



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 2010

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	8
Informations statistiques sur la session 2009	9
Remarques du président du jury	11
Admissibilité : rapport de l'épreuve écrite de pédagogie des arts plastiques	15
Admissibilité : rapport de l'épreuve écrite de culture artistique	24
Admission : rapport de l'épreuve professionnelle orale	32
Admission : rapport de l'épreuve de pratique et création plastique	42
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 impliquent :

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

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

Le candidat reste bien entendu libre 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 session 2010

■ Les programmes ci-après concernent les épreuves d'admissibilité :

Question relative au XX^{ème} 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 reseaux 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 Chistiane, 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.
- Soulagés François, Dialogue sur l'art et la technologie, Paris, L'Harmattan, 2003.

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

Ouvrages généraux :

- Benjamin Walter, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, Petite histoire de la photographie, in Œuvres, Paris, Gallimard, Folio essais, 2000.
- Brunet François, La naissance de l'idée de photographie. Paris : Presses universitaires de France, 2000.
- Dictionnaire de l'image, ouvrage dirigé par Françoise Juhel ; coordination scientifique Francis Vanoye ; Anne Goliot-Lété, Martine Joly, Thierry Lancien. Paris : Vuibert, 2006.
- Dubois Philippe, L'acte photographique et autres essais, Paris, Nathan, 1990.
- Frizot Michel, Nouvelle histoire de la photographie, Editions Bordas/Adam Biro, Paris, 1994
- Jay Paul, Les conserves de Nicéphore: essai sur la nécessité d'inventer la photographie; préface de Dominique Perben et Angelo Schwartz. Chalon-sur-Saône : Société des amis du Musée Nicéphore Niépce, 1992.
- Lemagny Jean-Claude et Rouille André (sous la direction de), Histoire de la photographie, Editions Bordas, Paris, 1993
- Lemagny Jean-Claude, L'Ombre et le Temps, Essais sur la photographie comme art, 1992, Nathan.
- Roubert Paul-Louis, L'image sans qualités: les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie: 1839-1859. Paris : Monum, éd. du patrimoine, 2006.
- Sontag Susan, Sur la photographie. Traduit de l'anglais par Philippe Blancham en collaboration avec l'auteur. Paris. C. Bourgois, Coll. Choix-Essais, 1993.

Ouvrages sur la photographie au XIXe siècle :

- L'art du nu au XIXe siècle: le photographe et son modèle. Exposition, Paris, 14 octobre 1997-15 février 1998, Bibliothèque nationale de France-François-Mitterrand. Paris : Hazan : Bibliothèque nationale de France, 1997.
- Le daguerréotype français : un objet photographique. Exposition, Paris, musée d'Orsay 13 mai-17 août 2003, New York, the Metropolitan Museum of Art 22 septembre 2003-4 janvier 2004 / ouvrage collectif sous la responsabilité scientifique de Quentin Bajac et de Dominique Planchon-de Font-Réaulx. Paris : Réunion des musées nationaux, 2003.
- Daval Jean-Luc, La photographie, Histoire d'un art. Genève, Skira, 1982.
- Frizot Michel, Histoire de voir, De l'invention à l'art photographique (1839-1880), Collection Photo Poche, Centre National de la photographie, Paris, 1989.
- L'image révélée 1840-1860. Premières photographies sur papier en Grande-Bretagne, Musée d'Orsay, 2008.
- L'invention d'un art: cent-cinquantième anniversaire de la photographie : exposition, Paris, Musée national d'art moderne, 12 octobre 1989-1er janvier 1990 / organisée avec la collab. de la Bibliothèque nationale/ sous la dir. de Alain Sayag et Jean-Claude Lemagny. Paris : A. Biro : Centre Georges Pompidou, 1989.
- L'Invention d'un regard : 1839-1918 : cent cinquantième de la photographie, *XIXe siècle* : exposition, Paris, Musée d'Orsay, 2 octobre-31 décembre 1989 / Musée d'Orsay, Bibliothèque nationale. Paris : Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1989.
- La Photographie pictorialiste en Europe 1888-1918. Le point du jour éditeur / Musée des Beaux-Arts de Rennes, 2005.
- Rouillé André, Bernard Marbot, Le corps et son image ; photographies du XIX^e siècle, Bibliothèque Nationale, ed. Contrejour, 1986.
- Rouillé André, La Photographie en France, Textes & Controverses: une Anthologie 1816 –1871. Macula, 1989.

Sur quelques photographes du XIX e siècle:

- Edgar Degas photographe : exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, Galerie Mansart, du 27 mai au 22 août 1999... Malcolm Daniel, Eugenia Parry, Theodore Reff ; avec la collab. de Sylvie Aubenas ; trad. par William O. Desmond. Paris : Bibliothèque nationale de France, 1999.
- Gustave Le Gray, 1820-1884, Paris, BNF, 19 Mars-16 Juin 2002 / sous la dir. de Sylvie Aubenas. Paris, Bibliothèque nationale de France, Gallimard, 2002.
- Nadar : les années créatrices 1854-1860 : Paris, musée d'Orsay, 7 juin - 11 septembre 1994, New-York : The Metropolitan Museum of Art, 3 avril - 9 juillet 1995. Paris, Réunion des musées nationaux, 1994.

**Programme limitatif de l'épreuve de culture artistique
session 2011**

Question relative à une période antérieure au XXe siècle : Invention et usages de l'image photographique au XIX^e siècle. (Bibliographie, voir p. 5-6).

Question relative au XXe siècle : Les matériaux, l'espace et l'objet dans la sculpture en Europe, de 1960 à 1980.

1960. Les nouveaux réalistes, catalogue, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1986.

Années pop (Les), catalogue, Centre Pompidou, Paris, 2001.

Art et l'objet (L'), Artstudio n°19, 1990.

Didi-Huberman, Georges, *L'empreinte*, Centre G. Pompidou, Paris 1997.

Fréchuret Maurice, *Le mou et ses formes*, Paris, Ensba, 1993.

Garraud Colette, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, 1994.

Hors limite, Centre Georges Pompidou, 1994.

Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959, Centre Georges Pompidou, 1981.

Ivresse du réel, L'objet dans l'art du XXe siècle (L'), catalogue, Carré d'art contemporain, Nîmes, 1993.

Jenkins, Janet (dir) *L'Esprit Fluxus*. Walker art center, Minneapolis, 1993; MAC, Galeries contemporaines des Musées de Marseille, Marseille, 1995.

Jianou, Iones, Xuriguera, Gérard, Lardera, Aube, *La sculpture moderne en France depuis 1950*, Arted Editions d'Art, 1982.

Joseph Beuys, catalogue Centre Georges Pompidou, 1994.

Krauss, Rosalind, *Passages : une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, trad. de l'américain par C. Brunet, coll. Vues, Macula, Paris, 1997 (éd. or. 1977).

Mèredieu (de), Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art*, Bordas, Paris, 1994.

Un siècle de sculpture anglaise, réunion des musées nationaux, Paris, 1996.

Regard sur l'Arte povera, Artstudio n° 13, 1989.

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

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

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

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

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

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

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

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

Bilan de l'admissibilité

Concours EAI AGREGATION INTERNE

Section / option 1800A ARTS OPTION A: ARTS PLASTIQUES

Nombre de candidats inscrits : 408
Nombre de candidats non éliminés : 264 Soit : 64.71 % 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 : 35 Soit : 13.26 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés : 0014.78 (soit une moyenne de : 07.39 / 20)
Moyenne des candidats admissibles : 0024.86 (soit une moyenne de : 12.43 / 20)

Rappel

Nombre de postes : 17
Barre d'admissibilité : 0023.00 (soit un total de : 11.50 / 20)
(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 : 98
Nombre de candidats non éliminés : 62 Soit : 63.27 % 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 : 9 Soit : 14.52 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés : 0013.18 (soit une moyenne de : 06.59 / 20)
Moyenne des candidats admissibles : 0022.11 (soit une moyenne de : 11.06 / 20)

Rappel

Nombre de postes : 5
Barre d'admissibilité : 0019.00 (soit un total de : 09.50 / 20)
(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 : 36
Nombre de candidats non éliminés : 34 Soit : 94.44 % 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 : 50.00 % 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 : 57.68 (soit une moyenne de : 09.61 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0068.88 (soit une moyenne de : 11.48 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair (soit une moyenne de : / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : / 20)

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés : 32.82 (soit une moyenne de : 08.21 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0043.65 (soit une moyenne de : 10.91 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair (soit une moyenne de : / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : / 20)

Rappel

Nombre de postes : 17
Barre de la liste principale : 0054.00 (soit un total de : 09.00 / 20)
Barre de la liste complémentaire : (soit un total de : / 20)

(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 :	9		
Nombre de candidats non éliminés :	9	Soit : 100.0	% des admissibles.
<i>Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).</i>			
Nombre de candidats admis sur liste principale :	3	Soit : 33.33	% 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 :	0049.22	(soit une moyenne de : 08.20 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	0071.67	(soit une moyenne de : 11.95 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair		(soit une moyenne de : / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger :		(soit une moyenne de : / 20)

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés :	27.11	(soit une moyenne de : 06.78 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	0046.67	(soit une moyenne de : 11.67 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair		(soit une moyenne de : / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger :		(soit une moyenne de : / 20)

Rappel

Nombre de postes :	5		
Barre de la liste principale :	0061.00	(soit un total de : 10.17 / 20)	
Barre de la liste complémentaire :		(soit un total de : / 20)	

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

REMARQUES DU PRESIDENT

La session 2010 du concours a eu lieu à l'Université Paul Verlaine-Metz pour la dernière année. Comme lors des précédentes sessions, le concours s'est déroulé dans de bonnes conditions et nous remercions tous nos interlocuteurs, le Président de l'Université Paul Verlaine-Metz, les responsables administratifs et toute l'équipe technique pour leur soutien logistique dans l'organisation de ce concours.

408 candidats se sont inscrits au concours de l'agrégation interne et 98 dans le CAER, concours pour le privé. Le nombre des candidats reste stable depuis plusieurs années. 17 postes étaient ouverts pour le concours public. 35 candidats ont été admissibles, le dernier admissible avec une moyenne de 11,50. Les 17 postes ont été pourvus.

Dans le CAER, 9 candidats ont été déclarés admissibles, le dernier admissible ayant la moyenne de 9,50. A l'issue des épreuves d'admission, 3 postes sur 5 ont été pourvus seulement. Le jury a constaté un écart de niveau considérable entre les trois premiers candidats du concours privé et les suivants. Le jury a décidé à l'unanimité de ne pas pourvoir deux postes.

Très majoritairement, les candidats sont certifiés ; nous rappelons que les candidats à l'agrégation interne doivent être titulaires et que les certifiés stagiaires ne peuvent concourir.

Signalons la forte représentation féminine parmi les candidats. Sur les deux concours : public et privé, ce sont 17 femmes et trois hommes qui ont réussi le concours.

Enfin, parmi tous les candidats inscrits, 81 possédaient une maîtrise, 12 un master et 12 un doctorat.

Les deux épreuves d'admissibilité sont des épreuves écrites. Elles sont fondées sur l'évaluation des connaissances, sur les capacités d'analyse et de synthèse. Elles font appel à l'expérience professionnelle des candidats tant dans l'épreuve de pédagogie des arts plastiques que dans l'épreuve de culture artistique. Dans la première de ces épreuves, il est attendu la simulation d'une situation potentiellement créative et génératrice de connaissances pour des élèves de second cycle. Dans la deuxième épreuve, ce sont des qualités d'analyse des œuvres qui sont convoquées et la mise en évidence de liens potentiels susceptibles de réunir ces images entre elles. Ces correspondances sont à élaborer selon la question posée.

On se référera aux rapports très précis des différents jurys, ainsi qu'aux rapports des années précédentes. Ils constituent une aide essentielle pour tous les candidats qui souhaitent se préparer dans les meilleures conditions.

Ces deux épreuves écrites font appel à des savoirs fondamentaux : maîtrise de l'écrit dans tous ses aspects (y compris la lisibilité de l'écriture ; trop de copies sont à la limite du déchiffrement), clarté de la pensée, gestion et structuration du texte, articulation des parties, choix et mise en valeur des exemples significatifs, reformulation du problème posé, réflexivité et distance critique, synthèse finale. Une grande part de ces compétences est également mise en jeu dans les épreuves d'admission, sous forme orale, dans une relation dialogique avec le jury.

Dans sa brièveté, le sujet de l'épreuve pédagogique « animer » : un verbe transitif à l'infinitif, avait un caractère ouvert et injonctif qui pouvait être interrogé. « Animer », c'est mettre en mouvement, certes, mais on pouvait aussi partir de l'étymologie latine, *anima* signifiant souffle vital et souligner le désir de tout créateur de donner vie aux formes, aux matériaux, aux idées qu'il convoque et utilise. Comme le précise le rapport du jury, « animer » pouvait concerner, dans les œuvres interactives, les spectateurs, mais c'est plus encore tout le processus créateur, ses conditions de mise en œuvre, ses rituels, sa mise en exposition, sa documentation qui sont innervés par ce verbe d'action.

Ce qu'il faut souligner à propos des deux épreuves à caractère pédagogique et professionnel, c'est l'importance de la notion de dispositif pédagogique, qui désigne l'ensemble des composantes spatio-temporelles de la situation proposée. C'est ce que le candidat doit organiser, expliciter, et « animer ». On se référera utilement sur cette question aux remarques du jury de l'épreuve écrite de pédagogie et de l'épreuve professionnelle orale de ce rapport.

L'épreuve écrite de culture artistique, comme nous l'avons dit, mobilise une capacité à analyser les documents, à les mettre en relation comparative et, à partir de ces analyses, à « émettre des hypothèses convaincantes ». Un nouveau programme concernant la période antérieure au XXe siècle, pose le problème de la naissance de la photographie, du statut, de l'évolution technique et des usages de ces nouvelles images au cours du XIXe siècle. Cette question, d'une grande importance, tant pour la compréhension de l'évolution artistique au XIXe siècle que pour le XXe siècle rencontré, cette année, la question portant sur les images hybrides et multimédia de 1975 à nos jours, dont elle constitue une forme d'archéologie.

Comme le souligne très bien le rapport du jury, il faut rappeler la nécessité d'entrer dans une intelligence des images, d'en comprendre la logique, les éléments signifiants, qui permettent d'organiser la réflexion. La citation de Charles Nègre, peintre et photographe, a posé problème aux candidats. Elle ouvrait pourtant au débat sur le statut de la photographie, comme reproduction de la nature ou comme outil permettant d'effectuer des choix, et relevant de l'art.

La question portant sur les images hybrides et multimédia est au programme pour la troisième année. On s'étonnera que nombre de candidats ne connaissent pas le travail de Matthew Barney et de Thomas Demand, aujourd'hui largement reconnus et exposés. Matthew Barney exposait en été 2010 au Schaulager à Bâle. Cette méconnaissance rendait difficile le traitement de la question posée, à savoir les nouveaux rapports que les arts entretiennent avec la réalité, le rôle de la fiction et de la simulation comme compréhension et construction du réel. Thomas Demand, qui construit des maquettes d'univers impersonnels et en fait de grandes photographies, joue très habilement sur ce semblant d'objectivité et de réalité qui vacille lorsque l'on observe l'excès de propreté des images et la fragilité des matières de la maquette. Nous redirons les conseils que donne le jury : il ne s'agit pas d'accumuler des exemples sous forme de catalogue mais d'étayer sur des analyses d'œuvres un questionnement précis et rigoureux, après avoir défini clairement les termes essentiels de la question posée.

L'an prochain, la question relative au XXe siècle portera sur *Les matériaux, l'espace et l'objet dans la sculpture en Europe, de 1960 à 1980*.

Le sujet de l'épreuve de pratique et de création plastique, « Mes paysages », était accompagné de quatre documents très différents, permettant aux candidats de travailler dans des registres variés, sans tomber dans une subjectivité non problématisée. Les images sont des incitations et des relais pour la réflexion. Il y a eu moins de citations directes des documents que lors de la session de 2009. Rappelons que les traces des documents dans les travaux sous-entendent une compréhension interne de l'œuvre, du processus, transférée dans la pratique du candidat.

Les travaux ont été peut-être moins fortement numériques que les années précédentes. Et davantage de productions ont utilisé des médiums traditionnels. Nous rappelons que le jury n'attend aucune pratique *a priori* et que les candidats ont la possibilité de s'exprimer avec tous les médiums. Nous avons observé des pratiques picturales et sculpturales, des installations vidéo et numériques, des travaux interactifs, tous de qualité, assortis d'un exposé de grande clarté. Mais nombre de productions ont cherché à mixer les pratiques, au risque parfois de manquer de la maîtrise minimale requise. Les pratiques engagées et fortes ont plus de chance d'être efficaces et porteuses de sens.

Lors de la soutenance, les candidats doivent se convaincre que rien ne sert de truquer son discours, de le complexifier artificiellement. Le jury sait entendre quand le candidat étaye son propos sur une véritable pratique, sur une réflexion construite, ou lorsqu'il improvise pour les nécessités du concours. Ainsi rien ne peut remplacer un discours direct et sincère, situant la position du candidat face au sujet proposé.

La soutenance est un moment clef de l'épreuve. Nous résumerons ainsi quelques conseils :

Le candidat ne doit pas commenter les images de manière exhaustive, mais dire quels sont les aspects qu'il en a retenu et ce qu'il souhaite privilégier. L'essentiel n'étant pas les images mais la production du candidat et son articulation avec le sujet.

Si en général le jury assiste à des soutenances qui commencent par l'analyse du sujet, puis celle des images, pour enfin entrer dans des considérations plus poétiques sur le travail, on peut imaginer d'autres cheminements. Par exemple : commencer un exposé directement axé sur la pratique, allant progressivement vers l'intégration de données iconographiques pour conclure sur un éclairage des choix effectués devant le sujet. Le point le plus important reste la maîtrise du temps imparti et sa gestion pour dire l'essentiel.

Lors de cette session, plusieurs propositions artistiques ont été remarquables et le jury a attribué deux 20.

L'agrégation est un concours d'excellence. Les épreuves orales d'admission mettent en avant un élément fondamental du métier d'enseignant en Arts plastiques, la capacité à communiquer avec un public et l'aptitude à la réactivité, au dialogue. C'est la garantie que le futur agrégé saura construire des situations d'apprentissages complexes et riches avec les élèves du secondaire.

Le président et les vice-présidents, le jury, adressent leurs vives félicitations aux nouveaux agrégés du concours interne.

La prochaine session aura lieu très certainement dans les locaux de l'Université de Strasbourg.

ADMISSIBILITE

Epreuve écrite de pédagogie des arts plastiques

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 demandés par le sujet sont à exécuter dans le corps même du texte, directement sur la copie et non sur un support étranger, et avec le même stylo et la même encre. Les feutres de couleur et calques sont donc proscrits.

SUJET

« Animer »

En interrogeant et en faisant apparaître les enjeux de cette proposition, vous élaborerez une séquence pédagogique destinée à une classe de second cycle.

Votre travail sera obligatoirement accompagné de schémas et de croquis.

Membres du Jury

Jean-Luc BELTRAN, Sylvie CLAIRET, Michèle GALEA, Raphaël GOMERIEUX,
Catherine GRASSE, Odile JAGER-POIREL,
Isabelle MARTCHALAND, Maud ROUVIERE.

Rapport établi par Catherine GRASSE et Maud ROUVIERE

Critères d'évaluation :

Saisie du sujet /7

(analyse, enjeux et problématisation, références...)

Programmation pédagogique /10

(transposition didactique : vers un dispositif crédible et créatif, pertinence des références, place de l'élève, acquisition, évaluation...)

Pratique rédactionnelle /3

(expression écrite, syntaxe, clarté des propos, hiérarchisation des informations, structure du devoir...)

Les schémas et croquis sont pris en compte sur l'ensemble des trois critères. Ces critères sont des indicateurs qui peuvent être pondérés légèrement d'une partie à l'autre selon les copies.

I. Les attentes de l'épreuve

Dans ce concours, parmi l'ensemble des épreuves écrites et orales, l'épreuve écrite de pédagogie demeure celle qui sollicite simultanément les connaissances culturelles et théoriques d'un champ disciplinaire, et les compétences générales requises pour le métier d'enseignant, ensemble ne pouvant s'exonérer des qualités de clarté et de rigueur d'écriture nécessaires.

L'épreuve écrite de pédagogie permet une prise en compte de l'ensemble des compétences attendues d'un futur professeur agrégé dans un dispositif proche de la situation professionnelle, même s'il s'agit d'un travail rédactionnel avant tout. Rappelons que cette épreuve écrite s'adresse à des enseignants en exercice, qui doivent composer une étude de cas en vue de concevoir une séquence d'enseignement pour des élèves de lycée inscrits en arts plastiques en option de spécialité ou en option facultative.

De ce point de vue, les candidats ne doivent pas confondre la dimension d'excellence du cours à concevoir avec l'objectif de cette épreuve qui vise à évaluer, non seulement en tant que telle, la qualité de la programmation pédagogique proposée (ambition suffisante et faisabilité du dispositif pour des élèves de lycée), mais au-delà, l'ensemble des compétences et aptitudes requises pour enseigner les arts plastiques sur les niveaux requis des classes de seconde, première et terminale. Celles-ci comprennent des dimensions pédagogiques, qu'elles soient d'ordre pratique ou épistémologique, des connaissances artistiques et culturelles de haut niveau, la maîtrise de méthodologies et d'outils. Il s'agit de mesurer les facultés de compréhension, les capacités de contextualisation et de problématisation du candidat dans une situation et sur un sujet donné, mais aussi de porter attention aux aspects méthodologiques et déontologiques propres à l'activité d'enseignant.

De la même façon que dans l'élaboration d'un cours de collège (situation professionnelle de la plupart des candidats), il est attendu par cette épreuve une démonstration logique d'une pensée ouverte et documentée, articulant théorie, culture et pratique artistique dans une même logique visant l'enseignement des arts plastiques.

Une interrelation forte est nécessaire entre les approches théoriques et pratiques, culturelles et plastiques, pour conduire un enseignement qui vise à faire comprendre aux élèves ce qu'est le processus et la visée artistiques dans toute leur ampleur. Cette relation constante entre culture et pratique artistiques soulève des questions d'ordre pédagogique et didactique qui implique un enseignement des arts plastiques sans cesse renouvelé et questionné dans ses fondements.

Les réflexions à la base de la construction d'un cours d'arts plastiques restent ici fondamentales : quelle question d'enseignement, selon quelles modalités, pour quels élèves ? Quels objectifs d'enseignement, pour quelle évaluation, visant quels acquis et quelles compétences ... ?

Ainsi, les différentes parties du devoir demandent une articulation d'ensemble permettant de lier l'analyse du sujet dans un contexte artistique et culturel, puis dans le cadre plus précis des programmes de l'enseignement des arts plastiques au lycée. La séquence pédagogique ne saurait être dissociée de la saisie du sujet tout en s'ancrant dans les programmes de l'enseignement des arts plastiques au lycée.

S'il convient de rappeler que l'agrégation est le plus haut grade de l'enseignement du second degré, l'épreuve reste accessible à tout enseignant capable de garder l'esprit ouvert et critique face aux contenus artistiques, théoriques et pédagogiques en mouvement.

I. Méthodologie de l'écrit : entre analyse (hiérarchisation des propos, sélection des références) et proposition pédagogique (articulation et problématisation)

II.1- L'analyse :

La saisie du sujet constitue un des temps forts de cette épreuve. Il s'agit d'une étape déterminante pour envisager l'approche pédagogique en direction des élèves. Le travail consiste à étudier finement et de façon approfondie les tenants et les aboutissants des termes constituant l'énoncé du sujet.

La session 2010 du concours ne propose qu'un seul terme : « animer ». La plupart des candidats se sont employés à définir de façon exhaustive ce verbe d'action, selon une définition faisant parfois directement office d'analyse. Repérer les différentes acceptions du terme proposé et en saisir les nuances au regard du champ des arts plastiques, permet de circonscrire un champ d'investigation avant d'entrer dans une analyse plus soutenue. Une certaine difficulté a toutefois été perçue par le jury dans l'effectuation de cette phase introductive vis à vis de la présence d'un terme unique. Nous rappelons l'importance de ne pas être trop catégorique dans l'apport de définitions s'agissant davantage d'interroger le ou les termes du sujet pour en extraire des questionnements, plus que de le ou les définir de manière figée.

La saisie du sujet est déterminante dans la construction de cette épreuve. C'est précisément dans les choix de méthode mis en œuvre dès le début de la rédaction et dont la finalité sera articulée à cette autre partie du devoir, à savoir la construction d'une séquence pédagogique, que la cohérence rédactionnelle d'ensemble prendra tout son sens. Il s'agira de recourir à un corpus d'œuvres pertinent convoquant des démarches artistiques particulières et dont il sera possible d'extraire des contenus précis et identifiables pour permettre la naissance d'une réflexion problématisante. Cette émergence construite de problématiques va aider à nourrir un développement logique et réfléchi en lien avec des contenus d'enseignement.

Devant ce sujet minimal, « animer », la plupart des candidats ont choisi deux façons d'opérer :

- d'une part, certains ont fait le choix d'embrasser un ensemble très vaste de questions permettant l'éclatement de ce terme polysémique dans une perspective large ancrée dans une réflexion artistique ouverte aux dimensions philosophique et/ou historique.
- d'autre part, certains se sont au contraire limités volontairement à une entrée particulière et restreinte (le mouvement par exemple) afin d'approfondir l'axe choisi selon des œuvres ciblées.

Un juste milieu reste à trouver pour éviter de se perdre dans un dédale de définitions et de contextes artistiques depuis l'origine des temps, ou bien d'aborder de façon trop réductrice et simpliste l'ensemble de notions que sous-tendait ce verbe.

Livré tel quel, ce verbe transitif seul exigeait une approche réflexive et interrogative du sens littéral puis figuré pour ensuite mieux faire écho à des démarches artistiques particulières et choisies.

Plusieurs candidats, trop nombreux, se sont faits prendre à l'idée d'une chronologie de « l'animé », voire plus restrictif encore, de « l'animation ».

D'autres encore, partant du précepte « toute œuvre plastique est animée » n'ont pu éviter le long inventaire des styles, de la peinture à l'architecture en passant par la sculpture, de périodes historiques en périodes historiques, oubliant ainsi la nécessité de problématiser en dégagant et structurant des enjeux particuliers. Rappelons de fait que l'épreuve ne consiste pas simplement à vérifier l'état des connaissances du candidat, mais davantage à mesurer son aptitude à problématiser une question.

Un autre des axes dans lequel se sont engouffrés de nombreux candidats consistait à viser « l'animation du spectateur qui se retrouve acteur » et parfois même d'acteur devenant auteur, l'artiste concepteur disparaissant littéralement. Cette approche se fondait pour la plupart sur une citation unique de Marcel Duchamp¹ ou bien la digestion rapide de l'ouvrage de Nicolas Bourriaud, *L'esthétique relationnelle*².

Ce verbe transitif « animer » faisait avant tout et directement écho aux processus de création à l'œuvre dans toute démarche artistique et non uniquement aux résultats ou effets

1 « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux. »

2 Publié aux Presses du réel en 1998.

provoqués par eux. Ainsi donc, le nombre important de copies dont le contenu se centrerait sur l'exclusive question de la réception, d'une pratique du regard au détriment des questions du faire, de la pratique plastique, ont souvent été en décalage avec ces dimensions importantes du sujet en prise avec une pratique, plastique et réflexive.

L'analyse consiste à étudier méthodiquement et par approfondissement les différentes facettes du terme en lien avec les arts plastiques pour approcher progressivement une question, un enjeu devenu essentiel au cours de la réflexion. Cette réflexion gagne à être lisible, communiquée avec rigueur à partir d'un plan construit, en phase avec son élaboration progressive, telle qu'elle a pu avoir lieu lors de la préparation. Trop souvent, lorsque cette réflexion n'a pas eu lieu, la copie livre au correcteur des appréciations approximatives, sans articulation entre elles selon une approche très linéaire. Cette façon d'opérer ne permet que rarement la problématisation.

Avant tout il s'agit de s'emparer de manière sensible du sujet en spécialiste d'un champ spécifique, celui des arts plastiques. Certains candidats ont parfois insuffisamment rendu productive l'analyse du terme proposé et ont trop rapidement fermé 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 nombre suffisant de pistes réflexives. De ces dernières naîtront une pluralité d'approches et de problématisations, permettant à l'analyse du sujet d'articuler étroitement enjeux de la question et jeu de références.

Le choix des œuvres est donc à ce stade primordial. Celles-ci ne viennent effectivement pas illustrer le propos : elles sont le matériau même de la réflexion. Le terme « animer » ne prend sens que dans son interrogation articulée à des œuvres décrites et connues. Les œuvres doivent, pour cela, être convoquées précisément, présentées et interrogées de telle sorte à engager une réflexion pointue qui s'écarte des généralités. Elles sont choisies à dessein, avec pertinence et parce qu'elles sont connues : leur articulation entre elles et avec le sujet va aider à une problématisation autour d'enjeux pratiques et notionnels.

Les références ont bien un rôle d'appui à la réflexion menée. Elles doivent être sollicitées et confrontées, dans des rapports d'approfondissement. Les références font naître la réflexion et rendent intelligibles les problématiques dégagées par le candidat.

De cette première rencontre entre sujet et corpus de références, plusieurs notions enseignables peuvent être dégagées avant de soulever les questions sous-jacentes : temps, espace, éphémère, vivant, inerte, mouvement, transformation, développement, croissance, etc. Il était ainsi possible d'évoquer des questions aussi diverses que images fixes /images animées, mouvement réel/mouvement suggéré, déplacement et temporalité, passage « d'un état à un autre », etc.

Explorer le sujet demande à l'appui de références précises d'en extraire les enjeux afin d'interroger la dimension artistique, voire esthétique et philosophique des œuvres citées.

Le candidat doit veiller à ne pas caricaturer son propos, les analyses les plus riches demeurant celles qui ont su éviter les affirmations trop rapides, les faux découpages de l'histoire de l'art, ou encore les accumulations d'exemples sans enjeux soulevés pour tenter d'approcher la question posée.

Enfin, peu de candidats sous-tendent leur analyse par un réel plan. Plus qu'une liste exhaustive de références artistiques, l'analyse demande une organisation de la pensée, autour de propos établis visant à interroger la question plus que de la définir. Une pensée ouverte hiérarchisant des connaissances est une des attentes de l'analyse. 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, une pensée ouverte développant de façon structurée des questionnements sur un sujet donné.

Dès lors, la pratique rédactionnelle (argumentation et rhétorique, jeu des références, ensemble soutenu par des schémas ou croquis) doit véritablement être opérante dans le cadre du sujet proposé. L'écrit n'est considéré comme pertinent que dans la mesure où le candidat prend le temps de repérer, nommer, expliquer et démontrer la valeur problématique du propos tenu. Il n'est pas recommandé, à ce titre, de faire l'économie de certaines articulations logiques dans l'analyse,

même sous prétexte d'évidence, au risque de donner la sensation que les éléments du discours sont restés impensés.

Ce ne sera que dans la programmation pédagogique qu'il appartiendra au candidat de sélectionner un nombre restreint de problématiques selon la visée qu'il souhaite travailler avec les élèves.

II.2- La problématisation et la transposition didactique :

L'analyse des termes du sujet, ici « Animer », conduit logiquement à l'émergence de questions artistiques, de pistes qu'il convient de dégager comme autant de possibles pouvant mener à une situation d'enseignement. Cette problématisation encore fluctuante à certains stades du devoir, doit être menée sous formes 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.

La transposition didactique se situe dans ce passage rapide et efficace entre l'analyse effectuée et la programmation pédagogique à venir.

Le candidat doit faire preuve de discernement pour extraire de l'analyse préalable à partir des enjeux énoncés, une problématique précise qu'il orientera ensuite vers une question d'enseignement. Cette dernière devra être travaillée avec des élèves du second cycle dont le candidat déterminera le niveau au regard d'une connaissance précise des programmes d'arts plastiques.

Cette problématique ne surgit pas brutalement : elle fait la jonction entre l'analyse préalable et la programmation pédagogique fondée également sur les programmes d'enseignement des arts plastiques dans un niveau de classe du second cycle choisi délibérément et de façon argumentée. C'est donc le moment d'un véritable parti pris de la part du candidat, celui de l'effectuation d'un choix parmi l'ensemble des possibles soulevés par l'analyse. Ce parti pris doit être argumenté afin de définir une question d'enseignement dont les motivations et implications seront conjointement exposées ensuite. La transposition didactique est donc le moment charnière où le candidat transposera les savoirs savants en utilisant ses connaissances mises en exergue lors de l'analyse pour construire une véritable programmation pédagogique visant efficacement et précisément l'apprentissage de contenus et l'acquisition de compétences.

Il est nécessaire de rappeler l'importance d'une énonciation claire et lisible du questionnement choisi (transposition didactique). Cette transition est indispensable entre l'analyse et la séquence pédagogique, trop souvent implicite voire même inexistante. Une marge d'incertitudes ne peut être laissée au correcteur. Pas toujours levé dans la suite de la rédaction, ce flottement ne permet pas d'évaluer à juste titre la cohérence de l'ensemble. Une question doit émerger, être progressivement isolée. De cette question découle un ensemble de choix précis permettant de construire une situation particulière de travail pour une classe de lycéens.

II.3- La séquence pédagogique :

Cette partie de la rédaction doit être la résultante d'une démonstration cohérente entre problématisation et transposition didactique mettant au jour une séquence pédagogique qui sera proposée à des élèves de lycée. Certains candidats ont encore situé cette séquence en collège (donc en dehors du cadre du concours), d'autres n'ont pas précisé le niveau de classe requis, l'articulation aux programmes, de fait, a totalement été absente.

La programmation pédagogique est un ensemble complexe qui comprend la conception d'un dispositif d'enseignement décrivant :

- . le cadre de la séquence d'apprentissage
- . la forme et la nature de son développement
- . la présentation du contexte temporel
- . la définition éventuellement du contexte environnemental (si cela donne sens au propos et à son argumentation. Il ne s'agira en aucun cas de nommer des lieux connus)

- . le corpus des œuvres et références montrées aux élèves
- . un dispositif d'évaluation avec l'énoncé des critères d'évaluation, et tout autre outil élaboré par l'enseignant
- . les éventuelles ouvertures et phases de réinvestissement pour une séquence à venir.

En somme, la programmation pédagogique doit rendre compte de la stratégie mise au point par le professeur afin de rendre lisibles et opérants les apprentissages visés. En plus de la conception de cette programmation, l'épreuve attend des candidats qu'ils soient en mesure de se projeter dans une pratique professionnelle en lycée : il est donc nécessaire de dresser des hypothèses quant aux possibilités d'action des élèves et donc de leur engagement dans des apprentissages précis, quelque soit le niveau de classe concerné. Sans cela, il devient impossible de penser des outils pédagogiques de suivi et d'évaluation conçus pour un niveau d'élève vis à vis d'une séquence particulière.

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.

Il arrive trop souvent que l'incitation à elle seule tienne lieu de dispositif : aucune précision supplémentaire n'est donnée quant aux choix matériels et plastiques envisageables, relevant d'une consigne ou d'une contrainte. Cette pratique de l'incitation-moteur autosuffisante ne saurait à elle seule donner existence au dispositif pédagogique, limitant la recherche constructive précisément d'un « dispositif ». Par ailleurs, elle placerait l'élève dans une posture de reconstruction du dispositif d'enseignement dans lequel tout deviendrait possible. La situation la plus extrême rencontrée étant celle où les candidats livreraient aux élèves le terme même du sujet, ici « animer », en guise d'incitation.

Cette « amorce » - incitation ou proposition combinée à des paramètres multiples -propre à tout dispositif d'enseignement des arts plastiques (temporalité, contrainte, consigne, etc.) doit donner la possibilité aux élèves d'entrer dans une posture de recherche ouverte et réflexive, construite et critique.

Ainsi, durant la séquence d'apprentissage, l'enseignant doit veiller à mettre ses élèves dans une phase de production plastique, celle-ci étant circonscrite par des consignes et/ou 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.

Au même titre, un modèle récurrent a été rencontré dans bon nombre de copies qui reprend un ordonnancement devenant en quelque sorte une règle didactique à suivre, sans doute à l'insu des candidats. Il s'agit du modèle suivant : incitation, recherche et investigation, planche projet, présentation des planches, évaluation. Ce modèle émane en partie des modalités de passation des épreuves du baccalauréat mais également de celles des épreuves de pratique plastique des concours externes de recrutement.

Si la pratique plastique se résume à cette projection graphique, se situant uniquement dans une simulation de projet de création, sans entrer dans la réalisation d'un objet plastique, il n'est dès lors pas permis à l'élève de « passage à l'acte », de confrontation à un réel présent et éprouvé.

Il faut rappeler que les trois années du cycle lycée, années d'expérimentation, de recherche et de formation qui conduisent à la présentation de l'examen final du baccalauréat, proposent à l'élève de lycée un parcours d'apprentissage ne s'apparentant en rien à un formatage pour une épreuve donnée. Les planches attendues dans le cadre de l'épreuve orale du baccalauréat sont l'aboutissement d'un travail de longue haleine au sein duquel l'élève opère des choix précis et affine progressivement son regard critique sur sa propre pratique à l'appui d'un champ culturel et référentiel de plus en plus affirmé.

Si le candidat doit montrer qu'il connaît les attentes particulières d'un enseignement en lycée, sa pratique d'enseignement doit avant tout être pensée pour faire sens dans un parcours pédagogique jalonné par des exigences d'approfondissement notionnel en phase avec le développement du jeune adulte qu'est le lycéen en lien avec les programmes scolaires. Au fond, la question centrale que se pose le jury demeure toujours : que permet cette situation d'enseignement comme apprentissages effectifs ? Quels sont les fondements de la séquence, et quelles en sont les visées ?

Pour cette raison, le dispositif d'enseignement ne saurait se limiter à une simple fiche de préparation de cours.

Dès lors, la production plastique ne doit pas se résumer à la seule exécution d'une commande ordonnée par le professeur, les élèves ne sauraient être réduits à de simples exécutants de cette commande. Une certaine divergence et une réelle créativité dans les réalisations des élèves doivent être rendues possibles par le dispositif choisi. La pratique des élèves trouve sa légitimité en fonction de sa capacité à faire surgir des questionnements en liaison avec l'objectif visé. Elle mettra à l'épreuve, dans des choix plastiques précis, la question travaillée, le problème soulevé par le dispositif pédagogique « questionnant » conçu par l'enseignant. Ce dispositif ne peut se résumer à la production plastique uniquement. Une réflexivité est nécessaire, « dépassant » celle de la pratique elle-même, envisageant alors une mise en mots, par exemple par la pratique du débat, de l'échange autour d'un lexique spécifique et d'enjeux d'apprentissages notionnels, terminologiques, culturels et comportementaux interrogés par la pratique des élèves.

Le contexte temporel est un facteur déterminant dans l'organisation pédagogique de l'enseignant. Or, le contexte du lycée est très différent de celui du collège. Cette donnée temporelle particulière doit être prise en compte et intégrée dans le déroulement de la séquence. A quel moment de l'année a lieu la séquence pédagogique, sur quels pré requis s'appuie-t-elle ? Combien de séances seront 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, comment interagissent la référence et la pratique des élèves ? 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 (le bon sens reste à ce titre un atout majeur) et éviter les descriptions qui localiseraient trop le candidat et mettraient en péril l'anonymat. Notons que certains agrégatifs ont élaboré 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 totalement 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. L'élaboration d'un dispositif d'évaluation ne peut être absente de la rédaction. Trop de candidats se sont contentés de citer les textes officiels ou les programmes tel quel. Cette part du travail de l'enseignant ne peut se soustraire au dispositif ni même au temps du cours. Même élaborées par l'enseignant, les modalités d'évaluation donnent toute sa place à l'élève. Ont été appréciées les copies mettant en avant des critères précis d'évaluation, définis en rapport direct avec l'incitation proposée et objectifs visés. Une simple grille de critères ne saurait être suffisante. *Comment, quand et par qui ont lieu les phases d'évaluation* sont autant de questions qu'il est intéressant de se poser. 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 peut contribuer à 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 et 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.

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.

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.

II. 4- La 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 de 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 propos 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.

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 servis pour exposer la relation du spectateur à l'œuvre, ou encore les relations possibles entre images fixes/images animées, souvent à bon escient. Les schémas semblent plus difficiles à formaliser, tant dans la forme que dans le contenu. L'analyse du sujet ne peut se réduire en un tableau agrémenté de flèches diverses. 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. Sur la question des schémas et croquis, nous renvoyons volontiers, par exemple, les futurs candidats à l'excellent ouvrage de Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale*, folio, Gallimard 2008, qui « rafraîchit » brillamment la force du schéma dans la compréhension des enjeux plastiques d'une œuvre ; voir notamment les p. 214 et suivantes du chapitre central, « Le chef-d'œuvre de Souillac »).

Rappelons enfin que l'emploi de la couleur doit être exclu, le sujet précisant que le même outil doit servir à l'ensemble de la copie.

III. Remarques et conseils aux futurs candidats

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 sans aucune connaissance parfois des attentes de l'épreuve. Le bon niveau de préparation s'est ressenti, en revanche, par la connaissance des candidats du cadre institutionnel et par l'engagement dans des propositions ambitieuses et argumentées.

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 du baccalauréat.

Il apparaît incontournable de rappeler que chaque candidat doit entretenir sa culture artistique par une approche personnelle et sensible du champ artistique : visite d'expositions, de musées, lectures théoriques et critiques, qui seront le fondement d'un enseignement ouvert et engagé. La richesse de la culture artistique du candidat ne s'improvise pas, elle est le fruit d'une curiosité et de la fréquentation régulières d'œuvres et d'ouvrages sur les débats artistiques passés et actuels. Rappelons que ces références sont la base de notre formation d'enseignant en arts plastiques. Pour autant, le recours systématique et exclusif aux œuvres inscrites dans les programmes limitatifs, qu'il s'agisse de ceux du concours ou de ceux des programmes de lycée, reste limité et largement insuffisant.

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.

Question n°1

En vous appuyant sur la citation et les documents iconiques proposés, vous questionnerez le rapport que la photographie entretient avec la peinture au XIX^{ème} siècle, dans le passage du daguerréotype au tirage papier et au négatif. Votre propos s'organisera autour de références précises.

Citation :

« L'artiste le plus parfait est celui qui choisit avec le plus de goût dans la nature. Avant, c'était: reproduire la nature, aujourd'hui c'est: choisir dans la nature ». Charles Nègre, *La lumière*, 15 mai 1851, p.56. Cité dans Michel Frizot, (dir), *Nouvelle histoire de la photographie*, Bordas, 1994, p. 73.

Document 1

L.J.M. DAGUERRE, *Vue du boulevard du temple*, 1839, daguerréotype, Paris, Michel Frizot, *Nouvelle histoire de la photographie*, éditions Bordas, 1994, p.28.

Document 2

William H. Fox TALBOT, « The Open Door » (*La Porte Ouverte*), 1843. Pl.VI de *The Pencil of Nature*. Michel Frizot, *Nouvelle histoire de la photographie*, éditions Bordas, 1994, p. 63.

Document 3

Charles NEGRE, *Nu allongé dans l'atelier de l'artiste*. Vers 1851, négatif sur papier ciré, 17,5 x 13,4 cm, Musée d'Orsay, acquis en 1981.

Question n°2 :

A partir de l'étude des documents joints et d'exemples précis de votre choix, vous analyserez les nouveaux rapports que les arts plastiques, les arts numériques et la photographie entretiennent avec la réalité, entre simulation et fiction.

Document 1

Jeffrey SHAW, *The Legible City*, 1988-1991, Installation interactive, projection 3,6 x 4,7 m (projecteur graphique), bicyclette modifiée, moniteur plat LCD 3,8 x 5,5 x 6,23 m, Catalogue Media Art History, Media museum ZKM. Center of Art and Media, Karlsruhe, éditions Prestel, 1997.

Document 2

Thomas DEMAND, *Copyshop*, 1999, c-print/Diasec, 184 x 300 cm. ART NOW, éditions Taschen, 2005, p.83

Document 3

Matthew BARNEY, *“Matthew Barney as her Giant”* Cremaster 5: her Giant, 1997. Photographie couleur dans un cadre acrylique. Nancy Spector, Matthew Barney The Cremaster cycle, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 2002, p.476.

Les membres du jury

Mr DELMAS Yann, Mr DEVIGNE Nicolas, Mlle FERRAND Chantal, Mme GETTLIFFE Christine, Mr NAUZE Nicolas, Mme RIVAT Céline, Mme ROMINGER Martine, Mr SICARD Frédéric.

Rapport établi par Christine GETTLIFFE et Céline RIVAT

avec la collaboration des membres du jury

1. Les attentes du jury

L'épreuve de culture artistique est un exercice de style permettant de démontrer la maîtrise de méthodes et de savoirs associés à la préparation au concours, comme aux exigences professionnelles de la discipline.

A) Au niveau du contenu :

DES CONNAISSANCES

Comme pour les sessions précédentes, le jury a pu constater que le programme limitatif est plutôt profitable à la majorité des candidats. Il délimite en effet un champ historique, voire thématique, et présente des pistes de recherche et de réflexion précises, induisant, en principe, un plus grand approfondissement des connaissances. Le jury devrait donc être en droit d'attendre un niveau de contenu satisfaisant des copies. Cela a été le cas pour une partie des productions écrites des candidats, notamment dans le traitement de la première question, pour laquelle les candidats ont attesté de connaissances historiques et techniques précises de la photographie.

Cependant, l'exigence d'une plus grande précision ne devrait pas conduire à une uniformisation des productions écrites. Il est souhaitable d'éviter la copie « catalogue » balisée de banalités : succession des mêmes références-types et des mêmes propos convenus, qui n'éclairent ni la question posée, ni les documents proposés à l'analyse des candidats.

Si certaines copies font apparaître une désolante absence de culture, ou ont recours à l'utilisation de connaissances arbitraires ou trop approximatives, d'autres, pour le plus grand plaisir du jury, attestent d'une vision fine et de croisements pertinents de références issues des différents domaines artistiques, esthétiques, philosophiques.

Il est en effet attendu des candidats qu'ils mettent en perspective les œuvres analysées et construisent un discours argumenté, attestant d'une fréquentation (si possible de visu) des œuvres et de lectures réellement assimilées. S'agissant d'un concours interne, donc de professeurs en poste, il est souhaitable que les candidats soient eux-mêmes, au minimum, capables de ce qu'ils sont amenés à attendre de leurs élèves ! C'est-à-dire, si l'on se réfère aux instructions officielles sur les compétences culturelles attendues à l'issue de la classe de terminale :

« être capable de caractériser les repères essentiels - œuvres et démarches -...de les mettre en relation pour identifier leur nature et apprécier leur sens et leur portée dans l'histoire... »

UNE ANALYSE

Les candidats étaient invités à porter leur regard sur un grand nombre de documents : six documents iconiques et deux citations (pour l'ensemble des deux questions).

Les candidats ont souvent éprouvé beaucoup de difficultés à créer un passage entre connaissance, description et analyse. Le jury attend d'un candidat la démonstration d'une capacité à mettre en relation des œuvres finement observées avec des connaissances judicieusement employées. Pour cette épreuve, il s'agit de témoigner d'une vision claire de l'ensemble des enjeux historiques, mais aussi d'une approche critique des informations données.

L'épreuve de culture artistique est un exercice permettant de valoriser des **exigences singulières**. Les candidats doivent fonder leurs analyses au regard de l'énoncé et de l'ensemble des documents fournis. Il semble impératif de souligner l'importance de l'observation des documents. C'est pourquoi, les candidats ne doivent pas faire l'économie d'une lecture attentive, voire scrupuleuse. La priorité doit, en effet, être portée sur les documents iconiques fournis le jour de l'épreuve, que le candidat complète, bien sûr, par des références et des connaissances personnelles, précises et pertinentes.

Le candidat doit être en mesure d'étayer son propos par une organisation précise, et cela en tenant compte de la problématique donnée. L'articulation des idées sera clairement définie et visible. Il est indispensable de guider l'analyse par une mise en relation des documents, pour faire émerger des pistes variées et valoriser des approches plastiques, mais aussi esthétiques, historiques, sociologiques, culturelles ou idéologiques. In fine, l'analyse doit permettre au candidat d'émettre des hypothèses convaincantes, pour offrir une conclusion pertinente, et ainsi démontrer sa maîtrise des méthodes réflexives et rédactionnelles.

DES CROQUIS

La définition de l'épreuve informe précisément les candidats que **des schémas et croquis explicatifs doivent** accompagner leur rédaction. De trop nombreuses copies font encore l'impasse sur cet aspect de l'épreuve, ne présentant parfois des croquis que pour une des deux questions, ou bien seulement un croquis pour l'ensemble de la copie ou au pire des cas aucun croquis.

Il convient, comme chaque année, de rappeler encore quelques points importants : les croquis doivent impérativement être exécutés avec le **même outil graphique** que celui utilisé pour la rédaction. Le jury conseille donc au futur candidat de s'entraîner un minimum à cet exercice, en choisissant judicieusement l'outil en question.

D'autre part, les croquis sont **intégrés** au corps du discours et viennent l'éclairer, l'appuyer, comme le fait un enseignant au tableau dans sa classe. Trop de candidats ont encore cette année réalisé des croquis plus ou moins maladroits, ou parfois purement décoratifs, sortes de « miniatures » des œuvres proposées à l'analyse, au lieu d'offrir au jury une démonstration visuelle efficace liée aux propos tenus. C'est ici la capacité à expliciter qui est convoquée, le croquis permettant, en principe, de gagner du temps et de la clarté dans le développement des arguments. Cette capacité relève des compétences spécifiques attendues de tout enseignant en arts plastiques. Le jury a pénalisé, bien entendu, les candidats qui n'y répondaient pas ou trop peu. Les meilleures copies présentaient une communication graphique habile, parfois même réalisée de mémoire, et efficacement intégrée au corps lexical.

Les croquis attendus pour chacune des deux questions étaient, pour cette session, appréciés globalement dans les critères d'évaluation.

B) Au niveau de la forme :

ASPECT REDACTIONNEL

Le **plan** est un passage obligatoire pour organiser ses idées et si quelques candidats ont témoigné d'un raisonnement organisé, d'autres ont rédigé des copies ne présentant aucun plan ou un plan déséquilibré. Il doit être établi par le candidat à la lecture du sujet. Celui-ci doit tenir compte de la complexité des documents iconiques et/ou textuels. Le candidat doit puiser dans les œuvres reproduites les arguments de son raisonnement.

Un développement articulé, annoncé par une introduction et achevé par une conclusion est un cadre simple et efficace. L'introduction doit être un prétexte pour placer rapidement le contexte

historique et pointer les différentes entrées qui seront abordées pendant l'analyse. Elle doit placer des idées précises et guider le lecteur jusqu'à la conclusion. Elle ne doit pas devenir un palabre interminable et indigeste, qui le plus souvent fait perdre de vue le sujet. Les connaissances historiques et culturelles précises sont alors associées à une observation fine des documents, entrelacées à l'analyse, afin d'éclairer la question de manière pertinente.

L'ensemble de la copie doit faire preuve de **clarté** et de lisibilité dans sa structure. Le candidat doit, aussi, être en mesure de gérer son temps. Certains candidats ne parviennent pas à établir une conclusion, pourtant indispensable pour répondre à la méthodologie attendue d'une copie d'agrégation.

PRESENTATION

Dans une épreuve écrite, la mise en forme des idées joue un rôle déterminant. Les membres du jury insistent chaque année sur ce point et ne cessent de souligner son rôle crucial. Ils conseillent aux candidats d'organiser leurs idées sur un brouillon, permettant ainsi d'éviter les ratures excessives, ainsi que l'énonciation d'idées chaotiques. Le candidat ne doit jamais hésiter à annoncer clairement des parties distinctes en intégrant des **sauts de lignes** et des **alinéas** pour aérer son propos, et montrer une fluidité dans la présentation. Il est agréable et vivement conseillé au candidat de souligner les références pour les rendre repérables dans le corps du texte.

Le soin de l'**écriture** peut devenir un point dramatique pour la copie. Trop souvent les correcteurs se heurtent à une graphie maladroite qui, là encore, démontre une inaptitude à communiquer et à se rendre compréhensible. Est-il encore nécessaire de rappeler que le lecteur doit pouvoir lire aisément le texte et non pas le déchiffrer ?

ASPECT LINGUISTIQUE

Le jury note encore pour cette session, et avec regrets, que cet aspect est trop souvent négligé dans l'ensemble des copies. L'expression écrite reste le point faible de bien des candidats. Si certains d'entre eux font montre d'une aisance évidente dans la pratique écrite, d'autres, malheureusement plus nombreux, se pénalisent par une syntaxe et une **orthographe** courantes déficientes, par un manque de clarté dans le style, par un manque de précision et de maîtrise dans l'emploi du vocabulaire spécifique aux arts plastiques, et pire encore, par de graves erreurs d'orthographe des noms propres d'artistes majeurs.

Ces défauts, indignes d'un enseignant en poste, peuvent, en toute humanité, être pardonnés en fin de copie, mais ne peuvent l'être lorsque dès la première ou la seconde ligne, le jury se voit obligé d'entamer la lecture d'un texte indigent, incohérent voire indéchiffrable .

Le jury conseille donc au futur candidat de s'entraîner à l'exercice écrit s'il n'est pas ou plus dans ces pratiques usuelles. Il recommande une vérification systématique de l'orthographe des noms propres, et du vocabulaire plastique. Un véritable travail est à produire dans ce domaine pour atteindre le niveau que le jury est en droit d'attendre d'une copie d'agrégation. Vermeer, et Baudelaire, par exemple, ont été particulièrement écorchés cette année !

2. Les questions

En préambule, on peut souligner qu'il n'y a pas de réponse type aux questions posées. Le jury a été ouvert à la diversité des propositions de lecture des candidats, chaque fois que leurs réponses s'appuyaient sur des connaissances pertinentes et précises, qu'elles développaient une certaine cohérence dans l'argumentaire et étaient accompagnées d'une démonstration graphique de qualité. La copie idéale n'existe pas et le jury en est conscient.

Il est à relever que cette année **la photographie** était au cœur des deux sujets. Certains candidats ont eu l'habileté d'en faire mention dans l'articulation de leur rédaction. Par ailleurs, chacun des deux sujets proposait aux candidats l'analyse ou le questionnement de **rappports** entretenus entre différents médiums ou entités. Dans ce terme de rapport, on pouvait entendre, comme le disent les définitions courantes, le fait qu'on puisse trouver un point de vue commun pour envisager des choses, des personnes ou des faits, c'est-à-dire un lien, une relation : analogie, parenté, affinité, correspondance, mais aussi corrélation ou dépendance , voire même subordination...

QUESTION N°1

Ce premier sujet était très complet, puisque comprenant une commande, une citation, et trois documents iconiques marquant l'évolution de la photographie. Il s'agissait donc de mettre les œuvres en tension avec la commande, en les éclairant à la lumière de la citation.

Concernant l'analyse même, le jury a relevé en général un manque d'**acuité** des candidats. Le regard plasticien est autre que de celui de l'historien. Cette exigence de rigueur dans la désignation des éléments plastiques passe naturellement par l'emploi de termes précis et suppose la maîtrise d'un vocabulaire spécifique, comme nous l'avons déjà dit, mais elle ne doit pas être confondue avec le souci poussé à l'extrême de ne rien omettre des moindres indices repérables à la surface du document, comme si l'appréciation des correcteurs résultait de la comptabilisation du repérage exhaustif de ces éléments. Certains candidats décrivent le document avec la plus grande minutie oubliant d'en extraire le sens. On peut également faire le reproche à bon nombre de candidats de s'en tenir à une lecture parfois trop littérale, et fatalement stérile de l'œuvre. Il est attendu d'une analyse que soient mises en exergue la fonction et l'interdépendance de chaque constituant dans la globalité de l'œuvre, elle-même rapportée aux intentions de l'artiste.

L'écueil dans lequel nombre de candidats sont tombés a été de :

- Dresser un catalogue préétabli de références bien apprises ou de diluer le discours dans des généralités sur l'histoire de la photographie.
- D'évacuer la réponse à la vraie question, à savoir le rapport que la photographie entretient avec la peinture au XIXe siècle.
- De ne faire qu'une analyse très superficielle (non-plasticienne) des documents ou de s'attacher à des détails inopérants au regard du rapport photographie-peinture.

On regrette aussi que trop peu de copies aient pris en compte la **citation**. Le ou les rapports, comme certains candidats ont osé l'émettre, qui se nouent au XIXe siècle entre la peinture et la photographie, étaient déjà implicites dans les mots de Charles Nègre, lui-même peintre – photographe. Peu de candidats ont vraiment compris cette citation, préférant parfois même y substituer d'autres citations qui n'éclairaient guère plus la question.

Certaines copies, au contraire, ont judicieusement abordé la question de l'intention de l'artiste qu'elle énonçait, et du rapport que Charles Nègre établissait aussitôt avec la pratique de la peinture. De quelle nature pouvait être ce ou ces rapports ? De fraternité, de rivalité, d'imitation, la liste des approches reste ouverte. On aurait pu même aller jusqu'à interroger la relation peinture - photographie en établissant des comparaisons avec l'histoire du rapport entre la gravure et la peinture.

Les candidats les plus pertinents ont proposé des lectures des documents qui éclairaient **le lien sémantique** des deux pratiques, en se référant au « Pinceau de la nature » de Talbot par exemple. Certains ont su dire que les premières expositions des peintres impressionnistes n'avaient pas eu lieu par hasard chez le photographe Nadar.

La question du **support** était inscrite dans la demande du sujet, le passage du daguerréotype au négatif. Verre, cuivre, papier ciré, il s'agissait bien alors de situer l'évolution technique des supports du nouveau médium, qui générerait des pratiques et des intentions différentes de la part des artistes. La photographie comme « machine à imiter » résultant d'actions chimiques décrite par Arago d'une part. La photographie permettant, grâce à l'intervention de la main humaine, de produire des images où s'affirment les choix plastiques des peintres - photographes, d'autre part.

Entre autres façons d'aborder l'argumentaire, la question du **sujet** dans la photographie a été souvent éludée, il y avait pourtant là matière à réflexion dans les documents proposés, deux vues extérieures, ville et campagne, et un nu dans l'atelier, genres qui mettaient les innovations des différentes écoles de la peinture du XIXe siècle en question. Le sujet prétexte à l'expérimentation, voire à la prouesse techniciste, comme l'ont décelé certains candidats chez un Daguerre qui montre tout ; ou le sujet, véritable enjeu d'inscription dans la tradition picturale comme chez Nègre. Ici, les candidats ont souvent fait référence à des œuvres bien trop antérieures au XIXe siècle. Quant à l'invention de nouveaux sujets de représentation (picturale ou photographique) au cours du XIXe siècle, certains candidats ont avec justesse analysé le travail de la veine réaliste et plus tard pictorialiste dont Talbot était, parmi d'autres, un initiateur.

La question du **cadrage**, elle aussi, pouvait être abordée à la lumière des pratiques gémellaires des peintres et des photographes. Ceux des clichés de Talbot et de Nègre étaient pour le moins singuliers. Talbot jouant sur le plan rapproché de l'encadrement tronqué d'une porte

ouverte, au passage (symboliquement) barré par un balai, Nègre offrant une sensation de basculement ou de flottement de son nu dans l'atelier.

Enfin, quant à l'importance de la **lumière** dans la pratique des premiers photographes, peu de copies ont développé, par exemple, la spécificité que le document de Charles Nègre offrait. Un négatif sur papier ciré, (dont un positif existe) qui inverse donc, comme tout négatif, la place de l'ombre et de la lumière, ou plutôt des parties claires et des parties sombres. Peu de candidats ont pris le temps de se demander ce qu'était, ou ce que serait le positif de ce cliché. Le corps du modèle, ici noir, serait très pâle, et son sexe et sa chevelure dont les poils et cheveux deviennent comme incandescents sur le négatif, à l'inverse, très noirs. Comparé aux nus de Courbet, de Bonnard ou de Schiele, ce négatif se charge d'une étrangeté, voire d'une poésie que bien peu ont soulignée. Certains candidats ont cependant cité à juste titre, par comparaison, le travail de solarisation de Man Ray.

De même la présence symbolique de châssis retournés dans le fond de l'atelier, est rendue visible par le négatif, et ne le serait peut-être pas si bien dans l'ombre du positif... Là encore, c'est le négatif comme processus de *révélation* cher à Degas, par exemple. Le **statut** de l'image photographique lui-même qui passe (le passage de la question) de l'image-objet (unique) chez Daguerre, au multiple, dès l'invention du négatif, n'a pas été non plus assez questionné par les candidats. Il en est de même pour la relation sujet-image-objet définie par Alberti dans « De Pictura ». De la pratique objective à la pratique subjective, de la théorie des sacrifices, du statut élitiste au statut populaire de la photographie, du statut d'artiste photographe sous-tendu dans la citation de Charles Nègre, de tout cela il y avait matière à argumentations développées, en s'appuyant sur des références esthétiques et philosophiques judicieusement amenées.

Pour conclure, le jury regrette que nombre de candidats se soient malheureusement trop souvent « noyés » dans leurs connaissances ou pseudo-connaissances théoriques, et aient rédigé des discours fleuves sur l'histoire de la photographie en éludant la dite question de son rapport à la peinture. Les copies d'exception y sont néanmoins parvenues, en articulant connaissances et réflexion, mais également par l'utilisation d'un vocabulaire précis, maîtrisé, et la construction d'un discours qui démontrait que leurs auteurs avaient saisi toute la richesse et la complexité des documents sur lesquels ils devaient appuyer leur argumentaire.

QUESTION N° 2

Comme pour la première question, le candidat disposait d'un dossier de trois documents iconiques pour analyser les nouveaux rapports entre les arts plastiques, numériques, la photographie, et la réalité, entre simulation et fiction.

Le jury a constaté que les candidats étaient globalement parvenus à une meilleure problématisation et une meilleure analyse plastique des documents, que pour la question N°1, quand par ailleurs leur connaissance des œuvres proposées à leur analyse était plus incomplète, voire aléatoire.

À la différence de la question N°1, pour laquelle nombre de candidats avaient attesté d'une certaine aisance dans le maniement du vocabulaire spécifique de la photographie, le jury a encore constaté cette année, à la lecture des copies, un manque de maîtrise du vocabulaire des technologies numériques. De nombreuses confusions de terminologie ont émaillé les réponses. *Fiction* et *simulation* ont été également très mal cernées.

Enfin, le jury a constaté une mauvaise gestion du temps, qui a conduit certains candidats à ne pas respecter l'équilibre entre les deux questions, la question N° 2 étant souvent traitée de manière hâtive, voire inachevée.

Les difficultés majeures rencontrées dans les copies pour cette question ont été de :

- Faire des contresens ou des analyses amputées de leur richesse hypothétique par manque de connaissance des œuvres citées, notamment l'œuvre et la démarche de Thomas Demand et Matthew Barney, très peu connues des candidats.
- Citer des références trop peu ancrées dans le champ contemporain.
- Ne faire qu'une approche descriptive des œuvres sans dégager d'enjeux ou de champ d'étude.

Quelques candidats, mais encore trop peu, ont fait l'effort d'une **analyse comparée** des documents, qui a abouti à une structuration de leur production écrite selon un plan notionnel ou thématique plus efficace qu'une simple étude linéaire.

Le sujet était formulé par la juxtaposition et l'apposition de termes : *arts plastiques*, *arts numériques* et *photographie* d'une part, et : *réalité*, *simulation*, *fiction* d'autre part. Si la juxtaposition de tous ces termes pouvait paraître paradoxale, il s'agissait de prime abord de les analyser, ou tout au moins de les définir, soit de manière isolée, soit en les couplant et en établissant ainsi des « rapports » possibles, et tenter ainsi de lever les antinomies.

De trop nombreux candidats en ont fait l'économie, restreignant ainsi leurs discours à une pensée approximative et trop généraliste. Comme pour la première question, certains candidats ont rédigé des catalogues de références avec plus ou moins de précision et de justesse, en lieu et place d'un véritable questionnement, d'un propos articulé sur différents axes, et hiérarchisé.

D'autres cependant ont réussi à démontrer qu'ils connaissaient bien les œuvres et les démarches. Ils sont parvenus à aborder les documents avec un angle d'attaque, par exemple du point de vue de la technique, du thème, du genre, de la composition, pour mieux les comparer ensuite au regard de la commande du sujet.

Le corpus documentaire comportait deux œuvres bidimensionnelles (Demand et Barney) et une œuvre tridimensionnelle (Shaw).

La prise en compte de la dimension, de la notion d'**espace** était donc incontournable. Espace mis en scène, espace reconstitué, suggéré, réel ou simulé. La confusion (de la perception de l'espace) entretenue par l'utilisation des nouveaux outils à la disposition des artistes, posait question dans ces trois œuvres.

La relation du **corps** à l'espace était aussi en jeu, corps de l'artiste, du spectateur, de l'artiste-acteur, du spectateur-acteur (le « spectateur » de Guy Debord).

Dans cette relation, la question du **format** de l'œuvre était aussi d'importance. Il n'était pas anodin que l'œuvre de Shaw ait été la première installation interactive de l'Histoire de l'Art, et de par son format, son échelle, elle entrait bien évidemment en concurrence avec les premiers jeux vidéo qui lui étaient contemporains. Le développement de ces activités ludiques a de nos jours emboîté le pas au travail artistique de Shaw, avec les consoles de jeux comme la Wii, où se mélangent également action réelle du corps et décor virtuel. L'œuvre de Thomas Demand était, elle aussi, symptomatique de cette volonté de confondre le spectateur par le très grand tirage de l'agrandissement photographique d'une maquette miniature. Quant à Barney, ne réalisait-t-il pas, en marge de son hypothétique fiction reproductrice, un autoportrait « *as her giant* », comme (son) géant ?

Les questions que les candidats les plus pertinents ont été amenés à se poser ont souvent été formulées en ces termes :

- En quoi les pratiques numériques rendent-elles poreuses les frontières entre réalité, simulation et fiction ?
- En quoi les images données à analyser sont-elles le résultat d'hybridations multiples, de pratiques protéiformes entre « montage » et « mensonge », comme le suggère Pierre Legendre ?
- En quoi les artistes organisent-ils le réel ?
- La difficulté que le spectateur non averti rencontre à identifier les techniques employées participe-t-elle de cette volonté de l'artiste de brouiller les pistes ?

A ces questions et à d'autres, les meilleurs copies ont réussi à répondre en se référant à d'autres œuvres, d'autres démarches, parfois en appuyant leurs propos sur des croquis réalisés de mémoire ou des schémas expliquant de manière habile et convaincante les relations œuvre-réalité ou œuvre-spectateur, dans la complexité de leurs rapports.

Pour finir, le jury a apprécié que les capacités à problématiser aient été globalement mieux mises en œuvre par les candidats pour cette question, que les années précédentes. Il a déploré néanmoins que de trop nombreuses copies reflètent encore une dommageable méconnaissance du programme (qui était porté à leur étude pour la troisième et dernière année) ainsi que des démarches d'artistes majeurs, en dépit de leur contemporanéité.

Il a regretté aussi que la majorité des candidats convoquent aussi peu de références issues d'autres domaines artistiques, pouvant permettre à leur réflexion de s'enrichir, notamment dans le domaine cinématographique, dont l'actualité au moment des épreuves était particulièrement pertinente au regard de la question, à savoir la sortie d'« Avatar » de James Cameron, que seule une infime poignée de candidats a citée ...

Le jury encourage donc le futur candidat à s'inscrire dans une démarche culturelle ouverte et (ré-) actualisée pour nourrir sa préparation dans la richesse et la diversité.

5. Le barème

Les deux questions ont été évaluées chacune sur 10 points selon le barème suivant :

Pratique analytique : 4 points

Analyse du sujet, appropriation plasticienne des documents, reformulation

Pratique réflexive : 4 points

Potentiel réflexif, construction de la pensée et questionnements, qualité de la démonstration

Pratique rédactionnelle : 2 points

Syntaxe, orthographe, clarté et correction de la langue, emploi du vocabulaire spécifique

6. Conclusion

Les meilleures copies ne sont pas les plus longues, mais celles qui parviennent avec intelligence et singularité à tisser adroitement des connaissances attendues avec des références personnelles. Les copies intéressantes plaçaient d'emblée un plan visible, qui se déterminait par des parties séparées, dont les axes de proposition étaient soutenus par des croquis légendés. Le jury a apprécié avec gourmandise les constructions thématiques ou notionnelles, permettant de problématiser les idées. Le jury a été attentif et séduit par les copies qui organisaient cette double communication graphique et démontraient les qualités de clarté et de concision attendues d'un professeur d'arts plastiques.

Dans l'ensemble, le jury a globalement constaté un travail souvent trop superficiel, voire insuffisant, dans la préparation à l'épreuve. Il est fâcheux que nombre de candidats affichent une telle méconnaissance des œuvres présentées, ce qui, le plus souvent, mène les copies vers des incohérences et des imprécisions. Trop de candidats sont restés dans des généralités de surface et ont contourné le véritable enjeu de l'analyse, en noyant des bribes d'idées dans un discours fleuve.

D'autre part, le jury a également relevé un manque de précision dans la convocation des références et des citations. Pire encore, certains candidats ont inventé des citations faussement détaillées ! Le plus souvent, les références citées dans les copies n'étaient présentes qu'à titre illustratif, et les candidats ne parvenaient pas, ou plus, à saisir toute la complexité et la richesse de ces liaisons.

Le jury a cependant su repérer et apprécier la trace de lectures et la restitution judicieuse de textes de références. Il encourage à nouveau le futur candidat à s'approprier, tant que faire se peut, la bibliographie qui accompagne les programmes limitatifs, et bien sûr à la compléter par une activité culturelle accrue : actualité et opportunité des programmations d'expositions, curiosité dans d'autres domaines artistiques et lectures personnel

ADMISSION

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

Membres du jury

M. JEAN-LUC BELTRAN, MME OLIVIA BRIANTI, M. DOMINIQUE CORBAL,
M. GILLES DEVAUX, MME LAURENCE ESPINASSY, M. ÉRIC GUERIN,
MME DOMINIQUE GUILBERY,
M. BRUNO HAENTZLER, MME SYLVIE LAY

Rapport établi par ÉRIC GUERIN et DOMINIQUE GUILBERY

Rappel du texte réglementaire :

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

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

Préambule

Cette année encore, le jury a constaté un réel sérieux dans la préparation à cette épreuve. Le nombre des notes comprises entre 8 et 9 atteste que beaucoup de candidats s'approchent du niveau minimum attendu.

Certains candidats ont fait l'effort de construire et proposer un dispositif cohérent même si certains points de la leçon manquent globalement de maîtrise et de recul critique. À ce propos, il convient de rappeler que pour autant que les séquences semblent logiquement s'enchaîner cela ne constitue pas nécessairement un projet d'enseignement. Cependant, le jury déplore encore des propositions de séquences qui ne cernent pas d'objectifs d'apprentissage, non plus que le rôle de la pratique dans le dispositif.

Le jury attend des candidats qu'ils montrent une pensée articulée et qu'ils fassent preuve de réactivité et de facultés d'accommodation en réponse à ses questions. À ce titre, la cécité et une attitude obstinée sont réhébitoraires ! Cependant, le jury est aussi bien conscient de la difficulté que représente cette prestation « hors contexte » d'une part, et de la situation de concours déstabilisante d'autre part.

Ainsi que le mentionne le rapport 2009 « au sein de ce concours, parmi toutes les épreuves écrites ou orales, la leçon demeure celle qui sollicite simultanément les connaissances culturelles et théoriques du champ disciplinaire ainsi que les compétences pédagogiques et didactiques requises pour le métier d'enseignant. »

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.

Ce rapport vient en complément des précédents, il ne s'y substitue pas. Nous recommandons aux futurs candidats de les consulter aussi afin d'avoir une perception plus juste de cette épreuve, cela même si certaines remarques sont récurrentes d'une année à l'autre.

La grille d'évaluation retenue cette année est identique à celle de l'an dernier. Il est conseillé aux futurs candidats de s'y référer afin de percevoir quelles sont les attentes du jury. Les candidats doivent faire preuve de compétences dans les divers points de la grille, aucun ne doit être négligé.

ANALYSE Compétences	<ul style="list-style-type: none"> — 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. 	5 /
DIDACTIQUE Compétences	<ul style="list-style-type: none"> — sait problématiser sa proposition, en relation précise avec l'expérience sensible des élèves concernés, de leurs acquis et des programmes — est capable d'effectuer un choix parmi toutes les questions soulevées par le sujet pour définir un véritable objectif de formation des élèves. 	5 /
	<hr/> <ul style="list-style-type: none"> — 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. 	5 /
PÉDAGOGIE Compétences	<ul style="list-style-type: none"> — 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'autoévaluation. 	5 /

L'analyse du dossier

Même si de moins en moins de candidats refusent de prendre en compte le sujet du dossier, trop d'entre eux continuent à ne pas entrer réellement dans son analyse. Ils en illustrent les termes au lieu de les étudier et d'en mettre en regard tous les éléments ; le sujet est trop rarement problématisé.

Cette analyse doit être ouverte, sensible et méthodique, ne pas focaliser sur une seule question et toutes les données du corpus doivent être prises en compte. Une analyse correcte est cruciale. Elle doit être avant tout une exploration des possibles, un état des lieux analytique large, fondé et sans a priori.

Les œuvres proposées dans le dossier ne sont pas choisies au hasard. Leurs reproductions ne sont pas non plus les seuls éléments du dossier, elles sont accompagnées d'informations (identification, lieu de conservation, contexte...) et d'un sujet. Et c'est la rencontre de ces informations, de ces œuvres et du sujet qui doit être prise en compte et faire sens.

L'analyse séparée est dangereuse dans la mesure où le candidat prend le risque de passer à côté d'une richesse induite par le rapprochement ou les oppositions possibles. L'énoncé et les documents iconiques sont là pour permettre au candidat de trouver des liens et de faire émerger une ou des questions.

L'analyse doit aussi s'accompagner d'une réflexion sur le contexte dans lequel les œuvres ont été produites. Il est attendu que le candidat fasse preuve de connaissances en mettant en relation les œuvres avec l'histoire de l'art d'une manière tant chronologique que diachronique.

Le rapport du candidat aux œuvres est souvent un rapport d'une trop grande certitude qui l'amène à des interprétations erronées, à ne pas en voir l'essentiel, voire à en appauvrir les sens. Cette épreuve repose d'abord sur une analyse plastique des œuvres et sa mise en articulation avec l'énoncé du sujet.

L'analyse doit aussi montrer une maîtrise du champ lexical de la discipline.

Certains candidats font preuve d'une bonne culture, de connaissances solides du champ artistique. Ils font aussi une présentation méthodique, fine et riche des œuvres, mais pour autant ils s'avèrent incapables de pointer des enjeux artistiques, de choisir des objectifs clairs et de réinvestir leurs connaissances ou de les articuler de façon pertinente dans un dispositif didactique et pédagogique opérationnel.

Un exemple de sujet accompagné de quelques éléments d'analyse :

- « Votre leçon portera sur : *L'artiste et la ville* »
- Le dossier documentaire était composé de quatre documents :
 - o **Document 1** : Luciano Laurana, *Città ideale (La Ville idéale)*, vers 1460-1500.
 - o **Document 2** : Jordi Colomer, *Anarchitecton-Brasilia*, 2003, vidéo.
 - o **Document 3** : Hema Upadhyay, *Dream a Wish, Wish a Dream (Rêver un Souhait, Souhaiter un rêve)*, 2006, installation, fibre de verre, aluminium, métal, plastique.
 - o **Document 4** : Mounir Fatmi, *Skyline (Ligne de ciel)*, 2007-2008, installation, 1200 cassettes VHS, 3800 x 8200 cm.
 - o
- Les œuvres proposées sont une représentation peinte, deux installations et une vidéo.
- C'est un énoncé ouvert qui vient circonscrire les documents iconographiques.
 - o Le sujet lui-même est à analyser en prenant en compte le terme « et », ce n'est pas « L'artiste dans la ville ». Il est davantage question de regard, celui que l'artiste porte sur la ville, et peut-être plus particulièrement sur la ville en crise.
 - o Les œuvres et leur titre sont porteurs de sens.
 - o Dans le document 1, la cité idéale est une cité vidée de toute présence humaine, elle tient son idéalité de l'impossibilité d'être polluée, désorganisée.
 - o Le document 2 montre une image extraite d'une des vidéos de Colomer qu'il a réalisées à Barcelone, Bucarest, Brasilia ou Osaka. L'artiste parcourt les cités en brandissant des panneaux-maquettes reproduisant les bâtiments environnants. Il montre, dans cette posture de militant, le caractère coercitif de ces architectures. Il joue sur le jeu d'échelle, ironise, provoque.
 - o Le document 3 « image » le catastrophisme de ces cités prêtes à exploser. L'artiste reproduit un grand bidonville d'Inde, elle utilise pour ce faire une multitude de déchets de carcasses automobiles, de pièce d'aluminium et de plastique.
 - o L'œuvre du document 4 suggère la silhouette de Manhattan, constituée des bandes déroulées de cassettes VHS, évoquant les médias, seconde nature de la cité, dans l'image de la décrépitude, de la dénonciation du consumérisme. L'architecture est détournée avec dérision et humour. Le regard n'est pas aussi

violent que dans l'œuvre d'Upadhyay.

- Ce n'est plus le corps humain comme matériau d'expérimentation des artistes radicaux, mais le corps urbain qui est dénoncé comme réceptacle et lieu de toutes les peurs, pollution, ghettos...

La leçon

La problématique et la transposition didactique

Extraire une problématique est certes un exercice difficile, mais il fait partie intégrante de la pratique d'un enseignant d'arts plastiques. C'est au travers de cet exercice que doivent naître les objectifs d'apprentissages que se fixera le candidat et que les œuvres proposées dans le dossier en pourront constituer le point d'appui. Du même point de vue, la transposition didactique ne commence pas après l'analyse du dossier, elle commence dès la mise en question de ces éléments. D'emblée, cette analyse doit laisser transparaître des perspectives de contenus d'apprentissage.

À l'issue de l'analyse, il est également important d'effectuer un choix explicite parmi les questions énoncées. Un parti-pris assumé facilitera la transposition didactique, à l'inverse un choix flou ne permettra pas de circonscrire des objectifs de formation clairs et appropriés.

Dans l'ensemble, si les candidats montrent une bonne connaissance des programmes de lycée, il leur est souvent difficile d'élaborer une proposition qui tienne compte de l'expérience sensible des élèves. Ils ont trop souvent tendance à croire que les acquis de ces derniers sont solides et que la proposition ne posera aucun problème ni de compréhension ni de faisabilité.

Ils mythifient aussi trop souvent l'élève de lycée et le pensent « mini-artiste » qu'il suffit de mettre en situation de faire. Or, tout comme à l'élève de collège, il faut aussi lui apprendre quelque chose ; la proposition du candidat doit montrer une véritable réflexion sur les finalités de la séquence proposée et les moyens pédagogiques mis en place pour y parvenir.

Pour construire leur dispositif, les candidats doivent se poser diverses questions. La première, après l'analyse et la saisie du sujet, c'est de savoir sur quoi va porter la séquence et ce que vont apprendre les élèves. De là, vont découler les questionnements sur le ou les lieux et le temps de la séquence, sur les moyens à mettre en œuvre, sur les objectifs visés, et bien sûr réfléchir à l'évaluation qui est intimement liée au dispositif de la séquence. Même si la situation de l'épreuve est artificielle, le candidat ne doit pas perdre de vue le réalisme de son dispositif. Trop souvent, le jury déplore une proposition de travail élaborée à l'intention des élèves, mais dont il est difficile de percevoir les contenus d'enseignement et le projet de formation.

Par ailleurs, les notions, les opérations énoncées par le candidat dans leur analyse du sujet doivent aussi nourrir la séquence pédagogique et non être oubliées dans le dispositif d'enseignement. Si elles ne sont pas activées dans le processus de travail réflexif et du faire de l'élève, l'évaluation risque fort d'être problématique. Le champ des arts plastiques est un champ où il est une erreur de croire que tout est maîtrisé, que cela va de soi. Il faut amener les élèves à une prise de distance, il faut leur apporter cette capacité à se repérer.

Le dispositif d'enseignement

Le jury a pu constater que beaucoup de prestations faisaient preuve de méthode, mais que le manque de pertinence dans l'analyse des documents ne permettait pas à un certain nombre de candidats de mettre en place un dispositif d'enseignement ouvert et fécond.

Ce dispositif d'enseignement ne doit pas être stéréotypé, il n'y a pas a priori de la part du jury, il n'est pas attendu telle ou telle forme. Le jury a trop souvent noté un plan de cours identique d'un candidat à l'autre et une uniformisation des propositions de mise au travail des élèves. L'enseignement des arts plastiques ne relève pas d'un modèle applicable quelque soit le projet d'enseignement et le cours en proposition n'est pas la seule configuration pédagogique possible.

Par ailleurs, la forme dogmatique élude la réflexion attendue. Le candidat doit montrer que ses choix sont pensés et réfléchis, que la forme choisie est celle qui permettra à l'élève d'acquérir des notions, des savoirs et des savoir-faire. Le choix de la forme du cours doit découler de la problématique abordée dans le projet d'apprentissage.

Est-ce pour se rassurer qu'un grand nombre de candidats reste enfermé dans un type de leçon stéréotypée qui exclut toute pratique pédagogique ouverte ? Pourtant, ils ne mettent pas en jeu leur carrière, puisqu'ils possèdent déjà un métier. Ce qui est attendu c'est l'excellence. Et peut-être, cette excellence passe-t-elle par une certaine prise de risque quant à la forme des dispositifs d'enseignement, par davantage d'inventivité, se détournant des « sentiers battus » pour trouver une voie originale qui va susciter chez l'élève le désir de faire et d'apprendre « avec appétit et gourmandise ».

La pratique réflexive doit être au cœur des recherches du candidat. Cette pratique réflexive doit conduire le candidat à anticiper une variété de réponses possibles. À la question (récurrente du jury) : « avez-vous imaginé des réponses possibles des élèves ? », il est trop souvent perceptible que le candidat cherche, seulement au moment de la question, des exemples. Les candidats ont du mal à se projeter dans des pratiques possibles des élèves. Il est pourtant indispensable d'évaluer la faisabilité du dispositif d'effectuation, concevoir une séquence pédagogique c'est toujours émettre des hypothèses. Dans certaines prestations, des questions sont posées, une question d'enseignement est dégagée, mais le dispositif n'est pas opérant faute d'un recul suffisant et de capacité à ouvrir la réflexion et beaucoup trop de candidats, encore, se ferment, se bloquent, sur leur proposition.

Le problème vient aussi de la façon dont les candidats s'approprient la question du cours en proposition. Le sujet, l'incitation sont des déclencheurs et ils peuvent prendre de multiples aspects. Ils doivent être pensés et réfléchis, être accompagnés de consignes temporelles et matérielles clairement formulées ainsi que de références judicieuses et explicitement en lien avec la question traitée. Faute de prendre en compte tous ces éléments et de les articuler de façon opérante, la proposition du candidat paraîtra au mieux plaquée au pire en contradiction avec les objectifs d'apprentissages affichés.

Le jury déplore aussi dans la construction du dispositif, à la suite de l'énoncé de la proposition, de l'incitation, trop de temps laissé à la parole et/ou à l'écrit. La mise en pratique des élèves est lente, voire n'intervient que la séance suivante. Est-ce par crainte que, par manque de cadrage, la situation n'échappe au professeur ou bien par peur d'un enseignement insuffisamment intellectualisé ? Il ne faut pas confondre situation d'apprentissage avec des objectifs bien définis, avec une situation où tout serait expliqué, voire modélisé ; le champ artistique ne peut se réduire à du prévisible, l'élève travaille avec sa sensibilité qui est fluctuante. Par ailleurs, il faut aussi ne pas perdre de vue que l'enseignement des arts plastiques se fonde d'abord sur la pratique de l'élève mise en relation avec le champ des œuvres.

Le choix du niveau et de la classe est important. Le plus souvent, il est fortement induit par le sujet. Mal « cibler » le niveau de la classe met d'emblée le candidat en difficulté.

L'évaluation

L'évaluation doit permettre à l'élève de comprendre ce qu'il a appris ; pour l'enseignant c'est un outil de construction des apprentissages et d'appréciation des acquis. Il est donc important de donner à l'évaluation toute sa place dans la proposition de dispositif d'enseignement et de distinguer le rôle des différentes formes d'évaluation notamment formative et sommative.

Dans les propositions de séquence, la place de l'évaluation est le plus souvent peu approfondie. Il n'y a pas de véritable réponse à : « qu'est-ce que ma proposition de travail permet d'apprendre ? » Les candidats formulent de façon trop implicite (voire pas du tout) de quelles manières les élèves seront amenés à avoir conscience de leurs compétences, de leur réflexion, à avoir un regard distancié et critique sur leur production, ils ne disent pas ce qui sera découvert et compris par les élèves dans le dispositif. Pour qu'il y ait véritablement une évaluation, il faut que l'objectif soit clairement cerné, que les connaissances à acquérir soient définies et énoncées. Beaucoup de candidats, pour construire leur leçon, partent d'un a priori qui est celui du niveau et des acquis notionnels des élèves sans pour autant dire comment ils les vérifient.

Dans ces mêmes propositions, l'évaluation sommative est couramment liée par les candidats à la seule notation chiffrée ou encore au seul moment de la verbalisation. La place de la verbalisation est sans aucun doute importante, car elle est un moment privilégié de la rencontre avec le vocabulaire spécifique de la discipline, mais ce n'est évidemment pas le seul moment ni l'unique modalité. L'évaluation peut aussi être continue et prendre des formes variées et

combinées (verbalisation, questionnaire, commentaire d'une œuvre...) pour lesquelles le candidat doit manifester au besoin sa capacité à les utiliser toutes.

Par ailleurs, l'évaluation des savoirs savants est dans la plupart des cas la seule envisagée et occulte celle des savoir-faire. La pratique est peu citée quand les candidats parlent d'évaluation. Ces savoir-faire font pourtant partie des compétences attendues.

L'exposé

Cette épreuve est une épreuve orale ; elle s'appuie donc sur les capacités du candidat à communiquer. Ce moment de présentation de la leçon et de l'entretien est un moment essentiel qui doit mettre en évidence les compétences d'un enseignant en exercice.

Certaines prestations sont laborieuses, ternes, le candidat lit laconiquement ses notes. Ce n'est pas à l'image de ce qu'on attend d'un enseignant en classe. Tout au contraire, le candidat doit faire preuve de dynamisme, il doit capter l'attention du jury, montrer l'intérêt qu'il porte à la situation d'enseignement et qu'il maîtrise son sujet.

Mais il doit aussi faire preuve de mesure et d'écoute, ne pas partir dans des envolées lyriques et savoir rester souple et ouvert pour entendre les questions posées par le jury.

Nombre de candidats font preuve de réactivité, mais cette réactivité ne parvient pas toujours à revisiter les questions posées par le jury. Ces questions ne visent pas à déstabiliser le candidat, mais, au contraire, à l'aider à réajuster sa proposition, son dispositif par rapport aux enjeux disciplinaires, et à éclaircir son propos sur la situation d'apprentissage mise en place.

Il demeure qu'une certaine aisance à l'oral est indispensable, mais qu'elle ne peut non plus compenser les faiblesses d'un dispositif.

Quelques candidats n'arrivent toujours pas à gérer leur temps de parole (30 minutes au maximum pour la présentation de la leçon). Le candidat doit aussi veiller à équilibrer les différents « temps » de l'oral, ne pas consacrer un temps trop long à l'analyse au détriment de la leçon. Le jury voit encore trop souvent des candidats qui n'ont pas pu, dans leur prestation, parler de l'évaluation faute de n'avoir pas su gérer le temps imparti.

Trop peu de candidats utilisent de façon pertinente le tableau, et les moyens mis à leur disposition (du ruban adhésif, de la pâte à fixer, et un « paper-board ») pour effectuer un affichage éclairant leur dispositif pédagogique. Certains même, n'évaluent pas la distance entre les membres du jury et le tableau, ils présentent des documents écrits sur petit format donc difficilement lisibles desservant ainsi leur prestation. Pourtant, un affichage réfléchi peut accompagner de manière parlante le dispositif pédagogique. Les meilleurs candidats sont ceux qui ont su se servir de ces supports, qui ont su utiliser le tableau comme un réel outil de communication pédagogique.

Conclusion

La lecture des rapports de jury est importante, mais pour que celle-ci soit réellement efficace, les candidats, en amont, doivent impérativement avoir une connaissance approfondie et critique de la discipline et de ses enjeux. Le jury n'attend pas que le candidat prenne pour modèle ce qui est énoncé, analysé dans ces divers rapports qui n'ont pas pour objectif de proposer une méthode d'enseignement, mais d'être un élément de conseils et de réflexion.

Le jury a constaté que les meilleures prestations (de 16 à 19/20) étaient celles dont les candidats :

- ont fait preuve d'une pensée articulée avec beaucoup de finesse entre l'analyse des documents et une transposition didactique intéressante,
- leurs propositions de cours s'appuyant de fait sur leur vécu professionnel mis en perspective,
- ont pris des libertés par rapport au schéma classique, stéréotypé ou ont su l'adapter intelligemment en se l'appropriant,
- ont fait preuve d'une grande accommodation et ont su reprendre les questions posées par le jury et se les réapproprier avec fluidité et souplesse,
- ont montré qu'ils étaient capables de réinterroger leur proposition, leur dispositif, et d'argumenter les éventuels changements, les réajustements,
- ont abordé la question de l'évaluation avec pertinence.

L'échelle des notes

- 8-9/20 : un grand nombre de notes tournent autour de 8-9. Cela révèle qu'il manque peu pour que ces candidats accèdent à un niveau supérieur.
- De 6 à 8/20 : la leçon des candidats qui ont des notes qui se rapprochent de 8 ne montre pas de graves lacunes, mais il manque, pour la plupart, un réel dispositif d'enseignement.
- De 4 à 6/20 : les candidats qui se situent dans cette échelle de notes n'ont pas traité le sujet donné. Ils nient le sujet, le réinterprètent, le détournent.

Exemples de dossiers proposés lors de la session 2010 :

Votre leçon portera sur **la figure du héros**

Dossier documentaire

1 – *Statue colossale d'Hercule au repos (dit Hercule Farnese)*, II-IIIe siècle après J.C., marbre blanc, 317 cm, Thermes de Caracalla – Collection Farnese, Rome. Musée Archéologique National, Naples.

2 - **Andy WARHOL** (1928-1987), « *Superman* », 1981, acrylique et encre à sérigraphie sur toile, 152,4x152,4 cm, The Andy Warhol Museum, Pittsburgh.

3 - **Tony CRAGG** (1949 -), « *Policier* », 1981, plastique vert, 400x120 cm, Galerie Bernd Klüser, Munich.

Votre leçon portera sur : inventer **des mondes**

Dossier documentaire

1 - **Sarah SZE** *Untitled (Portable planetarium)*, 2009 – X^e Biennale de Lyon « Le spectacle du quotidien » (du 16/09/09 au 03/01/2010)
(2 planches de documents).

2 - **Alain BUBLEX** Série « Plug-in –city » - *Expérience monumentale*, 2003.

Partie centrale du Triptyque : *Plug-in City* (2000) – *Eiffel 2*

Epreuve chromogène sous diasec. Chaque photographie : 180 x 180 cm

Centre Georges Pompidou. Don de la Société des Amis du Musée. Projet pour l'art contemporain, 2004

AM 2004-170(1-3) © Adagp, Paris 2007 <http://www.centrepompidou.fr>

Plug-in city était un projet dessiné en 1964 par l'architecte anglais Peter Cook, membre du groupe Archigram. C'était une ville souple et modulaire composée d'une immense trame sur laquelle viendraient se connecter de nombreuses cellules standardisées et interchangeables.

3 - Jérôme BOSCH (1450-1516) « *Le jardin des délices*, 1503. Peinture sur bois 220 × 195 cm. Musée du Prado – Madrid.
(2 planches de documents).

Votre leçon portera sur : **le quotidien**

Dossier documentaire

1 - Johannes VERMEER (1632-1675), *La Laitière*, réalisée vers 1658-60 - huile sur toile (45.4x40.6cm) – Rijkmuseum, Amsterdam.

2 - GADHA AMER (1963), *Big Pink diagonal / Big Angie* – RFGA. 2002. Peinture acrylique, broderie et gel adhésif sur toile. 249 x 300 cm - Catalogue de l'exposition « [elles@centrepompidou](#) » du 27 mai 2009 - 21 février 2011 ; Artistes femmes dans les collections du musée national d'art moderne.
(2 documents : œuvre entière et détails)

3 – Peter FISCHLI et David WEISS – *Stiller Nachmittag. (Après-midi tranquille)* (1984-1985) - Série de photographies couleur et noir et blanc, 40,5 x 30,5 cm chacune.

(2 documents : « *Après-midi tranquille* » et « *Honneur, courage, confiance* »).

Cette série présente des ustensiles domestiques saisis dans des assemblages à l'équilibre instable. Extrait du catalogue de l'exposition « *Fleurs & Questions. Une rétrospective* ». 22 février – 13 mai 2007. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

Votre leçon portera sur : **le paysage et la temporalité**

Dossier documentaire

1- FRERES DE LIMBOURG, *Les très riches heures du Duc de Berry, Février*, v. 1412-1416, enluminure sur vélin, 21 X 29 cm, Musée Condé Chantilly
(document extrait de Wikipedia, Wikimedia commons)

2 – Pierre Henri de VALENCIENNES, *Cicéron découvrant le tombeau d'Archimède*, 1787, Huile sur toile, 119 X 162 cm, Musée des Augustins, Toulouse.

(Document extrait du site du musée des Augustins) :

« Ce tableau constitua le morceau de réception à l'Académie royale de peinture de l'artiste. Il montra Cicéron, à Syracuse, faisant dégager, par trois esclaves, le tombeau du savant oublié de tous. Mise en abîme de la vertu, il pose la problématique de la peinture d'Histoire néoclassique dans une œuvre où la nature occupe les trois-quarts de la toile, sans que les personnages y disparaissent. »

3- Robert SMITHSON, *Spiral Jetty*, 1970, Great Salt Lake (Grand Lac Salé) (Utah).

(Document extrait de : Gérard Durozoi, *Regarder l'art du XXème siècle*, 1998, Hazan, p. 163, ill. 78).

4- Thierry GIRARD, *En allant vers la Rebourgère, Saint-Marsault, Deux-Sèvres*, 2003, Photographie couleur, sans dimension, BnF, entré au département des Estampes et de la photographie en 2006.

(Document extrait de : Chroniques de la BnF- n°37 hiver 2006p. 28).

Votre leçon portera sur : **paysages**

Dossier documentaire

- 1- « Fenêtre » *peinte avec vue de villa au bord de la mer*, 1^{er} siècle, fresque, mur sud du *tablinum* (bureau) de la maison de Marcus Lucretius Fronto, Pompeï.
(Document extrait de : Donatella Mazzoleni & Umberto Pappalardo, *Fresques des villas romaines*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2004, p.9)

- 2- **Michael HEIZER (1944-)**, *Dissipate, Nine Nevada Depressions #8 (Dissiper, neuf dépressions dans le Nevada n° 8)*, œuvre in situ, 1968, entailles sur le fond d'un lac asséché, consolidées par du bois, surface totale 13,7 x 15,2 m, Black Rock Désert, Nevada.
(Document extrait de : Colette Garaud, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1994, p.16)

- 3- Carte topographique 1/25000 n° 2719^E, *Flogny-La-Chapelle*, 1990, Paris, Institut National de Géographie.

Votre leçon portera sur : **espace(s)**

Dossier documentaire

- 1-**Verner PANTON**, *Living Sculpture*, 1970-71, siège en 9 éléments en mousse de polyuréthane, 275 x 510 x 430 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.
(Document extrait de : *La collection du centre Pompidou*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2007, page 179.)

- 2-**Albrecht DURER**, *Le Déluge* (vision rêvée), 1525, aquarelle, 30,5 x 42,5, Vienne, Kunsthistorisches Muséum.
(Document extrait de : Norbert Wolf, *Dürer*, Paris, Taschen, 2006, page 25.)

- 3-**William EGGLESTON**, *Sans titre*, 1999-2000, photographie, 76,2 x 61 cm, Courtesy Cheim & Read, New-York.
(Document extrait de : catalogue de l'exposition *William Eggleston*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain et les Editions Actes Sud, 2001, page 36.)

Votre leçon portera sur : **marche-démarches**

Dossier documentaire

1-**André CADERE**, *Bâton*, 1977, bois peint, 118 cm, Collection Durand-dessert, Paris.

(Document extrait de : Thierry Davila, "Errare humanum est", catalogue de l'exposition *Les figures de la marche*, Musée Picasso, Réunion de musées nationaux, 2000-2001, page 272.)

2-**Ossip ZADKINE**, *Van Gogh marchant à travers champ*, 1956, bronze patiné, 71 x 32 x 22 cm, Musée Zadkine, Paris.

(Document extrait de : Maurice Fréchuret, "Un siècle d'arpenteurs", catalogue de l'exposition *Les figures de la marche*, Musée Picasso, Antibes, Réunion des musées nationaux, page 22.)

3-**Oskar SCHLEMMER**, *Ombre d'une femme hors champ*, 1928, dessin à la mine de plomb sur papier, 21 x 14,9 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart.

(Document extrait de : catalogue de l'exposition *Oskar Schlemmer*, Paris, Réunion des musées nationaux, et musées de Marseille, 1999, page 223.)

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

Mes paysages

La notion de paysage renvoie désormais à une multitude de significations et d'expériences, parfois tout à fait singulières.

A travers votre réalisation, vous donnerez à voir et rendrez compte de votre compréhension du sujet proposé.

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

Document 1

Alexander COZENS, « Trois étapes de la création d'un paysage »,
Nouvelle méthode pour assister l'invention dans le dessin de compositions originales de paysages,
Londres, 1785.

E. Gombrich, *L'art et l'illusion*, édition Gallimard, 1987, p.237.

Document 2

Captain Alfred BUCKHAM, « The Heart of the Empire (Le cœur de l'Empire) », vers 1926.
Marc Desportes, *Paysages en mouvement*, éditions Gallimard, 2005, p. 385.

Document 3

Banapana Maymuru,
Paysage de Djarrakpi, 1974, pigments naturels sur écorce, 50 x 64 cm.
Howard Morphy, *L'Art aborigène*, Phaidon, 2003.

Document 4

Giuseppe Penone,
Catalogue *Giuseppe Penone*, Carré d'art-Musée d'art contemporain, Nîmes, 1997, p. 181.

Oeil, aisselle de la feuille.
Arbre, œil de la terre, piège de lumière, regard de feuilles.
La sphère de lumière, la sphère de l'œil, la sphère de l'arbre.
L'œil empli de lumière.
La poussière de l'arbre dans la lumière d'été.
La pression de la lumière laisse des empreintes de feuilles sur les yeux.
Cristal, lumière de la terre qui transporte la pensée.
Marbre, os de la terre.
Calcaire, pensée de pierre.
Flûte de vertèbres.
Dos en verre
L'arbre des vertèbres.

Membres du jury

Manuela Cordenos, Yann Delmas, Chantal Ferrand, Raphael Gomerieux, Odile Jager-Poirel,
Catherine Lubrano, Eric Monbel, Patrick Nardin, Jean-François Robic

Rapport établi par Jean-François Robic

Le concours de l'agrégation d'arts plastiques, dont la variante interne s'adresse à des enseignants titulaires et aguerris, permet aux candidats qui s'y présentent d'entrer dans un corps professoral du second degré qui représente le meilleur de l'enseignement. Il doit donc être compris comme une série d'épreuves difficiles dans différentes matières constituant la « discipline » arts plastiques comme enseignement, champ de connaissance et champ de compétences artistiques. Aussi l'épreuve dite pratique d'admission requiert-elle la même capacité à faire valoir ces compétences dans ces trois domaines. C'est de cela que le jury a à juger.

L'épreuve et ses règles

Comme l'indique la note de service n° 2001-213 du 18-10-2001 (BO n° 39 du 25 novembre 2001), l'épreuve de « pratique et création plastique » de l'admission de l'agrégation (externe et interne) souligne « l'importance de l'engagement artistique personnel du candidat ». Elle doit « 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. » Enfin, nous ne pouvons que reprendre les propos du rapporteur de l'épreuve de 2009 : « 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. »

L'épreuve pratique n'est donc pas une épreuve pédagogique mais bien artistique, visant à vérifier que des candidats à l'agrégation interne manifestent un intérêt pour l'activité qu'ils enseignent et en ont une pratique manifeste et régulière, qui leur apporte compétences et

réflexions, quelle qu'en soit la nature technique ou les orientations esthétiques, et qu'elle ait ou non une visibilité sociale (professionnelle) ou privée.

On remarquera, malgré tout, dans les critères d'évaluation comme dans nos commentaires, une évidente et légitime demande du jury concernant, en plus des motivations artistiques des candidats, la prise en compte de critères « didactiques » (que faire d'une pratique artistique et quelle compétence peut-elle conférer dans le cadre d'un enseignement ?) et « culturels » (comment le travail personnel peut-il être enrichi d'un *background* culturel faisant montre d'une connaissance approfondie des références contemporaines ?). Il nous semble important de préciser en effet que la personne qui enseigne les arts plastiques ne peut pas être seulement une dispendieuse de compétences manuelles, de savoir-faire (des recettes et des techniques), mais bien participante de la mission de formation intellectuelle et culturelle des jeunes gens qui fréquentent le collège et le lycée jusqu'à leur majorité de citoyen : connaissances, compétences et esprit critique, en somme, participer à la construction des savoirs d'aujourd'hui. Pour cela, la soutenance est un moment crucial de l'épreuve, elle en fait partie à part entière, ce qui s'y passe étant entièrement pris en compte dans l'évaluation du candidat. Nous y reviendrons.

L'épreuve nécessite donc de la part des candidats la juste appréciation de leurs propres compétences et de leurs capacités à construire dans un laps de temps limité un travail à la fois compétent techniquement et réfléchi sémantiquement et plastiquement, dans une articulation bien comprise entre les dimensions plastique et technique et les significations qu'elles portent. L'épreuve comprenant une « soutenance » finale devant le jury, le candidat doit donc faire preuve de capacités orales visant à convaincre en argumentant et en développant les analyses nécessaires (plastiques, sémantiques) à l'appréhension de son travail. Ainsi que l'écrivait le rapporteur de 2009, il s'agit : « 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. » Là encore, nous y reviendrons.

La durée de l'épreuve est de 8 heures et il est conseillé de les utiliser au mieux.

Les travaux numériques doivent être gravés à l'issue du temps réglementaire, car il est désormais obligatoire de laisser une trace de son travail à la fin de la soutenance.

L'espace de travail est d'environ 5m² et les candidats sont invités à faire attention à la nature de cet espace (son emplacement dans le bâtiment, sa fermeture ou au contraire son ouverture vers l'extérieur, ses qualités de luminosité, la présence d'un ou plusieurs murs, etc.) afin de bien servir leur réalisation plastique. Cela est recommandé pour les installations et les productions prenant en compte le lieu. Cela implique évidemment, non pas de savoir à l'avance ce qu'on y fera, mais d'envisager avec compétence ce que l'on pourrait y faire, selon la nature de sa propre expérience artistique.

Les candidats doivent être autonomes en matériel, surtout pour les travaux nécessitant rallonges électriques, multiprises, câbles divers, éclairages spécifiques, machines électriques ou électroniques, etc.). Les ordinateurs doivent être vidés et ne comporter aucune donnée personnelle.

Rappelons encore l'interdiction d'utiliser des documents ou des matériaux « ready-made », hors ceux qui ont été distribués avec le sujet. Ready-made signifie tout-fait, préparé à l'avance ou approprié à l'avance. Le candidat ne peut amener que des matériaux bruts qu'il transforme ou s'approprie dans la proposition plastique. Les surveillants de l'épreuve comme l'équipe présidentielle du concours veillent à l'application de cette règle. Tous les ans le jury constate que certains candidats semblent ne pas connaître cette contrainte. Elles peuvent être graves pour le candidat et mener à son exclusion.

Le sujet

Le sujet réside dans la partie écrite qui s'énonce par des mots, des notions ou des expressions choisis qui font sens. Les documents visuels font également sens par rapport au sujet et sont choisis pour ouvrir la réflexion du candidat sur des pistes exemplaires mais non exclusives. Le premier réflexe consisterait à prendre ces documents pour le sujet et à en tirer le maximum d'informations formelles pour produire une sorte de dérive plastique dans laquelle, au bout du compte, chacun y perdrait son identité. Ces documents ne sont pas le sujet mais des outils, des

indices, des supports de réflexion et des éléments d'un répertoire visuel qui peut aider à construire une « œuvre ».

Cette année, les documents proposés étaient de natures très diverses : trois dessins du 18^{ème} siècle, une photographie aérienne, une peinture aborigène, un poème de Giuseppe Penone. Ces quatre documents, reproductions d'œuvres de temps et de lieux divers, permettaient entre autre d'introduire une réflexion sur le/les point(s) de vue, y compris celui d'un paysage subjectif, ou de la métaphore, dimension intrinsèque à l'œuvre d'art.

La soutenance

Nous insisterons particulièrement sur celle-ci car elle révèle et cristallise bien des problèmes, permet d'explicitier bien des atouts et des réussites des candidats, de leurs réponses et des partis-pris privilégiés.

La soutenance se compose d'une présentation orale sans interruption, de dix minutes, et d'un échange avec le jury de vingt minutes. Elle vise à montrer, notamment dans la présentation, comment le candidat en arrive à sa proposition plastique, donc à la « refaire » pour l'oral en fonction de ce qu'on a réalisé. On peut dire qu'il s'agit d'une étude poétique, mais sans oublier la dimension intentionnelle du travail, et une « autocritique » de ce qui a été fait, la dimension sémantique à laquelle on a abouti. Le candidat ne doit donc pas nécessairement chercher à tout dire, et peut également anticiper sur les questions du jury qui restent encore vingt minutes avec lui, après sa présentation.

Le jury souhaite aussi rendre les candidats attentifs à la forme de cette présentation. Nous l'appelons soutenance, ce qui est un mot fort, renvoyant aux soutenances des mémoires et thèses universitaires. Même s'il ne s'agit évidemment pas de cela, les candidats doivent donc lui accorder une importance primordiale. Il faut éviter toute forme de verbiage, de citations plaquées ou pas assurées (« je crois qu'Untel a dit cela, mais je ne sais pas où ») : le jury n'y voit que de vagues souvenirs de lecture ou des prises de notes incertaines sur internet...

Éviter également toute stratégie d'évitement de la présentation orale. Un discours construit pour la circonstance, pour lequel la discussion avec le jury révèle l'absence de réflexion et de profondeur, de nourritures externes (lectures, références artistiques, autres champs artistiques...) est aussi une chose fréquente. Il révèle l'absence de sincérité de toute la démarche.

Il est important également que le jury puisse mesurer l'implication du candidat dans sa pratique et que celle-ci ne paraisse ni plaquée artificiellement sur le sujet ni indigente au point de ne pas exister. Nous l'avons dit, le concours de l'agrégation réclame du candidat une pratique régulière des arts plastiques, quelle que soit la nature technique et artistique de celle-ci. Or, ce n'est pas seulement la proposition en elle-même, avec ses qualités propres, qui doit révéler cette existence mais également la présentation.

La présentation sert aussi à révéler la culture du candidat : pas d'étalage mais un usage intelligent, pertinent, ajusté au sujet et à la proposition artistique (pas de land art si il n'y a pas de land art...). Rien ne sert moins qu'une accumulation de références mal maîtrisées ou mal connues. Dans le jeu des questions-réponses, ce genre de références incertaines ne résiste pas...

Le jury a constaté, dans la présentation comme dans la discussion qui suit, le manque de réflexion sur les moyens utilisés : le choix du/des médium(s), la plasticité, l'image, le rapport à la mimesis, l'implication esthétique du médium. Cela lui a paru être un comble dans une agrégation d'arts plastiques, pour des candidats dont la formation universitaire a pourtant le plus souvent insisté sur ces dimensions médiales, processuelles et plastiques des travaux. Or, très souvent, les candidats racontent une histoire au lieu de commenter ou analyser le travail, ses intentions et son instauration. Il s'agit bien d'explicitier un objet et une démarche.

Les dix minutes de présentation peuvent être longues quand on n'a rien à dire, elles peuvent être courtes quand on se perd dans des chemins inutiles : il s'agit de « maîtriser » le temps et de faire la part de l'analyse du sujet et de la proposition en sachant que le jury a encore vingt minutes pour interroger le candidat pour rattraper les manques de l'intervention orale.

Ainsi, il est important d'avoir un discours cohérent, c'est-à-dire une position claire et de s'y tenir. Le contenu des présentations orales ne doit pas rassembler des idées de passage, propres à l'air du temps, ou des propos plus idéologiques qu'objectifs. Les propos doivent être liés à des procès de pensée qui s'affirment dans l'analyse plastique et la présentation des liens entre la forme et le contenu, tout ce qui ne peut venir que d'une réflexion plasticienne sur la réponse au sujet. Le candidat doit donc être à même d'exercer avec recul un regard sur son propre travail,

regard rigoureux sur les enjeux artistiques du travail et débarrassé d'affectivité excessive. Il est face à un objet d'étude et non à un « enfant », ce qui ne veut pas dire ne pas assumer pour soi les attributs et questions posées par le travail.

L'analyse du sujet : en aucun cas celle-ci n'est l'analyse des documents accompagnant le sujet. Comme le dit la formulation même du sujet : « les documents joints proposent des pistes de réflexions et des soutiens visuels », ils ne sont donc pas à considérer de manière centrale dans la présentation orale, mais le candidat aura néanmoins à cœur d'expliquer en quoi il s'est appuyé dessus, comment il en a tiré parti : cela n'implique pas une analyse d'image ou d'œuvre étalée sur dix minutes. Ces documents ne sont que des outils et des supports, mais pas le sujet lui-même, tout inscrit, poétiquement, artistiquement, dans l'énoncé et le réseau de significations tissé entre celui-ci et les documents. Trop souvent les candidats font une analyse d'images en oubliant le sujet : le nombre parfois important de documents ne permet pas cela et indique bien que cela ne peut être l'objet de l'intervention orale. L'épreuve, comme épreuve artistique et non pédagogique, ne l'induit pas non plus. Or nous avons entendu des analyses d'images, trop longues, trop exhaustives, coupées de la production, sans même le recours à des outils visuels d'analyse (schéma, croquis...) qui seraient, par exemple dans le cadre d'un cours, les bienvenus... 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.

D'autre part, il n'est pas utile d'investiguer tous les documents fournis si l'on ne les a pas tous utilisés : ils n'étaient pas là pour cela. Le candidat doit donc expliciter clairement la lecture et l'appropriation des documents qu'il privilégie, les thèmes, les notions, les questionnements qu'il retient : rien d'exhaustif ici, mais bien des choix, des partis-pris. Répétons-le, le véritable sujet est le sujet verbal, car il est le seul, par sa généralité et sa dimension d'archétype, à parler librement à l'imaginaire du candidat, à posséder une profondeur et une ouverture sémantique de quelque nature : anthropologique, philosophique, poétique, etc. un document reste singulier (surtout lorsqu'il s'agit de reproduction d'œuvres) et n'a pas de valeur générale. Les documents n'aident qu'à ancrer la réflexion et la production artistique dans le visible et/ou le poétique. Cette année, la présence d'un poème (qui plus est celui d'un plasticien) parmi les documents permettait justement de comprendre ce rôle.

Aussi la présentation orale doit-elle manifester un certain nombre de qualités tout ensemble inscrites dans une relation forte du candidat avec son travail.

Il s'agit d'explicitier la cohérence interne et les liens externes du travail. Il doit donc être question d'ouvrir la dimension sémantique, de ne pas l'enfermer dans les intentions de départ (en mesurer la présence dans le résultat), et malgré tout de ne pas noyer la présence du travail, sa plasticité, ses choix esthétiques, dans la recherche de significations trop éloignées de ce qui est manifestement visible.

À l'oral, il vaut mieux éviter l'usage de lieux communs : en l'occurrence, le sujet de cette année pouvait entraîner le candidat, dans une discipline où la subjectivité fait loi, vers des notions peu fondées ou « molles » comme le paysage intérieur, le paysage mental... toutes choses par nature invérifiables et qui engagent le candidat dans une impasse dialogique avec le jury. Le recours à des explications fumeuses, soutenues par des expressions vagues, idéologiquement marquées par un esprit *new âge*, correspond souvent à des réponses oniriques ou extrêmement personnelles, voire autistiques, qui ne permettent pas d'envisager une part commune propre à amener le jury sur son terrain. Le candidat doit donc assumer les notions et concepts convoqués, les connaître, et notamment ceux de la discipline. Lors d'une analyse plastique, par exemple, il s'agit bien de nommer les choses visibles et les procédés techniques avec le vocabulaire de la discipline. 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 sémantique et artistique précis, au croisement du sujet et de la réalisation.

En outre la soutenance doit faire état des recherches du candidat pour la réalisation : montrer des croquis, des schémas réalisés pendant la production permet aussi au jury d'apprécier la manière de faire et d'engager le candidat sur des questions de poétique.

Enfin, pour la forme de la présentation, il vaut mieux ne pas lire un texte mais l'avoir en vue pour pouvoir s'y reporter éventuellement. Il est nécessaire de montrer avec assurance que l'on sait

de quoi on parle, donner l'impression qu'on est soi-même convaincu par son travail, et manifester physiquement une posture d'accord vis-à-vis du travail. De même, lors de la soutenance, il conviendra de placer judicieusement le jury dans la relation triangulaire qui se concrétise à ce moment : l'œuvre, le jury, le candidat, pour que la visibilité du travail soit assurée et que cette « scénographie » serve le rapport « réciproque » nécessaire à la démonstration orale et à l'échange entre le candidat et son travail.

La réalisation :

Nous aborderons dans ce paragraphe un certain nombre de points qui ont pu déjà être abordés précédemment mais qui font partie intégrante de la question de la réalisation, des problèmes matériels et techniques, et de la dimension artistique du travail.

Nous l'avons dit, la réalisation doit faire la preuve de l'engagement artistique du candidat. Cet engagement ne peut être circonstanciel, et c'est toute la difficulté de répondre à un sujet. Le candidat devant faire preuve de compétences techniques et artistiques, le travail doit donc être la preuve visible d'une réelle pratique personnelle, régulière, affirmée (choix esthétiques, techniques, etc.) et non d'un exercice développé circonstancielle pour le concours (tout seul ou dans une formation universitaire), exercice qui ne donnerait au jury rien de plus à voir et apprécier qu'une réponse académique au sujet : une pratique contingente sans background artistique, pratique ou culturel.

À l'inverse, le piège serait de tomber dans un recyclage personnel éloigné des problématiques incluses dans le sujet. Celui-ci doit être présent, et pas seulement par des « traces » des documents...

Quelques remarques sur les réalisations de 2010 :

Le numérique est toujours aussi présent que les années précédentes mais différemment. Le jury a constaté un infléchissement vers une pratique mixte numérique/peinture, ce qui l'a intrigué, vu qu'aucune critique négative de ces outils n'avait été faite dans le rapport précédent : excès de prudence ou infléchissement du monde numérique ? En tout cas, si le numérique se libère de son carcan technique et univoque, il permet donc de produire des images ou des dispositifs qui se distinguent dans une singularité dont il faut vérifier la pertinence.

Néanmoins, ces outils nécessitent qu'on les maîtrise comme toute autre technique : peinture, dessin, photographie, installation, etc. La « maîtrise » d'un médium ne se résumant pas, on en conviendra, à la seule dimension technique, mais bien aussi à leur maîtrise artistique qui ne peut exister sans une pratique régulière du ou des médiums.

Le jury tient à rappeler qu'il ne privilégie aucune forme, aucun dispositif ni aucun médium particulier. « 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. » (Rapport 2009)

Critères d'évaluation :

La « pertinence et la qualité de la proposition » incluait la réponse au sujet (sa visibilité), l'ancrage dans les documents, et ce que le candidat en dit à l'oral (l'importance de la soutenance est prise en compte dans les trois critères) – 7 points.

La « maîtrise des moyens mis en œuvre » évaluait la compétence du candidat et les qualités plastiques du travail. Le rapport aux intentions premières, telles qu'énoncées par le candidat, la présence et l'autonomie de la réalisation (sa capacité à exister de façon autonome), et l'absence de recyclage personnel sans pertinence avec le sujet permettaient de préciser ce critère – 7 points

Enfin, l'appréciation de la richesse et la pertinence des références, la qualité orale de la soutenance, la « présence » du candidat permettaient d'estimer son pouvoir communicatif et son background culturel – 6 points

SESSION 2010

**AGREGATION
CONCOURS INTERNE
ET CAER**

**Section : ARTS
Option : ARTS PLASTIQUES**

ADMISSION

ÉPREUVE DE PRATIQUE ET DE 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.

Épreuve de pratique et de création plastiques

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

Coefficient 2

Sujet

Mes paysages

La notion de paysage renvoie désormais à une multitude de significations et d'expériences, parfois tout à fait singulières.

À travers votre réalisation, vous donnerez à voir et rendrez compte de votre compréhension du sujet proposé.

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

Document 1

Alexander COZENS, « Trois étapes de la création d'un paysage »,
Nouvelle méthode pour assister l'invention dans le dessin de compositions originales de paysages,
Londres, 1785.
E. Gombrich, *L'art et l'illusion*, éditions Gallimard, 1987, p. 237.

Document 2

Captain Alfred BUCKHAM, « The Heart of the Empire (Le cœur de l'Empire) », vers 1926.
Marc Desportes, *Paysages en mouvement*, éditions Gallimard, 2005, p. 385.

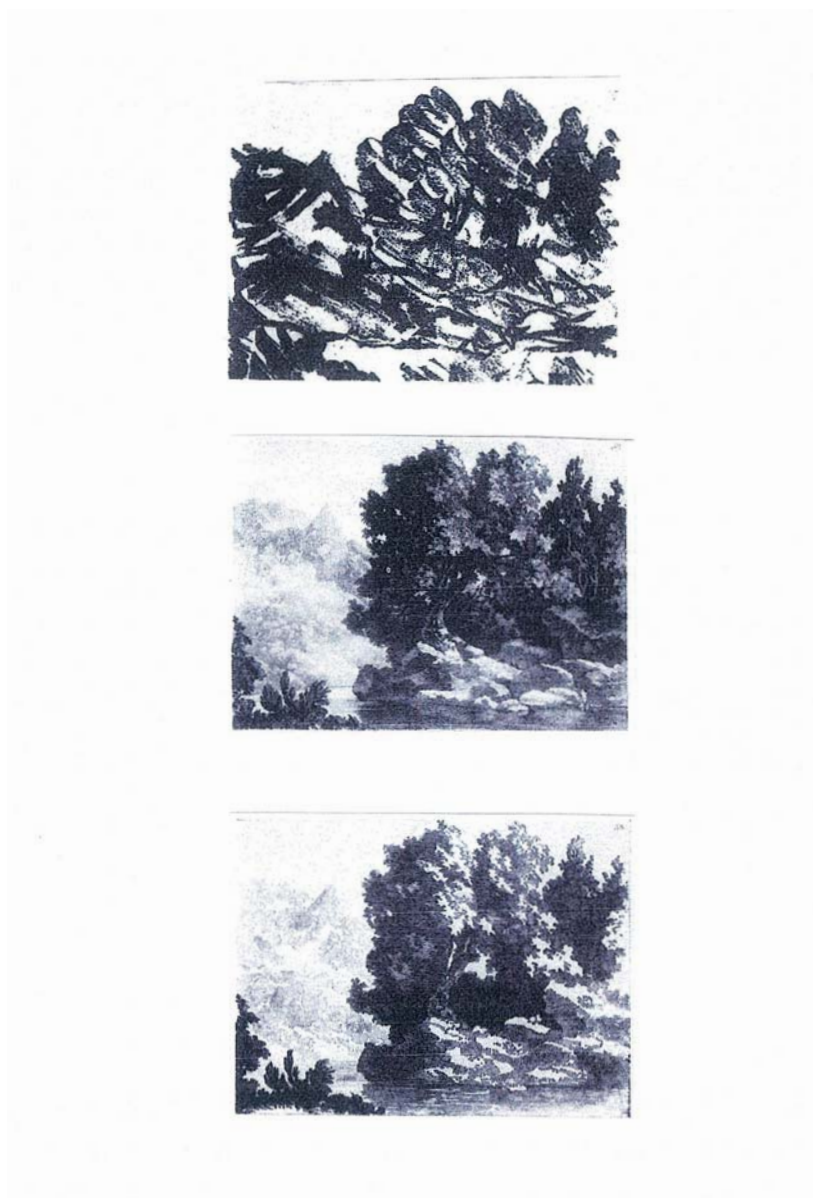
Document 3

Banapana Maymuru,
Paysage de Djarrakpi, 1974, pigments naturels sur écorce, 50 x 64 cm.
Howard Morphy, *L'Art aborigène*, Phaidon, 2003.

Document 4

Giuseppe Penone,
Catalogue *Giuseppe Penone*, Carré d'art-Musée d'art contemporain, Nîmes, 1997, p. 181.

Oeil, aisselle de la feuille.
Arbre, œil de la terre, piège de lumière, regard de feuilles.
La sphère de lumière, la sphère de l'œil, la sphère de l'arbre.
L'œil empli de lumière.
La poussière de l'arbre dans la lumière d'été.
La pression de la lumière laisse des empreintes de feuilles sur les yeux.
Cristal, lumière de la terre qui transporte la pensée.
Marbre, os de la terre.
Calcaire, pensée de pierre.
Flûte de vertèbres.
Dos en verre
L'arbre des vertèbres.



Document 1 :

Trois étapes dans la création d'un paysage à partir de taches selon Alexander COZENS, in *Nouvelle méthode pour assister l'invention dans le dessin de compositions originales de paysages*, Londres, 1785.

Extrait de : E. Gombrich, *L'art et l'illusion*, Gallimard, 1987, p. 237



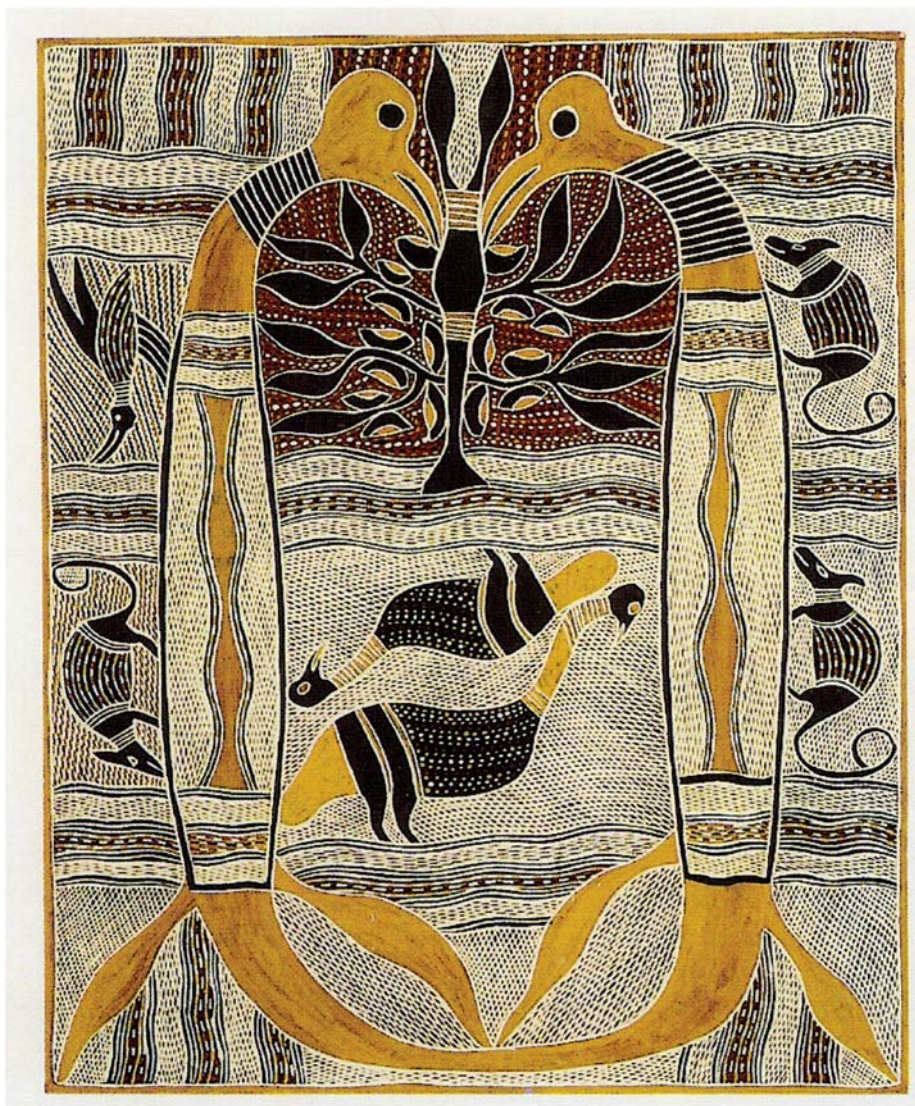
Document 2 :

Captain Alfred BUCKHAM, « The Heart of the Empire (Le cœur de l'Empire) », photographie aérienne vers 1926.

« Vu du ciel, le paysage urbain dévoile son ampleur et présente des perspectives que nulle autre vision ne laisse deviner ».

Image et citation extraites de : Marc Desportes, *Paysages en mouvement*, Gallimard, 2005, p. 385.

(note : A. Buckham est un des pionniers de la photographie aérienne en avion)



Document 3 :
Banapana Maymuru,
Paysage de Djarrakpi, 1974, pigments naturels sur écorce, 50 x 64 cm.
Extrait de Howard Morphy, *L'Art aborigène*, Phaidon, 2003.