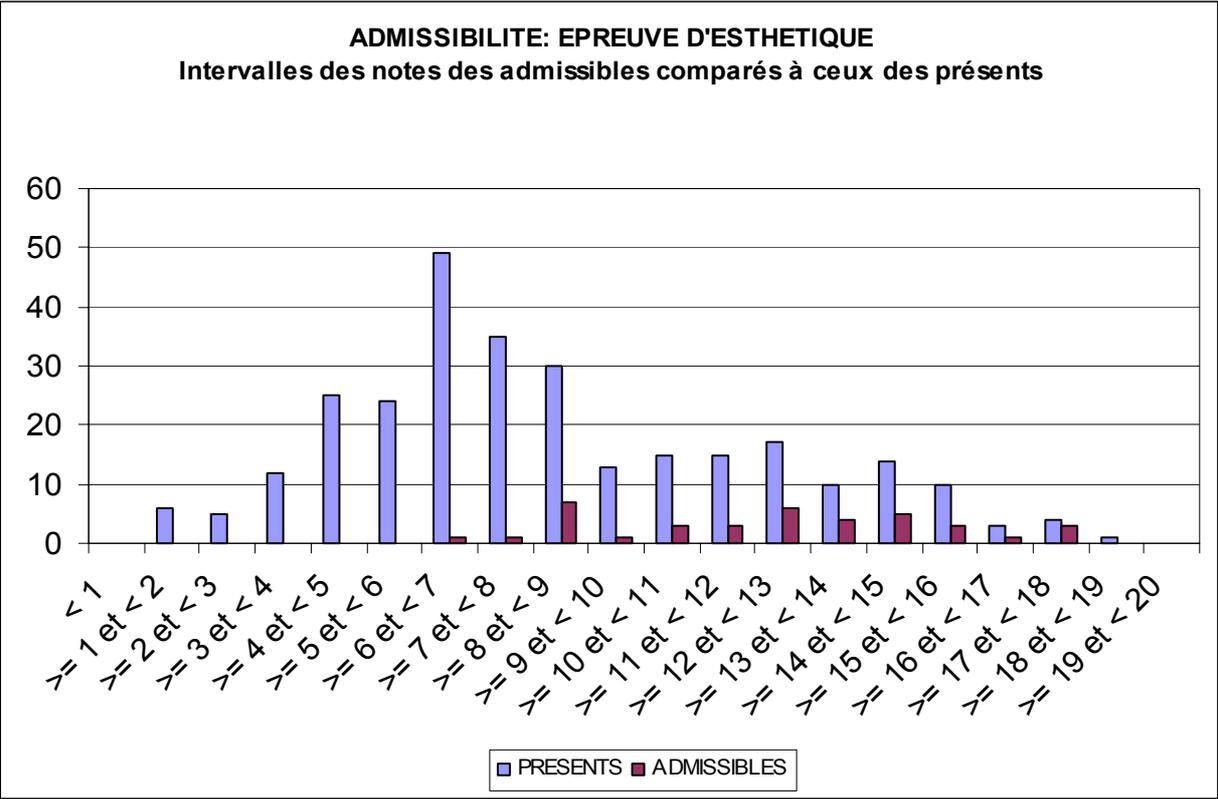
Barre d'admission : 11,00 (10,68 en 2008)



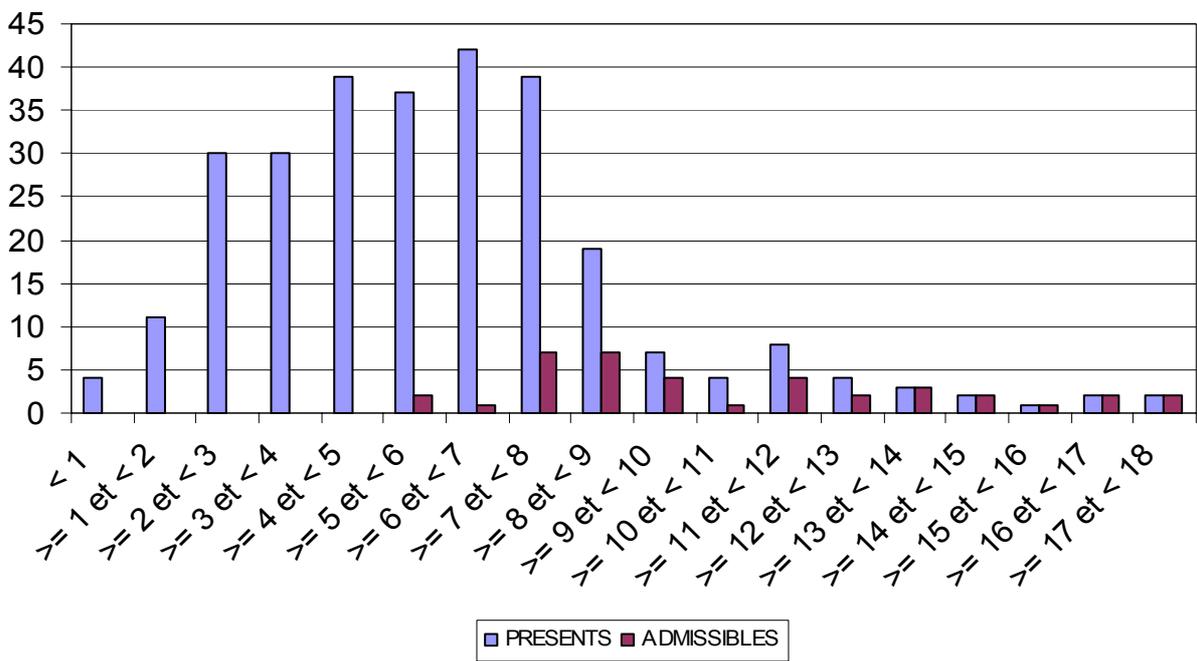
Ce tableau rend visible la proportion de notes afférentes à chacune des trois épreuves dans les intervalles de notation compris entre 0 et 20.

Quelques exemples pour faciliter sa lecture :

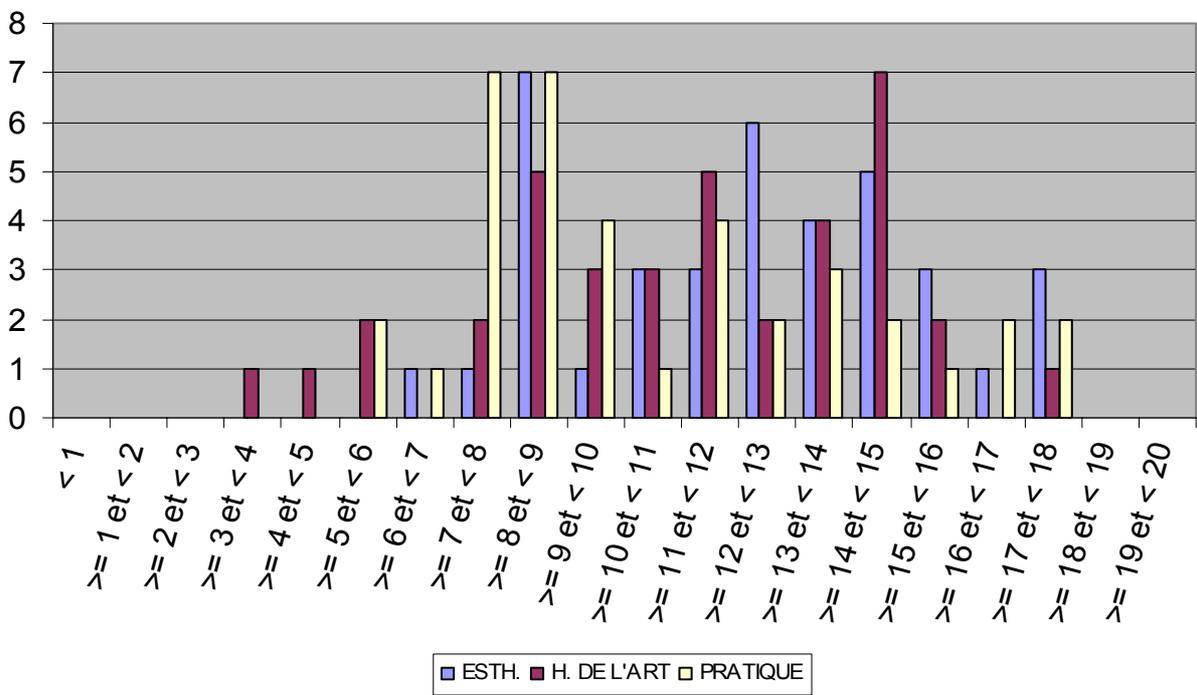
- Dans l'intervalle ≥ 18 et < 19 sont seules représentées des notes se rapportant à des copies d'Esthétiques.
- Dans l'intervalle ≥ 17 et < 18 , nous trouvons 56 % de notes se rapportant à des copies d'Esthétique, 16 % de notes relatives à des copies d'Histoire de l'art et 28 % de notes attribuées à la Pratique plastique.
- Dans l'intervalle $0 < 1$: figurent, 67 % de notes concernant l'Histoire de l'art et 33 % concernant la Pratique plastique, pas de note se rapportant à l'Esthétique.



ADMISSIBILITE: EPREUVE DE PRATIQUE PLASTIQUE
Intervalles des notes des admissibles comparés à ceux des présents

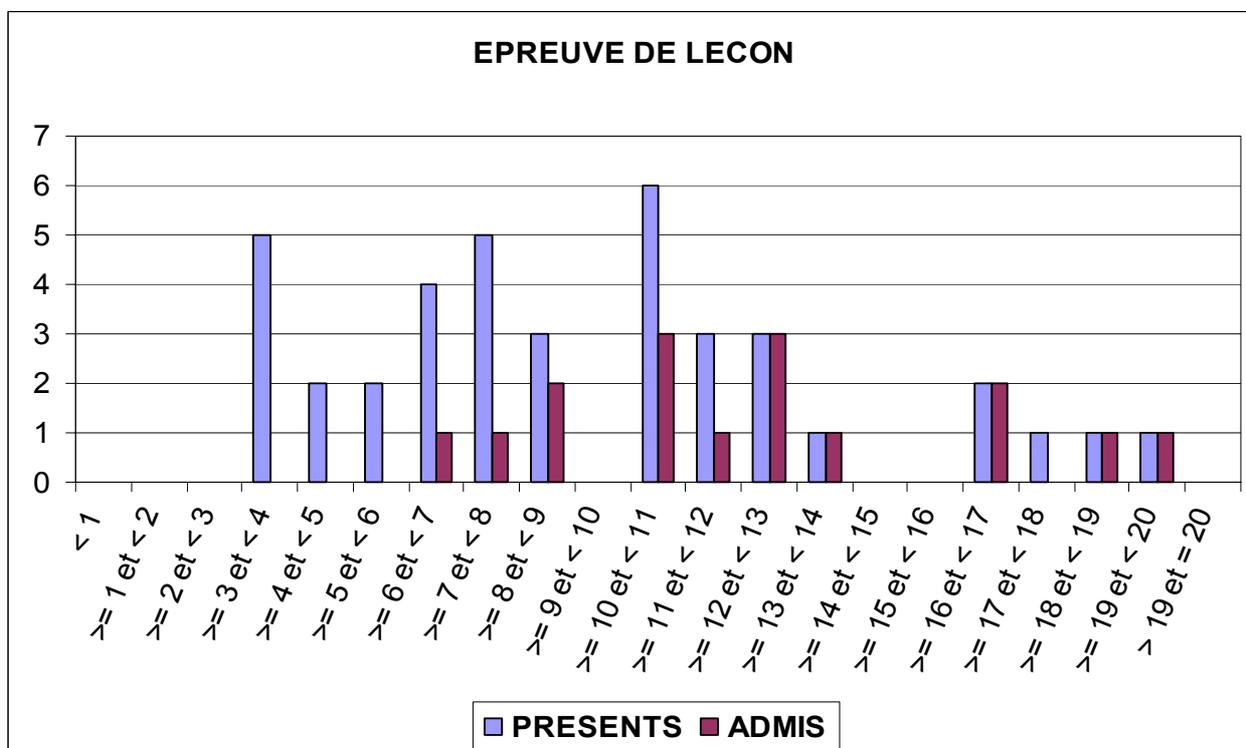
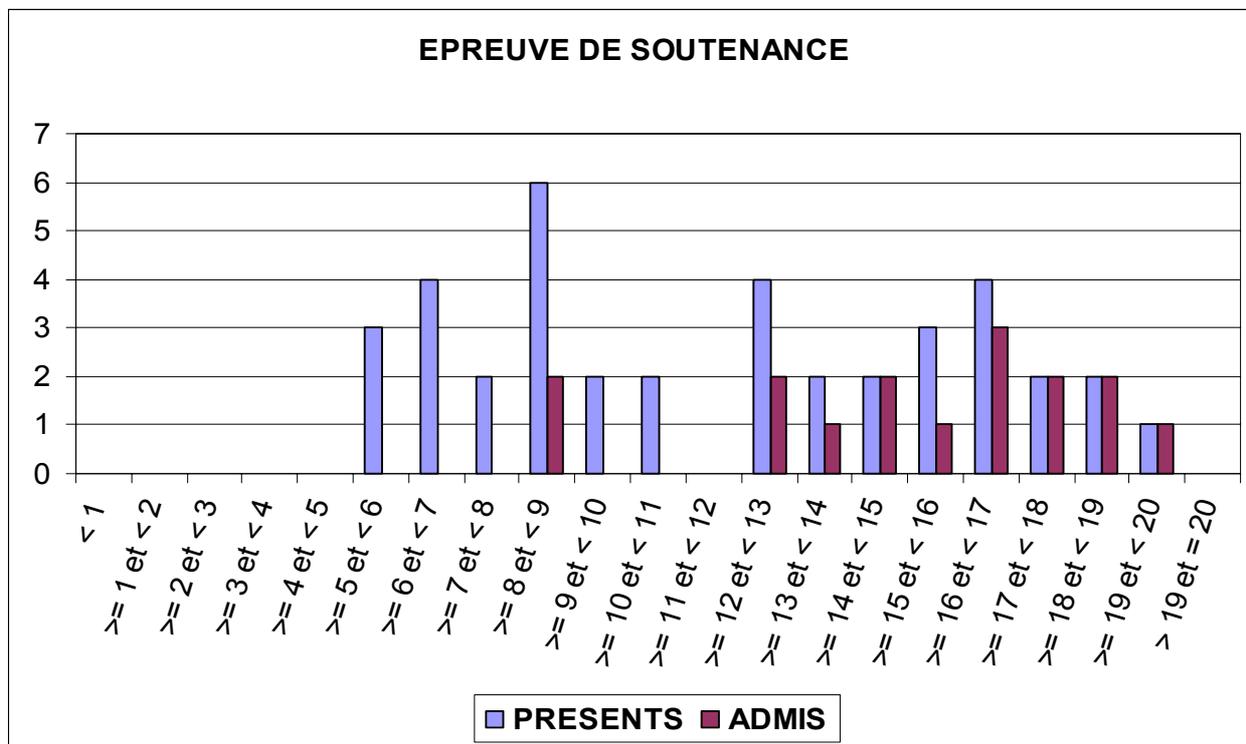


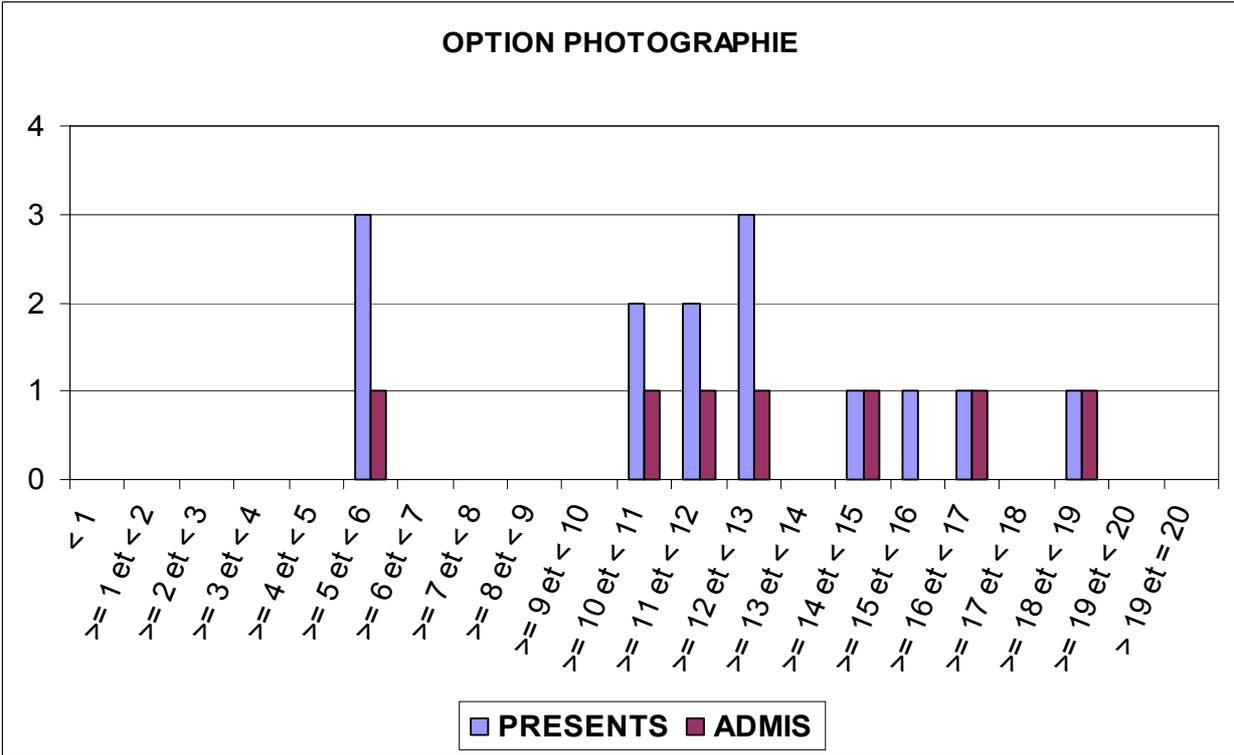
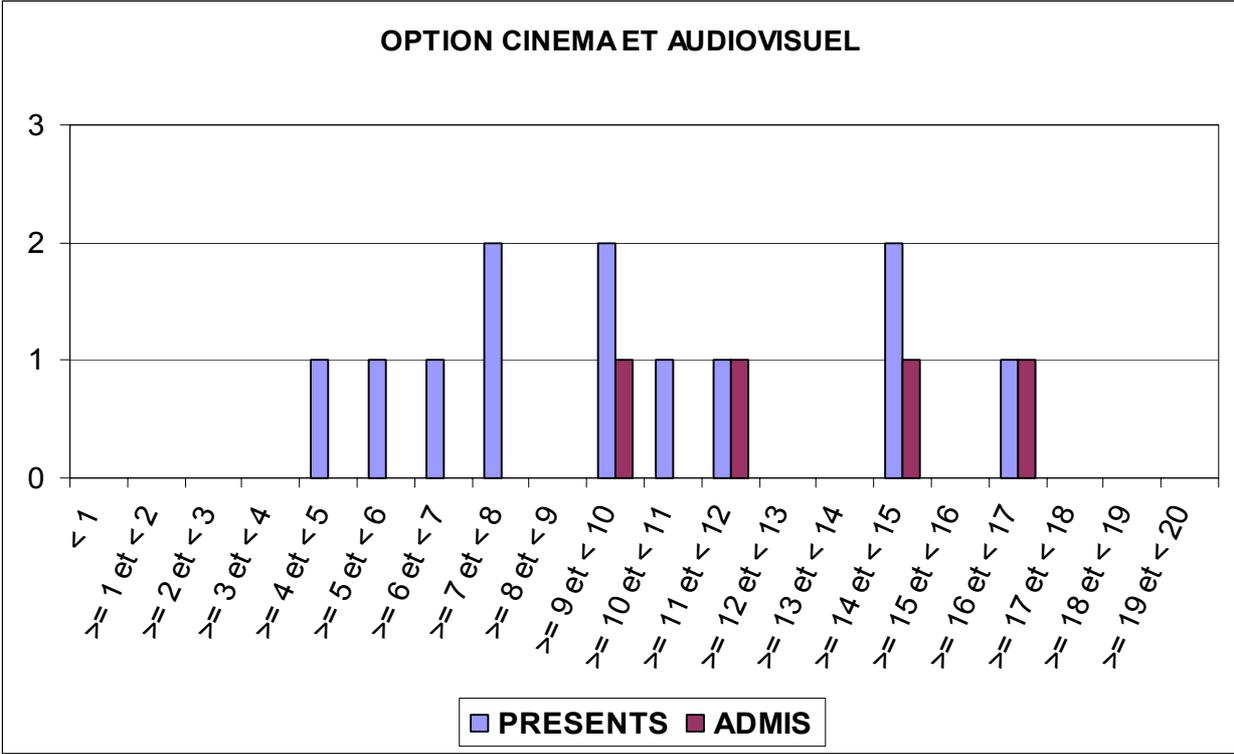
ADMISSIBILITE: REPARTITION DES NOTES DES ADMISSIBLES

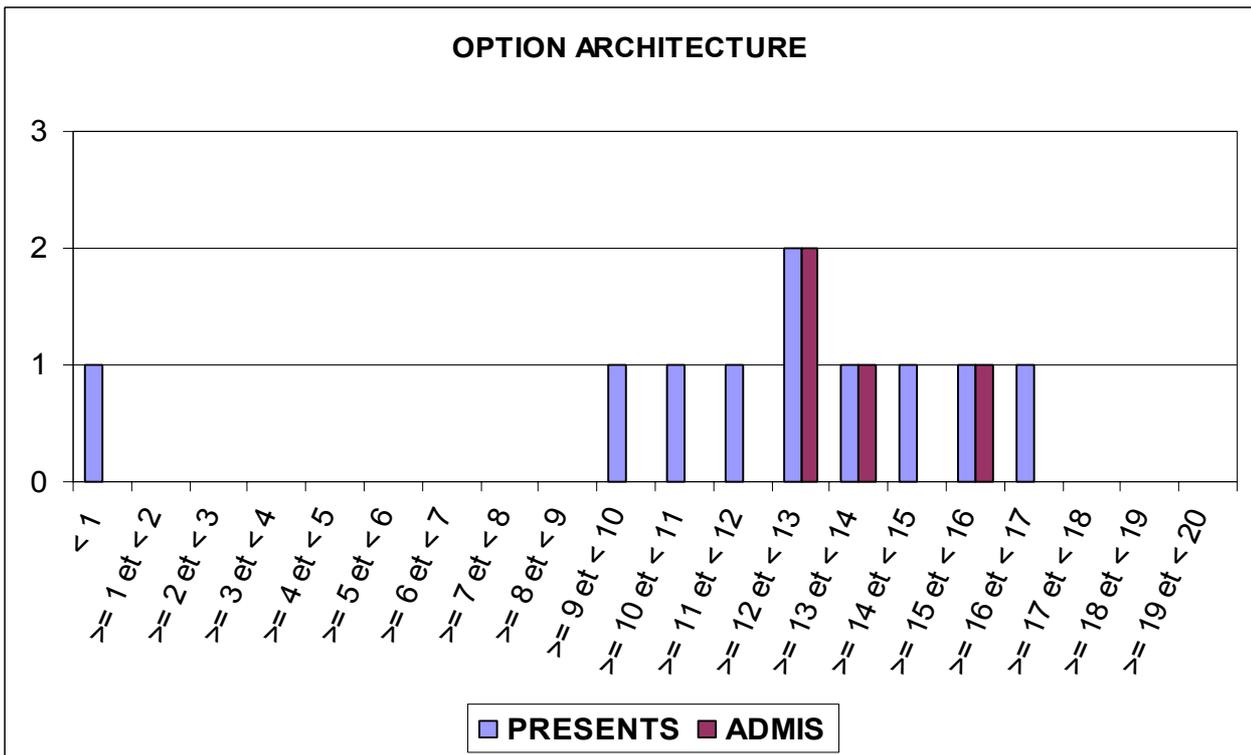
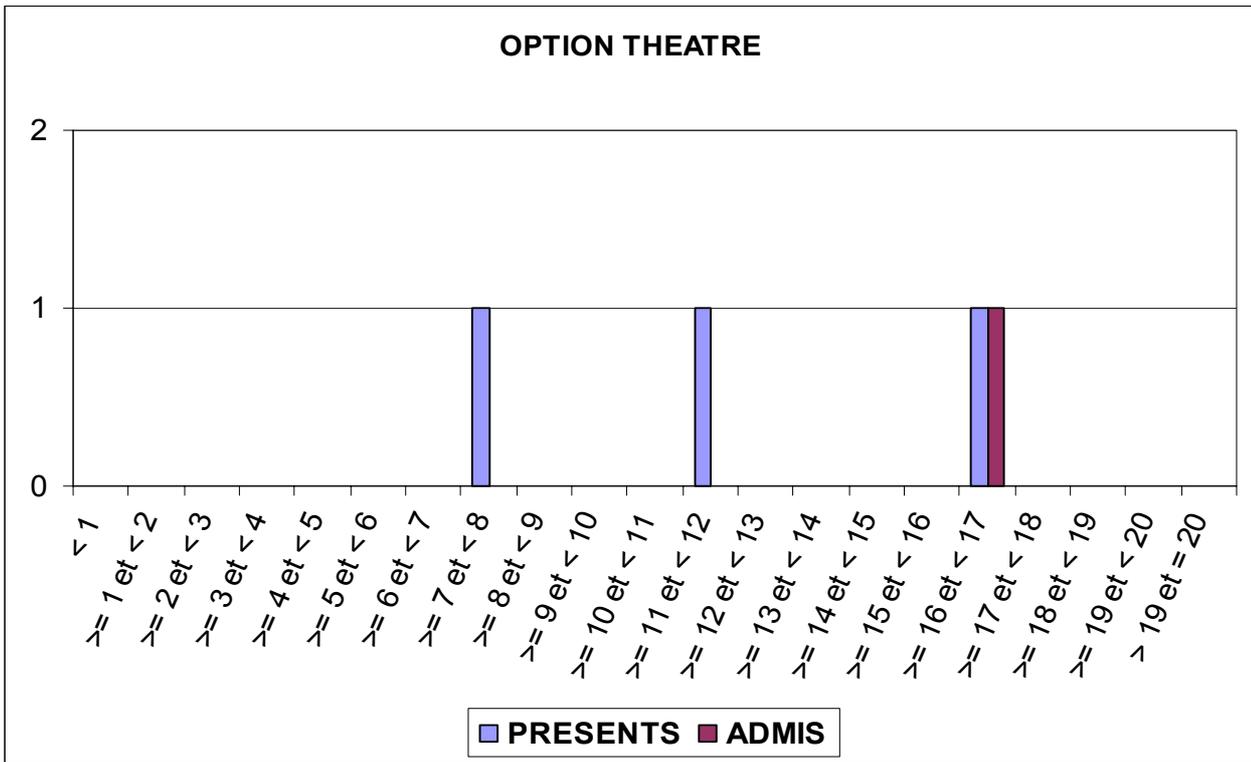


ADMISSION

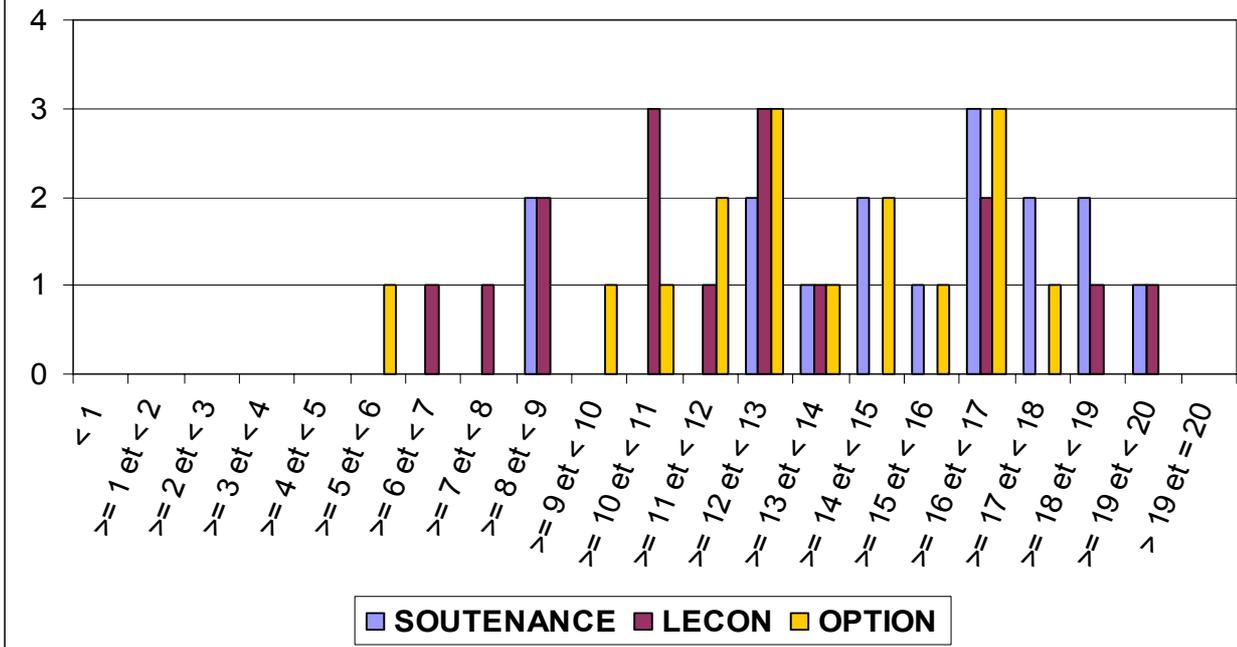
INTERVALLES DES NOTES DES ADMIS COMPARÉS A CEUX DES PRÉSENTS







REPARTITION DES NOTES DES ADMIS



Remarques de la présidente

Les lignes qui suivent s'appuient sur les points critiques dominants qui ressortent des échanges entre commissions de jurys lors des délibérations finales. Ces dernières sont en effet un temps fort dans le déroulement du concours, dans la mesure où elles pointent les efforts à faire pour l'amélioration générale de la préparation des épreuves, et donc de la prestation des candidats.

Au vu de la globalité des résultats de l'admissibilité, une légère baisse de la moyenne des candidates présents est enregistrée pour deux des trois épreuves : en Esthétique 7,98 pour 8,32 en 2008 ; Histoire de l'art 6,67 pour 6,59 ; Pratique 5,52 pour 8,82. Ce qui a fait chuter la barre d'admissibilité de 0,25 et motive les remarques suivantes.

Si le sujet d'esthétique semblait de prime abord plus classique et plus facile que celui de la session précédente, la considération du « cliché » n'en était pas acquise pour autant. C'est sur ce point-là – la difficulté à définir cette notion de manière convaincante et efficace pour la suite – qu'ont buté nombre de copies. Le jury invite les candidats à ne pas perdre leur bon sens dans cette étape cruciale de la composition d'esthétique, tout comme à ne pas survoler la bibliographie du programme. Trop souvent : les mêmes références reviennent ; le placage des connaissances acquises en cours se substitue à une réflexion nourrie ; l'extrait de Deleuze est resté peu exploité, on relève peu de prise de risques sur le plan des considérations sociales et historiques.

C'est un problème identique, cerner les termes du sujet, qu'a rencontré le jury d'Histoire de l'art, et qui suscite en partie les reproches suivants : copies trop vagues car références approximatives ou incomplètes, pas ou peu de dimension analytique au bénéfice de généralités, approche sensible et plastique des œuvres citées trop rare, plan et contenus préconçus, copies-catalogues encore trop nombreuses...

Avec de la volonté et des méthodes de préparation plus investies personnellement, ces défauts ou carences peuvent se corriger :

- par un travail personnel consistant à considérer et à dépouiller chaque concept ou terme spécifique aux programmes donnés (à l'aide des dictionnaires*) et à les éclairer selon les auteurs proposés par la bibliographie ;
- par une meilleure gestion des connaissances (personnalisation dans le choix des lectures et des exemples pour échapper à l'effet « cours débité », articulation pertinente à la problématisation du sujet) ;
- par une prise de recul par rapport au programme et à l'assimilation de la bibliographie.

Nous en profitons pour rappeler que les nouveaux programmes sont en général publiés au printemps précédent celui de la session suivante ce qui permet de s'engager dans cette préparation en en considérant la durée comme un paramètre essentiel.

Quant à la pratique « graphique », le sujet semble avoir été plus stimulant que celui de l'an passé dans le sens où le document iconique qui l'accompagnait n'imposait pas l'écueil de la figuration du corps. Invitation par conséquent plus ouverte ; sa prise en compte s'est cependant trop souvent cantonnée à l'implicite, quand le jury attendait davantage d'explicite... Ce dernier a toutefois apprécié le large éventail de techniques, traditionnelles et nouvelles, référencées ou originales, la diversité de langages et d'écritures mis à contribution : pluralisme de bon augure.

A l'épreuve plastique de l'admission, la proposition « Faire la bête » s'est avérée inspiratrice de parti pris et de réponses techniques d'une belle variété. Il est à regretter que des prestations honorables n'aient pas été « soutenues » par un discours riche et cohérent, révélateur des choix de leurs auteurs. Aussi en profitons-nous pour redire que ce n'est pas une épreuve – particulièrement la part orale – qui se prépare au dernier moment, une fois les résultats de l'admissibilité tombés. De même, l'absence manifeste d'une pratique personnelle éprouvée ne pardonne pas – le rapport est explicite en ce sens... Il faut donc « se retrousser les manches » dès septembre et, lorsqu'on est bon plasticien, ne pas sous-estimer la composante orale de l'épreuve. Par ailleurs et suite aux constats des rapports précédents, le niveau des planches ou livrets de projet s'est amélioré, même s'il reste encore des efforts à fournir sur ce plan-là.

Pour ce qui est de l'épreuve de leçon, les jurys notent que le rapport de la session 2008 a été entendu, même si la problématisation à partir de la lecture et de l'analyse des éléments fournis par le sujet et leur transposition didactique laissent encore à désirer. Elles semblent souvent bien artificielles faute d'une question repérable et de sa possible mise en œuvre plastique. L'éventail des notes, très large, de 5 à 19/20, montre que le niveau des admissibles est très disparate et tend à confirmer que certains d'entre eux n'ont pas suffisamment travaillé leur oral. Nous les encourageons à lire très attentivement le rapport

qui, détaillé, devrait leur être d'un grand secours.

Tous les rapporteurs des options mettent aussi en avant le fait positif que les rapports des sessions précédentes ont été lus ; de cela les moyennes des résultats obtenus sont révélatrices. Mais ils relèvent des lacunes dommageables en matière de connaissances générales historiques et de création contemporaine, ce qui amène parfois les candidats à proposer des références hors domaine, c'est le cas pour l'option « théâtre ».

Concernant l'option « architecture », l'épreuve du regard sur les documents n'est pas toujours probante ; bien souvent, l'approche recourant aux connaissances se substitue à la considération sensible et analytique du document. Le jury a aussi relevé la difficulté des candidats à faire des parallèles ou à jeter des ponts entre les arts. Cela impliquerait un examen plus large et à la fois plus précis des données du sujet et, par conséquent, une culture maîtrisée mettant en perspective et en confrontation des phénomènes, des époques, des esprits de création.

Pour l'option « photographie », bien que la moyenne soit en augmentation, le jury regrette plusieurs faits : la tendance des exposés à focaliser leurs connaissances sur la période contemporaine, comme si la photographie, qu'elle soit argentique ou numérique, était sans histoire ; l'expédient *wikipedia* et les discours « prêts à l'emploi » ne prenant pas réellement en compte la spécificité du sujet proposé mais dénonçant l'absence de culture spécifique et personnalisée. Cela n'est pas acceptable dans le cadre de l'option choisie à un concours comme l'agrégation.

Le jury de l'option « cinéma » quant à lui encourage vivement ceux qui l'ont choisie à dépasser le stade de la description littérale, et de l'effet de l'extrait visionné, révélateur indiquant de manière évidente un manque de distance, voire de conceptualisation. Cela peut être évité par une préparation à long terme, indispensable pour permettre aux candidats d'être plus réactifs et dynamiques face aux questions des membres du jury.

Mes encouragements les plus sincères vont vers les futurs candidates et candidats, tant néo-agrégatifs que déjà concurrents les années antérieures, et j'espère que l'ensemble des rapports les guidera au mieux.

Hélène Sorbé, pour sa 4^e et dernière session en tant que présidente

* Ne serait-ce qu'à l'aide du *Trésor de la langue française informatisé* (CNRS) <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm> ou taper tlf sur google

...

ADMISSIBILITE

EPREUVE D'ESTHETIQUE ET SCIENCES DE L'ART

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

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

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

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

SUJET

« D'une part l'image ne cesse pas de tomber à l'état de cliché : parce qu'elle s'insère dans des enchaînements sensori-moteurs, parce qu'elle organise ou induit elle-même ces enchaînements, parce que nous ne percevons jamais tout ce qu'il y a dans l'image, parce qu'elle est faite pour cela (...) Civilisation de l'image ? En fait, c'est une civilisation du cliché où tous les pouvoirs ont intérêt à nous cacher les images, non pas forcément à nous cacher la même chose mais à nous cacher quelque chose dans l'image. D'autre part, en même temps, l'image tente sans cesse de percer le cliché, de sortir du cliché. On ne sait pas jusqu'où peut conduire une véritable image : l'importance de devenir visionnaire ou voyant. (...) Parfois il faut restaurer les parties perdues, retrouver ce qu'on ne voit pas dans l'image, tout ce qu'on a soustrait pour la rendre « intéressante ». Mais parfois au contraire il faut faire des trous, introduire des espaces blancs, raréfier l'image, en supprimer beaucoup de choses qu'on avait ajoutées pour nous faire croire qu'on voyait tout. »

Gilles DELEUZE, *L'Image Temps*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985, p. 33

A quelle condition l'image échappe-t-elle au « cliché » ?

Membres du jury :

Steven BERNAS, , Nathalie COURNARIE, Didier DAUPHIN, Marie ESCORNE, Charles FLOREN, Frédéric RAMBEAU, Olivier SCHEFER, Nicolas THELY

Rapport de jury

établi par Charles FLOREN et Nathalie COURNARIE

Introduction

Pour la troisième et dernière année, le sujet de l'épreuve d'esthétique et de sciences de l'art portait sur *l'image*. Un court extrait de *L'image-Temps* de Gilles Deleuze était associé à la question : « A quelle condition l'image échappe-t-elle au « cliché » ? ».

Si les correcteurs ont noté avec regret une légère baisse des résultats par rapport à l'année précédente, l'épreuve n'en continue pas moins de remplir efficacement sa fonction puisqu'elle permet de sélectionner un nombre suffisant de bonnes, de très bonnes voire d'excellentes copies, et donc de repérer autant de candidats maîtrisant fort bien les exigences et les attentes de l'épreuve d'esthétique. À ce titre, celle-ci joue pleinement son rôle dans l'admissibilité : sur les quarante admissibles, la moyenne de l'épreuve d'esthétique s'établit à 11,78. Dix-huit copies obtiennent des notes situées entre 15 et 18. Par ailleurs, 87 candidats obtiennent une note égale ou supérieure à 10, soit presque un tiers des candidats présents à l'épreuve. La moyenne générale de l'épreuve d'esthétique se situe cette année à 7,98, et les notes s'échelonnent de 1 à 18. Le jury a donc utilisé toute l'échelle de notation afin de distinguer nettement entre les candidats qui manifestement se sont sérieusement préparés aux exigences spécifiques de l'épreuve et ceux qui n'ont pas réussi, par manque de préparation ou

faiblesses méthodologiques, à tirer convenablement parti du sujet proposé. Le but du présent rapport est évidemment d'aider les futurs candidats à remédier à ces défauts ou à dépasser ces faiblesses et non de les stigmatiser.

Il convient de rappeler que la mission dévolue aux correcteurs consiste à évaluer des candidats à un concours de recrutement de professeurs : l'aptitude à la clarté, alliée à la pertinence de la pensée et à la clairvoyance dans le choix des exemples et des références sont donc des qualités essentielles aux yeux du jury. On évitera dès lors, le style oraculaire ou ésotérique – encore trop fréquent chez les candidats – ou simplement trop allusif qui témoigne de l'incapacité à communiquer clairement sa pensée, exigence pourtant primordiale chez un futur professeur qui devra éveiller et fortifier l'attention de son auditoire à l'endroit des problèmes plastiques et esthétiques. Comme le rappellent opportunément les rapports précédents, ces qualités se travaillent et ne peuvent s'acquérir que par l'exercice et l'entraînement à communiquer le plus clairement possible une pensée riche et complexe. Nonobstant la très bonne tenue de certaines copies, force est de constater que bien des candidats semblent encore insuffisamment préparés à cette épreuve soit par l'incapacité à dégager une problématique claire sur le sujet proposé, soit par l'absence de références pertinentes et choisies, voire par l'absence d'exemples clairs, et enfin par manque de rigueur ou tout simplement de tenue stylistique dans l'expression de leur pensée.

L'intention du jury est avant tout d'aider les candidats à remédier à ces faiblesses. Nous conseillons vivement aux candidats de la future session de consulter les rapports des années précédentes où ils pourront trouver les précisions de méthode et les conseils nécessaires pour préparer l'épreuve et composer dans les meilleures conditions. Le présent rapport reste en complet accord avec ces textes. Nous voudrions simplement ici rappeler clairement les exigences du jury, en poursuivant la réflexion de nos prédécesseurs sur la nature et l'esprit de cette épreuve qui, sans correspondre à la définition académique de la dissertation, reste une épreuve de caractère dissertatif. Il nous paraît donc important que les futurs candidats connaissent précisément les exigences sur lesquelles tous les correcteurs se sont accordés, ainsi que la position du jury sur les principaux problèmes rencontrés par les candidats.

Nous répondrons d'abord aux questions de méthode que peuvent se poser aussi bien les candidats que les enseignants qui les préparent. Dans un second moment, nous proposerons quelques perspectives de réflexion sur le sujet de cette année.

I. Indications méthodologiques

1) Rappel des exigences de l'épreuve

Les motifs qui ont présidé à l'attribution par les correcteurs des notes les plus basses sont multiples et nous voudrions donc commencer par rappeler les principaux défauts à éviter.

- La faiblesse, l'imprécision ou le manque de clarté et de rigueur dans l'usage **des concepts** et de la langue empêchent encore trop souvent les candidats de satisfaire aux exigences minimales requises dans l'exercice de la dissertation. Même si, pour une majorité de candidats, le jury se félicite de ce que l'épreuve a été sérieusement préparée, on relève encore un nombre important de copies bâclées, maladroitement rédigées ou beaucoup trop allusives. La dissertation d'esthétique est l'occasion de *construire* durant les six heures imparties à cette épreuve, une pensée claire, informée et pertinente, ce qui suppose une attention soutenue à l'expression et au déroulement logique de la réflexion. Ainsi, la notion de *cliché*, centrale dans le sujet proposé, a pu étonnamment dérouter les candidats qui, trop fréquemment, n'ont pas su *analyser* ni même parfois *définir* cette notion pourtant commune. Certains, examinant la relation de l'image et du cliché, n'ont pas hésité à assimiler voire à confondre tout au long de leur réflexion *cliché* et *photographie*, notamment par le jeu d'étymologies parfois incertaines, omettant le sens typographique premier du cliché dont la fonction est originellement déterminée par la reproduction. Si le « cliché » peut rappeler une onomatopée (le « clic » de l'appareil photographique), il se rattache d'abord au travail de l'impression graphique, qui suppose la possibilité même de la reproduction mécanisée. Mais ces tentatives de définition auraient pu aussi offrir l'occasion d'interroger la production ou l'utilisation du cliché dans les arts autographiques, autres que la photographie. D'autres candidats – plus nombreux – ont aussitôt pris prétexte de la différenciation du *cliché* et de *l'image* pour lui substituer la distinction platonicienne de la « mauvaise » et de la « bonne » image. Rappelons aux candidats qu'ils ne doivent pas se départir

de leur bon sens. La formulation de la question assortie au texte, suffisait – à qui la lisait attentivement – à éviter ce genre de dérives. Le *cliché* compris comme image attendue, banale ou stéréotypée suffisait, dans un premier temps, à poser et à cerner les enjeux du sujet proposé, permettant dans un second temps d'élaborer plus finement une typologie des différents clichés, en organisant le déploiement du sens littéral du concept à son sens dérivé.

- Le manque d'exemples précis dans une quantité importante de copies a encore une fois frappé le jury. Certains candidats, voulant, par exemple, à toute force enfermer le sujet dans une problématique platonicienne, semblaient ignorer toute l'histoire de l'art moderne et contemporain... D'autres, se saisissant de l'évocation par le texte des rapports entre pouvoirs et images, se contentaient de vagues allusions à l'image publicitaire ou aux images de propagande. L'usage de ces exemples – même lorsqu'ils sont choisis avec pertinence – ne semble pas suffisamment maîtrisé pour un grand nombre de candidats. Les exemples n'ont pas vocation à « illustrer » une pensée, mais bien à la soutenir, à la *faire* : il s'agit de mettre la théorie en situation par le choix légitimé et justifié d'exemples connus de première main. Trop souvent, le jury a le sentiment qu'ils ne sont pas véritablement choisis par le candidat ou qu'ils restent plaqués artificiellement sur les développements théoriques. Rappelons qu'il ne peut y avoir de dissertation d'esthétique réussie sans exemples artistiques précisément choisis, directement connus du candidat et qui sont, outre le signe d'une sensibilité exercée, la preuve d'une véritable capacité à transmettre une éducation esthétique. Il est clair que les candidats ne pouvaient ici se contenter d'évocations allusives des analyses de Roland Barthes sur l'image publicitaire, ou d'emprunts plus ou moins précis et appropriés aux œuvres d'Andy Warhol ou de René Magritte.

- Si le jury n'a pas eu à déplorer un nombre excessif de copies dénuées de toute référence, là encore, c'est l'usage de ces références philosophiques et esthétiques qui témoigne souvent d'un défaut de préparation. Trop de candidats confondent encore la revue de doctrines avec l'usage réfléchi et éclairé des textes. Le jury connaît la difficulté de la préparation à l'épreuve d'esthétique et il a bien conscience de la difficulté d'acquérir d'une part un savoir précis et substantiel et d'autre part, de le maîtriser suffisamment pour l'utiliser avec pertinence et liberté. Toutefois, il faut répéter qu'il ne suffit pas de réciter les grandes lignes du platonisme ou d'évoquer allusivement la perte de l'*aura* chez Walter Benjamin pour faire progresser sa propre réflexion, dont on ne saurait assez rappeler qu'elle constitue l'objet même de l'évaluation des correcteurs.

Certes, l'épreuve est exigeante, mais comme toute épreuve en temps limité, la durée imposée de six heures en dessine par avance les contours et les attentes : il ne s'agit ni d'un essai ni d'une thèse, mais d'une réflexion construite et ordonnée à partir d'une problématique précise et pertinente. Là comme ailleurs, les candidats doivent résister à la tentation de tout dire. C'est paradoxalement une trop grande confiance ou une trop grande défiance à l'égard des théories esthétiques qui empêchent souvent les candidats de satisfaire aux exigences de l'épreuve. Réciter une doctrine n'est pas penser et c'est bien cette capacité à éveiller la sensibilité et la pensée d'un auditoire que l'on attend d'un futur professeur. Cependant, faire valoir naïvement la subjectivité isolée et étanche comme seule dépositaire de la vérité est une illusion plus grave encore. On sait bien que l'affirmation naïve de la seule valeur d'une subjectivité tombe dans le piège qu'elle prétend dénoncer et finit le plus souvent dans une abstraction incompréhensible. La liberté de la pensée – et donc sa légitimité – ne s'acquiert que dans l'échange constant avec les textes. Concrètement, le *corpus* de textes proposé chaque année aux candidats n'est que l'occasion pour chacun de se délivrer du subjectivisme en invitant à construire patiemment sa propre pensée grâce aux différentes voies ouvertes par les auteurs des textes proposés. Les six heures imparties à l'épreuve d'esthétique appellent donc à la rédaction d'une copie substantielle, témoignant d'une élaboration méthodique et rigoureuse d'une pensée capable d'organiser une réponse à la question proposée, sans se perdre dans une revue chronologique des doctrines et sans jamais abandonner la clarté requise dans tout exercice dissertatif. Certes, l'exercice est difficile, mais comme le prouvent assez les quelques très bonnes – voire excellentes – copies qu'ont pu encore lire cette année les correcteurs, il n'est nullement insurmontable.

2) Comment aborder le sujet ?

La composition du sujet, même si elle semble désormais établie, a pu cette année encore révéler des maladresses pourtant aisées à dépasser. Les deux défauts majeurs dans la méthode utilisée par les candidats sont opposés, mais conduisent aux mêmes impasses. Pour certains, le texte est secondaire, voire superflu et le candidat interroge alors directement la condition de possibilité d'une résistance de l'*image* au *cliché* sans jamais affronter l'extrait de *L'Image-Temps* et sans donner la preuve d'une lecture personnelle de l'œuvre de Gilles Deleuze. Parfois, le candidat tente néanmoins des rappels ponctuels du passage, mais de manière artificielle en prélevant quelques fragments qui constitueraient des titres possibles de son propre développement : « l'image ne cesse pas de tomber à l'état de cliché », puis « civilisation du cliché », enfin, « restaurer » l'image ou au contraire « raréfier » l'image. Il est évident que la spécificité du sujet d'esthétique appelle à une rigueur méthodologique sans laquelle le sujet perd tout son intérêt. Le titre même de l'œuvre – extraite de la bibliographie – source supposée connue des candidats – peut constituer, comme le rappellent opportunément les précédents rapports, une indication précieuse, à condition que le candidat ait une connaissance minimale de cette œuvre. *L'Image-Temps* d'où le document textuel de cette session était extrait – éditions de Minit, 1985, pp. 32-33 – pouvait orienter la réflexion du candidat et le guider dans sa compréhension du passage. On pouvait du moins supposer que les candidats aient pris connaissance des lignes de force des analyses de Gilles Deleuze sur l'image cinématographique et sur la distinction entre la perception sensori-motrice et la sensation optique pure, le *cliché* et l'*image*, même si le sujet ne pouvait se réduire à cette seule dimension. Par contre, lorsque cette connaissance faisait totalement défaut, il était fort maladroit de commenter sans aucun repère l'expression d' « image-temps » en lui donnant des significations totalement insolites.

Le deuxième défaut de méthode – moins fréquent – consiste à ignorer cette fois-ci la question qui accompagne le texte. Certains réduisent alors le sujet au seul commentaire de texte en oblitérant sa formulation dissertative. Toutefois les raisons présidant à cette lecture réductrice du sujet peuvent être fort différentes : dans quelques copies, le texte fournissait le seul appui d'une réflexion bâclée et fort lacunaire ne pouvant que répéter maladroitement le passage ; d'autres compositions y trouvaient l'occasion de livrer un exposé, souvent bien informé, sur l'analyse de l'image cinématographique conduite par Gilles Deleuze dans *L'Image-Mouvement* et *L'Image-Temps*. Il faut rappeler que le sujet se compose indissociablement du document textuel et de la question et même si le jury a pu apprécier ponctuellement chez certains candidats, une solide connaissance de l'œuvre de Gilles Deleuze, cette connaissance ne devait pas être le prétexte à réduire le sujet proposé au seul document textuel ni même à engager, sans l'argumenter et la justifier, une réflexion exclusivement consacrée au cinéma. La spécificité de la composition du sujet d'esthétique nécessite à la fois une détermination rigoureuse de la problématique et des enjeux du texte proposé et la capacité à les articuler avec pertinence à la question précise à laquelle le candidat devra répondre. Dès lors, il ne peut s'agir d'une simple reprise maladroite du texte, ni à l'inverse d'un rejet définitif du texte. Plus largement, il faut là encore rappeler qu'aucun texte ne fait autorité et c'est bien aussi sur le courage et la pertinence de sa pensée que le candidat sera évalué. Il était donc tout à fait possible de contester, en argumentant sérieusement, les thèses soutenues dans le passage proposé. Le jury a d'ailleurs pu apprécier la force de certaines copies n'hésitant pas à renverser partiellement la thèse du passage en construisant une réflexion légitimant l'usage **fécond** du *cliché* dans l'art moderne et contemporain en s'appuyant par exemple sur les œuvres d'Andy Warhol ou de Cindy Sherman. D'ailleurs, Gilles Deleuze envisage lui-même cette possibilité puisqu'il écrit à la suite de notre passage : « Mais les créateurs eux-mêmes n'ont-ils pas parfois l'idée que la nouvelle image doit rivaliser avec le cliché sur son propre terrain, enchérir sur la carte postale, en rajouter, la parodier, pour mieux s'en sortir ? » (*ibid.*)

3) L'articulation du document textuel et de la question

Il s'agit en premier lieu de comprendre attentivement la thèse exposée dans le texte afin d'éviter l'écueil d'un long exposé sur l'image où toutes les formes d'image – de l'*eikon* de Platon aux images mentales de Sartre – sont amalgamées dans un développement confus ou dans un survol historique maladroit. La bibliographie proposée aux candidats permet de différencier les approches de l'image et elle est l'occasion pour eux de construire leur propre discours en se nourrissant de ces différences. En l'occurrence, le texte de Gilles Deleuze devait être préalablement saisi et restitué

dans sa spécificité pour pouvoir aborder dans les meilleures conditions la question proposée, sans vouloir à toute force le ramener aux références les mieux connues du candidat. Il est en effet pour le moins contestable d'y lire, sans analyse sérieuse, la reprise de la distinction de l'*idole* et de l'*icône* ou la distinction souvent utilisée entre le *punctum* et le *studium* dans l'image photographique, par allusion à l'analyse de Roland Barthes. Or, ici, le simple constat, après lecture du passage, d'une résistance de l'image à son statut de cliché, suffisait à construire et élaborer un solide plan de réflexion : après tout, la connaissance et la familiarité supposées des candidats à l'endroit des formes les plus contemporaines de l'art, suffisait à faire légitimement résonner cette question du jeu constant de l'art avec nos représentations ou nos images usuelles. Bergson déjà, dont les analyses constituent le point de départ des recherches de Gilles Deleuze sur l'image, rappelait que l'art défait sans cesse nos manières habituelles, routinières ou stéréotypées de voir le monde qui nous entoure. Cette première strate de signification de la résistance de l'image au cliché pouvait être aisément dégagée.

L'approche dialectique de la relation de l'image au cliché était certes plus délicate à manier : que l'image ne cesse, en s'appauvrissant, de tomber dans le cliché, cela semblait plutôt familier aux candidats. Les développements sur les images attendues, le devenir cliché des chefs-d'œuvre où le cliché compris comme image déjà vue, ou les images médiatiques, étaient assez aisés. Ils permettaient encore d'examiner la relation ambivalente de l'image et du cliché, dans la prétention de celui-ci à se poser en équivalent de l'image, lisible de façon univoque et réassimilable. De bonnes copies ont ainsi interrogé l'immédiateté du cliché, en le rapprochant du kitsch, tel que Greenberg notamment en analyse le sens et la portée dans l'art moderne (*Art et Culture*), et des beautés consommables. Le cliché ne constitue-t-il pas le destin de l'image ? Ou toute image artistique ne joue-t-elle pas désormais avec le cliché ? Cependant, la question aux résonances spinozistes de Gilles Deleuze sur ce que peut véritablement une image, ce à quoi elle peut nous conduire, était beaucoup moins familière aux candidats et a donné lieu, trop souvent, à de faibles ou emphatiques descriptions qui, à l'insu de leurs auteurs, galvaudaient et faisaient finalement tomber dans le cliché la question posée par le texte. La difficulté consistait à élaborer rigoureusement le cadre à partir duquel on pouvait comprendre cette percée de l'image sous le cliché en s'appuyant sur des exemples précis qui étaient ici absolument nécessaires. On a pu ainsi lire et apprécier une solide analyse qui prenant exemple du paysage comme genre, parvint à mettre en situation, de façon claire et forte, ces moments où l'image perce sous le cliché en s'appuyant aussi bien sur l'œuvre de D. Hockney que sur les photographies de J.M Bustamante. Ces moments de réflexion nécessitaient une volonté de se dépandre du sens représentatif traditionnel de l'image et d'en concevoir l'opération directe sur le réel.

II. Éléments d'analyse du sujet

L'une des très bonnes copies que les correcteurs ont eu le plaisir de lire s'ouvrait sur la formule de J.L. Godard : « ce n'est pas du sang, c'est du rouge ». Outre le fait que ce choix témoigne d'une solide connaissance du texte de Gilles Deleuze, elle était ici éclairante et opportune pour ramasser les enjeux spécifiques du sujet : elle a permis au candidat de mettre en place une problématique claire et précise en jouant sur l'opposition d'une image qui se définirait dans son rapport à l'objet – représentation, signe, indice – et d'une image considérée dans sa littéralité et tendant à effacer tout objet extérieur à elle. On voit sur cet exemple qu'un tel *incipit* permet d'emblée de resituer le texte, sans en réduire l'originalité, dans un horizon plus large qui appelle à décider du statut de l'image en art : en déplaçant l'analyse de la représentation à la littéralité, du *cliché* à l'*image*, le candidat a pu brillamment, ensuite, restituer la portée et l'actualité des enjeux esthétiques contenus dans le sujet proposé. Ainsi, la phrase qui ouvre le passage ne pouvait inviter à de vagues remarques factuelles sur l'appauvrissement symbolique des images doublées du constat de leur prolifération : le candidat ne pouvait se contenter d'affirmer comme une évidence que les images sont partout et nous conditionnent. Aucune thèse n'est *a priori* rejetée par le correcteur à condition qu'elle s'appuie clairement sur le sens du texte proposé. Or, les précisions apportées par l'auteur à cette première affirmation ne laissent aucun doute sur le sens de cette chute de l'image dans le cliché : l'image est prise dans des enchaînements sensori-moteurs qui la recouvrent si bien que nous ne pouvons percevoir tout ce qu'il y a dans l'image, mais c'est la fonction même de l'image... Autrement dit, les intérêts de la perception, présidant à ces enchaînements sensori-moteurs, décident de cette dissimulation de l'image dans le cliché. Comme le rappelle Gilles Deleuze après

Bergson, « ...nous ne percevons pas la chose ou l'image entière, nous en percevons toujours moins, nous ne percevons que ce que nous sommes intéressés à percevoir, ou plutôt ce que nous avons intérêt à percevoir, en raison de nos intérêts économiques, de nos croyances idéologiques, de nos exigences psychologiques. Nous ne percevons donc ordinairement que des clichés. » (*ibid.* p. 32). De la même façon que Beckett voyait dans la littérature l'action de « forer des trous » à la surface du langage, l'art pourrait être un moyen de « trouser » l'image pour l'arracher aux clichés. Le cliché est une image sensori-motrice des choses, une image qui se prolonge en *action*.

Cependant, la thèse du passage ne se réduit pas à la reprise des fondamentaux du pragmatisme : notre civilisation du cliché – et non de l'image – est aussi le résultat *des* pouvoirs. Ce prolongement de l'image en action suppose aussi en effet des stratégies d'évitement du visible, c'est là, pour Deleuze, l'une des fonctions du cliché. Le jury s'est étonné ici de constater une certaine frilosité des candidats vis-à-vis de cette notion de « pouvoir » que pouvait rencontrer aussi le programme d'histoire de l'art de cette session, comme si, hormis de vagues affirmations sur les relations théologico-politiques de l'image et du pouvoir, les candidats se trouvaient un peu perplexes devant la notion. D'autres ont tenté – et c'était louable – d'articuler cette question aux analyses de Louis Marin sur la fonction symbolique du portrait, resituée dans l'histoire de la représentation de l'art classique. Certains ont ainsi pu conduire une réflexion informée sur la représentation du pouvoir et les pouvoirs de la représentation. Cependant, la référence au *Portrait du Roi* a aussi parfois autorisé une certaine confusion de thèses, entre la représentation comme dispositif symbolique qui légitime la puissance en pouvoir et le cliché destiné à diffuser efficacement un message intentionnel littéral et falsificateur. Les références aux images de propagande ont été, quant à elles, trop fréquemment vagues et allusives, car trop souvent réduites à de simples messages ciblés. Une copie s'attache toutefois à souligner l'écart entre les images de l'art et celles de la propagande au début des années 1930, en confrontant les exemples du triptyque *La Guerre* d'Otto Dix, où l'atrocité de la réalité s'exprime par une figuration que sert la technique classique du glacis, et des exemples de clichés issus de l'art nazi, où le naturalisme vient entretenir et justifier l'idéologie de la guerre. A l'inverse, comme le note une autre copie, il est possible, à l'instar du travail photographique contemporain de Sophie Ristelhueber sur la guerre à Beyrouth, de libérer un possible sens allégorique par la médiation d'images de reportage, sans qu'il s'agisse d'esthétiser la réalité : l'intérêt pour les photographies de traces, d'empreintes ou de vestiges permet de traverser et de creuser le cliché. Encore une fois, la difficulté spécifique de l'épreuve tient à la capacité du candidat à n'être ni trop scolaire ni trop subjectif. De ce point de vue, les correcteurs ont apprécié à sa juste valeur, le développement audacieux d'un candidat qui n'a pas hésité à ouvrir son argumentation sur l'évocation du film de John Carpenter, *Invasion Los Angeles*. En prenant appui de manière précise et informée sur ce film de science-fiction imaginant un héros capable de voir, grâce à des lunettes spéciales, derrière les images une réalité beaucoup plus angoissante, le candidat a brillamment éclairé le sujet puisqu'il a pu faire de ce film la mise en œuvre d'une stratégie subtile visant à renverser et, pourquoi pas, à résister au cliché – le film de genre étant, d'emblée, un jeu sur les clichés.

Dans l'une des très bonnes copies que les correcteurs ont pu lire, le jury a apprécié par exemple une formulation claire de la problématique issue du sujet proposé : « Devenir voyant pour que les images échappent au "cliché" ou que notre regard s'affranchisse des stéréotypes d'une vision conditionnée. Mais comment faire puisque le caractère de "cliché" d'une image s'inscrit à la fois dans la dimension collective, multiplicative des images en partage comme dans l'acte même de voir ? » Cette interrogation témoigne d'une juste articulation du texte et de la question et fait en outre la preuve d'une réappropriation personnelle et pertinente de la question proposée. Le candidat se confronte véritablement au problème posé et, plus largement, interroge les enjeux de sa future fonction : apprendre à *voir* et à *connaître* les images et non pas seulement à les lire et les *reconnaître*. La formulation permet ici de ramasser en une question forte les enjeux esthétiques et politiques du sujet puisque Gilles Deleuze pose sur un même plan, une même ligne révolutionnaire de l'art moderne, l'artiste (quand bien même celui-ci n'est pas explicitement évoqué dans l'extrait de texte) et le voyant... Il était donc tout à fait légitime – *a fortiori* pour des candidats à l'agrégation d'arts plastiques – d'insister sur cette dimension éducative de la résistance de l'image au cliché et d'en dérouler tous les enjeux.

Apprendre à voir, devenir « voyant », penser visuellement : autant d'expressions qui appelaient commentaires et développements, mais qui devaient légitimement trouver leur place dans la dissertation d'un candidat appelé à faire partager sa culture artistique et esthétique. On a pu

apprécier les efforts de certains pour mettre clairement et fermement en situation cette notion de « voyance » à partir d'exemples contemporains fort bien choisis : ainsi, l'évocation précise de l'œuvre de Douglas Gordon a permis une approche pertinente d'un travail de résistance au cliché à partir d'images-clichés. Ou bien encore l'analyse du travail de Pascal Convert à partir d'images de presse largement diffusées et polémiques. La mise en œuvre du ralenti aussi bien chez Douglas Gordon que chez Bill Viola pouvait être efficacement commentée dans la perspective d'images favorisant la suspension de nos réactions sensori-motrices, ou capables de ralentir ou d'interrompre le flot habituel des images en interrogeant leur réception par le spectateur. De même pour l'exemple du célèbre film d'Antonioni, *Blow up*, utilisé avec plus ou moins de bonheur par nombre de candidats, et qui pouvait se lire effectivement comme ce basculement du cliché dans l'image ou, du moins, comme cette tension vers une image-limite qui devient le monde lui-même.

Cette dimension de l'excès de réel dans l'image qui résiste au cliché a d'ailleurs souvent été abordée de manière féconde par les candidats, aussi bien sur le versant de la transcendance que de l'insoutenable. Là encore, le sujet, très ouvert, pouvait autoriser ces lectures, à condition que la transcendance ne se perde pas dans des nuées ésotériques et que les références aux analyses, importantes, de Georges Didi-Huberman, sur l'invisible qui travaille au cœur de l'image notamment (fresques de Fra Angelico au couvent de San Marco), ou sur l'infigurable dans les images d'Auschwitz, ne soient pas seulement récitées, mais appropriées et capables d'interroger notre manière de les voir. Il s'agit bien là aussi, comme le rappelle cet extrait d'un entretien de G. Didi-Huberman, d'une résistance au cliché : « Dès lors que cette image n'est plus regardée comme une imagerie stéréotypée, une vignette d'illustration collée dans le livre ou une simple "icône de l'horreur", mais comme une situation visuelle singulière, elle devient cette expérience-limite, cette expérience intérieure dont parlait Georges Bataille. » (entretien de Mathieu Potte-Bonneville & Pierre Zaoui avec Georges Didi-Huberman publié dans la revue *Vacarme*, n° 37, automne 2006).

La difficulté du sujet tenait sans doute à maintenir de manière pertinente et réfléchie ces deux aspects du sujet : la singularité de cette expérience d'une image arrachée au cliché et la possibilité malgré tout de partager et d'universaliser cette expérience. Si la reproductibilité à l'infini, la diffusion massive caractérisent bien le cliché qui procède d'une logique de la multiplication et de l'expansion, l'idée d'une restauration de l'*aura* singulière de l'image artistique (*aura* comprise alors comme supplément de sens au sein de l'image, capable de rendre ses droits à la subjectivité) n'a de pertinence ni dans le fameux texte de W. Benjamin, ni en elle-même. Et par ailleurs, la massification ne réduit pas nécessairement toutes les images à l'état de cliché. Enfin, la multiplication des images doit-elle inéluctablement conduire à leur contrôle par l'uniformisation et l'habitude ? Toute autre est l'opération tour à tour restitutive ou soustractive, envisagée par Deleuze, à laquelle ne contribue désormais aucun sacré, qui consiste en un véritable travail sur le visible en excès ou l'invisible en défaut de l'image. L'impossibilité d'une vision intégrale de celle-ci constitue le signe de sa richesse, et résulte principalement de l'art lui-même. À la « civilisation du cliché » peut répondre une forme authentique de culture commune et partagée des images, où l'art les extrait de l'uniformisation et libère le regard.

Ces quelques indications n'ont pour but que d'éclairer les futurs candidats sur les attentes du jury et sur quelques exemples des voies que le sujet de cette année pouvait permettre d'explorer. Si les correcteurs ont conscience de la difficulté de l'épreuve et de l'effort de préparation qu'elle exige, dans le travail de la lecture et de l'écriture notamment, ils savent aussi que bien des candidats parviennent, par leur travail, à affirmer courageusement une pensée autonome. Ils incitent les futurs agrégatifs à poursuivre leur réflexion en esthétique, au service de leur propre démarche plastique et de leur futur enseignement, qui nécessitent absolument la maîtrise des concepts et la connaissance des œuvres. Mais le jury, qui s'attache à soumettre à la réflexion des candidats des questions centrales aux arts plastiques, souligne le fait que l'épreuve n'est pas inaccessible aux candidats sérieux, dès lors qu'ils organisent la démonstration des thèses qu'ils convoquent. Ce rapport cherche à les y encourager.

Critères de notation des copies (repris tels qu'ils ont été formulés les trois dernières sessions)

1. L'élaboration d'une problématique claire et pertinente à partir de la question et du texte.
2. La mise en œuvre d'une démonstration personnelle, argumentée et convaincante.
3. La présence d'exemples artistiques bien exploités.
4. La connaissance de textes théoriques bien assimilés et non récités.
5. La rédaction, la qualité de la langue, de l'expression

ADMISSIBILITE

EPREUVE D'HISTOIRE DE L'ART

Rappel du texte réglementaire

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

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

SUJET

L'engagement des artistes face à l'histoire dans le cadre des réalismes en Europe et aux États-Unis durant l'entre-deux-guerres.

Membres du jury

**Elsa AYACHE, Albert BERGERET, Dominique DUSSOL, Valérie ETTER, Laurent GRISON,
Cedric MOULLIER, Jean-François PINCHON, Xavier TESTOT**

Rapport sur l'épreuve

Etabli par Albert Bergeret

L'analyse des concepts convoqués par le sujet

Le sujet de la session 2009 proposait d'interroger les différentes notions impliquées dans le programme même (*les réalismes dans les arts plastiques en Europe et aux États-Unis durant l'entre-deux-guerres*) : l'engagement, les réalismes, le rôle de l'artiste, l'histoire dans le cadre chronologique de l'entre-deux-guerres. Il était judicieux de définir d'emblée les termes du sujet dans l'introduction. Faute de quoi, trop souvent leur présentation s'est trouvée incomplète. Cette définition des notions est fondamentale afin d'en envisager le plus complètement possible la portée, les enjeux, les implications à l'intérieur du sujet.

Le sujet sous-entendait de se poser plusieurs questions : de quel type d'engagement peut-on parler? Quelle est la différence entre l'engagement esthétique et un parti pris politique pour un artiste ? Les artistes peuvent, conjointement ou pas, s'engager esthétiquement par leur production artistique comme politiquement par rapport au pouvoir. Les correcteurs ont été attentifs aux nuances relevées dans l'engagement des artistes alors que la plupart des copies proposaient une analyse manichéenne de l'engagement : pour ou contre le pouvoir en place mais aussi pour ou contre l'esthétique du pouvoir, ce qui revenait à traiter un sujet comme "art et pouvoir". Mais n'oublions pas qu'il s'agissait de l'engagement dans le cadre « des réalismes ». La notion de réalisme était, par conséquent, elle aussi, à questionner. Beaucoup de candidats l'ont restreinte à la figuration. Pourtant, tout ce qui est figuratif n'est pas forcément réaliste et tout ce qui s'annonce réaliste n'est pas forcément figuratif comme le souligne l'article sur le réalisme d'Etienne Souriau dans son *Vocabulaire d'esthétique* (PUF, 1990). Des candidats ont été amenés à faire la distinction entre l'engagement face à l'histoire de l'art et l'engagement face à l'histoire politique. Là encore, l'engagement esthétique peut se présenter sous une forme réaliste mais aussi sous une forme qui ne l'est pas. L'engagement politique quant à lui peut se manifester dans des œuvres réalistes ou non. L'examen de la notion d'engagement permettait d'orienter forcément les enjeux du sujet comme, *a fortiori*, le choix des exemples pour étayer la démonstration.

La notion de réalisme entretient des liens avec celle de figuration, mais ne saurait s'y réduire. Les réalismes peuvent être envisagés, comme l'ont fait certains candidats, dans une mise en tension entre

réalisme « visuel » – perceptif – et réalisme « intellectuel » – conceptuel, le second impliquait davantage une dynamique expressive entre les parties de l'œuvre qu'une *mimesis* mécanique de l'aspect visuel. Ce dernier serait proche de la *diégésis*, il tendrait à décrire froidement les faits. Il y aurait ainsi un réalisme constatif, froid méthodique (photographique et parfois pictural) et un réalisme critique visant les rapports entre les formes, autorisant les déformations expressives allant parfois jusqu'à l'abstraction. Ces deux formes de réalisme traduisant un engagement esthétique et politique ont été abordées dans les copies avec, cependant, une nette préférence pour la première catégorie aux dépens de la seconde. La bibliographie proposée invitait sans doute à ce type de choix, toutefois l'élargissement a été vivement apprécié.

La distinction entre ces deux catégories d'exemples permettait de nuancer l'engagement des artistes afin d'éviter de traiter systématiquement avec plus ou moins de bonheur l'opposition des deux réalismes que représentaient la *Neue Sachlichkeit* (Nouvelle objectivité) et l'art officiel du régime nazi. Rares ont été les copies qui ont osé évoquer le réalisme intellectuel de Picasso dans *Guernica* en 1937 ou le « réalisme » d'Anton Pevsner et de Naum Gabo (*Le manifeste réaliste* de 1920 appelé aussi *manifeste du constructivisme*) prônant un art non figuratif.

Le désengagement des artistes face à l'histoire a souvent été évoqué comme un engagement purement artistique. Choisir de figurer la campagne allemande avec un grand souci des détails, comme le fit Franz Lenk, peintre de l'aile droite de la *Neue Sachlichkeit*, en 1935 et 1936, est-ce là se désengager face à l'histoire? C'est faire de son œuvre une analyse très superficielle car ce qui est représenté symbolise l'Allemagne rurale, son peuple et ses traditions. Ce n'est pas par hasard si les fermes et les granges représentées par F. Lenk sont parfois rangées comme des troupes partant pour la guerre. Le régime nazi, lui, ne s'y est pas trompé en acceptant sa candidature pour exercer comme professeur à l'Ecole des Beaux-arts de Berlin en 1933 alors même qu'Otto Dix était destitué de son poste à l'Ecole des Beaux-arts de Dresde¹. Croire que l'on peut être en dehors de l'histoire est un leurre car, comme le souligne Jean-Paul Sartre, « Jamais nous n'avons été plus libres que sous l'occupation allemande »². Peindre c'est s'engager face à l'histoire. Lorsque le poids de l'histoire est si présent « chacun de nos gestes avait le poids d'un engagement »³. Le réalisme de conception développé par Pablo Picasso dans *Guernica* en 1937 participe d'un engagement en faveur des "républicains" contre les "nationalistes" espagnols : « Non, la peinture n'est pas faite pour décorer les appartements. C'est un instrument de guerre offensive et défensive contre l'ennemi. »⁴ dit-il en mars 1945. Son "réalisme" est expressif et subjectif tout à la fois peut être envisagé comme une exagération formelle visant à traduire une interprétation des événements – faits historiques – de l'actualité qui lui était contemporaine, et qui l'ont frappé.

La problématisation du sujet et la présentation du plan :

Des hypothèses peuvent être formulées dans l'introduction, mais elles doivent se vérifier, être validées en partie ou en totalité par les arguments des différentes phases d'une démonstration faisant preuve de nuances. Pour mener cela à bien, le rôle de la problématique ne peut se limiter à la simple reformulation du sujet sous la forme interrogative, ni proposer une schématisation extrême et réductrice du sujet, mais il vise plutôt à définir l'orientation particulière et personnelle que le candidat veut donner à sa réponse. Plusieurs questions peuvent être posées, mais elles doivent donner lieu à des réponses développées à travers les différentes parties du plan. Celui-ci découle naturellement de la problématique. Il est nécessaire de le présenter de façon explicite. Plutôt que de chercher des effets de style, il est préférable de privilégier une présentation précise du plan à une suggestion implicite ; le jury appréciera davantage la clarté structurelle de la démonstration qu'un discours obscur porté par une construction allusive. Par ailleurs, certains plans, simplement chronologiques ou géographiques, manquaient de cet abord spécifique ou singulier, preuve d'une appropriation du programme par le candidat. La grande majorité des plans proposés font apparaître avec évidence que les candidats n'ont par réussi à se démarquer du cours qu'ils ont suivi. Beaucoup ont utilisé des plans préconçus qui les ont

¹ Jana Weydt, in *Allemagne année 20 : La Nouvelle objectivité*, 15 février - 11 mai 2003 dir. : Christine Poullain, Uwe Flekner, Didier Ottinger, musée de Grenoble, (Guy Tossato, commissaire d'exposition) éd. Réunion des musées nationaux - musée de Grenoble, 2003, p. 106.

² Jean-Paul Sartre (article publié dans *Lettres Française en 1944*) rééd. in *Situation III*, Paris, Gallimard, 1949, p. 11.

³ Ibid., p. 11.

⁴ Marie-Laure Bernadac et Andrroula Michael, *Picasso, propos sur l'art*, Paris, éd. Art et artistes - Gallimard, 1998, p. 45 (Simone Tery, interview de Picasso sous le titre « Picasso n'est pas officier dans l'armée française », in *Les lettres française*, paris, 24 mars 1945, p. 5.).

dispensés d'une véritable réflexion à partir du sujet. En aucun cas, dans le cadre d'un concours comme l'agrégation, on ne peut en rester à la restitution d'un cours appris par cœur. Dans certains cas, selon une approche géographique et politique, les pays ou même les états ont été passés en revue les uns après les autres sans articulation cohérente. Cette réponse-catalogue, procédant par juxtaposition et ne comportant aucune dimension démonstrative, est à proscrire.

Le sujet doit être analysé dans ce qu'il a de spécifique et susciter chez le candidat des interrogations dont résultera une réflexion construite (problématique et plan). Si les meilleures copies proposaient un développement de 14 à 18 pages, la quantité ne doit pas être confondue avec la qualité. Ainsi une copie livrait-elle, quasiment sans dimension démonstrative, en 27 pages, ce qui ressemblait à un contenu de cours chronologique. A l'opposé, comment espérer répondre aux attendus d'une telle épreuve de 6 heures en proposant 5 ou 6 pages ?

Quelques exemples de plans efficaces ont été repérés chez les candidats.

Comme celui-ci :

- 1) L'art en retrait de l'histoire est-ce possible ? (l'analyse du désengagement apparent débouchant sur l'idée que « refuser l'implication de la peinture dans l'histoire, c'est un parti pris en réaction au contexte » c'est donc aussi une forme d'engagement.)
- 2) L'art au service des idéologies (les artistes font l'apologie ou la propagande du pouvoir.)
- 3) L'art en résistance contre le pouvoir (ce qui permettait d'évoquer les artistes qui luttent par le moyen de l'art contre le pouvoir, relevant d'un engagement social et politique).

Pour que ce type de plan soit pleinement efficient, encore fallait-il analyser des exemples adaptés et restreindre l'art aux différentes formes de réalismes. Parfois, le même plan a été proposé dans un ordre différent associé à une simple énumération d'exemples (truffés d'erreurs et d'imprécisions) sans analyse des nuances entre les réalismes, réduits à la figuration.

Dans les copies les plus réussies, la problématique induisait le plan et annonçait les nuances de l'analyse proposée, comme dans l'exemple suivant :

- 1) La responsabilité de l'artiste dans sa prise en charge de la réalité de son temps, est-ce celle des apparences ? Quelle est cette réalité dont il est question ?
- 2) L'engagement idéologique dans un esprit nationaliste implique-t-il une esthétisation du politique ?
- 3) Dans quelle mesure l'engagement par politisation de l'esthétique permet-il de critiquer le pouvoir ?

Le choix des exemples :

Le jury a apprécié dans certaines copies la pluralité de l'origine géographique des exemples d'artistes choisis dans la limite imposée par le programme. Le choix d'exemples liés à la Russie de la période post-révolutionnaire puis au réalisme socialiste de l'URSS était attendu comme un possible élargissement de l'Europe (cf. la bibliographie). Le choix des œuvres à convoquer dans l'argumentation est essentiel pour une démonstration convaincante. Reprendre tous les exemples vus en cours de préparation est une erreur. Il n'est pas tant question de faire étalage de sa culture du programme *in extenso*, que de faire preuve d'un discernement, c'est-à-dire opérer une sélection pertinente commandée par la considération du sujet.

De la même façon, la pluralité des formes artistiques citées en dehors des arts plastiques (cinéma, théâtre, littérature et musique) a été appréciée car elle montre une culture élargie, qui rejoint d'une certaine manière l'esprit d'ouverture de l'histoire des arts à l'honneur dans l'enseignement secondaire, sans toutefois s'y restreindre. Ceux qui ont traité « art et pouvoir » ont ainsi négligé les artistes et leur prise de position personnelle pour dépeindre schématiquement un art officiel au service du pouvoir sans réellement en connaître les nuances et les, ou même prendre en compte la dimension sensible de leurs œuvres. Le champ disciplinaire des arts plastiques se fonde sur des productions intelligibles et sensibles. On ne peut donc appréhender une œuvre en faisant l'économie de l'analyse des moyens plastiques qui sont porteurs de sens. Mieux vaut, en effet, un nombre limité d'exemples interrogés plastiquement comme analysés conceptuellement au niveau de l'engagement, plutôt qu'une suite de titres d'œuvres et noms d'artistes qui ne démontre rien et dont seule l'iconographie fait lien avec l'histoire. Ce dernier point mérite d'être souligné. L'approche plasticienne des œuvres a été appréciée, mais elle a été fort rare. Il s'agit d'une approche partant du sensible, d'un véritable regard qui implique une observation, une proximité avec les œuvres citées. Cette dernière est irremplaçable. *A contrario*, une connaissance purement iconique des œuvres dénote un savoir livresque désincarné. Il est évident

qu'un candidat ne peut avoir vu toutes les œuvres qu'il cite, mais il peut rendre compte de la dimension sensible et matérielle d'une œuvre par analogie avec des œuvres du même artiste. L'évocation de la matérialité de l'œuvre (touche, empâtement, couleurs, grain du support, matériaux...) donne corps au réalisme analysé. Elle est essentielle. Il ne faudrait pas oublier que c'est une épreuve d'histoire de l'art dans le cadre de l'agrégation d'arts plastiques.

Les candidats ne sont pas pour autant dispensés de références historiques ; l'articulation des événements les plus importants a été appréciée dans la mesure où elle était justifiée par les œuvres. Fonder la moitié de sa copie sur des exemples antérieurs à l'art du XX^e siècle s'est avéré très inefficace. Le choix des œuvres doit se concentrer sur la chronologie et la géographie imposées par le champ d'étude : « l'entre-deux-guerres en Europe et aux Etats-Unis ». Certains candidats ont convoqué le réalisme du XIX^e siècle avec Courbet dans la moitié de leur copie. Ce rapprochement pouvait être légitime à la condition d'éclairer l'analyse d'une œuvre ou d'un concept particulier de la période liée au programme, mais dans des proportions plus modestes, afin de valoriser le *corpus* à étudier.

L'articulation avec les événements historiques :

Les correcteurs ont apprécié une assez bonne articulation entre les faits historiques dans le cadre des réalismes et de l'histoire de l'art. Par opposition, des transitions artificielles ont été regrettables (ex : « d'ailleurs, traitant du corps, faisons un saut en Allemagne... »). Les candidats ont, dans la grande majorité, fait référence aux repères historiques majeurs de la période concernée. Les meilleures copies ont pu fournir plus de précisions et surtout révéler des nuances dans l'interprétation des rapports entre les œuvres, les expositions et les événements historiques. Citer Picasso dans le cadre du retour à l'ordre des années vingt et d'un retour au dessin et à la figuration – proche d'un réalisme de perception – impliquait aussi de le positionner par rapport au surréalisme ou à des œuvres plus expressives – à situer dans le cadre d'un réalisme de conception. Dans les écrits les plus intéressants, le schématisme ou l'approche manichéiste ont été évités en établissant, notamment au vu de leurs œuvres, des nuances dans les engagements d'artistes au service des régimes totalitaires. Sergeï Eisenstein, par exemple, incarne un cinéma réaliste et engagé au service de la révolution bolchevik (*Octobre : dix jours qui secouèrent le monde*, 1928), mais il se fait en partie censurer par le régime stalinien – notamment les séquences où Trotski était évoqué – car elles sous-entendaient qu'une autre interprétation du communisme était possible.

Une autre approche maladroite a été évitée dans les meilleures copies : celle consistant à considérer l'art comme un symptôme de l'histoire, comme un effet secondaire des événements historiques. Dans ce cas, l'art serait réduit à suivre l'histoire sans tenir compte de l'appartenance des artistes au tissu social et de leur implication quant à le faire évoluer au travers de leurs œuvres, par les idées et les fautes novateurs qu'elles véhiculent. Comme l'a démontré Pierre Francastel dans *Peinture et Société*⁵ l'art n'est pas simplement effet, il est cause. Si nous considérons *The Great Dictator* (*Le Dictateur*, 1940), le propos de Chaplin en tant qu'acteur scénariste et réalisateur du film consiste à critiquer le régime nazi au moment du début de la guerre alors même que l'histoire que nous connaissons est en train de se jouer. Il s'agit d'un engagement de Chaplin pour lutter contre les dangers d'un tel régime au niveau mondial. Le degré de réalisme d'une telle œuvre pourrait être de l'ordre de « l'interprétation » d'une réalité historique en reprenant les propos de Champfleury en 1857 « La reproduction de la nature par l'homme ne sera jamais reproduction ni imitation, mais toujours interprétation »⁶. N'oublions pas qu'il s'agissait « des réalismes ». L'un des exemples le plus convoqué, celui de la *Neue Sachlichkeit* (*la Nouvelle objectivité*) n'a pas toujours été présenté dans sa diversité. Si l'aile gauche de ce courant artistique a été évoquée, l'aile droite l'a été fort peu. L'engagement esthétique de cette dernière a même été souvent interprété comme un désengagement.

Dans les meilleurs écrits, la différence de statut du réalisme entre la photographie et la peinture a été précisée. Le réalisme des photos de Walker Evans est très différent du photoréalisme socialiste en URSS. Il ne s'agit pas seulement d'une variation de médium ou de mode de figuration mais d'une approche particulière du réel. Les candidats étaient invités à s'interroger sur les différences entre la photo non retouchée témoignant froidement d'une réalité choisie, cadrée (Walker Evans, Dorothea Lange) et la peinture d'un réalisme idéalisé (*Lénine à la tribune*, 1932, Aleksandr Mikhaïlovitch Guerassimov) ou d'œuvres d'après photographies qui proposaient : « une représentation véridique,

⁵ Pierre Francastel, *Peinture et société*, (1950), Paris, éd. Denoël/Gontier, 1977.

⁶ Jules Champfleury, *Le Réalisme*, Paris, (Michel Lévy frères, 1857) éd. Hermann, 1973.

historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire »⁷ (en peinture : Sérov, en sculpture *L'ouvrier et la Kolkhoziennne* de Véra Igntievna Moukhina en 1936-37).

Le réalisme a parfois été envisagé comme un retour à l'objet. Si, effectivement, la présence concrète d'un fragment d'objet ou de la totalité de l'objet confère à l'œuvre un rapport direct avec la réalité quotidienne relève d'un engagement esthétique dans le cubisme de Pablo Picasso comme dans les œuvres dadaïstes de Marcel Duchamp, il s'agissait aussi d'en définir le degré d'engagement face à l'histoire en ne se limitant pas uniquement à la présence physique des objets dans l'œuvre. Le surréalisme offrait lui aussi des exemples comportant des objets en même tant qu'une figuration détaillée. La période métaphysique de Giorgio De Chirico a souvent été citée comme une évocation du réel marquée par une impression d'*unheimliche*⁸ (d'*inquiétante étrangeté*) sans, hélas que soient définies les implications d'un tel parti au regard de l'histoire. Nous renvoyons les candidats au catalogue d'exposition *La Révolution surréaliste*⁹ sous la direction de Werner Spies. L'engagement des artistes surréalistes « au service de la révolution »¹⁰ pouvait être facilement évoqué comme la « surréalité » toute particulière de leurs œuvres (Salvador Dali : *Prémonition de la guerre civile*, 1936). La difficulté consistait à analyser le rapport au réel dans des œuvres qui, de prime abord, semblent très peu objectives. Werner Spies, dans l'introduction, précise la particularité de la position des œuvres surréalistes : « La position surréaliste s'établit donc entre les antinomies de l'époque, à savoir entre sa propre exigence d'une esthétique complexe, en tant qu'expression d'une réflexion historique, et le style qui caractérise les années vingt, c'est-à-dire le retour à un art objectif et au classicisme »¹¹. La subjectivité explique d'ailleurs le rejet du surréalisme et de l'expressionnisme par le parti National socialiste qui les associa en les présentant comme des œuvres dégénérées au sein de la fameuse exposition du 19 juillet 1937, "*Entartete kunst*" (*Art dégénéré*), ouverte par le peintre Adolf Ziegler (Président de la Chambre des Beaux-arts du Reich) en compagnie d'Hitler, un jour après l'inauguration par les mêmes personnalités de la *Grande exposition d'art allemand* où étaient magistralement présentées les peintures de A. Ziegler tant appréciées du dictateur, dont *Les quatre éléments* (1937).

L'expression écrite et les références :

L'expression écrite a été globalement de qualité et les meilleures copies ont fait preuve d'une dimension démonstrative et d'un vocabulaire spécifique adapté. La description des œuvres éclairait suffisamment la nature du réalisme dont elles relevaient. Les écrits les plus remarquables proposaient en outre des notions référencées dénotant des connaissances universitaires, tout en attestant d'une compréhension fine des propos de Jean Clair au sujet de l'exposition au Centre G. Pompidou « *Les réalismes entre révolution et réaction, 1919-1939* » (17/12/1980 – 20/04/ 1981). D'autres ont convoqué Walter Benjamin et un passage des *Ecrits Français – L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* – où l'auteur dénonce « l'esthétisation du politique perpétrée par les doctrines totalitaires » et l'engagement qu'il engendre dans le domaine de l'art : « Les forces constructives de l'humanité y répondent par la politisation de l'art »¹². Le jury attend en effet que les candidats connaissent et citent à bon escient des auteurs de la bibliographie ; cela dit l'élargissement bien fondé à d'autres références é té fortement apprécié.

Il est important de préciser que le jury cherche à détecter des qualités universitaires au-delà des connaissances et de leur structuration, ce qui sous-entend la mise en perspective de ces dernières et la contextualisation des concepts dans la trame de la démonstration. Attention cependant, il ne faut pas confondre les références universitaires avec un style ampoulé ou un "jargonage" confus au service de phrases énigmatiques.

⁷ Article 1 des statuts de *l'Union des Ecrivains Soviétiques*, 1934.

⁸ Sigmund Freud, in *Essais de psychanalyse appliquée*, (1933) (trad. De M. Bonaparte et E. Marty) - *Das unheimliche - (L'inquiétante étrangeté)*, Paris, éd. Idées/Gallimard, 1978, p. 163.

⁹ Werner SPIES (dir.), *La révolution surréaliste*, catalogue d'exposition, Paris, éd. Centre Georges-Pompidou, 2002.

¹⁰ *La révolution surréaliste* : titre de la revue publiée de 1924 à 1929 qui changea de nom en 1930 pour : *Le surréalisme au service de la révolution* ce qui traduit l'orientation politique du mouvement (qui avait adhéré au parti communiste entre 1926 et 1927).

¹¹ Op. cit., Werner SPIES (dir.), *La révolution surréaliste*, p. 22.

¹² Walter Benjamin, *Ecrits Français*, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (1936), Paris, éd. Gallimard N.R.F., 1991, p. 171.

Schémas, graphie et orthographe :

Pour les schémas ou croquis explicatifs, force est de constater qu'ils se font extrêmement rares ; s'ils ne sont pas obligatoires, ils sont autorisés. Ce réflexe requiert une pratique mûrement testée pour être opérante. Un schéma de la composition d'une œuvre pouvait se révéler très explicite sur l'engagement de l'artiste par rapport à l'événement figuré. A contrario, tout schéma non démonstratif ou décoratif est à proscrire. Pour la graphie, si rares ont été les copies illisibles, il ne faut pas oublier que l'écriture fait partie de la communication visuelle et qu'elle facilite la compréhension du contenu.

L'orthographe et la grammaire restent un problème dans bon nombre de copies. Quand elles s'associent aux erreurs dans les noms des artistes et titres des œuvres, le contenu est fortement discrédité. Une relecture minutieuse et systématique des copies est conseillée afin de remédier à ce problème qui n'est pas uniquement lié au stress du concours.

La moyenne des résultats reflète l'ensemble des remarques précédentes. Elle est de 06.67/20. Elle est légèrement supérieure à celle des deux sessions précédentes (06,59/20 en 2008, 06,2/20 en 2007). Les notes s'échelonnent entre 0,25/20 et 17/20 pour les candidats présents. Les candidats qui ont été valorisés ont des notes entre 14 et 17/20. Pour ces candidats, le sujet a été traité avec différents degrés de nuance et de justesse. Entre 10/20 et 13/20, les problèmes relevés sont souvent liés au plan avec des erreurs sur les exemples et des analyses incomplètes. Pour les autres, la préparation à la structure de la dissertation argumentée, comme le corpus des œuvres liées au programme, n'ont pas été profitables et l'on retrouve, dans les moins bonnes prestations, des problèmes d'expression et d'orthographe.

Pour tous ceux qui n'ont pas obtenu les résultats escomptés, le conseil le plus sûr est de s'inscrire à une préparation et de la suivre avec assiduité. C'est une obligation pour réussir une telle épreuve, même si plusieurs années sont parfois nécessaires. Ne vous découragez pas...

Barème d'évaluation du jury

Le barème d'évaluation, dans sa structure, conserve le même type de critères que pour les sessions 2006, 2007, 2008, quoique réadapté aux particularités du sujet.

Sur 6 points :

Analyse et problématisation du sujet donné, avec une définition de ses termes et respect du cadre spatio-temporel. Sens de la mise en perspective historique.

Sur 10 points :

Argumentation méthodique et structurée fondée sur des exemples pertinents. Usage de repères historiques et artistiques précis. Utilisation d'exemples précis (de préférence originaux) démontrant la maîtrise d'une culture générale solide. Le candidat doit démontrer sa capacité à analyser les œuvres de façon personnelle. La copie ne doit être ni une dissertation historique sèche, ni une copie d'esthétique

Sur 4 points :

Mise en œuvre de la dissertation en respectant une structure attendue (introduction, développement, paragraphes, transitions entre les paragraphes et conclusion conséquente). Maîtrise de la langue française et de l'orthographe (tant pour les noms communs que pour les noms propres). Graphie correcte et lisible, qualité de présentation de la copie. Utilisation d'un vocabulaire spécifique ou approprié. Mention exacte du nom de l'auteur, du titre et de l'année des œuvres. Les titres d'œuvres doivent être soulignés.

METTRE ICI SUJET PRATIQUE ADMISSIBILITÉ

ADMISSIBILITE

EPREUVE DE PRATIQUE PLASTIQUE

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

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

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

Format du support de présentation : grand aigle.

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

Ces sujets impliquent :

- de la part du candidat, des réponses mettant en évidence des qualités de méthode, de 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. »

SUJET

« Figure de l'absence »

En vous référant explicitement au document visuel ci-joint, vous réaliserez une production strictement graphique qui affirmera une figure de l'absence à travers ses niveaux plastique, iconique et sémantique.

Document :

Mark DION, *Laboratory/Collection, Raiding Neptune's Vault*, 1997-1998, techniques mixtes ;
photographie : Julio BUONO. Courtesy Galleria Emi Fontana

(Document extrait de Mark DION, *Archaeology*, Black Dog Publishing Limited,
Edited by Alex Coles and Mark Dion, 1999, p. 55)

Critères d'évaluation :

Prise en compte du document et intérêt de son exploitation en regard du sujet / **5 points**

Complexité et singularité de la proposition, lisibilité du parti pris / **10 points**

Maîtrise des moyens techniques et plastiques mis en oeuvre / **5 points**

Membres du jury :

Tatiana AUTAJON, Denis BRIAND, Julien BEZIAT, Lionel LATHUILE, Pierre JUHASZ,
Arnaud MAUFAUGERAT, Charles Galissot François WERCKMEISTER

Rapport sur l'épreuve

établi par Arnaud MAUFAUGERAT

Introduction :

Le sujet de cette année a été assez porteur pour les candidats, le document permettait une variété d'approches pertinentes dont ils se sont bien saisis. La tenue graphique des travaux s'est avérée globalement, quoique d'une grande hétérogénéité, d'une qualité supérieure à celle de la session 2008.

Par ailleurs, si la demande d'affirmation d'une « figure de l'absence » a été entendue, sa satisfaction a été très variable.

Pour l'évaluation le jury a reconduit les critères de l'année dernière en modifiant toutefois légèrement leur importance chiffrée :

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

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

La majorité des candidats s'est prêtée au jeu de la référence explicite au document visuel accompagnant le sujet. Le jury a pu en apprécier toutes les nuances de la citation iconique forcée ou opportune à la mise en exergue d'enjeux sémantiques plus ou moins bien articulés au parti pris développé.

La richesse du document – en l'occurrence une photographie reproduisant une œuvre de Mark Dion en exposition – permettait une multitude de lectures et, partant, pouvait nourrir bien des appropriations et propositions singulières. En dehors du catalogue d'objets soumis au regard, premier degré de la référence, ont été vus ou saisis, analysés et utilisés par ordre de complexité : structures, emboîtements, jeux de plans, hypothèses narratives, enjeux liés à l'activité artistique (monstration, *work in progress*) dans ses interactions possibles avec d'autres champs (archéologie / fouille, histoire, histoire / enquête, etc.).

Il convient d'attirer l'attention sur la formulation du sujet : « *en vous référant explicitement au document visuel ci-joint* ». « Explicitement » n'appelle ni citation simpliste ou littérale, copie partielle ou globale dépourvues d'enjeux. De même, la référence lointaine ou évanescence à la question soulevée par le document ou encore totalement déconnectée de celui-ci ne pouvait constituer la base d'une réponse satisfaisante. Les références pouvaient relever de différents ordres, repérables bien sûr, du plus simple prélèvement formel à la plus complexe mise en exergue d'enjeux sémantiques, critiques ou symboliques...

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

Rappelons que si « *cette épreuve a pour but de tester l'engagement artistique du candidat, son aptitude à fournir une réponse pertinente et personnelle à une question posée ...* », le sujet exigeait de lui qu'il affirme une figure de l'absence. Le candidat était ainsi doublement engagé à affirmer des choix.

Face à cette double demande, il est évident que le simple échantillonnage de techniques ou d'embryons de réponse ne pouvait être pertinent. Au contraire, le jury a apprécié un grand nombre de travaux qui ont su proposer clairement un parti pris dont la complexité et la pertinence enrichissaient avec bonheur la lecture, montrant bien par là que le sujet avait été questionné.

L'éventail de telles réponses était large, croisant par exemple des investigations d'ordre poétiques, des propositions travaillant sur l'image, d'autres traduisant des enjeux sémantiques par des enjeux graphiques, des réponses convoquant des références culturelles externes certes mais bienvenues, des développements narratifs, frayant avec la fiction, etc.

Le document offrait lui-même, d'une certaine manière et à plusieurs niveaux, une réponse possible au sujet. Là résidait l'une des difficultés du sujet. Il appartenait au candidat de se l'approprier pour s'en écarter en affirmant, comme demandé, une réponse. Cette pierre d'achoppement a gêné bon nombre de candidats dont la prestation est restée trop collée au visuel fourni.

Maîtrise des moyens techniques et plastiques mis en œuvre :

De toute évidence, la capacité à forger une proposition singulière, à affirmer des choix est, dans le cadre de l'épreuve, le fait de candidats forts d'une pratique solide et éprouvée, tant conceptuelle qu'instrumentale. C'est elle et elle seule qui permet la construction d'une réponse quand d'autres peinent à simplement produire graphiquement. Le cas de figure inverse existe : quelques travaux plaquent sans pertinence des faïences plus ou moins maîtrisés qui compromettent l'attente de l'épreuve. Les moyens ne

sont rien s'ils ne servent le sujet.

Le groupe des travaux que le jury a placé au meilleur niveau faisaient montre de pluralisme au niveau technique : toutes les techniques étaient représentées, voire se métissaient, depuis les techniques graphiques traditionnelles ou conventionnelles jusqu'aux techniques numériques incluant la photographie, en passant par la gravure, l'empreinte ou le collage.

Sur les presque 300 travaux évalués, un trop grand nombre encore reste pénalisé par une maîtrise technique insuffisante. Le candidat étant maître du choix de ses outils et langages plastiques, il est légitime d'en attendre la maîtrise d'une part et l'à-propos d'autre part.

Quelques remarques pour améliorer ses changes :

- Concernant les contraintes spécifiques de l'épreuve, la réponse « strictement graphique » et le format 75x105 cm ont été respectés par tous – à quelques cm près parfois pour le format.
- L'informatique est autant utilisée que les techniques graphiques traditionnelles, voire fréquemment mixée avec ces dernières. Les réussites sont égales, la maîtrise des moyens graphiques informatiques est aussi exigeante que celle des techniques graphiques canoniques.
- Aborder cette épreuve en temps limité avec une pratique défectueuse est un pari difficile à tenir.
- Il faut éviter de plaquer des moyens s'ils ne rentrent en connivence avec la proposition en tant que réponse au sujet. Donc, sans savoir tout faire, il est bon d'avoir plusieurs cordes à son arc et d'être polyvalent sur le plan technique.
- Le jury a constaté que le panorama des pratiques graphiques artistiques contemporaines a très peu été mis à contribution, alors qu'il pourrait avantageusement nourrir les propositions. On peut être étonné que des étudiants se préparant à une épreuve graphique de fort coefficient ne possèdent ou ne tirent pas bénéfice d'un capital de références concernant les pratiques artistiques du dessin, l'actualité étant d'une richesse assez extraordinaire (se référer par exemple à *Vitamine D*, Phaedon, 2006).
- Il est impératif de soigner la qualité des marouflages et assemblages (en particulier des tirages numériques), certains éléments se décollant partiellement ou se détachant à la simple mise en place du travail pour son évaluation.
- Il est important d'adapter les assemblages de tirages numériques au format imposé (*grand aigle* 75x105 cm) pour éviter des marges arbitraires car non gérées
- Il faut éviter d'utiliser les techniques à séchage lent ou risquant d'adhérer au travail qui lui sera superposé en fin d'épreuve lorsque tous les travaux seront empilés. Il y a eu encore cette année un petit lots de travaux homogènes frappés par cette défaillance. Les productions sont évaluées en l'état par le jury. Prendre particulièrement garde aux acryliques insuffisamment sèches : elles le semblent au toucher ou à l'œil mais sous une pression de 10 kg, elles commettent des dégâts. Un conseil : faites l'expérience. Des films séparateurs peuvent être employés (bien mentionner leur rôle en inscrivant : « Protection ») : film polyane, papier sulfurisé, etc. ; le calque est à prohiber car il adhère très fortement aux zones insuffisamment sèches.
- Maîtrisez les brillances/matités des tirages numériques
- Les photographies permettant l'identification du lieu de concours ou du candidat entraînent la disqualification de ce dernier.

Conclusion :

L'évaluation des productions des candidats a permis de dégager une tête de travaux de très bonne qualité où pertinence et singularité du parti pris allaient de pair avec maîtrise et choix des outils employés. Parmi ces bons travaux, une grande variété de propositions, tant de contenus que de moyens d'expression, a été observée.

Mais une grande trop partie des travaux évalués est nettement en deçà de ce que l'on peut attendre à ce niveau de recrutement.

Le futur candidat se préparera en tenant compte des remarques faites au long de ce rapport et des

rapports antérieurs, en sachant que le niveau de réflexion, la créativité, la culture, la maîtrise des outils techniques, etc., ne s'acquièrent pas seulement en un an de préparation du concours mais participent à l'appel du sérieux et de l'engagement de toute une formation, comme d'expériences personnelles la prolongeant.

Pour terminer rappelons une fois encore cet extrait – programmatique – du texte de cadrage officiel :

« Cette épreuve a pour but de tester l'engagement artistique du candidat, son aptitude à fournir une réponse pertinente et personnelle à une question posée, à faire la démonstration de ses capacités d'invention et de création, à témoigner de son savoir-faire en matière d'expression et de communication graphiques »

ADMISSION

EPREUVE DE PRATIQUE ET CREATION PLASTIQUES

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

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

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

Déroulement de l'épreuve :

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

B – Réalisation du projet en deux journées de huit heures

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

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

Coefficient pour l'ensemble de l'épreuve : 3

« Faire la bête »

En prenant explicitement appui sur le dossier thématique joint, vous montrerez quelle résonance l'expression « faire la bête » peut trouver dans votre pratique artistique.

DOSSIER THEMATIQUE

I. Document textuel

« Tout aurait été tellement plus simple si son cerveau avait été une fois pour toutes débarrassé du poison de l'introspection. S'il avait pu achever sa vie comme un véritable insecte... »

(Extrait de : Richard Matheson, *L'Homme qui rétrécit*, Paris, Denoël, 1999)

II. Documents iconiques

DOCUMENT 1

Pablo PICASSO, *Minotaure caressant une dormeuse*, pointe sèche sur cuivre, 30 x 37 cm, 8 juin 1933.

(Extrait de : Pablo PICASSO, *l'œuvre gravé 1899-1972*, Daniel Gervis éditeur, Paris 1984, p. 48)

DOCUMENT 2

Bill VIOLA, *The Space between the Teeth*, 1976, vidéogramme

(Extrait de : *La peinture comme crime*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001, p. 51)

Mettre ici image 1 sujet pratique admission

Mettre ici image 2 sujet pratique admission

Membres du jury :

Elsa AYACHE, Olivier BELON, David BIOULES, Pascale BORREL, Nadine DURAND, Catherine GRASSE, Philippe JALABERT, Jean-François LEBEAU, Elisabeth MAGNE

Rapport sur l'épreuve

Etabli par David BIOULES et Pascale BORREL

I. GENERALITES : LES SPECIFICITES DE L'EPREUVE

Le présent rapport énoncera à nouveau, pour l'essentiel, les remarques faites dans les rapports des années précédentes, rapports dont la lecture est fortement conseillée pour la préparation à cette épreuve. Ce conseil, chaque année formulé, a été d'ailleurs manifestement suivi : les candidats montrent une bonne connaissance du cadre réglementaire et ont pensé, pour la plupart, à la manière dont leur travail peut s'y inscrire.

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

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

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

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

II. PRISE EN COMPTE DU SUJET

Le sujet est une proposition. Il met en présence un intitulé et un dossier thématique à partir desquels les candidats définissent le cadre dans lequel leur travail se développera. Ainsi, le dossier thématique n'a pas pour fonction d'illustrer les termes ou les notions énoncés par le sujet ; plutôt, il permet de concevoir certains des enjeux plastiques et esthétiques que le sujet recèle. Ni la gravure de Picasso, *Minotaure caressant une nymphe*, ni le vidéogramme de l'œuvre de Bill Viola, *The Space between the Teeth*, ni le court extrait de *L'homme qui rétrécit* de Richard Matheson ne pouvaient être

perçus comme l'expression explicite de ce que le sujet énonçait : « faire la bête ». En revanche, ces documents devaient conduire à opérer le transfert de cette expression triviale dans le champ de la pratique de l'art. Si « faire la bête » pouvait se comprendre comme une opération de représentation et/ou comme l'adoption d'une attitude, les œuvres proposées permettaient de fortifier ces deux axes que les propositions des candidats ont, pour beaucoup, exploités.

Qu'il s'agisse de représenter « la bête » ou qu'il s'agisse d'assimiler le statut de l'auteur à cet état, le parti adopté supposait une mise en jeu du sujet : en effet, « la bête » n'est pas une donnée du réel, c'est une figure. Il était nécessaire, pour les candidats, de situer les modalités plastiques de sa mise en œuvre et surtout le rendement esthétique, artistique qu'on pouvait lui accorder. Ce dernier point n'a pas toujours été l'objet d'un travail de réflexion suffisamment élaboré. Si de nombreux candidats ont introduit des formes évoquant l'animalité ou l'organique, s'ils ont tenté, pour d'autres, de minorer la part « introspective » du travail (faisant écho aux propos de Matheson), ils ont peiné à faire apparaître les enjeux de telles décisions. Mettre en exergue ces enjeux demandait à ce que soient désignées avec précision les qualités ou les valeurs que le candidat associait à « la bête » ; cela demandait que ces dernières soient situées dans une pensée de l'art que des auteurs, des œuvres permettaient de définir. Pour le dire autrement, certains candidats ont perçu le sujet comme une injonction et se sont employés trop docilement à s'y plier, sans parvenir à faire apparaître les débats artistiques que leur travail pouvait croiser.

Ces difficultés relèvent de problèmes méthodologiques propres aux différents moments et données de cette épreuve ; nous y viendrons plus loin. Et elles reflètent aussi une conception parfois superficielle du travail artistique. Puisque c'est sur ce terrain-là que l'épreuve demande aux candidats de se situer, il s'agit bien pour eux de traduire la teneur réflexive qu'une telle entreprise suppose. L'épreuve est la rencontre, certes fortuite, entre une pratique personnelle et un sujet. Cette rencontre n'a pas pour finalité de mettre en sourdine les orientations artistiques propres à chacun ; plutôt, elle vise à faire apparaître les relations que celles-ci entretiennent avec des moments historiques et avec un contexte contemporain. Cette année, le sujet ne demandait pas tant aux candidats de « faire la bête », que de montrer en quoi cette formule trouvait une consistance plastique et réflexive dans le cadre de leurs propres réflexions artistiques.

III. L'ÉPREUVE

A) LE DOSSIER DE PROJET

Premier temps de cette épreuve tripartite (dossier-réalisation-soutenance), le dossier de projet est une étape fondamentale. Il est gage d'authenticité de ce que la réalisation recèle de personnel ; il a pour fonction de faire apparaître les réflexions que le sujet a suscitées. Celles-ci concernent les relations que l'énoncé entretient avec les éléments du dossier thématique et les hypothèses de réalisation qui ont été faites. De nombreux candidats organisent leur dossier en une présentation successive de ces deux tenants de la réflexion. Cette structure, qui répond à des besoins de clarté, n'est pas la seule possible. Le dossier de projet n'a pas de forme imposée. Il revient aux candidats d'inventer les moyens par lesquels celui-ci traduira au mieux les logiques qu'ils ont suivies. En articulant des états plastiques (croquis, images imprimées...) à des indications écrites, le dossier de projet révèle la synergie qui existe entre un travail d'invention de formes et celui qui consiste à poser des notions, des concepts. Car il s'agit bien ici de révéler le cheminement d'une pensée plastique : de montrer le ressort qu'elle a trouvé dans le dossier thématique (rappelons que les éléments de ce dossier ne sont pas nécessairement l'objet de reprises iconiques), de faire apparaître les intuitions qui l'ont alimentée, de traduire les mises en forme et en espace qui ont été envisagées, de faire percevoir comment une pratique personnelle est parvenue, progressivement, à extraire d'un sujet imposé, des enjeux artistiques et comment, ce faisant, des choix plastiques ont été établis...

Le dossier de projet ne peut consister en la seule description de ce que la réalisation sera ; une telle entreprise revient à reporter l'analyse du sujet et de la réalisation au moment de la soutenance. Par leur trop grand laconisme ou par de vains effets de préciosité, certains dossiers de projet n'ont pas permis de

gratifier pleinement les qualités manifestées par leur auteur au cours des deux autres temps de l'épreuve.

B) LA REALISATION PLASTIQUE

Cette année, le sujet « faire la bête » a permis aux membres du jury de rencontrer des réalisations très diverses : vidéos, installations, sculptures, peintures, photographies, gravures, dessins... Diverses aussi étaient les relations que les travaux engageaient avec leurs spectateurs : alors que certains ont pris le parti d'une certaine discrétion, appelant une vue rapprochée, d'autres ont mis en jeu des effets délibérément spectaculaires. Ces constats permettent de souligner que chaque candidat, selon sa sensibilité et sa pratique, a ici toutes ses chances quand la réalisation parvient à répondre aux attentes de cette épreuve.

Il est donc attendu la manifestation de compétences pratiques et plastiques propres à la discipline. Le jury a convenu d'un bon niveau d'ensemble, les réalisations témoignant pour la plupart d'une maîtrise des médiums et des outils employés et d'une attention accordée aux relations que le travail instaure avec l'espace mis à disposition. Toutefois ces compétences, nécessaires, ne peuvent avoir leur plein rendement que si la réalisation aménage une convergence entre un engagement plastique personnel et un sujet commun à tous. La réalisation n'a pas pour finalité d'exalter la singularité d'une pratique par une mise en œuvre indifférente aux données du sujet. A l'inverse, par excès de prudence sans doute, certains candidats s'emploient avec ostentation, à faire apparaître les relations que leur réalisation entretient avec le sujet et le dossier thématique, donnant à leur travail une teneur presque didactique.

La qualité de la réalisation tient pour beaucoup à la radicalité dont le candidat a su faire preuve. Cette radicalité se manifeste par la cohérence des choix techniques et plastiques effectués, par une capacité à se garder de vaines complications formelles ; elle conduit à proposer un « objet » qui, parce qu'il se fonde sur un engagement personnel, permet de traduire et de situer la réflexion artistique que le sujet a suscitée. « Pertinence », « originalité », « authenticité »... sont autant de manières de qualifier ces états de réussite où la pensée plastique des candidats parvient à faire du sujet le lieu d'une expression.

Il convient de rappeler quelques données pratiques auxquelles les réalisations peuvent être amenées à se confronter

- Dans le contexte de travaux audiovisuels, nous déconseillons aux candidats d'accorder à leur travail une durée excédant 3 minutes (un montage en boucle n'est pas à exclure s'il met en évidence, en un laps de temps court, son principe) afin que ce temps de visionnage ne les place pas dans une situation inconfortable lors de la soutenance.
- Le jury n'a pas été confronté cette année à l'utilisation d'objets manufacturés ; nous rappelons toutefois que l'épreuve en interdit l'usage quand c'est pour leur fonction que la réalisation les introduit. Nous invitons les candidats à éviter toute situation ambiguë en ce registre.

C) LA SOUTENANCE

La soutenance comprend une présentation de 10 minutes et un entretien de 20 minutes ; elle permet au candidat de se livrer à une analyse de l'ensemble de son travail, analyse dont il lui appartient de définir les principes et les objets puisque c'est lui qui, d'abord, prend la parole. Toutefois, cette présentation ne peut passer sous silence les constituants de l'épreuve : le sujet et le dossier thématique, le dossier de projet... Il importe de structurer cette présentation et de considérer que de sa qualité dépendra celle de l'entretien.

Durant ces courtes 10 minutes, le candidat fait apparaître les fondements et les enjeux de la pensée plastique que son dossier de projet et sa réalisation, sur des modalités différentes, manifestent. Il est donc nécessaire de se reporter à l'une et à l'autre, de montrer les remaniements du projet que la réalisation a pu imposer, de faire apparaître comment cette dernière a permis de préciser les questions

artistiques que le sujet avait initialement mises à jour. C'est à un exercice complexe d'articulations que le candidat doit se livrer, établissant des passages entre ses intentions et les données plastiques de sa réalisation, entre des œuvres, des textes et les termes du sujet, entre des concepts et le regard que la réalisation cherche à instaurer....

Pour ce faire, cette présentation doit nécessairement se fonder sur des qualités que l'on pourrait qualifier de « pratiques » : si cet oral suppose une préparation écrite, le candidat doit éviter de faire lecture de ses notes. La clarté et la fluidité de la présentation imposent une précision de vocabulaire (*a fortiori* quand c'est de notions spécifiques à la discipline qu'il s'agit). Sous prétexte de mettre sa réflexion en relation avec des œuvres, des textes, le candidat ne peut noyer sa présentation sous une avalanche des références fatalement imprécises.

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

Le jury n'a pas pour objectif de « piéger » le candidat ; il cherche plutôt à remettre en jeu les questions qu'il a choisies de soulever, pour lui permettre de les préciser et de pousser plus avant la réflexion amorcée. Cette entreprise suppose que le candidat parvienne à se mettre à l'écoute des propositions des membres du jury, qu'il réussisse à maîtriser une émotivité bien compréhensible et qu'il adopte, vis-à-vis de son propre travail, une position de recul lui permettant de prendre en considération des points de vue que, forcément, il n'avait pu avoir.

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

Le jury a apprécié la capacité de certains candidats à affirmer leur conviction et à entrer dans les logiques réflexives qui leur étaient proposées ; cette capacité n'est pas à comprendre comme un périlleux exercice d'équilibriste mais bien plutôt comme une juste articulation des compétences attendues. En effet, la soutenance permet au candidat de mettre en jeu des compétences plastiques et réflexives fondées sur ses propres investigations artistiques ; elle le conduit, par les œuvres et les textes auxquels il se réfère, à manifester sa maturité intellectuelle ; enfin, le travail analytique qu'elle suppose fait écho à celui que le candidat mènera en tant que professeur d'arts plastiques.

IV. BILAN de la session 2009

Les notes se répartissent de 5 à 19.

19 candidats ont des notes inférieures ou égales à 10

20 candidats ont une note supérieure ou égale à 12

12 candidats ont une note supérieure ou égale à 15

La moyenne est de 11,25

Ces quelques données chiffrées invitent, pour conclure, à mettre l'accent sur certains des points que ce rapport a développés. Cette moyenne, honorable, montre que la plupart des candidats ont parfaitement connaissance des conditions pratiques de l'épreuve et qu'ils ont conscience de la maîtrise technique et plastique que le travail se doit de manifester. Les candidats qui se sont distingués sont ceux qui ont su situer les enjeux des différents moments de l'épreuve (le dossier de projet, la réalisation, la soutenance), en fondant leur réflexion et leurs propositions plastiques sur leur propre engagement artistique. Ils ont réussi, ainsi, à donner à l'épreuve de pratique et de création plastiques sa pleine mesure en mettant en exergue les spécificités d'une pensée artistique.

ADMISSION

EPREUVE DE LEÇON

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

Membres du jury :

Albert BERGERET, Marie-Pierre CHANVILLARD, Fabienne DELANNET, Catherine DONNEFORT,
Philippe FILLIOT, Michel GRAVOT, Eric VIALARD, Françoise VILA, François WERCKMEISTER

Rapport établi par

Fabienne DELANNET et Catherine DONNEFORT

Rappel des textes réglementaires :

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

(B.O. n° 30 du 31 août 2000)

Comprendre les modalités, sens et enjeux de l'épreuve :

Cette épreuve consiste en l'analyse et l'exploitation d'un dossier tiré au sort, composé de documents iconiques et/ou textuels, accompagnés d'un énoncé guidant le candidat dans la définition d'une question artistique. En tenant compte de cette question, et en s'appuyant sur les documents, le candidat propose alors une séquence pédagogique située dans le cadre de l'enseignement des arts plastiques en Lycée. Son exposé est suivi d'un entretien avec le jury.

L'épreuve dure 1h 15mn maximum : 30mn pour la leçon et 45mn pour l'entretien. Chaque candidat dispose d'un temps de préparation de 4h.

Cette épreuve se situe donc au croisement de plusieurs compétences essentielles pour un futur enseignant d'arts plastiques, et ce au plus haut niveau. Le jury mesure ainsi lors de cette épreuve :

- la maîtrise des contenus disciplinaires : des connaissances affirmées en histoire de l'art et dans le champ de la création contemporaine, s'appuyant sur une bonne culture générale ; une réelle maîtrise du vocabulaire spécifique à la discipline,
- la compréhension à la fois théorique et sensible des démarches artistiques et des œuvres,
- la capacité à se situer dans les enjeux actuels de l'enseignement des arts plastiques,
- la capacité à structurer et synthétiser un propos autour d'une problématique,
- l'aptitude à communiquer clairement ses analyses et à argumenter avec enthousiasme et engagement, mais aussi à savoir nuancer sa position et faire preuve d'esprit critique,
- les qualités d'écoute et la mobilité intellectuelle.

Pour prendre en compte ces attentes, le jury a adopté, comme l'année précédente, le barème de notation suivant :

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

Exploiter méthodiquement le dossier proposé :

Le temps de préparation de l'épreuve de leçon est de 4 h. Chaque candidat a donc largement le temps de parfaire les diverses parties de sa prestation.

Les dossiers sont composés de 2, 3 ou, plus rarement, 4 reproductions d'œuvres. Ils peuvent également comporter des extraits de textes. Dans leur très grande majorité, ils comportent une œuvre au moins antérieure au XX^e siècle. Les écarts entre les documents doivent permettre au candidat de mettre en perspective la notion à travailler de façon à mieux problématiser son analyse. Le jury attend de l'analyse qu'elle soit d'un niveau universitaire tant sur le plan des ouvrages cités que sur les définitions de concepts. On rappellera donc qu'une connaissance n'est pas une opinion. Il est regrettable d'entendre : « *Pour moi, l'Impressionnisme c'est...* ».

Le dossier comprend toujours une incitation, « chapeau » du sujet, qui engage deux types de demandes : l'une est explicite et nécessite de faire appel à un champ référentiel élargi, l'autre restreint le domaine de l'étude à une notion qu'il va falloir définir, questionner et enseigner.

Exemple : « *A partir des documents proposés et en recourant à d'autres références susceptibles d'affermir votre argument, vous élaborerez une leçon pour des élèves du second cycle qui les conduira à explorer les dimensions expressives du dessin.* »

Sur 38 candidats, 17 ont obtenu une note égale ou supérieure à 10 grâce à une bonne, voire très bonne exploitation du dossier proposé, qui a permis une construction efficace du dispositif pédagogique. A l'inverse, les notes égales ou inférieures à 6 obtenues lors de cette épreuve sont toujours associées à des analyses trop peu approfondies, approximatives, avec des connaissances partielles ou lacunaires et sans problématisation du dossier. Des glissements de sens ont parfois même amené des candidats à ne plus traiter du tout la question posée dans leur dispositif pédagogique. Cette étape de l'analyse du dossier est donc extrêmement importante, et doit se mener à un niveau de réflexion qui est celui que l'on est en droit d'attendre d'un futur agrégé.

Il est arrivé qu'au lieu de formuler clairement une problématique, des candidats restent évasifs en disant « *ça questionne le lieu* » ou « *la question du point de vue* ». Or, la formulation d'une problématique doit contenir la complexité de la notion à traiter : en quoi fait-elle problème ? On peut renvoyer pour cela au texte de Bernard Michaux « Enseigner des problèmes » (version abrégée, 1990, voir bibliographie annexée).

Pour bien exploiter le dossier, il est indispensable, faut-il le rappeler, de prendre connaissance de la totalité des références des documents, renseignements très précieux qui permettent de bien prendre en compte tous les paramètres d'une œuvre, qui n'est accessible ici que par une reproduction. Il n'est pas attendu des candidats qu'ils connaissent obligatoirement l'œuvre en question (certaines étaient très peu connues), ni l'intégralité de la biographie de l'artiste. En revanche, il est incontournable d'établir une analyse plastique des documents, sans caractère anecdotique, et de la mettre en relation avec les grands mouvements artistiques, les ruptures historiques, et ce afin de mettre en place une approche réellement questionnante du document. Trop peu de candidats exposent leur raisonnement en tant que pensée mobile, ouvrant des portes à des questions de différentes natures (esthétiques, plastiques, didactiques) tout au long de l'analyse. C'est aussi ce qui rendra l'exposé vivant et personnel.

Lors du temps de préparation, il peut être fort utile de réaliser des croquis des œuvres, qui éclaireront les argumentations. Certains candidats ont ainsi présenté lors de leur prestation des feuilles A4 avec des croquis, d'autres les ont rapidement refaits au tableau, permettant ainsi de communiquer visuellement le fruit des recherches. Il est indispensable de faire apparaître le plasticien derrière le candidat, et des croquis à main levée de qualité supposent sûreté, justesse et économie du trait.

La connaissance des œuvres antérieures au XX^e siècle reste encore un point à travailler chez de nombreux candidats. Certains ont du mal à situer les œuvres d'art dans leur contexte historique, de manière simple mais rigoureuse. Ils éprouvent encore quelques difficultés à faire émerger le bien fondé des rencontres des deux ou trois documents au regard d'une notion plastique transversale. Les connaissances purement historiques ont été appréciées et ont permis chez certains candidats des analyses iconiques riches.

Les analyses solides des documents, qui gardent bien en point de mire la question définie par le sujet, permettent alors de mettre en place un corpus complémentaire de références artistiques, toujours en relation avec la question, qui est l'occasion d'exposer la bonne compréhension du sujet mais aussi l'étendue de la culture disciplinaire chez le candidat. Il a été également apprécié l'élargissement du champ référentiel à des œuvres relevant de domaines artistiques « voisins » : œuvres chorégraphiques, cinématographiques, architecturales ou littéraires... d'autant plus si celles-ci ne relèvent pas de leur choix d'option. Des choix subtils, inattendus, poétiques ont quelquefois permis de singulariser l'approche de la question, et ce au bénéfice des candidats. A l'inverse, l'inventaire imprécis ne donnant qu'une liste de noms d'artistes, comptant sur les connaissances du jury pour en faire l'à propos, est irrecevable.

Opérer une transposition didactique :

Une transposition didactique consiste à déplacer les contenus théoriques « savants » vers un dispositif pédagogique qui les constitue en savoirs « enseignables ». Il s'agit de bâtir une situation pédagogique, donc de poser un acte professionnel, en s'inscrivant dans les programmes et instructions en vigueur dans l'enseignement au lycée. Il s'agit par conséquent pendant l'exposé de formuler des contenus *possibles* d'enseignement, et de les rendre accessibles à des élèves. Après avoir dégagé l'intérêt de la question du dossier, la question à se poser est donc « Que pourrais-je enseigner, et à qui ? ».

La posture de questionnement du candidat lors de l'analyse du dossier se poursuit dans la transposition didactique. Les pistes dégagées pendant l'analyse peuvent être rassemblées, puis discriminées afin d'établir un contenu d'enseignement relié aux programmes. Si le candidat a su croiser les éléments de ses analyses par des axes transversaux, et non effectuer des analyses successives et indépendantes, il lui est aisé de dégager des concepts opératoires. Il ne s'agit surtout pas de chercher à tout traiter en une séquence, mais de pointer ce qu'il serait pertinent de traiter à ce niveau d'enseignement (donc entre la seconde et la terminale). La problématisation est donc la clé de voûte pour passer de l'analyse du dossier à sa transposition didactique.

Construire un dispositif d'enseignement :

C'est la question du « Comment enseigner ? » qui se pose ici. Si l'expérience de terrain n'est évidemment pas requise, puisque le concours recrute de futurs enseignants, et non des professeurs chevronnés, une connaissance générale de l'école est nécessaire. Le site Educnet contient de précieux éléments de documentation à ce propos. (<http://www.educnet.education.fr/arts>). On peut dire que le candidat se situe en quelque sorte « aux portes de la classe », et seront ainsi vérifiées ses aptitudes à y entrer !

Rappelons qu'il est très utile de connaître, outre les programmes, la circulaire n°97-123 publiée au BOEN n° 22 du 29 mai 1997 intitulée : « *Mission du professeur exerçant en collège, en lycée d'enseignement général et technologique ou en lycée professionnel* »

Quant à la formulation de la consigne de travail donnée aux élèves, il a été rappelé dans le rapport du jury 2008 qu'elle devait être concise et explicite. On peut aussi souligner que s'il y a transposition didactique, elle prendra une autre tournure que la question initiale du dossier à traiter, ou encore que la formulation de la problématique elle-même. Une bonne consigne met les élèves rapidement au travail, et ne nécessite ni débats préalables, ni longues explications !

Afin d'être plus clair sur ses intentions, le candidat a tout intérêt à décrire quelques travaux ou démarches que les élèves engageraient. Cela lui permettra aussi de mieux voir le degré d'ouverture de la consigne : éviter celle, trop fermée, qui amène la réalisation de simples exercices, et celle, trop ouverte, où quasiment tout est possible parce qu'aucun enseignement spécifique n'est ciblé. Une ou plusieurs contraintes permettent de pointer ce qui est recherché. On peut rappeler que les dispositifs d'enseignement ne sont pas les mêmes en fonction du degré d'autonomie des élèves. Pour autant, même en terminale, des objectifs précis d'enseignement sont formulables. La phase de verbalisation des travaux pourra être développée dans ses modalités mais aussi dans la façon dont elle sera conduite

par l'enseignant en donnant quelques exemples de questions qui seraient posées aux élèves. La formulation des critères d'évaluation peut aussi servir l'exposé dans la synthèse des contenus d'enseignements visés.

Le jury s'est félicité cette année de l'absence d'erreurs récurrentes signalées auparavant. Il semble que les candidats se soient mieux préparés à l'épreuve en travaillant particulièrement les remarques faites dans les rapports de jury précédents : plus de confusion entre une séquence et une séance, justesse des connaissances concernant les horaires d'arts plastiques en lycée, bonne connaissance des programmes dans leur ensemble.

Il est toujours bon de préciser dans quelles conditions le cours se situe : en début ou en fin d'année, avec tel ou tel matériel... mais quelques limites sont souhaitables ! Ainsi un cours idéal d'arts plastiques en lycée n'est pas nécessairement « *dans un lycée parisien* » ou « *à l'orée d'une forêt* »... On peut souhaiter que le candidat fasse preuve d'une certaine adaptabilité quant aux conditions d'enseignement.

Les références à proposer aux élèves doivent être justifiées avec précision. Il est regrettable que certains candidats se contentent d'établir une liste d'œuvres, avec des rencontres très surprenantes quelquefois, sans aucune argumentation qui les place au regard du sujet. Les références doivent être précises (pas un simple nom d'artiste), argumentées (bien reliées à la question enseignée) et hiérarchisées (elles n'ont sans doute pas toutes le même degré d'adéquation).

Mener efficacement la prestation orale :

Les trente minutes d'exposé sont un temps qui n'appartient qu'au candidat, et durant lequel il n'est pas interrompu. Il est donc important d'adopter une hauteur de voix adéquate, une parole modulée, claire, posée. Le rythme de l'exposé, parfois perturbé par l'émotivité de l'exercice devant un jury de trois personnes voire même d'un public, se voit quelquefois accéléré ou ralenti à l'excès. Il conviendra de s'exercer afin de faire preuve de prudence, parce que les mots engagent, mais aussi d'une certaine densité, pour rendre compte dans ce temps réduit du fruit du travail effectué en amont.

Tout acte d'enseignement (surtout de type magistral comme lors de cet exposé) nécessite une part de théâtralisation. Une occupation dynamique de l'espace, l'exploitation du tableau, une gestuelle adaptée, des regards de temps en temps vers le jury, la modulation de la voix, des temps de respiration sont autant d'atouts qui permettent la captation de l'auditoire.

Des phrases concises et une bonne structuration du discours permettent de pointer la construction d'une pensée. Laisser des traces au tableau, qu'elles soient écrites ou graphiques, provoque l'attention et favorise le dialogue avec le jury.

Sans que ce soit un passage obligé, le jury a apprécié certaines stratégies inventées par les candidats pour aider à la lisibilité de l'exposé : documents successivement scotchés au tableau, accompagnés de termes définis en cours de discours, croquis établis sous ou à côté des documents, annonce et écriture d'un plan de l'exposé au tableau, utilisation de différentes couleurs selon les niveaux d'étude...

Les meilleures prestations ont su bien équilibrer le temps consacré à l'analyse des documents et le temps consacré à la construction du dispositif pédagogique.

Lors de l'entretien, il a été remarqué la souplesse intellectuelle de certains candidats, qui ont su accueillir, reformuler les questions du jury, et pu ainsi remédier aux imprécisions de leur exposé ou aux points de faiblesse de leur dispositif. Un candidat a notamment gagné la moyenne grâce à l'entretien. Les questions du jury n'ont pas, rappelons-le, pour objectif de piéger le candidat, mais doivent permettre de réexaminer des choix peu recevables, ou de préciser des affirmations insuffisamment argumentées par le candidat.

Les candidats liront toujours avec profit les rapports des sessions antérieures ; ils peuvent, de plus, se familiariser avec cette épreuve à partir des exemples de sujets indiqués ci-dessous. Après avoir obtenu un 5/20 l'an passé, une candidate en se préparant à l'épreuve a obtenu un 19/20. Il s'agit donc d'en comprendre précisément les attentes, mais aussi l'esprit, qui est proche du métier d'enseignant tel qu'il se pratique.

Exemples de dossiers tirés au sort par les candidats :

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

- 1- Vincent VAN GOGH, a/ *La Chaise de Van Gogh*, janvier 1889, huile sur toile, 92x73 cm, National Gallery, Londres ; b/ Vincent Van Gogh, *La Chaise de Gauguin*, huile sur toile, novembre 1888, huile sur toile, 90,5x72,5 cm, Rijksmuseum d'Amsterdam
- 2- Daniel SPOERRI, *Kichka's Breakfast I*, 1960, objets divers et colle
- 3- David HOCKNEY, *Chair (Jardin du Luxembourg)*, 1985, collage photographique, 80x64 cm, collection particulière.

A partir des documents proposés et en recourant à d'autres références susceptibles d'affermir votre argument, vous élaborerez une leçon pour des élèves du second cycle qui les conduira à rendre compte plastiquement de leur expérience sensible du monde.

- 1- SHITAO (1642-1707), *La montagne seule*, encre de Chine sur papier, 20,8x34,5 cm, Musée du Palais, Pékin
- 2- Caspar David FRIEDRICH, *Falaise de craie à Rügen*, 1818, huile sur toile 90,5x71 cm, Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten, Winterthur
- 3- Paul CEZANNE, *La montagne Sainte-Victoire*, 1900-1902, Aquarelle, Musée d'Orsay, Paris
- 4- Anish KAPOOR, *Proposal for a New Model of the Universe*, 2006, plastic 150x150x150 cm.

A partir des documents proposés et en recourant à d'autres références susceptibles d'affermir votre argument, vous élaborerez une leçon pour des élèves du second cycle qui les conduira à explorer les dimensions expressives du dessin.

- 1- Michelangelo Buonarroti dit MICHEL-ANGE, XV^e siècle, dessin à la plume et l'encre brune, 26,4x18,5 cm, Paris, Musée du Louvre
- 2- Alberto GIACOMETTI, Etude pour *La Place* ou *La Main*, 1951, crayon lithographique sur papier, 399x28,2 cm, Paris, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou
- 3- Jean-Michel BASQUIAT, *Marché aux esclaves*, 1982, collage, pastel, 1,83x3,055 m Paris, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou.

A partir des documents proposés et en recourant à d'autres références susceptibles d'affermir votre argument, vous élaborerez une leçon pour des élèves du second cycle portant sur les rapports de l'art à l'actualité.

- 1- Francisco de GOYA, *Tres de Mayo [Le trois mai]*, 1814, huile sur toile, 264x343 cm, Madrid, Musée national du Prado
- 2- Pablo PICASSO, *Massacre en Corée*, 18 janvier 1951, huile sur contreplaqué, 110x210 cm, Paris, musée, dation Pablo Picasso
- 3- Jahangir RAZMI, *11 Kurdes exécutés par des soldats de la République islamique*, Iran, août 1979, publié dans le quotidien *Ettela'at*, Prix Pulitzer 1980 de la photo de reportage
- 4- Eric BAUDELAIRE, *The Dreadful Details [Les détails épouvantables]*, 2006 diptyque, 209x375 cm, mise en scène, photographie couleur.

A partir des documents proposés et en recourant à d'autres références susceptibles d'affermir votre argument, vous élaborerez une leçon pour des élèves du second cycle les invitant à prendre le voyage comme source de création.

- 1- Eugène DELACROIX, pages d'un carnet de voyage au Maroc, 1832
- 2- Richard LONG, *A walk of four hours and four circles, England, (Promenade de 4 heures et 4 cercles)*
Tracé sur carte géographique, 1972
- 3- Martin PARR, *L'Acropole, Athènes*, extrait de « *Small World* », Epreuve photographique, 1987-1994.

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

- 1- Sebastiano DEL PIOMBO, *Portrait d'Andrea Doria*, vers 1526, huile sur panneau de bois, 153x107 cm, Palazzo del Principe, Gènes
- 2- Pablo PICASSO, *L'ombre*, 29 décembre 1953, huile et fusain sur toile, 129,5x96,5 cm, Paris, Musée Picasso
- 3- Larry KAGAN, *Java*, 2007, acier inoxydable et projecteur.

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

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

A partir des documents proposés et en recourant à d'autres références susceptibles d'affermir votre argument, vous élaborerez une leçon pour des élèves du second cycle portant sur les enjeux artistiques de la pratique photographique

- 1- Hippolyte BAYARD, *Autoportrait en noyé*, Octobre 1840, épreuve positive directe, Société Française de Photographie, Paris
- 2- Andy GOLDSWORTHY, *Ombre de pluie, Ecosse*, juin 1984, épreuve photographique
- 3- LAWICK et MÜLLER, *La Folie à Deux, portraits de duos d'artistes*, 1992 – 1996, photographie numérique

Orientations bibliographiques pour la préparation de la leçon

- ARASSE Daniel, *On n'y voit rien*, Paris, Denoël, 2000.
- ARDENNE Paul, *Art, l'âge contemporain ; une histoire des arts plastiques à la fin du XXème siècle*, éd. du Regard, 1997
- ARDOUIN Isabelle, *L'éducation artistique à l'école*, ESF, coll. Pratiques et enjeux pédagogiques, 1997
- ATKINS Robert, *Petit lexique de l'art contemporain*, éd. Abbeville, Paris, 1996
- ATKINS Robert, *Petit lexique de l'Art moderne*, éd. Abbeville, Paris, 1994
- BONAFoux Pascal et DANÉTIS Daniel (sous la direction de), *Critique et enseignement artistique : des discours aux pratiques*, Série Références, L'Harmattan, Paris, 1997
- BOSSEUR Jean-Yves, *Vocabulaire des arts plastiques du XXème siècle*, Minerve, 1998
- BOURDIEU Pierre, *Sociologie de la perception esthétique - Les sciences humaines et l'œuvre d'art*, éd. de la Connaissance, Bruxelles, 1969
- BOURDIEU Pierre, *Le sens pratique*, Paris, éd. de Minuit, 1980
- BOURDIEU Pierre, *Penser l'art à l'école*, Actes sud, 2001
- BOUTHORS Mathilde, « L'enseignement des arts plastiques. Évolution des pratiques et de la recherche », *Perspectives documentaires en éducation*, n°14, Paris, INRP, 1988
- CERTEAU Michel de, *La culture au pluriel*, Points essais, éd. Christian Bourgeois, 1987
- CHANTEUX Magali (sous la direction de), *Situations d'enseignement en arts plastiques en classe de 3ème*, INRP, Paris, 1990
- CHANTEUX Magali et SAÏET Pierre, *Didactique des arts plastiques, l'artistique et les références artistiques dans les pratiques*, (Actes du stage national, 1995), Paris, MEN, DLC, 1996
- CHÂTEAU Dominique, *La question de la question de l'art*, PUV, Saint-Denis, 1994
- CHEVALLARD Yves, *La transposition didactique : du savoir savant au savoir enseigné avec un exemple de la transposition didactique*, La pensée sauvage, 1991
- CHEVALLARD Yves, *Familière et problématique, la figure du professeur*, Recherches en didactique des mathématiques, vol.17, n°3, 1993
- DE DUVE Thierry, *Au nom de l'art*, Paris, Minuit, 1989
- 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

DOMINO Christophe, *L'art contemporain*, éd. Scala, coll. Tableaux choisis, centre G. Pompidou, Paris, 1994

EDELMAN Bernard, HEINICH Nathalie, *L'art en conflits : l'œuvre de l'esprit, entre droit et sociologie*, La Découverte, Paris, 2002

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

FERRIER Jean-Louis, *L'aventure de l'art au XXème siècle*, éd. du Chêne, Paris, 1999

FERRIER Jean-Louis, *L'aventure de l'art au XIXème siècle*, éd. du Chêne, Paris, 1991

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

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

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

GAILLOT Bernard-André, « Quand l'impertinence est pertinente : ébauche d'une didactique du manifester », *Le discours critique dans le champ des arts plastiques*, Actes du colloque, université Paris VIII, 1995

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

GENET-DELACROIX Marie-Claude et TROGER Claude, *Du dessin aux arts plastiques : histoire d'un enseignement*, CRDP d'Orléans, 1994

HADJI Charles, *L'évaluation, règles du jeu : des intentions aux outils*, ESF, Paris, 1989.

HADJI Charles, *L'évaluation démystifiée*, ESF, Paris, 1997.

HAMELINE Daniel, *Les objectifs pédagogiques en formation initiale et continue*, ESF, Paris, 1983.

HEINICH Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, éd. de Minuit, coll. Paradoxe, Paris, 1998

IMBERT Francis, *La question de l'éthique dans le champ éducatif*, Matrice, 1993

IMBERT Francis, *L'inconscient dans la classe*, ESF, Paris, 1996

JIMENEZ Marc, *La critique. Crise de l'art ou consensus culturel ?*, Paris, Klincksieck, 1995

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

LEVERATTO Jean-Marc, *La mesure de l'art : sociologie de la qualité artistique*, La Dispute, Paris, 2000

LICHTENSTEIN Jacqueline (dir.), *La peinture*, Larousse, textes essentiels, Paris, 1995

MÉREDIEU Florence de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994

MÉREDIEU Florence de, *Arts et nouvelles technologies*, Paris, Larousse, 2003.

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

MÉRIEU Philippe, *La pédagogie entre le dire et le faire*, ESF, coll. Pédagogies, Paris, 1995

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*, éd. Jacqueline Chambon, 1993

MICHAUD Yves, *La crise de l'art contemporain*, Paris, PUF, 1997

MICHAUD Yves, *Critères esthétiques et jugement de goût*, éd. Jacqueline Chambon, coll. Rayon art, Nîmes, 1999

MONNIER Gérard, *Des Beaux-arts aux arts plastiques, une histoire sociale de l'art*, La Manufacture, 1991

MORA Gilles, *Petit lexique de la photographie*, éd. Abbeville, Paris, 1998

MOTRÉ Michel, *Enseigner les arts plastiques*, Cahiers pédagogiques, n°294, mai 1991

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

PÉLISSIER Gilbert, *Le profil des enseignants d'arts plastiques*, rapport d'étude, 1993-1994, MEN, IGEN, 1995

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.

POSTIC Marcel et DE KETELE Jean-Marie, *Observer les situations éducatives*, PUF, Paris, 1988.

PROST Antoine, *Éloge des pédagogues*, Paris, Seuil, 1990.

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

RIEMSCHNEIDER Burkhard, GROSENICK Uta, *L'art d'aujourd'hui*, Taschen, coll. Icons, 2001

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

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

WITTKOWER Rudolf, *Qu'est-ce que la sculpture ? (1977)*, traduction de Béatrice Bonne, Macula, Paris, 1995

Revues, colloques, etc.

Arts plastiques au collège – Enseignement en situation d'autonomie, Ministère de l'éducation nationale, Lyon, CRDP, 1988

Éducation et pédagogies, Sèvres, CIEP, n°16, 1992

Images numériques, n°47/48, Dossiers de l'ingénierie éducative, Scéren/CNDP, 2004

L'art à l'école, numéro spécial Beaux-Arts magazine, octobre 2001, CNDP réseau, Ministère de l'éducation nationale
L'artistique ; Arts plastiques, art et enseignement, (Colloque de Saint Denis, mars 1994), Créteil, éd. du CRDP, 1997
L'art, pour quoi faire ? à l'école, dans nos vies, une étincelle, éd. Autrement, n°195, 2002
L'évaluation des élèves, Revue internationale d'éducation, Sèvres, n° 11, septembre 1996
L'enfant vers l'art, éd. Autrement, n°139, Paris, 1993
Les enseignements et les pratiques artistiques, rapport de l'inspection générale de l'éducation nationale, La Documentation française, 1995
Pratiques et arts plastiques. Du champ artistique à l'enseignement, (Actes de l'université d'été août 1997), Rennes, PUR, 1998
Situations d'enseignement en arts plastiques en classe de 3^e, pratiques et effets, INRP – didactique des disciplines, rapport de recherche, 1990, n°5

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

•••

ADMISSION ENTRETIEN SANS PREPARATION AVEC LE JURY

ARCHITECTURE

Membres du jury :

Pierre Litzler, Jean-François Pinchon, Gilles Ragot

Rapport sur l'épreuve

établi par Jean-François Pinchon

RAPPEL DES MODALITES DE L'EPREUVE

L'épreuve dure trente minutes sans aucun temps de préparation. Le candidat choisit une fiche parmi un lot disposé devant lui. Il prend ainsi connaissance d'un numéro correspondant à une question architecturale ainsi que de trois documents iconographiques, sous forme d'images numériques projetées simultanément.

Le candidat doit découvrir les références proposées. Les documents peuvent être des représentations spécifiques : dessins d'architecture sous diverses formes : plans, esquisses, coupes, vues en perspective (de facture ancienne ou moderne ou contemporaine), photographies.

Après une ou deux minutes de réflexion, le candidat commence son exposé. Le candidat dispose de quinze minutes pour faire son exposé, au bout desquelles des questions sont posées par le jury pour préciser l'analyse ou élargir certains points de vue. Toutefois, ce dernier peut intervenir au bout de dix minutes, si besoin est, pour réorienter la problématique.

Le candidat doit accompagner son exposé de représentations graphiques sous forme de schémas ou de croquis clairs à travers lesquels on jugera son sens de l'échelle, sa capacité à montrer et à synthétiser des problématiques spatiales par le biais d'élévations et de coupes ou de représentations tridimensionnelles utilisées à bon escient.

Il convient d'insister sur le fait que ces documents ne sont qu'un point d'appui à l'élaboration d'un discours analytique : la nature de l'épreuve ne consiste pas en une analyse d'images mais avant tout en une réflexion sur une problématique architecturale.

A cet effet, le candidat doit successivement :

- définir le champ du thème proposé, dans ses aspects littéraux comme dans ses connotations,
- explorer ce champ à partir des documents proposés en analysant leurs relations, leurs ressemblances ou leurs divergences, leur degré de pertinence par rapport au thème, etc.,
- élargir le propos en faisant référence à ses connaissances sur la pratique et la production architecturale, à ses expériences personnelles mais aussi aux pratiques artistiques contemporaines et au domaine plastique en général,
- terminer l'exposé par une conclusion qui rassemble ces approches multiples en un discours cohérent permettant de hiérarchiser et d'articuler les observations et les idées avancées.

LES SUJETS PROPOSES

Matières, matériaux

- . Diller & Scofidio, Nuage d'Yverdon, Expo 02, Suisse, (1998-2002).
- . R & Sie (François Roche), *Projet Dusty Relief*, Bangkok, Thaïlande, (2002).
- . Shigeru Ban architecte, *Maquette Paper Loghouse*, Kobé, Japon, (1995).

Naturel, artificiel

- . MVRDV architectes, *Pavillon Hollandais*, Exposition universelle 2000, Hanovre.
- Frank Lloyd Wright, *La maison sur la cascade (Fallingwater)*, Pennsylvanie, (1935-1939).
- Edouard François & Ducan Lewis, extension d'une école maternelle, Thiais, France, (1995).

Architecture informelle

- . Franck Gehry, *Musée Guggenheim*, Bilbao, (1997).
- . Eero Saarinen, *Terminal de la TWA à l'aéroport Kennedy*, New-York (1956-1962).
- . Kovac-architecture, *Projet pour le World Trade Center*, New-York, (2002).

« L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière »

- . *Le Parthénon*, Athènes, (Vème siècle avant JC).
- . Robert Mallet-Stevens, *Hôtel des frères Martel*, Paris, (1926-1928).
- . Fernand Pouillon, *Cité de Diar El Mahçoul*, Alger, (1954).

La composition architecturale

- . Félix Duban, *Ecole des Beaux-Arts de Paris*, (1832).
- . Jacques D'Welles, *Stade à Bordeaux*, (1933-1938).
- . Daniel Libeskind, *Musée juif de Berlin*, (1993-1996).

L'éclectisme

- . Thomas Cole, *Le rêve de l'architecte*, huile sur toile, (1840).
- . Charles Garnier, *L'Opéra*, Paris, (1860-1874).
- . Tableau de Thomas Cole, *Le rêve de l'architecte*, 1840 réinterprété par Robert Venturi, (2004).

Le « gratte-ciel »

- . Daniel Burnham *Le Flatiron building*, New-York, (1902).
- . Ludwig Mies Van der Rohe, *Seagram building*, New-York, (1954-58).
- . Jean Nouvel, *Tour Agbar*, Barcelone, (2004-2005).

La transparence

- . Ludwig Mies Van der Rohe, *Maison Farnsworth*, Plano, Illinois, (1945-1951).
- . Pierre Chareau, *Maison de verre*, Paris, (1928-1931).
- . Renzo Piano, *Immeuble et magasin Hermès sellier*, Tokyo-Ginza, (2001-2002).

Le logement social

- . Henri Sauvage, *Groupe de HBM et piscine de la rue des Amiraux*, (1922-1926).
- . Marcel Baudouin et Eugène Lods, *Cité de la Muette*, Drancy, (1932-1935).
- . Jean Nouvel, *Nemausus*, Nîmes, (1985-1987).

EXEMPLE DÉTAILLÉ

Le « gratte-ciel »

- . Le *Flatiron building*, D. Burnham, New-York(1902).
- . Le *Seagram building*, L. Mies Van der Rohe, New-York,(1954-58).
- . *La tour Agbar*, J. Nouvel, Barcelone, (2004-2005).

Symbole de la métropole des XX^e et XXI^e siècles, le « gratte-ciel » est un genre architectural qui est né et s'est développé aux Etats-Unis, avant de se diffuser en Europe et sur les cinq continents. Le *Flatiron building*, construction emblématique de Manhattan a été construit par l'architecte Daniel Burnham en 1902. Il apparaît comme la synthèse du « gratte-ciel » à usage commercial inventé puis diffusé à Chicago à partir des années 1870. Le *Seagram Building* de Mies Van der Rohe est le symbole de l'apport du « style international » à ce genre. Formes épurées et transparence caractérisent un édifice qui apparaît comme la synthèse des projets élaborés par Mies, dès les années vingt, à Berlin. La Tour *Agbar* de J. Nouvel, devenue emblématique du dynamisme économique de Barcelone illustre l'évolution ultime du genre du gratte-ciel. Il symbolise l'époque hyper-moderne dans laquelle nous évoluons et évoque le vocabulaire formel d'Antoni Gaudí.

Une réflexion sur la structure de ces bâtiments, leur fonctionnement, leur emploi, leur transparence était le meilleur point de départ d'un exposé construit. Car le jury demandait au candidat d'explorer les différents champs qui s'ouvraient à partir de ce choix de documents, en analysant leurs relations, leurs ressemblances ou leurs divergences, leur degré de pertinence par rapport au thème. Le jury était en droit d'attendre l'évocation du « gratte-ciel » Art-déco (*Empire State building*, ou *Chrysler building* à New-York) et celle du concours pour la construction du siège social du *Herald Chicago Tribune*, avec la proposition d'Adolf Loos d'ériger une colonne monumentale ou encore du siège de l'ONU à New-York. Ces exemples venant s'intercaler entre les documents proposés. Enfin, la connaissance du projet de tour par F-L. Wright, de la tour de la *Shangai bank* à Hong-Kong par Norman Foster et du concours pour la reconstruction sur le site du *World trade Center* à New-York apparaissaient comme des évidences. Bien sûr, l'évocation et les éventuels commentaires sur les tours post-modernes, projetées ou construites, à Shangai ou Dubaï étaient de nature à enrichir le commentaire et à rebondir sur la portée symbolique, « totémique », esthétique, plastique et économique d'un genre architectural majeur. Toute réflexion sur les enjeux écologiques et le débat français, face aux enjeux de ce genre architectural permettait de donner davantage de profondeur au propos. On le comprend, le jury attendait du candidat qu'il élargisse la proposition en faisant référence à ses connaissances sur la pratique et la production architecturale, à ses expériences personnelles mais aussi aux pratiques artistiques contemporaines et au domaine des arts plastiques en général,

OBSERVATIONS DU JURY SUR LA QUALITE DES PRESTATIONS

Dix candidats ont choisi l'option « Architecture ».

La qualité des prestations est légèrement inférieure aux années précédentes. La moyenne en 2009 est de 10,55, pour 11,67 en 2008, 10,67 en 2007 et 12,2 en 2006.

4 prestations peuvent être considérées comme bonnes.

2 prestations intermédiaires ont fait état de connaissances lacunaires,

3 prestations sont très insuffisantes

1 candidate a refusé de passer l'oral, après avoir tiré son sujet.

La note la plus élevée est un 16/20.

Le niveau a semblé globalement correct, mais inférieur à ce que l'on est en droit d'attendre de futurs agrégés d'arts plastiques après au moins cinq ans d'études supérieures.

La préparation qu'ont reçue les étudiants permet à la majorité d'entre eux d'aborder le sujet avec une certaine méthode se traduisant notamment par la définition préalable des termes qui composent le sujet, voire pour certains par la recherche de mots clefs ou associés qu'ils prennent le temps de noter sur le tableau mis à disposition. Cette méthode leur permet de mieux cerner certains enjeux du sujet et leur donne du temps pour réfléchir avant d'aborder réellement l'analyse du sujet et l'étude des œuvres projetées. Quelques candidats ont montré une aptitude réelle à se servir du dessin au tableau comme

support d'exposé. On doit regretter que les candidats n'utilisent pas plus systématiquement cette possibilité pour compléter leur exposé. La faculté de schématiser et représenter les représentations proposées fait partie des qualités requises pour la prestation.

Rares sont candidats qui montrent une certaine vivacité, une capacité à saisir les qualités spatiales et tactiles d'une architecture à travers les documents présentés et à en rendre compte à leur auditoire, qui rapportent leur propos, correctement construit, à une problématique plus large. Certains candidats montraient une incompréhension du sujet, une inaptitude à lire et interpréter les documents, une réelle difficulté à construire une problématique, des références hésitantes ou inexistantes, et souvent une élocution beaucoup trop hésitante avec un manque d'assurance. Paradoxalement, malgré une culture historique assez fragile, les candidats privilégient le recours aux connaissances plus que l'analyse plastique du concept et des œuvres supports. Les candidats ne regardent pas en profondeur les œuvres projetées. Ils semblent paralysés par l'enjeu de l'épreuve au point de s'aveugler devant les documents qui leur sont proposés. Ainsi par exemple, telle candidate traitant d'un sujet sur la transparence en architecture, ne voit pas qu'une des œuvres projetées propose une façade de verre où se reflète l'environnement extérieur, et ne saisit pas l'opportunité d'ouvrir le sujet sur le reflet ou l'opacité.

La quasi-totalité des étudiants privilégie l'exposé des connaissances, ce qui tout à fait appréciable, mais au détriment d'une réelle analyse des documents projetés que peu parviennent à identifier y compris parfois lorsqu'il s'agit d'œuvres iconiques de l'architecture contemporaine (exemples : *Maison de verre* de Pierre Chareau, *Maison Farnsworth* de Mies Van der Rohe, *Hôtel des frères Martel* de Mallet-Stevens...).

La culture des candidats est semble-t-il essentiellement centrée sur la production très récente de ces dix dernières années et ils ont tendance à se réfugier sur l'analyse de ces œuvres délaissant partiellement les autres. Les références à une culture architecturale des siècles passés, voire à la Renaissance, à l'époque médiévale ou à l'Antiquité, sont inexistantes.

Il est également frappant et étonnant de constater qu'aucun des dix candidats auditionnés n'a établi des ponts entre l'architecture et l'histoire de la peinture, de la sculpture, de la photographie ou des arts plastiques en général. Il semble que les candidats cloisonnent leur savoir en fonction des épreuves qu'ils passent.

• **Au niveau de la problématisation :**

La problématisation reste souvent limitée, surtout quand l'intitulé est pris dans un sens trop littéral ; l'exploration sémantique des termes du thème proposé se situe alors au premier degré, laissant de côté les connotations possibles. Il est en effet souhaitable que les candidats parviennent à aborder le thème proposé avec des références transversales, historiques et culturelles, en référence à l'histoire de l'architecture et l'histoire de l'art, mais aussi avec une analyse d'ordre sensible et perceptive. Il s'agit de montrer ses capacités à conceptualiser et à expliquer, voire aussi à démontrer à l'aide de la communication orale mais aussi graphique. Celle-ci reste trop souvent absente ou insuffisante pour un futur enseignant.

La difficulté des candidats à faire émerger une problématique forte face à la juxtaposition des documents est à relever. Les questions liées au projet architectural (de la conception au processus de fabrication) doivent être travaillées et valorisées dans les commentaires. L'architecture doit être envisagée comme un domaine à enseigner en arts plastiques. Il est en effet souvent fait référence à l'architecture comme support de réflexions artistiques basées sur les questions d'espaces habités, d'espaces construits, d'échelles de volumes, de matières mises en œuvre, de connivence avec les arts, etc. Pourtant une spécificité de l'architecture, le **projet** (qui exprime le moyen d'atteindre un résultat autant que le résultat lui-même), est une notion dont on aimerait voir de futurs enseignants se saisir de manière plus flagrante au moment de cette épreuve.

• **Au niveau des connaissances :**

La culture générale des candidats en matière d'architecture souffre d'un manque de référence sur les doctrines et les œuvres. Les connaissances sur l'actualité architecturale doivent être approfondies. Il est

indispensable qu'elles soient mises en relation avec des périodes plus anciennes. On n'exige pas du candidat un savoir exhaustif et encyclopédique en histoire de l'architecture, mais il est indispensable que la culture des candidats soit alimentée par les lectures savantes et particulièrement celles de l'histoire de l'architecture (voir bibliographie) qui permet au moins de situer les œuvres dans leur contexte social, culturel et plastique. Cela suppose également que l'on observe son propre environnement, que l'on s'interroge sur la production, les pratiques, les acteurs et les enjeux du cadre bâti. Les dimensions urbaine, sociale, symbolique, économique et politique de l'architecture sont rarement exposées par les candidats. On s'attend à ce que la terminologie architecturale soit assimilée et usitée. On peut souhaiter l'utilisation d'une terminologie plus précise et plus savante.

• Au niveau de l'exposé :

En dehors des prestations de bon niveau où les candidats ont su développer le thème proposé avec une bonne maîtrise de la communication orale et graphique, les exposés manquent trop souvent de dynamisme. Par ailleurs le jury a constaté à nouveau l'absence ou la pauvreté de la communication graphique alors qu'un bloc papier sur chevalet et des feutres étaient à la disposition des candidats pour accompagner leur exposé par des dessins. On attend d'un futur enseignant d'arts plastiques une certaine aisance pour faire des schémas, des croquis explicites au tableau et on ne saurait trop insister sur le fait qu'un rapide dessin peut remplacer une longue explication ou la rendre plus vivante et plus compréhensible.

POUR SE PREPARER À CETTE EPREUVE

Pour préparer cette épreuve il ne faut pas seulement lire. Les visites et promenades architecturales sont indissociables de la compréhension de l'architecture dans son contexte. Lors de ces visites, il est recommandé d'avoir en permanence sur soi un petit carnet où l'on pourra croquer rapidement dans ses traits essentiels une élévation sommaire, un traitement spatial, un jeu d'ombres et de lumières, une texture, des formes qui se répondent, ou même d'essayer d'imaginer le plan de l'édifice. Il est recommandé aux candidats de s'informer sur les cours en histoire et théorie de l'architecture dispensés dans les écoles d'architecture et les Universités. Pour assister en tant qu'auditeur libre à ces cours, il ne faut pas hésiter à prendre contact avec l'administration et les enseignants concernés. Se renseigner sur les centres de documentation des écoles d'architecture publiques françaises. Il est possible d'y consulter sur place sans être inscrit dans l'établissement.

Bibliographie indicative

OUVRAGES

- ABRAM Joseph, *Histoire de l'architecture moderne en France* tome 2 « du chaos à la croissance », 1940-1966, Picard, 1999.
- ACHE Jean-Baptiste, *Eléments d'une histoire de l'art de bâtir*, Paris, Editions du Moniteur et des Travaux Publics, 1970
- BENEVOLO Leonardo, *Histoire de l'architecture moderne*, trad. de l'italien Vera et Jacques Vicari, (éd. orig., *Storia dell'architettura moderna*, Rome, Laterza et Figli), t. I, "La révolution industrielle" ; t. II, "Avant-garde et mouvement moderne (1890-1930)", t. III, "Les conflits et l'après-guerre", t. IV, "L'inévitable éclectisme (1960-1980)", Paris, Dunod, 1960, 1979, 1980, 1988.
- BOUDON Philippe, *Sur l'espace architectural : essai d'épistémologie de l'architecture*, Paris, Dunod, 1981
- CONRADS Ulrich, *Programmes et manifestes de l'architecture du 20e siècle* (1964), Coll. Penser l'espace, Paris, La Villette, 1991.
- CURTIS j.r. William, *L'architecture moderne depuis 1900*, Phaidon 2004
- DAL CO Francesco et TAFURI Manferdo, *Architecture Contemporaine* (1976), Coll. Histoire de l'architecture, Gallimard/Electa, 1991
- FICHET Françoise, *La théorie architecturale à l'âge classique*, Bruxelles, P. Mardaga, 1979.
- FRAMPTON Kenneth, *L'architecture moderne, une histoire critique*, (1980), Paris, éd. Philippe Sers, 1985.
- GIEDION Siegfried, *Espace, temps, architecture* (1948, 1^{ère} trad. Franç.) 1968, Paris, Denoël-Gonthier, 1978
- GIEDION Siegfried, *La mécanisation au pouvoir* (1948), Paris, éd. Centre G. Pompidou, 1982.
- HITCHCOCK Henry-Russel, *Architecture dix-neuvième et vingtième siècles*, Mardaga Bruxelles, 1981 (pour la traduction française), Penguin book, Harmondsworth, 1958, 1963, 1969, 1971, 1977 pour les éditions anglaises.
- JENCKS Charles, *Le langage de l'architecture post-moderne* (1977), Paris, Academy Editions-Denoël, 1979.

KAUFMANN Emil, *De Ledoux à Le Corbusier* (1933), Paris, L'Equerre, 1981.
 KLEIN Richard, *Hector Guimard, Robert Mallet-Stevens, villas modernes*, CNDP-Scérén, Paris 2004.
 LAMPUGNANI Vittorio Magnago, *Dictionnaire encyclopédique de l'architecture moderne et contemporaine* (1983), Paris, Sers, 1987.
 LE CORBUSIER, *Vers une architecture* (1923), Le Livre de poche, 1990. LOOS Adolf, *Paroles dans le vide-Malgré tout* (1898-1930), Paris, éd. Champ Libre, 1979.
 LOYER François, *Histoire de l'architecture française, tome III, de la Révolution à nos jours*, Mengès/éditions du patrimoine, Paris 1999.
 LOYER François, *Le siècle de l'industrie*, Paris, Skira, 1987.
 LUCAN Jacques, *Architecture en France (1940-2000), Histoire et théories*, Le Moniteur, Paris 2001.
 LYNCH Kevin, *L'image de la cité* (1960), Paris, Dunod, 1976.
 MEISS Pierre von, *De la forme au lieu. Une introduction à l'étude de l'architecture*, Lausanne, Presses polytechniques romandes, 1986.
 MIDANT Jean-Paul (dir.), *Dictionnaire de l'architecture du 20ème siècle*, Paris, Hazan, 1996.
 MONNIER Gérard, *L'architecture du 20ème siècle*, Que sais-je ?, n° 3112, Paris, PUF, 1997.
 MONNIER Gérard, *Histoire de l'architecture moderne en France*, tome 3 « de la croissance à la compétition », 1967-1999, Picard 2000.
 MONNIER Gérard, *L'architecture au XXe siècle, un patrimoine*, Créteil, CRDP, CNDP, SCÉRÉN, 2006.
 NORBERG-SCHULZ Christian, *La signification dans l'architecture occidentale*, Bruxelles, Mardaga, 1977.
 PANERAI Philippe, CASTEX Jean, DEPAULE Jean-Charles, *Formes urbaines, de l'îlot à la barre*, Marseille, Parenthèses, 1997, 2e éd. (1ère éd. : Paris, Dunod, 1976).
 PEROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie, *Le vocabulaire de l'architecture*, Paris, Imprimerie Nationale, 1988
 PICON Antoine (dir.), *L'art de l'ingénieur*, Paris, éd. du Centre Georges Pompidou, 1997.
 RYKWERT Joseph, *La maison d'Adam au paradis* (1972), Paris, Seuil, 1976.
 RINGON Gérard, *Histoire du métier d'architecte en France*, Que sais-je ?, n° 3251, Paris, PUF, 1997.
 VENTURI Robert, *De l'ambiguïté en architecture* (1966), Paris, Dunod, 1976. ; VENTURI Robert, *L'enseignement de Las Vegas* (1972), Bruxelles, P. Mardaga, 1977.
 VITRUVÉ, *Les 10 livres d'architecture* (traduction de Claude Perrault – 1684), *fac simile*, Bruxelles, P. Mardaga, 1979.
 VITTONÉ René, *Manuel de la construction*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 1996.
 WÖLFFLIN Heinrich *Psychologie de l'architecture* (1886), Paris, éd. Carré, 1996 ; *Renaissance et baroque* (1888, 1e trad. fr. 1961), Paris, Le Livre de poche, 1964.
 SUMMERSON John, *Le langage classique de l'architecture* (1964), Paris, Thames & Hudson, 1992
 VIOLLET LE DUC, *Entretiens sur l'architecture* (1863-72), facsimilé, Bruxelles, P. Mardaga, 1977.
 WITTKOWER Rudolph, *Les principes de l'architecture à la Renaissance* (1947), Paris, Les Editions de la Passion, 1996.
 ZEVI Bruno, *Le langage moderne de l'architecture* (1973), Paris, Dunod, 1981, 1991
 ZEVI Bruno, *Apprendre à voir l'Architecture*, Paris, Ed. de Minuit, 1959

REVUES

AMC (Fr.)
 L'Architecture d'aujourd'hui (Fr.)
 D'Architectures (Fr.)
 Techniques et Architecture (Fr)
 Faces (Suisse)
 El Croquis (Esp.)
 Lotus International (Ital.)
 Casabella (Ital.)
 Domus (Ital.)
 Architectural Design, (GB)
 Architectural Review (GB)
 Architectural Record (US)
 Architectural Forum (US)
 Progressive Architecture (US) ... Etc.

FILMS

La série « *Faits d'architecture* » édité par le CNDP propose une visite guidée d'un bâtiment majeur, effectuée par l'architecte lui-même.

**ADMISSION
ENTRETIEN SANS PREPARATION AVEC LE JURY**

ARTS APPLIQUES

**Pas de candidats admissibles ayant opté pour cette option cette année, nous vous conseillons
vivement de vous reporter aux rapports de la session 2008 et antérieurs**

**ADMISSION
ENTRETIEN SANS PREPARATION AVEC LE JURY**

CINEMA

Membres du jury :

Pierre BEYLOT, Alain LETOULAT, Monique MAZA

Rapport sur l'épreuve
établi par Alain LETOULAT

A une modification près, qu'annonçait le rapport précédent, les modalités de l'épreuve sont restées les mêmes. Un extrait de film d'environ trois minutes est projeté sur grand écran deux fois. Avant ces projections, le titre et l'auteur, la date et le pays de réalisation du film, sont portés par écrit à la connaissance du candidat – les extraits étant choisis par le jury dans l'ensemble des genres et des courants de l'histoire du cinéma mondial (y compris le cinéma d'animation et la vidéo). Durant les projections, le candidat peut s'il le désire prendre quelques notes (une petite lampe d'éclairage étant mise à sa disposition), et il dispose, entre les deux projections et à la fin des projections, d'un « temps de rebondissement » d'environ deux minutes qui l'aide à « fixer » ce qu'il a vu et entendu en vue de structurer son exposé. Le candidat présente alors, durant dix minutes, une analyse raisonnée de l'extrait proposé, puis un entretien avec le jury, d'une durée de vingt minutes, lui permet de prolonger son analyse, de la préciser ou de la corriger, de l'approfondir.

12 candidats se sont présentés à cette épreuve (ils étaient 15 en 2008 et 13 en 2007), et force est de constater qu'ils l'ont tous préparée au mieux dans la « forme » : utilisation d'un niveau de langue soigné, aptitude au dialogue réfléchi, effort visible pour structurer avec rigueur la communication et dégager pour l'analyse un axe d'étude adapté à l'extrait et à ses enjeux.

Il convient toutefois de remarquer que, trop souvent, la problématique proposée d'emblée était trop générale, voire artificielle : ou bien elle donnait lieu (parce que trop peu sensée, trop étrangère à l'extrait) à une étude vite « essoufflée », ou bien elle était très vite abandonnée, et remplacée subrepticement par une analyse linéaire et paraphrastique. Rappelons que l'extrait proposé suscite des questionnements esthétiques, et que l'hypothèse de « lecture » de l'extrait doit être assez forte pour conduire tout du long l'analyse des formes et des significations qui s'assemblent pour drainer ces questionnements. Rappelons aussi que les axes autour desquels doit se structurer l'analyse de l'extrait sont à déduire des images et des sons de l'extrait, de leurs effets de sens, et non de connaissances externes (parfois approximatives) que l'on impose à l'œuvre, produisent inévitablement de grossiers contresens.

Le jury veut saluer l'effort presque général des candidats pour éviter un écueil qu'avaient souligné les rapports des années précédentes – la tendance à « épeler » plan par plan, ou presque, les procédés techniques rencontrés dans l'extrait, et à ne pas les rapporter à la logique narrative et esthétique que ces procédés construisent (cela ne veut pas dire, certes, que le candidat peut se permettre de ne pas identifier telle ou telle figure filmique : au contraire, il doit bien sûr les connaître et savoir apprécier leur rôle dans la démarche de réalisation du cinéaste).

En revanche, le jury regrette la fragilité trop souvent constatée des références cinématographiques : les candidats, par manque de culture dans ce domaine, ont bien du mal à replacer un extrait dans son contexte, en particulier dans l'histoire des genres et des mouvements (mais l'on a vu aussi trop de méconnaissances sur le plan historique ou social, des méconnaissances qui entraînaient le candidat dans des impasses, voire l'amenaient à des conclusions aberrantes). Une fois de plus, il faut regretter que des plasticiens accordent, cette année encore, bien trop peu d'attention au travail de la lumière, de la composition du plan, des couleurs – ou se permettent sans aucune justification de renvoyer l'extrait visionné à l'œuvre d'un peintre, par exemple, mais dans le seul but de « faire une référence », en l'occurrence parfaitement inappropriée !

Le jury invite par conséquent les futurs candidats à prendre conscience du fait qu'au-delà d'une bonne et rigoureuse préparation « technique » à l'épreuve même, c'est une culture solide qu'ils doivent viser, sur le plan des arts plastiques, bien entendu, mais aussi concernant le patrimoine artistique et culturel en général, sur le plan des connaissances historiques et philosophiques. Dans le domaine du cinéma (et de l'audiovisuel), ils ne peuvent en aucune façon se contenter d'un entraînement empirique à l'étude d'extraits, ni même de la lecture rapide de quelques ouvrages de vulgarisation. Rien ne remplacera la connaissance sensible des œuvres cinématographiques – les plus représentatives et les plus diversifiées – et la réflexion théorique et critique poussée sur le cinéma.

Pour finir, le jury – constatant un certain « tassement » des prestations, ni vraiment consternantes, ni très brillantes – appelle les futurs agrégatifs à oser (avec les précautions qu'exige l'interprétation, cela va de soi, et en se méfiant des jugements à l'emporte-pièce) sortir des analyses plates, prudemment descriptives et sans prise de position. Dans leur exposé, les candidats se montrent trop souvent simples « spectateurs » de l'extrait projeté (s'identifiant très spontanément aux seuls personnages de l'extrait), sans distance analytique et sans regard personnel.

En même temps, trop nombreux sont les candidats qui évitent de *réagir* au film (à ce qu'il montre et à ce qu'il laisse *hors champ*, à ce qu'il *fait entendre* aussi, que les candidats négligent trop), avec leur sensibilité comme avec leur raison. Un film (même un extrait) excède la pure énonciation de son récit ou de son « sujet », sa qualité d'œuvre d'art tient à l'ampleur du « supplément » d'affects qu'il suscite à l'image et au son, et la position analytique doit laisser le « spectateur pensif » (Deleuze) éprouver et étudier à la fois ces affects.

De même, on peut regretter que cette année encore les candidats, trop souvent, ne sachent pas profiter de ce qu'est l'entretien – un jeu de questions destinées à prendre en compte toutes les dimensions, et toutes les richesses de l'extrait, et un dialogue ouvert apte à montrer les connaissances et la tonicité du candidat – pour relancer (voire corriger) une interprétation, aborder un aspect mal cerné durant l'exposé, ouvrir l'extrait aux modes d'expression et de réflexion qu'un plasticien – et qu'un futur enseignant – ne saurait ignorer. Savoir écouter une question, y répondre avec patience et attention, prolonger ses réponses en s'aidant de schémas de cadrages ou de plans au sol : voilà des « stratégies » qu'oublient trop souvent nos candidats. Le rapport de l'année 2008 insistait longuement sur cette question : il est besoin d'y revenir cette année encore.

Pour conclure, on peut dire que cette épreuve – difficile, mais belle – évalue à la fois des connaissances et une sensibilité, à la fois des capacités d'analyse et de rigueur et un allant pouvant emporter la conviction. Elle exige donc une préparation approfondie, une fréquentation régulière du cinéma sous toutes ses formes, une pensée même du cinéma, et la mise en valeur de qualités qui sont au fond celles d'un candidat à l'agrégation, et d'un enseignant.

Films dont un extrait a été soumis aux candidats lors de cette session 2009 :

Dolls, de Takeshi Kitano, 2002, Japon.
Minority Report, de Steven Spielberg, 2002, Etats-Unis.
L'Homme à la caméra, de Dziga Verov, 1929, URSS.
Le Bal, d'Ettore Scola, 1983, Italie.
Nuages flottants, de Mikio Naruse, 1955, Japon.
Rome ville ouverte, de Roberto Rossellini, 1945, Italie.
Ressources humaines, de Laurent Cantet, 2000, France.
La Maison du Dr Edwardes, d'Alfred Hitchcock, 1945, Etats-Unis.
Les 400 Coups, de François Truffaut, 1959, France.
Kippour, d'Amos Gitai, 2000, Israël.
Sous le soleil de Satan, de Maurice Pialat, 1987, France.
Chaînes conjugales, de Joseph L. Mankiewicz, Etats-Unis.

Bibliographie indicative :

- Pour une première approche, on peut consulter les manuels publiés aux éditions Cahiers du cinéma/Scérén-CNDP, dans la collection « Les petits Cahiers » : Le Plan, Le Montage, Le Point de vue, La Lumière en cinéma, Le récit de cinéma, Le film muet, Vocabulaires du cinéma, etc.
- Chez Armand Colin, la collection « 128 » propose des ouvrages de synthèse très utiles tels que *Précis d'analyse filmique*, d'Anne Goliot-Lété et Francis Vanoye. Voir aussi *Le Film hollywoodien classique* de Jacqueline Nacache, *Histoire du cinéma français* de Jean-Pierre Jeancolas, *Le cinéma italien de 1945 à nos jours* de Laurence Schifano, *Le cinéma japonais* de Max Tessier, *La Nouvelle vague* de Michel marie, *Le cinéma allemand* de Bernard Eisenschitz, etc.
- Pour une vision plus globale des grands courants esthétiques, des démarches d'analyse, des approches théoriques, on peut consulter :
 - Aumont J., Marie M., *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Armand Colin, 2001.
 - Julier L., Marie M., *Lire les images de cinéma*, 2007.
 - Pinel V., *Ecoles genres et mouvements au cinéma*, Larousse, 2000.
- Pour une réflexion plus approfondie sur les problématiques esthétiques, sociologiques, historiques, qui permettent de mettre en perspective la pratique de l'analyse de film, on peut consulter les ouvrages suivants (beaucoup sont parus dans la collection « Armand Colin Cinéma », anciennement Nathan) :
 - Albéra F., *L'Avant-garde au cinéma*, Armand Colin Cinéma, 2005.
 - Amiel V., *Le Corps au cinéma, Keaton, Bresson, Cassavetes*, Perspectives critiques PUF, 1998.
 - Aumont J., *L'œil interminable – Cinéma et peinture*, Séguier, 1989.
 - Aumont J., *L'Image*, Armand Colin Cinéma, 1990.
 - Aumont J, Marie M., *L'Analyse des films*, Armand Colin Cinéma, 1988.
 - Aumont J, Bergala A., Marie M., Vernet M., *L'Esthétique du film*, Armand Colin Cinéma, 1983.
 - Aumont J., *Les Théories des cinéastes*, Armand Colin Cinéma, 2002.
 - Bazin A., *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Editions du Cerf, 1958 (rééd. 1981).
 - Bellour R., *Le Corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*, POL, 2009.
 - Beylot P., *Le récit audiovisuel*, Armand Colin Cinéma, 2005.
 - Bonitzer P., *Peinture et cinéma – Décadrages*, Cahiers du cinéma Editions de l'Etoile, 1985.
 - Brenez N., *De la figure en général et du corps en particulier, L'invention figurative au cinéma*, DeBoeck Université, 1998.
 - Chion M., *L'Audio-vision*, Armand Colin Cinéma, 1990.
 - Deleuze G., *L'Image-mouvement et L'Image-temps*, Editions de Minuit, 1983 et 1985.
 - Julier L., *L'Analyse de séquences*, Armand Colin Cinéma, 2002.
 - Moine R., *Les Genres du cinéma*, Armand Colin Cinéma, 2002.
 - Nacache J., *L'acteur de cinéma*, Armand Colin Cinéma, 2003.
 - Nacache J. (dir.), *L'Analyse de films en question – Regards, champs, lectures*, L'Harmattan, 2006.

Rancière J., *La Fable cinématographique*, coll. La librairie du XXème siècle, Seuil, 2001.

Schefer J.-L., *L'Homme ordinaire du cinéma*, rééd. Cahiers du cinéma, 1997.

- Il peut être très utile et enrichissant de lire les écrits de cinéastes : Bergman, Bresson, Dreyer, Eisenstein, Godard, Hitchcock, Mizoguchi, Pasolini, Rossellini, Tarkovski, etc. Cf. aussi la collection « Auteurs » des Cahiers du cinéma, et la collection « Septième Art » des Editions du Cerf.

- On peut enfin consulter avec profit quelques sites Internet, en particulier

le site de l'Association des enseignants et partenaires de cinéma Les Ailes du désir (qui publie aussi une revue annuelle) : <http://www.ailesdudesir.com/>

le site national des enseignements et options de cinéma des lycées Le Quai des images : <http://www.ac-nancy-metz.fr/cinemav/>

ADMISSION ENTRETIEN SANS PREPARATION AVEC LE JURY

PHOTOGRAPHIE

MEMBRES DU JURY :

Corinne MERCADIER, Christian GATTINONI, Robert PUJADE

Rapport

établi par Robert Pujade

Lors de cette session 2009, quinze candidats ont choisi la photographie dans le cadre de l'entretien sans préparation ; quatorze se sont présentés. Le nombre des candidats pour cette option reste en augmentation sensible depuis les deux dernières années.

En dressant le bilan de la session 2009, le jury souhaite préciser les modalités et les enjeux de l'entretien sans préparation (photographie) afin d'éclairer les futurs candidats avec des éléments précis et quelques conseils.

Modalités et bilan

Chaque candidat est reçu par un jury (composé de trois personnes), qui lui propose de tirer au sort un sujet. Une ou plusieurs reproductions de photographies, selon le sujet, sont ensuite projetée(s) en grand format sur écran. Des documents sur papier peuvent être également ajoutés (ouvrages d'art, monographies, tirages photographiques...). Le candidat lit à voix haute le sujet et le titre des documents qui lui sont proposés car le public éventuellement présent doit pouvoir prendre connaissance de l'ensemble des éléments de l'épreuve. Les quinze premières minutes sont consacrées à une analyse du ou des document(s) sur le mode de l'exposé dans le cadre du sujet proposé. Suit un entretien d'une quinzaine de minutes entre le jury et le candidat.

Les notes obtenues en 2009 s'échelonnent entre 5 et 18/20, avec une moyenne générale de 11,14/20, nettement supérieure à celle de 2008 qui était de 9,78/20. Trois entretiens se sont avérés faibles (5/ 20), quatre candidats ont obtenu entre 14 et 18/20. Les autres ont été notés entre 10 et 12/20. L'augmentation sensible de la moyenne générale cette année tient, d'une manière générale, à une meilleure préparation des candidats à la forme de l'épreuve, notamment en ce qui concerne la capacité à improviser un commentaire devant des documents. Le niveau général, notamment en matière de culture photographique reste cependant très moyen.

Déroulement de l'épreuve

Que cette épreuve s'effectue sans préparation, ne signifie pas qu'on ne doit pas s'exercer à la passer ; aussi l'exposé initial doit-il manifester à tout le moins un début de culture organisée tant à propos de l'histoire de la photographie qu'à propos des outils d'analyse qui lui sont spécifiques.

Il est indispensable de lire la question posée et d'en analyser les concepts essentiels, de regarder réellement les images, sitôt qu'on les découvre, puis de se laisser guider par elles tout au long de l'oral pour que le lien avec le sujet soit tissé et maintenu à partir de ces images, et non pas avec le faux soutien d'un savoir plaqué et général.

Trop de candidats étayent leurs propos de références incertaines, de considérations historiques très approximatives, de notions théoriques mal maîtrisées ou parfois inutiles : ainsi une culture issue de Wikipédia tend-elle à se substituer aux contenus de connaissance attendus ; des listes de mots-clés, non développés, sont souvent sans grand rapport avec l'objet précis de la question.

L'appréhension des documents suppose aussi un vocabulaire adapté au médium photographique : les formats utilisés, les angles de prises de vue, l'usage de certains dispositifs d'éclairage, de flou ou de netteté, par exemple, sont autant de choix qui participent à l'intention de l'auteur d'une photographie, aussi doivent-ils être repérés. Evoquer l'intention du photographe, replacée dans son contexte, est aussi un élément fondamental de l'analyse : trop de candidats le perdent de vue, alors que c'est un appui solide pour développer l'analyse sans contresens. Cette mise en ligne de mire de la lecture de l'image, de la réflexion (ou des hypothèses avancées) sur les intentions et des connaissances historiques permet de travailler de façon rigoureuse même si on ne connaît pas le document proposé. A cet égard, on ne saurait trop insister sur la nécessité de prendre en considération la bibliographie indicative conseillée. Elle couvre un champ suffisamment large pour permettre aux candidats de ne pas être surpris dans l'appréhension du ou des documents photographiques qu'on leur soumet.

Les membres du jury ont été sensibles à la culture personnelle dont certains candidats pouvaient faire état quand ils prenaient pour référence leur expérience de visites dans des galeries ou des musées, leur participation à des colloques, leur engouement particulier pour tel ou tel photographe. A ce point, il est nécessaire de rappeler que le jury n'est pas en attente de citations obligées, ni d'éloges particuliers concernant des auteurs ou des tendances de l'histoire de la photographie, ni de plaidoyers *pro domo*. Le choix des documents proposés aux candidats circonscrit toutes tendances historiques, s'applique à des photographes connus, méconnus, voire anonymes. La culture du candidat ainsi que son savoir lire (les images photographiques autant que la question posée) retiennent toute l'attention du jury.

Par ailleurs, il va sans dire que le principe de cette épreuve qui met en relation deux ou plusieurs photographies, n'obéit pas aux jeux du hasard. Cette mise en contiguïté constitue déjà une amorce de problématique : au candidat de la déceler, de la développer et de la préciser en faisant dialoguer entre elles les images, en relevant par ses connaissances les indices qui, en chacune d'elles, permettent d'établir des différences et des points communs, d'aborder des questions concernant des styles ou des genres photographiques.

Le jury attend des candidats qu'ils disposent de repères très précis : périodes et mouvements majeurs de l'histoire de la photographie, genres et types de photographies, etc. La connaissance des grands textes portant sur la photographie est aussi un pré-requis essentiel.

Les documents proposés au début de l'épreuve doivent permettre l'élaboration d'une problématique. Il est donc nécessaire d'élargir la question posée en tissant des liens aussi bien avec l'histoire de la photographie qu'avec d'autres œuvres et d'autres domaines artistiques contemporains de cette œuvre. De ce fait, les photographies proposées à l'analyse sont abordées dans leur forme, leur situation historique et de manière transversale, ce qui donne toute sa consistance à l'oral et permet au jury d'évaluer réellement les compétences du candidat.

Il va sans dire que la sensibilité du candidat n'est pas une valeur ajoutée, mais un élément important de l'épreuve. Enfin, le jury prend en compte la capacité de remise en question du candidat, de modification de posture au cours de l'entretien si la discussion en montre l'intérêt.

Quelques exemples de sujets proposés aux candidats en 2009

Valérie Belin, *Sans titre*, 2003 / Pierre Gonnord, *Krystof*, 2007

Quelles problématiques la confrontation de ces deux photographies soulève-t-elle ?

Félix Nadar, *Pierre Joseph Proudhon*, 1864 / August Sander, *Maître Tapissier*, 1929 / Arnold Newman, *Martha Graham, New York*, 1961

A partir de ces exemples et d'autres empruntés à l'histoire de la photographie, expliquez quelle(s) représentation(s) sont mise(s) en évidence par la photographie de portrait.

Claude Cahun, *Que me veux-tu?*, 1928 / Elina Brotherus: *Le miroir*, 2000

Analysez les problématiques soulevées par ces deux œuvres.

Gilbert Fastenaekens, *Sans titre* (Paris-1301-83-01) / Andreas Gursky, *Hong Kong Shanghai Bank*, 1994
Quelles approches de l'espace urbain se dégagent de ces photographies?

Claude Lévy Strauss, *Sans titre*, 1952 / ORLAN, *sans titre série « native americans »*, 2007

Quel rapport documentaire ou artistique la photographie entretient-elle avec l'ethnographie, l'anthropologie ?

Valérie Belin, *Les mariées marocaines* 2005 / Paul Pouvreau, *Fait divers*, 2002

Comment chacun de ces artistes approche-t-il, selon vous, l'idée de la sculpture ?

Erwin Blumenfeld, *Times square*, 1951, Ektachrome / Lars Tunbjörk, *Série Bureaux*, 2004

Comment la couleur devient-elle une constituante première de l'image ?

Mathew Brady (?), *Zouave secouru dans un camp déserté*, *Brady Collection*, c. 1864 / Don Mac Cullin, *Marine Américain mourant durant son transfert à l'hôpital du camp, Vietnam, Hué*, 1968

A partir de ces deux exemples, vous vous développerez le rôle de l'instantané et celui de la mise en scène dans la photographie de reportage.

Gilbert Fastenaekens, *Bruxelles*, 1981 / Léon Auguste Méhédin, *Sébastopol, l'église St Pierre et St Paul*, 1856 / Gabriele Basilico, *Août*, 1985

En vous appuyant sur ces images, analysez les dispositifs du regard dans la photographie d'architecture.

Laszlo Moholy-Nagy, *Depuis la tour radio de Berlin*, 1928 / Georges Rousse, *Baldwin 2, Installation au Baldwin Building*, 2006

Evoquez les relations de ces images avec les espaces photographiés.

Pierre Gonnord, *Antonio*, 2004 / Couverture de VU MAG, Désiré Dolron, 2006

Jean Luc Nancy a écrit « L'icône est le portrait d'une absence, alors que le portrait est l'icône d'une présence. » Qu'en pensez-vous?

Giorgio SOMMER, *Les fouilles d'Herculanum*, 1869 / Claire CHEVRIER, *Rio Maracana*, 2007

Quels sont les rapports que la photographie entretient avec le chantier, avec la ruine ?

Russel Lee (F.S.A.), *Weslaco, Texas*, 1939 / Alexandra Demenkova, *Enfants gitans, Iskitim, Région de Novosibirsk*, 2006

Après avoir analysé ces images, vous direz quel(s) message(s) on peut déceler dans ces représentations de mère avec des enfants?

Peter Ruting, *Sans titre*, 1977 / Vasco Ascolini, *Reggio Emilia, Palazzo Masdoni*, 1993.

En vous appuyant sur ces deux exemples, vous étudierez le rapport entre métaphore et photographie.

Bibliographie indicative conseillée

- BAQUE (Dominique), *La Photographie plasticienne*, Paris, 1998, Le Regard.
- BAQUE (Dominique), *L'Extrême contemporain*, Paris, 2004, Le Regard.

- BARTHES (Roland), *La Chambre claire*, Paris, 1980, Cahiers du Cinéma-Gallimard-Le Seuil.
- Collectif, *Qu'est-ce que la photographie aujourd'hui ?*, Paris, 2007, Beaux-Arts magazine Editions.
- DAMISCH (Hubert), *La Dénivelée*, Paris, 2001, Seuil.
- DELPIRE (Robert) et FRIZOT (Michel), *Histoire de voir* (3 volumes), Paris, 1989, Centre national de la Photographie, collection « Photo poche » n° 40, 41, 42.
- DUBOIS (Philippe), *L'Acte photographique*, Paris, 1983, Nathan.
- FREUND (Gisèle), *Photographie et société*, Paris, 1974, Seuil, collection « Points Histoire », n°15.
- FRIZOT (Michel) et alii, *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, 1994, Adam Biro/Bordas.
- GARAT (Anne Marie), PARFAIT (Françoise), *La petite fabrique de l'image*, Ed Magnard 2004
- GATTINONI (Christian), *Le portrait photographique depuis 1960*, Coll. Baccalauréat. Arts Plastiques Sceren/Cndp 2009.
- GATTINONI (Christian), et VIGOUROUX (Yannick), *La Photographie contemporaine*, Coll. Sentiers d'Art, Nouvelles Editions Scala, 2009.
- JOPECK (Sylvie). *La photographie et l'(auto)biographie*, Paris, 2004, Gallimard, coll. Bibliothèque Gallimard.
- KRAUSS (Rosalind), *Le Photographique, pour une théorie des écarts*, Paris, 1990, Macula.
- LEMAGNY (Jean-Claude) et ROUILLE (André), *Histoire de la photographie*, Paris, 1986, Bordas.
- LEMAGNY (Jean-Claude), *L'Ombre et le Temps, essais sur la photographie comme art*, Paris, 1992, Nathan.
- LUGON (Olivier), *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, 2001, Macula.
- MORA (Gilles), *Petit Lexique de la photographie*, Paris, 1998, Abbeville Press.
- POIVERT (Michel), *La Photographie contemporaine*, Paris, 2002, Flammarion.
- PUJADE (Robert), *Art et Photographie, la critique et la crise*, Paris, 2005, L'Harmattan.
- PUJADE (Robert), *Hervé Guibert, Une Leçon de photographie*, Ed. Université de Lyon 1/INSA, 2008.
- ROCHE (Denis), *Le boîtier de mélancolie*, Paris, 1999, Hazan.
- ROSENBLUM (Naomi), *Une histoire de la photographie*, Paris, 1998, Abbeville Press.
- ROUILLE (André), *La Photographie*, Paris, 2005, Gallimard.
- SAYAG (Alain) et LEMAGNY (Jean-Claude), *L'Invention d'un art*, Paris, 1989, Centre Georges-Pompidou/Adam Biro.
- SONTAG (Susan), *La Photographie*, Paris, 1979, Seuil.
- SOULAGES (François), *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, Paris, 1998, Nathan.
- VIGOUROUX (Yannick) et BALDNER (Jean Marie), *Pratiques pauvres du sténopé au téléphone mobile*, Editions Isthme / CRDP Créteil 2006
- VIRILIO (Paul), *La Machine de vision*, Paris, 1988, Galilée.

Revues

- Camera*, C-J. Bucher, Lucerne (Suisse), de 1922 à 1981.
- Etudes photographiques*, Société française de photographie.
- Les Cahiers de la photographie*, Paris, de 1981 à 1994, Laplume.
- La Recherche photographique*, Paris, de 1987 à 1996, Paris-Audiovisuel.
- Photographies*, 8 numéros, Paris, Association française pour la diffusion de la Photographie, de 1983 à 1985, Collections photographiques.
- Photo Poche*
- Photos Nouvelles*
- L'Insensé Photo*

Sites Web

- <http://www.paris-art.com/>
- <http://www.photography-now.com/>
- <http://www.photographie.com>
- <http://centredelimage.com>
- <http://www.lacritique.org>
- <http://www.purpose.fr>

ADMISSION
ENTRETIEN SANS PREPARATION AVEC LE JURY
THEATRE

Membres du jury
Jean-Yves COQUELIN, Geneviève JOLLY

Rapport sur l'épreuve
Etabli par Geneviève JOLLY

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

Le candidat ou la candidate choisit l'un des deux sujets et dispose de quelques minutes pour organiser son exposé qui durera une dizaine de minutes. L'exposé doit dès l'introduction mettre en avant une problématique identifiant la question théâtrale abordée, et mettre les documents iconographiques en perspective les uns avec les autres. Les connaissances et les analyses sont mises en valeur lorsqu'elles sont présentées dans un exposé clair et cohérent.

Cet exposé est suivi d'un entretien avec le jury, où il s'agit de faire preuve de capacités à dialoguer, à revenir sur des imprécisions, ou à approfondir les perspectives.

Il s'agit d'art vivant, et le jury apprécie la culture et la mémoire de spectateur des candidats et candidates. Les connaissances mobilisées, témoignant d'une véritable attention à la création contemporaine, doivent être autant personnelles que livresques, une approche claire de l'histoire des formes théâtrales restant indispensable. Sans connaître parfaitement chacune des périodes, le candidat ou la candidate doit avoir une vue d'ensemble de l'évolution des pratiques, des dramaturgies et de la scénographie du théâtre occidental. Il doit pouvoir distinguer le théâtre antique grec, le théâtre antique latin, le théâtre médiéval, les théâtres de la Renaissance italien, anglais ou espagnol, le théâtre classique français, les théâtres romantiques, jusqu'aux avant-gardes de la fin du XIX^e siècle.

Exemples de sujets de la session 2009 :

- « Nos fêtes » de Jérôme Savary (écrit en 1968), extrait de *l'Album du Grand Magic Circus* / deux photographies couleur de mises en scène de Rodrigo Garcia, *Aproximation a la idea de desconfianza*, 2006, et *Arrojad mis Cenizas sobre Mickey*, 2008.
- « Nos fêtes » de Jérôme Savary (écrit en 1968) extrait de *l'Album du Grand Magic Circus* / huit photographies noir et blanc de théâtre de rue des compagnies Générrik Vapeur, 1998 et 1999, Ramon, 1992, De la Guarda, 1996, Totem, 1994, et Royal de Luxe, 1999.
- Extrait de *La Lettre aux acteurs* (1986, Actes sud) de Valère Novarina / deux photographies couleur de mises en scène de Rodrigo Garcia, *Aproximation a la idea de desconfianza*, 2006, et *Arrojad mis Cenizas sobre Mickey*, 2008.

Trois candidates se sont présentées à l'épreuve.

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

Ouvrages de théoriciens et d'artistes :

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

Ouvrage à destinations des étudiants :

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

Dictionnaires :

Corvin, M., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*
Pavis, P., *Dictionnaire du théâtre*
Sarrazac, J.-P., *Lexique du drame moderne et contemporain*

• • •

épreuve écrite d'Esthétique
L'Art et les arts

BIBLIOGRAPHIE indicative

Ouvrages-sources

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

Bibliographie complémentaire :

- Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, éd. Klincksieck, 1992, trad. M. Jimenez
- Leon Battista Alberti, *De la peinture*, Paris, Macula Dédale, 1993, livre II, §§ 25-29, livre III, § 51-53
- Dominique Chateau, *Arts plastiques : archéologie d'une notion*, éd. J. Chambon, 1999
- Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch », « L'état de la culture », dans *Art et culture*, Paris, Macula, 1997
- Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989, 2^e partie
- Erwin Panofsky, *Galilée, critique d'art*, trad. Nathalie Heinich, éd. Les Impressions nouvelles, 2001
- Julie Ramos, *Nostalgie de l'unité. Paysage et musique dans la peinture de P. O. Runge et de C. D. Friedrich*, Rennes, éd. P.U.R., 2008
- Léonard de Vinci, *Carnets*, Paris, Tel Gallimard, 1995, «Comparaison des arts», pp. 226-230

épreuve écrite d'histoire de l'art Art et espace public de 1960 à nos jours

Bibliographie

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

- Daniel Abadie, Jean-Luc Daval, Charles Delloye, Michel Dresch, *L'Art et la ville, urbanisme et art contemporain*, Genève, Skira, 1990.
- Yves Aguilar, *Un art de fonctionnaires, le 1 % : introduction aux catégories esthétiques de l'État*, Nîmes, J. Chambon, 1998.
- Paul Ardenne, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation* (éd. revue), Paris, Flammarion, 2004.
- Marc Augé, *Non – lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- Penny Balkin Bach (dir.), *New Land Marks: public art, community, and the meaning of place*, Washington, Editions Ariel, 2001.
- Stephen Barber, *Projected Cities. Cinema and Urban Space*, London, Reaktion Books, 2002.
- Raul A. Barreneche, *Nouveaux musées*, Londres - Paris, Phaidon, 2005.
- Giorgina Bertolino, Francesca Comisso, Lisa Parola, Luisa Perlo, *Nuovi committenti. Arte contemporanea, società e spazio pubblico*, Milan, Silvana Editoriale, 2008.
- Casey Nelson Blake, *The Arts of Democracy: Art, Public Culture, and the State*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2007.
- Claudia Büttner, *Kunstprojekte_riem. Öffentliche Kunst für einen Münchner Stadtteil*, Wien, Springer, 2004.
- Jean-Luc Chalumeau, *L'Art dans la ville*, Paris, Cercle d'Art, 2000.
- Jean-Luc Chalumeau, *L'Art et la ville* (catalogue exposition, Sénat), Paris, Éd. Cercle d'art, 2005.
- Anne-Marie Charbonneaux et Norbert Hillaire (dir.), *Œuvre et lieu : essais et documents*, Paris, Flammarion, 2002.
- Alain Charre (dir.), *Art et espace publics*, Givors, OMAC-Maison du Rhône, 1992.
- Philippe Chaudoir, *Discours et figures de l'espace public à travers les « arts de la rue ». La ville en scène*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Collectif (Veduta - Biennale de Lyon), *L'art, le territoire. Art, espace public, urbain*, Lyon, Ed. du Certu, 2008.
- Collectif, *L'Art et la ville, art dans la vie : l'espace public vu par les artistes en France et à l'étranger depuis 10 ans* (catalogue exposition), Paris, Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, 1978.
- Collectif, *Monument et modernité à Paris : art, espace public et enjeux de mémoire, 1891-1996* (catalogue exposition, Espace Electra), Paris, Ed. Paris-musées, 1996.
- Collectif, *Paris ville lumière, projets d'artistes pour l'espace public parisien* (catalogue exposition, Espace Electra), Paris, Paris-musées, 1993.
- Collectif, *PLOP, Recent projects of the Public Art Fund*, Merrell London-New York, 2004
- Caroline Cros, Laurent Le Bon L., *L'art à ciel ouvert. Commandes publiques en France, 1983-2007*, Paris, Flammarion, 2008.
- André Ducret, *L'art dans l'espace public : une analyse sociologique*, Zürich, Seismo, 1994.
- Felix Duque, *Arte público y espacio político*, Madrid, Akal Ediciones, 2001.
- Monique Faux (dir.), *L'art renouvelle la ville* (exposition, Musée des monuments français), Paris, Urbanisme et art contemporain, 1995.
- Sarah Gaventa, *New Public Spaces*, London, Mitchell Beazley, 2006.
- Geneviève Gentil, Pjilippe Poirrier, *La politique culturelle en débat : anthologie 1955-2005*, Paris, La Documentation française, 2006.
- Mel Gooding (dir.), *Public: Art: Space. A Decade of Public Art Commissions Agency, 1987-1997*, London, Merrell Holberton, 1998.
- Marienne Homiridis, Perrine Lacroix P., *L'art contemporain dans les espaces publics. Territoire du Grand Lyon 1978/2008*, Lyon, éd. La BF15, 2008.

Christian Hundertmark, *The art of rebellion, world of urban art activism*, Corte Madera, Gingko press, 2004.

Thierry Jousse, Thierry Paquot (dir.), *La ville au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma– Ed. de l'Etoile, □2005.

Sylvie Lagnier, *Sculpture et espace urbain en France, Histoire de l'instauration d'un dialogue, 1951-1992*, Paris, Editions l'Harmattan, 2001.

Maud Le Floch (dir.), *Un élu, un artiste : Mission Repérage(s). 17 rencontres itinérantes pour une approche sensible de la ville*, Montpellier, éd. l'Entretemps, 2006.

Stéphanie Lemoine, Julien Terral, *In situ, un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours*, Paris, Editions Alternatives, 2005.

Fabrice Lextraît, Frédéric Kahn, *Nouveaux territoires de l'art* (colloque), Paris, Secrétariat d'Etat au patrimoine et à la décentralisation culturelle, 2005.

Christoph Lindner, *Urban space and cityscapes: perspectives from modern and contemporary culture*, London, New York, Routledge, 2006.

Ariella Masboungi (dir.), *Penser la ville par l'art contemporain*, Paris, Éd. de la Villette, 2004.

Ariella Masboungi (dir.), *Penser la ville par la lumière*, Paris, Éd. de la Villette, 2003.

Malcolm Miles, *Art, Space and the City. Public art and urban futures*, London, New York, Routledge, 1997.

W. J. T. Mitchell, *Art and the Public Sphere*, Chicago, University of Chicago Press Journals, 1992.

Larissa Noury, *La couleur dans la ville*, Paris, éd. Le Moniteur, 2008.

Louise O'Reilly, Edward Allington, Simon Read et al., *Re Views: Artists And Public Space*, London, Black Dog Publishing, 2005.

Bartolomeo Pietromarchi, *The (Un)common Place: Art, Public Space and Urban Aesthetics in Europe*, Barcelona, Fondazione Adriano Olivetti - Actar, 2005.

Philippe Poirrier, *Société et culture en France depuis 1945*, Paris, Seuil, 1998.

Paul-Louis Rinuy, *La sculpture commémorative dans l'espace public au XX^e siècle*, Paris, Scéren CNDP, 2006.

Denys Riout, *Le livre du graffiti*, Paris, éd. Alternatives, 1985.

Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli, *Histoire culturelle de la France*, tome 4, *Le temps des masses*, Paris, Éd. du Seuil, 1998.

Jean-François Robic, Germain Røesz, *Sculptures trouvées. Espace public et invention du regard*, Paris, Editions l'Harmattan, 2003.

Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994.

Christian Ruby, *L'art public, un art de vivre la ville*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001.

Wolfgang Seitz, *Vorfahrt. Kunst im Spannungsfeld zwischen Privatheit und Öffentlichkeit (Gebundene Ausgabe)*, Stuttgart, Arnoldsche Verlagsanstalt, 2006.

Harriet F. Senie, *The Tilted Arc Controversy: Dangerous Precedent?*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.

Harriet F. Senie, Webster S., *Critical issues in public art: content, context, and controversy*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1998.

Michael Spens, *Paysages contemporains*, Paris, Phaidon Press Ltd., 2005.

Marianne Ström, *Metro-art et metro-poles*, Paris, ACR Edition, 1994.

John T. Young, *Contemporary public art in China: a photographic tour*, Seattle, University of Washington Press, 1999.

Écrits d'artistes

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

Jef Aérosol, *VIP : very important pochoirs*, Paris, éd. Alternatives, 2007.

Gautier Bischoff, Julien Malland, *Kapital, un an de graffiti à Paris*, Paris, éd. Alternatives, 2000.

Daniel Buren, *Ponctuations, statue/sculpture*, « 100 mots sans textes », Lyon mai 1980, Le Nouveau Musée, Lyon, novembre 1980.

Daniel Buren, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?*, Paris, éd. Sens & Tonka, 1998.

Thierry Laurent, *Mots-clés pour Daniel Buren*, éd. Au même titre, Paris, 2002

Didier Dauphin, *Jacques Villeglé ou l'éclatement régénérant des signes*, Paris, Archibooks, 2008

Durozol G., *Jacques Villeglé : œuvres, écrits, entretiens*, Paris, Hazan, 2008.
Michel Espagnon, Jean Gabaret VLP, *Vive la peinture*, Paris, Critères, 2003.
Jean Faucheur, *Jusque là tout va bien !*, Paris, éd. Critères, 2004.
Tom Finkelpearl, *Dialogues in public art: interviews*, Cambridge MA, MIT Press, 2000.
Christophe Genin, *Miss.Tic, femme de l'être*, Paris, éd. Les Impressions Nouvelles, 2008.
Invader, *L'invasion de Paris*, Paris, éd. Franck Slama, 2003.
Jérôme Mesnager, *20 ans qu'il court*, Paris, Critères éd., 2002.
Renzo Piano, Richard Rogers, *Du plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou, entretien avec Antoine Picon*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1987.
Marcellin Pleynet M., Ernest Pignon-Ernest, *L'homme habite poétiquement. Entretiens avec Ernest Pignon-Ernest*, Arles, Actes sud, 2003.
Richard Serra, *Écrits et entretiens : 1970-1989*, Paris, D. Lelong éd., 1990.
Speedy Graphito, *Fast culture*, Paris, éd. Alternatives, 2008.

Des textes littéraires tissant des liens entre écriture et espace public (notamment celui de la ville) peuvent aussi être utiles. Citons, parmi une multitude d'exemples :

Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974.
Jacques Roubaud, *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*, Paris, Gallimard, 1999.
Raymond Bozier, *Fenêtres sur le monde*, Paris, Fayard, 2004.