



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

Interne

Section ARTS PLASTIQUES

**Rapport de jury présenté par Eric BONNET
Président de jury**

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

SOMMAIRE

Cadre réglementaire	3
Programme limitatif de l'épreuve de culture artistique	5
Composition du jury	6
Informations statistiques sur la session 2009	7
Remarques du président du jury	10
Admissibilité : rapport de l'épreuve écrite de pédagogie des arts plastiques	12
Admissibilité : rapport de l'épreuve écrite de culture artistique	18
Admission : rapport de l'épreuve professionnelle orale	24
Admission : rapport de l'épreuve de pratique et création plastique	33
Annexes :	
Admissibilité :	
Sujet de l'épreuve de pédagogie des arts plastiques	
Sujet de l'épreuve de culture artistique	
Admission :	
Sujet de l'épreuve de pratique et création plastiques	

CADRE RÉGLEMENTAIRE

Agrégation interne

Option A : arts plastiques (BO n° 30 du 31 août 2000)

A - Épreuves d'admissibilité

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

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

B - Épreuves d'admission

1° Épreuve de pratique et création plastiques : réalisation bi ou tridimensionnelle à partir d'une programmation précise fixée par le jury. Cette épreuve a pour but de tester l'aptitude du candidat à fournir une réponse pertinente et personnelle à une question posée, à faire la démonstration de ses capacités d'invention et de création, à témoigner de ses savoir-faire en matière d'expression et de communication artistiques.

Déroulement de l'épreuve :

- a) réalisation : huit heures ;
- b) présentation de son travail par le candidat et discussion avec le jury : trente minutes, Coefficient 2.

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

Cette leçon, suivie d'un entretien avec le jury, peut faire appel à la présentation d'une expérience pédagogique vécue par le candidat (durée de la préparation : quatre heures ; durée de l'épreuve : une heure et quinze minutes maximum [leçon : trente minutes maximum ; entretien : quarante-cinq minutes maximum] ; coefficient 2).

NOTE DE SERVICE N° 2001-213 DU 18-10-2001 (BO n° 39 du 25 novembre 2001)

Concours externe et interne du CAPES d'arts plastiques et concours externe et interne de l'agrégation d'arts, option A arts plastiques

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 de 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 publiés aux B.O. hors-série du 30 août 2001 (numéros 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 indiquent :

- 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 des 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 plastique » 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 – Indication 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).

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.

Épreuves 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.

Programme limitatif de l'épreuve de culture artistique 2007-2008-2009

CONCOURS INTERNES DE L'AGRÉGATION ET CAER CORRESPONDANTS SESSIONS 2008 et 2009

Le B.O. N°3, 17 MAI 2007 SPÉCIAL

Note du 27-4-2007

NOR : MENH0701092X

RLR : 820-2a - 531-7

MEN - DGRH D1

■ Les programmes ci-après concernent les épreuves d'admissibilité et d'admission.

Arts, option arts plastiques

Question relative au XXe siècle : Images

hybrides et multimédia de 1975 à nos jours

- L'Art et le numérique, Les Cahiers du numérique, Paris, Hermann, 2000, sous la direction de Jean-Pierre Balpe.
- Ascott Roy, Borillo Mario, Sauvageot Anne, Les Cinq sens de la création, Champ Vallon, 1998.
- Baqué Dominique, La Photographie plasticienne, un art paradoxal, Paris, éditions du Regard, 1998.
- Bureaud Annick Magnan Nathalie, Connexions art réseaux medias, 2002, Paris, ENSBA.
- Château Dominique et Darras Bernard, Arts et multimédia. L'Œuvre d'art et sa reproduction à l'ère des médias interactifs, Paris, Publication de la Sorbonne, 2000.
- Couchot Edmond, La Technologie dans l'art, De la Photographie à la réalité virtuelle, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.
- Couchot Edmond, Images. De l'optique au numérique, Paris, Hermès, 1988. Réédition : Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998.
- Couchot Edmond, L'Art numérique-Comment la technologie vient au monde de l'art, Paris, Flammarion, 2003.
- Couchot Edmond, La Technologie dans l'art : de la photographie à la réalité virtuelle, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.
- De Mèredieu Florence, Arts et nouvelles technologies- Art vidéo art numérique, Paris, Larousse, 2003.
- Parfait Françoise, La Vidéo. Un art contemporain, Paris, Editions du Regard, 2007.
- Paul Christiane, L'Art numérique, Paris, Thames & Hudson, coll. "L'Univers de l'art", 2004.
- Rush Michael, L'Art vidéo, Paris, Thames & Hudson, 2003.
- Rush Michael, Les Nouveaux médias dans

l'art, Paris, Thames & Hudson, 2005.

- Wands Bruce, L'Art à l'ère du numérique, Paris, Thames & Hudson.

- Soulages François, Dialogue sur l'art et la technologie, Paris, L'Harmattan, 2003.

Question relative à une période antérieure au XXe Siècle : Figures et espaces dans l'oeuvre gravée d'Albrecht Dürer

- Adam et Ève, de Dürer à Chagall : gravures de la Bibliothèque Nationale, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1992.
- Albrecht Dürer. Œuvre gravée, Paris, Paris Musées, 1996.
- Albrecht Dürer et la Gravure allemande : Chefs-d'œuvre graphiques du musée Condé à Chantilly, Paris, Somogy, 2003.
- Dürer Albrecht, Dürer, Lettres, écrits théoriques et traité des proportions, Paris, Hermann, 1964 (présenté par Pierre Vaisse).
- Dürer Albrecht, Instructions sur la manière de mesurer, Paris, Flammarion, 1995.
- Harbison Craig, La Renaissance dans les pays du nord, Paris, Flammarion, coll. "tout l'art", 1996.
- L'Art de la Renaissance entre science et magie, Paris, Somogy, 2006, co-édité avec l'Académie de France à Rome/Villa Médicis, ouvrage collectif sous la direction de Philippe Morel.
- Makowski Claude, Albrecht Dürer, le Songe du docteur et La Sorcière : Nouvelle approche iconographique, Paris, Éditions de la Différence, 1999, nouvelle édition : Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002, coll. "Rayon Art".
- Panofsky Erwin, L'Art et la vie d'Albrecht Dürer, Paris, Hazan, 2004.
- Panofsky Erwin, La Renaissance et ses avantscoursiers dans l'art d'Occident, Paris, Flammarion, coll. "Champs", 1999.
- Peiffer Jeanne, Géométrie, Paris, Le Seuil, 1995.

Programme limitatif de l'épreuve de culture artistique Session 2010

Question relative au XXème siècle : Images hybrides et multimédia de 1975 à nos jours.

Question relative à une période antérieure au XXe siècle : Invention et usages de l'image photographique au XIX^e siècle.

COMPOSITION DU JURY

Président.

M. Eric BONNET Professeur des universités Académie DE LILLE

Vice-président(s).

Mme Sandra GOLDSTEIN IA-IPR Académie DE NANCY-METZ

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

Membres du jury

Mme Olivia BRIANTI Professeur agrégé Académie DE NANCY-METZ

M. Benjamin BROU Maître de conférences Académie DE LILLE

Mme Sylvie CLAIRET Professeur agrégé Académie DE RENNES

M. Dominique CORBAL Professeur agrégé Académie DE BORDEAUX

Mme Manuela CORDENOS Professeur agrégé Académie DE NANCY-METZ

M. Philippe COUBETERGUES Professeur agrégé Académie DE PARIS

M. Yann DELMAS Professeur agrégé Académie DE BESANCON

Mme Laurence ESPINASSY Maître de conférences Académie D'AIX-MARSEILLE

M. Jean-Albert ESTEVES Professeur agrégé Académie DE CLERMONT-

Mlle Chantal FERRAND Professeur agrégé Académie DE GRENOBLE

Mme Michèle GALEA Professeur agrégé Académie DE TOULOUSE

Mme Christine GETTLIFFE Professeur agrégé Académie DE STRASBOURG

M. Raphaël GOMERIEUX Professeur agrégé Académie DE LILLE

Mme Dominique GUILBERY Professeur agrégé Académie DE NANTES

M Bruno HAENTZLER Professeur agrégé Académie DE STRASBOURG

Mme Odile JAGER Professeur agrégé Académie DE NANCY-METZ

Mme Sylvie LAY IA-IPR Académie DE POITIERS

Mme Catherine LUBRANO Professeur agrégé Académie DE STRASBOURG

Mme Isabelle MARCHALAND Professeur agrégé Académie DE CAEN

M Eric MONBEL Professeur agrégé Académie DE LILLE

M Michel MOTRÉ IA-IPR Académie D'AIX-MARSEILLE

M Nicolas NAUZE Professeur agrégé Académie DE ROUEN

M. Sauveur PASCUAL Professeur agrégé Académie DE STRASBOURG

M. Pierre PHILIPPE Professeur agrégé Académie DE PARIS

M. Jean-François ROBIC Professeur des universités Académie DE STRASBOURG

Mme Martine ROMINGER Professeur agrégé Académie DE STRASBOURG

Mme Maud ROUVIERE Professeur agrégé Académie DE RENNES

Mme Céline SCHWEITZER Professeur agrégé Académie DE STRASBOURG

M. Frédéric SICARD Professeur agrégé Académie DE LILLE

Mme Gisèle TRIVES Professeur de chaire supérieure Académie DE PARIS

M. Christophe VIART Professeur des universités Académie DE RENNES

Bilan de l'admissibilité

Concours : EAI AGREGATION INTERNE

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

Nombre de candidats inscrits : 381
Nombre de candidats non éliminés : 263 Soit : 69.03 % des inscrits.

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

Nombre de candidats admissibles : 44 Soit : 16.73 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés : 08.00 / 20 (*soit une moyenne coefficientée de : 0015.99*)
Moyenne des candidats admissibles : 13.03 / 20 (*soit une moyenne coefficientée de : 0026.07*)

Rappel

Nombre de postes : 17
Barre d'admissibilité : 12.00 / 20 (*soit un total coefficienté de : 0024.00*)

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

Concours : EAH ACCES ECHELLE REM.AGREGATION-PRIVE

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

Nombre de candidats inscrits : 97
Nombre de candidats non éliminés : 66 Soit : 68.04 % des inscrits.

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

Nombre de candidats admissibles : 7 Soit : 10.61 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés : 06.98 / 20 (*soit une moyenne coefficientée de : 0013.97*)
Moyenne des candidats admissibles : 12.79 / 20 (*soit une moyenne coefficientée de : 0025.57*)

Rappel

Nombre de postes : 4
Barre d'admissibilité : 10.50 / 20 (*soit un total coefficienté de : 0021.00*)

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

Bilan de l'admission

Concours : EAI AGREGATION INTERNE

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

Nombre de candidats admissibles : 44

Nombre de candidats non éliminés : 43

Soit : 97.73 % des admissibles.

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

Nombre de candidats admis sur liste principale : 17

Soit : 39.53 % des non éliminés.

Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire : 0

0

Nombre de candidats admis à titre étranger : 0

0

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

Moyenne des candidats non éliminés : 09.78 / 20 *(soit en moyenne coefficientée 0058.70)*

Moyenne des candidats admis sur liste principale : 12.28 / 20 *(soit en moyenne coefficientée :0073.71)*

Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentaire : / 20 *(soit en moyenne coefficientée :)*

Moyenne des candidats admis à titre étranger : / 20 *(soit en moyenne coefficientée :)*

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés : 08.15/ 20 *(soit en moyenne coefficientée :32.60)*

Moyenne des candidats admis sur liste principale :11.74 / 20 *(soit en moyenne coefficientée : 0046.94)*

Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentaire : / 20 *(soit en moyenne coefficientée :)*

Moyenne des candidats admis à titre étranger : / 20 *(soit en moyenne coefficientée :)*

Rappel

Nombre de postes : 17

Barre de la liste principale : 10.33 / 20 *(soit en total coefficienté : 0062.00)*

Barre de la liste complémentaire : / 20 *(soit en moyenne coefficientée :)*

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

Concours : EAH ACCES ECHELLE REM.AGREGATION-PRIVE

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

Nombre de candidats admissibles : 7

Nombre de candidats non éliminés : 7 Soit : 100.00 % des admissibles.

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

Nombre de candidats admis sur liste principale : 4 Soit : 57.14 % des non éliminés.

Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire : 0

Nombre de candidats admis à titre étranger : 0

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

Moyenne des candidats non éliminés : 09.69 / 20 (soit en moyenne coefficientée : 0058.14)

Moyenne des candidats admis sur liste principale : 11.54 / 20 (soit en moyenne coefficientée : 0069.25)

Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentaire : / 20 (soit en moyenne coefficientée :)

Moyenne des candidats admis à titre étranger : / 20 (soit en moyenne coefficientée :)

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés : 08.14 / 20 (soit en moyenne coefficientée :32.57)

Moyenne des candidats admis sur liste principale : 10.50 / 20 (soit en moyenne coefficientée :42.00)

Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentaire : / 20 (soit en moyenne coefficientée :)

Moyenne des candidats admis à titre étranger : / 20 (soit en moyenne coefficientée :)

Rappel

Nombre de postes : 4

Barre de la liste principale : 10.00 / 20 (soit en total coefficienté : 60.00)

Barre de la liste complémentaire : / 20 (soit en moyenne coefficientée :)

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

REMARQUES DU PRESIDENT

L'agrégation interne d'arts plastiques est un concours de haut niveau qui valide une formation et une compétence professionnelles. Les candidats qui s'engagent dans la préparation de ce concours ont le courage de mener à bien une charge d'enseignement de titulaire et une préparation exigeante à tout point de vue. Les candidats qui parviennent à l'admission sont souvent bi-admissibles ou tri-admissibles.

Lors de la délibération finale, le jury de la session 2009 de l'agrégation interne d'arts plastiques a souligné une progression nette du niveau des candidats.

17 postes étaient mis au concours public et 4 au concours privé. Le nombre de postes mis au concours est resté stable, tout comme le nombre des candidats. 381 candidats s'étaient inscrits au concours public et 97 au concours privé. A l'issue des épreuves d'admissibilité, 44 candidats étaient déclarés admissibles pour le public et 7 pour le privé. Tous les postes ont été pourvus. Les candidats admissibles et admis sont issus de toutes les régions de France. Sur les 21 admis, 14 candidats sont titulaires du CAPES, 4 sont titulaires d'une maîtrise et trois sont enseignants vacataires dans le secondaire.

L'épreuve de pratique et création plastiques (admission) forme une spécificité de notre discipline. Se présenter à l'agrégation interne implique d'avoir une pratique personnelle régulière et engagée, pour aborder cette épreuve dans de bonnes conditions ; les locaux d'accueil des épreuves d'admission, cette année encore à l'Université Paul Verlaine-Metz, étaient de qualité. En 8 heures, les candidats doivent élaborer un projet en réponse à une incitation dans un cadre spatio-temporel très précis. La proposition *Corps /Décors* ouvrait à un problème vaste, multiple et fondamental traitant des relations entre corporéité et environnement dans la vie et dans les arts. Ce sujet pouvait être traité selon tous les médiums. Les images du dossier accompagnant le sujet sont un support de stimulation, elles doivent laisser des traces dans les travaux, mais cela ne veut pas dire qu'il s'agit nécessairement de traces formelles, par exemple volutes et spirales en réponse à Klimt. Les traces attendues par le jury relèvent d'une compréhension interne de l'œuvre ou du document, d'une appropriation de l'image, du climat, du processus ; bref le jury attend un écho inattendu du document, révélateur d'un transfert effectué. On regrette que peu de candidats se soient risqués à prendre en charge le document relatif à la *Chapelle de l'Ecce Homo*, 1606.

Il faut rappeler que le matériel informatique utilisé doit être vide d'archives, images, sons, textes, et que toute image ou objet doit être fait sur place. Le jury vérifie le disque dur des ordinateurs. A cet égard, les candidats qui ont besoin de leur ordinateur pour la soutenance devront laisser sur place leur matériel jusqu'à l'oral. Ils récupèrent ce matériel après leur soutenance. Les matériaux apportés doivent être bruts et sont traités sur place. Une installation préparée en kit et appliquée quel que soit le sujet est à éviter absolument.

Lors de l'oral de l'épreuve de création plastique, les analyses du dossier doivent être brèves et incisives, elles ne constituent qu'une partie de la soutenance ; c'est la production plastique qui doit prendre en charge le sujet et le dépasser, en proposant un regard personnel. La maîtrise des médiums utilisés est indispensable. Cette année, la présence des outils numériques : photographies, montages numériques, vidéo-projections, installations, s'est encore renforcée. Lorsque ces moyens sont réellement maîtrisés, les dispositifs sont souvent originaux et efficaces. Mais il ne s'agit aucunement d'une recette miracle dont le jury serait friand. Le jury est constitué de personnalités spécialistes dans les différents domaines des Arts plastiques, il n'a aucune préférence à priori pour un médium particulier ; seule lui importe l'intelligence de la proposition, la radicalité du travail qui reflète le véritable engagement du candidat dans une pratique, que la soutenance doit venir éclairer. Le jury a regretté que certaines soutenances soient aussi déconnectées du travail plastique lui-même. Certains candidats semblent peu conscients de la réalité de leur production. D'une façon générale la lecture de notes engendre une monotonie des prestations.

La dimension professionnelle est fortement présente dans l'agrégation interne. Les deux épreuves, *Pédagogie des arts plastiques* et *Epreuve professionnelle*, abordent une même difficulté qui est au cœur du métier d'enseignant. Comme l'indiquent les rapports de ces épreuves, (lire les rapports des précédentes années également), les deux temps, 1- l'analyse du sujet et du dossier, 2- son transfert en termes de séquence pédagogique et de situation de classe doivent être équilibrés et articulés.

L'organisation de la pensée, la réunion des matériaux, la documentation, les œuvres, l'identification des différentes pistes possibles, les conditions matérielles, et le choix d'un aspect du problème s'articulent, et le candidat doit concrétiser toutes ces données en fonction de son expérience, dans une mise en situation : choix de la classe, moment de la séquence dans l'année, appréhension du contexte, du lieu géographique d'enseignement. Il faut donc au candidat une forme de réalisme pour rendre crédible sa proposition, sans aucunement renoncer à la part d'aventure inhérente à toute pratique artistique.

A propos des épreuves écrites d'admissibilité, le jury s'est étonné du peu de variété des exemples fournis par les candidats. Ces exemples d'œuvres sont essentiellement pris parmi les œuvres inscrites au programme des lycées. On le comprend aisément et cela n'est en rien négatif, mais on voudrait souligner que tout enseignant doit aussi se faire une culture personnelle élargie, et qu'il peut citer avec profit un artiste, analyser des œuvres qui sortent des sentiers battus, pour peu que cela soit pertinent. Ceci révélant souvent la curiosité et l'ouverture d'esprit des candidats.

Tant à l'écrit qu'à l'oral, les candidats doivent être exigeants vis-à-vis du vocabulaire qui reste trop souvent imprécis, ou qui singe une pseudo complexité, au lieu d'user d'un langage simple et direct. Par exemple il faut se méfier de la contamination du vocabulaire numérique : la 2D ou la 3D, ce n'est pas la même chose que la bi-dimensionnalité et la tri-dimensionnalité. Les meilleures prestations ont évité toute prétention mal à propos. Avant tout le jury attend des candidats qui aiment communiquer, réfléchir avec le jury, des candidats qui sont réactifs, gage de leur capacité à construire des situations d'apprentissages complexes et riches avec les élèves.

Le jury a eu grand plaisir de constater la fréquente convergence de l'excellence dans les épreuves d'admission. A la clarté de la pensée, du discours, et à la compétence dans le métier d'enseignant s'ajoutait une pratique critique exigeante et subtile. Nous pouvons ainsi adresser nos félicitations aux nouveaux agrégés du concours interne. Je souhaite également saluer le travail très attentif et rigoureux du jury et l'organisation sans faille du concours par les deux vice-présidents.

Eric BONNET

ADMISSIBILITÉ

Épreuve écrite de pédagogie des arts plastiques

Durée : 6 heures

Rappel du cadre réglementaire de l'épreuve (arrêté du 10 juillet 2000 (B.O. n° 30 du 31 août 2000)

Épreuve de pédagogie des arts plastiques : épreuve écrite accompagnée de schémas et de croquis explicatifs. À partir d'une proposition pouvant comporter des documents, le candidat conduit une étude de cas et conçoit une séquence pédagogique destinée à des élèves du second cycle. Il en prévoit le dispositif et le développement, ainsi que l'évaluation et les prolongements éventuels (durée : 6 heures, coefficient : 1).

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

Les Croquis et schémas sont à exécuter avec le même stylo et la même encre. Les feutres de couleur et calques sont proscrits.

SUJET

« *Regarder, voir, être vu* »

A partir de cette proposition, vous élaborerez une séquence pédagogique destinée à une classe de second cycle.

Membres du jury

Sylvie CLAIRET, Michèle GALEA, Raphaël GOMERIEUX, Odile JAGER-POIREL, Isabelle MARCHALAND, Sauveur PASCUAL, Pierre-Louis PHILIPPE, Maud ROUVIERE.

Rapport établi par Raphaël GOMERIEUX

Critères d'évaluation :

Saisie du sujet (Analyse, articulation et problématisation, références...)	/ 7
Programmation pédagogique (Dispositif crédible et créatif, pertinence des références, place de l'élève, acquisition, évaluation...)	/ 10
Pratique rédactionnelle (dont schémas et croquis)	/ 3

Ces critères sont *des indicateurs*, qui peuvent être légèrement déplacés ou modulés en fonction des copies.

1 – Les attentes de l'épreuve

L'épreuve pédagogique de l'agrégation interne s'adresse à des enseignants en exercice, qui doivent composer une leçon d'enseignement pour des élèves de lycée. À partir d'un sujet qui sera à analyser, les candidats doivent exposer, en cohérence avec l'analyse, le contenu d'une séquence pédagogique et en préciser les modalités. À cet égard, l'épreuve peut donc se penser comme accessible puisqu'elle s'ancre dans une démarche d'analyse, de réflexion et de transposition telle qu'on la pratique dans un quotidien d'enseignement. De la même façon que dans un cours de collège -situation professionnelle de la plupart des candidats- on attend la démonstration logique d'une pensée ouverte et documentée, qui articule théorie, culture et pratique artistique dans une même logique d'enseignement. Les réflexions à la base de la construction d'un cours d'arts plastiques restent ici fondamentales : quelle question d'enseignement sera traitée, pour quels élèves, selon quelles modalités ? En premier lieu il conviendra d'articuler ces points avec

le sujet, ensuite avec un contexte artistique et culturel, puis dans le cadre plus précis des programmes de l'enseignement des arts plastiques en lycée. Une épreuve accessible à tout enseignant donc, à condition qu'il s'y prépare et garde l'esprit ouvert aux contenus artistiques, théoriques et pédagogiques en mouvement.

II – La structure du devoir, entre analyse et proposition pédagogique

2.1- L'analyse :

Le sujet de la session 2009 se compose d'un ensemble de trois termes issus du champ lexical de la perception visuelle : « regarder, voir, être vu ». Certains candidats ont veillé à démarrer leur écrit par une élucidation méthodique des termes du sujet afin d'en repérer les différentes acceptions et d'en saisir les nuances au regard des arts plastiques. S'il faut prendre garde à ne pas être trop catégorique dans la définition des termes, ce travail préalable a souvent permis d'éviter les confusions ou les amalgames dans la poursuite de l'analyse. Soulignons que l'élucidation lexicale qui peut s'inscrire dans l'introduction, ne doit pas excéder quelques lignes et doit fournir un cadre de référence probant à l'établissement des grandes lignes de l'analyse.

Avant tout, il s'agit de s'emparer de manière sensible du sujet en spécialiste d'un domaine, celui des arts plastiques. Le candidat doit garder à l'esprit que le sujet, certes construit en trois parties, constitue avant tout une entité qu'il convient d'analyser dans son entièreté. Certains candidats ont parfois insuffisamment rendu productive la confrontation des termes et ont trop rapidement refermé leur analyse sur un seul type d'approche. S'il n'est jamais possible d'être totalement exhaustif, il est cependant demandé dans un premier temps d'inventorier un maximum de pistes de réflexion. De toutes ces réflexions doit naître un nombre varié et pertinent d'approches et de problématiques. Sur ce dernier point, le sujet permettait d'évoquer des questions aussi diverses que celle du dispositif de présentation, celle du point de vue et de la place du spectateur, celle du portrait et de l'autoportrait, celle de l'œuvre *jouable* ou encore de l'interactivité, etc. Ce n'est que dans la mise en place de la programmation pédagogique, qu'il appartient au candidat de choisir de ne retenir qu'un nombre restreint de problématiques selon la visée qu'il souhaite travailler avec les élèves. Les relations signifiantes qui se créent par la coexistence des termes, l'ordre dans lequel les mots apparaissent, bref la structuration et le *rythme* du sujet peuvent faire l'objet d'interrogations ouvertes mais mesurées de la part du candidat. Il faut *explorer* le sujet en rendant compte des enjeux qu'il suppose et des notions qui y sont sous-tendues. Signaler que le sujet progresse d'une forme active de la perception (voir, regarder) vers une forme passive (être vu), n'a d'intérêt par exemple, que si cela permet d'enchaîner sur des questionnements liés à des dispositifs artistiques jouant sur ce glissement. Pensons notamment à l'œuvre de Dan Graham, *Present, continuous, past(s)*, 1974, où le spectateur est invité, par étape, à vivre une progression perceptive semblable, etc.

Dans tous les cas, le candidat doit toujours veiller à ne pas caricaturer son propos, les analyses les plus riches sont celles qui ont su éviter les faux découpages et les faux clivages. Par exemple, affirmer de manière tranchée que l'art ancien était exclusivement contemplatif et que l'art contemporain a posé en pionnier la question des dispositifs intégrant le spectateur est erroné. Il est attendu du candidat une analyse fine et justement tempérée, capable de rendre perceptible dans quelles mesures, par exemple, la représentation du miroir dans la peinture pouvait être déjà une tentative de faire entrer l'espace du spectateur dans celui de l'œuvre, ou encore comment certains cycles de fresques prennent en compte les points de vue, le déplacement et la situation réelle du spectateur (ex : Piero della Francesca, *Cycle sur l'Histoire légendaire de la vraie croix*, exécuté de 1452 à 1458, Eglise de San Francesco, Arezzo) etc. Certaines copies aux idées pourtant pertinentes ont péché par une organisation inexistante du propos. La sensation que l'analyse est effectuée *à la volée* enlève souvent les réflexions dans la confusion. Trop peu de candidats ont sous-tendu leur analyse par un réel plan. Sans prétendre offrir un modèle unique de procédure, il convient sans doute avant de commencer la rédaction du devoir, de procéder par une phase de repérage et d'inventaire des idées, des pistes de réflexion et des références, puis de procéder à une hiérarchisation de ces connaissances en pôles majeurs. Préférez la répartition par thèmes plutôt que de manière chronologique. N'oublions pas que savoir hiérarchiser ses idées et rendre intelligible son propos sont des qualités essentielles pour tout enseignant. *Construire* une analyse c'est donc être capable, en filigrane, de faire apparaître un fil conducteur, une progression, faire montre de *suite dans les idées* et d'une capacité à porter à son comble une réflexion. C'est également maîtriser, pour les meilleures compositions, un certain sens de l'*intrigue*, être capable de *tenir en haleine*, de mettre en valeur et ne pas tout dire d'emblée.

Tout élément, toute référence, toute réflexion apportés par le candidat doivent être véritablement opérants dans le cadre du sujet proposé. En aucun cas le candidat ne doit détourner son analyse des questions posées, les digressions aussi intéressantes soient elles, sont à juste titre sanctionnées en tant que hors sujets. Il n'est donc pas attendu non plus de démonstrations arbitraires de connaissances. Certaines analyses au départ intéressantes, se sont malheureusement laissées prendre au piège de l'érudition stérile. À l'inverse, certains agrégatifs sont parfois trop allusifs ou rapides dans l'élucidation de leurs idées. Les remarques et les références ne sont considérées comme pertinentes que dans la mesure où le candidat prend le temps de repérer, de nommer, d'expliquer et de démontrer la valeur des problématiques qu'il met au jour. Il ne faut donc pas faire l'économie de certaines articulations logiques dans l'analyse, même sous

prétexte d'évidence : c'est prendre le risque sinon, de donner la sensation que des éléments sont restés impensés.

Problématisation...

L'analyse des éléments du sujet conduit logiquement à l'émergence des questions artistiques en jeu, des pistes qu'il convient de dégager comme autant de possibles à enseigner. Cette problématisation, encore fluctuante à ce stade du devoir, doit être menée sous forme de questions ouvertes et communicables au jury. Même succincte, cette phase de réflexion ne peut être évacuée car elle prépare la séquence d'enseignement à venir. Les éléments du sujet, les œuvres et démarches citées doivent soutenir ce questionnement et enrichir la réflexion du candidat. C'est à travers ce balayage que l'on appréciera l'ouverture du candidat, sa capacité de synthèse et de déplacement autour des notions artistiques dégagées. Ces problématiques devront être en rapport avec le sujet, l'analyse et les œuvres commentées, rester réalistes et suffisamment cernées pour être exploitables sur une séquence d'enseignement en lycée.

... et transposition didactique :

La transposition didactique fait figure, durant la composition écrite, de passage rapide mais efficace entre l'analyse effectuée et la programmation pédagogique à venir. Les problématiques doivent désormais donner naissance à une question d'enseignement. Le candidat doit faire preuve de discernement afin de sélectionner l'une des problématiques, la plus pertinente à travailler avec des élèves du second cycle, et dont il aura choisi le niveau au regard d'une connaissance précise des programmes d'arts plastiques. C'est le moment d'un véritable parti pris de la part du candidat, l'effectuation d'un choix parmi l'ensemble des possibles soulevés par l'analyse. Ce parti pris doit être précisément argumenté afin de définir une question d'enseignement dont les motivations et les implications seront conjointement exposées ensuite. La transposition didactique est donc le moment charnière où le candidat transposera les savoirs savants, mis en exergue par l'analyse, en une véritable programmation pédagogique visant efficacement l'apprentissage de contenus et de compétences.

Cette question doit être énoncée clairement et lisiblement, voire définie en tant que *transposition didactique* dans la copie. Cette transition indispensable entre la saisie du sujet et la séquence pédagogique, trop souvent implicite, laisse au correcteur une marge importante d'incertitudes, pas toujours levées dans la suite du devoir, qui ne permet pas d'en évaluer la cohérence. Là encore, il ne faut pas hésiter à identifier clairement les pistes possibles, et justifier du choix de l'une d'elles. Rappelons que le sujet de l'épreuve ne peut pas être la problématique à traiter, ou qu'une problématique sans rapport avec l'analyse annonce une séquence pré formatée par le candidat sans rapport avec le sujet.

III – Les œuvres, la place des références

Traiter du sujet de cette épreuve revient à s'appuyer sur des œuvres d'hier et d'aujourd'hui. Les compositions qui ont fait montre d'une connaissance maîtrisée à la fois d'œuvres du passé, d'œuvres contemporaines et actuelles (après 1960), ainsi que de leurs contextes, ont été valorisées. Le sujet n'invitait pas à se focaliser sur un unique médium : des médias aussi divers que la peinture, la vidéo, l'installation, l'art numérique, pour n'en citer que quelques-uns, trouvaient facilement leur place dans l'analyse. Les candidats sont donc invités à démontrer une connaissance étendue des arts plastiques. Certains agrégatifs ont judicieusement éclairé leurs propos par des références théoriques et critiques, mais également par des auteurs issus de la sphère élargie des connaissances humaines (philosophes, scientifiques...). Toutes ces références sont à analyser conjointement sous l'angle du sujet et des programmes, elles doivent trouver leur place principalement durant l'analyse, mais peuvent apparaître également durant la programmation pédagogique. Lors de l'analyse, les références ont un rôle primordial d'appui à la réflexion menée par le candidat. Elles peuvent être sollicitées et confrontées, dans des rapports d'approfondissement ou de contrepoint afin de rendre compte d'une divergence de point de vue ou encore pour relativiser une conception. Les références n'ont pas le rôle de simples ornements, elles doivent au contraire faire naître la réflexion et rendre intelligibles les problématiques dégagées par le candidat. Durant la programmation pédagogique, il s'agit d'évoquer les œuvres qui seront effectivement montrées aux lycéens, dans le but de questionner, d'analyser, de comparer et d'enrichir les réflexions et la pratique des élèves. Quelle est la pertinence des œuvres montrées par rapport à la question d'enseignement ? À quel moment de la séquence et comment interviennent-elles ? Ces références doivent donc être adaptées au niveau choisi et leur nombre savamment dosé. Il peut certes s'agir de reproductions, mais également d'œuvres vues ou diffusées dans un cadre particulier d'institution : musée, Frac, Eroa (espace rencontre avec l'œuvre d'art)... Dans tous les cas, durant l'analyse comme durant la programmation pédagogique, les références ne doivent pas être démonstratives par la quantité mais bien davantage par leur qualité. Sur ce point, certains candidats n'ont pas su dépasser l'inventaire de noms cités. Une liste de références, aussi pertinentes soient-elles, sera considérée comme nulle si le candidat ne prend pas le temps d'explicitier ce qui est mis en jeu et ce qu'il en

retient pour alimenter sa réflexion. Beaucoup de candidats ont manqué de précision scientifique dans la dénomination des références : rappelons qu'il faut faire apparaître au minimum le titre précis de l'œuvre (en le soulignant), ainsi que le nom de l'artiste et une indication de date. Toute autre information utile est évidemment bienvenue. Il faut donc éviter au maximum les appellations génériques du type : « *dans les œuvres de...* » mais choisir plutôt une œuvre précise de l'artiste en question. La richesse de la culture artistique du candidat ne s'improvise pas, elle est le fruit d'une curiosité et de la fréquentation régulière d'œuvres et d'ouvrages depuis quelques années. À plusieurs reprises des agrégatifs ont puisé leurs seules références dans le corpus des œuvres issues des deux questions limitatives du programme de culture artistique du concours. Certes des œuvres emblématiques peuvent paraître incontournables, mais l'usage de références doit être également un moyen de rendre perceptible le ferment artistique qui construit la sensibilité propre du candidat. On peut également rappeler que ces références artistiques sont la base de notre formation d'enseignants en arts et ne peuvent être exclues de la copie, ce qui s'est pourtant vu.

2.3 – La séquence pédagogique :

Problématisation et transposition doivent préparer dans une même cohérence la séquence qui sera proposée à des élèves de lycée (certains candidats ont encore situé cette séquence en collège, et donc en dehors du cadre du concours). La programmation pédagogique est un ensemble complexe qui comprend la phase de lancement de la séquence d'apprentissage, la forme et la nature de son développement, la présentation du contexte temporel, éventuellement la définition du contexte environnemental, le corpus des œuvres et références montrées aux élèves, les grilles de critères d'évaluation, et tout autre outil élaboré par l'enseignant. En somme, la programmation pédagogique doit rendre compte de la stratégie mise au point par le professeur afin de rendre opérants les apprentissages visés.

La séquence d'apprentissage débute généralement par une incitation ou une proposition. Celle-ci peut être de nature verbale, comme c'est le cas dans la plupart des copies, mais elle peut également être de nature iconique, ou d'ordre expérimental. En effet, commencer par voir certaines œuvres, entrer dans une phase de tâtonnement à partir de matériaux et d'outils, peuvent être d'autres façons, tout aussi pertinentes, d'amener un questionnement à la portée des élèves. **Quoi qu'il en soit, en aucun cas le candidat ne doit reprendre mot pour mot le sujet du concours comme énoncé susceptible d'être donné aux élèves**, comme le jury le rappelle chaque année.

Durant la séquence d'apprentissage, l'enseignant doit veiller à mettre ses élèves dans une phase de production plastique, celle-ci sera circonscrite par des consignes voire par des contraintes qu'il convient de définir et d'argumenter. Dans quelques copies les candidats se sont parfois contentés de proposer des exercices techniques arbitraires. Rappelons que la production plastique ne doit pas se résumer à la simple exécution d'une *commande* ordonnée par le professeur, une certaine divergence et une réelle créativité dans les réalisations des élèves doivent être rendues possibles par l'incitation. Surtout, la pratique des élèves trouve sa légitimité en fonction de sa capacité à faire surgir des questionnements en liaison avec l'objectif visé. Pour reprendre les termes de G. Pélissier, "*si on engage les élèves dans « une pratique », au sens artistique, c'est l'aventure. La pratique c'est le lieu de l'événement. Ni l'élève ni l'enseignant ne savent ce qui va être fait, et ce qui sera fait se signifiera par sa singularité.*" Le candidat devra faire sentir cette pratique aventureuse et incertaine au travers de sa séquence, émettre des hypothèses qui resteront ouvertes, mais plausibles. Il devra penser la pratique, au-delà du "voir" de l'historien, légitimer une spécificité et une démarche qui sont celles de l'enseignement en arts plastiques.

Le contexte temporel est un facteur déterminant dans l'organisation pédagogique de l'enseignant. A quel moment de l'année a lieu la séquence pédagogique, sur quels prérequis s'appuie-t-elle ? Combien de séances seront-elles utiles, devront-elles être découpées, en combien de phases et de quelles natures ? Quelle place est accordée aux échanges verbaux, à la recherche et à l'expérimentation, au regard porté sur des œuvres ? Les phases de pratique alternent-elles avec des phases de culture artistique ? etc. Autant de questions qui doivent donner place à des réponses argumentées et non mécaniques ou préformées. Certains candidats ont parfois proposé des programmations pédagogiques totalement disproportionnées évinçant la théorie au profit de la pratique ou inversement et marquant par là même une méconnaissance des attendus des programmes du lycée.

Dans un autre registre, il peut être intéressant d'évoquer les différents lieux investis par les élèves dans et en dehors de l'établissement, seulement dans la mesure où cela a une pertinence. Dans tous les cas, il ne faut pas perdre de vue la *faisabilité* de l'ensemble et éviter les descriptions qui localiseraient trop le candidat et mettraient en péril l'anonymat. Notons que certains agrégatifs ont dessiné des tableaux intelligibles pour rendre compte en « un coup d'œil » des différents découpages temporels et spatiaux. Cette forme peut être intéressante en complément de l'écrit, à condition de ne pas se substituer à la rédaction.

Le corpus des œuvres et références montrées aux élèves doit être détaillé. Certaines œuvres seront simplement citées en reprise de l'analyse, d'autres s'ajouteront et seront alors davantage explicitées. Il convient également de préciser dans le cas de la mise en place d'une sortie scolaire ou d'un partenariat avec une institution ou un intervenant, l'intérêt et la visée pédagogique recherchée.

Enfin, l'évaluation doit être l'objet d'une intention particulière. Trop de candidats se sont contentés de citer les textes officiels ou les programmes tels quels. Ont été appréciées les copies mettant en avant des critères précis d'évaluation, définis en rapport direct avec l'incitation proposée. *Comment, quand et par qui*

ont lieu les phases d'évaluation ? sont des questions qu'il est également intéressant de renseigner. Certains candidats ont pris le temps de décrire succinctement des productions plastiques d'élèves, il s'agissait bien évidemment d'un exercice de spéculation sur la divergence potentielle des réalisations. Cet effort a souvent été salué et a permis de donner une dimension plus concrète à l'évaluation. Il permet par ailleurs de visualiser (souvent par des croquis pertinents) les attentes du candidat quant à la séquence, ramène l'aspect virtuel de cette épreuve à la réalité pédagogique rencontrée dans les classes. De même, envisager et anticiper sur les questions ou les remarques formulées par les élèves peut participer de ce même ancrage dans une réalité d'enseignement.

Notons pour conclure, que le devoir doit se diviser équitablement entre la partie *analyse* et la partie *programmation pédagogique*, le candidat veillera à gérer le temps de l'épreuve en tenant compte de cet impératif.

Parmi les écueils à éviter, signalons les séquences inopérantes ou trop confuses pour être exploitables, ou encore des séquences trop ambitieuses par manque de recentrage sur des contenus précis. Il est également regrettable que certains candidats cernent mal leur mission d'enseignant, proposant des séquences irrecevables, aux contenus douteux, qui mettent l'enseignant ou les élèves en difficulté.

Production écrite

Il semble utile de rappeler les attentes d'une épreuve écrite du concours de l'agrégation : un devoir rédigé et argumenté, lisible et intelligible. Un plan clair, une problématique identifiée, un déroulement explicite témoignent d'une pensée fluide et d'une pratique rédactionnelle maîtrisée. L'introduction peut permettre une ouverture au sujet, une accroche singulière qu'il conviendra ensuite d'argumenter. Le plan du candidat, qui doit être explicite lors la préparation, peut n'apparaître qu'au fil de la lecture si besoin. Quelle que soit la forme adoptée, l'essentiel est de communiquer une pensée structurée, de façon exhaustive et explicite puisque, contrairement à la leçon de l'épreuve d'admission, le devoir doit se comprendre à la seule lecture de la copie.

La préparation de l'épreuve doit intégrer cette contrainte rédactionnelle, les candidats doivent s'y entraîner. Dans certains devoirs, la syntaxe apparaît approximative, et bien souvent l'orthographe devient aléatoire. Des copies fleuves, au-delà de la difficulté qu'elles représentent pour le correcteur, manquent particulièrement de synthèse et de relecture. D'autres communiquent abusivement de façon schématique, sans développement ni argumentation rédigée. On veillera enfin à une graphie lisible, avec tout moyen d'écriture et de mise en page au service de cette lisibilité !

La plupart des candidats intègrent les croquis attendus au fil de leur devoir. Outre leur qualité graphique, ces croquis doivent démontrer la pertinence des propos, et non intervenir en rappel d'une œuvre citée. Certains candidats émettent sous cette forme des hypothèses de productions d'élèves, d'autres s'en sont servi pour exposer la relation du spectateur à l'œuvre, souvent à bon escient. Les schémas semblent plus difficiles à formaliser, tant dans la forme que dans le contenu. Les trois termes du sujet, recomposés en tableau d'une page entière, agrémentés de flèches diverses laissent le jury perplexe quant à la démonstration souhaitée ! De même, l'usage d'un tableau synoptique peut s'avérer explicite du déroulement d'une séquence s'il est éclairé d'une argumentation, mais ne peut s'y substituer. L'absence de croquis ou de schémas a pénalisé les candidats. L'emploi de la couleur doit être exclu, le sujet précisant que le même outil doit servir à l'ensemble de la copie.

VI – Remarques /conseils

Cette épreuve requiert du candidat de nombreuses compétences dont il doit faire preuve dans un temps limité. S'y préparer nécessite un travail spécifique, en particulier pour bien comprendre le cadre réglementaire et pédagogique de l'enseignement des arts plastiques en lycée, ainsi que des épreuves du baccalauréat. L'échelle de notes est ample, les copies les plus faibles semblent surtout concerner des candidats qui se présentent "pour voir", sans aucune connaissance parfois des attentes de l'épreuve. Le bon niveau de préparation s'est ressenti également, par la connaissance des candidats du cadre institutionnel et par l'engagement dans des propositions ambitieuses et argumentées.

L'usage des TICE, s'il est largement exploité dans de nombreuses copies, semble pour certains relever d'un futur lointain et hypothétique. Rappelons que les "nouvelles technologies" sont apparues dans les programmes de collège il y a une dizaine d'années, et que les lycéens arrivent avec un brevet informatique (B2i) validé dans le diplôme du brevet. Les épreuves du bac imposent par ailleurs des planches numériques et infographiques, qu'il convient donc de préparer dans le cadre du cours. S'il semble pertinent de vérifier certains acquis, on peut difficilement prétendre simplement initier à ces technologies au niveau de la terminale.

Se préparer à l'épreuve est la meilleure façon d'y accéder. Si l'engagement est important pour un enseignant en poste, il permet cependant une actualisation des connaissances que l'on peut réinvestir dans sa pratique professionnelle.

Les rapports de jury, les préparations académiques ou personnelles, la lecture des programmes, de l'actualité de l'enseignement des arts plastiques sont autant de pistes à explorer pour les futurs candidats. Les ressources Internet académiques donnent accès très simplement aux textes réglementaires, de même qu'aux sujets de bac. Les espaces d'échanges pédagogiques et les plates-formes enseignantes permettent de visualiser des pratiques pédagogiques, à prendre comme exemples et non comme modèles, de même que des productions d'élèves.

Il apparaît incontournable de rappeler, comme chaque année, que chaque candidat doit entretenir sa culture artistique par une approche personnelle du champ artistique : visite d'expositions, de musées, lectures théoriques et critiques, qui seront le fondement d'un enseignement ouvert et engagé.

Liens Internet :

CNDP : <http://www.cndp.fr/seconde/arts/>

EDUNET : <http://www.educnet.education.fr/arts>

BO : <http://www.education.gouv.fr/pid285/le-bulletin-officiel.html>

Epreuve de culture artistique

Durée 5 heures, coefficient 1

Rappel du cadre réglementaire de l'épreuve (arrêté du 10 juillet 2008 (B.O. n°30 du 31 août 2000)

Epreuve de culture artistique : épreuve écrite accompagnée de schémas et de croquis explicatifs. A partir d'un dossier de documents visuels, le candidat répond à plusieurs questions portant sur des créations, des manifestations, des problématiques ou des techniques spécifiquement liées aux arts plastiques ainsi que sur des connaissances d'ordre historique et culturel (durée : 5 heures ; coefficient 1) Cette épreuve s'inscrit dans le cadre d'une programme limitatif publié tous les trois ans.

Sujet n°1

En vous appuyant sur une analyse comparée des documents joints, vous aborderez la question des rapports qu'entretiennent corps et espace dans l'œuvre gravée de Dürer.

Document 1 :

Albrecht Dürer : « Le Perspectographe à la femme couchée », in Philippe Comar, *La perspective en jeu, les dessous de l'image*, Découverte Gallimard, p. 105.

Document 2 :

Albrecht Dürer : « Le Bain des hommes », vers 1496, gravure sur bois, 391 x 280, in Erwin Panofsky, *La vie et l'œuvre d'Albrecht Dürer*, Hazan, p. 87.

Sujet n°2

A partir de l'étude des documents joints, vous ferez apparaître les traitements de la réalité du corps dans les arts numériques de 1975 à nos jours.

Document 1 :

Bill Viola, *Nantes triptych*, installation vidéo, 1992, in Pierre Barboza, *Les nouvelles images*, Somogy éditions d'art, 1997, p. 104.

Document 2 :

Merce Cunningham, *Biped*, Stage-diagram, 1999, Logiciel *Lifeform*, Fondation Merce Cunningham.

Document 3 :

Tomb raider, Core Design, Lara Croft, jeu vidéo, 1997, in *Les nouvelles images*, Somogy éditions d'art, 1997, p. 97.

Membres du Jury

Philippe COUBERTERGUES, Yann DELMAS, Chantal FERRAND, Christine GETTLIFFE,
Nicolas NAUZE, Martine ROMINGER, Céline SCHWEITZER, Frédéric SICART.

Rapport établi par Frédéric Sicard, avec la collaboration de Yann Delmas

Des documents pour une question :

Pour le candidat, l'étude des documents détermine sa capacité à *voir*, à regarder des images en relation avec le sujet proposé ; puis sa capacité à *faire voir*, c'est-à-dire à expliciter sa compréhension du sujet, à opérer un parti pris issu de l'analyse, à traiter la question par le développement d'une réponse dynamisée par l'exploitation de quelques œuvres précises et pertinentes. Le candidat mobilise efficacement son *savoir* au service d'une réponse au sujet sans exclusive mais sans dérive inappropriée. L'élaboration de croquis et schémas explicatifs est une contrainte : certaines copies ont fait l'impasse sur ce point, particulièrement pour le sujet sur les arts numériques. Cette obligation est à considérer comme une compétence attendue de la part d'un professeur d'arts plastiques. D'une certaine façon, croquis et schémas établissent des relais avec le texte de la rédaction et participent à la démonstration. Il faut enfin rappeler que les croquis, schémas et écrits, doivent être réalisés avec le même stylo.

Cette possibilité d'envisager le travail pour l'épreuve de culture artistique nécessite donc un va-et-vient permanent entre les documents et le sujet, une sorte de maillage complexe et dense où apparaissent des notions propres à construire un questionnement, à apporter des éléments de réponse, à exercer une pratique réflexive.

Ainsi, pour le sujet n°1, il est demandé de s'appuyer sur une analyse comparée des documents : certes, il faut montrer les points de divergence et de convergence, mais dans le cadre de la question posée : les relations qu'entretiennent *corps et espaces* dans les gravures de Durer.

Les documents appellent des connaissances au regard du sujet posé ; de là, des idées ou hypothèses de travail se mettent en place, des partis pris sont alors clairement argumentés, justifiés et validés par des références théoriques qui soutiennent la thèse et par des références artistiques qui donnent une résonance, circonscrivent un champ. Dans ce « jeu » de l'analyse comparée, on n'exclut pas a priori certaines pistes qui pourraient venir soutenir ou invalider une hypothèse émise et ainsi enrichir la réflexion.

La pratique analytique convoquée pour l'étude du sujet n°2 a parfois été entravée par des descriptions trop longues ; il en résulte un oubli de la commande au profit de considérations diverses mais hors propos. La difficulté du sujet consiste donc à prendre en compte chaque document (texte et image) comme point de départ, en cherchant à faire apparaître les traitements de la réalité du corps dans les arts numériques. Autrement dit, il convient de s'appuyer sur la singularité des documents et de mettre en exergue un certain nombre de réalités du corps, pour élargir la réflexion au champ des arts numériques, grâce à la connaissance maîtrisée d'un corpus d'œuvres relevant de la question.

Une généralité encore, les deux sujets sont à traiter...

Sujet n°1

Albrecht Dürer (1471-1528) est un artiste de la Renaissance allemande. Dire cela, c'est déjà évoquer Dürer comme la figure du passeur entre une tradition gothique du Moyen-Age et les thèses de la Renaissance italienne. Si son œuvre peinte est important dans l'histoire de l'art, c'est par la gravure, un art du multiple, que Dürer diffuse dans toute l'Europe ses préoccupations artistiques.

Deux documents nous permettent de réfléchir à l'évolution de son art quant aux rapports qu'entretiennent corps et espace dans son œuvre gravée.

Le document 1 nous présente une gravure au format horizontal représentant l'utilisation par un dessinateur d'un perspectographe : à gauche, une femme allongée sur une table pose pour l'artiste assis à

droite à cette même table ; entre eux, une grille quadrillée. Sur une feuille quadrillée de la même façon, le dessinateur concentré, l'œil droit appliqué à un viseur vertical centré sur le milieu de la grille, s'efforce de reproduire le modèle en utilisant les points de rencontre des lignes de la grille verticale avec celles du modèle. Cette machine de vision montre un dispositif mécanique d'analyse du monde qui permet à l'artiste de chercher à en comprendre la représentation. Cette scène démonstrative est située dans un espace construit ouvrant par deux fenêtres sur un paysage ; cet espace représenté est lui-même soumis à une perspective centralisée mais pas centrale par rapport à l'espace de la gravure ; le point de fuite est légèrement décalé par rapport à l'axe médian. Un vase et un arbuste en pot, telle une évocation de la nature domestiquée, sont posés sur le bord de la fenêtre de droite, assurant un passage de l'espace intérieur à l'espace extérieur à la scène. Une conception scientifique de la perspective est mise en jeu, repérable par l'effet de symétrie et la stricte application de la construction des éléments qui y sont soumis.

Le document 2 est d'un abord plus complexe. La gravure représente une scène de bain public. Six hommes nus très différents par leur attitude et leurs activités sont installés dans un espace ouvert à l'arrière-plan sur un paysage parsemé de bâtiments de style nordique, de collines, de végétation, d'une fontaine, bref d'un espace fourmillant de détails. Un toit de branchages est supporté par un poteau de bois auquel répond au milieu de la scène un arbre tortueux. Au premier plan, le sol est jonché d'éléments aussi différents qu'une plante, un seau, des pierres, un fruit, de l'herbe ; puis un muret de pierres taillées dont on devine les agrafes de maintien parcourt l'espace de gauche à droite ; la poutre du toit forme dans le haut de la page la même horizontale. L'organisation de corps juxtaposés crée un effet d'aplatissement de l'espace. Dürer utilise la diminution de la taille des personnages et des autres éléments du décor pour marquer l'éloignement ; sur la partie droite, l'organisation se fait par étages pour montrer la profondeur. La jointure des pierres du muret et les bardeaux du toit signalent une tentative de perspective ; mais la convergence des lignes est empirique. Si le traitement des corps paraît si hétérogène, c'est que Dürer réinvestit ses influences : Mantegna pour les deux hommes de devant, le gothique médiéval pour le buveur, en même temps que l'Italie avec Bellini pour le contraposto du personnage de gauche. Dürer synthétise à ce moment là ses connaissances ; son maître Wolgemut ne lui a pas appris la perspective, il s'y initie lors de son premier voyage à Venise en 1494. L'ensemble, de par ses successions de plans et de corps, est de conception gothique où se lit l'influence italienne.

Les deux gravures proposent deux scènes profanes ; *le bain* se situe au début de la carrière de Dürer et *le perspectographe* vers la fin. L'un et l'autre montrent l'intégration des figures à l'espace selon deux conceptions différentes : l'une plutôt naturaliste et l'autre scientifique et didactique. Le bain montre un espace hétérogène, saturé par les corps où la lisibilité est difficile. Le perspectographe s'inscrit dans un espace rigoureux reposant sur la symétrie et l'ordre ; cet effet des préceptes italiens, où la représentation de l'espace précède les figures nous amène à mieux cerner la figuration des corps et leur évolution entre les deux documents.

A la Renaissance, représenter le corps humain, c'est lui donner plus de volume et de vie, c'est aussi s'intéresser à ses proportions. La reprise étudiée du canon antique permet aux renaissants une élaboration scientifique du corps représenté. Dürer est conscient de la difficulté de concilier canon théorique et observation de la nature. Dans sa *Némésis* (ou *la grande fortune*), il utilise les proportions issues du canon de Vitruve associées à l'observation d'un modèle de chair (l'épouse de Pickheimer). Il comprend très vite les limites de l'application de la théorie à l'étude et la représentation du naturel. Il résout partiellement ce dualisme par le traitement du modelé : les lignes graphiques se rapportent à l'idée, au plan général, c'est -à dire au canon et les lignes optiques au modelé qui assure un rendu réaliste des chairs et des volumes. Dans *le bain*, les corps sont italianisants de par leur modelé et leurs proportions, le paysage reste nordique de par l'étagement des plans. Dürer peut étaler son savoir-faire en matière d'anatomie. Dans le document 1, le corps est traduit en deux dimensions ; il n'est plus dans l'espace, il s'inscrit sur une surface, celle du support tramé par une grille. Il y a une volonté de théoriser l'espace.

Dès 1496, Dürer veut présenter au monde nordique des nus all'antiqua, prétextant des thèmes moralisants, mythologiques ou allégoriques pour justifier la présence des nus : c'est le cas du *Bain* mais aussi du *Songe du docteur ou La tentation du paresseux*, 1497 ou du *Bain des femmes*, 1496 - ou encore, quatre des six personnages du *Bain des hommes* qui semblent provenir de la théorie des humeurs d'Hippocrate (le sanguin, l'atrabilaire, le flegmatique et le bilieux) ce qui justifierait leur attitude et leur posture.

Les corps présents dans le perspectographe évoquent une véritable mise en scène où chacun a un rôle : le modèle, l'artiste et d'une certaine manière, la machine de vision qui règle les postures. Ici Dürer mêle les figures à l'architecture et les proportionne ; la perspective devient mesure de l'homme : le point de vue se détermine par rapport au spectateur et cette conception est totalement novatrice dans un monde encore dominé par une pensée théologique. Cette prise en compte du spectateur dans la mise en œuvre d'un espace figuré constitue la réponse à la question des rapports qu'entretiennent corps et espace.

Dans *le bain*, le regard du spectateur circule selon des focalisations générées par les lieux de la gravure, dans un espace de narration anecdotique et humain.

Dans *le perspectographe à la femme couchée*, grâce à la perspective maîtrisée et au canon abouti, par cet art réglé selon des concepts mathématiques, le spectateur entre dans un espace de représentation.

Le sujet n°2

L'étude des documents : quelle méthode ?

Certains candidats ont proposé une analyse en trois parties distinctes alors que d'autres ont préféré dégager quelques axes problématiques ; il n'y a pas de modèles d'écriture plus efficaces l'un que l'autre en terme d'analyse. Cependant on peut affirmer que les textes les plus stimulants ont été ceux qui, s'emparant de la question dans sa globalité, ont annoncé un plan et délimité une méthode d'approche qui laissaient libre le candidat d'aller et venir, comme une forme de « repentir » toujours possible de l'écriture, étant donné le temps limité.

La réalité du corps dans les arts numériques ouvre la question des moyens de production et d'exposition de l'image issue des nouvelles technologies ; les images des corps figurés entretiennent des rapports spécifiques avec le spectateur : l'image devient un lieu explorable, l'objet de l'expérience. Cependant les nouvelles technologies traitant de l'image fixe et animée englobent largement le champ plus réduit des arts numériques. Comment dès lors circonscrire ce champ au regard de la production mondiale, quelles spécificités déterminent une œuvre d'art numérique ? Dans leur ouvrage, *L'art numérique*¹, les auteurs dégagent les enjeux complexes de cette relation relativement nouvelle de l'art au numérique ; nous en retiendrons un : la question du réel et de ses modèles, sa simulation et sa programmation au carrefour de l'art et de la science.

D'autre part, de quels corps parle-t-on ?

Les documents, tour à tour, nous donnent à voir le corps de la vie à la mort, le corps dansant et son double numérique et le corps héroïque virtuel. Chacun détermine une temporalité et un espace différent ; chacun invite le regardeur à vivre une expérience sensible particulière. Le corps de ce dernier est à son tour convoqué.

La nature des documents (l'image et sa légende) nous conduit à ouvrir le champ strictement artistique et plastique comme champ d'étude pour pouvoir finalement réfléchir aux traitements du corps, à leurs spécificités au sein de l'art mais aussi, comme en contrepoint, dans le champ du divertissement culturel.

Nantes triptych, 1992, de Bill Viola est signalé comme *installation vidéo* dont on peut ici rappeler les enjeux dans l'histoire de l'art du XX^e siècle : l'installation vidéo présente un *décloisonnement des disciplines, des assemblages de matériaux hétéroclites et para-artistiques, une fuite des lieux institutionnels, une participation du spectateur*, elle est caractérisée par son *éphémérité, indétermination et temporalité*. (...) Elle est un lieu de réflexion sur le « cadre » où l'art se manifeste, lieu des implications formelles symboliques et idéologiques que cet espace joue dans la réception de l'œuvre, interrogeant ainsi les codes qui conditionnent les relations art et spectateur².

Biped, 1999, de Merce Cunningham, nous propose une captation d'un spectacle de danse où se mêlent l'image des danseurs et l'image projetée de ces mêmes danseurs ayant subi un traitement informatique grâce au logiciel *Lifeform* ; toutefois, on sait que Cunningham a utilisé ce logiciel de traitement de l'image animée aussi bien pour la mise en œuvre et l'exposition de son spectacle que pour sa préparation : *l'écriture de programmes informatiques d'assistance chorégraphique (...) servent à analyser les mouvements, à préparer des chorégraphies, mais également à inventer de nouvelles figures*³. L'indication de la technique « Logiciel Lifeform » pour *Biped* implique la dimension exploratoire de la chorégraphie dans son élaboration, l'expérimentation à laquelle les corps des danseurs se soumettent en liaison et en interaction avec leur double. La nature hybride de cette œuvre chorégraphique n'est pas sans lien avec les recherches transdisciplinaires auxquelles Cunningham participait déjà avec les artistes du Black Mountain College dans les années 1950, dans leurs tentatives de *décloisonnement des disciplines artistiques pour briser les frontières entre l'art et la vie*, comme le préconisait John Cage.

Le troisième document est une captation d'écran du célèbre jeu vidéo *Tomb Raider* créé en 1997. Nous verrons plus loin que la présence de ce type d'image non artistique au sein du corpus proposé nous permettra d'ouvrir la question de la virtualité et ses incidences en terme de simulation et d'utilisation.

De quels traitements de la réalité du corps s'agit-il ?

Bill Viola joue ici de l'effet de présence : présence du dispositif de présentation qui immerge le spectateur, présence des corps représentés. Ainsi les images latérales du bébé et de la personne âgée dont on sait par ailleurs qu'ils sont le fils et la mère de Viola, sont comparables aux photographies de format carré, en noir et blanc, de visages cadrés très serrés de Philippe Bazin (séries *Les vieillards*, 1985-1986 et

¹ Edmond Couchot et Norbert Hillaire, *L'art numérique*, Paris, Flammarion, 2003.

² *Groupes, mouvements, tendances dans l'art contemporain depuis 1945*, ENSBA, 1989.

³ Françoise Parfait, *Vidéo un art contemporain*, éditions du Regard, 2007.

Nés, 1998-1999) visages cherchant « à affirmer la présence au monde d'êtres qui me sont étrangers mais sans lesquels je ne saurais vivre ». Cette problématique de la vie encadrée par la naissance et la mort semble comparable à un memento mori, une vanité ; le traitement du corps flottant de l'image centrale dans un espace bleuté, aquatique, participe d'une temporalité incertaine qui serait donc la vie, ce temps entre la naissance et la mort. La légende n'indique pas la durée du *Triptyque de Nantes*, mais on sait que Viola ralentit souvent ses images ; le temps diégétique ou représenté est ici celui d'une vie ou de la vie, et le temps de l'exposition est ralenti ou étiré par rapport au temps de la captation des trois corps. Le spectateur éprouve ainsi la durée (de la vie) dans la durée (de l'exposition) et perçoit l'œuvre comme une expérience vécue. En intégrant sa présence physique, l'installation vidéo invite le corps du spectateur à passer du monde réel à un monde intérieur et le soumet à une réflexion sur la condition humaine. Cela est renforcé par le dispositif en triptyque. La lecture des images ne fonctionne pas de gauche à droite mais opère une double lecture à partir de l'image centrale vers les deux images latérales qui nous renvoient à celle du milieu et ainsi de suite ; le même sens de lecture s'établit dans les triptyques picturaux de Bacon ou de Beckmann par exemple. Loin de la narration linéaire, le dispositif en triptyque semble toujours amener le spectateur à établir une lecture en double boucle, à la fois comme une fermeture des espaces latéraux de projection et un retour perpétuel vers le panneau central ; l'allusion dans la culture occidentale au thème de la crucifixion est évidente. Le triptyque de l'érection de la croix, 1610-1611, de Rubens, au programme de terminale, option facultative, en est un autre exemple.

Le corps dansant constitue la matière du chorégraphe Merce Cunningham. Grâce au logiciel *Lifeform*, chaque danseur est doublé de son image en mouvement projetée au devant de la scène : une image fluide, serpentine et démesurée qui amplifie le travail du corps du danseur et augmente le champ d'observation du spectateur ; *le corps débarrassé de son poids par la représentation électronique, retrouve équilibre et énergie en multipliant ses pôles de présence à travers la multiplication de ses apparences vidéographiques ; la tactilité de l'image se substitue au poids du corps absent*⁴. L'apparence donnée aux corps des danseurs est immédiatement lisible comme production d'un traitement informatique de par sa forme, son échelle ou peut-être ses traces lumineuses que l'on devine sur le document. Il en va tout autrement pour le traitement de l'héroïne du jeu vidéo *Tomb Raider* conçue comme simulation d'une femme répondant aux critères stéréotypés d'un canon moderne digne d'un tabloïd sur papier glacé. Le choix de ce document est problématique : il n'a a priori rien à voir avec l'art si ce n'est d'une façon très dérisoire, l'évocation lointaine d'un nu académique qui encombrait les Salons à la fin du XIX siècle et celle du modèle stéréométrique du corps humain de Polyclète – « le Beau est engendré au moyen de beaucoup de nombres » - définissant ainsi son canon c'est-à-dire la règle selon laquelle il s'agit de construire un corps humain, un corps idéal.

Au delà de l'aspect fantasmagorique de Lara Croft, ses auteurs ont eux-aussi utilisé le calcul sous forme de programme informatique pour créer une image de synthèse, pour donner à voir l'image virtuelle d'un corps. Il est clair que depuis 1997, année de la sortie de ce jeu, les ambitions simulatrices de l'image des jeux vidéo ont été augmentées et de l'amélioration technique des programmes informatiques (le calcul des données) et de la capacité des machines à lire ces programmes (augmentation de mémoire vive). Le corps en facettes de Lara Croft ainsi que les décors dans lesquels elle évolue, paraissent archaïques au regard de la qualité produite aujourd'hui.

Les traitements de la réalité du corps chez Viola sont finalement assez comparables à ceux de la peinture classique, n'étaient les moyens de production et d'exposition de l'image.

L'image en mouvement produite par Viola s'inscrit dans le champ de l'art vidéo dont on sait qu'il naît dans les années 1960 de deux gestes instaurateurs qui, curieusement, n'impliquent pas de caméra vidéo : le processus-action du décollage de la télévision par Wolf Vostell avec par exemple *Sun in your head*, 1963, et de la performance/installation de Nam June Paik, *Exposition of Music Electronic Television* à la Galerie Parnass à Wuppertal en 1963. Si l'art vidéo trouve sa source dans un art du dérèglement du poste de télévision, Viola va imposer une construction vidéographique dont la matière première est le temps, exploitant toutes les ressources du mixage pour manipuler les images électroniques : l'espace et le temps se télescopent ; le mixage vidéo des flux plutôt que le montage cinématographique des plans évoque cette fluidité chez Viola le « sculpteur de temps ». L'image vidéo projetée rend visible le grain ou les pixels ; le matériau fondamental de l'image vidéo est le point-durée et non plus le point-espace de la photographie et du cinéma. Le point électronique est numérisé par la codification digitale ; la vidéo a préfiguré dans son dispositif même et par ses expérimentations très empiriques et artisanales (...) ce que les logiciels de traitements d'images permettront de faire de façon beaucoup plus rapide, mais pas forcément plus efficace⁵. En ce sens, de *Reflecting pool*, 1977/1980 à *Going Forth By Day*, 2002, accompagnant le développement de la vidéo, Viola imagine des œuvres de plus en plus complexes sans jamais rendre pesante leur part de technologie : le travail de la matière et de la durée de l'image est au service d'une démarche empreinte de spiritualité contemporaine autant que par la tradition de la peinture religieuse européenne.

⁴ Françoise Parfait, *ibid.*

⁵ *Ibid.*

Le corps du spectateur :

On l'a dit, le dispositif de Bill Viola permet à l'image vidéo de sortir de l'objet télévision permettant ainsi au corps représenté de passer de l'échelle 1 à l'échelle 10, et à l'écran cathodique de laisser la place à un écran de cinéma. L'espace de présentation est alors assombri. Le spectateur est totalement immergé dans l'image triple instaurée par son installation. « Nous étions devant l'image, nous sommes dans le visuel » constate Régis Debray.

Ainsi le spectateur fait l'expérience d'une amplification du réel. Poursuivant les conséquences du collage, ce « geste-vite » de la modernité, les combine-painting de Robert Rauschenberg convoquaient déjà largement le monde en des oeuvres mixed media ; l'intermedia de Fluxus héritée de Dada croisait les arts et leurs pratiques ; le multimedia contemporain est le fruit de ces mélanges, ces croisements, ces porosités entre les genres et les pratiques artistiques.

Le spectateur, dont l'espace physique fut déjà envahi par l'art, est aujourd'hui gagné dans son espace mental même.

On a vu ainsi naître une sollicitation nouvelle du corps du spectateur qui n'est plus seulement un regardeur, mais aussi un « inter-acteur » à l'oeuvre. Le corps contemporain a intégré la technologie, déclare Laurence Louppe à propos de la danse – évidence qui intéresse aussi le spectateur mais aussi le joueur de *Tomb Raider*. L'interactivité, maître concept du jeu vidéo avec son cortège de réalisme visuel et sonore, entraîne les joueurs vers de nouvelles relations aux écrans, de nouvelles représentations où le temps reste la seule donnée concédée dans un univers immatériel où le sentiment illusoire de vivre une aventure n'est que le résultat d'un programme écrit depuis longtemps. L'expérience de l'altérité, le rapport à la mémoire, sont totalement évacués ainsi que *l'expérience du monde et des autres* (programme de terminale spécialité arts plastiques).

Le spectateur des oeuvres de Viola et Cunningham réalise une expérience née d'une praxis. « Dans *The legible city (la ville lisible)*, 1990 de Jeffrey Shaw, le visiteur est en mesure de voyager à bicyclette dans un simulacre de ville constitué par la production assistée par ordinateur des lettres en trois dimensions qui forment des mots et des phrases au bord des rues. (...) Chaque personne (...) effectue un voyage textuel à travers les effets de sens produits par ces mots. (...) *The legible city* représente la ville médiatisée en tant que lieu d'interprétation qui réfléchit la ville réelle dans un espace imaginaire virtuel et qui évoque la poésie fluide du lieu, de la personne et de l'expérience éphémère⁶. »

⁶ Catalogue de la 3^{ème} Biennale de Lyon, RMN, 1995.

ADMISSION

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

Membres du jury

Mme BRIANTI Olivia, M. CORBAL Dominique, M. COUBETERGUES Philippe,
Mme ESPINASSY Laurence, Mme GUILBERY Dominique, M. HAENTZLER Bruno,
Mme LAY Sylvie, M. MOTRÉ Michel, Mme TRIVES Gisèle,

Rapport établi par Laurence Espinassy et Philippe Coubetergues

Rappel du texte réglementaire :

Arrêté du 10 juillet 2000 (B.O. n° 30 du 31 août 2000)

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

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

- Durée de préparation : quatre heures

- Durée de l'épreuve : une heure et quinze minutes maximum [leçon : trente minutes maximum ; entretien : quarante-cinq minutes maximum] ; coefficient 2

PREAMBULE

Le jury de cette épreuve a constaté lors de cette session une élévation du niveau des prestations. Les candidats semblent mieux préparés. Ils se sont montrés conscients des exigences de l'épreuve. L'exercice demeure difficile. Les meilleures prestations sont celles qui valorisent le capital de l'analyse dans la transposition et manifestent, au moment de l'entretien, une mobilité intellectuelle importante. L'agrégation est le plus haut grade de l'enseignement du second degré qui peut donner accès à des emplois à responsabilité. Au sein de ce concours, parmi toutes les épreuves écrites ou orales, la leçon demeure celle qui sollicite simultanément les connaissances culturelles et théoriques d'un champ disciplinaire ainsi que les compétences pédagogiques et didactiques requises pour le métier d'enseignant.

Ce rapport se veut complémentaire de ceux des précédentes années qu'il convient de consulter avec attention pour se faire une idée complète de cette épreuve.

Pour la forme de ce présent rapport, les rédacteurs ont choisi de proposer un *commentaire de la grille d'évaluation* reproduite dans le rapport 2008 et restée inchangée cette année. Les futurs candidats y trouveront un ensemble de conseils dont la seule ambition est de leur permettre d'éviter les écueils les plus courants.

Comme les années précédentes, les membres du jury de l'épreuve professionnelle orale ont fonctionné en trois commissions simultanées pour trois candidats qui travaillaient sur le même sujet tiré au sort par l'un d'eux au début des quatre heures de préparation. Une rotation permanente des membres du jury de l'épreuve permet d'harmoniser l'évaluation.

Voici donc la grille d'évaluation, et point par point les commentaires du jury.

Analyse (sur 5 points)

- ***fait preuve de méthode pour aborder les différentes dimensions du sujet ;***
- **sait exprimer la richesse perçue des documents avec un vocabulaire plastique maîtrisé ;**
- **peut proposer des rapprochements ou des oppositions ;**
- **est capable de les mettre en relation avec le contexte, l'histoire de l'art et avec d'autres références de son choix ;**

Didactique - 1^{er} volet (sur 5 points)

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

Didactique - 2^{ème} volet (sur 5 points)

- **sait construire un dispositif (pertinent, cohérent, dynamique et réaliste)**
- **anticipe une variété de réponses possibles de la part des élèves;**
- **a réfléchi à l'évaluation.**
- **est capable de présenter son dispositif dans le cadre d'une progression construite de la formation des élèves.**

Pédagogie (sur 5 points)

- **sait communiquer oralement (plan, voix, rythme, posture, espace, relation avec les interlocuteurs)**
- **sait utiliser des supports (tableau, système d'affichage)**
- **est capable de réactivité et d'auto évaluation**

Analyse (sur 5 points)

- ***fait preuve de méthode pour aborder les différentes dimensions du sujet ;***

Le candidat doit impérativement procéder à une analyse fine, méthodique et approfondie du contenu du dossier : un sujet, des éléments iconiques (le plus souvent des reproductions d'œuvres), des éléments textuels (les notices de chaque œuvre, parfois également des citations). En aucun cas, il n'est possible d'écarter un élément du dossier. Il convient d'emblée de les présenter correctement à l'auditoire (le jury et éventuellement le public), et très vite d'entamer leur analyse comparée.

Le candidat interroge le sujet. Cela passe le plus souvent par un questionnement relatif aux termes mêmes de l'intitulé, y compris les plus évidents. Prenons l'exemple de l'énoncé de sujet suivant : « *La ville représentée* ». Tout le monde sait ce qu'est une ville ; mais lorsqu'il s'agit de savoir ce que recouvre la question de sa représentation, mieux vaut définir d'emblée ce référent *ville*, en tant que milieu géographique et social, regroupant un ensemble de constructions permettant globalement aux citadins de se loger et de travailler. La ville apparaît alors comme un référent complexe et sa représentation orientera nécessairement le regard vers une de ses dimensions symboliques.

Très vite le candidat doit faire apparaître le caractère multidirectionnel du sujet. Il doit savoir que celui-ci a été conçu sans *a priori* sur ses multiples développements possibles. Il revient donc au candidat de l'« étoiler », de le « consteller », et de définir ensuite la perspective de son choix.

La confrontation des éléments du dossier doit permettre de dégager progressivement le contenu problématique sur lequel le candidat veut travailler. Il présente son raisonnement par paliers et montre par avancées successives les étapes de son questionnement, depuis l'analyse du dossier jusqu'à la leçon proposée.

Attention aux déviations du sujet. Par exemple, le sujet *espace urbain* ne devait pas être confondu avec le sujet *espace public*, le *portrait* avec l'*autoportrait*. De même, le sujet *portrait de groupe* ne peut pas donner lieu à une transposition sur la question du *fragment*. La problématique retenue doit cibler une partie du sujet.

- **sait exprimer la richesse perçue des documents avec un vocabulaire plastique maîtrisé ;**

Il serait souhaitable que le candidat prenne mieux en compte les dimensions physiques, plastiques et spatiales de l'œuvre, et leur incidence sur le spectateur. Ces éléments sont tous déductibles d'une

analyse détaillée des reproductions et des indications textuelles qui les accompagnent (trop souvent passées sous silence).

Il s'agit également d'être exigeant dans le recours fait à la langue orale, les mots employés doivent être précis. Tout sujet suppose en fait l'usage d'un certain lexique (à commencer par les synonymes des termes mêmes de l'énoncé), tels que les mots *cité*, *agglomération*, *zone urbaine*, *symbolisation*, *figuration*, *imagination*, etc ... , pour l'exemple de « *La ville représentée* ». On notera que la recherche de ce simple champ lexical engage déjà sur la voie de la problématisation du sujet. Mais cette attention portée au registre verbal doit se poursuivre pour tout le vocabulaire employé lors de l'exposé. On prendra garde de ne pas utiliser un terme pour un autre : *correction* pour *évaluation*, *sensation* pour *perception*, etc.

De même les formules, les expressions peuvent paraître maladroites. On ne peut pas dire, par exemple, que « *l'histoire de l'art est un matériau* » ; cet abus de langage peut engendrer bien des confusions. Le candidat doit témoigner ici - ne l'oublions pas – des vigilances que lui-même manifeste dans sa classe à l'égard de ses élèves.

Par ailleurs, l'analyse ne saurait être simplement formelle : il s'agit de tenir un discours sur des œuvres, s'inscrivant dans un contexte qu'il convient d'interroger, et pas seulement de compositions plastiques interchangeables.

- **peut proposer des rapprochements ou des oppositions ;**

Il est donc attendu que cette analyse soit comparative, c'est-à-dire que le questionnement du sujet doit permettre des rapprochements et des distinctions entre les œuvres. Ce n'est hélas pas toujours le cas. Trop souvent le candidat analyse successivement les œuvres et passe à la transposition, alors que celle-ci ne peut logiquement advenir qu'à partir du raisonnement né de la confrontation des œuvres.

- **est capable de les mettre en relation avec le contexte, l'histoire de l'art et avec d'autres références de son choix ;**

S'il est attendu que le sujet soit éventuellement travaillé dans une perspective historique, cela ne peut pas se faire de façon indépendante de l'analyse du dossier. Par exemple, s'il n'est pas pertinent de faire l'histoire du portrait pour le sujet « *Portrait de groupe* », il serait en revanche utile, pour un tel sujet, de s'interroger sur le fait que les portraits de groupes ne sont pas toujours réalisés à des fins artistiques.

Tout sujet, toute réflexion problématique, se prête à l'élaboration d'un corpus d'œuvres permettant d'étayer une démonstration, un développement. Il conviendra de s'y référer utilement au fil de l'exposé. Par exemple, le sujet sur « *La ville représentée* » peut convoquer des références aussi diverses que P. Mondrian, J. Dibbets, K. Haring, Hundertwasser, Brassai, H. Robert, A. et P. Poirier, F. Léger ou R. Delaunay. Par ailleurs, il est parfois judicieux de citer des références moins attendues explorant la thématique à sa périphérie telles que : J. Holzer, J. Tati, Rem Koolhaas, Le Baron Haussman, D. Graham, R. Serra, etc.

Didactique - 1^{er} volet (sur 5 points)

- **est capable d'effectuer un choix parmi toutes les questions soulevées par le sujet pour définir un véritable objectif de formation des élèves ;**

L'analyse du dossier et la réflexion problématique a permis de mettre à jour un certain nombre de questions. Il s'agit de les récapituler, voire de les hiérarchiser, de façon à pouvoir opérer un choix explicite parmi celles-ci, en vue de sa transposition didactique.

- **sait problématiser sa proposition, en relation précise avec l'expérience sensible des élèves concernés, de leurs acquis et des programmes.**

De l'analyse du dossier, le candidat isole une question qu'il fait le projet de transposer dans le cadre d'une classe de lycéens. Dans cette perspective, il doit s'interroger sur l'intérêt que représente la question qu'il soulève pour des élèves de cet âge, leurs réelles connaissances, compétences et motivations. Il doit également penser les liens de cette question avec les programmes et définir précisément le niveau de classe et le type d'option concernés. Enfin, et toujours en faisant référence aux programmes, il précise les connaissances et les compétences préalablement construites nécessaires à l'abord d'une telle question.

Didactique - 2^{ème} volet (sur 5 points)

- **sait construire un dispositif (pertinent, cohérent, dynamique et réaliste)**

C'est sur ce critère que les candidats sont le plus souvent en difficulté. Concevoir un dispositif de cours pour une classe que l'on ne connaît pas n'est pas chose facile. Rappelons qu'un dispositif de lycée est avant tout un enchaînement logique, une succession d'étapes bien articulées entre elles. A la différence du collège, il ne s'agit pas ici d'imaginer une seule situation de cours à partir d'une proposition incitative ouverte. Il s'agit de proposer une séquence présentant plusieurs moments d'apprentissages emboîtés les uns dans les autres, en regard des possibilités offertes par le cadre horaire institutionnel, parfois à partir d'incitations ouvertes, parfois à partir de consignes plus précises. Les phases de projet, de recherche, de relance, de finalisation et d'évaluation doivent clairement apparaître. La place de l'oral et de l'écrit doit être précisée. Le professeur doit également témoigner de la façon dont il accompagne ses élèves tout au long de leur apprentissage.

Le candidat ne doit pas hésiter à exprimer sa conception d'un apprentissage efficace. Le jury n'a pas de dogme face à la situation d'enseignement, et n'attend pas de modèle formel de « cours idéal ». Il s'agit d'exposer des propositions cohérentes, sans déroulé mécanique, et qui tiennent compte des élèves, de leurs connaissances et compétences.

Suite à l'analyse du dossier, si la problématique doit apparaître clairement, il en est de même de l'élément qui déclenche vraiment la pratique de l'élève. Les composantes du dossier (le sujet, les éléments iconiques et textuels) n'ont été sélectionnées qu'à l'intention du candidat et non des élèves. En aucun cas, ils ne peuvent s'avérer suffisants en l'état pour mettre les élèves au travail. C'est à l'enseignant de concevoir un dispositif d'apprentissage spécifique qui reprendra ou non les éléments du dossier, que ce soient les formulations ou les œuvres.

Bien souvent, les transpositions didactiques sont ambitieuses, mais elles sont desservies par un dispositif pédagogique qui n'est pas à la hauteur ; la distinction entre les versants « didactique » et « pédagogique » n'est pas toujours mise en évidence. Le dispositif consiste le plus souvent en une succession d'étapes que le candidat doit pouvoir justifier ; on y trouve les éléments matériels, organisationnels, temporels qui servent le projet didactique, c'est-à-dire la façon dont le professeur organise un milieu d'apprentissage pour que les élèves s'approprient les savoirs disciplinaires visés à cette occasion. Chaque moment d'un apprentissage doit s'articuler au précédent de façon lisible et cohérente. Dans les discours et l'intention du candidat, le jury doit comprendre comment les élèves sont censés enrichir logiquement leur expérience et acquérir des savoirs spécifiques qui seront progressivement réinvestis. L'enseignant est comptable de ce qui s'apprend dans son cours. Il anticipe cet apprentissage et le vérifie par un système d'évaluation cohérent en regard de son dispositif.

Rappelons qu'il n'y a pas de stéréotype en la matière. En revanche, il s'agit de faire preuve de rigueur et de structure dans la démarche d'enseignement et donc dans les questionnements afférents. Qu'est-ce qu'une forme incitative ? Que font les élèves et pourquoi ? Comment mener une verbalisation, quelles questions y poser ? Les éléments iconiques, les œuvres ou leurs reproductions, les éléments textuels, les citations, etc..., sont présentés en référence à quoi, quand et pourquoi ? Vers quelles visées d'apprentissage ? Autant d'interrogations que le candidat doit considérer pour envisager une meilleure variabilité des dispositifs d'enseignement qu'il propose.

- ***anticipe une variété de réponses possibles de la part des élèves;***

Trop souvent les propositions de cours qui succèdent à l'exposé ont pris la forme de dispositifs d'enseignement préétablis ; ceci constitue un piège pour le candidat qui ne parvient pas à se détacher d'un dispositif préfabriqué qu'il cherche « à coller » sur une analyse du dossier qui ne correspond pas. Nous le répétons : il s'agit de penser le dispositif dans chacune de ses composantes, et de montrer qu'à chacune de ces étapes de pensée correspond une pratique pédagogique, et donc en réponse, des pratiques plastiques d'élèves. Cela n'a rien d'abstrait, ni rien d'un kit, et cette souplesse de la réflexion pédagogique doit apparaître au moment de l'entretien.

Par exemple, certains candidats se limitent et ne montrent aux élèves que les œuvres faisant partie du dossier, ou au contraire, s'interdisent de les choisir : il n'y a aucun interdit ni obligation en la matière, seule l'argumentation du choix, en un sens ou dans l'autre, prévaut. Il en est de même pour l'outil informatique : il paraît parfois inutile de vouloir à tout prix l'intégrer à un dispositif si cela est injustifié, et ne présente aucune valeur ajoutée par rapport aux techniques traditionnelles ; par contre, oublier que les élèves du XXI^{ème} siècle sont nés avec l'avènement des techniques numériques et que l'ordinateur est aujourd'hui un outil comme un autre de pratique et de conception, serait inconcevable pour un enseignant à la réflexion plastique et didactique actualisée.

Par ailleurs, nous mettons en garde sur les conséquences que pourraient avoir des sollicitations trop personnelles à l'intention des élèves comme par exemple : « *Donnez votre image du couple* », ou la dangerosité de certains dispositifs émanant de l'extrapolation hors de propos du sujet, par exemple : « *Le lycée en ligne de mire !* ».

- **a réfléchi à l'évaluation.**

Si tous les paramètres du dispositif ont bien été posés, alors les critères d'évaluation devraient apparaître, non seulement comme une suite logique, mais mieux encore, comme une composante intrinsèque de ce dispositif, en absolue cohérence avec ses diverses étapes. Néanmoins, ceci ne peut advenir sans quelques interrogations de fond sur les enjeux de l'enseignement et sur les diverses manières possibles d'enseigner. Quand a lieu l'apprentissage ? Comment le savoir se constitue-t-il ? Même s'il est difficile de répondre précisément à ces questions, le candidat doit néanmoins avoir établi quelques stratégies à ce propos : en regard de son projet d'enseignant, il doit clairement rendre repérable le savoir qui doit s'acquérir selon lui, du point de vue de son contenu et de sa modalité.

La verbalisation est un aspect possible de cette acquisition de connaissance, notamment lors de la confrontation aux œuvres artistiques proposées en référence, mais elle ne constitue pas la seule façon d'évaluer. Par exemple il est nécessaire de considérer ce que l'on peut attendre de la production écrite des élèves dans le cadre d'un dispositif d'apprentissage ou de la présentation des travaux d'élèves. Il semble indispensable de faire une distinction entre la présentation orale individuelle de son travail par l'élève (cette présentation orale peut s'évaluer, c'est d'ailleurs une compétence évaluée au bac), et une verbalisation de fin de cours qui relève de l'évaluation formative collective.

Il s'agit donc de passer, dans le domaine de l'évaluation, de l'implicite à l'explicite, sans pour autant tomber dans l'exposé magistral détaché de la situation spécifique envisagée.

- **est capable de présenter son dispositif dans le cadre d'une progression construite de la formation des élèves.**

Bien souvent cet aspect longitudinal et global de l'apprentissage n'est pas considéré ; beaucoup de leçons portent sur le niveau terminale par commodité, car beaucoup de notions ayant déjà été acquises auparavant par les élèves, le candidat élude ainsi la question de la constitution d'une mémoire de travail et de pré-requis. Parfois cette question est envisagée d'un point de vue « mécanique » comme un empilement d'exercices ou de situations d'apprentissage, mais sans creuser les aspects plus génériques de l'apprentissage, ni la portée des compétences transversales ainsi mises en œuvre.

Si tout enseignant a pour mission de conduire les lycéens à s'interroger sur la transversalité des signes, des moyens, des systèmes, des langages plastiques à travers les âges jusqu'à la période contemporaine, ainsi que sur les ruptures ayant provoqué de nouvelles perspectives de réflexion et de pratiques conduisant à la compréhension de l'articulation de ces questions, alors il est nécessaire d'avoir une vision globale de la formation des élèves.

Pédagogie (sur 5 points)

- **sait communiquer oralement (plan, voix, rythme, posture, espace, relation avec les interlocuteurs)**

Ces compétences devraient déjà être celles d'un enseignant en exercice ; toutefois la situation de concours est fort éloignée d'une situation de classe, et la prestation orale attendue est forcément un artifice : c'est une construction, une hypothèse de leçon. Tout en adoptant une attitude professionnelle, il s'agit de faire preuve de dynamisme, de souplesse, d'écoute et d'humilité. Les effets théâtraux, envolées verbales ou effets de manche appuyés ne sont pas de mise. A l'inverse, un dilettantisme exagéré ou une tenue peu soignée nuisent à la prestance des candidats. De même, le rythme et l'intensité de la voix a son importance : un débit de parole trop rapide qui ne tiendrait pas compte de la prise de notes par le jury est le signe d'une maladresse envers un public. Tous ces éléments font partie intégrante d'une prestation orale dans un concours de recrutement d'enseignants au plus haut niveau.

- **sait utiliser des supports (tableau, système d'affichage)**

Cette année, le jury a été heureux de pouvoir attribuer d'excellentes notes, dont un 20. Au-delà de l'excellence de l'analyse de dossier et de la pertinence des propos, ces candidats se caractérisent par la mise en évidence d'une pensée fluide et structurée. Leurs prestations ont permis de faire partager au jury leur schéma de pensée par une grande efficacité de la communication : une parfaite adéquation entre le raisonnement intellectuel, l'exposé verbal, et les traces laissées au tableau : panneaux (affichettes aimantées), anticipant ce qui doit être affiché, mettant en évidence ou occultant ce qui reste ou non d'important en fonction des pistes de réflexion choisies ou non, croquis préparés, mots clefs, déroulement du dispositif en synthèse...

Bref, ils ont su rendre visuellement la rigueur et la plasticité de leur pensée.

- **est capable de réactivité et d'auto évaluation**

Certains candidats manifestent peu de mobilité face aux questions lors de l'entretien, alors que le jury attend l'attitude d'un enseignant capable de faire des propositions en réaction de celles des élèves. La réactivité à l'entretien est une attente du jury qui s'appuie sur les propos initiaux du candidat lors de son exposé ; il est souhaitable que le candidat puisse reconsidérer si nécessaire les termes et les composantes du dispositif, et qu'il soit capable d'en envisager la variabilité. Par exemple, le rapport au contexte urbain pour un lycéen d'origine rurale ou citadine n'avait pas été envisagé pour « *La ville représentée* » ; le jury a demandé au candidat de bien vouloir envisager ces différentes hypothèses. Il est possible que la discussion vienne à porter sur l'actualité des expositions en lien avec l'objet de la leçon, ou sur les aspects pluridisciplinaires et transversaux, les partenariats avec d'autres disciplines ou d'autres structures qu'il conviendrait d'envisager dans ce cadre. Là encore, les meilleures prestations ont su faire partager capacité réflexive, curiosité et ouverture d'esprit.

Exemples de dossiers proposés lors de la session 2009 :

- Votre leçon portera sur **les relations entre Art et Nature**

Dossier documentaire

1- Karl BLECHEN, 1832-34 « Palmeraie à l'île aux paons de Berlin »

Huile sur toile. Hambourg, Kunsthalle. « Le peintre et l'histoire naturelle » Madeleine Pinault Ed. Flammarion, 1990, p. 125

2- Jacopo LIGOZZI, (1547-1626) « Angélique archaïque (détail) »

Pierre noire et gouache sur papier blanc verni. Florence, musée des Offices. « Le peintre et l'histoire naturelle » Madeleine Pinault Ed. Flammarion, 1990, p. 110

3- Huang YONG PING, 1993/95 « Le pont »

Métal, bronzes japonais, de la collection du musée Cernuschi, tortues et serpents vivants. 1040 x 320 x 180 cm. Catalogue de l'exposition « Être Nature » Fondation Cartier pour l'art contemporain, Ed. Actes Sud 1998, pp 80, 83, 85

- Votre leçon portera sur **les emprunts, les citations.**

Dossier documentaire

1. Jan BRUEGHEL Le Vieux (1568-1625), *La vue*, 1617, Huile sur panneau de bois, 65 x 109 cm., Musée du Prado, Madrid. (Document extrait de : *Le Prado*, Londres, Editions Scala, 2000, p.213)

2. Adolphe DISDERI (1819-1889), *Ingres dans l'attitude de « M. Bertin »*, 1865, photographie, Musée d'Orsay, Paris.

(Document extrait de : Daniel Ternois, *Ingres, Monsieur Bertin*, Collection solo, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998)

3. Gabriele DI MATTEO (1957-), *La vie illustrée de Marcel Duchamp, avec 12 dessins d'André Raffray, Le Grand Verre*, 1993-2002, huile sur support jet d'encre, 189 x 145 cm.

(Document extrait de : *Vitamines P., Nouvelles perspectives en peinture*, Paris, Editions Phaidon, 2003, p.81)

- Votre leçon portera sur **le canon**

Dossier documentaire

1. *La Dame Touy*, Grenadille d'Afrique, 33,4 x 8,1cm, base : 4 x 16,7 cm, XVIII^e dynastie, règne d'Aménophis III (1391-1353), Egypte.

(Document extrait de : *Aménophis III, le Pharaon-Soleil*, Catalogue d'exposition, Paris, Réunions des Musées Nationaux, 1993, p.221)

2. Albrecht DÜRER (1471-1528), *Les Types virils, livre II des Quatre Livres des Proportions*, 1557, p.55-56, Bibliothèque Nationale de France, Paris.

(Document extrait de : Nadeije Laneyrie-Dagen, *L'Invention du corps*, Paris, Editions Flammarion, 2006, p.130)

3. HORST P. HORST (1906-1999), *Beauté électrique*, 1939, épreuve gélatino-argentique, 51 x 61 cm, Galerie Grieder, Zurich.

(Document extrait de : Michel Frizot, *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994, p. 542)

- Votre leçon portera sur **le couple dans l'art.**

Dossier documentaire

1. Ecole de FONTAINEBLEAU, *Portrait présumé de Gabrielle d'Estrées et de sa sœur la duchesse de Villars* - Vers 1592-1594, huile sur bois, 96 x 125cm. - Département des Peintures – Musée du Louvre Paris

2. Constantin BRANCUSI, *Le baiser* – 1925. Pierre brune - 36,5 x 25,5 x 24 cm. Mnam – Cci, Centre Georges Pompidou, Paris.

3. Jeff KOONS, *New Hoover Quick-Broom & New Hoover Celebrity IV*, 1980 – Deux aspirateurs de marque Hoover (pour déchets humides et secs), plexiglas, lumières fluorescentes, 142,2 x 91,4 x 48,3 cm. Série *THE NEW*.

4. Louise BOURGEOIS, *Couple IV*, 1997.

Tissu, cuir, acier inoxydable et plastique ; vitrine de style victorien en bois et verre. 50,8 x 165,1 x 77,4 cm. Vitrine : 182,9 x 208,5 x 109,2 cm. Catalogue de l'exposition du Centre Georges Pompidou, 2008, p. 95.

- Votre leçon portera sur **Matière(s) de l'œuvre**

Dossier documentaire

1. Yves Klein, *Cosmogonie 20*, 1961, empreinte bleue sur papier, 64,5 x 45,5 cm.

(Document extrait de: *L'empreinte*, catalogue de l'exposition, Editions du Centre Georges Pompidou.)

2. Robert Smithson, *Incidents of Mirror Travel in the Yucatan*.

Photographies parues dans *Artforum*, septembre 1969, avec un texte de l'artiste.

La série complète comporte 12 photographies de « déplacements de miroirs ».

(Document extrait de : *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Colette Garraud, Editions Flammarion, 1995, p. 177.)

3. Wolfgang Laib, *Tamiser du pollen de noisetier*, 1986. 230 x 260 cm. Capc, Bordeaux.

(Document extrait de : *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Colette Garraud, Editions Flammarion, 1995, p. 154.)

- Votre leçon portera sur : **natures mortes**

Dossier documentaire

1- Willem CLAESZ HEDA (1594-1680/82), *Nature morte du petit déjeuner avec tourte aux framboises* (1631), huile sur toile, 54 x 82 cm. Dresde, Gemäldegalerie.

(Document extrait de : Hubert COMTE, *Natures mortes, la vie silencieuse*, Editions Casterman, 1992.)

2- Jean FAUTRIER (1898-1964) *Le flacon de cristal*, 1948, Huile sur papier marouflé sur toile, 41 x 33 cm. Collection particulière.

(Document extrait de : Hubert COMTE, Natures mortes, la vie silencieuse, Editions Casterman, 1992.)

3- Franck GERARD, photographie « *collection, famille vanité : Orange n°1, orange à dessert issue d'un filet de 3 kg, catégorie 1, variété Navel-Late, calibre 6-7, traitée avec imazalil et thiabendazole Enrobée à la cire végétale. Origine Espagne, achetée dans une grande surface, Nantes, jeudi 27 février 2004.* »

(document extrait de : « *Eau, air, terre : la sagesse du jardinier*, biennale internationale d'art contemporain de Melle , 24 juin au 2 septembre 2007).

- Votre leçon portera sur : **le nu comme sujet**

Dossier documentaire

1- Jean-Auguste-Dominique INGRES (Montauban, 1780 - Paris, 1867), *La baigneuse, dite Baigneuse Valpinçon*, 1808, 146 x 97 cm., Paris, Musée du Louvre

(Document extrait de : *Histoire de l'art*, Ernst Gombrich, Editions Flammarion, Paris 1990, p.400, illustration 330, première édition 1972, Phaidon Press Limited, Oxford.)

2- Gerhard RICHTER (Dresdes 1932-), *Emma (nu dans un escalier)*, 1966, huile sur toile, 200 x 130 cm, Köln, Wallraf Muséum

(Document extrait de : *Regarder l'art du XXème siècle*, Gérard Durozoi, 1998, Hazan, p. 151, ill. 72)

3- John COPLANS (1924-2003), *Self-portrait : Back with arms above*, [*Autoportrait, Dos avec bras, au dessus*], 1985, tirage argentique : 60,7 X 50,7 cm, Paris, MAMC de Strasbourg – collections photographiques

(Document extrait de : Document extrait de *La photographie contemporaine*, Christian Gattinoni et Yannick Vigouroux, éditions Scala, 2002, 2005, p. 88)

- Votre leçon portera sur : **le rapport aux œuvres du passé**

Dossier documentaire

1-Jan FABRE (1958-), *Je me vide de moi-même*, 2006, Métal, polyester, cheveux humains, verre, tissus, pompe, sang et vêtements, 165 x 56 x 50 cm

(Document extrait de : *Jan Fabre au Louvre, l'ange de la métamorphose*, Gallimard, Musée du Louvre Edition, p.27)

2- Stéphane COUTURIER (1957-), *Via dei Fori Imperiali, Roma [rue des Excavations Impériales, Rome]*, cibachrome, N°1/5, 136 x 184cm, 2000.

(Document Galerie Sollertis, Toulouse)

3 – Giulio PAOLINI(1940-), *Casa di Lucrezio, [Foyer de Lucrece]*, 1981, 1984, plâtre, tissus et bois, dimensions variables. L'œuvre reproduite appartient à la collection du Castello di Rivoli, Turin, Italie.

(Document extrait de : *Collection Sonnabend, 25 années de choix et d'activités d'Ileana et Michael Sonnabend*, catalogue d'exposition du 6 mai au 21 août 1988, CAPC-Bordeaux.

4- **Document textuel** : On s'est longtemps plu à penser que l'art moderne, l'art vivant en particulier, étaient synonymes de rupture et d'oubli, que la création impliquait, nécessitait même, la perte des repères, le rejet de toute référence, une *tabula rasa* du passé. L'éclatement progressif de la notion classique des Beaux-arts a abouti à son explosion littérale avec les avant-gardes du début du siècle dernier. Après les implications fonctionnalistes et formalistes issues du Bauhaus dans les années trente puis une inflexion où se mêlent entre autres vision sociologique et énergie charismatique, à la manière d'un Beuys, les pratiques artistiques sont aujourd'hui plus systématiquement transdisciplinaires, elles font à leur tour disparaître les contours des disciplines techniques traditionnelles, en une vision polymorphe de la création.

Texte extrait de « *Peut-on enseigner l'art ?* », Editions Louvre, l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris 2004. Henry-Claude COUSSEAU, Directeur de l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Paris, introduction p.12

- Votre leçon portera sur **la perception de l'espace bâti**

Dossier documentaire

1. Daniel Buren : Place des Terreaux, Lyon, 1994.

2. Richard Serra : *Tilted Arc*, 1981

Œuvre commandée par la ville de New York et détruite par elle après un procès où elle était accusée d'intenter à l'harmonie du lieu.

(Document extrait de *Penser la ville par l'art contemporain*, sous la direction de Ariella Masboungi, Editions de La Villette, 2004, p. 53.)

3. Bill Fontana : *White Sound from Normandy*, installation pour l'Arc de Triomphe, Paris, 1994. Planche-projet. (format non précisé).

« Le son utilisé comme médium sculptural transforme notre perception de l'espace visuel. Parmi mes nombreux projets qui explorent cette idée, celui de Paris, en 1994, plaçait des hauts parleurs camouflés de chaque côté de l'Arc de triomphe, diffusant en direct le bruit de la mer sur la Côte normande. » (B. Fontana, in *Penser la ville par l'art contemporain*, sous la direction de Ariella Masboungi, Editions de La Villette, 2004, p. 39.)

(Document extrait de *Penser la ville par l'art contemporain*, sous la direction de Ariella Masboungi, Editions de La Villette, 2004, p. 39.)

- Votre leçon portera sur **le portrait**.

Dossier documentaire

1- Le Caravage – 1590 – « Bacchus malade »

2- David Dawson – « Lucian Freud dans son atelier avec David Hockney » - 2004 – Photographie.

3- Louise BOURGEOIS, 2002, « Sans titre»

Tapiserie et aluminium 35,6 x 30,5 x 30,5 cm. Catalogue de l'exposition, ed. du Centre Georges Pompidou, 2008

- Votre leçon portera sur : **portraits de groupe**

Dossier documentaire

1- REMBRANDT Harmenszoon Van Rijn (1606-1669), La Leçon d'anatomie du docteur Tulp, 1632, huile sur toile, 169,5 x 216,5 cm, Mauritshuis, La Haye, (Scala)

(Document extrait de : Encyclopédie thématique « culture » Encyclopédia Universalis, éditions 2004, tome 8 p. 6618)

2- Auguste RODIN (1840-1917), Le Monument aux Bourgeois de Calais, 1889, bronze, 217 x 255 x 177 cm, Musée Rodin, Paris.

(Document extrait de : Wikimédia commons - Licence de documentation libre GNU)

3 – Annette MESSAGER (1943-), Mes vœux, 1989, Installation de 260 épreuves aux sels d'argent : diam 160 cm., NMAM Paris, Courtesy Marion Goodman Gallery, Paris/New York.

(Document extrait de *La photographie contemporaine*, Christian Gattinoni et Yannick Vigouroux, éditions Scala, 2002, 2005, p. 91)

4- Georges MERILLON, sans titre, Kosovo, le 29 janvier 1990, publiée dans plus de 4000 périodiques, a obtenu le World Press, Award (distinction photo journalistique)

(Document extrait de : *L'historien face aux photographies- quelles photos pour l'histoire ?*, TDC 805 du 1^{er} au 15 décembre 2000)

Epreuve de pratique et de création plastiques

Rappel du texte réglementaire
Arrêté du 10 juillet 2000 (B.O. n°30 du 31 août 2000)

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

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

Déroulement de l'épreuve :

- a) réalisation : 8 heures
- b) présentation de son travail par le candidat et discussion avec le jury : trente minutes.

Coefficient 2

Sujet

Corps / Décors

Les corps évoluent dans des environnements qui leur servent de décors et avec lesquels ils peuvent entretenir de multiples relations.

Confronté à cette multiplicité, vous répondrez à l'incitation volontairement schématique qui vous est proposée, par une réalisation visuelle personnelle faisant état de vos réflexions, interrogations, partis-pris et choix artistiques.

Les documents joints proposent des pistes de réflexions et des soutiens visuels ; ils devront laisser des traces tangibles dans votre production.

Document 1

Gustav KLIMT, « L'attente », vers 1905-1909, matériaux divers avec or et argent plaqués sur papier, 193 x 115 cm, Vienne.

Document 2

Il Morrazzone et Tanzio da Varallo (XVIème /XVIIème siècle), Varallo, Sacro Monte, chapelle de l'Ecce Homo, 1609, personnages en bois et stuc peint, grandeur nature, in *Architectures peintes en trompe l'œil*, SKIRA, 1992, p. 63.

Document 3

Pierrick SORIN, « C'était bien du coulis de tomate », extrait du catalogue de l'exposition Pierrick Sorin, *Petits théâtres optiques et vidéo comédies*, Musée départemental d'art ancien et contemporain d'Epinal, 2005, pp. 44-45.

Membres du jury

Manuela Cordenos, Raphael Gomerieux, Yann Delmas, Odile Jager-Poirel, Catherine Lubrano, Eric Monbel, Jean-François Robic, Pascual Sauveur, Christophe Viart.

Rapport établi par Eric Monbel avec la collaboration de Yann Delmas

L'ÉPREUVE

La finalité de cette épreuve est d'évaluer les capacités du candidat à s'affirmer comme plasticien devant un sujet imposé. L'enjeu est donc de mener à bien une réalisation plastique personnelle de qualité, réfléchie, aboutie et prenant en compte la contrainte du concours, c'est à dire le sujet.

Il s'agira ensuite, lors de la soutenance orale, d'être capable d'éclairer ses choix plastiques, de témoigner d'une réflexion, de savoir situer le travail dans le champ référentiel des arts plastiques, et au besoin d'avoir une attitude critique vis à vis de sa propre réalisation.

Concernant les conditions matérielles de l'épreuve, sa durée est de 8 heures et il est conseillé de les utiliser au mieux. Pour les travaux numériques, la gravure des CD et DVD peut se faire à l'issue du temps réglementaire, en effet, il est désormais demandé au candidat de laisser une trace de son travail à la fin de la soutenance.

L'espace mis à disposition est d'environ 5m² et nous avons eu le plaisir de constater la bonne intelligence des candidats qui se sont arrangés entre eux afin de servir au mieux leur réalisation plastique (notamment concernant les installations et les productions prenant en compte le lieu). Il conviendra de placer judicieusement le jury lors de la soutenance.

Il est rappelé que les candidats doivent être autonomes en matériel (rallonges électriques, multiprises, câbles divers, éclairages spécifiques etc.) et qu'une bonne préparation de celui-ci est fondamentale.

Il n'est pas autorisé d'utiliser de documents iconiques ou textuels hors ceux fournis par le sujet, ni d'objets manufacturés ou préfabriqués, le candidat ne peut amener que des matériaux bruts. Les ordinateurs doivent être vidés et ne comporter aucune donnée personnelle.

LES REALISATIONS

Le jury a pu constater cette année encore une grande variété dans les productions des candidats et ceci à différents points de vue. Les outils numériques confirment leur succès. Il est par ailleurs bon de rappeler que les membres du jury ne privilégient aucune forme ni technique. De la peinture à la projection vidéo en passant par l'installation in situ, l'objectif est de reconnaître une réponse singulière et pertinente au sujet.

La qualité hétérogène de l'ensemble des réalisations semble démarquer les candidats ayant une réelle pratique artistique personnelle (adaptée en 8 heures au sujet), de ceux qui se contentent d'une réponse prédéterminée qu'il est souvent difficile d'ancrer dans le sujet. Nombre de dispositifs plastiques mêlant différents médiums ont été proposés toutefois sans toujours convaincre. La durée de l'épreuve rend difficile la production enchaînée d'une peinture de bonne facture, d'une vidéo cohérente, de dessins de qualité et de l'installation cohérente de l'ensemble. Le volume du dispositif et la quantité d'éléments qui y sont inclus ne sauraient remplacer la pertinence et l'intelligence de la démarche.

L'enjeu du concours de l'agrégation ne souffre pas le manque de préparation ou l'improvisation avec des procédés et des techniques non maîtrisés. Nombre d'indigences ont été relevées, souvent simples pourtant à éviter telles que le collage involontairement mal réalisé ou un découpage dont la forme imprécise portait à confusion. Aussi, certains dispositifs relevant du praticable et impliquant le spectateur de manière participative n'ont pas toujours convaincu et ont pu se montrer décevants. L'adéquation des moyens plastiques à une démarche pertinente demeure la condition du succès. Les candidats ayant réussi l'épreuve se sont fortement impliqués dans leur travail, usant de parti pris forts, visibles et singuliers.

Aussi, certains n'ont pas craint une approche critique de ce qu'ils avaient fait, profitant de la discussion avec le jury pour expliciter ce qui pouvait être encore approfondi, ou soulevant d'autres futures

pistes de travail . Cette distance, cette prise de recul fut appréciée comme une étape supplémentaire de conscientisation dans le processus du travail.

A contrario, le manque de temps ne peut excuser l'insuffisance d'une production plastique, les 8 heures étant aussi une contrainte de l'épreuve et un élément du sujet.

L'utilisation des documents iconiques a été abordée différemment. Rappelons qu'en aucun cas il n'est obligatoire de les reproduire en partie ou en totalité. L'iconographie jointe au sujet vise une bonne compréhension des problématiques et une définition des enjeux. S'il était stipulé d'en laisser des traces tangibles dans la production, cela n'entraînait en aucun cas une reprise littérale de celle-ci.

LA SOUTENANCE ORALE

Il conviendra tout d'abord de préciser que la soutenance n'est pas un interrogatoire, mais doit constituer un temps d'échange constructif entre le candidat et les membres du jury. Ce moment se découpe en deux temps : 10 minutes d'analyse du sujet et de présentation du travail par le candidat, puis 20 minutes de discussion avec le jury.

Lors de la présentation, le candidat se doit de dégager une problématique méthodiquement et de façon structurée, établissant un lien entre le sujet proposé et le travail plastique. Les soutenances réussies ne se fondent pas sur une analyse superficielle et descriptive du ou des documents iconographiques mais sur une justification pertinente des choix plastiques en regard du sujet. La courte durée assignée à cette tâche nécessite de la clarté et un choix précis des mots. Certains candidats utilisent encore trop souvent un vocabulaire inadéquat ou approximatif (2D, 3D, réalité virtuelle...), aboutissant souvent à des contresens qui évidemment desservent la compréhension de leurs intentions. Il s'agit d'explicitier sa démarche par la description, l'analyse et la problématisation des enjeux artistiques présents dans le sujet. De manière rigoureuse et synthétique, les partis-pris doivent être exposés sans prétendre à l'exhaustivité. Il n'est pas possible de tout dire en 10 minutes, et puis, peut-on tout dire d'un travail artistique ?

Il s'agit de tisser un lien permanent et approfondi entre la proposition plastique et le sujet.

Réduire ce temps de lecture du travail à un exercice d'analyse d'image ou à une simple description du travail proposé ne saurait aboutir au succès de cette épreuve.

Les soutenances les plus intéressantes mettaient en tension le sujet et la réalisation plastiques sans les séparer. Le discours et la production doivent ensemble amener la bonne compréhension de la démarche et en démontrer sa richesse, sa singularité et sa pertinence.

L'objectif est de lier intimement ce qui est dit et ce qui est montré.

Il faut gérer le temps, ne pas consacrer trop de temps à une redite du sujet déjà connu de tous pour se consacrer à un discours clair et pertinent autour de la production plastique.

Nombre de dérives discursives ont desservi la bonne compréhension des démarches, notamment l'expression unique de sentiments personnels ou l'évocation d'un vécu, qu'il soit douloureux ou pas.

D'autre part, un discours théorique plaqué, pouvant paraître souvent artificiel ne peut en aucun cas fonder une bonne prestation.

La manière de parler a aussi son importance, le jury attend d'un candidat qu'il soit présent et ne se contente pas de lire un texte de façon monocorde en regardant ailleurs. La lecture mécanique de notes ne révélant jamais la conviction ou l'engouement. Une diction correcte et un volume sonore perceptible sont de rigueur.

La soutenance amène les candidats à citer des références ayant nourri leur réflexion et leur réalisation. Il est rappelé ici que celles-ci peuvent émaner d'autres domaines que celui des arts plastiques tels que la littérature, l'architecture, la philosophie, le théâtre, la musique et bien d'autres encore. Par contre, il est attendu qu'elles constituent un véritable échafaudage à la pensée et au travail du candidat. Leur pertinence déterminera leur efficacité et il faudra pour cela dépasser l'analogie purement formelle qui la rend accessoire voire gratuite. Cibler celles-ci pour éviter les décalages (comme utiliser des références picturales pour une vidéo). L'étalage de références pour montrer de l'érudition ne sert que rarement le candidat et l'éloigne souvent de son sujet, d'autant plus quand il est décalé du propos. Il s'est avéré que les prestations les plus efficaces convoquent plutôt des œuvres que des noms d'artistes et sont parfaitement connues des candidats parce qu'elles ont été vues ou étudiées.

LE SUJET

Corps / décors

La question posée ici concernait les différentes relations que peuvent entretenir le ou les corps avec le ou les décors.

Dans le travail de Pierrick Sorin *C'était bien du coulis de tomate*, le corps est acteur, intégré dans l'œuvre. L'artiste se met en scène au sein d'un univers burlesque aux allures de bricolage. Le processus de fabrication est volontairement révélé, niant toute intégration du protagoniste dans le décor. Les jeux d'échelles, la démultiplication des « Pierrick » créent une distorsion dans le rapport du corps à l'espace.

L'*Ecce Homo d'Il Morazzone et Tanzio da Varallo* offre un aspect baroque spectaculaire dans le rapport entre l'œuvre et le spectateur. L'utilisation de l'échelle 1, le jeu avec l'espace réel invite celui-ci à se questionner sur la limite entre réalité et fiction. Des personnages sont intégrés à un décor bâti sur l'architecture même, formant un ensemble qui englobe le spectateur et piège son regard. L'homme est subordonné à l'espace. A l'inverse de la vidéo de Sorin, il y a ici une grande homogénéité.

L'*attente* de Gustav Klimt, propose une fusion corps/décor. L'espace décoratif et les motifs du vêtement créent un jeu entre formes et figure. Celle-ci disparaît dans le décor par une planéité affirmée.

Le décor, c'est la mise en scène d'un espace, d'un événement, il situe un contexte. Peu de candidats ont pris la peine de donner une définition des termes du sujet. Ainsi on pouvait distinguer *décor* et *décoration*, le premier ouvrant vers le lieu, *l'espace*, tandis que l'autre tend davantage vers le motif, le décoratif (et donc, probablement, ou spontanément, ouvrant davantage vers une approche plus graphique et bidimensionnelle que spatiale).

Le sujet permettait une *approche graphique, décorative, plasticienne* : jeu de lignes, de plans, de volumes, travail sur les changements d'échelle au sein d'une image, intention de créer une harmonie entre figures et espace en ayant recours à des empreintes de corps devenant des motifs décoratifs structurant l'espace et le décor.

Quelques problématiques mises en œuvre par les candidats

Faire dialoguer corps et espace à travers différents supports.

Créer un espace où le corps est impliqué de manière physique. La relation corps et espace appelle à la prise en considération d'un *espace chorégraphique* (*Dumb Type*, Merce Cunningham, mais aussi, hors du champ de la danse contemporaine : Soto). De nombreux candidats convoqueront les notions de scène, d'espace scénique, de décor de théâtre.

Le vêtement fait allusion au corps de l'artiste qui le réalise, au corps de celui qui pourrait éventuellement le porter. Le corps peut se lire en « creux » : peut-on parler de corps absent? L'habit qui convoque, suggère un corps, agit comme indice.

Inviter le spectateur à relire le décor. Enclencher un imaginaire qui va le projeter dans un lieu, et l'amener à le redécouvrir.

Par un travail de traitement d'images de son propre corps, déréaliser la peau, afin de s'approcher de la trame. Ainsi, le corps devient décor.

Dans un travail de projection vidéo sur un support non plat (assemblage de cubes) : effectuer une interpénétration des corps avec le décor.

Les corps peuvent-ils devenir décor ? Un décor sans corps reste-t-il un décor ?

De nombreux candidats ont choisi de travailler sur la modification de la perception du lieu *décor* par l'intégration de figures *corps*, dans une volonté de « perturber » ou de « fusionner » ces différents éléments. Il y a lien entre l'architecture, la représentation et la sculpture. Le corps décore l'architecture. La silhouette du corps, dessinée sur un pilier de la salle, devient motif, décor.

Quelques entrées potentiellement pertinentes

Afin d'accentuer l'incertitude, la fusion entre corps et décor, figure et support, il était possible d'avoir recours à un jeu de *formes* et de *contre-formes* (Henri Matisse, série *Jazz*), voire de *plans* qui se complètent (Georges Rousse, Félice Varini).

On pouvait utiliser le *miroir* comme démultiplication, prolongement spatial, répétition de la figure du corps (Dan Graham).

Dans les documents proposés, la question de *l'échelle* est très importante : c'est elle qui permet d'établir une relation d'adéquation ou d'hétérogénéité entre le corps et le décor, le corps et l'espace. Des références *architecturales* ont ainsi été évoqués (Le *Modulor* de Le Corbusier, par exemple, comme tentative d'harmoniser la relation entre l'individu et le lieu qu'il occupe, la *Fondation Cartier* de Jean Nouvel pour la fusion des espaces naturels et artificiels dans un jeu de pans et de plans).

Face à l'espace surchargé du dispositif baroque, à la démultiplication hors-échelle des personnages chez Sorin, à la fusion décorative à l'œuvre chez Klimt, il pouvait être pertinent de traiter de la question de la *lisibilité*, du *jeu de plans*, de *profondeur et de surface*, de fusion ou de rupture entre lieu, décor, corps, figure et forme. De nombreux candidats ont relevé cet aspect lors de l'analyse introductive des documents, mais en définitive, passé le stade de l'observation, assez peu d'entre eux l'ont problématisé ou réellement *traité* dans leur travail.

Mise en scène

Le décor a un sens scénographique, et pas seulement ornemental. Il a besoin d'être habité. Si de nombreux candidats ont évoqué le théâtre, la mise en scène, le jeu, trop peu (et c'était pourtant nécessaire) ont précisé *quel type de scène ils créaient (et pourquoi)*, et à *quel jeu ils décidaient de jouer*. Nommer ne suffit pas : il est indispensable de rendre explicites les partis-pris opérés, expliquer la raison des choix plastiques et conceptuels, analyser la façon dont cela opère dans le travail.

Dans le jeu de transparence et d'opacité iconique à l'œuvre dans la modernité de Klimt ou chez Sorin, aborder le sujet par le biais des questions de *dispositif de présentation et de dispositif de représentation* pouvait constituer un axe de réflexion.

De par son statut, à mi-chemin entre le corps et le décor, le *vêtement* pouvait constituer une clé d'entrée efficace. D'ailleurs, sans que tous aient cherché à traiter de la question du vêtement, nous constatons qu'une demi-douzaine de candidats ont eu recours à des pratiques à la fois traditionnelles et atypiques telles que la couture, le tricot, la broderie, avec une diversité d'approches ne faisant pas du médium un prétexte pour cacher une pauvreté du discours : le choix du médium ou de la technique était en effet problématisé et justifié.

Certains candidats ont opté pour un travail sur l'intégration, le camouflage (du corps dans le décor). Perturber le décor, le lieu, amener à le redéfinir, ou le redécouvrir.

D'autres ont effectué un parallèle entre la peau de la peinture (la peau relevant de l'enveloppe du corps, et la peinture permettant de représenter le décor), afin de tenter « d'inverser » le rapport habituel.

Ce renversement pouvait conduire à *percevoir le corps comme un environnement* par le choix de cadrages en gros plans, agrandissement par la projection vidéo.

En écho aux télescopages, confusions, accumulations entre corps et décor dans les trois documents proposés, les stratégies visant à tromper le spectateur, à jouer sur l'échelle du corps, les superpositions/juxtapositions, les travaux par strates et séquences temporelles étaient particulièrement pertinents.

Conseils méthodologiques

Il faut affirmer une fois de plus, la nécessité impérieuse de *bien définir les termes en œuvre dans le sujet*. Cela permet de circonscrire un champ : parle-t-on du corps de l'artiste, du modèle, du spectateur ? Le support peut-il être décor ? Le décor est-il un espace ?

Certains candidats ont relevé les multiples interprétations du mot « décor » : corps de l'architecture, corps de la représentation, figure du corps, ainsi que les divers registres de relation entre corps et décor, tels que le corps de la couleur, le corps de l'écriture, le corps charnel, le corps qui devient un espace, un environnement...

Le candidat doit aussi expliciter la lecture et l'appropriation des documents qu'il privilégie, les thèmes, les notions, les questionnements qu'il retient. Il est toujours intéressant, pour le candidat, de parler des *processus, opérations et techniques* ayant permis de réaliser les œuvres afin d'enrichir leur analyse.

SESSION 2009

**CONCOURS INTERNE
DE RECRUTEMENT DE PROFESSEURS AGRÉGÉS
ET CONCOURS D'ACCÈS A L'ÉCHELLE DE RÉMUNÉRATION**

**Section : ARTS
Option : ARTS PLASTIQUES**

ADMISSION

ÉPREUVE DE PRATIQUE ET CRÉATION PLASTIQUES

Durée : 8 heures

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

Les matériels photographique, vidéo, informatique et de reprographie sont autorisés.

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

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

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

Tournez la page S.V.P.

A

Rappel du texte réglementaire
Arrêté du 10 juillet 2000 (B.O. n° 30 du 31 août 2000)

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

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

Déroulement de l'épreuve :

a) réalisation : huit heures ;

b) présentation de son travail par le candidat et discussion avec le jury : 30 minutes. Coefficient 2.

SUJET

Corps / Décors

Les corps évoluent dans des environnements qui leur servent de décors et avec lesquels ils peuvent entretenir de multiples relations.

Confronté à cette multiplicité, vous répondrez à l'incitation volontairement schématique qui vous est proposée, par une réalisation visuelle personnelle faisant état de vos réflexions, interrogations, partis pris et choix artistiques.

Les documents joints proposent des pistes de réflexions et des soutiens visuels ; ils devront laisser des traces tangibles dans votre production.

Document 1 :

Gustav KLIMT, « L'attente », vers 1905-1909, matériaux divers avec or et argent plaqués sur papier, 193 X 115 cm, Vienne.

Document 2 :

Il Morazzone et Tanzio da Varallo (XVI^{ème}/XVII^{ème}), Varallo, Sacro Monte, chapelle de l'Ecce Homo, 1609, personnages en bois et stuc peint, grandeur nature, in *Architectures peintes en trompe l'œil*, SKIRA, 1992, p. 63.

Document 3 :

Pierrick SORIN, « C'était bien du coulis de tomate », extrait du catalogue de l'exposition Pierrick SORIN, *Petits théâtres optiques et vidéos comédies*, Musée Départemental d'art ancien et contemporain d'Epinal, 2005, pp. 44-45.

Document 1 : Gustav KLIMT, « L'attente », vers 1905-1909, matériaux divers avec or et argent plaqués sur papier, 193 X 115 cm, Vienne.



Document 2 : Il Morazzone et Tanzio da Varallo (XVIème/XVIIème), Varallo, Sacro Monte, chapelle de l'Ecce Homo, 1609, personnages en bois et stuc peint, grandeur nature, in « Architectures peintes en trompe l'œil », SKIRA, 1992, p. 63.



Document 3 : Pierrick SORIN, « C'était bien du coulis de tomate », extrait du catalogue de l'exposition Pierrick SORIN, « Petits théâtres optiques et vidéos comédies », Musée Départemental d'art ancien et contemporain d'Epinal, 2005, pp. 44-45.

