



Concours du second degré

Rapport de jury

Concours : AGREGATION EXTERNE

Section : ARTS PLASTIQUES

Session 2015

Rapport de jury présenté par Leszek BROGOWSKI, président de jury

SOMMAIRE

Cadre réglementaire	3
Programmes de la session 2015	6
Programmes de la session 2016	17
Composition du jury	29
Éléments statistiques et résultats	33
Remarques du Président du Jury	35

ADMISSIBILITÉ

Rapport sur l'épreuve écrite d'« Esthétique et sciences de l'art »	40
Rapport sur l'épreuve écrite d'« Histoire de l'art »	53
Rapport sur l'épreuve de « Pratique plastique »	59

ADMISSION

Rapport sur l'épreuve de « Pratique et création plastiques »	66
Rapport sur l'épreuve de « Leçon »	77
Modification de l'épreuve de « Leçon » à partir de la session 2015	87
Les épreuves d'Option	
Rapport sur l'entretien sans préparation : Architecture	90
Rapport sur l'entretien sans préparation : Arts appliqués	97
Rapport sur l'entretien sans préparation : Cinéma/ Vidéo	106
Rapport sur l'entretien sans préparation : Photographie	110
Rapport sur l'entretien sans préparation : Théâtre	116

CADRE RÉGLEMENTAIRE

ÉPREUVES DU CONCOURS EXTERNE DE L'AGRÉGATION « ARTS », OPTION ARTS PLASTIQUES

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

A - ÉPREUVES D'ADMISSIBILITÉ

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

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

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

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

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

Format du support de présentation : « grand aigle ».

B - ÉPREUVES D'ADMISSION

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

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

Déroulement de l'épreuve :

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

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

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

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

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

2° LEÇON : conçue à l'intention d'élèves du second cycle, cette épreuve inclut une réflexion sur les ressources offertes par un partenariat structuré avec les institutions et les professionnels des domaines artistiques et culturels.

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

ATTENTION : NOUVELLE MODIFICATION À PARTIR DE LA SESSION 2015. VOIR TEXTE DE RÉFÉRENCE PLUS LOIN.

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

Note de service concernant l'esprit des épreuves et les indications relatives aux matériaux et procédures n° 2010-141 du 21-9-2010 (BO n°37 du 14 octobre 2010)

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.

À compter de la session 2011, les épreuves des concours externe et interne du CAPES ont été modifiées par l'arrêté du 28 décembre 2009 et celles de l'agrégation par les arrêtés du 28 décembre 2009 et du 13 juillet 2010, publiés respectivement au *Journal officiel* du 6 janvier 2010 et du 17 juillet 2010.

I – Indications relatives à l'esprit des épreuves

Les quatre concours concernés visent le recrutement de professeurs destinés à enseigner les Arts plastiques en collège et en lycée. Ils sont conçus en relation étroite avec l'exercice futur du métier d'enseignant du second degré, notamment avec les nouveaux programmes du collège et du lycée.

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

Ces sujets impliquent :

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

L'épreuve d'admissibilité de pratique plastique des concours externes de l'agrégation et du CAPES

A l'agrégation externe, cette épreuve souligne l'importance des « pratiques graphiques ». Ces pratiques graphiques n'excluent pas l'usage de la couleur (...). Pour l'agrégation comme pour le CAPES, la capacité à exprimer une intention artistique reste essentielle.

Pour chacune des épreuves de l'agrégation et du CAPES, le candidat reste libre du choix des outils, des techniques et des procédures de mise en œuvre dans la limite des consignes du sujet.

L'épreuve de « pratique et création plastiques » de l'admission de l'agrégation (externe et interne) et la première partie de l'épreuve sur dossier du CAPES externe

Ces épreuves soulignent l'importance de l'engagement artistique personnel du candidat. Elles doivent faire apparaître avec évidence des compétences et une maîtrise dans la conception et la mise en œuvre d'une production d'ordre artistique qui n'ignore rien des pratiques actuelles.

II – Indications relatives aux matériaux et procédures

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

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

Épreuve de « pratique plastique » de l'admissibilité des concours externes de l'agrégation et du CAPES

Un support a été défini au format « grand aigle » par les textes officiels. Celui-ci doit être un support suffisamment solide pour résister aux incidences et contraintes des techniques choisies ainsi qu'aux diverses manipulations lors de l'évaluation. La réalisation du candidat doit s'inscrire à l'intérieur de ce format, ne comporter ni extension ni rabat et dont l'épaisseur totale ne doit pas excéder 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.

Épreuve de « pratique et création plastiques » de l'admission de l'agrégation (externe et interne) et la première partie de l'épreuve sur dossier du CAPES externe

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

La présente note abroge la note de service n°2001-213 du 18 octobre 2001

Nota bene, il convient de préciser que la Note de service concernant l'esprit des épreuves et les indications relatives aux matériaux et procédures n° 2010-141 du 21-9-2010 (BO n°37 du 14 octobre 2010) se substitue dans la composante B1 au dernier paragraphe de l'Arrêté du 10 juillet 2000 (BO n° 30 du 31 août 2000) modifié par l'arrêté du 27 septembre 2002 (BO n°40 du 31 octobre 2002), ou plus précisément, « le gros matériel, tel que bacs d'acide et presse pour la gravure », ne seront pas fournis aux candidats, toutefois l'accès aux agrandisseurs photographique reste possible.

Il faut rappeler également qu'il est nécessaire que les candidats s'assurent du bon fonctionnement des appareils numériques ou autres (plaques électriques !).

Épreuve de « Leçon » de l'admission

ATTENTION : l'épreuve de « Leçon » de l'agrégation externe d'Arts plastiques (admission) a été modifiée par l'arrêté du 25 juillet 2014.

Lors des épreuves d'admission du concours externe, outre les interrogations relatives aux sujets et à la discipline, le jury pose les questions qu'il juge utiles lui permettant d'apprécier la capacité du candidat, en qualité de futur agent du service public d'éducation, à prendre en compte dans le cadre de son enseignement la construction des apprentissages des élèves et leurs besoins, à se représenter la diversité des conditions d'exercice du métier, à en connaître de façon réfléchie le contexte, les différentes dimensions (classe, équipe éducative, établissement, institution scolaire, société) et les valeurs qui le portent, dont celles de la République. Le jury peut, à cet effet, prendre appui sur le référentiel des compétences professionnelles des métiers du professorat et de l'éducation fixé par l'arrêté du 1^{er} juillet 2013.

Les dispositions relatives à l'option « Arts plastiques » sont modifiées comme suit : « Leçon » : conçue à l'attention d'élèves du second cycle, elle inclut une réflexion sur les ressources offertes par un partenariat structuré avec les institutions et les professionnels des domaines artistiques et culturel. La « Leçon » est suivie d'un entretien avec le jury (durée de la préparation : quatre heures ; durée de l'épreuve : une heure et quinze minutes maximum [leçon : trente minutes maximum ; entretien : quarante-cinq minutes maximum] ; coefficient 3).

ATTENTION :

COMPTE TENU DE L'ÉVOLUTION RÉCENTE DES CONCOURS, UNE NOUVELLE MODIFICATION DES TEXTES RÉGLEMENTAIRES EST À ATTENDRE AVANT LA SESSION 2016.

PROGRAMMES DE LA SESSION 2015

Concours externe de l'agrégation du second degré
Section arts, option arts plastiques
Programme et bibliographie de la session 2015

Épreuve écrite d'esthétique et sciences de l'art

(Sessions 2013, 2014 et 2015)

Thème : L'expérience esthétique

I.

Textes qui peuvent donner lieu à un sujet

1/ Philosophie esthétique

Platon

Ion. Ed. Pocket-Agora, 2008. Trad. et présentation de J. Lauxerrois : « Poésie, folie, philosophie »

Le Banquet. Ed. Pocket-Agora, 1992. Traduction Mario Meunier. Présentation de J.L. Poirier et dossier

Phèdre. Ed. Pocket-Agora, 1992. Traduction Mario Meunier. Présentation de J.L. Poirier et dossier

Aristote

Poétique. Ed. Le Seuil, 1980. Traduction Dupont-Roc et Lallot In Ed. Le Livre de poche : Traduction et présentation de Michel Magnien

Rhétorique. Ed. Pocket-Agora, 2007. Présentation de J. Lauxerrois : « Comment parler aux mortels ? »

Plotin

Ennéades. Sur le Beau (I, 6), in *Traité 1*. Ed. GF/ Flammarion, n°1155. Présentation et trad. par J. Laurent

Ennéades. Sur la Beauté intelligible (V, 8), in *Traité 31*. Ed. GF/ Flammarion, n°1228. *id.*

Ou en un volume : *Du Beau. Ennéades I, 6 et V, 8*. Ed. Pocket. Traduction Paul Mathias

Hume

In *Essais esthétiques*. Trad. et présentation par Renée Bouveresse. Ed. GF/ Flammarion, n°1096 *De la délicatesse du goût et de la passion et De la norme du goût*

Montesquieu

Essai sur le goût. Ed. Rivages poche, n°96, 1993. Suivi d'un texte de J. Starobinski

Condillac

Traité des sensations. Ed. Fayard, 1984

Rousseau

Discours sur les sciences et les arts. Ed. GF/ Flammarion, n° 243. Présentation par Jacques Roger

Lettres à Monsieur D'Alembert sur son article Genève (dite *Lettre sur les spectacles*). Ed. GF/ Flammarion, n°1165. Présentation et dossier par Marc Buffat

Diderot

Lettre sur les aveugles, à l'usage de ceux qui voient. Ed. GF/ Flammarion, n°1081. Présentation et dossier

Paradoxe sur le comédien. Ed. GF/ Flammarion

D'Alembert

Encyclopédie. Discours préliminaire. Ed. GF/ Flammarion, to.1, n°426

Burke

Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau. Ed. Vrin, 1990. Trad. B. Saint-Girons

Hutcheson

Enquête sur l'origine de nos idées de beauté et de vertu. Ed. Vrin, 1991. Trad. Anne-Dominique Balmès

Kant

Observations sur le sentiment du beau et du sublime. Ed. GF/ Flammarion. Trad. et présentation par Monique David-Ménard, 1990 *Critique de la raison pure*. Préfaces 1 et 2. Esthétique transcendantale *Critique de la faculté de juger.* Ed. Vrin, 1965. Trad. A. Philonenko Analytique du beau. Analytique du sublime

Schiller

Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme. Ed. Aubier 1943, 1992. Traduction Robert Leroux

Hegel

Esthétique. Ed. Livre de Poche. Trad. C. Bénard. 1997. To. 1 : Introduction

Schopenhauer

Le Monde comme volonté et comme représentation. Ed. PUF, 1966. Trad. A. Burdeau. Livre III et suppléments au livre III

Nietzsche

La Naissance de la tragédie. Ed. Folio-Essais. Trad. M. Haar, P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy In *Humain, trop humain.* Ed. Folio-Essais, to.1. Trad. Robert Rovini.

De l'âme des artistes et des écrivains

Le Gai Savoir. Ed. Folio-Essais. Trad. P. Klossowski, revue par M. de Launay

Heidegger

L'Origine de l'œuvre d'art, in *Chemins qui ne mènent nulle part.* Ed. Gallimard, Tel. 1962, 1986. Trad. Wolfgang Brockmeier

Alain

Système des beaux-arts. 1926, 1983. Ed. Gallimard, Tel

Dewey

L'Art comme expérience. Ed. Folio Essais. Trad. J.-P. Cometti et alii. Présentation R. Schusterman

Benjamin

L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique. In *Œuvres*, t. II. *Poésie et révolution.* Ed. Denoël, 1971. Trad. M. de Gandillac

Sartre

Qu'est-ce que la littérature ? Ed. Folio-Essais, 1985. Préface d'Arlette Elkaïm-Sartre

Gadamer

Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique. Ed. Le Seuil. 1976, 1996 Première partie. *Dégagement de la sphère de la vérité. L'expérience de l'art*

Merleau-Ponty

Le langage indirect et les voix du silence in *Signes.* 1960 Ed. Gallimard,

La Prose du monde. 1969. Ed. Gallimard, Tel. Chap. 1, 2, 3

Résumé de cours, 1952-1960. 1968. Ed. Gallimard, Tel

Le Visible et l'invisible. 1964. Ed. Gallimard, Tel

L'Œil et l'esprit. Ed. Folio-Essais, 1964

Dufrenne Mikel

Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.1 *L'objet esthétique.* T.2 *La Perception esthétique.* 1953, 1967. Ed. PUF

2/ Essais critiques plus contemporains**Fried Michaël**

La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne. Trad. C. Brunet. Ed. Gallimard, 1990

Jauss Hans Robert

Pour une esthétique de la réception, Paris. Gallimard, 1993

Schaeffer Jean-Marie

La Conduite esthétique. In *L'Esthétique des philosophes*, R. Rochlitz et J. Serrano. Ed. Dis voir, 1996

Freedberg David

Le Pouvoir des images. Ed. G. Monfort, 1998.

Genette Gérard

L'œuvre de l'art. T. 2. La relation esthétique. Ed. Le Seuil. 1997, 2010

Beardsley Monroe

L'Expérience esthétique reconquise. 1958. In *Philosophie analytique et esthétique*, trad. D. Lories. Ed. Klincksieck, 1988.

Carroll Noël

Quatre concepts de l'expérience esthétique. In *Esthétique contemporaine.* Art, représentation et fiction. J.-P. Cometti, J. Morizot, R. Pouivet. Ed. Vrin, 2005.

Dickie Georges

Le Mythe de l'attitude esthétique. In *Philosophie analytique et esthétique.* Textes présentés par D. Lories. Ed. Klincksieck, 1988.

3/ Autres textes

Baudelaire

In *Critique d'art.* Ed. Folio Essais. Présentation de Claire Brunet : *Le Peintre de la vie moderne, Salons de 1846, 1859, Exposition universelle de 1855*

Tolstoï

Qu'est-ce que l'art ? Ed. PUF / Quadrige

Kandinsky

Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier. Ed. Folio. Trad. N. Debrand et B. Ducrest
Trad. N. Debrand et B. du Crest. Préf. Ph. Sers

Point et ligne sur plan. Contribution à l'analyse des éléments de la peinture. Ed. Folio Essais 1970, 1991, Trad. S. et J. Leppien. Préf. Ph. Sers

Henry Michel

Voir l'invisible. Sur Kandinsky. Ed. F. Bourrin, 1988

II.

Textes qui peuvent accompagner utilement la réflexion

1/ Sur l'évolution de l'art et de l'esthétique

Belting Hans

L'Histoire de l'art est-elle finie ? 1983, 2008. Ed. Gallimard, Folio-Essais

Dupont Odile

Art et perception. 2004. Ed. Delagrave, Itinéraires philosophiques

Escoubas Eliane

L'Esthétique. 2004. Ellipses

Fédier François

L'Art en liberté. 2006. Ed. Pocket

Jimenez Marc

Qu'est-ce que l'esthétique ? 1997. Ed. Gallimard, Folio-Essais

Lacoste Jean

La Philosophie de l'art. 1981. Ed. PUF, QSJ

Lenoir Béatrice

L'œuvre d'art. Textes choisis, commentaires et vade-mecum. 1999. Ed. GF Flammarion, Corpus

Michaud Yves

L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique. 2003. Ed. Hachette-Littératures, Pluriel

Critères esthétiques et jugement de goût. 1999, 2008. Ed. Hachette-Littératures, Pluriel

Pommier Edouard

Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance. 2007. Ed. Gallimard

Schaeffer Jean-Marie

L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e à nos jours. 1992. Ed. Gallimard

Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes. 1996. Ed. Gallimard, NRF Essais

Adieu à l'esthétique. Ed. PUF, Collège international de philosophie, 2000

Sherringham Marc

Introduction à la philosophie esthétique. 1992, 2003. Ed. Petite Bibliothèque Payot

Trottein Serge (coordonné par)

L'Esthétique naît-elle au XVIII^e siècle ? 2000. Ed. PUF, Débats

Sur Platon

Chrétien Jean-Louis

L'Effroi du beau. Commentaire. Phèdre et méditation sur la douleur de la beauté

Grimaldi Nicolas

Le Statut de l'art chez Platon (1980) in L'Ardent sanglot. Cinq études sur l'art. 1994. Ed. Encre Marine

Sur Kant

Grimaldi Nicolas

Le Statut de l'art chez Kant in L'Ardent sanglot. Cinq études sur l'art. 1994. Ed. Encre Marine

Sur Schopenhauer

Rosset Clément

L'Esthétique de Schopenhauer. 1969. Ed. PUF

Jérôme Ferrari

L'Art dans Le Monde comme volonté et comme représentation. Ed. Scérén. CNDP, 2011

Sur Nietzsche

Heidegger

Nietzsche. La volonté de puissance comme art. 1961, 1971. Ed. Gallimard

Audi Paul *L'ivresse de l'art. Nietzsche et l'esthétique. 2003. Ed. Livre de Poche, Biblio-Essais*

2/ Considérations sur l'art

Brunet Claire

Art et poésie in Notions de philosophie, ss la dir. de D. Kambouchner. Ed. Folio-Essais, to.III

Grimaldi Nicolas

L'Art ou la feinte passion. 1983. Ed. Gallimard, Epiméthée

L'Ardent sanglot. Cinq études sur l'art. 1994. Ed. Encre Marine

Haar Michel

L'Œuvre d'art. Essai sur l'ontologie des œuvres. 1994. Ed. Hatier, Optiques

Nancy Jean-Luc

Les Muses. 1994. Ed. Galilée

Roger Alain

Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art. Ed. Aubier, 1978

3/ Considérations contemporaines sur l'esthétique

Renée Bouveresse

L'Expérience esthétique. (Armand Colin)

Chrétien Jean-Louis

L'Effroi du beau. Ed. du Cerf, La Nuit surveillée, 1987

Corps à corps. A l'écoute de l'oeuvre d'art. Ed. de Minuit, 1997

Cusset Yves

Réflexions sur l'esthétique contemporaine. 2000. Ed. Pleins Feux

Dufrenne Mikel

Le Poétique. 1973. Ed. PUF

Galard Jean

La Beauté à outrance. Réflexions sur l'abus esthétique. Ed. Actes Sud, 2004

Massin Marianne

Les Figures du ravissement. Enjeux philosophiques et esthétiques. Ed. Grasset, 2001

Rancière Jacques

Le Partage du sensible. Esthétique et politique. Ed. La Fabrique, 2000

Malaise dans l'esthétique. Ed. Galilée, La philosophie en effet, 2004

Saint-Girons Baldine

L'Acte esthétique. Ed. Klincksieck, 2008

4/ Romans ou essais

Balzac Honoré de

Le Chef-d'œuvre inconnu

Didi-Huberman Georges

La Peinture incarnée. 1985. Ed. de Minuit (lecture du Chef-d'œuvre inconnu de Balzac)

Cheng François

Cinq méditations sur la beauté

Léonard de Vinci

Traité de la peinture. Textes traduits et présentés par A. Chastel. Ed. Berger Levrault, 1987 II^e partie : Le programme universel. III^e partie : Les problèmes du peintre

Valéry Paul

Introduction à la méthode de Léonard de Vinci. 1894. Ed. Folio Essais

Zola Émile

L'Œuvre

5/ Usuels

Vocabulaire d'esthétique. Coordonné par **Etienne Souriau**. 1990. PUF, Quadrige

Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art. **J. Morizot** et **R. Pouivet** (dir.). Ed. A. Colin, 2007

Épreuve écrite d'histoire de l'art

Question portant sur le XX^e siècle

(Sessions 2013, 2014 et 2015)

Thème : L'œuvre et ses documents, de Marcel Duchamp à nos jours.

Image / document

Barthes Roland, *La chambre claire – note sur le photographique*, Paris, éd. Cahiers du cinéma Gallimard/Seuil, 1980.

Bataille Georges, Leiris Michel, *Documents n°1 à 7 1929 et n° 1 à 8 1930*, réédition intégrale de la revue, deux tomes, Paris, éd. Jean-Michel Place, 1991.

Bénichou Anne (éd.), *Ouvrir le document : enjeux et pratique de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, éd. Presses du Réel, 2010.

Benjamin Walter, *Œuvres II*, « Petite histoire de la photographie », Paris, éd. Gallimard, (1972), 2000.

Chevrier Jean-François, *Entre les Beaux-Arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris, L'Arachnéen, 2010.

Chevrier Jean-François, *Des faits et des gestes : le parti pris du document 2*, « Documents de culture, documents d'expérience », Paris, éd. Seuil/EHESS, *Communications*, n°79, 2006

Criqui Jean-Pierre (sous la direction), *L'image-document, entre réalité et fiction*, Paris, Marseille, éd. Images en Manœuvres, les Carnets du BAL, 2010.

Delpoux Sophie, *Le corps-caméra : le performer et son image*, Paris, éd. Textuel, 2010.

Didi-Huberman Georges, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, éd. de Minuit, coll. Critique, 1990.

Didi-Huberman Georges, *Images malgré tout*, Paris, éd. de Minuit, 2003.

Didi-Huberman Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et le temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, éd. Minuit, 2002.

Didi-Huberman Georges, *Quand les images prennent position, l'œil de l'histoire*, Paris, Ed. de Minuit, 2009.

Durand Régis, *Le regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, Paris, éd. La différence, 2002.

Durand Régis, *Le Temps de l'image. Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris, éd. La différence, 1995.

Durand Régis, Cohen Françoise, Buren Daniel, *Contre image*, catalogue exposition, Nîmes, Carré d'Art/Actes Sud, 2004.

Grenier Catherine, *Sophie Riestelhueber : la guerre intérieure*, Dijon, éd. Les Presses du réel, 2010.

Krauss Rosalind, *Le photographique. Pour une Théorie des écarts*, Paris, éd. Macula, 1990.

Manovitch Lev, *Le langage des nouveaux médias*, Dijon, éd. Les presses du réel, 2010.

Mézil Eric (sous la direction), *Le temps retrouvé, Cy Twombly photographe et artistes invités*, (2 volumes), catalogue exposition de la collection Lambert en Avignon, Arles, Actes Sud, 2011.

Molina Miguel Angel (sous la direction), *Les autres œuvres. La peinture et ses images*, catalogue exposition Villa des Tourelles, Montreuil, éd. Du provisoire, 2010.

Rancière Jacques, *Le destin des images*, Paris, éd. La Fabrique, 2003.

Rancière Jacques, « l'image intolérable », *Le spectateur émancipé*, Paris, éd. La Fabrique, 2008.

Schneider Pierre, *Brancusi et la photographie*, Paris, éd. Hazan, 2007.

Sontag Susan, *Sur la photographie*, Paris, éd. Christian Bourgeois, 2008 (1979).

Tabart Marielle, Monod-Fontaine Isabelle, *Brancusi photographe*, Paris, éd. Musée National d'Art Moderne, 1977.

Warburg Aby, (écrits complets, sous la dir. De Martin Warnke, assisté de Claudia Brink), *Der Bildertal*, Berlin, éd. Akademie Verlag GmbH, 2000.

Warburg Aby, *Le rituel du serpent*, (intro. J. L. Koerner, textes de F. Saxl et B. Cestelli Guidi), Paris, Macula, 2011.

Archives

Agamben Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, l'archive comme témoin, Paris, éd. Payot/Rivages, 1999.

Agamben Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. M. Rovere, Paris, éd. Payot-Rivages, coll. « petite bibliothèque », 2008.

Derrida Jacques, *Trace et archive, image et art*, collège iconique, Institut national de l'audiovisuel, (entretien de François Soulages) INA, 25 juin 2002.

Derrida Jacques, *Mal d'archive*, Paris, éd. Galilée, 1995.

Derieux Florence (sous la direction), *Harald Szeemann. Méthodologie individuelle*, Zurich, JRP / Ringier, 2007.

Freud Sigmund, « Note sur le *bloc magique* », dans *Œuvres complètes*, volume XVII, Paris, éd. PUF, 1992 (édition dirigée par André Bourguignon et Pierre Cotet).

Foster Hal, *Design et crime*, « Archive de l'art moderne », Paris, éd. Les prairies ordinaires, 2008 (2002).

Foster Hal, *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, trad. Y. Cantraine, F. Pierobon, D. vander Gucht, Bruxelles, éd. La lettre volée, 2005.

Foucault Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, éd. Gallimard, 1969.

Foucault Michel, *Les mots et les choses*, Paris, éd. Gallimard, 1966.

Merewether Charles, *The archive*, Cambridge, Massachusetts, éd. MIT Press, 2006.

Panofsky Erwin, « Original et reproduction en fac-similé », traduit par J.-F. Poirier, *Cahiers du MNAM*, n°53, Paris, 1995, pp. 43-54.

Poinsot Jean-Marc, Leeman Richard, Le Denmat Marie-Raphaële, Rossignol Emmanuelle, Mokhtari Sylvie, Le Poupin Laurence, Joudoux Dominique (sous la direction), *Les artistes contemporains et l'archive, Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*, Rennes, éd. Presses Universitaires de Rennes, 2004.

Ricoeur Paul, *Temps et Récit, vol. III : Le temps raconté*, Paris, éd. Seuil, 1985.

Spieker Sven, *The Big Archive : Art from Bureaucracy*, Cambridge, Massachusetts, éd. MIT Press, 2008.

Traces, projets, enregistrements et protocoles

Barthes Roland, *La préparation du roman I et II, Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil, 2003.

Blistène Bernard (sous la direction), *Poésure et peinture*, catalogue exposition, Marseille, Musées de Marseille/Rmn/Seuil, 1998.

Caraës Marie-Haude, Marchand-Zanartu Nicole, *Images de pensées*, Paris, éd. RMN, 2011.

Clair Jean, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Paris, éd. Gallimard, col. Art et Artistes, 2000. *Du catalogue*, Cahier du MNAM n°56/57, Paris, 1996

Farocki Harun, « La guerre trouve toujours un moyen » dans *HF/RG (Harun Farocki / Rodney Graham)*, catalogue d'exposition, Paris, éd. Galerie du Jeu de Paume/Black Jack, 2009.

Feuille Nicolas (textes présentés et réunis par), *Fluxus Dixit. Une anthologie vol. 1*, Dijon, éd. Les Presses du Réel, 2002.

Godfrey Tony, *L'art conceptuel*, Paris, éd. Phaidon, 2003.

Goldberg Roselee, *Performance, l'art en action*, Paris, éd. Thames & Hudson, 1999.

Herrmann Gauthier, Reymond Fabrice, Vallos Fabien (sous la direction), *Art conceptuel, une entologie*, Paris, éd. Mix, 2008. *L'art contemporain et le musée*, Hors série des *Cahiers du MNAM*, Paris, 1989.

Naumann Francis M., *Marcel Duchamp L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Paris, éd. Hazan, 1999.

Poinsot Jean-Marc, Frogier Larys, *La description*, Chateaugiron, éd. Archives de la critique d'art, 1997 (actes du colloque des Archives de la critique d'art et Université Rennes 2 Haute-Bretagne, 1994).

Sauzedde Stéphane, Thély Nicolas, *Basse def, partage de données*, Dijon, éd. Les presses du réel, 2008.

Schwarz Arturo, *The complete works of Marcel Duchamp*, New York, éd. Delano Greenidge, 2000.

Souriau Etienne, « L'œuvre à faire », in *Différents modes d'existence*, Paris, éd. PUF, 2009.

Tiberghien Gilles A., *Land Art*, éd. Carré, Paris, 1995 (réédition prévue janvier 2012).

Reproductibilité

Benjamin Walter, *Œuvres III*, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », Paris, éd. Gallimard, (1972), 2000.

Blanchet Jean-Paul, Forey Jean-Michel, Francblin Catherine, Sans Jérôme, Bourriaud Nicolas, Christov-Bakargiev Carolyn, Zahm Olivier, Fleck Robert, Barak Ami, *Aspects de l'art au XX^e siècle L'œuvre reproductible*, Mike Bildo, Sherry Levine, Richard Pettibone, Sturtevant, Philip Taafe, Meymac, éd. Centre d'art contemporain de Meymac, Meymac, 1991 (catalogue de l'exposition présentée au Centre d'art contemporain de Meymac, du 31 août au 1^{er} décembre 1991).

Goudinoux Véronique, Weemans Michel, *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles, éd. La Lettre Volée, 2001.

Kihm Christophe, « Une politique de la reprise : Jérémy Deller », revue *Multitude*, hors série n°1, Paris, éd. Amsterdam, 2007.

Kristeva Julia, *Sèmiôtikè. Recherche sur une sémanalyse*, Paris, éd. Seuil, Coll. Tel Quel, Paris, 1969 (sur l'intertextualité).

Maurel-Indart Hélène, *Du plagiat*, Paris, éd. Gallimard, 2011 (1999).

Walravens Nadia, *L'œuvre d'art en droit d'auteur*, Paris, éd. Economica, 2004.

Écrits d'artistes

Les écrits d'artistes sur cette question sont nombreux. Il ne s'agit ici que d'indiquer quelques sources emblématiques.

Buren Daniel, *Ecrits (1965-1990)*, Bordeaux, éd. Capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991.

Buren Daniel, *Mot à mot*, catalogue exposition, Paris, éd. Centre Pompidou/Xavier Barral/de la Martinière, 2002.

Duchamp Marcel, *Duchamp du Signe*, Paris, éd. Flammarion, coll. Champs, (1975), 1994.

Duchamp Marcel, *Notes*, Paris, éd. Flammarion, coll. Champs, (1980), 1999.

Duchamp Marcel, *Notice de montage pour Etant Donnés 1 la chute d'eau 2 le gaz d'éclairage...*, Philadelphie, éd. Musée de Philadelphie, 1987.

Godard Jean-Luc, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Tomes 1 et 2, Paris, éd. Cahiers du Cinéma, 1998.

Nauman Bruce, *Please pay attention please : Bruce Nauman's words, writings and interview*, (éd. Ed. by Janet Kraynak), Cambridge, Massachusetts, éd. MIT Press, 2005.

Richter Gerhard, *Textes*, Dijon, éd. Presses du Réel, 1999.

Snow Michael, *Des écrits 1958-2001*, Paris, éd. Centre Pompidou/Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts, 2002.

Warhol Andy, *Ma philosophie de A à B et vice versa*, Paris, éd. Flammarion, 2001 (1975).

Wodiczko Krzysztof, *Art public, art critique. Textes, propos et documents*, Paris, éd. Ensba, 1995.

Livres d'artistes

Brogowski Leszek, *Editer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Chatou, éd. de la Transparence, 2010

Brogowski Leszek, **Mœglin-Delcroix** Anne, *Nouvelle revue d'esthétique*, n°2 « Livres d'artistes, l'esprit de réseau », Paris, PUF, 2008.

Mœglin-Delcroix Anne, *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)*, Paris, éd. Jean-Michel Place/Bibliothèque nationale de France, 1997 (réédition en 2011).

Mœglin-Delcroix Anne, *Sur le livre d'artiste, Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Paris, éd. Le mot et le reste, 2006.

Mœglin-Delcroix Anne, *Regarder, raconter, penser, conserver. Quatre parcours du livre d'artiste des années soixante à nos jours*, Mantoue Casa del Mantegna, éd. Corraini, 2004 (anglais, italien, français).

Rowell Margit, *Ed. Ruscha photographe*, catalogue exposition, New York/Göttingen/Paris, éd. Whitney Museum of American Art/Steidl/Jeu de Paume, 2006.

Vischer Theodora, Walter Bernadette, *Roth Time, a Dieter Roth retrospective*, New York, éd. Museum of Modern Art, 2004.

Sites Internet

Archives de la critique d'art : <http://www.archivesdelacritiquedart.org/>

Documents d'artistes : <http://www.documentsdartistes.org/index.php>

Gerhard Richter Atlas : <http://www.gerhard-richter.com/>

The Atlas Group Archive : <http://www.theatlasgroup.org/>

Time Capsule 21 Andy Warhol : <http://www.warhol.org/tc21/>

Ubu : <http://www.ubu.com/>

Uyio (étude de l'archivage des arts hypermédiatiques) : <http://uyio.nt2.uqam.ca/>

Videomuseum : <http://www.videomuseum.fr/index.php#>

Cette bibliographie indicative se doit d'être complétée et enrichie par une étude des monographies et catalogues d'exposition relatifs aux artistes impliqués explicitement par cette logique créative documentaire : Marcel Duchamp, Constantin Brancusi, Laszlo Moholy-Nagy, Man Ray, Ed. Ruscha, Francis Alÿs, Gabriel Orozco, Michael Heizer, Robert Smithson, Paul-Armand Gette, James Coleman, Christian Boltanski, Rodney Graham, On Kawara, Thomas Hirschhorn, Zoe Leonard, Gerhard Richter, Hans-Peter Feldmann, Andy Warhol, Sophie Ristelhueber, Peter Flischli & David Weiss, etc.

Épreuve écrite d'histoire de l'art :

Question portant sur un période antérieure au XX^e siècle

(Sessions 2014, 2015, 2016)

Thème : Art, science et technique du XV^e siècle à la veille de l'invention de la photographie

Orientations bibliographiques

- Abouddrar, Bruno-Nassim, *Voir les fous*, Paris, Puf, 2000.
- Alberti, Leon Battista, *La peinture* (1435), trad. T. Golsenne et B. Prévost, revue par Y. Hersant, Paris, Le Seuil, 2004.
- Alpers, Svetlana, *L'art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle*, trad. J. Chavy, Paris, Gallimard, 1990.
- Arasse, Daniel, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris, Hazan, 2011.
- Baltrusaitis, Jurgis, *Anamorphoses. Les perspectives dépravées II*, Paris, Flammarion, 1996.
- Baxandall, Michael, *Ombres et lumières : mémoires*, Paris, Gallimard, 1999.
- Bergson, Henri, *L'évolution créatrice*, Paris, Puf, 2007 (Chap. IV).
- Cassirer, Ernst, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance* (1927), trad. P. Quillet, Paris, Minuit, 1983.
- Caye, Pierre, *Empire et décor. Le vitruvianisme et la question de la technique à l'âge humaniste et classique*, Paris, J. Vrin, 1999.
- Caye, Pierre, « Edifier ou Architecturer : Du *De architectura* de Vitruve au *De re aedificatoria* d'Alberti », in *Leon Battista Alberti, actes du congrès international de Paris 10-15 avril 1995*, éd. Furlan F., Turin & Paris, Nino Aragno Editore & J. Vrin, 2000, t. I, p. 773-786.
- Caye, Pierre, « Architecture, *disegno* et ornement. Pour une approche élégiaque de la question de la technique », in *Paysage et ornement*, éd. D. Laroque et B. Saint-Girons, Paris, Verdier, 2005, p. 105-111.
- Chastel, André, *Renaissance italienne 1460-1500*, Paris, Quarto Gallimard, 1999.
- Chastel, André, *Fables, formes, figures, I*, Paris, Flammarion, 1978 (« III. Les techniques et les formes », p. 301-356).
- Clair, Jean (éd.), *L'âme au corps. Arts et sciences 1793-1993*, cat. d'exposition, Paris, RMN, 1993.
- Cousinié, Frédéric et Nau, Clélia (éd.), *L'artiste et le philosophe. L'histoire de l'art à l'épreuve de la philosophie au XVII^e siècle*, Paris, Rennes, Inha, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- Crary, Jonathan, *L'art de l'observateur*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.
- Damisch, Hubert, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1993.
- Descola, Philippe, *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, cat. d'exposition, Paris, Musée du Quai Branly, Somogy, 2009.
- Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance par contact*, Paris, Minuit, 2010.
- Droit, Roger-Paul (éd.), *L'art est-il une connaissance ?*, Paris, Le Monde Ed., 1993, (chap. 3 « Le savoir partagé entre arts et sciences »).
- Dubourg-Glatigny, Pascal et Vérin, Hélène, *Réduire en art. La technologie de la Renaissance aux Lumières*, Editions de la MSH, Paris, 2008.
- Falguières, Patricia, « Mécaniques de la marche. Pour une pathétique des images animées », in *Les figures de la marche*, cat. d'exposition, Paris, Rmn, 2000, p. 63-102
- Falguières, Patricia, *Les chambres des merveilles*, Paris, Bayard, 2003.
- Falguières, Patricia, *Le maniérisme. Une avant-garde au XVI^e siècle*, Paris, Découvertes Gallimard, 2004, (notamment le chap. 5).
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- Francastel, Pierre, *Peinture et société*, Paris, Denoël, 1994.
- Garçon, Anne-Françoise, *L'Imaginaire et la pensée technique. Approches historiques, XVI^e-XVIII^e siècle*, Classiques Garnier, Paris, 2012.
- Gille, Bertrand, *Les ingénieurs de la Renaissance*, Paris, Le Seuil, 1964.
- *Histoire de l'art*, n°67, oct. 2010, « Art, science et technologie ».
- Jeanneret, Michel, *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres, de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, s.d.
- Jollet, Etienne, *Figures de la pesanteur. Fragonard, Newton et les plaisirs de l'escarpolette*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998

- Klibansky, Raymond, Panofsky, Erwin et Fritz Saxl, Fritz, *Saturne et la mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989.
- Koyré, Alexandre, *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, Gallimard, 1973.
- Kris, Ernst, *Le style rustique. Le moulage d'après nature chez Wensel Jamnitzer et Bernard Palissy* (1926), Postface de P. Falguières « Espèces infimes, génération spontanée et pensée du type dans la culture du XVI^e siècle », Paris, Macula, 2005
- Kristeller, Paul Oscar, *Le système moderne des arts*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999.
- *La part de l'œil*, n°11, 1995, « Médecine et arts visuels ».
- Maillet, Arnaud, *Le miroir noir*, Paris, Kargo, 2005.
- Morel, Philippe (éd.), *L'art de la Renaissance. Entre science et magie*, Paris-Rome, Somogy, Académie de France à Rome, 2006.
- Pächt, Otto, *Le paysage dans l'art italien. Les premières études d'après nature dans l'art italien et les premiers paysages de calendrier*, trad. P. Joly, Brionne, G. Monfort Ed., 1991
- Panofsky, Erwin, *Galilée, critique d'art* suivi de *Attitude esthétique et pensée scientifique* par Alexandre Koyré, Paris, Impressions nouvelles, 2001.
- Panofsky, Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, trad. G. Ballangé, Paris, Minuit, 1975.
- Panofsky, Erwin, « Artiste, savant, génie », in *L'œuvre d'art et ses significations*, trad. M. et B. Teysseire, Paris, Gallimard, 1969, p. 103-134.
- Pigeaud, Jackie, « Formes et normes chez Vésale », in *L'art et le vivant*, Paris, Gallimard, 1995, p. 155-174.
- Prévost, Bertrand, *L'humaniste, le peintre et le philosophe. Théorie de l'art autour de Leon Battista Alberti*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- Rabbi-Bernard, Chiara (éd.), *L'anatomie chez Michel-Ange*, Paris, Hermann, 2003.
- Schlosser, Julius von, *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive* (1908), Paris, Macula, 2012.
- Simon, Gérard, *Archéologie de la vision. L'optique, le corps, la peinture*, Paris, Le Seuil, 2003.

Cette bibliographie n'est qu'indicative et ne dispense pas les candidats d'asseoir la préparation au concours sur une solide culture artistique, philosophique et scientifique.

PROGRAMMES

DE LA SESSION 2016

Concours externe de l'agrégation du second degré
Section arts, option arts plastiques
Programme et bibliographie de la session 2016

Épreuve écrite d'esthétique et sciences de l'art

(Sessions 2016, 2017 et 2018)

Thème : Art et Temps

T. W. ADORNO, *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1982, chap. I « Art, société, esthétique », II, « Situation » et XII, « La société ».

Giorgio AGAMBEN, *Image et Mémoire*, Paris, Hoëbeke, coll. « Arts et esthétique », 1998.

Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, trad. Georges Fradier, Paris, Pocket, coll. « Agora », 2002.

Charles BAUDELAIRE, *Le Peintre de la vie moderne* (1863), in *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976.

BAUDSON Michel (dir.), *L'Art et le Temps. Regards sur la quatrième dimension*, Paris, Albin Michel, 1985.

Pierre BAYARD, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009.

Hans BELTING, *Le Chef d'œuvre invisible*, trad. Marie-Noëlle Ryan, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003, chapitres 1, 3, 7, 10, 16, 18.

Hans BELTING, *L'Histoire de l'art est-elle finie ?* trad. J.-F. Poirier et Y. Michaud, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.

Walter BENJAMIN, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » et « Sur le concept d'histoire », in *Œuvres*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais », t. III, 2000.

Henri BERGSON, « De l'intensité des états psychologiques », in *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 1985.

Henri BERGSON, « La perception du changement », in *La Pensée et le mouvant*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 1990.

Maurice BLANCHOT, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1^{er} partie « Le chant des Sirènes, chap. II, L'expérience de Proust », 4^{ème} partie, « Où va la littérature ? chap. V, « Le Livre à venir ».

Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1998.

Marcel BRION, *Les Labyrinthes du temps*, Paris, José Corti, 1994, chap. V, « Le temps dépassé, 1, La notion de temps dans l'œuvre de Rembrandt ».

Anne-Marie CHARBONNEAUX, *Les Vanités dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 2010.

Antoine COMPAGNON, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.

Arthur DANTO, *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire*, trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 2000.

Arthur DANTO, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1993, chap. 11, « La fin de l'art ».

Thierry DAVILA, *In extremis. Essais sur l'art et ses déterritorialisations depuis 1960*, Bruxelles, La Lettre volée, 2009, chapitres 1, 7, 10.

Thierry DAVILA, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Paris, éditions du Regard, 2002.

Gilles DELEUZE, *Cinéma II. L'Image-temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985.

Georges DIDI-HUBERMAN, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2002.

Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 2000.

Hal FOSTER, *Design & Crime*, trad. C. Jaquet, L. Manceau, G. Herrmann et N. Vieillescazes, Paris, Les prairies ordinaires, coll. « penser/croiser », 2008, part. II, « Archives de l'art moderne » et « Antinomies de l'histoire de l'art ».

Michael FRIED, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, trad. Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, coll. « Nrf essais », 2007, « Art et objectité », chap. VI.

Clement GREENBERG, « Avant-garde et kitsch » et « Pour un nouveau Laocoon », in *Art en théorie. 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997.

Michel GUÉRIN, *Nihilisme et modernité. Essai sur la sensibilité des époques modernes de Diderot à Duchamp*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003.

HEGEL *Esthétique*, trad. Charles Bénard revue et complétée par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, Paris, Le Livre de poche, t. I, 1997, « Introduction ».

Hermann HESSE, *L'Art de l'oisiveté*, trad. Alexandra Cade, Paris, Calmann-Lévy, Paris, 2002.

Fredric JAMESON, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. Florence Nevoltry, Paris, Beaux-arts, 2011.

Wassily KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1989.

Paul KLEE, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1985.

Rosalind KRAUSS, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, trad. Claire Brunet, Paris, Macula, 1997, chap. VI, « Ballets mécaniques : lumière, mouvement, théâtre ».

Paul Oskar KRISTELLER, *Le Système moderne des arts. Étude d'histoire d'esthétique*, trad. Béatrice Han, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999.

Bernard LAMBLIN, *Peinture et Temps*, Paris, Klincksieck, 1986.

- LESSING, *Laocoon ou des frontières respectives de la peinture et de la poésie*, trad. Frédéric Teinturier, Paris, Klincksieck, 2011.
- Georg LUKACS, *Philosophie de l'art (1912-1914)*, trad. Rainer Rochlitz et Alain Pernet, Paris, Klincksieck, 1981, chap. 3 « Historicité et atemporalité de l'œuvre d'art ».
- Jean-François LYOTARD, *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1988, chapitres « L'Instant. Newman », « Le Sublime et l'avant-garde ».
- Jean-François LYOTARD, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986.
- Michel MAKARIUS, *Ruines. Représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », 2011.
- Bernard MARCADÉ, *Laisser pisser le mérinos. La paresse de Marcel Duchamp*, Paris, L'Échoppe, 2006.
- Éric MICHAUD, *Un Art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 1996.
- Friedrich NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Folio Essais, 1989.
- Friedrich NIETZSCHE, *Considérations inactuelles I et II*, Paris, Folio Essais, 1992, « Considérations inactuelles II. De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie ».
- Dominique PAÏNI, *Le Temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002.
- Erwin PANOFSKY, *Essais d'iconologie*, trad. Claude Herbette et Bernard Teyssède, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1967, chapitre « Le Vieillard Temps ».
- Jan PATOCKA, *L'Art et le Temps. Essais*, trad. E. Abrams, Paris, P.O.L., 1990, « L'art et le temps. La crise de la civilisation rationnelle et le rôle de l'art ».
- Frank POPPER, *L'Art cinétique*, Paris, Gauthier-Villars, 1970 (2^e éd).
- PLATON, *Le Banquet*, Paris, GF, 2007.
- Jacques RANCIÈRE, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique-éditions, 2000.
- Paul RICŒUR, *Temps et Récit*, t. III, « Le temps raconté », Paris, Seuil, coll. « Points-Seuil », 1991, chap. II. « Poétique du récit, histoire, fiction, temps ».
- Michel RIBON, *L'Art et l'Or du temps*, Paris, Kimé, 1997.
- Jean-Jacques ROUSSEAU, *Discours sur les sciences et les arts*, Paris, Le Livre de poche, 2004.
- Margit ROWELL, *La Peinture, le geste, l'action*, Paris, Klincksieck, 1972.
- Jean-Marie SCHAEFFER, *L'Âge de l'art moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf essais », 1992.
- Olivier SCHEFER, « Christian Marclay. *The Clock* 24 heures (syn)chrono », *Les Cahiers du MNAM*, n° 120, été 2012.
- Georg SIMMEL, *La Tragédie de la culture*, Paris, Payot, 1988, chap. 7, « Le concept et la tragédie de la culture ».

Bernard STIEGLER, *La Technique et le Temps, Le temps du cinéma et la Question du mal-être*, Paris, Galilée, 2001.

Gilles A. TIBERGHIEU, *Land Art*, Paris, Carré, 2012, « Le temps à l'œuvre », chap. 4.

Le Temps, vite ! Catalogue de l'exposition, 12 janvier-17 avril 2000, Paris, éditions du Centre Georges Pompidou, 2000.

Paul VIRILIO, *L'Esthétique de la disparition*, Paris, Balland, 1980.

Épreuve écrite d'histoire de l'art
Question portant sur le XX^e siècle :
(Sessions 2016, 2017 et 2018)
Thème : Le geste dans l'art de Dada à nos jours

Bibliographie :

Le geste : théories et représentations

AGAMBEN, Giorgio, « Notes sur le geste », *Trafic*, n°1, Hiver 1991, p. 31-36.

ABENSOUR, Judith, *Réactivations du geste*, Blou, Le Gac Press, 2011

ARDENNE, Paul, *L'Image corps : figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*. Paris, Ed. du regard, 2001

BREMMER, Jan N.,(éd.), *A Cultural History of Gesture From Antiquity to the Present Day*, Cambridge, Polity Press, 1994

De CERTEAU Michel, *L'Invention du quotidien*, tome 1, *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990

CHASTEL, André, *Le Geste dans l'art*, Paris, Liana Levi, 2008

CITTON, Yves, *Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, 2012

FLUSSER, Vilem, *Les Gestes*, Paris, Éd. Hors Commerce, 1999

FOCILLON, Henri, « Éloge de la main », *Vie des formes*, Paris, Presses universitaires de France, 2000 (1943)

FORMIS, Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, PUF, 2010

GUÉRIN, Michel, *Philosophie du geste*, Arles, Actes Sud, 1995

GUÉRIN, Michel (éd.), *Le Geste entre émergence et apparence : éthologie, éthique, esthétique*, Presses universitaires de Provence, 2014

JOUSSE, Marcel, *Anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 3 vol., 1974-1978,

LEROI-GOURHAN, André, *Le Geste et la parole*, Paris, Albin Michel, 2 vol., 1980 [1964]

MAUSS, Marcel, « Les techniques du corps », in *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, 1950, p. 365-86

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1944

REINACH, Salomon, « L'histoire des gestes », *Revue Archéologique*, XX, 1924, p. 64- 79

Geste et processus de création

ARDENNE, Paul, *Art, le présent. La création plasticienne au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Editions du regard, 2009

ARDENNE, Paul, *Expérimenter le réel. Art et réalité à la fin du XX^e siècle, Pratiques contemporaines. L'art comme expérience* (avec Pascal BEAUSSE et Laurent GOUMARRE), Paris, Editions du voir, 2000

BACON, Francis, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Paris, J.-C. Lattès, 1992

CELANT, Germano, *Arte Povera*, Villeurbanne, Art Edition, 1985

DAVILA, Thierry, *Marcher, créer : déplacements, flâneries, dérives dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Editions du Regard, 2007

DECIMO, Marc, *Marcel Duchamp mis à nu. A propos du processus créatif*, Dijon, Les presses du réel, 2004

DE KOONING, Elaine, *The Spirit Of Abstract Expressionism : Selected Writings*, New York, Braziller, 1994

Willem De Kooning, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*. Paris, Seuil, 2002

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris, Editions de Minuit, 2005

DUCHAMP, Marcel, *Le Processus créatif*, Paris, L'Échoppe, 1987

FORMIS, Barbara (dir.), *Gestes à l'œuvre*, Saint Vincent de Mercuze, De l'incidence éd., 2008

FRANCBLIN, Catherine, *Les Nouveaux réalistes*, Paris, Editions du Regard, 1997

FRASER, Marie, LAFORTUNE Marie-Josée (dir.), *Gestes d'artistes / Artist's Gestures*, Montréal, Optica, 2001

GINTZ, Claude, *Regards sur la peinture américaine des années soixante, anthologie critique*, Paris Ed. territoires, 1979

GREENBERG, Clément, *Art et Culture*, Paris, Macula, 1988

Hans Hartung : le geste et la méthode, catalogue d'exposition, Saint-Paul, Fondation Maeght, 2008

Eva Hesse, catalogue d'exposition, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1993

HULTEN, Pontus, et TINGUELY Jean, *Une magie plus forte que la mort*, Paris, Ed. Le Chemin Vert, 1987

JONES, Caroline, *Machine in the Studio, Constructing the Postwar American Artist*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996

MORRIS, Robert, *Continuous Project AlterEd. Daily: The Writings of Robert Morris*, Cambridge, The MIT Press / New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1993

O'HARA, Franck, *Jackson Pollock*, New York, Braziller, 1959

PAULHAN, Jean, *Fautrier, l'enragé*, Paris, Gallimard, 1952

PAULHAN, Jean, *L'Art informel*, Paris, Gallimard, 1962

RAGON, Michel, *Naissance d'un art nouveau : tendances et techniques de l'art actuel*, Paris, Albin Michel, 1963

ROWELL, Margit, BOZO, Dominique, *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?* Paris, Centre Georges Pompidou, 1986 (article de Margit Rowell : « L'écriture, le geste, l'énergie picturale », p. 198-208.)

ROWELL, Margit, *La Peinture, le geste, l'action, l'existentialisme en peinture*, Paris, Klincksieck, 1972

SANDLER, Irving, *Le Triomphe de l'art américain. 1. L'expressionnisme abstrait*, Paris, Carré, 1990

SZEEMANN, Harald, *When Attitudes Become Form. Works – Concepts – Processes – Situations – Information*, Kunsthalle Berne et The Institute of Contemporary Art, Londres, 1969

Le geste à la croisée des arts plastiques et du spectacle vivant

BOISSEAU Rosita, GATTINONI, Christian, *Danse et Art contemporain*, Lyon, Scala, 2011

BOULBES, Carole (éd.), *Femmes, attitudes performatives, aux lisières de la performance et de la danse*, Dijon, Les presses du réel / Nancy, ENSA, 2014

CAUX, Jacqueline, *Anna Halprin : à l'origine de la performance : catalogue d'exposition*, Paris, Ed. du Panama, 2006

Comme Une Danse, Les carnets du paysage, n°13 & 14, Arles, Actes Sud, Versailles, École nationale supérieure du paysage, 2007

COPELAND, Mathieu, PELLEGRIN, Julie (éd.), *Chorégrapheur L'Exposition*, Dijon, Les presses du réel, 2013

DACHY, Marc, *Dada et les dadaïsmes*, Paris, Gallimard, 2011

GYGAX, Raphael (éd.), *Sacré 101. An Anthology on « The Rite of Spring »*, Zurich, JRP Ringier, 2014

HUELSENBECK, Richard, *En Avant Dada*, Paris, Allia, 1983 (1920)

KOCHNO, Boris, *Diaghilev et les Ballets russes*, Paris, Fayard, 1973

LABAN Rudolf *La Maîtrise du mouvement*, Arles, Actes Sud, 1994

LISTA Giovanni, *La Scène moderne : encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX^e siècle : ballet, danse, happening, opéra, performance, scénographie, théâtre, théâtre d'artiste*, Paris, Carré, Arles, Actes Sud, 1997

MACEL, Christine, LAVIGNE, Emma, *Danser Sa Vie. Art et danse de 1900 à nos jours*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2011

MACEL, Christine, LAVIGNE, Emma, *Danser Sa Vie. Écrits sur la danse*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2011

ROUX, Céline, *Danse(s) performative(s)*, Paris, L'Harmattan, 2007

WEBER Pascale, *Le Corps à l'épreuve de l'installation-projection*, Paris, L'Harmattan, 2003

WOLFENSBERGER, Giorgio (éd.), *Suzanne Perrottet, Bewegungen / Movements*, Zurich, Patrick Frey, 2014

L'acte comme œuvre : happenings, performances

ARDENNE, Paul, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2004

BEGOC, Janig, BOULOUCH, Nathalie, ZABUNYAN, Elvan, *La Performance – entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011

BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les presses du réel, 2001

BOURRIAUD, Nicolas, *Formes de vie : l'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, 2009

BRIGNONE, Patricia (dir.), *Du Dire au faire*, Vitry-sur-Seine, Mac/Val, 2012

BUREN, Daniel, *À Force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?*, Paris, Sens et Tonka, 1998

BRECHT, George, *L'Imagerie du hasard*, Dijon, Les presses du réel, 2002

CLAVEZ, Bertrand (éd.), *George Maciunas, une révolution furtive*, Dijon, Les presses du réel, 2009

CLAVEZ, Bertrand (éd.), « Fluxus en France », *Revue 20/21^e siècle*, n°2, Automne 2005

DELPEUX, Sophie, *Le Corps-caméra, le performer et son image*, Paris, Textuel, 2010

Fluxus dixit. Une anthologie, vol. 1 (textes réunis et présentés par Nicolas Feuillie), Dijon, Les presses du réel, 2002

GOLDBERG, RoseLee, *La Performance du futurisme à nos jours*, Londres, Thames & Hudson, 2012

GRENIER, Catherine, *Giuseppe Penone*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 2004

Hors Limites : l'art et la vie, 1952-1994, catalogue exposition, Paris, Centre G. Pompidou, 1994

HIGGINS, Dick, *Postface. Un journal critique de l'avant-garde*, Dijon, Les presses du réel, 2006

JONES, Amelia, *Body Art. Performing the Subject*, Londres, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998

JONES, Amelia, et STEPHENSON, Andrew, *Performing the Body : Performing the Text*, London, Routledge, 1999

KAPROW, Allan, *L'Art et la vie confondus*, Centre Pompidou, Paris, 1996

L'Art au corps, Marseille, Musées de Marseille / Paris, Réunion des Musées nationaux, 1996

L'Empreinte, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997

LABELLE-ROJOUX, Arnaud, *L'Acte pour l'art*, Romainville, Al-Dante, 2004

LEBEL, Jean-Jacques et ANDROULA, Michael, *Happenings ou l'insoumission radicale*, Paris, Hazan, 2001

LIPPARD, Lucy R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, New York, Praeger, 1973

LISTA, Giovanni. 1973. *Le Futurisme, manifestes - proclamations - documents*. Paris, L'Âge d'Homme, 1973

LISTA, Giovanni, « Le geste et la trace », *Ligeia*, 121-124, 2013, p. 3-8

LUSSAC, Olivier, *Happening & Fluxus : polyexpressivité et pratique concrète des arts*, Ed. l'Harmattan, 2004

MARTEL, Richard, *Art-Action*, Dijon, Les presses du réel, 2005

Michel Journiac, catalogue d'exposition, Strasbourg, Éd. des musées de Strasbourg / Paris, ENSBA, 2004

ONO, Yoko, *Grapefruit. A Book of Instructions And Drawings by Yoko Ono*, (introduction de John Lennon), New York, Londres, Toronto, Sydney, Singapour, Simon & Schuster, 2000 (1964)

PANE, Gina, *Lettre à un inconnu*, Paris, ENSBA, 2004

PLUCHART, François, *L'Art corporel*, Paris, Limage 2, 1983

RECHT, Roland, et LAVALEE, Michèle, *Giuseppe Penone : l'espace de la main*, catalogue d'exposition Strasbourg, Musées de la Ville de Strasbourg, 1991

SCHNEEMANN, Carolee, *Imaging Her Erotics. Essays, Interviews, Projects*, Cambridge, Londres, The MIT Press, 2002

TRONCHE, Anne, *Gina Pane*, Paris, Fall Éditions, 1997

Vito Hannibal Acconci Studio, catalogue d'exposition, Nantes, Musée des beaux-arts de Nantes / Barcelone, Museu d'art contemporani de Barcelona, 2004

Cette bibliographie indicative se doit d'être complétée et enrichie par une étude des monographies et catalogues d'exposition relatifs aux artistes ayant mis le geste au cœur de leur pratique, par exemple :

Marina Abramovic, Vito Acconci, Francis Alÿs, Lynda Benglis, Joseph Beuys, George Brecht, Louise Bourgeois, Constantin Brancusi, John Cage, César, Lygia Clark, Merce Cunningham, Marcel Duchamp, Valie Export, Lucio Fontana, Philip Guston, Gutai, Simon Hantaï, Hans Hartung, Rebecca Horn, Pierre Huyghe, Michel Journiac, Tadeusz Kantor, Allan Kaprow, Yves Klein, Willem de Kooning, George Maciunas, Filippo Tommaso Marinetti, Robert Morris, Orlan, Gina Pane, Giuseppe Penone, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Niki de Saint-Phalle, Carolee Schneemann, Kurt Schwitters, Richard Serra, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, etc.

Épreuve écrite d'histoire de l'art :

Question portant sur un période antérieure au XX^e siècle

(Sessions 2014, 2015, 2016)

Thème : Art, science et technique du XV^e siècle à la veille de l'invention de la photographie

Orientations bibliographiques

- Abouddrar, Bruno-Nassim, *Voir les fous*, Paris, Puf, 2000.
- Alberti, Leon Battista, *La peinture* (1435), trad. T. Golsenne et B. Prévost, revue par Y. Hersant, Paris, Le Seuil, 2004.
- Alpers, Svetlana, *L'art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle*, trad. J. Chavy, Paris, Gallimard, 1990.
- Arasse, Daniel, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris, Hazan, 2011.
- Baltrusaitis, Jurgis, *Anamorphoses. Les perspectives dépravées II*, Paris, Flammarion, 1996.
- Baxandall, Michael, *Ombres et lumières : mémoires*, Paris, Gallimard, 1999.
- Bergson, Henri, *L'évolution créatrice*, Paris, Puf, 2007 (Chap. IV).
- Cassirer, Ernst, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance* (1927), trad. P. Quillet, Paris, Minuit, 1983.
- Caye, Pierre, *Empire et décor. Le vitruvianisme et la question de la technique à l'âge humaniste et classique*, Paris, J. Vrin, 1999.
- Caye, Pierre, « Edifier ou Architecturer : Du *De architectura* de Vitruve au *De re aedificatoria* d'Alberti », in *Leon Battista Alberti, actes du congrès international de Paris 10-15 avril 1995*, éd. Furlan F., Turin & Paris, Nino Aragno Editore & J. Vrin, 2000, t. I, p. 773-786.
- Caye, Pierre, « Architecture, *disegno* et ornement. Pour une approche élégiaque de la question de la technique », in *Paysage et ornement*, éd. D. Laroque et B. Saint-Girons, Paris, Verdier, 2005, p. 105-111.
- Chastel, André, *Renaissance italienne 1460-1500*, Paris, Quarto Gallimard, 1999.
- Chastel, André, *Fables, formes, figures, I*, Paris, Flammarion, 1978 (« III. Les techniques et les formes », p. 301-356).
- Clair, Jean (éd.), *L'âme au corps. Arts et sciences 1793-1993*, cat. d'exposition, Paris, RMN, 1993.
- Cousinié, Frédéric et Nau, Clélia (éd.), *L'artiste et le philosophe. L'histoire de l'art à l'épreuve de la philosophie au XVII^e siècle*, Paris, Rennes, Inha, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- Crary, Jonathan, *L'art de l'observateur*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.
- Damisch, Hubert, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1993.
- Descola, Philippe, *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, cat. d'exposition, Paris, Musée du Quai Branly, Somogy, 2009.
- Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance par contact*, Paris, Minuit, 2010.
- Droit, Roger-Paul (éd.), *L'art est-il une connaissance ?*, Paris, Le Monde Ed., 1993, (chap. 3 « Le savoir partagé entre arts et sciences »).
- Dubourg-Glatigny, Pascal et Vérin, Hélène, *Réduire en art. La technologie de la Renaissance aux Lumières*, Editions de la MSH, Paris, 2008.
- Falguières, Patricia, « Mécaniques de la marche. Pour une pathétique des images animées », in *Les figures de la marche*, cat. d'exposition, Paris, Rmn, 2000, p. 63-102
- Falguières, Patricia, *Les chambres des merveilles*, Paris, Bayard, 2003.
- Falguières, Patricia, *Le maniérisme. Une avant-garde au XVI^e siècle*, Paris, Découvertes Gallimard, 2004, (notamment le chap. 5).
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- Francastel, Pierre, *Peinture et société*, Paris, Denoël, 1994.
- Garçon, Anne-Françoise, *L'Imaginaire et la pensée technique. Approches historiques, XVI^e-XVIII^e siècle*, Classiques Garnier, Paris, 2012.
- Gille, Bertrand, *Les ingénieurs de la Renaissance*, Paris, Le Seuil, 1964.
- *Histoire de l'art*, n°67, oct. 2010, « Art, science et technologie ».
- Jeanneret, Michel, *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres, de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, s.d.
- Jollet, Etienne, *Figures de la pesanteur. Fragonard, Newton et les plaisirs de l'escarpolette*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998

- Klibansky, Raymond, Panofsky, Erwin et Fritz Saxl, Fritz, *Saturne et la mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989.
- Koyré, Alexandre, *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, Gallimard, 1973.
- Kris, Ernst, *Le style rustique. Le moulage d'après nature chez Wensel Jamnitzer et Bernard Palissy* (1926), Postface de P. Falguières « Espèces infimes, génération spontanée et pensée du type dans la culture du XVI^e siècle », Paris, Macula, 2005
- Kristeller, Paul Oscar, *Le système moderne des arts*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999.
- *La part de l'œil*, n°11, 1995, « Médecine et arts visuels ».
- Maillet, Arnaud, *Le miroir noir*, Paris, Kargo, 2005.
- Morel, Philippe (éd.), *L'art de la Renaissance. Entre science et magie*, Paris-Rome, Somogy, Académie de France à Rome, 2006.
- Pächt, Otto, *Le paysage dans l'art italien. Les premières études d'après nature dans l'art italien et les premiers paysages de calendrier*, trad. P. Joly, Brionne, G. Monfort Ed., 1991
- Panofsky, Erwin, *Galilée, critique d'art* suivi de *Attitude esthétique et pensée scientifique* par Alexandre Koyré, Paris, Impressions nouvelles, 2001.
- Panofsky, Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, trad. G. Ballangé, Paris, Minuit, 1975.
- Panofsky, Erwin, « Artiste, savant, génie », in *L'œuvre d'art et ses significations*, trad. M. et B. Teys-sède, Paris, Gallimard, 1969, p. 103-134.
- Pigeaud, Jackie, « Formes et normes chez Vésale », in *L'art et le vivant*, Paris, Gallimard, 1995, p. 155-174.
- Prévost, Bertrand, *L'humaniste, le peintre et le philosophe. Théorie de l'art autour de Leon Battista Alberti*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- Rabbi-Bernard, Chiara (éd.), *L'anatomie chez Michel-Ange*, Paris, Hermann, 2003.
- Schlosser, Julius von, *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive* (1908), Paris, Macula, 2012.
- Simon, Gérard, *Archéologie de la vision. L'optique, le corps, la peinture*, Paris, Le Seuil, 2003.

Cette bibliographie n'est qu'indicative et ne dispense pas les candidats d'asseoir la préparation au concours sur une solide culture artistique, philosophique et scientifique.

COMPOSITION DU JURY

Président : M. Leszek BROGOWSKI Professeur des universités	Académie de Rennes
Vice-présidente : Mme Dominique MILLET Inspecteur d'académie / Inspecteur pédagogique régional	Académie de Rennes
Secrétaire générale : Mme Marie-Françoise BESANÇON-FRENOT Professeure agrégée	Académie de Rennes
Membres du jury :	
M. Vincent AMIEL Professeur des universités	Académie de Caen
Mme Valérie ARRAULT Professeure des universités	Académie de Montpellier
Mme Corinne BEAUMON TRUONG-LOÏ Professeure agrégée	Académie de Bordeaux
Mme Anne BENOÎT Professeure agrégée	Académie de Lille
Mme Hélène BENZACAR-VILLAPADIERNA Professeure agrégée	Académie de Nantes
M. Arnaud Bertinet Maître de conférences	Académie de Paris
M. David BIHANIC Maître de conférences	Académie de Lille
Mme Marie BOIVENT Maître de conférences	Académie de Rennes
Mme Carole BRANDON Professeure agrégée	Académie de Grenoble
Mme Séverine CAUCHY Professeure agrégée	Académie de Rennes

Mme Pauline CHEVALIER Maître de conférences	Académie de Besançon
M. Jean-Louis CIMITERRA Professeur agrégé	Académie de Nice
Mme Agnès CLAUDEPIERRE Professeure agrégée	Académie de Besançon
M. François COLLET Professeur agrégé	Académie d'Orléans-Tours
M. Jean Marc COLRAT Professeur agrégé	Académie d'Orléans-Tours
M. Philippe COUBETERGUES Professeur agrégé	Académie de Paris
Mme Muriel COUTEAU Professeur d'école d'Art	Académie de Caen
M. Didier DAUPHIN Professeur agrégé	Académie de Bordeaux
Mme Michelle DEBAT Professeure des universités	Académie de Créteil
M. Olivier DEKENS Professeur agrégé	Académie de Nantes
Mme Laurence ESPINASSY Maître de conférences	Académie d'Aix-Marseille
Mme Anne FAVIER Professeure agrégée	Académie de Lyon
M. Didier FAVREAU Professeur agrégé	Académie de Rennes
Mme Sophie FÉTRO Maître de conférences	Académie de Paris
Mme Sabine FORERO Professeure des universités	Académie de Bordeaux
Mme Nathalie GAUTHARD Maître de conférences HDR	Académie de Nice
Mme Dominique GUILBÉRY Professeure agrégée	Académie de Nantes
Mme Isabelle HERBET Inspecteur d'académie / Inspecteur pédagogique régional	Académie de Créteil
M. Jean JEROME Professeur agrégé	Académie de Strasbourg

M. Laurent JULLIER Professeur des universités	Académie de Nancy-Metz
M. Jean-Michel KOCH Inspecteur d'académie / Inspecteur pédagogique régional	Académie de Strasbourg
Mme Sarah LALLEMAND Professeure agrégée	Académie d'Aix-Marseille
M. Lionel LATHUILLE Professeur agrégé	Académie de Lyon
Mme Christelle LOZÈRE-BERNARD Maître de conférences	Académie de la Guadeloupe
Mme Élisabeth MAGNE Maître de conférences	Académie de Bordeaux
Mme Yolande MAGNI Professeure agrégée	Académie de Bordeaux
M. Alain MARCHAND Professeur d'école d'Art	Académie de Grenoble
Mme Danièle MÉAUX-ANTOINE Professeure des universités	Académie de Lyon
M. Cédric MOULLIER Professeur agrégé	Académie de Versailles
Mme Christiane PAGE Professeure des universités	Académie de Rennes
M. Cédric PIOT Professeur agrégé	Académie de Reims
Madame Sophie RENAUDIN Inspecteur d'académie / Inspecteur pédagogique régional	Académie de Nancy-Metz
M. Daniele RIVOLETTI Maître de conférences	Académie de Clermont-Ferrand
M. Marc ROSMINI Professeur agrégé	Académie d'Aix-Marseille
Mme Christine SCHEELE Professeure agrégée	Académie d'Orléans-Tours
M. Olivier SCHEFER Maître de conférences HDR	Académie de Paris
Mme Sabÿn SOULARD Professeure agrégée	Académie de Toulouse
Mme Corinne SZABO Professeure agrégée	Académie de Bordeaux

M. Nicolas THÉLY
Professeur des universités

Académie de Rennes

M. Éric VALETTE
Maître de conférences

Académie d'Amiens

M. Jean-Jacques VIROT
Professeur d'école d'Art

Académie de Strasbourg

M. François WERCKMEISTER
Maître de conférences

Académie de Strasbourg

ÉLÉMENTS STATISTIQUES ET RÉSULTATS SESSION 2015

Nombre de postes mis au concours	40
Nombre de candidats inscrits	701
Nombre de candidats présents à toutes les épreuves de l'admissibilité	373
Nombre de candidats non éliminés (<i>n'ayant pas eu de note éliminatoire : AB, CB, 00.00, NV</i>)	365

ÉPREUVES D'ADMISSIBILITÉ

Moyennes des présents : Esthétique : 06,86 ; Histoire de l'art : 07,18 ; Pratique : 06,59
Moyennes des admissibles : Esthétique : 10,96 ; Histoire de l'art : 11,19 ; Pratique : 10,11

Moyennes des candidats non éliminés 06,90
(06,64 en 2014, 06,53 en 2013, 06,21 en 2012, 06,66 en 2011, 05,85 en 2010)

Moyennes des admissibles 10,59
(10,02 en 2014, 10,08 en 2013, 10,19 en 2012, 10,58 en 2011 et 10,16 en 2010)

Barre d'admissibilité 09,00
(08,25 en 2014, 08,25 en 2013, 08,50 en 2012, 09,25 en 2011 et 08,25 en 2010)

Nombre des candidats admissibles 89

Hommes	26
Femmes	63

Total : 89 admissibles = 23,86 % des présents
(24,23 % en 2014, 23,63% en 2013, 19,60% en 2012 ; 20,27% en 2011 ; 16,87% en 2010)

ÉPREUVES D'ADMISSION

Note la plus haute : Épreuve pratique : 18 ; Leçon : 20 ; Options : 19
Note la plus basse des présents : Épreuve pratique : 02 ; Leçon : 01 ; Options : 02
Note la plus basse des admis : Épreuve pratique : 04 ; Leçon : 01 ; Options : 05

Moyennes des présents : Épreuve pratique : 07,81 ; Leçon : 05,99 ; Options : 11,61

Moyennes des admis : Épreuve pratique : 09,98 ; Leçon : 09,05 ; Options : 13,75

Moyennes des options (présents/admis)

Architecture :	12,44 / 14,29	16 candidats
Arts appliqués :	11,88 / 13,00	8 candidats
Cinéma / Vidéo :	11,96 / 12,67	26 candidats
Photo :	10,91 / 15,08	34 candidats
Théâtre :	11,40 / 14,00	5 candidats

Nombre de candidats présents	89
Moyenne des candidats présents	09,15
Moyenne des candidats admis	10,88

Barre d'admission 2015 : 09,07 pour 40 postes

2014 : 09,46 pour 35 postes,
2013 : 09,64 pour 35 postes,
2012 : 09,96 pour 25 postes,
2011 : 10,61 pour 17 postes,
2010 : 10,71 pour 15 postes.

Nombre des candidats admis : 40

Femmes 23
Hommes 17

REMARQUES DU PRÉSIDENT DU JURY

Depuis une dizaine d'années, le nombre des postes ouverts au concours de l'agrégation externe d'Arts plastiques est en augmentation régulière : 40 postes ont été pourvus à la session 2015, contre 35 en 2014 et 2013, 26 en 2012, 20 en 2011 et 16 en 2010, 2009 et 2008. L'expression des besoins des établissements, certes, cette augmentation n'en constitue pas moins un choix politique de garantir, malgré la période budgétaire contrainte, un recrutement de qualité, en offrant aux lauréats l'accès à des emplois stables de la fonction publique. C'est également le signe d'une reconnaissance pour notre discipline et de son ancrage durable dans notre conception de l'École, signe qui doit contribuer à renforcer la dynamique de notre concours et à encourager les candidats à s'y engager.

Avec son épreuve de pratique plastique de vingt-deux heures, ses programmes passionnants en histoire et en philosophie de l'art, avec son épreuve difficile de la Leçon, ce concours constitue une expérience unique pour les candidats. Il requiert une polyvalence qui fait écho à l'idéal philosophique de l'homme qui cultive l'ensemble de ses facultés : intellect, volonté et sensibilité, en l'occurrence fin connaisseur de l'art, de son histoire et de ses pratiques récentes, de sa théorie, voire de sa philosophie, mais en même temps artiste, tout du moins quelqu'un d'engagé dans une pratique artistique et ayant à ce titre les compétences de pédagogue plasticien. Convaincus de l'importance de l'art à l'époque que d'aucuns considèrent comme favorisant un déclin de l'expérience, les candidats à ce concours se confrontent avec les moyens de transmettre leurs connaissances en art et leurs compétences de plasticiens aux générations qui s'appêtent à entrer dans la vie, en proposant aux élèves un parcours artistique et culturel. Abordée sérieusement, la préparation à ce concours est donc plus qu'une formation : c'est un travail sur soi-même qui est attendu des candidats. Par conséquent, la conscience des valeurs qu'ils défendent en s'y engageant a de quoi constituer un contrepois aux difficultés matérielles de la vie quotidienne que beaucoup d'entre eux rencontrent, tant le contexte économique tendu rend parfois difficile le financement de ces années de préparation. Le jury en est parfaitement conscient.

Que révèle cette année l'analyse des données statistiques ? D'abord un bon niveau général du concours qui se traduit par l'augmentation de la barre d'admissibilité qui passe de 08,25 l'an dernier à 09,00 cette année, et ce malgré une hausse des effectifs de 79 à 89 admissibles. Les moyennes des trois épreuves de l'admissibilité sont rééquilibrées (pour l'ensemble des présents, elles sont respectivement de 06,86, 07,18 et 06,59). Ces bons résultats sont cependant tempérés par une diminution de presque un demi point de la barre d'admission qui, de 09,46 l'an dernier, s'abaisse à 09,07 cette année. Elle s'explique en particulier par de très mauvais résultats – les mots sont pesés – à l'épreuve de la Leçon à la session 2015. Les moyennes des présents et des admis tombent, respectivement, de 08,87 et de 11,23 l'an dernier à 05,99 et à 09,05 cette année, soit une baisse de plus de 2 points pour les admis ! Or l'épreuve de la Leçon est le cœur professionnel du concours, même si toutes les commissions du jury utilisent délibérément un éventail très large de notation, allant de 01 à 20. Une mauvaise préparation à la Leçon des candidats de la session 2015 est unanimement déplorée par le jury de cette épreuve. On ne peut que recommander aux futurs candidats le suivi de la préparation au sein de l'ESPE, école supérieure du professorat et de l'éducation. D'autres données statistiques confirment l'importance de l'expérience professionnelle pour la réussite au concours. Autant donc le niveau global des candidats, tant des admissibles que des admis, est objectivement satisfaisant, autant les candidats doivent être conscients du fait qu'aucun laxisme du jury n'accompagnera l'augmentation du nombre de postes ; le jury ne baissera pas non plus les exigences dans un des

deux aspects des épreuves – pratique ou théorique – au motif de pourvoir l'ensemble des postes mis au concours. Certes, l'augmentation du nombre des postes entraîne une baisse parallèle de la barre d'admission, ce que montre l'évolution des données statistiques de ces dernières années, mais le jury alerte néanmoins les candidats et les formateurs au sujet de l'exigence de la qualité du vivier de notre discipline ; le rapport de l'an dernier évoquait déjà cette question. C'est aussi l'occasion de leur rappeler que toutes les épreuves orales de l'admission sont publiques, et de les inviter, voire inciter à y assister. Les candidats doivent réaliser que l'agrégation externe d'Arts plastiques les fait sortir de la logique des examens, qu'ils ont connue jusque-là à l'université, pour les faire entrer dans la logique comparative du concours, où l'ensemble de leurs connaissances et compétences – autant théoriques que pratiques – est pris en compte et ne saurait admettre une quelconque impasse sur telle ou telle partie du programme. Le jury se doit de garantir le niveau global des candidats reçus, afin que la qualité de l'enseignement des Arts plastiques, qu'ils auront à assurer, reste à son niveau d'excellence.

Tout en appelant les candidats à la meilleure préparation possible à toutes les épreuves, il faut souligner que la polyvalence attendue des candidats, le caractère complet du concours permet de tester les candidats sur une variété d'exercices probants, en même temps qu'il leur offre la possibilité, en jugeant eux-mêmes leurs forces et faiblesses, de mettre en valeur leurs qualités et de compenser leurs manques. Autant dire que les candidats qui ont eu une mauvaise note à l'épreuve de Leçon, ont eu d'excellentes, ou du moins de bonnes notes dans les autres épreuves, en donnant ainsi des gages, notamment à travers la soutenance de leurs réalisations pratiques et à l'épreuve de l'Option. En effet, dans ses grandes lignes, le concours est structuré de la manière suivante. À l'admissibilité, les candidats sont appelés à rédiger une *dissertation* en esthétique et une autre en histoire de l'art et à réaliser en huit heures un travail plastique à caractère graphique, c'est-à-dire *bidimensionnel* (à partir d'un énoncé et d'une image). À l'admission ils réalisent d'abord un travail plastique *bi-* ou *tridimensionnel* à partir d'un énoncé et d'un dossier pouvant comporter des documents aussi bien *visuels* que *textuels*. Cette épreuve dure vingt-deux heures et nécessite donc une bonne gestion du temps et des forces ! Elle est répartie en six heures pour le *projet*, puis, après une journée de pause, en deux journées de huit heures consacrées à la *réalisation* ; les jours suivants, le projet et la réalisation font l'objet de la *soutenance*. Deux autres épreuves orales complètent la phase de l'admission. La Leçon est une difficile épreuve didactique et pédagogique. Les candidats la préparent pendant quatre heures, une fois tiré au sort leur sujet, l'exposent ensuite devant le jury, avec lequel ils s'entretiennent à la fin sur leurs choix didactiques, sur leur connaissance de l'institution, des textes réglementaires et des compétences professionnelles en lien avec l'exercice du métier d'enseignant. Outre la soutenance et la Leçon, les candidats sont confrontés à un entretien sans préparation (ils choisissent au moment de l'inscription une des cinq options : architecture, arts appliqués, cinéma/vidéo, photographie théâtre) qui teste à la fois une culture artistique spécifique et la réactivité face à des situations imprévues qu'ils rencontreront nécessairement par la suite dans leur pratique d'enseignant. Cette simple description du concours permet d'apprécier l'importance de l'équilibre, que les candidats doivent construire à travers la préparation, entre toutes ses composantes scientifiques, à la fois « théoriques » (écrites et orales) et « pratiques » (plastiques et pédagogiques).

Les contributions de différentes commissions du jury, qui composent le présent rapport, insistent tout particulièrement sur les modalités du travail de ces commissions afin que les candidats puissent prendre la mesure de l'attention avec laquelle leurs copies (dissertations et travaux plastiques) sont analysées et appréciées. Chaque dissertation fait l'objet d'une double correction, précédée d'une entente sur les critères et suivie d'une harmonisation des notes. Les commissions des épreuves de création pratique, aussi bien celle de l'admissibilité que celle de l'admission, travaillent elles aussi, tantôt dans leurs compositions plénières (première revue de l'ensemble des travaux, entente préalable sur l'application des critères, partage d'observations en cours de la session, harmonisation des notes à la fin) que dans des polynômes dont la composition varie par demi-journée. Les membres du jury sont nommés par le ministre de l'Éducation nationale pour la période de quatre ans, mais les rapports de plusieurs commissions insistent également sur la continuité de la culture de ce concours et sur la pérennité des critères utilisés par son jury. Cet ensemble d'éléments permet aux candidats de s'appuyer non seulement sur les conseils prodigués par différentes commissions du jury, mais encore sur les données statistiques qui font apparaître, avec une régularité surprenante, aussi bien les évolutions du concours dans le temps que la stabilité des principales données chiffrées : par exemple la barre d'admissibilité reste relativement stable, même si l'on constate avec satisfaction sa légère remontée cette année.

Enfin, il est vivement conseillé aux candidats de lire attentivement l'ensemble du rapport et de croiser les conseils qui leur sont prodigués dans ses différentes composantes, car ces conseils sont complémentaires. Ainsi un candidat qui doit améliorer ses prestations en Leçon peut s'inspirer également des remarques concernant la soutenance de l'épreuve pratique de l'admission, celui qui choisit l'option cinéma, pourrait s'inspirer aussi des conseils formulés par la commission de l'option arts appliqués, celui qui ne réussit pas bien en production pratique tridimensionnelle peut également chercher un appui dans les analyses de la commission de l'épreuve pratique de l'admissibilité, et ainsi de suite. À travers cette complémentarité s'exprime la cohérence du concours, de ses exigences et de ses critères.

On lira ci-dessous les observations, analyses et conseils de toutes les commissions du jury. Pour éviter les redites, le directoire en propose ici une synthèse très générale. Même si certains de ces conseils se répètent d'année en année, même si certaines commissions renvoient à la lecture des rapports des sessions précédentes, on a généralement l'impression que beaucoup de candidats tiennent compte de ces recommandations, et qu'ils comprennent qu'une préparation solide, régulière et globale est nécessaire pour réussir le concours. Elle seule permet aux candidats de se munir de méthodes et de savoir-faire, et d'acquérir un bagage de connaissances indispensables. Bien plus. Qu'il s'agisse de deux épreuves de production pratique ou de la mobilisation des connaissances en sciences de l'art (esthétique et histoire de l'art), on constate que les meilleurs candidats sont ceux qui fondent leur réflexion et leurs créations sur une grande culture artistique : fréquentation des œuvres et des écrits, prédilection pour certaines manifestations de l'art, familiarité avec les œuvres, discernement, tact et sensibilité, ouverture culturelle, etc., c'est-à-dire sur une aptitude à toute sorte de fins dans l'art, y compris la production des œuvres. Autant d'ingrédients de la formation personnelle qui ne sauraient s'apprendre en une seule année de préparation ni – encore moins – s'improviser le jour de l'épreuve, et qui réclament surtout une expérience directe et personnelle de l'art, de ses œuvres et de ses documents. Quant aux deux épreuves de pratique, la bonne compréhension des attentes du jury doit orienter les candidats vers des choix tant conceptuels que techniques qui montrent une véritable posture plasticienne et artistique. Trop de travaux encore, surtout à l'admissibilité, relèvent des mises en œuvre non maîtrisées qui n'attestent pas d'un niveau de master en arts plastiques. Et pour conclure sur ce point, il faut encore souligner que ce qui fait réussir les candidats à ce concours, c'est la complémentarité, soulignée ci-dessus, de leurs compétences plastiques et techniques, du bagage de connaissances livresques et d'entraînement à la rédaction argumentée.

Les contraintes liées au concours appellent également une remarque. Elles sont identiques pour l'ensemble des candidats, et on attend de ceux-ci non pas tant de trouver un moyen pour les contourner, mais – au contraire – qu'ils les assument consciemment. En effet, bon nombre de questions posées par les candidats au moment de l'accueil, avant la première épreuve de l'admission, rend manifeste le positionnement ambigu de certains candidats face aux contraintes du concours qui – faut-il le rappeler ? – n'est pas un concours « artistique », mais un concours de recrutement des enseignants du second degré. Non seulement, en règle générale, la liberté illimitée du créateur est un fantasme et une illusion, car toute création se fait dans un cadre contraignant, mais surtout, dans le concours comme celui-ci, les contraintes font sens notamment par rapport au futur métier des lauréats. Le jury sait apprécier les travaux des candidats qui ont su, de manière intelligente et inventive, assumer les contraintes, par exemple en intégrant dans la réalisation des éléments de leur environnement immédiat, d'ailleurs souvent rudimentaire. Le conseil que l'on peut donner aux candidats sur ce point est donc de prendre à l'égard des contraintes une position assez claire, afin d'éviter le risque que le jury l'interprète en leur défaveur. Il s'agit en effet pour le jury d'apprécier la manière dont de futurs enseignants seront en capacité de composer avec le réel, aptitude nécessaire pour créer des situations d'enseignement aux mises en œuvre contraintes, mais néanmoins fécondes pour les élèves en termes de questionnement et d'enseignement.

Mutatis mutandis, on peut appliquer ce raisonnement aux technologies numériques qui, malgré leur banalisation de nos jours, n'en entraînent pas moins – cela va sans dire – la modification des règles du concours. Ainsi l'épreuve pratique de l'admission, qui se déroule sur quatre jours, dont un jour libre, consacré à la préparation du matériel nécessaire à la réalisation, a été conçue de telle manière que la réalisation matérielle du travail s'effectue dans l'espace et le temps délimités par le concours, à l'exclusion d'un quelconque avancement en dehors de ce cadre. L'usage par le candidat de l'ordinateur ou de tout autre support numérique n'y change strictement rien. Autrement dit, un candidat qui commence son travail sur un ordinateur ne sera pas autorisé à ramener cet ordinateur chez lui avant la

fin définitive de l'épreuve, s'il compte continuer à utiliser l'ordinateur les deux derniers jours de l'épreuve, et s'il sort avec l'ordinateur à la fin de la première journée de l'épreuve, il ne sera pas autorisé à revenir à la suite de l'épreuve avec cet outil. Les surveillants sont extrêmement vigilants sur ce point et l'argument selon lequel il s'agit là d'un outil à l'usage personnel et quotidien n'est pas recevable.

Une remarque finale complète ce rapport, qui porte sur la déperdition d'environ d'une moitié de candidats entre le nombre des inscrits (depuis des années aux alentours de 700) et les candidats présents à toutes les épreuves de l'admissibilité, déperdition d'ailleurs un peu moindre cette année, car le nombre de ceux-ci de 328 en 2014 à 373 en 2015. Le directoire ne peut qu'inviter les candidats à peser encore davantage la pertinence de leur choix, notamment les doubles inscriptions au Capes et à l'agrégation, et en agrégation externe et interne. En effet, cette déperdition pourrait être limitée si, au moment de l'inscription, les candidats réfléchissaient mieux sur l'organisation de chacun de ces deux concours, ainsi que sur la nature de leurs épreuves respectives, afin de choisir celui qui valorise le mieux leurs propres aptitudes, et d'envisager une préparation qui y serait le mieux adaptée, au lieu de se disperser par l'inscription à plusieurs concours, dont les finalités et les épreuves sont parfois fort éloignés les uns des autres.

Le directoire souligne, au regard de ce qui précède, combien il est indispensable que les formations au concours de l'agrégation externe soient maintenues et même développées, conditions pour que les étudiants s'y inscrivent et soient assidus. En effet, ces formations sont traditionnellement assurées par les universités qui, pour des raisons budgétaires, rechignent à ouvrir les formations dites « à petits effectifs ». Il y va de l'égalité républicaine des chances des candidats. Le directoire a alerté le ministère de ce danger de disparition de ces formations dans quelques académies, mais à l'ère de l'autonomie des universités, l'inscription du plus grand nombre des candidats à ces formations – qui sont, rappelons-le, le gage d'une préparation solide et complète au concours – peut s'avérer être un moyen le plus efficace pour y remédier.

Remerciements

Le directoire du jury salue la direction de l'université Rennes 2, qui a gracieusement mis à disposition du concours ses locaux, équipements et services ; il salue également toutes les équipes de cette université, ainsi que leurs homologues de l'université Rennes 1, qui avec compétence, gentillesse et dévouement, ont non seulement équipé et préparé ces locaux en les adaptant aux besoins – assez pointus, il faut le reconnaître – du concours d'Arts plastiques, mais encore ont largement contribué à la création de l'ambiance rassurante et chaleureuse pour les candidats, qui peuvent – le jury en est conscient – vivre ces jours-là des situations difficiles de stress ou d'angoisse. En effet, le directoire tenait tout particulièrement à ce que les conditions d'accueil des candidats soient les meilleures possibles pour leur assurer le cadre propice à la révélation de leurs aptitudes et talents. L'ensemble du jury, ainsi que toutes les équipes qui ont préparé le concours et en ont assuré le déroulement, ont tenu leur rôle pour satisfaire cette ambition. Le directoire salue l'engagement sans faille des membres de la division des examens et concours du rectorat de l'académie de Rennes (DEXACO), qui ont apporté leur expérience et leurs compétences, indispensables à la bonne tenue du concours, et qui ont su mobiliser une équipe de surveillants, dont la discrétion, la patience et la gentillesse contribuent de manière décisive à l'ambiance sereine qui, de l'avis de tous, a régné lors de la session d'admission 2015.

Le rapport de la session 2014 est disponible à l'adresse :

http://cache.media.education.gouv.fr/file/agreg_ext/87/6/Arts_plastiques_374876.pdf

ADMISSIBILITÉ

RAPPORT SUR L'ÉPREUVE ÉCRITE D'ESTHÉTIQUE ET SCIENCES DE L'ART

Membres de la commission Esthétique :

François COLLET, Jean COLRAT, Didier DAUPHIN, Olivier DEKENS, Sabine FORERO,
Marc ROSMINI, Olivier SCHEFER, Nicolas THÉLY

Rapport établi par Didier DAUPHIN et Sabine FORERO MENDOZA

Sujet 2015

« La nouveauté complète d'objets inconnus pour nous en favorise la conception désintéressée et tout objective. Par là s'explique cet effet pittoresque ou poétique attribué par l'étranger ou par le simple voyageur de passage à des objets qui sont loin de produire la même impression sur les indigènes : ainsi la vue d'une ville étrangère laisse au touriste une impression des plus agréables, qu'elle est loin d'exercer sur l'habitant ; la raison en est que le voyageur, placé en dehors de tout rapport avec la ville et ses habitants, la contemple à un point de vue tout objectif. C'est là-dessus que repose en grande partie le charme des voyages. C'est pour quoi encore on cherche à accroître l'effet des œuvres narratives ou dramatiques, en en transportant la scène dans des temps et des pays éloignés, les Allemands en Italie ou en Espagne, les Italiens en Allemagne, en Pologne, ou même en Hollande. – Si la conception intuitive, entièrement objective, purifiée de tout vouloir, est la condition de la jouissance esthétique, à plus forte raison est-elle indispensable à la création des œuvres esthétiques. Tout bon tableau, toute poésie véritable porte l'empreinte de cette situation d'esprit. Car seuls les sentiments puisés dans la contemplation objective pure, ou directement excités par elle, contiennent le germe vivant d'où peuvent naître des productions vraies et originales, aussi bien en poésie et même en philosophie que dans les arts plastiques. Le *punctum saliens** de toute œuvre belle, de toute pensée grande ou profonde est une intuition entièrement objective. Or la condition d'une telle intuition est le silence complet de la volonté, qui ne laisse subsister dans l'homme que le pur sujet de la connaissance. Le génie n'est autre chose qu'une disposition à faire prévaloir un tel état. »

**punctum saliens* désigne en anatomie les premières palpitations du cœur de l'embryon.

Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et représentation*, [1819] (*supplément du livre troisième, chap. XXX, Du pur sujet de la connaissance*), trad. par A. Burdeau, revue et corrigée par R. Roos, Paris, P.U.F., 1966, p. 1097-1098.

L'expérience esthétique est-elle nécessairement contemplative ?

Le but de ce rapport est de permettre à celles et ceux qui ont passé l'épreuve d'esthétique et de sciences de l'art, ou qui s'apprentent à la passer, d'en saisir les exigences propres et de comprendre les critères d'évaluation des correcteurs. Trop souvent, les candidats paraissent avoir une représentation confuse de ce qui est attendu d'eux quand ils ne se méprennent pas complètement sur la nature et le sens de ce qui leur est demandé. Ce rapport s'appuie sur la lecture des copies de la session 2015 : il comporte donc une dimension critique, mais ne s'y tient pas. Il vise aussi à proposer des pistes de traitement du sujet et, au-delà, à transmettre des recommandations générales.

I. Spécificité de l'épreuve

L'épreuve d'esthétique et de sciences de l'art a sa spécificité : elle propose un texte, extrait d'une œuvre contenue dans la bibliographie accompagnant le thème au programme, et lui adjoint une question qui s'enracine dans la thèse soutenue par l'auteur, mais invite à une considération plus large. Elle associe donc de manière originale deux exercices habituellement dissociés, l'explication de texte et la dissertation, et requiert des compétences diversifiées. D'une part, il s'agit de mettre en évidence la signification et les enjeux d'une argumentation, autrement dit d'explicitier et d'évaluer le cheminement et la cohérence d'une position singulière. D'autre part, il s'agit de conduire une réflexion personnelle, rigoureusement et clairement organisée à partir d'une interrogation initiale. Tout cela doit être mené de front, dans la recherche d'un équilibre, parce que le texte et la question posée sont eux-mêmes étroitement liés et complémentaires l'un de l'autre.

Deux écueils majeurs et symétriques sont ainsi à éviter : se limiter à l'explication – parce qu'on connaît les thèses de l'auteur – et escamoter la question posée, ou bien ne pas prendre en compte le texte et se lancer dans un travail exclusivement dissertatif. Il est important de rappeler que le texte doit être un point d'appui permettant de construire un traitement original de la question. Pour autant, il ne doit pas être considéré comme un simple prétexte, rapidement mis de côté une fois résumé son argument principal. C'est à une lecture scrupuleuse, apte à révéler le sens du texte, mais aussi à mettre en évidence les tensions internes, les présupposés, les arrière-plans historiques, les partis pris et les opacités qu'est convié(e) le/la candidat(e). Lire un texte de philosophie ne consiste pas à reprendre ses principales formules, comme si elles allaient de soi ou, au contraire, comme si elles s'imposaient comme autant d'oracles indéchiffrables mais, bien plutôt, à entrer en dialogue avec lui pour en proposer une interprétation. Concrètement, cela oblige à définir les concepts employés (en l'occurrence « contemplation », « intuition », « volonté », « génie » ...) et à tenter d'éclairer le sens de certaines expressions (« conception désintéressée et tout objective », « conception intuitive, purifiée de tout vouloir », « contemplation objective pure », « pur sujet de la connaissance »). Une telle mise au jour constitue le terreau même du travail de dissertation, car une lecture attentive et approfondie, à la différence d'une lecture rapide et littérale (paraphrase), est toujours l'amorce d'un travail de questionnement. Autrement dit, l'élucidation du texte ne trouve pas en elle-même sa finalité : elle doit servir d'impulsion à une réflexion argumentée qui la prolonge.

Sans requérir une connaissance précise de la pensée esthétique de l'auteur de l'extrait choisi, l'exercice présuppose une familiarité avec les textes figurant dans la bibliographie. De même, il implique un certain savoir-faire en matière philosophique qui ne saurait exister hors d'une réelle préparation passant par des entraînements. Que l'épreuve s'intitule d'esthétique et de sciences de l'art montre bien l'importance de la maîtrise d'une culture artistique fondée sur des connaissances historiques et théoriques de la part d'un(e) candidat(e) censé(e) s'intéresser à l'art dans toute sa généralité et, plus spécifiquement, dans ses développements les plus contemporains. Si elle reprend à son compte les exigences d'exercices de type philosophique, l'épreuve toutefois ne s'adresse pas à des spécialistes de cette discipline. Les correcteurs en sont bien conscients. Les qualités qu'ils sont appelés à évaluer à travers la réponse à un sujet précis sont les qualités mêmes que l'on peut attendre d'un(e) enseignant(e) : maîtrise des connaissances, clarté et rigueur, esprit de synthèse, capacité analytique, volonté d'explicitation et de communication, engagement et conviction.

II. Rappel des exigences et des critères d'évaluation

Chaque copie est évidemment singulière : elle présente, en proportion variable, ses qualités et ses manquements propres. L'évaluation, elle-même singulière, est ainsi appelée à se réajuster incessamment en fonction des données, toujours différentes. Toutefois, des critères établis et partagés par l'ensemble des correcteurs permettent de fixer un cadre pour parvenir à une appréciation juste et équitable, elle-même garantie par une double correction. Ces critères sont les suivants :

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

- L'élaboration d'une problématique claire et pertinente à partir de la question et du texte

C'est la première tâche à accomplir. Elle est décisive car elle correspond au temps d'analyse et de questionnement du sujet, au moment de son examen critique (selon l'étymologie du terme grec *kri-nein* : discriminer). Le candidat ne saurait s'appuyer sur le texte sans en expliciter un tant soit peu le sens, pas davantage se contenter de reprendre la question posée, comme si elle allait de soi et n'exigeait aucune réécriture, aucune réélaboration. Il est indispensable de soumettre à réflexion et discussion la thèse exprimée par l'auteur et, pour cela, il faut en évaluer la teneur, les enjeux, la portée, ce qui revient à dégager les interrogations auxquelles elle répond. Tout texte argumentatif prend la forme d'un débat, nécessairement ouvert, et il appartient au travail de problématisation de restituer les termes de ce débat, mais aussi de le relancer et d'envisager ses implications. On rappellera qu'il est fondamental de lire précisément le sujet, de dégager et définir les concepts qu'il met en œuvre afin de ne pas le saisir à contresens ni de l'éluder en le rabattant sur un autre (hors sujet).

L'expérience esthétique est appréhendée par Schopenhauer en un sens très large, du point de vue des objets qui la suscitent, comme du point de vue de celui qui l'éprouve. Elle est décrite comme une forme de « jouissance » particulière qui naît face à un spectacle naturel (un paysage urbain), une œuvre littéraire (récit ou pièce de théâtre), une œuvre d'art (tableau, poésie), mais elle est également tenue, dans une perspective plus originale, comme « germe » de la création, qu'elle soit poétique, philosophique ou plastique. Elle concerne donc et le spectateur et, « à plus forte raison », le créateur qui y puise la matière de ses productions. Cette expérience correspond à un état de type contemplatif, autrement caractérisé, en divers passages du texte, comme une approche ou « conception » « désintéressée », « tout objective », « intuitive » et « purifiée de tout vouloir ». Il faut s'arrêter sur le terme « contempler », repris dans la question sous sa forme adjectivée (« expérience contemplative »), pour tenter de le définir. Les diverses précisions présentes dans le texte permettent d'en circonscrire le sens. Contempler est prêter une attention soutenue à un objet qui apparaît tel qu'il est en lui-même, dans ses seules qualités perceptibles. Ce « point de vue » ou cette « situation d'esprit » pour reprendre les termes de Schopenhauer, suppose que le sujet parvienne à se détacher de ses intérêts immédiats, de ses velléités d'action (son approche est « désintéressée ») pour faire droit exclusivement à l'objet (c'est ce que signifie le terme « objectif », employé à plusieurs reprises, qu'il ne faut pas entendre ici au sens courant d'« impartial », comme l'ont fait malheureusement beaucoup de candidats) et s'absorber littéralement en lui. En ce sens, la contemplation suppose, pour l'auteur, « un silence complet de la volonté » et une certaine immédiateté, comme le signale le terme « intuition » qui désigne une forme de communication directe (non médiata) avec l'objet. La « nouveauté complète » de l'objet pour le sujet en est la condition première. Pour faire concrètement saisir à son lecteur ce qu'est une telle modalité d'appréhension de l'objet, Schopenhauer évoque la situation d'un voyageur qui arrive dans une contrée inconnue : l'étrangeté des lieux lui fait expérimenter une forme de détachement (« en dehors de tout rapport avec la ville et ses habitants ») qui le place dans un état de parfaite réceptivité. C'est un tel état que tenteraient de recréer artificiellement certains auteurs d'œuvres narratives ou dramatiques en choisissant de situer leur action dans une époque lointaine ou un lieu exotique : dans les deux cas, l'éloignement permettrait d'intensifier le sentiment d'étrangeté favorable au déclenchement d'une perception esthétique.

Conformément à son sens religieux, la contemplation peut être dite de l'ordre de l'extase, si on entend par ce terme, non un accès à une transcendance quelconque, mais une sortie de soi au profit d'une rencontre singulière avec un objet, saisi dans ses propriétés « aspectuelles » (G. Genette, *La Relation esthétique*, p. 15 sq). Dès lors, il est possible de se confronter à la thèse de l'auteur et à la question posée en des termes plus critiques. Cette dernière invite à s'interroger sur la nature de l'expérience esthétique. Est-elle par définition contemplative ? La formulation de la question (« est-elle nécessairement ») laisse envisager la possibilité de proposer d'autres caractérisations, voire de contester la conception de Schopenhauer. Il est certain que le transfert, dans le champ artistique, d'un terme appartenant au vocabulaire religieux renvoie, comme beaucoup de candidats l'ont justement relevé, à une approche « spéculative » de l'art (J.-M. Schaeffer) qui s'incarne tout particulièrement dans un certain idéal romantique, même si ce cadre se trouve débordé et même si, sur un autre plan, les goûts de l'auteur en matière artistique penchent plutôt en faveur du classicisme. De fait, une telle conception paraît peu adéquate pour rendre compte des modifications des formes de l'expérience esthétique consécutives aux profondes remises en cause de la nature de l'objet artistique par les artistes modernes et contemporains.

Que la contemplation puisse être origine et fin de l'art s'oppose aux conceptions qui ont vu en l'art un moyen d'intensifier ou de stimuler l'existence même du sujet, de nous « rendre sensible au sensible » comme le dit M. Dufrenne. Il y a ainsi une tension entre la contemplation qui suppose une réconciliation du sujet et du monde, qui s'apparente à un état paisible et serein, à une sorte de quiétude à l'égard des êtres et des choses, et la notion même d'expérience qui, elle, implique une épreuve, une traversée qui modifie en profondeur le sujet. On peut même se demander si l'idéal contemplatif, en tant qu'il correspond à une vision détachée, n'est pas un refuge imaginaire qui supposerait un renoncement à soi et au monde. Est-ce bien la fonction de l'art de nous conduire au-dessus des hommes, sur une « cime » où le monde se révèle au spectateur dans une vision distanciée et épurée ? L'art ne doit-il pas plutôt demeurer au cœur de l'arène, au milieu des hommes, interagissant sans cesse avec eux ? Ne faut-il pas opposer à la plénitude promise par la contemplation une incomplétude inhérente à l'œuvre d'art qui, dans sa dimension expressive, est appel à un autre et qui, dans sa fonction critique, apparaît comme envers utopique d'une réalité dont elle pointe en creux les manques ?

- La mise en œuvre d'une démonstration personnelle, argumentée et convaincante

Le second critère d'évaluation des copies porte sur la capacité à conduire avec méthode une réflexion organisée, à produire une argumentation qui, par sa rigueur et sa pertinence, sache emporter l'adhésion du lecteur. Une dissertation est un parcours intellectuel qui doit, à l'instar d'un récit, avoir un début, un milieu et une fin. Elle correspond à un cheminement qui n'est autre que la progression d'une réflexion. Si la dissertation n'a pas à proprement parler d'intrigue, elle doit cependant posséder un caractère organique défini par la liaison des différentes parties qui la composent. Ces parties s'articulent entre elles ; elles ne sont pas seulement juxtaposées. On ne saurait trop revenir sur l'importance des enchaînements logiques, des transitions entre les divers moments de l'argumentation et des temps de synthèse qui constituent autant de scansions permettant de récapituler les acquis, de faire le point avant de poursuivre. D'un point de vue purement formel, on pourrait dire visuel : la composition du devoir en paragraphes et parties nettement distingués est une manière de rendre aisément perceptible l'organisation de la démonstration.

Il est donc nécessaire de faire un plan qui n'ait rien d'une mise en ordre artificielle, mais corresponde à un développement logique et ordonné. Il n'existe pas de plan type, de schéma d'organisation pré-établi. Réduire la progression dialectique à une formule du type thèse/antithèse/synthèse équivaut à substituer une mécanique tournant à vide à un travail réel de réflexion. Ainsi, défendre l'idéal contemplatif dans un premier temps pour le critiquer dans un second, est une solution de facilité qui conduit presque inévitablement à une conclusion aporétique où les deux options sont renvoyées dos à dos. Faire un plan ne consiste pas à répartir en deux grandes classes (le « pour » et le « contre ») un certain nombre d'arguments ou de faits, mais à mettre en œuvre une démarche qui se fixe un but à atteindre (une position à défendre) et détaille des étapes pour y parvenir. Pareillement insatisfaisante est la solution qui consiste à adopter une présentation purement historique, pour ne pas dire historiciste. Partant de l'art symbolique et religieux du Moyen-Âge pour aller jusqu'à l'art moderne, certaines copies s'efforcent ainsi de circonscrire l'idéal contemplatif à travers les siècles. Il n'est pas lieu ici de mettre en évidence le caractère discutabile des périodisations en histoire de l'art ou la nature illusoire des grands récits, mais plutôt de montrer en quoi ce type d'exposé est éloigné des exigences de la réflexion philosophique. Dans bien des cas, l'enchaînement des faits et la succession des exemples aboutit à une présentation descriptive, plate et nécessairement incomplète, donc partielle. Dans d'autres cas, le choix d'un prisme de lecture abusivement simplificateur, équivalant à une perspective déterministe, élude la complexité des problèmes soulevés par la création artistique et les formes de sa réception dans le temps. Plus radicalement encore, l'adoption de la logique de l'enquête historique revient, de fait, à contourner la question posée qui, pour sa part, demande d'examiner le bien-fondé d'une implication (l'expérience esthétique implique-t-elle la contemplation ?) et, par voie de conséquence, d'analyser la nature de l'expérience esthétique. C'est donc tuer le problème dans l'œuf, le considérer comme d'emblée résolu. En substituant une chronologie à une analyse conceptuelle, le candidat court le risque de réduire le texte à son seul contexte. Cela ne veut évidemment pas dire que les copies aient à prendre une tournure exclusivement théorique et abstraite, détachée des circonstances qui voient apparaître les œuvres et qui, plus largement, déterminent les formes de notre rapport au monde à telle ou telle époque. Cela signifie que le regard porté sur l'histoire doit être nuancé. N'est-ce pas d'ailleurs le propre du grand historien que d'ébranler les préjugés et de nous faire saisir les tensions, les forces contraires qui traversent une époque ou un événement ? Mais cer-

tains candidats ont su se dégager de la réduction historiciste et sont parvenus à montrer que le problème qu'ils avaient à traiter n'avait pas seulement sens dans le contexte culturel dit « romantique », et que, dans sa généralité, il pouvait s'éclairer à la lumière d'œuvres multiples ou de courants artistiques diversifiés.

De tout cela, il ressort que le plan doit naître d'une volonté de comprendre et de traiter la question proposée. Précisément analysée, cette question elle-même induit d'autres questions qui, à leur tour, sollicitent l'analyse. La variété des points de vue successivement adoptés pour tenter d'y répondre participe à la construction d'une démonstration qui évite l'uniformité et la linéarité mais sait, au contraire, se montrer contrastée. Faut-il rappeler qu'une argumentation, pour être recevable et même convaincante, doit se garder de toute affirmation autoritaire et arbitraire ? Que le véritable exercice de la réflexion est étranger aux lieux communs et considérations superficielles, parce qu'il est animé par un désir d'approfondissement autant que d'autonomie ? C'est en ce sens que le correcteur est amené à louer le caractère « personnel » d'une copie, qui n'a rien à voir avec la recherche d'une originalité à tout crin, mais correspond à une forme d'engagement, mieux encore témoigne du risque pris à essayer de penser par soi-même.

- La présence d'exemples artistiques bien exploités

La dissertation en esthétique et sciences de l'art doit être illustrée par des exemples artistiques nombreux et diversifiés. Par le traitement qu'il en donne, le(a) candidat(e) est appelé(e) à manifester sa culture en matière artistique, mais aussi à témoigner de sa finesse d'analyse et de sa sensibilité. Les exemples artistiques ont pour fonction essentielle de donner une dimension concrète à un propos théorique qui, sans cela, pourrait paraître désincarné et éloigné de la réalité des productions artistiques. Mais ils peuvent également constituer un ferment pour la réflexion et servir de point d'appui à des développements spécifiques. En aucun cas, toutefois, ils ne doivent se substituer à une argumentation. C'est pourquoi, il ne faut ni les considérer en eux-mêmes, indépendamment du raisonnement qu'ils servent, ni les multiplier : le correcteur privilégiera toujours le traitement approfondi de quelques références à une cascade d'exemples mis bout à bout dans le seul but d'impressionner par leur nombre.

Deux critères principaux président à l'élection d'un exemple. Le premier est son à-propos, autrement dit son adéquation à ce qui est dit et son heureuse insertion dans le déroulement de la démonstration : c'est cette qualité qui lui permet de confirmer et d'explicitier un argument. Le deuxième critère réside dans son exemplarité. Choisi avec discernement parmi d'innombrables autres exemples possibles, il doit frapper par son caractère significatif, sa force persuasive, son originalité ou encore sa richesse.

Comme chaque année, le jury a pu déplorer l'usage restreint d'exemples stéréotypés : les références à *Fountain* de M. Duchamp ou à *4' 33"* de J. Cage reviennent de copie en copie, comme une ritournelle qui, ayant perdu sa saveur, s'adapterait indifféremment à toute circonstance. Les artistes antérieurs au XIX^e siècle semblent peu connus, au même titre, d'ailleurs, que ceux de « l'extrême contemporain ». Les rares artistes actuels à être cités (A. Kapoor, A. V. Janssens, D. Gonzalez Foerster, O. Eliasson, par exemple), ne le sont souvent qu'avec l'imprécision d'une référence de seconde main. Trop souvent, la simple mention d'une œuvre très célèbre (*Le Radeau de la Méduse*, *La Liberté guidant le peuple*, *Les Nymphéas*, *Ceci n'est pas une pipe*, *One and Three Chairs*, etc.) se substitue à un réel travail d'analyse, comme si l'œuvre était par elle-même dotée d'une autorité suffisante, d'une aura susceptible de rejaillir sur le propos. Or, on attend autre chose d'un candidat à l'agrégation d'arts plastiques que le recours à un minimum culturel constitué d'une simple liste de « chefs-d'œuvre ». Il faut avoir conscience que plus une œuvre est fameuse, plus nombreux et élaborés sont les commentaires qui gravitent autour d'elle : l'ignorance de cette littérature critique fait courir le risque de sombrer dans le poncif ou l'insignifiance. En revanche, il n'est nul besoin d'avoir recours au travail d'artistes dont la diffusion est confidentielle pour convaincre : le monde de l'art est suffisamment vaste pour y rencontrer des œuvres significatives et marquantes et pour se constituer, en toute indépendance et liberté, son propre florilège. Il faut ajouter que ne sont évidemment pas admissibles les erreurs orthographiques ou les confusions touchant le nom des artistes et des œuvres : Jean Monnet pour Claude Monet, « l'Odalisque » de la Concorde, Sézanne, Freidrich, Duchamps, Wermère, Whin-slet, Van Ghog, Wharrolh...

Au-delà de ces réserves, le jury tient à souligner le caractère approprié de maints exemples et à saluer la qualité du traitement de certains d'entre eux. Beaucoup de candidats, non sans raison, ont pensé à évoquer *Le Voyageur au dessus de la mer de nuages* ou le *Moine au bord de la mer* de C. D. Friedrich, d'autres ont mentionné, également avec pertinence, les *White Paintings* de R. Rauschenberg, les *Ultimate Paintings* de A. Reinhardt, des environnements de J. Turrell, des vidéos de B. Viola, des sculptures de R. Serra (à travers G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, 1992) ou encore des toiles de M. Rothko, en reprenant habilement, d'ailleurs, l'analyse étymologique du terme contemplation proposée par D. Arasse (« "Contemplation", regard de l'augure romain sur le *templum*, ce rectangle qu'il vient de dessiner dans le ciel pour y attendre la manifestation des dieux », *Anachroniques*, 2006, p. 85). Quelques analyses méritent d'être citées. On retiendra, en particulier, un commentaire de *Bethsabée au bain* de Rembrandt montrant la manière dont le peintre parvient à maintenir l'indécision (sur le contenu de la lettre) et à installer une tension dramatique et émotionnelle (le regard triste et pensif de Bethsabée en contraste avec son corps sensuel), par laquelle « le spectateur entrevoit la possibilité d'un langage ineffable des choses muettes. » Une autre copie a finement mis en évidence la complexité des visées des peintres impressionnistes qui, d'un côté, paraissent conduire à son plus haut degré de perfection l'hommage que la peinture puisse rendre à la Nature et, par là, souscrire à un idéal contemplatif mais, d'un autre, semblent poursuivre l'intensification de la perception visuelle par la « libération » des couleurs et des formes. Dans un registre différent, un candidat a su évoquer avec précision les expériences d'immersion et les formes de traversée de l'espace proposées par l'exposition *Inside* (Palais de Tokyo, nov. 2014). Plusieurs autres ont fait mention de la rétrospective P. Huygue au Centre Georges Pompidou (sept. 2013-janv. 2014) et examiné la manière dont l'exposition peut devenir un monde en soi en proposant à son visiteur une diversité d'expériences sensorielles.

- La connaissance de textes théoriques bien assimilés et non récités

Les candidats à l'épreuve d'esthétique et de sciences de l'art disposent d'une bibliographie relativement fournie et variée qui leur est communiquée officiellement, en même temps que le thème au programme. Il est évident qu'on ne saurait exiger d'eux la connaissance ni même la lecture de la totalité des textes mentionnés. Il appartient aux formateurs de les aider à faire un choix avec discernement, afin de se constituer une culture philosophique suffisante et de définir un « réservoir » de références fondamentales diversifiées. La référence à la pensée d'un autre ne constitue pas un artifice rhétorique. Il est difficile de produire un propos convaincant en le tirant exclusivement de son propre fonds. Les textes des grands auteurs permettent de dépasser certaines naïvetés ou préjugés ; ils mettent sur le chemin de la pensée, sollicitent le jugement et confèrent une épaisseur plus grande à certaines analyses.

À ce propos, il faut revenir sur la distinction entre citer et faire référence. Citer un philosophe est reprendre littéralement une de ses formules. Si une citation témoigne d'une culture philosophique, elle est aussi un prélèvement qui ne dit pas tout. Elle n'est qu'un détail, une découpe d'un propos plus vaste, qui peut être nuancé, amendé, voire renié par le philosophe même dans un autre paragraphe, un autre chapitre, un autre ouvrage. Elle équivaut donc à une délimitation du sens à laquelle il faut avoir recours avec une grande prudence. Elle ne peut intervenir dans le cours d'une copie sans être précédée ou prolongée par une explication, car elle ne se suffit en aucun cas à elle-même. En d'autres termes, elle doit être intégrée à un ensemble, littéralement sertie avec habileté. C'est pourquoi la référence, qui renvoie de manière plus générale à la théorie d'un auteur, est préférable à la citation car elle en atteste une compréhension plus complète et une meilleure appropriation.

Le jury est particulièrement sensible au degré d'assimilation des connaissances et à l'exactitude avec laquelle elles sont restituées. Assimiler, en l'occurrence, veut dire avoir fait sienne la pensée d'autrui. Mais ne s'agit pas de renoncer à penser par soi-même. La référence doit apparaître comme l'occasion d'un dialogue avec l'auteur, en réalité commencé bien avant la rédaction de la copie. Une théorie, une argumentation, fussent-elles énoncées par les plus célèbres penseurs, ne sont pas des vérités devant lesquelles il faudrait se taire. Elles ne sont jamais que des interprétations avec lesquelles il faut entrer en discussion. Les auteurs, quels qu'ils soient, ne sont pas les émissaires de quelque savoir absolu. Une analyse philosophique produit du sens et non du vrai : elle a ses points aveugles et son inscription historique peut en limiter la pertinence. Les contradictions que les philosophes ont dû affronter peuvent les avoir conduits à trouver des solutions de fortune. C'est pourquoi, il faut toujours les lire avec un esprit critique. C'est là une manière de s'inscrire dans l'histoire de la pratique philoso-

phique, soit une longue chaîne de tradition où le dialogue a toujours régné, entre Platon et Socrate, Aristote et Platon, Hume et Descartes, Diderot et Burke, Schopenhauer et Kant, Adorno et Benjamin, etc. Mais cette approche critique n'a rien à voir avec une réfutation polémique et superficielle : elle doit s'enraciner dans une compréhension profonde des problèmes soulevés, ce qui implique et la connaissance de l'état de la question dont hérite tel ou tel philosophe et la maîtrise du vocabulaire spécifique dont il use (du moins des concepts principaux).

Malheureusement, les références philosophiques sont trop souvent réduites à de simples formules, pire encore à une simple notion (le surhomme nietzschéen, la chair selon M. Merleau-Ponty, l'aura benjaminienne ou encore le devenir deleuzien). Il arrive que la confrontation des théories soit faite sans rigueur aucune, ainsi dans telle copie qui prétend « mettre en synergie » H. Maldiney et Schopenhauer. Dans quelques cas extrêmes, on assiste à une démultiplication des références qui se succèdent, s'entraînent les unes les autres dans un mouvement incontrôlé : en l'espace de quatre lignes, une copie réussit à citer Platon, Benjamin, Kant, J. Dewey, M. Fried et J. Rancière. Le candidat ne gagne rien à tenter ainsi d'impressionner ses lecteurs en faisant montre de sa supposée culture, bien au contraire.

- La rédaction, la qualité de la langue, de l'expression

Sans s'arrêter à l'évocation de quelques rares copies complètement inintelligibles, le jury ne peut que déplorer la maîtrise insuffisante de la langue française de la part d'un trop grand nombre de candidats. Sont multiples les fautes d'orthographe (accords nominaux et verbaux, accents, en particulier), les impropriétés de vocabulaire (néologismes, terminologie philosophique mal maîtrisée), les incorrections grammaticales et erreurs syntaxiques (omission de mots essentiels à la phrase, erreurs de coordination et de subordination, confusion entre style direct et indirect, absence de relation de concordance entre les membres d'une apposition, mauvais accords modaux ou temporels – bien que construit avec un indicatif, si avec un futur).

Sur le plan stylistique, on ne saurait trop recommander aux candidats d'éviter les formules précieuses ou faussement hermétiques et de leur préférer des énoncés simples et sans artifices. Le recours au jargon, à des fins démonstratives, le plus souvent, n'est qu'une manière grossière de dissimuler une pensée pauvre ou confuse. Jouer avec les expressions absconses et alambiquées, jongler avec les concepts en essayant toutes les combinaisons possibles sans souci du sens est très précisément se situer aux antipodes de l'exercice philosophique qui a pour but de produire avec rigueur et précision des analyses conceptuelles, d'expliquer et de clarifier. Il faut également se garder d'adopter un style poétique ou trop lyrique, car une dissertation n'est pas une élegie. Mais elle n'est pas davantage un récit autobiographique : l'exposé d'expériences vécues doit rester exceptionnel.

Parier sur le génie de la langue (perceptible dans les tournures, les expressions toutes faites et, bien sûr, à travers l'étymologie), chercher à distinguer deux mots dont le sens est proche, mobiliser un champ lexical particulier, ne pas renoncer aux métaphores ou aux analogies, sont autant de moyens d'alimenter la réflexion, pas seulement de la transcrire, tant il est vrai que la pensée elle-même se forme et s'organise dans le langage. La correction générale de l'expression et la qualité de la rédaction ne constituent donc pas une part anecdotique ou inessentielle, mais une dimension constitutive de l'épreuve. Chaque année, les correcteurs peuvent constater que les copies les plus denses au niveau du contenu sont aussi celles qui sont irréprochables au niveau de la forme, et inversement. Comme il est difficile de concevoir un artiste talentueux qui serait totalement dépourvu de maîtrise technique ou se montrerait foncièrement malhabile à s'exprimer dans le médium qui est le sien, il paraît au fond impossible de dissocier la forme du contenu.

III. Éclaircissements sur le texte de Schopenhauer

Le texte de Schopenhauer proposé est extrait de son *opus magnum*, *Le Monde comme volonté et représentation* et, plus particulièrement, du *Supplément au livre III.*, intitulé « Du pur sujet de la connaissance ». Dans l'ouvrage, le livre III constitue la partie consacrée à l'art : il fait suite aux développements sur la représentation (livre I) et sur la volonté (livre II), et précède le livre qui conduit aux considérations éthiques. Le supplément, quant à lui, vise avant tout à reprendre, clarifier et approfondir ce qui a été dit sur l'art, essentiellement envisagé comme ce qui permet à l'homme d'accéder, par

le biais de la contemplation, à la connaissance de ce qui régit l'univers : la « volonté » ou, comme certaines traductions le proposent, le « vouloir-vivre ».

Cet extrait s'ouvre sur un postulat exprimé en termes très abstraits : « la nouveauté complète d'objets inconnus pour nous en favorise la conception désintéressée et tout objective » qui est aussitôt explicité et confirmé par deux observations. La première, la plus longuement développée, concerne les impressions éprouvées par un « voyageur de passage » dans un lieu qui lui est inconnu ; la seconde fait allusion aux procédés littéraires utilisés pour accroître l'impression d'étrangeté éprouvée par le lecteur ou le spectateur d'une œuvre. Le but de ces développements est avant tout persuasif et pédagogique. Schopenhauer ne veut pas dire, comme certains l'ont compris en évoquant la source d'inspiration qu'a constituée le Maghreb pour Delacroix ou Venise pour Turner, que l'artiste doit voyager. Il veut plutôt nous faire saisir, à travers la référence à des situations relativement communes ou du moins imaginables (l'époque où écrit Schopenhauer est celle où les aristocrates effectuent le « Grand Tour »), l'aptitude du « dépaysement » à nous mettre dans un état réceptif particulier. Cet état, identifié à la contemplation (« le voyageur, placé en dehors de tout rapport avec la ville et ses habitants, la contemple ») est considéré tout à la fois comme condition de la « jouissance esthétique » et comme préalable indispensable à la « véritable » création des « œuvres esthétiques ». Mais, qu'a donc de si singulier une telle expérience « touristique » qui l'assimile à l'expérience esthétique dans ses plus hautes déterminations et la rapproche de la disposition d'esprit du « génie » artistique ?

Schopenhauer oppose deux visions d'un même endroit : celle « pittoresque et poétique » d'un voyageur en terre inconnue et celle d'un « habitant » ou un « indigène », par définition familier des lieux. Alors que le premier accède à une « conception désintéressée et tout objective », le second ne peut appréhender le pays où il vit hors de ses habitudes et attentes. Cette opposition reprend en fait un schéma directeur de la pensée de l'auteur. Si celui-ci, en fidèle héritier de l'idéalisme kantien, affirme que « le monde est ma représentation », que nous n'avons accès qu'aux phénomènes et non aux choses en soi, ou encore que c'est à travers des conditions subjectives *a priori* que nous nous saisissons des objets, il ne se résigne pourtant pas à ce relativisme transcendantal. À ses yeux, le travail de l'entendement, comme celui de la raison, loin d'avoir une visée purement cognitive, est ordonné à la « volonté » du sujet, souvent à l'insu de ce dernier. Sous-jacente à toutes mes représentations, il y a une puissance aveugle et absurde, une force obstinée qui ne tend qu'à sa propre perpétuation et s'exprime, entre autres, à travers mon corps. C'est elle que Schopenhauer tient pour le cœur même de l'Être et qu'il nomme « volonté » ou « vouloir-vivre ». Le terme de « volonté » n'est donc pas entendu par lui dans un sens psychologique ou moral, mais bien métaphysique. Le monde, en son fond nécessairement obscur, est volonté et tout ce qui est, n'est qu'objectivation de la volonté. Si donc, dans un premier mouvement de sa pensée, Schopenhauer affirme que le monde gravite autour du sujet, dans un second temps, il montre que ce monde de la représentation a en réalité pour centre la volonté. De fait, la représentation, y compris celle rigoureusement construite de la science, n'est qu'illusion car elle est orientée par les intérêts du sujet. Il appartient à l'art d'aller au-delà de l'illusion, du « voile de Maya », non pour représenter la volonté qui demeure en tant que telle irréprésentable, mais pour se saisir de l'essence de ses manifestations au travers des Idées (en un sens presque platonicien) et nous les donner à contempler.

On peut dès lors comprendre ce qui distingue l'autochtone du voyageur. L'habitant d'une ville tisse diverses relations avec les objets de son environnement, mais ces relations restent commandées par ses besoins ou ses passions. Sans qu'il le sache, toutes ces relations se rejoignent en une relation, celle, tyrannique, de sa volonté. Un habitant ne perçoit jamais sa ville en tant que telle, mais seulement en liaison avec la vie qu'il y mène. Même ses promenades, par quoi il pourrait ressembler au voyageur, ne sont qu'un indispensable délassement. Les lieux se distinguent et se distribuent selon leurs usages : domicile, travail, loisir. Il peut ainsi se montrer indifférent à certains monuments, ignorer certains lieux, ne pas même en percevoir la beauté singulière. Bref, il n'a de sa ville qu'une représentation asservie à son individualité. Inversement, le voyageur qui ne possède aucun repère est saisi par « la nouveauté complète d'objets inconnus ». Tout peut le ravir puisqu'il n'assigne rien à une fonction ; tout peut se révéler à lui dans sa singularité puisqu'il en ignore la destination et parfois même le nom. Il accueille chaque être tel qu'il se présente. Il peut ainsi tisser toutes sortes de relations entre les choses car sa perception trouve sa finalité dans son seul exercice. Pour Schopenhauer, on voyage pour voyager et cette activité a sa fin en elle-même. « Le charme des voyages » dont parle l'auteur est bien d'offrir à la sensibilité une fraîcheur nouvelle, sans cesse alimentée par des découvertes. Il ne fait pas le procès du tourisme, comme certains candidats ont pu étrangement le penser,

car il est pour lui un art aristocratique de voyager. « L'impression des plus agréables » procurée par le voyage n'est pas celle attachée à une architecture ou un site naturel connus, à un monument ou à une pratique culturelle identifiés, mais celle que ces divers objets, et d'autres encore, peuvent produire quand ils éveillent et nourrissent notre disposition à nous délecter de manière « désintéressée ». En cela, le voyageur est semblable à l'amateur d'art qui goûte une œuvre pour elle-même, en ce qu'elle est. Leur expérience commune, de nature esthétique, laisse subsister l'objet dans son indépendance. Elle est en rupture complète avec les visées récurrentes de la volonté ; elle ne cherche pas à savoir si la représentation qu'on lui propose est conforme à la réalité, si elle s'accorde à une morale quelconque ou a une utilité. Cette expérience n'a pas même souci d'un plaisir ou d'un agrément, sans quoi elle serait ravalée au rang d'expérience ordinaire. Le sujet capable de s'élever à telle appréhension des choses devient absent à lui-même et surtout sourd aux requêtes permanentes de son désir. Il n'a plus souci de soi, se fait pure réceptivité, hors du temps et de l'espace, miroir de l'être. Telle est la disponibilité du « génie » qui en fait un être capable de création, soit d'enfanter une œuvre (d'où la métaphore exprimée par l'expression *punctum saliens* qu'il est vain, comme trop de candidats l'ont fait, de rapprocher du *punctum* évoqué par R. Barthes dans ses analyses sur la photographie). En ce sens, Schopenhauer met bien ses pas dans ceux de Kant en affirmant, à son tour, le caractère fondamentalement libre et désintéressé de l'expérience esthétique et l'exceptionnalité du génie.

Néanmoins, il est un autre point sur lequel il semble s'en éloigner. On peut être surpris de rencontrer dans le texte un vocabulaire de la cognition : la « conception désintéressée » est qualifiée de « tout objective » ou bien encore d'« entièrement objective ». Les productions de l'art sont dites « des productions vraies ». Enfin, la contemplation esthétique est le fait d'un « pur sujet de la connaissance ». Or, on le sait, Kant distingue avec force le jugement de connaissance qui s'exprime sur la conformité d'une représentation à son objet, du jugement de goût qui porte uniquement sur le rapport d'une représentation aux sentiments de plaisir et de peine du sujet. Comment, dès lors, comprendre que Schopenhauer confère à l'expérience esthétique la possibilité de produire une connaissance et fasse de l'art un moyen d'accéder au vrai ?

Face à cet apparent paradoxe, il faut se rappeler l'influence exercée sur la pensée de Schopenhauer par la théorie platonicienne des Idées. Si la dépréciation des apparences sensibles opérée par le philosophe grec a exercé une fascination sur le philosophe allemand, au même titre d'ailleurs que la lecture des Védas, c'est qu'il y trouve l'affirmation d'une réalité transcendante, éternelle, contenant le modèle de toutes choses, affirmation qu'il reprend à son compte, non sans l'adapter. Certes, le terme même d'« Idée » est absent du texte, mais celui d'« objectivité » y est omniprésent et, dans ce contexte, il ne se réfère en rien à la connaissance construite par la science. L'objectivité de la science est toujours, en dernier ressort, soumise aux impératifs du vouloir. Elle est une objectivité – ou approche de l'objet – intéressée, utile, procurant maîtrise ou puissance. Mais il est une autre sorte d'objectivité, celle que l'on peut atteindre par la contemplation, qui constitue une connaissance vraie, soustraite au joug de la volonté. La contemplation n'est donc pas seulement cette vision qui fait droit aux choses dans leur apparaître, mais elle est une vision d'exception, capable de remonter de la multitude des apparences à l'unité de l'essence, de la variété des individus à la compréhension de l'espèce. On peut, comme cela a été fait par quelques candidats, rapprocher cette conception de la théorie proustienne des essences. Comme Proust l'écrit, l'écrivain véritable ne se contente pas d'une littérature « cinématographique », faisant se succéder sans unité des notations réalistes, « qui s'éloigne d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui », mais il cherche à être celui qui, « en rapprochant une qualité commune à deux sensations, [...] dégagera leur essence en les réunissant l'une à l'autre, pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore, et les enchaînera par le lien indescriptible d'une alliance de mots. » (*Le Temps retrouvé*, in *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, coll. « La Pléiade », t. 3, p. 2280.)

Mais cet état contemplatif apparaît difficile à atteindre, comme le texte l'indique. Si « la nouveauté complète d'objets inconnus » en « favorise » la survenue, elle ne le réalise pas pour autant. « Favoriser », c'est faciliter l'avènement, sans pour autant accomplir. Certains objets, en raison de leur perfection propre ou de leur étrangeté, invitent à la contemplation, ainsi, comme l'a rappelé une copie, l'objet vu par Baudelaire dans une vitrine du musée chinois de l'Exposition universelle de 1855 et décrit en ces termes : « produit étrange, bizarre, contourné dans sa forme, intense par sa couleur, et quelque fois délicat jusqu'à l'évanouissement ». Tel est aussi le cas d'un paysage « pittoresque » qui, par définition, est un paysage digne d'être peint, qu'on perçoit en quelque sorte déjà comme une

peinture. Il y a, selon Schopenhauer, une puissance inspiratrice des beautés naturelles : un beau paysage, par la grâce de son heureuse organisation, nous arrache à l'appréhension utilitaire, nous déporte de notre vue mesquine, étriquée et pragmatique, pour nous conduire à une approche désintéressée. Mais cela n'est pas suffisant. Le sujet, de son côté, doit se disposer à recevoir cette perfection de l'objet. Ainsi, la vision ne devient contemplation que par une purification du sujet. La pureté est à entendre comme l'état d'absolue réceptivité, éloigné de tout calcul et débarrassé des requêtes incessantes du vouloir auxquelles s'ordonnent nos modes subjectifs de représentation. Le « pur sujet de la connaissance » évoqué par le texte est ce sujet, en quelque sorte décentré, libéré des catégorisations coutumières et du principe de causalité, qui ne ramène plus l'objet à lui. Le génie est d'ailleurs défini non comme celui qui aurait un don de pénétration directe dans l'essence des choses, mais comme celui qui parvient « à faire prévaloir un tel état » de réceptivité. La contemplation des Idées, on le comprend, ne se fait que par un mouvement conjoint où l'objet révèle, par-delà ces divers aspects, sa nature véritable et où le sujet se dessaisit de lui-même, de ses attentes, mais aussi des conditions ordinaires de la connaissance.

La contemplation, en ce sens, repose sur un mode d'appréhension directe, sans médiation, qui livre l'essence même de l'objet : l'intuition. L'intuition, par définition, s'oppose à toute reconstruction de l'objet. Situer un objet dans le temps ou dans l'espace, chercher sa cause ou sa finalité, c'est le recouvrir d'un réseau de relations qui en obstrue la connaissance véritable. On n'aboutit ainsi qu'à une objectivité partielle ou relative, non pas à une conception « entièrement objective » qui est la vision même des Idées. Comme l'ont fait certains candidats, on peut souligner la prééminence de la vision dans une telle conception – puisque contempler c'est avoir une vision élargie du monde –, mais à la condition de souligner que cette vision dépasse les phénomènes pour aller vers leur essence éternelle.

IV. Quelques éléments d'analyse et de réflexion sur le sujet

- La vision des essences

Comme nous l'avons déjà dit, la contemplation est pour Schopenhauer vision des essences. Certes, toute contemplation porte sur des objets singuliers : c'est telle ville, c'est tel paysage, c'est tel homme que je vois, mais ces visions n'ont de sens que si je vois à travers eux des essences (de la ville, de la nature, de l'humanité). À la différence de la philosophie qui peut être taxée de livrer des concepts abstraits, l'art, dans cette perspective métaphysique, réussit à nous faire remonter insensiblement du sensible, multiple et contingent, vers la saisie des essences. Contempler, c'est donc bien voir au-delà du visible. Une telle conception non seulement donne à l'art une source et une orientation, mais en produit aussi une des plus séduisantes justifications. C'est bien pourquoi, à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, Schopenhauer a été le philosophe des artistes (Wagner, Proust, Mallarmé, les Symbolistes, Kandinsky mais aussi, indirectement, Klee, par exemple).

La fonction souveraine attribuée à l'art détermine une exigence et fixe un critère d'évaluation. L'art n'est pas une simple reproduction des apparences. Dans un sens similaire, il ne saurait être confondu avec l'ornement ou le décoratif qui, tous deux, ne visent qu'à l'agrément et à la flatterie des sens. Les œuvres d'art qui se contentent de séduire, d'imiter platement, n'ont ni dedans ni contenu. Il en résulte que l'art n'est pas le résultat d'un exercice d'école, d'une fabrique convenue de beauté : il doit partir de la vision d'une essence et lui rester fidèle. Renversant l'axiologie platonicienne – comme l'avait fait en un autre temps Plotin en partant de présupposés différents –, Schopenhauer affirme que la copie doit permettre de remonter au modèle dont elle est issue. Cette thèse d'un nécessaire creusement des apparences ne manquait pas de possibles illustrations dans l'histoire de l'art. Par ailleurs, on voit ce que peut avoir d'éclairant et d'actuel la thèse de Schopenhauer au temps d'un devenir-image généralisé qui réduit les images au rang de simples reflets, en faisant courir au réel le risque d'une déperdition et d'un arasement.

Dans la peinture de paysage qui, à l'époque même où le texte est écrit, s'oriente dans le sens du symbole ou de la « tragédie » (c'est à propos des tableaux de Friedrich que le sculpteur David d'Angers parle de « tragédie du paysage »), il ne s'agit ainsi jamais de restituer ce que l'on voit, de rendre hommage à un coin particulier de la nature, mais de saisir le reflet de son propre état d'âme, de révéler l'architecture secrète et harmonieuse de la nature, ou encore d'en manifester l'infinie puissance (esthétique du sublime). À l'instar du portraitiste qui accentue les traits, distribue de manière

subtile ombres et lumières, défigure légèrement la figure pour qu'au-delà du visage se révèle une psychologie, le paysagiste travaille les apparences de telle manière que transparaisse à travers elles beaucoup plus qu'elles. Pour développer ces points, le candidat pouvait s'appuyer sur toute une série d'exemples : Friedrich, bien sûr, mais aussi d'autres peintres paysagistes allemands proches de lui tels que Runge, Oehme ou encore Turner, Monet, Cézanne.

Les exemples d'artistes ayant donné une dimension métaphysique à leur travail ne manquent pas, en particulier chez les peintres abstraits. Les candidats pouvaient ainsi évoquer avec profit les démarches de Malevitch, Mondrian, Kandinsky, Klein, Rothko, pour ne citer qu'eux. La référence à certaines réalisations vidéo de B. Viola, proposée par plusieurs candidats, pouvait s'avérer pertinente dans ce contexte.

- Critique de la contemplation

La distinction de la contemplation et de la représentation par Schopenhauer repose sur l'idée que toute représentation est, à l'insu même du sujet, inféodée à son vouloir. D'où la critique développée : dans la représentation, l'objet est toujours soumis à une relation intéressée qui le déforme et le dénature. La contemplation, elle, est précisément l'abolition de cette relation : une extase du sujet conjointe à un dévoilement de l'objet. Or, c'est précisément cette abolition, synonyme d'un « silence complet de la volonté » et comparable à l'expérience d'union à Dieu décrite par les mystiques, qui est problématique. Peut-on même parler d'expérience si le soi se fond dans ce qu'il contemple ? Et comment espérer, dans ces conditions, recueillir et transmettre une telle « expérience » ? Si l'on peut comprendre que le sujet doive se dépasser pour faire droit à l'objet, ce dépassement ne peut aboutir à une complète négation de lui-même. Comme dans la relation à autrui, les tentations fusionnelles ou l'abolition fantasmée des différences (ce que promet en fait la contemplation telle que l'entend l'auteur), peuvent se révéler délétères, voire morbides, car elles interdisent l'échange fécond. On pourrait dire, à l'encontre de l'auteur et comme le suggère l'esthétique pragmatiste de J. Dewey, que c'est la résistance même de l'objet et non sa donation dans une transparence absolue qui est formatrice du sujet. Dans des termes plus polémiques, il est possible d'accuser Schopenhauer de faire de l'expérience esthétique un substitut de l'expérience religieuse, d'inventer une nouvelle doctrine du salut dans le but de compenser un reflux des arrière-mondes (J.-M. Schaeffer). L'exaltation de l'art et de l'artiste, sublimé sous les traits du génie, aboutirait au refus de penser la production artistique et les conditions de son expérience dans leurs dimensions proprement humaines, en grande partie déterminées par des données historiques et sociales.

- Soupçon sur le désintéressement

Le soupçon à l'égard de la théorie schopenhauerienne peut porter sur un autre point. L'apologie de la contemplation n'est-elle pas, paradoxalement, intéressée ? Cette thèse ne fournit-elle pas les armes de sa propre critique ? La notion de désintéressement paraît en elle-même si problématique qu'on peut être tenté de la sonder comme le fait Nietzsche, tout à la fois le plus fervent admirateur et le plus mordant critique de Schopenhauer. Que veut au fond celui qui ne prétend plus rien vouloir ? Demander cela n'est pas jouer avec les mots de façon purement rhétorique, mais soulever une vraie question. Il est possible que sous la notion de désintéressement se dissimule un immense contresens, et sur la nature de l'artiste et sur celle de l'art. Le désintéressement est une forme de détachement à l'égard de tout ce qui nous relie immédiatement à la vie. En faire le noyau de la relation esthétique, c'est faire prévaloir des tendances ascétiques synonymes d'un refus de la vie. Tels sont les dessous inavoués de l'apologie de la contemplation « purifiée de tout vouloir » : « De peu de choses Schopenhauer parle avec autant de sûreté que de l'effet de la contemplation esthétique : selon lui elle agit directement contre l'« intérêt » sexuel à peu près comme la lupuline ou le camphre ; il ne s'est jamais lassé de glorifier dans cette manière de s'affranchir de la « volonté » le grand avantage et l'utilité du fait esthétique. » (Nietzsche, *Généalogie de la morale*, Troisième dissertation, p. 121). Tel est l'intérêt du désintéressement : constituer une véritable stratégie pour compenser imaginativement les renoncements aux plaisirs et attachements. Selon Nietzsche, Schopenhauer fait de la nature, comme de l'art, un spectacle qu'on peut tenir à bonne distance. Ainsi s'élabore une esthétique de « spectateur » (*ibid.*, p. 120), un spectateur qui n'est ni vraiment touché ni sujet à l'émotion, car il se tient à distance. Un être qui, en ce sens, tient du « touriste », du « voyageur de passage », y compris à l'égard de sa propre vie. À ce « spectateur-philosophe », Nietzsche oppose Stendhal, le « spectateur-créateur » qui conçoit l'art comme « une promesse de bonheur », qui voit en lui ce qui nous relie à la vie et non ce qui nous en éloigne. À une esthétique désincarnée du détachement s'oppose une esthétique du ra-

vissement. L'art, loin d'être une manière de fuir la vie sera conçu comme un de ses plus puissants excitants. Il n'est pas à penser comme ce qui nous relie à une quelconque transcendance mais, de façon purement immanente, comme ce qui alimente et stimule nos tendances vitales et rend plus belles les beautés qui déjà nous saisissent.

À partir de là, on pourrait revenir sur la manière dont les avant-gardes des années 1960, dans le sillage des avant-gardes historiques, ont essayé d'ébranler les formes traditionnelles de réception de l'œuvre artistique et de faire du spectateur un acteur et participant. Il serait également intéressant de s'arrêter sur la volonté d'abolir le fossé entre l'art et la vie (Fluxus) et sur la réaffirmation, dans des pratiques beaucoup plus récentes, d'une esthétique processuelle, interactive et « relationnelle ».

- Un art de l'immanence

De fait, une grande partie de l'art moderne et contemporain ne souscrit pas à l'idéal contemplatif de Schopenhauer. Pour beaucoup d'artistes, l'idée d'une expérience créatrice susceptible de rassembler en elle et de forclure toutes les puissances de vie est un repoussoir, en raison de ce qu'elle présuppose et implique. Faire de l'œuvre la cristallisation de la vision d'un génie, n'est-ce pas condamner son récepteur à une forme de passivité, n'est-ce pas établir une dissymétrie entre celui qui voit (au sens fort de celui qui a une vision) et celui à qui on donne à voir ? Comme si le spectateur était incapable de donner sens par lui-même et d'inventer les formes de son expérience. De nombreux théoriciens de la modernité se sont attelés à la démythification de la notion de génie (voire à la déconstruction de celle d'auteur) et, de façons diverses, ont tenté de faire place à la créativité du « spectateur ». Des artistes ont mené la contestation au travers de propositions qui ont pris l'aspect d'« œuvres ouvertes », appelant la contribution du « regardeur » (installations ou environnements qui laissent au spectateur l'initiative d'un parcours) ou requérant, de manière plus radicale, sa participation effective (*events* ou *happenings*). Pour tous, l'expérience esthétique ne prend sens et valeur que si elle est faite en première personne et engage une implication véritable. C'est d'ailleurs ce qui la rend apte à puiser sa matière dans le courant même de l'existence ordinaire, comme le montrent les artistes Fluxus.

De façon générale, l'idéal contemplatif paraît se nourrir de sentiments contraires à ceux qu'ont promus les diverses avant-gardes. « Les sentiments puisés dans la contemplation objective ou directement excités par elle », ont rapport avec la quiétude ou le repos serein, ces plaisirs négatifs de l'ataraxie qui naissent d'un renoncement sans concession au vouloir. L'art qui en est issu est un art de la réconciliation qui tente d'annihiler les tensions même de l'existence. Indépendamment de ses ressorts psychologiques, on peut soupçonner cette réconciliation symbolique de ne pas être neutre politiquement (dans un monde qui est loin lui-même d'être réconcilié). Quoi qu'il en soit, on est bien loin de l'inquiétude inhérente à la modernité, qui s'exprime tout à la fois dans le rejet des formes traditionnelles et dans l'exploration des multiples modalités de la relation sujet/objet au prix du trouble et de la perturbation des habitudes perceptives. De fait, les pratiques artistiques du xx^e siècle ne vont pas dans le sens de l'immense synthèse opérée par un individu d'exception dont rêve Schopenhauer mais, bien plutôt, elles font des contradictions, de l'impureté et de la violence de la vie leur matière même, au point que, selon la célèbre formule de R. Filliou, « l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art ».

- Expérience ordinaire, expérience esthétique

La notion de contemplation est à prendre avec précaution, en raison de son origine et des représentations idéologiques qu'elle charrie. De ce fait, on peut lui en préférer d'autres : attitude purement réceptive, perception à « distance » (E. Bullough), « structure intentionnelle » (J. Dewey), attention « intransitive » (E. Vivas), attention « désintéressée » (J. Stolnitz). On peut toutefois décider de la conserver, en toute conscience, pour désigner un type spécifique d'attention à un objet, sans identification pratique, hors du souci de l'usage, purement aspectuelle, pour reprendre un terme utilisé plus haut, que cet objet la sollicite intentionnellement (un objet artistique) ou non (un paysage, par exemple). Ceci étant admis, la question est reposée de savoir si une telle forme d'attention suffit à caractériser l'expérience esthétique. Pour y répondre, on peut choisir de suivre les perspectives ouvertes par M. Merleau-Ponty dont plusieurs ouvrages figurent dans la bibliographie. En un sens large, l'expérience esthétique sera envisagée et décrite comme l'expérience origininaire de la perception, soit l'insertion primordiale du sujet dans le monde, éprouvée sous le mode d'une intrication, d'une appartenance réciproque qui renvoie la distinction sujet/objet à l'inanité. En un sens plus restreint, on déterminera le

rôle crucial joué par l'art, et par la peinture en particulier, dans l'expression de ce qui est vécu sur le plan perceptif. D'assez nombreuses copies, se référant à la fin du premier chapitre de *L'Œil et l'esprit*, se sont ainsi situées dans le sillage d'une pensée pour laquelle il appartient au peintre de voir et de donner à voir, parce qu'il a la capacité de « plonger dans le sensible » et de restituer la « substance du monde ». Une autre voie, qui n'est d'ailleurs pas incompatible avec la précédente, consiste à prolonger certaines des analyses proposées par M. Dufrenne dans la *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Le chapitre IV du deuxième tome (« Le sentiment et la profondeur de l'objet esthétique », in *La Perception esthétique*, p. 481-526), en particulier, examine avec précision les diverses attitudes à l'égard de l'objet esthétique (« réflexion qui sépare » ou critique par opposition avec « réflexion qui adhère » ou sympathique). Mais on peut préférer l'approche plus contemporaine de G. Genette (*L'Œuvre de l'art*, t. 2 : *La relation esthétique*) qui, au travers d'un dialogue avec des philosophes analytiques américains, tente de maintenir la spécificité de l'expérience esthétique, non sans prolonger, d'ailleurs, les déterminations kantienne du jugement de goût (désintéressé et sans concept). Quelle que soit l'option choisie, l'effort pour caractériser l'expérience esthétique peut conduire à d'autres interrogations, sur la relation entre expérience esthétique et appréciation esthétique (jugement de goût) et sur l'éviction des dimensions sociales et politiques que semble présupposer l'attitude contemplative. Bien des copies ont mis en question l'idée selon laquelle la possession de connaissances puisse constituer un obstacle à l'expérience esthétique.

L'objectif de la première partie du texte de Schopenhauer est de nous faire saisir de façon concrète, à travers l'exemple du voyageur, ce qui sépare l'expérience ordinaire de l'expérience esthétique, de nous montrer que cette dernière, fondée sur une perception augmentée, ne peut se résorber totalement dans le cours ordinaire de l'existence. Le candidat pouvait trouver dans les thèses de J. Dewey de quoi prolonger une telle analyse, mais aussi de quoi la nuancer. Si, pour J. Dewey, l'expérience esthétique est bien l'expérience accomplie, elle s'enracine toutefois dans l'expérience ordinaire : « Cette compréhension [de l'art et de son rôle dans la civilisation] ne peut être atteinte que par un détour, par un retour à l'expérience que l'on a du cours ordinaire ou banal des choses, pour découvrir la qualité esthétique que possède une telle expérience. [...] Même une expérience rudimentaire, si elle est une expérience authentique, sera plus en mesure de nous donner une indication sur la nature intrinsèque de l'expérience esthétique qu'un objet déjà coupé de tout autre mode d'expérience » (*L'Art comme expérience*, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2012, p. 41).

Il n'en demeure pas moins que les arguments de Schopenhauer peuvent nous amener à prendre conscience de l'étroite focale à travers laquelle nous regardons le monde. En un sens, nous sommes des « indigènes » ignorant leur propre pays qui devons réapprendre à nous étonner du plus ordinaire. Une forte tendance de l'art contemporain est précisément de nous montrer la vie telle qu'elle est, telle qu'elle va, en faisant le deuil des embellissements ou des stylisations traditionnels. Cette assomption de l'ordinaire, voire du trivial, bien éloignée, il est vrai, de « l'horizon d'attente » auquel participe Schopenhauer, n'est peut-être pas en totale contradiction avec l'idéal contemplatif dont il nous instruit.

RAPPORT SUR L'ÉPREUVE ÉCRITE D'HISTOIRE DE L'ART

Membres de la commission Histoire de l'art :

Hélène BENZACAR-VILLAPADIERNA, Arnaud BERTINET, Christelle LOZÈRE-BERNARD, Pauline CHEVALIER, Cédric MOULLIER, Daniele RIVOLETTI, Christine SCHEELE, Corinne SZABO

Rapport établi par Pauline CHEVALIER

Programme :

L'œuvre et ses documents, de Marcel Duchamp à nos jours

Sujet :

L'artiste comme archiviste

1) Remarques générales

Tous les trois ans, le programme des épreuves est renouvelé, avec deux thématiques offertes à la réflexion des candidats, l'une concernant les XX^e et XXI^e siècle, l'autre abordant une période antérieure. Le jury tient à rappeler que ces programmes, assortis d'une bibliographie, doivent fournir le cadre d'un travail au long cours pour les candidats. La révision de quelques œuvres et parcours d'artistes clés ne peut suffire à la réussite de l'épreuve. Il est nécessaire que les candidats s'imprègnent des programmes tout au long de l'année et construisent une réflexion progressive grâce, en premier lieu, à la fréquentation des expositions et à l'observation des œuvres. La lecture des ouvrages de la bibliographie ne peut constituer à elle seule une étude des programmes. Le concours entend apprécier les qualités de réflexion et de conceptualisation des candidats, mais aussi leur capacité à observer, décrire, formuler un discours sur les œuvres, et à relier connaissances historiques et curiosité pour les pratiques contemporaines. Trop de candidats omettent cet aspect essentiel de l'exercice et de la préparation que constitue la fréquentation assidue des œuvres elles-mêmes, ou de leurs documents.

Le programme consacré aux XX^e et XXI^e siècle a été sollicité à nouveau cette année, alors que certains candidats semblent avoir fait l'impasse sur ce programme, qui a déjà fait l'objet d'un sujet l'année précédente. L'alternance des thèmes n'a rien de systématique. Il faut rappeler ici que négliger l'un des deux programmes ne constitue jamais une bonne stratégie dans la préparation d'un concours. La moyenne de l'épreuve est de 07.18 (moyenne des admissibles : 11.19) avec des notes allant de 01 à 19. Les copies les mieux notées émanent de candidats qui ont su proposer des exemples particulièrement pertinents, qui ne sont pas toujours ceux abondamment cités par trop de copies offrant des développements schématisés, sans réflexion personnelle. Le jury a valorisé les candidats qui ont témoigné d'une connaissance à la fois sensible, plastique et théorique des œuvres.

Ce rapport entend donner des conseils aux futurs candidats en rappelant les écueils récurrents, à la fois dans l'exercice de la dissertation et dans l'analyse du sujet, et en proposant des pistes de développement à partir des meilleures copies et des attentes du jury. Si les sujets et les programmes se renouvellent, les exigences du jury restent constantes. Il est vivement conseillé aux candidats de se plonger dans les rapports des années précédentes avant d'entamer un travail sur les programmes, travail qui doit se faire dans la plus grande curiosité intellectuelle des œuvres, des pratiques et des littératures sur l'histoire de l'art.

2) Considérations méthodologiques

L'exercice de la dissertation permet au jury d'apprécier plusieurs qualités des candidats qui se présentent, rappelons-le, à un concours menant au métier d'enseignant. Les exigences du concours sont aussi celles du métier d'enseignant. La dissertation, en six heures, fournit la possibilité aux candidats de déployer une démonstration argumentée, de développer des descriptions précises, de valoriser des connaissances théoriques, de les relier à une approche sensible des œuvres. Le survol des concepts et des œuvres n'est pas acceptable à un tel niveau. Le candidat doit non seulement savoir maîtriser la chronologie, les références théoriques, connaître les œuvres, mais il doit aussi savoir transmettre, argumenter, expliciter, démontrer. Clarté et précision peuvent assurer la réussite à l'épreuve qui aura été préparée avec un véritable engagement personnel du candidat.

Le concours propose une épreuve d'histoire de l'art : les œuvres ne doivent pas être là pour « illustrer » un propos, mais elles en sont l'origine. Trop de candidats tentent de faire le chemin en sens inverse : celui-ci s'avère périlleux et transforme les œuvres en faire-valoir d'une argumentation alors très affaiblie. La connaissance précise des œuvres est donc indispensable. Connaître une œuvre ne se limite pas à pouvoir en donner le titre, l'année, et le nom de son créateur (même si certaines copies peinent à pouvoir rassembler ces trois éléments). Ce sont aussi des matériaux, des techniques, des processus de création, des conditions de monstration, des dimensions, un contexte (historique, géographique), qui doivent être connus et analysés. La réflexion émanant d'une telle connaissance n'en sera que plus juste et plus fine. Il n'est pas nécessaire de faire montre d'un esprit de la liste en donnant des exemples les uns à la suite des autres : le jury a apprécié les copies qui valorisaient des exemples pertinents et non les dissertations qui citaient de très nombreux artistes sans jamais en étudier les œuvres.

Si l'analyse détaillée des œuvres est nécessaire, elle se doit d'être combinée à une maîtrise des textes théoriques proposés dans la bibliographie. Le jury peut percevoir aisément si le candidat a lu les textes ou s'il n'en a eu connaissance que par un tiers, un résumé ou un cours. Les cours de préparation peuvent apporter des synthèses très utiles, mais ils ne dispensent pas le candidat de se confronter directement aux ouvrages conseillés. L'épreuve doit se penser comme un point d'orgue à la préparation, à une réflexion nourrie, patiente, pour laquelle la lecture est un outil indispensable. Le jury est particulièrement sensible aux copies qui laissent apparaître une pensée structurée, qui ne convoquent pas les auteurs uniquement de manière superficielle, voire artificielle. Tout comme pour les œuvres, les références théoriques doivent être citées précisément et, là encore, la maîtrise de la chronologie n'est pas superflue. La pensée de l'archive et du document n'est pas homogène et hors du temps. Les candidats à l'agrégation doivent montrer qu'ils maîtrisent l'historiographie et les courants théoriques en se gardant de comparer ou de relier de façon cavalière des auteurs dont la pensée s'est épanouie dans des contextes très différents.

Le travail de lecture et de réflexion en amont est donc indispensable : le candidat doit s'entraîner et ne peut attendre le jour de l'épreuve pour mettre en relation œuvres, concepts et lectures. La structuration du propos nécessite une certaine agilité qui s'acquiert progressivement, et qui doit prendre forme le jour de l'épreuve dans l'aisance des transitions, des liens logiques et de l'organisation du plan. Le jury regrette que de nombreux candidats ne parviennent pas à rédiger des introductions satisfaisantes et des développements cohérents. Rappelons qu'une introduction doit mettre en évidence les enjeux du sujet, une problématique précise et une présentation du plan. Certains candidats ont tenté de donner des définitions préalables, souvent maladroitement et expéditives, quand l'introduction doit au contraire proposer des hypothèses, des interrogations. L'introduction pose les bases de la dissertation, un exercice qui doit révéler des questionnements et non une succession d'affirmations. Il s'agit bien d'une « dissertation » et non d'un « dossier » ou d'un « exposé » comme peuvent l'écrire certains candidats.

Enfin, il va de soi qu'une bonne copie ne néglige pas le travail de la langue et de l'orthographe. La finesse et la qualité du propos dépendent étroitement de sa forme. Le jury a parfois eu le plaisir de découvrir de très bonnes copies faisant preuve d'une écriture riche et variée, d'une syntaxe et d'un vocabulaire permettant de transmettre une pensée subtile. L'orthographe et la syntaxe laissent cependant à désirer dans bien des cas. Les noms d'artistes sont souvent les premières victimes d'un

manque de préparation des candidats. Beaucoup trop fréquemment, Christian Boltanski s'est par exemple transformé en « Boltansky ». Un travail de préparation plus approfondi de la part des candidats aurait évité ce type d'erreur. De même, comment plusieurs candidats peuvent-ils mal orthographier Marcel Duchamp (« Duchamps ») alors que l'artiste figure dans l'intitulé du programme ? Des négligences qui ont été lourdement sanctionnées puisque, souvent récurrentes, elles révèlent beaucoup plus un manque de travail et de curiosité qu'une étourderie.

3) Analyse du sujet

Le sujet proposé cette année, « L'artiste comme archiviste » s'inscrivait dans la thématique « L'œuvre et ses documents, de Marcel Duchamp à nos jours ». Le cadre chronologique n'était pas mentionné mais, compte tenu du programme, il était nécessaire de balayer le XX^e siècle, « de Marcel Duchamp à nos jours ». Certains candidats, qui semblent avoir fait l'impasse sur ce programme, ont tenté, en désespoir de cause, de faire rentrer le sujet dans le cadre du programme consacré aux périodes antérieures au XX^e siècle. En mêlant le sujet au programme « Art, science et technique du XV^e siècle à la veille de l'invention de la photographie », plusieurs copies résultent d'un travail de contorsionnisme intellectuel : comment comparer de façon satisfaisante Léonard de Vinci à Bernd et Hilla Becher ? Comment penser la relation entre Claude Gellée et Christian Boltanski sans s'égarer dans des approximations et des détours insensés ? La maîtrise de la chronologie et la précision requises par le concours devraient dissuader les candidats de s'aventurer dans de tels chemins.

De même, le sujet ne devait pas être pensé uniquement à partir des pratiques artistiques développées après les années 1960. S'il y a certes eu une « fièvre de l'archive » dans l'art depuis les années 1960, le sujet appelait justement à s'interroger sur des pratiques antérieures aux années 1960, par exemple en revenant à la pensée du document chez Marcel Duchamp, mais aussi chez Schwitters, chez Breton, ou encore dans la photographie d'August Sander dans l'Allemagne de la République de Weimar, ou dans les publications d'artistes telles que la revue *Documents*. Les pistes étaient multiples et le jury a apprécié les exemples qui permettaient d'embrasser le siècle dans son ensemble et de susciter une réflexion sur l'évolution même de la relation de l'artiste à l'archive.

Une autre spécificité du sujet résidait dans sa formulation : l'artiste est ici comparé à l'archiviste. De très nombreux candidats auraient traité de la même manière un sujet intitulé « l'art comme archive ». Il fallait saisir le sujet comme une réflexion sur le statut et la pratique de l'artiste, sur le métier, sur les processus de création et de monstration des œuvres. L'Agrégation d'arts plastiques est un concours qui nécessite de la part des candidats, à la fois une maîtrise historique et conceptuelle des œuvres, mais aussi une pratique, un engagement plasticien, une intelligence sensible, des savoirs techniques et plastiques. Le sujet proposé convoquait justement ici toutes ces qualités. Nul besoin de faire des schémas, des croquis ou des dessins dans la copie : aveux d'une difficulté à manier les mots pour la description, ils discréditent les capacités du candidat à transmettre une pensée et une réflexion dans un cadre d'enseignement. Le sujet laissait cependant la place à l'analyse de la création du point de vue de l'artiste. Le jury a par exemple apprécié les copies organisées autour de verbes d'action : « collecter », « trier », « classer », etc. Une telle approche témoignait d'une bonne compréhension des enjeux du sujet.

D'autres structures étaient possibles et le jury était très ouvert, prêt à valoriser des démarches originales à condition que l'argumentation, la précision et la pertinence des exemples soient au rendez-vous. Le jury attend avant tout des candidats une analyse précise du sujet et un développement cohérent. L'exercice de la dissertation est un dispositif contraignant dans sa forme, mais qui a le mérite de pouvoir accorder une grande liberté de raisonnement et d'argumentation pour les candidats. Les meilleures copies sont celles qui ont su tirer parti de cette contrainte pour proposer des développements qui ont suscité un intérêt, une curiosité, un plaisir dans la lecture pour les membres du jury.

4) Les attentes du jury

Les attentes du jury avaient été définies préalablement en plusieurs points :

- . Une analyse du sujet et une problématisation satisfaisantes ;
- . Une argumentation méthodique et structurée, fondée sur des exemples pertinents ;
- . Une qualité de rédaction répondant aux exigences du concours.

A partir de ces critères, le jury a émis le souhait de valoriser les copies qui témoignaient d'une maîtrise certaine de ce que sont les archives et le document. Le programme avait mis l'archive au cœur des considérations pour plusieurs sessions, il était donc indispensable que les candidats aient réfléchi au préalable à des définitions, des exemples de ce que peuvent être les archives et les documents, les deux ne désignant pas exactement les mêmes objets.

A la lecture des copies, le jury a été saisi par l'importance des lacunes dans la caractérisation de l'archive. Celle-ci est très rapidement définie comme un document, et beaucoup trop de copies assimilent l'archive à la photographie. Tout document émanant du processus de travail de l'artiste n'est pas archive. Le sujet appelait à interroger ce passage du document à l'archive. Comment l'artiste se fait-il archiviste ? Par quelle relation au document, par quel processus de classement, de conservation ? Le jury attendait donc du candidat qu'il ait réfléchi à la spécificité de l'archive : ses formes, ses lieux de conservation, ses usages.

Le dictionnaire (Grand Robert de la Langue Française) propose une première définition pour le terme « Archives » : « Ensemble de documents qui ne sont plus d'usage actuel, et sont rassemblés et classés à des fins historiques ». Si ce rapport n'entend pas être un précis méthodologique pour la préparation de l'épreuve, le jury rappelle combien ce travail de définition est indispensable dans le travail en amont, bien avant le concours. Cette définition met donc en évidence la finalité historique de la conservation de l'archive. Ainsi, l'artiste comme archiviste est aussi celui qui a une pensée de l'histoire, de la postérité de son œuvre, d'une pratique ou d'une époque. L'artiste n'est pas archiviste sans cette pensée de la conservation historique. Le document devient archive lorsqu'il est versé dans un fonds destiné à être conservé, préservé et peut ainsi devenir sujet de recherche, d'études. Le document ne devient archive que dans la pensée de sa valeur historique, quels que soient sa forme, sa qualité, son créateur.

De même, les archives n'émanent pas uniquement de personnages ou d'institutions célèbres. Les archives personnelles, familiales, d'anonymes, peuvent avoir autant de valeur pour l'œil de l'historien. Correspondances, documents officiels, photographies, films, notes manuscrites ou dactylographiées : les formes et les provenances de l'archive sont multiples et le jury a souvent regretté que les candidats ne voient l'archive que dans ses aspects les plus simplistes : l'archive « top secrète » ou les « documents confidentiels », voire l' « archive poussiéreuse ». Le futur enseignant doit savoir contourner les clichés et stéréotypes parfois offerts par notre environnement et le jury a été surpris de lire que les artistes étaient des « avant-gardistes » alors que les archivistes étaient « des êtres banals, de petits employés de bibliothèque ». Cette grande méconnaissance de ce qu'est le matériau archivistique ne pouvait que mener nombre de candidats dans l'impasse.

5) Difficultés récurrentes et pistes de développement possibles

Parmi les difficultés majeures, citons le manque de connaissance des œuvres qui est souvent à regretter et qui interroge l'engagement des candidats dans la préparation du concours. La *Spiral Jetty* n'était pas un exemple des plus pertinents mais il a posé un problème récurrent : nombreuses sont les copies évoquant une œuvre disparue. Quelques recherches superficielles auraient permis aux agrégatifs de se rendre compte que l'œuvre était toujours visible – certes pas toute l'année – sur le Grand Lac Salé aux États-Unis. Les attributions hasardeuses (« Jean-Louis David auteur du *Sacre de Napoléon* » ou encore « le *Radeau de la Méduse* par Delacroix ») sont un autre écueil que le candidat qui possède une solide culture artistique doit pouvoir éviter.

Certains candidats ont justement su puiser dans leurs connaissances historiques, littéraires, artistiques pour tenter de saisir les mécanismes d'appropriation de l'archive par les artistes. Par exemple, plusieurs copies ont mis en relation le travail de Georges Perec sur une archive de la vie quotidienne, des objets, des gestes ou des lieux familiers, et la pratique des artistes rassemblés sous l'égide des « mythologies individuelles » d'après les termes de Harald Szeemann pour la V^e Documenta de Kasel en 1972. Les exemples devaient être variés et ne pas relever d'une seule période, d'un seul médium, d'un seul mouvement. L'exhaustivité ne peut être un objectif (attention aux ambitions démesurées dans certaines copies qui souhaitent retracer, en six heures, l'histoire de la relation de l'artiste à l'archive « depuis les débuts de l'humanité »). La variété est cependant salutaire et permet de nourrir une argumentation solide.

La photographie a souvent été conviée, parfois à tort, comme le seul support de l'archive. La référence était cependant indispensable et le jury a remarqué de bons développements sur l'artiste qui collectionne et « archive » la société dans un lieu et à une époque donnés. On pense à des analyses judicieuses des séries d'August Sander sur l'Allemagne de la République de Weimar, ses métiers, ses habitants, ses catégories sociales, etc. Les analyses de Roland Barthes sur William Klein pouvaient être convoquées, tout en montrant que celles-ci avaient été largement critiquées, notamment par le photographe lui-même. La mission photographique de la DATAR lancée en 1984 destinée à documenter le paysage français au début des années 1980 était intéressante à plusieurs titres : elle s'inscrit dans une esthétique documentaire de la photographie, ici largement renouvelée par des artistes comme Raymond Depardon, Sophie Ristelhueber ou encore Lewis Baltz. Il ne fallait pas se contenter de citer les photographies de Depardon. En connaître le contexte de création permettait justement de comprendre comment de telles images étaient issues d'une commande destinée à « faire trace », à archiver un patrimoine immatériel qui n'était pas encore désigné comme tel.

La photographie pouvait aussi être celle de l'événement et de l'action éphémères, par exemple dans le cadre d'une installation ou d'une performance. L'artiste peut faire le choix de documenter sa pratique et d'en archiver les traces. Où se situe alors la limite entre l'œuvre et l'archive ? Comment l'artiste peut-il être archiviste de sa propre pratique ? L'exemple de la performance et de l'acte éphémère pouvait aussi permettre de s'attarder sur les formes de l'archive. La photographie n'en constitue pas le seul matériau. Le récit, le texte, le film, la vidéo, les témoignages, les notes préparatoires peuvent devenir des archives. Ils constituent d'abord des documents qui deviennent archives, par la volonté de l'artiste ou dans leur acquisition par une institution. Dans le cas de la performance, il était nécessaire de questionner l'archivage du processus de création et de l'événement. L'archive se constitue-t-elle *a priori* ou *a posteriori* ? Plusieurs ouvrages de la bibliographie (Anne Bénichou) semblent avoir été lus ou consultés par les candidats, qui ont su souvent en tirer profit.

Le sujet appelait à s'interroger sur la façon dont l'artiste adopte une posture singulière lorsqu'il utilise l'archive comme matériau de création : une autre forme de l'archive *a priori*. L'artiste peut se faire archiviste à des fins de création. Sans changer de profession ou d'activité, l'artiste emprunte les procédures, les techniques et les contraintes du travail de l'archiviste, dans le classement, la conservation, la présentation. On pense par exemple à « documentation céline duval », un exemple incontournable, ou encore à Pierre Leguillon (« *Le musée des erreurs* »), à Walid Raad (The Atlas Group), ou aux films de Jonas Mekas. La liste ne pourrait être exhaustive.

Parmi les pistes de réflexions qui pouvaient être poursuivies, en voici quelques unes :

1. Une analyse des lieux de création de l'artiste comme archiviste
1. Comment exposer la production archivistique ? Comment la diffuser ? Par le livre, la presse, l'exposition, etc.
2. Quelles distinctions doit-on faire entre archive et collection ? Entre l'archiviste et le collectionneur ?
3. Peut-on comparer les finalités du travail de l'artiste et celles de celui d'archiviste ? Comment penser l'*intention* de l'artiste ?
4. L'artiste travaille-t-il à des archives réelles ou fictives ? La frontière entre les deux est-elle toujours évidente ?
5. L'artiste comme archiviste se fait-il aussi historien ? Ethnographe ? Anthropologue ?

Il ne s'agissait pas de tout développer mais de montrer une aisance à relier les interrogations, à les enchaîner. Si le jury n'a pas d'attentes précises concernant le nombre de pages, il va de soi qu'une

copie de trois ou quatre pages ne peut déployer une pensée répondant aux exigences du concours. De même, une copie trop longue, sauf exception, risque de noyer l'argumentation par de trop nombreuses digressions. L'épreuve permet, en six heures, de proposer une véritable réflexion originale et personnelle, à condition d'avoir su se préparer en mêlant lectures, connaissances historiques, observation des œuvres, fréquentation des expositions, à une curiosité intellectuelle et plastique pour les pratiques contemporaines.

Alors que le programme pour les XX^e et XXI^e siècle se renouvelle à partir de la session 2016, le jury fait le vœu d'un engagement des candidats encore plus soutenu et plus passionné dans la préparation des épreuves. L'épreuve d'Histoire de l'art, comme le concours dans son ensemble, révèlent le goût des candidats non seulement pour la pratique des arts plastiques, mais aussi pour une culture et une histoire des œuvres et des objets : un goût et un intérêt qui, s'ils sont transmis au jury, pourront vraisemblablement être transmis à de futurs élèves.

RAPPORT SUR L'ÉPREUVE DE PRATIQUE PLASTIQUE

Membres du jury :

Anne BENOÎT, Carole BRANDON, Séverine CAUCHY, Jean-Louis CIMITERRA,
Agnès CLAUDEPIERRE, Philippe COUTEBERGUES, Jean JEROME, Élisabeth MAGNE

Rapport établi par Jean-Louis CIMITERRA et Agnès CLAUDEPIERRE

SUJET : MISE EN PLACE

Vous réaliserez une production graphique articulant l'intitulé ci-dessus et le document visuel proposé.
Document : Page 215 du catalogue *Manufrance*, 1967
25,6 × 18 cm

Critères d'évaluation :

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

De manière générale, lors de cette session 2015, le jury a pu apprécier la diversité des productions plastiques de la plupart des candidats ainsi qu'un usage de la couleur beaucoup plus développé qu'au cours des années précédentes. Malgré les contraintes imposées par ce type d'exercice, la qualité des réponses aux critères l'a conduit à une notation très favorable. Soulignons que plusieurs notes dépassent les 15 (les meilleures atteignent le seuil des 18). La moyenne générale est cette année de 06,67/20 soit une augmentation par rapport à la session précédente.

Avant de procéder à l'analyse proprement dite du sujet, le jury a considéré judicieux d'exposer quelques éléments permettant de mieux comprendre comment sont évaluées les réalisations des candidats.

Dans un premier temps, et après un travail préalable sur un échantillon des travaux, chaque réalisation est évaluée séparément, par deux membres du jury au regard des critères indiqués sur le sujet remis au candidat en début d'épreuve. Puis, dans une seconde phase, le jury, réuni en plénière, entérine ou non cette première notation. Durant ce nouveau stade de l'évaluation, chaque réalisation est alors confrontée aux productions des autres candidats. Ce n'est qu'au terme de cette dernière étape, qu'une note définitive est attribuée par tous les membres de la commission.

Comme indiqué et répété dans plusieurs rapports de jury, certaines conditions doivent être respectées afin qu'une production puisse être considérée comme conforme à l'évaluation.

- Le format grand aigle, 105×75 cm, est obligatoire. (NB le candidat doit vérifier les dimensions de format qu'il se procure sous cette appellation) ;
- L'usage de la photographie est possible à condition de prendre garde à préserver son anonymat. Une rupture d'anonymat aura pour conséquence l'irrecevabilité du travail. Au candidat de veiller qu'aucun doute ne puisse subsister à ce sujet ;

- Le cadre légal de l'épreuve proscrit tout élément qui n'aurait pas été produit sur place : ni objets détournés, ni images préexistantes, quelque soit leur nature ;
- Pour rappel, la copie blanche entraîne une élimination du candidat.

Conseils pratiques

Il est vivement recommandé au candidat d'indiquer systématiquement au verso du support le sens de lecture de sa réalisation en précisant haut et bas. Si tel n'était pas le cas, seule l'étiquette d'anonymat servira de repère. Elle peut conduire à des erreurs de lecture. Cela se fera au détriment de la lisibilité de la production.

Il est rappelé au candidat de ne pas accompagner sa réalisation d'une note d'intention. Cette épreuve diffère en cela de celle du CAPES.

Il n'est pas nécessaire de renforcer les feuilles en les fixant sur une planche si les choix techniques ne le justifient pas : les travaux sont manipulés avec la plus grande attention. De bonnes conditions d'accrochage assurées par des chevalets, des panneaux et pinces rendent inutiles ce type de précaution. De plus, celles-ci rendent malaisées tous déplacements des travaux lors des différentes confrontations.

Remarques générales

Les membres du jury ont pu, non sans satisfaction, rencontrer un éventail large de stratégies plastiques adoptées par les candidats. Si certains d'entre eux ont préféré situer leur production dans un registre figuratif, d'autres, au contraire, retinrent l'option de la distanciation au document de référence. Bien qu'il s'agisse d'une page de catalogue à la polychromie datée, il n'a pas été rare de rencontrer des partis-pris ne privilégiant pas pour autant ce seul aspect. La mise en page, les « pavés » d'écriture, la typographie ainsi que les pictogrammes présents dans le document, firent également partie des éléments retenus.

La diversité des techniques a contribué à élargir ce spectre des possibles. Celui-ci s'étendait de l'usage maîtrisé du fusain au collage le plus singulier, ou bien encore, de propositions numériques affirmées à des techniques mixtes les plus audacieuses. Cette prise de risque a généralement été plutôt bien accueillie par les membres du jury.

Certains candidats ont privilégié, non sans risque, des approches particulièrement radicales. Cette audace a pu être payante, car elle a conduit à des réponses singulières et clairement assumées. Cependant, nous mettons en garde les candidats qui souhaitent s'orienter dans ce type de posture. En effet, lors de l'évaluation de l'épreuve, il est arrivé que le jury rencontre des propositions le laissant plus que perplexe... surtout lorsque les productions pouvaient être plaquées sur n'importe quel sujet.

Enfin, rappelons qu'au-delà des exigences requises à l'agrégation externe, ce concours permet la sélection et le recrutement de professeurs d'arts plastiques de l'enseignement secondaire. Cette épreuve de pratique plastique d'admissibilité est le meilleur moyen d'évaluer la réelle maîtrise des savoir-faire du candidat, fondements même de son futur métier d'enseignant.

1) Le sujet

Dans cette première partie nous allons étudier plus précisément les deux composantes du sujet à savoir le document et l'intitulé. Nous invitons les candidats à lire les lignes qui suivent avec la plus grande attention, car y sont abordés les points fondamentaux de cette épreuve.

a) Le document

Cette année le sujet était composé d'un intitulé « Mise en place » et d'un document photographique provenant d'un catalogue de 1967 de *Manufrance*, première société de vente par correspondance française dans les années 1960 et 1970. Avant même d'engager une lecture attentive du document iconique, il paraissait évident que celui-ci semblait daté, qu'il s'inscrivait dans une époque depuis bien longtemps révolue : les Trente Glorieuses.

De nombreux indices pouvaient aider le candidat à déceler les caractéristiques et la singularité de cette page. De quoi s'agissait-il ? Sur une page centrale du catalogue, il était proposé deux types de tentes de camping familiales. Produit destiné aux classes moyennes aux petits budgets, la tente de camping renvoie évidemment aux vacances, aux congés payés, à l'évasion, à la vie en plein air.

Les tenues vestimentaires, le type de tente familiale et l'atmosphère générale du document, sont autant d'indices renvoyant à la France des années 1960. De même, la mise en page (aussi bien le texte que l'image), la tonalité générale des couleurs (le rouge et le bleu des vêtements comme celles des toiles de tentes, ainsi que le vert tendre de la pseudo-prairie) contribuent à créer cette atmosphère « rétro ».

Concernant les deux images juxtaposées, celles-ci sont construites sur le principe d'une mise en scène. Les tentes proposées sont présentées dans un cadrage serré. L'attitude des figures est très stéréotypée. Relative décontraction, sourires appuyés et tenues vestimentaires estivales renvoient à des codes visuels facilement identifiables pour le consommateur potentiel de 1967. Indéniablement, il se dégage de ce document une ambiance surannée et démodée.

La représentation du camping est également ici totalement idéalisée. L'espace des deux scènes s'établit dans un paysage verdoyant et ensoleillé. Transplantation estivale de la ville à la campagne, le camping sous forme d'hébergement touristique, semble inenvisageable sans l'ersatz du confort de la vie domestique reconstitué grâce à des moyens simples et fonctionnels, facilement constructibles. La dimension éphémère de cette installation s'accorde à une occupation provisoire de l'espace. D'un côté la nature et sa permanence, de l'autre la précarité de l'occupation des lieux.

Loin d'être un abri de fortune, la tente de camping obéit à des critères esthétiques précis : architecture de l'éphémère, elle n'en obéit pas moins à des attentes fonctionnelles et plastiques. Elle doit répondre à des besoins tels que : abri et confort, couchage et rangement, optimisation de l'espace.

Les plans complétant les descriptifs textuels confèrent à l'ensemble une impression de sérieux, de fiabilité de ce type de tente vanté par le catalogue. Cotes, dimensions et pictogrammes accompagnant chacune des images renvoient à l'univers de l'architecture ; ce supplément rationnel et technique offre un gage supplémentaire de fiabilité et de qualité au produit ici commercialisé.

Le candidat devait prendre le temps nécessaire de lire le descriptif d'accompagnement de ces deux tentes ; les termes employés et ton employés comme : « très belles tentes » « grandes tentes familiale », « légère et résistante », « la moins chère des tentes familiales », « facilités de paiement », « armatures solidarisées », etc. Ils viennent compléter sous la forme d'un argumentaire étayé et incontestable, les qualités du produit proposé. Ici encore, ce type d'argumentation ne correspond plus aux critères de vente actuellement en vigueur. Enfin, notons, l'articulation chromatique entre les bleus et les rouges des plans à ceux des prix affichés.

Il n'a pas échappé à bon nombre de candidats que ce document n'appartenait pas au registre artistique. Plusieurs propositions ont pris en compte de nombreuses caractéristiques énoncées plus haut. L'envie d'inscrire une réponse en résonance à la décennie des années 1960 s'appuyait quelquefois sur tel ou tel aspect de ce document ou encore faisait référence à la mode vestimentaire, aux codes chromatiques et/ou typographiques de l'affiche ou de pochettes de disques vinyle de cette décennie.

Le jury a pu apprécier la prise en considération de la mise en scène (au sens théâtral du terme) des situations. L'éclairage, la nature parfaite et accueillante (bien loin de l'ambiance réelle d'un camping...), ainsi que les arrière-plans sont autant d'éléments pouvant s'inscrire dans un registre scénographique ; la tente et le mobilier de camping fonctionnent ici comme autant d'accessoires scéniques.

De même, la pose figée des personnages renvoyait à l'univers de la figuration. La dimension scénographique et théâtrale du document répondait ici à une nécessité bien précise : celle de rendre compte d'une installation et d'une construction dans un espace donné avec une économie de moyens et un maximum d'efficacité. La mise en scène affirmait et optimisait les spécificités et les qualités du produit commercial. Ainsi, le glissement d'une mise en page (le catalogue) vers une véritable mise en scène affirmée (la réponse plastique du candidat) était un parti pris pertinent au regard du sujet.

Pour éviter le piège de la réponse trop littérale, le candidat devait donc impérativement s'appropriier le document, en l'analysant, afin d'y déceler toutes ses potentialités qu'elles soient iconiques et sémantiques. Encore fallait-il pour y parvenir, mettre en accord ses intentions aux moyens mis en œuvre. A ce propos, nous invitons les futurs candidats à se plonger dans la lecture des rapports des années précédentes, afin d'y mesurer la constance des remarques des jurys successifs.

b) Articulation entre l'intitulé et le document

L'intitulé du sujet « Mise en place » invitait le candidat à étudier l'articulation la plus appropriée au document visuel dans une mise en œuvre y faisant écho. Sa prise en compte est indispensable pour la constitution d'une réponse en accord avec le sujet proposé. Les notions sous-jacentes de processus, d'élaboration et d'occupation de l'espace semblaient manifestes et incontournables. Ainsi, réussir à établir des correspondances entre document iconique et intitulé rendait possible la mise en place d'une réponse plastique pertinente et cohérente.

Proposition et parti pris

Le jury a accueilli très favorablement des réponses singulières et aux partis-pris affirmés. En effet, plus d'une fois, des propositions ouvraient un peu plus encore le champ des possibles. Qu'il s'agisse de la finesse de l'appropriation du document visuel dans sa totalité que de la déclinaison de l'intitulé, le jury a su apprécier pleinement la variété des propositions assumées par les candidats.

Par exemple, certains éléments signifiants du document pouvaient être déclinés par des variations combinatoires autour des plans géométriques des tentes ou, au contraire, ce furent les figures qui étaient privilégiées. D'autres enfin, s'engageaient à reconsidérer totalement la scène initiale présentée dans la page du catalogue.

Notons que le jury a su évaluer favorablement la mise en place de citations issues d'autres champs artistiques comme le théâtre et le cinéma, (une référence explicite à *Funny Games* de Michael Haneke). Certaines citations subtilement intégrées et articulées à la composition plastique ont pu retenir toute son attention. Néanmoins, les membres du jury avertissent celles et ceux déterminés à montrer par tous les moyens des références artistiques, de la nécessité de faire preuve de discernement et de pondération. Celles-ci sont souvent maladroitement introduites ou plaquées artificiellement en desservant le propos par leur non pertinence.

Inversement, une approche trop littérale de l'intitulé a conduit un grand nombre de candidats à faire des propositions limitées et convenues. Il ne suffisait pas de prélever quelques éléments du document et les positionner sur le support pour obtenir une réponse plastique correspondant aux attentes de l'épreuve. De même, à trop vouloir expliquer ou démontrer, la réponse perd de sa force tant au niveau plastique que sémantique. Il n'est pas inutile de rappeler ici que les productions sont vues et revues par huit regards différents et, de fait, le jury est en mesure de déceler les intentions des candidats, même les plus subtiles.

Si l'épreuve laisse une très grande latitude au candidat pour les stratégies d'appropriation du document, il est vrai que le jury reste sensible au degré de pertinence de ces opérations. Parmi les meilleurs candidats, un d'entre eux, a su avec beaucoup de finesse s'approprier une des vues du document en privilégiant une mise à distance très ténue et en la restituant par des moyens graphiques d'une grande maîtrise (même cadrage, même angle de vue et postures des figures). Seuls quelques décalages ont permis de transformer les vues optimistes et hygiénistes des scènes de camping artificiellement construites, en tragédie froide et clinique. Ici, le parti-pris clairement assumé, se trouvait renforcé par des choix techniques en concordance avec les intentions initiales du candidat. Un autre a, quant à lui, préféré privilégier les premiers et les arrière-plans de l'espace du document, tout en les

articulant au reste de sa composition. Retenant le principe de la réserve, il a su jouer pleinement sur les oppositions vide-plein, couleur noir et blanc, graphisme au crayon ou pictural. Ou encore ce candidat, qui, avec un parti pris singulier réalisé en infographie, a su combiner adroitement différents espaces malgré l'emploi de registres d'expression opposés. En parvenant à inscrire une mise en place de tente schématisée dans un espace naturel en profondeur traité avec des effets picturaux, il y simulait la superposition d'un tissu tendu à la verticale, renvoyant au processus de l'installation d'une tente.

Si certaines réponses de ce type témoignèrent d'une réelle finesse, résultante de variations sur un même thème, d'autres, au contraire, se rapprochaient de la réponse indigente et révélaient la non maîtrise des moyens techniques mis en œuvre. Enfin, que dire au sujet de principes éculés composés de mise en abyme, d'apparition de mains dessinant le projet (trop souvent maladroitement représentées) d'effets gratuits de remplissage, de perspectives hasardeuses ou encore de dégradés. Trop d'effets finissent par être contreproductifs et nuisent à la compréhension de la réponse du candidat. Il en est de même pour les références au document iconique. Il s'agissait aussi dans ce cas de faire preuve de discernement. À trop emprunter à l'image, l'intention en devient confuse voire inexistante.

Maîtrise des moyens techniques et plastiques mis en œuvre

La maîtrise des moyens techniques est déterminante pour faire aboutir au mieux sa production. Encore faut-il accorder ce qui relève de la technique proprement dite aux opérations plastiques retenues. En effet, une production plastique trouvera toute sa cohérence et sa pertinence si le candidat a pleinement conscience des effets et de l'impact des choix techniques qu'il retiendra. Inversement, la non maîtrise et la pauvreté des opérations plastiques ne pourront être compensées par la seule démonstration des savoir-faire. Ce n'est qu'en parvenant à orchestrer au mieux ces deux paramètres que la proposition du candidat atteindra les objectifs attendus pour cette épreuve.

Les moyens techniques concernent autant l'usage d'outils les plus variés (qu'ils soient graphiques, picturaux et/ou numériques) que leurs mises en œuvre au service de l'intention.

De même, il est à souligner que maîtriser son support entre en compte dans l'évaluation. Trop de réponses ont révélé une mauvaise gestion du format. Il est nécessaire de rappeler au candidat qu'une phase de croquis peut se révéler bien utile pour éviter ce type de désagrément. En aucune façon, l'option du remplissage ne peut être une option à retenir.

La nature même du support semble avoir posé problème à quelques uns. Est-il nécessaire de rappeler que matériaux et support entrent en interaction; de leur accord dépend en grande partie la faisabilité de la proposition du candidat. Par exemple, carton, bois et plexiglas ont chacun des propriétés respectives ; celles-ci ne s'accordent pas forcément à n'importe quel médium.

A souligner aussi que les propositions se limitant à la démonstration sous forme d'inventaires de savoir-faire techniques, même s'ils sont bien maîtrisés, ne peuvent constituer qu'une réponse très partielle et très insuffisante à l'épreuve.

2) Évaluation

Les critères d'évaluation étaient les suivants :

- Prise en compte du document et intérêt de son exploitation au regard du sujet ;
- Complexité et singularité de la proposition lisibilité ;
- Maîtrise des moyens techniques et plastiques mis en œuvre.

(Pour rappel : la copie blanche entraîne une élimination du candidat.)

La distinction de ces critères est nécessaire pour donner aux candidats le plus de chance d'être évalué par des membres de jury aux sensibilités diverses, selon une même grille d'attentes. Il doit être entendu que ces critères ne peuvent être pris en compte séparément. Ils doivent être envisagés dans une articulation se faisant les uns par rapport aux autres. C'est bien toujours au service d'une intention, en rapport avec les exigences liées à cette épreuve, que les critères doivent être entendus. Doit-

on rappeler que cette épreuve s'inscrit dans un cadre précis où le candidat doit s'adapter à un certain nombre de contraintes. À l'aide des moyens plastiques retenus, le futur enseignant doit démontrer sa capacité à transmettre un propos et une idée compréhensibles par le jury.

Conclusion

Cette épreuve de pratique d'admissibilité convoque la maîtrise des savoir-faire spécifiques à chacun. Par ailleurs, le candidat doit adapter ses pratiques artistiques aux incitations variées du sujet. Celles-ci, sous-jacentes ou manifestes, devront être circonscrites avec pertinence. Ce n'est que s'il est en prise réelle avec ces différentes exigences, que le candidat pourra optimiser la mise en œuvre de sa réalisation plastique. Quel que soit le choix de ses outils graphiques, il devra faire la démonstration de leur maîtrise. Exploitant au mieux le format grand aigle imposé pour cette épreuve bidimensionnelle, il s'efforcera au mieux d'inscrire sa réponse dans une démarche contemporaine et de la faire entrer en résonance avec l'art d'aujourd'hui.

ADMISSION

RAPPORT SUR L'ÉPREUVE DE « PRATIQUE ET CRÉATION PLASTIQUES »

Membres du jury

Valérie ARRAULT, Marie BOIVENT, Jean-Louis CIMITERRA, Anne FAVIER, Lionel LATHUILLE,
Alain MARCHAND, Sabÿn SOULARD, Éric VALETTE, François WERCKMEISTER

Rapport établi par Alain MARCHAND ET Éric VALETTE

Rappel du texte réglementaire (80 n° 30 du 31 août 2000, arrêté du 10 juillet 2000).

Épreuve de pratique et création plastiques : réalisation artistique bi- ou tridimensionnelle à partir d'un sujet à consignes précises assorti d'un dossier thématique comportant des documents visuels et textuels. Les candidats ont le choix entre différents modes d'expression : dessin, peinture, gravure, sculpture, maquette, montage audiovisuel, performance, installation ou tout autre mode d'expression que le jury estime compatible avec la mise en œuvre de l'épreuve dans le cadre du concours.

Déroulement de l'épreuve

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

B – Réalisation du projet en deux journées de huit heures.

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

Coefficient pour l'ensemble de l'épreuve : 3

Sujet :

« La vie est un roman »

En vous appuyant explicitement sur le dossier thématique, montrez comment la proposition « la vie est un roman » peut prendre forme dans une création artistique.

Documents iconiques :

1. Sophie Calle, *Autobiographie : la robe de mariée*, 1988. Vue d'installation. Reconstitution d'une chambre avec objets liés aux *Autobiographies*. Fondation Ledig Rowohlt, Château de Lavigny, Vaud, 1996.

2. Pierre Huyghe, *3 rue Longvic, Dijon*, 1995, tirage offset sur carton de la photographie d'une installation, 87 x 67 cm.

3. Claude Closky, *Mon père*, p.14-15, Éditions M19, collection « Inventaire supplémentaire », Paris, 2002, impression offset à partir d'images publicitaires et de photographies de magazines découpées et légendées, 80 pages, 20 x 17cm.

Le rôle de ce rapport est de fournir une aide à tous ceux qui se préparent à l'épreuve de pratique et de création plastiques d'admission. Le jury a constaté qu'aucun candidat ne se présente aujourd'hui à cette épreuve sans avoir pris connaissance des précédents rapports.

Comme l'an passé, cette année l'épreuve s'est déroulée dans plusieurs bâtiments. Les candidats ont découvert les contraintes de l'espace qui leur était attribué le premier jour de l'épreuve. Chaque candidat disposait de la même surface au sol (9m²)

Nous rappelons que ce concours, comme tout concours, comporte également des contraintes de sécurité et des règlements que les candidats s'engagent à respecter.

I – CRITÈRES D'ÉVALUATION

Le jury a maintenu, pour cette épreuve importante de l'admission, les critères d'évaluation de l'année précédente. Pour cette session, la répartition des points a cependant été révisée, comme le précédent rapport en énonçait la possibilité. Ainsi, le jury a tenu à donner une plus grande importance à la réalisation plastique et à la soutenance, respectivement notées sur 9 points et sur 7 points.

1. Le projet (durée : 6 heures) est noté sur 4 points (6 les années précédentes). Sont évaluées, aussi bien sa lisibilité que la qualité de l'analyse des documents fournis, les qualités plastiques de l'objet, comme la clarté des intentions et l'originalité du cheminement. Pour le jury, il est important que l'ensemble du projet prenne pleinement en considération les enjeux artistiques et théoriques du sujet.
2. La réalisation (durée : deux fois 8 heures) est notée sur 9 points (8 les années précédentes). Sont évalués, le degré d'inventivité, l'adéquation des techniques mises en œuvre au regard des intentions visées, la singularité du dispositif élaboré par chaque candidat, en lien avec les données du sujet, et sa pertinence artistique.
3. La soutenance (durée : 30 minutes, dont 10 minutes de présentation de la réalisation et 20 minutes d'entretien avec le jury) est notée sur 7 points (contre 6 les années précédentes). Ce moment évalue l'aptitude à expliquer des choix conceptuels et plastiques et à affirmer le positionnement revendiqué par le candidat au regard du sujet. Cet oral doit permettre d'établir un dialogue fructueux avec le jury autour de sa réalisation artistique. Un entretien précise également la pertinence des références esthétiques et artistiques choisies pour la réalisation. Le projet et sa réalisation plastique forment donc un tout qu'il s'agit d'explicitier et d'argumenter lors de cette soutenance. Une formulation claire de la démarche permet au jury de percevoir et de comprendre comment un futur professeur agrégé s'approprie un sujet d'un point de vue tant artistique que théorique.

Concernant cette épreuve, le rapport de la session 2012 analyse de manière approfondie quelques attitudes et postures artistiques contemporaines, propres à aider les candidats à mieux se situer dans le champ de la création contemporaine, et à cette occasion, fournit une liste importante d'ouvrages de référence. Le rapport de 2013 donne des pistes détaillées sur la manière d'aborder un sujet et de définir une pratique artistique dans cette épreuve, en équilibre entre une position de plasticien et les contraintes dudit sujet. En aucun cas, y est-il rappelé, il ne s'agit ni d'escamoter le sujet sous des préoccupations plastiques relevant d'une pratique personnelle – même si cette pratique personnelle est essentielle et nécessaire –, ni de se réfugier derrière une simple réponse littérale à l'incitation. Le rapport 2014 montre des situations concrètes où sont explicités les défauts rencontrés et les qualités appréciées dans cette épreuve. Nous invitons donc les futurs candidats à relire ces rapports.

Cette épreuve de pratique et de création plastiques peut se résumer, à travers les trois moments qui la composent (le projet, la réalisation plastique et artistique, et la soutenance), en trois opérations successives, interdépendantes et complémentaires :

- la première, consacrée à la *conception* d'un projet artistique, envisage des pistes de travail, définit une intention et élabore une ou plusieurs propositions à partir de la sollicitation ;
- la deuxième, étape importante, est celle de la *réalisation*. Il s'agit de concrétiser la proposition choisie, de lui assigner une forme, afin de la donner à voir, et de l'exposer, au sens propre comme au sens figuré ;
- la troisième, est une phase *d'argumentation*, où par une analyse exigeante des différentes étapes suivies et poursuivies, et par le regard critique porté sur le résultat obtenu, dans le contexte actuel de création, se pense et se soutient une pratique plastique.

II – LE SUJET

Le dossier proposé aux candidats était constitué de trois documents visuels (des reproductions d'œuvres contemporaines) et d'une proposition textuelle, une incitation : « La vie est un roman ». La demande consistait à « s'appuyer explicitement sur les documents iconiques » et à montrer « comment la proposition « La vie est un roman » peut prendre forme dans une création artistique ». Il s'agissait donc de prendre en considération l'ensemble du dossier et de proposer une réalisation plastique élaborée à partir d'une réflexion personnelle cherchant à établir des relations pertinentes et problématisées entre les quatre éléments du dossier. Cette prise en considération ne peut en aucun cas s'affranchir d'analyses précises et engagées quant aux documents et à la proposition textuelle.

Analyses succinctes du sujet

Sans faire d'analyses approfondies de chacun des documents, les rapporteurs proposent ici quelques pistes de réflexion.

L'incitation

L'incitation proposée : « La vie est un roman » est une expression, elle évoque la posture consistant à faire de l'art avec la vie, ou à introduire dans la vie une forme d'art. Ainsi, cette expression et les trois documents l'accompagnant proposent de privilégier la dimension fictionnelle et narrative de l'art, que la référence au film éponyme d'Alain Resnais vient souligner.

Si la vie est un flux continu que personne ne contrôle véritablement, le roman, au contraire, permet de faire des choix, de proposer des mises en scènes et/ou des mises en formes, de procéder à des trahisons ou d'être loyal, d'imaginer des fables ou de créer des fantaisies. D'autre part, on peut souligner qu'une vie envisagée comme un roman, interroge la question de l'auteur : qui écrit ? Qui maîtrise la narration, choisit les faits et les événements qui seront racontés et mis en scène ? Le narrateur parle-t-il de la vie en général ou de sa propre vie ? etc.

Il est possible aussi d'envisager cette expression dans une dimension plus désuète : *La vie* pourrait être *une romance*. Si de grands romans ont marqué l'histoire de la littérature, d'autres sont inscrits dans un genre mineur, composé de multiples catégories : romans de gare, à l'eau de rose, *pulps*, etc. Étymologiquement, le terme *roman* qualifie un ensemble de langues (dont les quatre principales sont : l'espagnol, le français, l'italien et le provençal) formé à partir du latin. Ce terme désigne donc une langue moins savante que le latin, une langue compréhensible par tout le monde, une langue plus populaire. Ainsi, l'usage du magazine chez Claude Closky, et celui du panneau publicitaire chez Pierre Huyghe, pouvaient inciter à envisager cette lecture.

Cette proposition, associant *la vie* et *le roman*, invite les candidats à introduire une narration et un récit dans le champ de l'art, à transposer un récit dans le champ artistique, à donner à l'art une dimension romanesque. Ils doivent inventer des mises en formes artistiques, se saisir d'équivalents plastiques, où le point de vue d'un narrateur est forcément mobilisé. Le recours, chez Sophie Calle, à un récit embryonnaire et autobiographique, l'anonymat de l'intervention *in situ* de Pierre Huyghe, la modestie de celle de Claude Closky, sont des tentatives qu'il faut prendre en exemple.

Un tel sujet oblige les candidats à clarifier les définitions de certains termes : fiction (invention de choses qui ne sont pas réelles), histoire (récit des faits et des événements), narration (partie du discours qui contient l'exposé des faits), récit (action de raconter une chose), sujet (celui qui est soumis à une autorité souveraine), personnage (personne fictive mise en action dans une histoire)..., afin d'être en mesure de les *façonner* pour les insérer dans le champ plastique. Cette *saisie* par la définition peut également aplanir la difficulté à répondre à quelques questions simples : est-ce que je propose un récit ou une narration ? Quel élément déclencheur est-il mis en place pour que je me projette dans un personnage ou dans une vie racontée ?, etc.

On le sait, en Europe méridionale, particulièrement au XVII^e siècle, la relation à la littérature était résumée par la consigne académique *ut pictura poesis*, empruntée à Horace : faire de la peinture comme on écrit de la poésie. Ce mot d'ordre avait été contesté par Lessing, ouvrant ainsi la voie à notre modernité artistique. Aujourd'hui, revenir à cette problématique est une manière de questionner la narration contemporaine et particulièrement le rôle des formes non linéaires qui utilisent des langages plastiques narratifs innovants.

L'incitation « La vie est un roman » interroge aussi la capacité de l'art à nous raconter le monde, à s'en emparer pour en construire une histoire et sa mise en forme. La manière dont l'artiste prend position, s'inscrit dans son époque, dans une histoire ou dans l'Histoire, est particulièrement intéressante aujourd'hui, puisqu'au cours du XX^e siècle, nous avons vu la remise en cause des grands récits, conséquence d'un doute généralisé.

« La vie est un roman » peut enfin être compris comme une affaire personnelle : *ma vie* est un roman, j'en construis le récit, j'en fais une autobiographie, comme la littérature sait le faire. Là encore, la question ne peut être isolée des usages contemporains dans lequel le récit de soi prend des formes multiples et multipliées, le plus souvent narcissiques ou impudiques. Cette incitation, « La vie est un roman » suggérerait d'interroger également les réseaux sociaux mettant en scène des vies quotidiennes, fictives et romancées, dans des dimensions idéalisées très influencées par la culture des médias où tout se ramènerait à un irrémédiable instant du présent, à *un ici et maintenant* qui liquiderait tout passé et tout futur.

Les documents

Dans le premier document, Sophie Calle construit son récit à partir d'une mise en scène qui isole et expose un objet, un lieu, un environnement, qu'elle nous montre liés à une période supposée vécue. Son installation porte un titre pour nous imposer une lecture unique, révélant son caractère autobiographique, que l'on peut d'ailleurs accepter ou refuser. Mais dans cette image, elle nous conduit à penser que quelque chose s'est passé, ou se passe encore, entre les deux traversins, et que quelque chose se compose entre eux, la robe de mariée et le lit. Si elle condense ainsi ses souvenirs en les choisissant, en les modelant, en les mettant en forme, en les racontant et en les exposant, c'est évidemment pour *ordonner* sa vie passée (comme pourrait le faire un roman), pour faire de sa vie de l'art.

Dans le deuxième document, Pierre Huyghe a installé sur un grand panneau publicitaire, au carrefour d'une ville, Dijon, une image, prise précédemment, qui dédouble ce lieu et le redonne à voir : le passant est transformé en spectateur de son propre cadre de vie. Si Pierre Huyghe a choisi ici un point de vue, une perspective sur ce petit fragment de la vie ordinaire, dans ce quartier, c'est pour perturber l'espace et le temps, pour métamorphoser une personne anonyme en personnage de fiction, figé dans un décor, pour convertir un environnement quotidien en art, pour faire de la vie un art qui nous contraint à être témoins de la rencontre photographiée entre une passante et un personnage photographié. Il oblige ainsi à envisager un dialogue entre les deux personnages, mais aussi entre l'image et son lieu de prise de vue, et à percevoir une confrontation qui n'a peut-être jamais eu lieu. La passante a-t-elle vue l'affiche ? Est-elle une actrice ? Le photographe qui a enregistré cet emplacement a-t-il mis en scène cette coïncidence ? Ou était-il là au bon moment ? Remarquons que le point de vue du document n'est pas celui de l'image imprimée sur le panneau, il n'y a donc pas de coïncidence spatiale, il n'y a pas à proprement parler de mise en abyme d'une image dans une image.

Claude Closky, dans le troisième document, utilise l'écriture pour nous emmener sur une fausse piste. L'annotation rédigée par l'artiste en vis-à-vis de la photographie nous propose une confidence, un

récit de soi : l'écriture manuscrite, l'usage de la première personne du singulier et l'évocation du rapport au père, l'attestent. Pourtant, dans un même temps et avec la même évidence, la photographie est reconnue extraite d'une iconographie fabriquée, impersonnelle, aseptisée comme une publicité, ce qu'elle est. Si l'image fournie par la publicité a imposé à l'artiste cette proposition, alors son caractère autobiographique ne peut plus être accepté. La forme idéalement stéréotypée de l'ensemble nous offre une vision caustique de notre société, qui nous éloigne de la sincérité sensible qu'elle semblait évoquer. La vie, telle qu'elle est construite, filtrée, modelée par les représentations persuasives de la publicité, surtout lorsqu'elles s'appliquent à nous montrer un modèle de vie, devient aussi fictionnelle qu'un roman.

Ces trois fictions font résonner des univers sociaux discordants les uns des autres

Le travail de Sophie Calle présente un univers théâtralisé, pouvant évoquer un monde de princesses et de châteaux, un monde idéalisé, aristocratique et un peu suranné, où l'on vivrait sans avoir à se préoccuper des conditions matérielles de la vie.

Pierre Huyghe, inscrit au contraire son travail dans un contexte urbain offrant des signes de crise industrielle, de désindustrialisation : la cheminée d'usine, les murs de briques, les volets clos, l'ambiance mélancolique d'un quartier désaffecté, morose, nous entraînent vers une histoire sociale de notre siècle, facilement identifiable.

Claude Closky rappelle également l'époque contemporaine dans son travail ; ce ne sont pas les problèmes sociaux qui sont évoqués ici, mais la publicité sur laquelle il porte un regard critique, ironique même, sur ce qu'elle montre, met en scène et érige en modèle : les corps jeunes, sains, beaux, bronzés des « nouveaux pères » s'occupant de leur enfant.

Les trois documents interrogent également la complicité qui peut exister entre une œuvre et son public

Sophie Calle montre une installation qui reconstitue un espace intime, elle met en place des objets dont la filiation à sa mémoire reste ambiguë : il est difficile de savoir si cette robe est une pure fiction, ou si elle est *issue* de sa propre vie réelle – mais c'est aussi le cas pour les traversins, pour le lit et pour la chambre. Cette installation, Sophie Calle l'a proposée dans le cadre d'une exposition, dont le public sait sans équivoque, tout comme nous aussi le savons devant le document, qu'il s'agit d'une œuvre artistique.

Pierre Huyghe place son œuvre dans l'espace public, un lieu qui n'est pas habituellement celui de l'art. Il y installe une photographie qui n'a de sens qu'à cet endroit précis, sur ce panneau-là, et sur aucun autre, sur une surface qui accueille habituellement des affiches multipliées, répétées sur des centaines d'autres panneaux. Mais le spectateur de ce panneau particulier, à l'instar de la passante visible sur le document, ne voit pas là une œuvre, mais une image. Cette photographie inhabituelle, singulière, n'est probablement pas qualifiée d'*artistique* par ceux qui la croisent. Tandis que nous, observateurs de l'image de cette intervention *in situ*, savons qu'il s'agit d'une proposition artistique, nous en connaissons l'auteur.

Claude Closky a réalisé un livre d'artiste, imprimé (l'image en est issue). L'œuvre artistique est un multiple que l'on peut prendre en main, feuilleter, observer de près. Il utilise des images qui se rencontrent habituellement dans les magazines, que l'on manipule et que l'on peut parcourir. Si son intervention est modeste, il ne fait *que* reproduire et recadrer ces images en y ajoutant un texte amusant dans une appropriation ironique, elle n'en est pas moins perçue comme une œuvre d'art.

Pour terminer, il est important de souligner l'importance qu'il faut accorder, dans ces trois documents, aux titres, aux informations textuelles données, aux légendes, c'est-à-dire à tous les écrits proposés par ces trois artistes, ainsi qu'à la forme des images (leur composition, leur cadrage) proposant du sens. La symétrie et la frontalité de la photographie de Sophie Calle créent une solennité, évoquant tout à la fois la vie ritualisée et la mémoire. La prise de vue à distance dans l'image de Pierre Huyghe permet de présenter le contexte en minimisant l'image installée par l'artiste sur le panneau publicitaire

au profit de l'installation elle-même et de son arrière-plan. Le recadrage chez Claude Closky affaiblit le contexte publicitaire pour se transformer en une mise en scène d'une relation idéale et idéalisée entre un père et son enfant.

III – LE PROJET

Sa mise en œuvre

Pour le projet, les candidats doivent examiner et étudier l'ensemble du sujet, de façon explicite et sans exclusion (même si un classement est possible). Reprendre telles quelles les images, en prélever uniquement des figures, des formes, des détails, sans préciser la nature du regard qu'on y pose, s'avère pour cet exercice insuffisant et ne permet pas au jury de saisir et de comprendre l'élaboration d'une pensée plastique. Nous voulons souligner ici que recopier ou décalquer les images doit avoir et produire du sens. L'art n'est pas seulement issu d'un savoir-faire, ou d'un *comment* faire, mais aussi d'un *pourquoi* faire.

Les propositions ne doivent pas être trop rapidement fermées, elles conduiraient les candidats vers une incapacité à construire un point de vue personnel ou à une impossibilité d'ouverture vers de nouvelles et innombrables combinaisons. Il est important que les candidats ne développent pas la frustration d'une liberté jamais pensée, de désirs sans forme, de rêves rejetés ; ils doivent vouloir beaucoup, et ne pas l'oublier. Nous rappelons que le sujet doit être exploité, on pourrait presque dire *usé*, pour en tirer une démarche, une position, un engagement et une réalisation.

Cela commence, par la mise en œuvre d'une analyse textuelle et plastique du sujet, par repérer les enjeux iconiques, sémantiques et/ou artistiques susceptibles de déclencher ou nourrir la démarche artistique. Le rôle du projet est précisément de montrer le plus explicitement possible cette démarche, ainsi que les partis pris plastiques envisagés. Il ne peut être considéré ni comme une esquisse, ni comme une œuvre, ni comme une maquette.

Rappelons l'essentiel : il ne doit pas être une simple description et analyse de l'incitation et des documents, ni une liste des opérations techniques qui seront réalisées, ni encore le déploiement de connaissances littéraires, philosophiques et/ou artistiques, comme le jury l'a quelquefois rencontré cette année encore. Il doit simplement l'aider à considérer le raisonnement et le cheminement qui seront empruntés et mis en forme par les candidats.

Sa mise en forme

Le jury a apprécié les projets conçus et réalisés avec exigence, présentant un ensemble de propositions pensées pour préfigurer une réalisation. Ils montraient aussi bien les logiques que les intuitions suivies, le vocabulaire et les médiums envisagés, et dans lesquels, pour ce qui concerne les textes, la syntaxe et l'orthographe étaient soignées. (Attention : les candidats doivent surveiller l'orthographe des noms propres, trop fantaisiste parfois, même pour ceux qui étaient imprimés dans les documents qui leur étaient remis !) Le jury a également relevé que l'absence de texte pouvait nuire à la transmission des idées, et inversement, trop de texte pouvait rendre le dossier difficile à lire. Si la seule écriture n'est souvent pas efficace, l'énoncé simple en quelques mots ne l'est pas non plus. L'épreuve exige d'en trouver la juste dimension.

Cette année, dans le dossier, l'écriture pouvait parfois faire l'objet d'un travail calligraphique : s'il peut rendre alors le projet séduisant, lorsqu'il est simple et maîtrisé, il peut nuire à l'ensemble s'il est le fruit d'un effort maladroit.

Le jury a peu apprécié les projets compilant inutilement des références artistiques ou théoriques, semblant *plaquées* artificiellement, sans lui apporter des éclaircissements suffisants pour saisir et pour comprendre la réalisation, ainsi que les mises en forme trop compliquées, trop grandes, à déplier, à soulever, à relever..., rarement justifiées, soulevant alors la question de leur validité.

D'une manière générale, et pour conclure, les membres du jury réaffirment qu'un projet ne doit contenir ni éléments placés sans raison, présence gratuite pour le décor, ni formes se percevant comme le résultat d'un travail excessivement long au regard du sens qu'elles apporteraient et du temps de l'épreuve. Il s'agit, au contraire, de montrer les recherches esquissées, c'est-à-dire, tout ce qui alimente formellement et plastiquement la réalisation, sa mise en espace et sa monstration, tout en annonçant un engagement et une position personnelle.

IV – LA RÉALISATION

Généralités

Le jury a constaté une difficulté, pour un nombre important de candidats, à prendre en compte le sujet dans son ensemble – incitation et documents. Beaucoup de réalisations semblaient avoir été élaborées à partir de la pratique habituelle du candidat, sans déplacement ni prise de risque qui produiraient un sens nouveau, si bien qu'un grand nombre de propositions donnaient l'impression de pouvoir répondre à d'autres sujets et pas seulement à celui proposé en cette session : la soutenance devenait, dans ces cas de figures, une tentative assez vaine d'essayer de convaincre le jury de la pertinence de la réalisation. Nous rappelons, comme l'avaient déjà fait les rapporteurs de l'année dernière, qu'il est fortement déconseillé de venir aux épreuves de ce concours avec des projets déjà pensés et préparés, prêts à être *plaqués* au sujet. Si une pratique personnelle et régulière est indispensable, gage généralement d'une bonne saisie du travail demandé à cette épreuve, elle ne doit pas s'imposer à tout prix et dominer le sujet proposé.

Nous voulons souligner ici que la réalisation présentée lors de la soutenance doit, d'une façon ou d'une autre, se rapporter au projet. Il s'agit d'offrir au jury la garantie que la production évaluée appartient bien exclusivement au candidat.

Le jury a constaté qu'un grand nombre de candidats a concentré son attention sur des éléments secondaires reliant de manière formelle, souvent artificielle, les documents, comme par exemple les plis, le textile, ou même les trois âges supposés des personnages apparaissant dans les documents iconiques. Il ne s'agissait pourtant pas de caractéristiques déterminantes : elles ont souvent détourné les candidats des raisons pour lesquelles ces œuvres avaient été associées.

De même, le fait d'extraire des détails futiles des images pour y trouver des idées formelles, que le jury a apparenté trop souvent à des digressions sans intérêt, et sur lesquelles pourtant se sont construits des partis pris, a entraîné les candidats à s'éloigner fortement des enjeux inhérents au sujet.

Les médiums

Nous rappelons aux candidats que le choix des médiums et des techniques doit être évalué par eux au regard des intentions, mais aussi des modalités des réponses plastiques envisagées, et ne doit surtout pas être définitivement ni préconçu ni prédéfini. Les conditions du concours et les attentes du jury imposent une certaine maîtrise des médiums et du sens que porte leur usage, il serait donc inopportun, dans le cadre de cette épreuve, de pratiquer des techniques nouvelles. Le jury attend des candidats qu'ils construisent une réalisation suffisamment démonstrative de leurs compétences techniques, plastiques et artistiques, rappelons, encore une fois, que l'art ne valorise pas uniquement les savoir-faire.

La réalisation

L'incitation, « La vie est en roman », se prêtait légitimement à l'usage de textes dans les travaux : le jury a donc apprécié les candidats qui ont utilisé, ou saisi l'écriture dans sa dimension plastique, et particulièrement ceux qui ont pensé et anticipé que le public, c'est-à-dire le jury, pouvait lire, ou ne pas lire tout le texte.

Certains candidats ont compris que « La vie est un roman » interrogeait le potentiel narratif des arts plastiques, et ont su développer, amorcer, ou même simplement évoquer, des histoires. Cependant le jury a été surpris de rencontrer trop souvent une relative insignifiance dans leur contenu : souvent les travaux ne racontaient rien, ou se limitaient au contexte ou à l'environnement du concours. Raconter son concours, dans la temporalité même de l'épreuve, a été une stratégie si fréquemment utilisée par les candidats que le jury, au vu du nombre de cas rencontrés, a considéré qu'il s'agissait là d'un positionnement un peu attendu, sinon convenu.

Le jury a relevé que l'actualité, la vie du monde qui nous entoure, n'ont pas été suffisamment appréhendées par les candidats, alors que le sujet, précisément ouvert aux questions de récits, d'histoires et d'Histoire, permettait d'élargir leurs recherches dans cette direction.

De même, si le sujet se prêtait à un travail sur l'identité, le jury a relevé qu'il était trop souvent comprimé par une superficialité convenue. L'identité aurait pu se revendiquer avec le souci de montrer tout le romanesque qu'elle peut faire peser sur une vie. Au lieu de cela, sont apparus trop souvent, des *fantômes*, dans leur plus simple banalité, faisant triompher des modes d'être passifs, des identités creuses, sans effectivité.

Considérant *a priori* l'attitude propre d'un jury (qui, il faut le rappeler, se permet de toucher et de manipuler les travaux, ce que ne se permet pas un public habituel, et qui a connaissance du sujet avant même d'être confronté aux œuvres), certains candidats ont proposé des travaux qui n'auraient malheureusement aucune existence en dehors de ce concours. Ce qui est dommage. Ainsi, par exemple, des formes manipulables, alors que très fragiles, ont été présentées au jury, ou des interactions souhaitées ne comportant aucune indication formelle ou textuelle, ou encore des œuvres impénétrables qu'aucun titre ou élément lisible ne venait élucider... Si ces travaux peuvent être, à l'extrême limite, admis dans le contexte très informé du concours, ils ne pourraient pas exister tels quels dans un espace d'exposition habituel. Sans faire passer les lieux du concours pour des *white cube* d'expositions, ce qui serait évidemment difficile, il est attendu tout de même des candidats qu'ils agissent et interrogent le statut de leur production, comme s'ils étaient confrontés à un espace de monstration habituel, dans lequel les réalisations seraient vues par un public n'ayant ni le sujet ni le projet entre ses mains, et ne disposant pas de trente minutes de discussion avec son auteur.

L'accrochage

Tous les candidats disposent d'un même emplacement de 9m², délimité au sol protégé par une moquette en feutrine inamovible, en conformité avec les textes règlementaires du concours. Ces emplacements sont situés dans les divers locaux requis pour cette épreuve qui imposent des contraintes incompressibles liées aux espaces disponibles (petites salles de cours ou grands espaces : gymnase, salle polyvalente). Ces conditions de réalisation de l'épreuve ne peuvent être imputées aux résultats des candidats comme, par exemple, le fait d'être à côté ou non d'une fenêtre, de disposer ou non de la paroi d'un mur. Néanmoins, toutes les demandes spécifiques exprimées par les candidats pour travailler sur une grande planche comme support ou pour soutenir la présentation de leur réalisation (salles obscurcies pour les projections, mur-support, etc.) ont bien été prises en compte et satisfaites dans la mesure du possible. Le jury a été particulièrement attentif à la façon dont chaque candidat a su gérer l'ensemble des contraintes. Faut-il rappeler ici que composer, sans pour autant renoncer, avec les conditions matérielles d'exercice du métier en établissement relève des capacités attendues de la part de tout enseignant d'arts plastiques ?

Certains candidats ont ainsi su tirer parti de l'espace qui leur a été attribué, jouant d'éléments ou de caractéristiques qui, à première vue, auraient pu paraître parasites, mais qui, finalement, ont enrichi leur travail. Il faut relever que ces contraintes ne pouvaient en aucun cas justifier des approximations et des faiblesses plastiques importantes, ou même devenir une raison de mettre en cause l'épreuve. Nous rappelons que pratiquer l'art suppose une capacité d'adaptation à toutes situations, même celles qui seraient jugées ingrates. D'autres candidats ont pris la décision d'aménager l'espace mis à leur disposition, de construire des cloisons, de recouvrir le sol et de concevoir leur propre système d'accrochage. Quels que soient les choix effectués, c'est au candidat d'assumer la maîtrise de

sa présentation. Si l'accrochage doit tenir compte de la situation spécifique du concours, il doit manifester une cohérence vis-à-vis des choix plastiques revendiqués, même s'il est possible, lors de la soutenance, d'évoquer des situations d'exposition plus idéales (salle d'exposition dédiée, présentation moins contrainte, espace plus large, etc.). Nous rappelons l'importance de travailler avec sérieux l'accrochage des travaux de création, l'exigence de la monstration ne saurait être évacuée par les candidats parce qu'ils se trouveraient dans une épreuve de concours de recrutement. Au contraire, repérer chez un agrégatif cette capacité assure au jury qu'il saura également développer cette compétence au service des réalisations artistiques de ses élèves.

Rappelons que le fait de disposer d'un emplacement délimité n'impose pas au candidat son entière utilisation. Le jury n'a pas particulièrement valorisé les dispositifs complexes ni l'occupation maximale de l'espace attribué à chacun. Il a relevé que des propositions très intéressantes ont aussi pris la simple forme de livres, de dessins, de vidéos, de peintures, de carnets, montrés sobrement, sans installation artificiellement ajoutée. Il a également apprécié les candidats qui ont su s'adapter aux modalités d'exposition propres au concours et qui ont su s'adapter aux médiums choisis : choix de la luminosité ambiante pour une vidéoprojection, adaptation de l'image projetée à son support, capacité à laisser ou non le public (le jury) tourner autour d'un travail ou à manipuler l'œuvre. Certains candidats ont su faire preuve d'une grande lucidité quant à la singularité de la situation propre à l'épreuve, où le travail artistique n'est regardé que par un public de trois personnes (le jury), pendant un temps imparti.

Les critères

Au terme des trois jours de l'épreuve, les réalisations sont restées encore, dans une large mesure, ce qu'on pourrait appeler à l'état de *projets*, même si elles ont quelquefois atteint un niveau de finition avancée. Si le jury a pris en compte cette réalité, il a surtout porté son intérêt sur la qualité de l'évolution de la pensée et des formes, sur la capacité des candidats à s'adapter aux circonstances de l'épreuve, au déploiement et la maîtrise de leurs qualités plastiques, artistiques et techniques.

V – LA SOUTENANCE

Généralités

Cela a déjà été dit dans les rapports précédents, mais il est important de le redire encore cette année : le moment de la soutenance est décisif. Il offre aux candidats la possibilité de présenter et d'expliquer toutes les recherches ébauchées, travaillées et développées pendant les six heures consacrées à l'élaboration du projet et les deux journées consacrées à la réalisation, d'inscrire ses choix dans un contexte contemporain de création et dans un champ de références esthétiques et théoriques. Il leur offre également l'occasion de convaincre le jury de la justesse des options prises, et de l'intérêt des réponses apportées. Il ne s'agit surtout pas de tenter de masquer les éventuelles faiblesses plastiques de la réalisation par un discours prétentieux ou abscons, mais bien de proposer au jury une analyse précise et éclairante de son travail, d'en souligner les qualités ressenties, de dévoiler les raisons des choix opérés, sans oublier d'en révéler éventuellement les manques et les insuffisances. Le jury a pu apprécier la capacité de plusieurs candidats à développer leur pensée dans une simplicité et une rigueur qui montraient tout l'intérêt qu'ils portaient à une pédagogie persuasive.

Revendiquer ses choix

S'il est important pour les candidats de faire comprendre au jury comment les choix plastiques ont émergé de l'analyse de l'incitation et des documents, il n'y a nul besoin de lui imposer l'exercice d'une description détaillée de ces documents. Le jury les connaît !

Par contre, il est indispensable que l'ensemble du travail réalisé en amont, entendu comme la somme vivante des recherches plastiques, artistiques, techniques, esthétiques..., parvienne à se présenter

en une sorte de déploiement logique et utile à la compréhension de la réalisation. Certains candidats se sont remémorés leurs intuitions de départ, leurs premières esquisses, leurs conceptions initiales, un ensemble de souvenirs actifs, vivants, inventifs, pour organiser leur présentation et structurer les échanges avec le jury.

Nous rappelons qu'il est inutile de n'exprimer que des intentions, ou de n'annoncer que des hypo-thèses sur ce que l'ensemble aurait dû ou pu être, si les conditions avaient été tout autres, les candidats doivent parler de ce qui est là, devant eux et devant le jury. Il s'agit bien de revendiquer clairement leur engagement dans cette épreuve.

Porter un regard

Les candidats qui ont le mieux réussi sont ceux qui ont su porter un regard critique et précis sur leur dossier et sur leur réalisation plastique et en ont témoigné devant le jury. Ce sont également ceux qui, avec le recul et après avoir quitté l'accaparement aveuglant de la réalisation, ont su apporter des précisions ou des corrections sur ce qui semble inutile, au moment de la soutenance, ou qui aurait pu être fait ou montré différemment. Les candidats qui ont su voir et regarder attentivement leurs travaux, avec toutes les exigences requises, en discernant et en distinguant chaque élément, ont été ceux qui ont su se saisir plus facilement des questions ou des informations apportées par le jury pour comprendre autrement leur réalisation et réviser, dans l'improvisation, leurs analyses. Nous rappelons que les candidats doivent être attentifs aux questions et aux remarques du jury et y apporter des réponses ou des commentaires argumentés.

La préparation

À l'évidence, certains candidats ont su fournir les efforts nécessaires pour préparer leur soutenance, préparer leur parole, afin que, libre et contrastée, elle s'invente et s'éprouve dans la présentation même des différents travaux et dans l'échange avec le jury. Nous rappelons que la parole des candidats doit savoir obéir à une hiérarchisation, dictée par les formes et les dispositifs réellement présentés, il est donc inutile d'insister sur un détail, même s'il avait une grande importance intentionnelle au moment de la conception, mais il convient plutôt de parler de ce qui est véritablement visible, de la présence réelle et sensible de la réalisation et de son accrochage ou installation.

Certains candidats ont commis l'erreur de centrer leur projet, et donc leur soutenance, sur quelques détails relevés sur les documents, d'autres ont contrarié la lecture que le jury pouvait faire de leurs travaux en orientant l'échange vers une partie de la réalisation, et non vers sa totalité (vers un petit élément d'une installation, plutôt que vers l'installation entière), témoignant ainsi d'un manque de discernement quant aux modalités sémantiques propres aux formes plastiques.

La soutenance

Si beaucoup de candidats ont écrit le texte de leur soutenance, ce qui est le signe d'une volonté de bien se préparer, le jury a apprécié lorsqu'ils étaient capables de ne pas réduire leur présentation à une lecture, tout en installant un bon rythme d'énonciation et un juste volume de voix. Nous rappelons que la présentation du travail ne doit pas être une course bruyante : le plus rapide ou le plus tonitruant ne sera pas le premier. Ce n'est pas non plus une somme d'informations données en un temps record, ou une compilation exhaustive de citations, ou encore une démonstration d'acquis : c'est simplement une *présentation* qui implique de la persuasion raisonnable et raisonnée, une envie légitime mais subtile de convaincre de la qualité de son cheminement et de sa réalisation.

La parole

Face au jury, les candidats doivent se sentir détenteurs du pouvoir de parler, d'une parole précise, surtout dans l'emploi de certains termes, afin que leurs propos puissent lier véritablement le travail à sa réalité et à son contexte, mais aussi pour que le jury puisse créer à partir de cette parole, et au besoin contre elle, un véritable échange, un moment de discussion et de réflexion. Le jury le répète : cette épreuve est un concours de recrutement de professeurs.

Nous rappelons que la réflexion et la parole doivent contraindre les candidats à vérifier le sens de leurs travaux, afin qu'ils ne renoncent pas à leur propre relation analytique et sensible au travail plastique. On ne peut pas, d'une minute à l'autre, dire tout et son contraire, et s'excuser de la complexité de l'art et du monde. Autrement dit, la parole ne doit pas être la disqualification involontaire de la réalisation, en même temps que de ses fondements, elle doit échapper à la réduction monodimensionnelle du débat. Le jury a relevé, qu'en raison de la particularité du sujet, certaines prises de parole ont donné lieu à des formes performatives, qui, assumées comme telles, et clairement isolées du moment de la soutenance, ont pu enrichir le travail.

Les références

Pour soutenir et consolider leur exposé, le jury conseille aux candidats de citer des œuvres et/ou des démarches qui soient véritablement en relation étroite avec leur production, leur positionnement et leur engagement plastiques. L'approximation n'est pas admise. Si ces références sont une aide pour mieux penser les réalisations et les situer dans un champ de pratiques contemporaines, elles doivent être vérifiées, qu'elles soient théoriques ou plastiques. Conditions pour que le candidat puisse les articuler à son travail, et établir clairement le lien existant entre sa réalisation et ce qu'il cite. Nous rappelons qu'explicitier le choix d'une référence permet de préciser sa démarche, sa position et son engagement, et de signaler la richesse et la maîtrise d'un corpus théorique et artistique spécifique.

VI – CONCLUSION

Cette épreuve suppose que les candidats possèdent des qualités d'attention, d'analyse, de réflexion, de maîtrise, d'adaptation, d'exigence, de lucidité, de précision, de discernement, de persuasion, d'engagement..., nous pourrions poursuivre cette liste, ajouter d'autres qualités, et dessiner ainsi le portrait idéal d'un candidat. Mais, dans cette affaire, il n'y a ni portrait ni idéalité. Il y a l'art et son argumentation.

Chaque forme d'art proposée doit montrer un champ de surprise qui lui est propre. Quelque chose qui *excède la prise*, qui est imprévisible et qui produit une sorte d'interruption du monde : plus rien ne compte que cette chose. C'est précisément cela faire de l'art et le soutenir.

Et celui qui le fait et qui le soutient, ici le candidat, doit être capable de ne pas se stupéfier, d'avancer et de progresser sans *a priori* possible, toujours en adoptant une rigueur de la pensée et une justesse de l'action, sans préfigurer trop vite ce qu'il va atteindre : voilà ses principales aptitudes.

RAPPORT SUR L'ÉPREUVE DE LA « LEÇON »

Membres du jury

Philippe COUBETERGUES, Laurence ESPINASSY, Dominique GUILBERY, Isabelle HERBET, Jean-Michel KOCH, Sarah LALLEMAND, Yolande MAGNI, Cédric PIOT, Sophie RENAUDIN

Rapport établi par Isabelle HERBET et Sarah LALLEMAND

PRÉAMBULE

Cette session fait apparaître, au regard du nombre de candidats présents à l'épreuve, un nombre modeste de bonnes à d'excellentes prestations, la majorité des résultats se situant sous la barre du 05/20. Aussi, nous insistons pour renvoyer les candidats à la lecture des rapports de jury des trois années précédentes ainsi qu'à celle du rapport de jury du concours interne de 2007 dont l'analyse de deux constructions de cours apporte un accompagnement concret et progressif dans la méthode. De manière générale, une trop grande approximation est constatée quant à la connaissance du cadre réglementaire de l'épreuve. En effet, la dimension partenariale est trop peu souvent abordée. Quand elle l'est, cela reste de l'ordre d'une évocation sans que les enjeux de la situation proposée ne soient soulevés. À ce titre, la lecture de l'arrêté du 25 juillet 2014 (modifiant l'arrêté du 28 décembre 2009), section XII, fixant les modalités du concours, rappelle utilement que la leçon « inclut une réflexion sur *les ressources offertes par un partenariat structuré* avec les institutions et les professionnels des domaines artistiques et culturels ».

ATTENTION !

Une évolution importante est prévue quant au déroulement de l'épreuve qui se fera avec le support d'un dossier numérique sous format .pdf en lecture seule pour la session 2016.

INTRODUCTION

Se préparer au concours de l'agrégation suppose une prise de conscience aigüe du niveau d'excellence exigé. L'exigence inclut une responsabilité du candidat envers le savoir, envers sa propre posture au sein de l'institution qui le recrute, et vis-à-vis des élèves qui lui seront confiés. Ainsi, *se préparer* au concours de l'agrégation, tout particulièrement à l'épreuve de la leçon, requiert une force de décision consistant à *plonger* dans les œuvres, à *prendre à bras le corps* les programmes, ceux du concours tout autant que ceux de la discipline, les arts plastiques, à l'école. À ce titre, *expérimenter* la lecture des œuvres à l'aune des bibliographies des différentes épreuves du concours semble incontournable : *frotter* une œuvre à une autre, une période artistique à une autre, un mouvement à un autre. « Mettre des œuvres en relation critique » (selon l'expression empruntée à Bernard-André Gaillet) au regard des grands textes théoriques de l'histoire, ceux des artistes, des historiens de l'art, des esthéticiens, mais aussi ceux issus d'autres champs du savoir : littéraire, sociologique, philosophique, et d'autres encore. L'épreuve de la leçon suppose de *mettre à l'épreuve son savoir*, de le mettre en perspective en interrogeant les grands enjeux de la discipline, leur réactualisation. Cette dernière n'est possible qu'avec une maîtrise des repères incontournables de l'histoire de l'art, des grandes œuvres de référence qui interrogent celles du contemporain. Ce bagage en cours de construction est important car il constitue un vivier de questionnements au fondement de la méthode qui préside à

l'élaboration de la leçon. Fort de cet engagement essentiel dans la discipline, *choisir* relève d'une *mise en acte de la pensée* digne de ce que le professeur doit *construire* avec les élèves. Dans cet esprit, l'ensemble de la commission souhaite rendre opératoire la lecture de ce rapport en le déclinant sur le mode de verbes d'action qui préfigurent les attendus des trois grandes parties de l'épreuve : *préparer*, *exposer*, *dialoguer*. Ces parties mettent en exergue autant d'attitudes et de capacités à générer les compétences humaines et intellectuelles du candidat à l'enseignement des arts plastiques.

(SE) PRÉPARER

Durée de la préparation : quatre heures

LIRE

Préparer, c'est prendre son temps. Prendre le temps de *lire*, de *regarder*, en évitant de plaquer son savoir de manière réactive ou artificielle. Celui-ci peut en effet faire obstacle au regard, à une approche fine et approfondie des éléments qui sont donnés à l'étude. Le candidat est ici dans une pratique fondamentale du regard partant du sensible vers le sens. *Regarder*, c'est donc exercer un réel égard pour ce qui est porté au regard. Les plus belles prestations sont celles qui ont remarquablement manifesté ce souci d'une attention sensible et intelligible envers les éléments du dossier.

Le dossier est constitué de plusieurs éléments à prendre en compte : trois reproductions d'œuvres assorties de leur légende et d'une consigne très précise. Celle-ci, il faut insister, est à interroger dans toute son orientation : la question du sujet à développer vers un projet d'enseignement, la dimension partenariale à intégrer, le problème à percevoir. Les critères d'évaluation y sont en effet largement adossés.

Lire n'est donc pas uniquement déchiffrer, mais bien *être attentif* aux mots, épais de sens. Lire, c'est donc déjà *définir* tous les termes du sujet. Un terme contient toujours une promesse de polysémie à déplier pour ouvrir les pistes de réflexion qu'offrent les documents. Ainsi, comme exemple, tout le potentiel questionnant contenu dans le sujet « L'idée de voyage » s'est trouvé réduit par les candidats autour du thème du « voyage » (cf. infra : « Quelques exemples de sujets de la session 2015 »). Cette réduction du sujet, doublée d'un cruel manque d'investigation au cœur des termes « idée » et « voyage » et du génitif qui les réunit, annule toute la richesse du dossier. De même, le sujet « Les relations entre nature et culture » oblige à *engager une réflexion* sur les relations à l'œuvre entre nature et culture et non pas à se soumettre aux évidences de la dichotomie nature/culture, très convenue.

Il s'agit aussi de *ne pas confondre* document et œuvre. Les légendes, toujours très précises, nourrissent le regard porté sur les œuvres et leur réalité. Pour exemple, les dimensions d'une œuvre conditionnent pleinement les faits de l'artiste et l'effet chez le spectateur. De même, un format qui utilise ou détourne les codes d'un genre est signifiant, celui d'un feuillet de carnet aussi. Le fait d'*identifier* la nature de l'œuvre et son statut est essentiel. En effet, une esquisse préparatoire peut être à la fois un dessin et un dessein. Dans ce registre d'attention à la lecture, le titre des œuvres est un véritable levier pour les faire parler. C'est en cela qu'il s'agit de réinvestir des connaissances à partir de ce regard attentif qui fouille le visible et le lisible pour en tirer du sens. Il est donc primordial de *savoir extraire* les informations données à bon escient pour nourrir l'analyse de l'ensemble du dossier. Dans cet exercice, tout peut ne pas être dit. L'analyse du sujet est au service d'une dynamique didactique dont revient au candidat la responsabilité d'en dresser le contour. L'exhaustivité ne saurait faire sens, on ne peut tout traiter. Le regard est donc toujours constructif, structuré par des choix qui permettent de dégager des enjeux, étayé par des connaissances choisies et maîtrisées. En sélectionnant, le candidat *prend parti*. Fort de cette approche, il sera ainsi évité de faire une seule lecture lénifiante de ce qui pourvoit au sens, essentiel pour s'engager vers un projet d'enseignement construit, constructif et assumé.

PENSER

Penser, c'est combiner, organiser pour donner du sens. Les premiers matériaux à *relier*, action qui relève donc d'un engagement dans l'intellection du sensible, sont les œuvres proposées à l'étude. En cela, l'analyse doit être *comparative* plutôt que successive et séparée. En effet, *comparer* amène à organiser le regard et les idées. Cet éclairage dirigé met en équivalence les œuvres les unes par rapport aux autres et oblige à *spécifier* les notions qui s'y questionnent subtilement. Cette opération de comparaison différentielle, stimulante, prépare un terreau didactique dynamique. Elle révèle une capacité à faire des liens qu'une mise en perspective dans le temps doit nourrir pour placer les œuvres dans toute leur historicité. Il s'agit donc de *repérer* le contexte historique ou du moins la période à laquelle se rattache l'œuvre, de mesurer son audience critique, celle de l'artiste, du mouvement artistique s'il en est un. Le candidat convoquera utilement d'autres démarches artistiques pour étoffer son analyse, préciser ses idées. Dans l'oscillation féconde entre les œuvres et les invitations faites à d'autres, il est nécessaire de ne pas se restreindre, comme c'est trop souvent le cas, aux XX^e et XXI^e siècles qui limitent la portée transhistorique des enjeux dégagés. Le savoir prend alors sens dans une mise en relation dialectisée incluant notamment les dimensions esthétique et historique trop peu sollicitées. À cet égard, et parce que le savoir n'est pas inerte, le candidat doit *réactiver* ses connaissances digérées lors de ses cinq années au minimum d'études spécialisées. Il faut penser cette partie du concours comme l'occasion de croiser, tisser, relier, nouer parmi ses connaissances (dont, rappelons-le, celles relevant d'autres champs et domaines) un motif singulier, motivé et motivant. Ceci, toujours, à l'égard et en regard des œuvres, dont on interrogera aussi le processus, la prise en charge des filiations et/ou ruptures, leur réception selon les époques et contextes, voire celle que pourraient lui réserver des élèves (rejet, incompréhension, séduction etc.).

Les éléments du dossier vont donc permettre au candidat d'engager sa réflexion et son action didactique. La problématisation est (doit être) en cela absolument dynamique, un arc sous-tendu d'axes réflexifs, un pont entre savoir et savoir enseigné. C'est une opération mentale qui interroge les œuvres, en fait émerger des enjeux spécifiques. Poser une problématique, c'est choisir, au sein de ces enjeux dégagés, une interrogation porteuse de sens didactique : plastique, artistique, esthétique, historique, pédagogique, éthique, existentiel. Elle légitime les choix du candidat futur enseignant et doit donner à la fois orientation et ouverture à la transposition didactique.

CONSTRUIRE

Afin que l'ensemble de la présentation soit solide, un choix de construction doit permettre d'équilibrer les différentes parties, toutes essentielles : de la pratique du regard et de la pensée du candidat jusqu'à comment mettre en œuvre, par le sensible, le sens grâce à la pratique plastique et artistique de l'élève.

Pour *envisager* (donner figure) à cette construction, il n'y a pas de modèle de présentation attendu : le candidat peut *organiser* son développement comme il le souhaite pourvu que les liens soient maintenus, entre sa pratique du regard et sa pensée, entre l'analyse du dossier et le développement didactique et pédagogique.

Un futur professeur, visant la compréhension et l'adhésion de tous ses élèves, peut saisir ici l'occasion toute professionnelle de *fabriquer* des outils pour voir : carte de type heuristique, croquis, schéma rendant compte d'un dispositif d'enseignement, plan de la séquence, codes couleurs, etc. Ces outils peuvent permettre d'éclairer les articulations didactiques et pédagogiques, celles-ci étant toujours portées par un vocabulaire précis et maîtrisé. L'objectif est de *viser la clarté* du propos, la rigueur dans l'exposition de la leçon et sa lisibilité.

Si toutes les parties sont d'importance, elles doivent toutes être le sujet d'une vérification sur l'ensemble de la chaîne didactique, du savoir au savoir enseigner. Cependant, si le candidat doit maîtriser à ce niveau les connaissances et sa capacité à problématiser, il n'a pas encore l'expérience d'un milieu professionnel complexe. Pour autant, il est amené à rendre crédible une situation virtuelle. En cela, non encore réalisée, celle-ci doit pouvoir l'être dans toutes ses dimensions. Le candidat est donc amené à *s'approprier* les éléments qui lui sont donnés comme cadre, du champ disciplinaire au

cadre institutionnel. Les programmes en effet ne sont pas simplement à citer, mais sont de véritables contributeurs à la construction et à l'appréhension de la pensée pédagogique, plastique et artistique.

Pour *construire*, le candidat doit donc *s'approprier* la matière conceptuelle qui lui est donnée pour en faire un matériau de conception. *S'approprier* c'est donc faire sien, comprendre pour donner existence, faire vivre le prescriptif afin de ne pas en faire une coquille vide. C'est rendre habitable la structure : préciser l'entrée choisie dans un programme, pouvoir dégager des apprentissages légitimés, rendre sensible la construction de la personne par des compétences engagées, créer des ouvertures où le souffle de l'art peut passer, concevoir des dispositifs où la pratique plastique, centrale, génère des rencontres ouvertes et ambitieuses avec l'art. Un exposé se doit donc d'être un accueil des possibles, jusqu'aux pistes de réalisations, de démarches, de postures artistiques des élèves.

EXPOSER

Durée de la leçon : trente minutes maximum

ANALYSER

Analyser, c'est *conduire* et *construire* un regard avec un objectif. Si toute construction est jointement, croisement, toute conduite est déplacement. Le candidat amène donc l'auditoire dans un espace de regard réflexif, mené par la comparaison, la déduction, le repérage, les mises en relation entre les trois documents distincts. Livrées à la réflexion du candidat, les œuvres sont l'objet d'un maillage notionnel qui fait jointure. En effet, il faut *articuler* les œuvres entre elles pour permettre le mouvement de la pensée, l'ouverture au sens. Le feuilletage des connaissances apporte de l'épaisseur au raisonnement et le tuilage des caractéristiques des œuvres de la profondeur à ce tissage qui mène à l'émergence de paradoxes, nuances, clivages et proximités, terreau indispensable à l'énonciation d'une problématique.

Afin que les mises en relation construisent le sens et instruisent le regard, il faut *justifier* les rapprochements et les dégagements. C'est dans ce cadre que le candidat est amené à faire vivre l'œuvre en en révélant ainsi toute la richesse, l'amplitude historique, esthétique, artistique, plastique, etc.

Dans cet acte, dès l'analyse, le candidat **pense pour donner à penser**. Cela ne peut se faire sans *matière à penser*. Les connaissances sont alors à *utiliser* avec soin et pertinence. A ce niveau d'étude et de responsabilité, l'exigence attendue des membres du jury de cette session s'est trouvée confrontée à pléthore d'approximations, de confusions et à un manque cruel de culture antérieure au XX^e siècle. Les œuvres, les mouvements, les écoles, les artistes phares sont écartés, dans l'ignorance des grandes périodes de l'histoire de l'art. Il en est malheureusement de même pour les auteurs de textes théoriques fondamentaux (d'esthétique, de philosophie, manifeste de mouvement artistique, etc.) qui sont de précieux outils et support pour penser l'art. Or, il s'agit bien d'*interroger* les formes, les ruptures, les styles, les gestes, les techniques qui font sens par rapport à un contexte. Sans cela, la problématisation manque d'appuis, de perspectives et d'effet d'ondes qui élargissent nécessairement la réflexion.

PROBLÉMATISER

Le candidat comme le professeur a la responsabilité de *faire émerger* du sens pour articuler savoir et savoir enseignable. De manière subtile (c'est-à-dire, littéralement, ce qui est « sous la toile »), il tire les fils, à partir du dossier, qui vont structurer la trame du dispositif d'enseignement. La problématique engagée va garantir la possibilité de *s'interroger* et d'*interroger* les œuvres dans le(ur) temps et la pratique des élèves dans la durée. Il faut la déployer, lui donner toute sa portée. Ainsi, la problématique ne doit pas être juste énoncée mais réactivée régulièrement durant l'exposé comme il en est au cours d'une séquence d'enseignement. Elle *donne sens* au dispositif choisi qui assure aux élèves les moyens de se l'approprier. Complexe, elle ne l'est cependant pas dans sa formulation. Elle doit de-

meurer accessible et pertinente. En somme, claire et dense dans sa potentialité discursive et plastique, elle se définit selon Jacques Ardoino comme :

questionnement organisé, instruit, pensé tantôt comme ensemble de problèmes dont les éléments sont liés entre eux et dépendent mutuellement les uns des autres pour leur intelligibilité (par exemple, « la problématique du sens » pour le Petit Robert), tantôt comme art ou science (voire manière subtile) de poser les problèmes, nous convient tout à fait. L'exposé d'une problématique constituerait alors le projet d'approche et de développement d'une question reconvenue complexe, en tenant le plus possible compte de la diversité et de l'hétérogénéité de ses aspects (multiréférentialité). (*Les Avatars de l'éducation*, Paris, PUF, 2000, p. 5.)

Riche, la problématique conduit les choix didactiques, pédagogiques jusqu'à l'acte de verbalisation. Celle-ci, du reste, ne doit pas être un simple terme technique obligé et désincarné qui arrive en fin d'exposé et en fin de pratique, mais doit véritablement permettre aux élèves de se positionner dans leur choix. L'émergence du sens doit pouvoir se conduire, donc se vérifier régulièrement avec des modalités de repérages différentes. Articulée aux temps forts du dispositif d'enseignement, la verbalisation assure aux élèves la possibilité d'une mise à distance essentielle. Elle les engage à *s'interroger* sur la pertinence de leurs choix, à interroger autrement leur relation aux œuvres et aux réalisations des autres, à *penser la divergence complexe* qui nous relie et nous ouvre. La capacité essentielle à problématiser assure l'ambition d'un dispositif pédagogique à la fois ouvert et réflexif. Nous savons combien l'opération de penser, d'inventer, n'est pas une ligne droite, aussi est-ce l'occasion pour le candidat de *donner à penser* en formulant des hypothèses qu'il peut exposer, pour mieux justifier de ses choix et/ou montrer un cheminement de la pensée parfois proche du processus créatif.

TRANSPOSER

La transposition est en effet une démarche pédagogique créative qui a comme objectif général de faire rentrer tous les élèves dans un scénario d'apprentissage stimulant. A cet égard, il faut se représenter la classe, rendre vivant le dispositif, nommer ce que font les élèves en terme d'opérations plastiques, procédures, mise à distance, etc. Il faut être clair avec l'objectif de la séquence, ce qui permet aussi de clarifier son propre positionnement didactique et pédagogique en évitant de dresser une liste de séances sans perspectives ambitieuses ni clairement définies. Il s'agit encore de s'impliquer véritablement en trouvant dans les programmes tous les ferments notionnels et conceptuels des arts plastiques dans une visée de construction d'une personne agissante, responsable, éclairée. Ainsi, le candidat donne une place active à l'acte d'enseigner et montre sa capacité à *donner de l'épaisseur* aux programmes en les faisant vivre et en en montrant tout l'intérêt. Un dispositif de cours ne peut donc rester sur le mode déclaratif. C'est dans son argumentation qu'il prend sens. Pour exemple, combien de fois la terminale facultative était choisie comme vaste « fourre-tout » où tous les dispositifs touchant peu ou prou la question de la présentation s'y rattachaient tant bien que mal ! Il s'agit bien davantage de *développer* la séquence en prenant véritablement en compte l'élève et son contexte, en justifiant finement les choix opérés. L'élève en effet n'est pas une entité *ex nihilo*. Il participe à un environnement où il a suivi un parcours qui devrait être substantiel au lycée et présente donc des acquis en termes de savoirs, savoir faire et savoir être que l'enseignant choisit de solliciter. La séquence doit donc se *raccorder* à une progression dans le souci d'une progressivité des apprentissages. S'approprier les programmes revient aussi à prendre en compte leur articulation dans la durée pour une construction de compétences dans le temps. Dans cette perspective, lorsque le candidat précise le statut de l'évaluation (diagnostique, sommative, formative), celle-ci prend tout son sens.

C'est dans ce cadre opérationnel qu'est attendu un vocabulaire précis au niveau pédagogique. Or, il ne peut être précis que s'il est *relié* à un dispositif qui le manifeste. Une « situation-problème », si elle est énoncée, doit l'être. Ainsi pour exemple, l'incitation « J'apparais, je disparaïs » suivie de la consigne « Réalisez une production plastique dans laquelle vous apparaîtrez et disparaîtrez autant de fois que vous le souhaitez » n'en est pas une. Mais, après réflexion menée durant l'entretien, « J'apparais et disparaïs en même temps » en devient une.

Enfin, la dimension partenariale est soit totalement ignorée, soit souvent trop peu pensée comme partie intégrante du projet d'enseignement. Or, le futur enseignant appartient à un collectif avec lequel

il doit composer. Le partenariat se pense donc collectivement, se construit en cohérence avec le projet d'enseignement du professeur et se met en œuvre à plusieurs voix pour créer potentiellement de nouvelles voies. Ce qui fait qu'il devient *structuré*. Cette articulation renforce les compétences qui se construisent dans celui-ci, crée des liens nécessaires et fertiles entre les disciplines, ouvre l'École sur son environnement et permet la rencontre sensible avec les œuvres pour tous les élèves. Le partenariat peut être un levier important de déplacement(s), au plein sens du terme : il contribue aux rencontres singulières avec l'art, propices aux décloisonnements de tout ordre (social, disciplinaire, catégoriel, conventionnel, ...). Le candidat doit se montrer absolument capable d'en tirer un enseignement et de l'y articuler. Un partenariat structuré entre l'École et son environnement artistique et culturel ne saurait être confondu avec la consommation d'un service tel qu'entendu pour exemple : « On va au FRAC, on écoute, on suit, on participe (pendant trois heures avec un médiateur culturel) ». Que fait l'enseignant dans ce cadre ? Devenirait-il paradoxalement transparent passé les portes d'un lieu d'art ? Quelle est sa part dans la construction du partenariat au regard de son projet d'enseignement ? Que garantit-il ?

Enfin, pour conclure ce chapitre, on attend d'un candidat plasticien et intellectuel, au moins une réelle appétence pour la fabrication d'un dispositif propice à la réflexion créative et critique. Les dispositifs en kit qui circulent sur Internet ou autres, tels des « copier-coller » pédagogiques, sont difficilement défendables dans leurs articulations lors de l'entretien. Le candidat a à *porter*, à ce niveau, avec conviction, un projet avec tous ses tenants et aboutissants. Il doit *porter* une discipline capable de transporter, puisqu'il sera amené à enseigner au collège, à tous les élèves. C'est un engagement à tenir sur le terrain, dans une perspective d'enseignement des arts plastiques allant de l'école à l'université. Cette nécessité ontologique reste à défendre. C'est ce qui la rend si vivante, essentielle.

DIALOGUER

Durée de l'entretien : quarante-cinq minutes maximum

ÉCOUTER

L'enseignant a besoin de l'écoute de ses élèves. Cette écoute ne peut se produire que si l'élève y trouve sa place. Il en est de même ici. L'entretien en effet entretient littéralement un échange, contient la possibilité d'une reconnaissance. Il ne peut se produire sans *être attentif à l'autre* dans une écoute engagée vers le dialogue pour *approfondir* la présentation. Ce qui est attendu ne consiste pas à redire ce qui l'a été mais à *préciser*, à *engager* un approfondissement voire un déplacement. Le candidat a quarante-cinq minutes pour véritablement *échanger* voire *changer* certains aspects de sa proposition.

En effet, le candidat poursuit ici son projet, *précise* des points demandés et ceci sur l'ensemble de la présentation, allant de l'analyse au dispositif. Il est attendu une réelle mobilité intellectuelle qui sait *se saisir* des questions. C'est une occasion offerte de *rebondir*, de *réfléchir* encore, de *se déplacer*, ceci à tous niveaux et au sens propre comme au sens figuré. Combien d'œuvres, de notions, de séquences affichées auxquelles le candidat tourne littéralement le dos dans une posture qui se fige. Or, les propositions faites par les membres du jury de reconsidérer des aspects de la transposition choisie par le candidat permettent d'évaluer sa capacité à *réagir* de façon constructive à leurs sollicitations. C'est une capacité mais aussi une qualité précieuse, dans le cadre d'une formation tout au long de la vie professionnelle.

Dans cet entretien se mesure aussi la capacité à être ensemble, à collaborer. C'est déjà faire partie d'un collectif. C'est co-naître dans l'échange constructif, c'est partager une exigence, un champ disciplinaire, une posture, des valeurs professionnelles essentielles. C'est parfois, dans un réel plaisir offert par de rares candidats, l'occasion de se re-co-naître...

COMMUNIQUER

Communiquer, c'est *entretenir* le lien et s'entretenir avec clarté. Il n'y a pas de piège dans les questions posées. Au contraire, le jury propose de vérifier qu'il n'y en a pas en clarifiant certaines zones d'ombre. Il ne s'agit pas d'être démonstratif mais de savoir *montrer et démontrer*. Toute monstration dans un parti pris a pour objectif d'aider le jury à suivre le cheminement, à en saisir les articulations cohérentes. N'est-ce pas ce que le candidat futur enseignant – parfois déjà enseignant – demande à ses élèves ? Enfin, les arts plastiques sont un langage qui a sa langue spécifique. Les contresens, parfois pénibles (« un châssis est un cadre », etc.), font s'interroger sur la maîtrise de la langue exigée du côté de l'élève et sur la garantie de la rigueur scientifique qu'*instaure* le professeur. Quelle représentativité, à ce niveau supposé d'excellence, donne-t-on de la discipline et de son enseignement au sein des institutions éducatives, culturelles, artistiques ? Et quelle est la représentation de la discipline et du concours du candidat ?

Ainsi, *porter* notre discipline, c'est lui confectionner un écrin digne. Cela se prouve par un niveau de langue soutenu, exigeant car exigible auprès des élèves en évitant pour exemples représentatifs : « dézoomer », « box » (au lieu de cellule), « Facebook » (au lieu de réseau social), « le prof de philo », « dans le pays, il y a plusieurs chinois » (au lieu de plusieurs dialectes), etc.

Enfin, une communication sincère dénote une loyauté qui est une valeur professionnelle importante.

ÉTAYER

Il s'agit donc moins de répondre parfois mécaniquement aux questions mais de continuer à *prospector* de concert dans l'élaboration d'une pensée constructive qui circule. Le candidat, dans ce cadre, continue à *agir* au niveau des choix, reste acteur déterminant pour tirer encore des ressources à partir du sujet et de tout le potentiel de sa présentation. Les questions posées, dans cette perspective, doivent être accueillies avec confiance.

Le candidat est en effet auteur de son projet. Être auteur, c'est être conscient de cette part de responsabilité qui incombe autant au candidat, futur enseignant, qu'à l'enseignant vis-à-vis de ses élèves. C'est cet engagement exigeant au niveau de ses propres connaissances, capacités et qualités dans le cadre qui lui est donné qui peut faire autorité. Pour cela, l'entretien permet encore de *nourrir, d'éclairer, d'enrichir, de déplacer, d'argumenter, d'étayer, de proposer, de changer, de transformer, d'affermir* sans se raidir. En effet, à la recherche toujours de justesse et de sens, l'enseignant se révèle un chercheur perpétuel qui doit *s'autoriser* à prendre des initiatives pertinentes au sein des prescriptions, de son champ disciplinaire, de son environnement tant professionnel que culturel. C'est la part créative qui sublime la dimension didactique et pédagogique de ce métier, ceci conférant une posture de l'enseignant assumée, lucide, engagée quant aux valeurs et objectifs communs (Cf. *Bulletin Officiel* n°13 du 26 mars 2015, la fiche n°11 : grille d'évaluation du professeur stagiaire).

AIMER

En conclusion, les très bonnes prestations des candidats ont été celles qui attestaient d'un engagement incontestable envers la discipline des arts plastiques. Elles permettaient de mesurer le positionnement éthique du candidat envers l'art, sa capacité à enchanter les œuvres, à prendre soin du regard de l'autre dans cette aisance à pratiquer le monde, un monde fait forme, lumière, couleur, temps, matière, corps...

Si certains n'avaient pas ou peu de contact avec les élèves, leur posture attentive et posée démontrait sans conteste leur capacité à aimer l'autre, les autres, et par là même à ne pas douter du sens de leur métier, de leur future prise en considération de tous les élèves. Cette part humaniste, qui réside dans la transmission de l'art, garantit sa singularité, dans un moment où elle peut paraître fragilisée, elle réinvente un être au monde pour tous.

APPENDICE

Critères d'évaluation du candidat (épreuve de Leçon, notée sur 20, est affectée de coefficient 3)

- | | |
|--|----------|
| 1. Analyse des documents et problématisation du dossier | 6 points |
| 2. Transposition pédagogique et didactique | 6 points |
| 3. Qualité de l'entretien avec le jury | 4 points |
| 4. Compétences en lien avec l'exercice du métier. Réflexions sur les ressources/partenariat ; positionnement institutionnel ; valeurs républicaines citoyennes | 4 points |

Quelques sujets de la session 2015

L'apesanteur

- Giambologna, *L'enlèvement de la Sabine*, 1582
- Giacomo Balla, *Le poing de Boccioni-Ligne de force II*, 1916-1917
- Yves Klein, *Le saut dans le vide*, 1956-1958.

L'espace de l'œuvre

- Myron, *Discobole*, copie romaine d'un original grec, vers 450 avant J.-C.
- Sarah Sze, *Everything That Rise Must Converge*, 1999
- Coop Himmelb(l)au, *Open House Presentation Model*, 1983.

L'autoportrait

- Rembrandt, *Autoportrait à 53 ans*, 1659
- Andy Warhol, *Time Capsules*, 1974-1987
- Oscar Muñoz, *Line of Destiny*, 2006.

Le motif de la table

- Philippe de Champaigne, *La Cène*, vers 1652
- Daniel Spoerri, *Repas hongrois, tableau-piège*, 1963
- Chen Zhen, *Round Table*, 1995.

Les rapports entre art et guerre

- Uccello, *La Bataille de San Romano : la contre-attaque décisive de Micheletto da Cotignola*, vers 1436-40
- Claes Oldenburg, *Lipstick Monument*, 1969
- Sophie Ristelhueber, *Beyrouth*, 1984.

Les relations entre nature et culture

- Grotte de Niaux, Figurations pariétales magdaléniennes, moins 19000 à moins 10000 avant J.-C.
- Claude Lévêque, *Mort en été*, 2012
- Anish Kapoor, *Descension*, 2014.

L'idée de voyage

- Eugène Delacroix, *Album du Maroc* (extrait), 1832
- On Kawara, *I GOT UP*, 1970
- Kolkosz, *Film de vacances*, New York, 2006.

L'idée de minutie

- Anne Vallayer-Coster, *Panaches de la mer, lithophytes et coquilles*, 1769
- Vija Celmins, *Web # 9 [toile n° 9]*, 2006
- Andreas Gursky, *99 Cent*, 1999.

BIBLIOGRAPHIE

Il a été choisi, par esprit de concision, de citer les auteurs essentiels et de n'en donner qu'un titre. Les rapports précédents donnent une liste très complète des incontournables dans les domaines intéressant l'épreuve : les arts plastiques, l'esthétique et l'histoire des arts, la didactique, l'éducation.

Arts plastiques, esthétique, histoire des arts

- ARASSE, Daniel, *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Denoël, 2000, rééd. Gallimard, « Folio essais », 2003.
- ARDENNE, Paul, *Art, l'âge contemporain, une histoire des arts plastiques à la fin du XX^e siècle*, Paris, Éditions du regard, 1997.
- BILLORET-BOURDY, Odile et GUÉRIN, Michel (dir.), *Picasso, Cézanne, quelle filiation ?* Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence (PUP), 2012.
- BLISTÈNE, Bernard, *Une histoire de l'art du XX^e siècle*, Paris, Beaux Arts Magazine/Centre Georges Pompidou, 2008.
- BOSSEUR, Jean-Yves, *Vocabulaire des Arts plastiques au XX^e siècle*, Paris, Minerve, 1998.
- CAUQUELIN, Anne, *Petit Traité d'art contemporain*, Paris, Seuil, 1996.
- CONTE, Richard (dir.), *Le Dessin hors papier*, Publications de la Sorbonne, 2009.
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, Éditions de la différence, 1981.
- DENIZEAU, Gérard, *Le Dialogue des arts*, Paris, Larousse, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.
- EWIG, Isabelle et MALDONADO Guitemie, *Lire l'art contemporain*, Paris, Larousse, 2005.
- GENETTE, Gérard (dir.), *Esthétique et Poétique*, Paris, Seuil, « Points essais », 1992.
- GUÉRIN, Michel, *Philosophie du geste*, Actes Sud, 1995, édition augmentée avec ajout de l'essai *Le Geste de penser*, 2012.
- HARRISON, Charles et WOOD, Paul, *Art en théorie*, Paris, Hazan, 2007.
- HEINICH, Nathalie, *Le Triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des Arts plastiques*, Minuit, 1998.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (dir.), *La Peinture*, Paris, Larousse, « Textes essentiels », 1995.
- MEREDIEU (de), Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994.
- MILLET, Catherine, *L'Art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1987.
- MONDZAIN, Marie-José, *L'Image peut-elle tuer ?* Paris, Bayard, 2002.
- PUGNET, Natacha, *L'Effacement de l'artiste, essai sur l'art des années 1960 et 1970*, collection « Essais » La Lettre volée, 2012.
- RANCIERE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

Éducation artistique, didactique

- ARDOUIN, Isabelle, *L'Éducation artistique à l'école*, Issy-les-Moulineaux, ESF, « Pratiques et enjeux pédagogiques », 1997.
- BROUSSEAU, Guy, *Théorie des situations didactiques*, Grenoble, La Pensée Sauvage, 1998.
- CHEVALLARD, Yves, *La transposition didactique*, Grenoble, La Pensée Sauvage, 1991.
- DE DUVE, Thierry, *Faire École (ou la refaire ?)*, édition revue et augmentée, Dijon, Les Presses du Réel, 2008.
- ENFERT, Renaud (d'), *L'Enseignement du dessin en France*, Paris, Belin, « Histoire de l'éducation », 2003.
- FOREST, Fred, *Repenser l'art et son enseignement. Les écoles de vie*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- FOURQUET, Jean-Pierre, *L'Art vivant au collège : rencontres avec des œuvres et des artistes contemporains*, CRDP Champagne Ardenne, 2004.
- GAILLOT, Bernard-André, *Arts plastiques. Éléments d'une didactique critique*, Paris, PUF, « Éducation et formation », 1997.
- LISMONDE, Pascale, *Les Arts à l'école*, Paris, SCEREN CNDP, Gallimard, « Folio », 2002.
- MICHAUD, Yves, *Enseigner l'art ? Analyses et réflexions sur les écoles d'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, « Rayon Art », 1993 [rééd. 1999].
- ROUX, Claude, *L'Enseignement de l'art. La formation d'une discipline*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999.

- SOURIAU, Étienne, Sous la direction de, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 1990.

Revue, articles, colloques

- CHANTEUX, Magali et SAÏET, Pierre, *Didactique des Arts plastiques, l'artistique et les références artistiques dans les pratiques* (Actes du stage national, 1995), Paris, MEN, DLC, 1994.
- COLLECTIF, *L'Art pour quoi faire ? À l'école, dans nos vies, une étincelle*, Autrement, n° 195, 2002.
- COLLECTIF, *L'artistique : Arts plastiques, art et enseignement*, colloque de Saint Denis, mars 1994, Créteil, CRDP, 1997.
- COLLECTIF, *L'Éducation artistique et culturelle, de la maternelle au lycée*, hors-série Beaux-Arts magazine, septembre 2009.
- COLLECTIF, *Pratiques et arts plastiques. Du champ artistique à l'enseignement*, Actes de l'Université d'été 1997, Rennes, PUR, 1998.
- ESPINASSY, Laurence, *Entre référence artistique et « incitation » : un milieu pour apprendre à lire le travail invisible en cours d'arts plastiques*, Congrès de l'AREF, Montpellier Août 2013. Symposium 73 : « La place de l'œuvre d'art dans les situations de médiation et d'enseignement artistique ».
- GAILLOT, Bernard-André, *L'Approche par compétences*, conférence 2009, IUFM Canebière, Marseille.
- MOTRÉ, Michel, *Enseigner les arts plastiques*, Cahiers pédagogiques, n° 294, mai 1991.
- PÉLISSIER, Gilbert, *Arts plastiques : que l'école est belle ou petit plaidoyer pour un certain flou*, communic'actions, Rectorat de Paris, 1991.

Éducation

- ARDOINO, Jacques, *Les Avatars de l'éducation : problématiques et notions en devenir*, Paris, PUF, 2000.
- BARBIER, René, *L'Approche transversale. L'écoute sensible en sciences humaines*, Paris, Anthropos, « Exploration interculturelle et sciences sociale », 1997.
- BOURDIEU, Pierre, *Penser l'art à l'école*, Actes sud, 2001.
- BRUNER Jérôme, *Cultures et modes de pensée. L'esprit humain dans ses œuvres*, Paris, Retz, 2000.
- DEWEY, John, *Expérience et Éducation* (précédé de *Démocratie et Éducation*), Armand Colin, 1938 [rééd. 2011].
- DROUIN-HANS, Anne-Marie, *L'Éducation, une question philosophique*, Paris, Anthropos, « Poche éducation », 1998.
- HATCHUEL, Françoise, *Savoir, apprendre, transmettre : une approche psychanalytique du rapport au savoir*, La Découverte, 2005.
- HONORÉ, Bernard, *Sens de la formation, Sens de l'Être. En chemin avec Heidegger*, Paris, L'Harmattan, 1990.
- HOUSSAYE, Jean, *Le Triangle pédagogique. Théorie et pratiques de l'éducation scolaire*, vol. 1, préface de Daniel Hameline, Berne, Peter Lang, 1988 [rééd. 2000].
- IMBERT, Francis, *L'impossible métier de pédagogue*, ESF, 2000.
- LAROSSA, Jorge, *Apprendre et être. Langage, littérature et expérience de formation*, Issy-les-Moulineaux, ESF, 1998.
- MÉRIEU, Philippe, *Apprendre... oui, mais comment ?*, Paris, ESF, 1987.
- PERETTI, André de, *Pertinence en éducation*, tome 1 & 2, éd. ESF, Paris, 2001.
- POSTIC, Marcel, *La relation éducative*, PUF, 2001.
- PROST, Antoine, *Éloge des pédagogues*, Paris, Seuil, 1990.
- REY, Bernard, *Les compétences transversales en question*, ESF, Paris, 1996.
- RAYNAL, Françoise et RIEUNIER Alain, *Pédagogie, dictionnaire des concepts-clés*, Paris, ESF, 2012.
- VYGOTSKI, Lev Semenovitch, *Pensée et Langage*, Paris, La Dispute, juin 2013.
- WITTEGENSTEIN, Ludwig, *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard 2004.

ATTENTION !

MODIFICATION DE L'ÉPREUVE « LEÇON » À PARTIR DE LA SESSION 2015

JORF n°0185 du 12 août 2014

Texte n°8

ARRETE

Arrêté du 25 juillet 2014 modifiant l'arrêté du 28 décembre 2009 fixant les sections et les modalités d'organisation des concours de l'agrégation

NOR: MENH1417069A

Le ministre de l'éducation nationale, de l'enseignement supérieur et de la recherche et la ministre de la décentralisation et de la fonction publique,

Vu le code de l'éducation ;

Vu le décret n° 72-580 du 4 juillet 1972 modifié relatif au statut particulier des professeurs agrégés de l'enseignement du second degré ;

Vu l'arrêté du 28 décembre 2009 modifié fixant les sections et les modalités d'organisation des concours de l'agrégation ;

Vu l'arrêté du 1er juillet 2013 relatif au référentiel des compétences professionnelles des métiers du professorat et de l'éducation,

Arrêtent :

Article 1

L'arrêté du 28 décembre 2009 susvisé est modifié comme suit :

I. - L'article 8 est remplacé par les dispositions suivantes :

« Art. 8. - Les concours comportent des épreuves d'admissibilité et des épreuves d'admission. Les épreuves du concours externe et du concours interne sont fixées respectivement aux annexes I et II du présent arrêté.

Lors des épreuves d'admission du concours externe, outre les interrogations relatives aux sujets et à la discipline, le jury pose les questions qu'il juge utiles lui permettant d'apprécier la capacité du candidat, en qualité de futur agent du service public d'éducation, à prendre en compte dans le cadre de son enseignement la construction des apprentissages des élèves et leurs besoins, à se représenter la diversité des conditions d'exercice du métier, à en connaître de façon réfléchie le contexte, les différentes dimensions (classe, équipe éducative, établissement, institution scolaire, société) et les valeurs qui le portent, dont celles de la République. Le jury peut, à cet effet, prendre appui sur le référentiel des compétences professionnelles des métiers du professorat et de l'éducation fixé par l'arrêté du 1er juillet 2013. »

[...]

Article 2

Les dispositions du présent arrêté prennent effet à compter du 1er septembre 2014.

[...]

XII. - Section arts

I. - Les dispositions relatives à l'option A « arts plastiques » sont modifiées comme suit pour ce qui concerne le B relatif aux épreuves d'admission :

Le 2° est remplacé par les dispositions suivantes :

« 2° Leçon : conçue à l'attention d'élèves du second cycle, elle inclut une réflexion sur les ressources offertes par un partenariat structuré avec les institutions et les professionnels des domaines artistiques et culturel.

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

<http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do;jsessionid=?cidTexte=JORFTEXT000029356069&dateTexte=&oldAction=dernierJO&categorieLien=id>

L'interrogation portant sur la compétence « Agir en fonctionnaire de l'État de façon éthique et responsable » est supprimée du concours externe de l'agrégation. Cette mesure prend effet à la session 2015. L'arrêté modificatif de l'arrêté du 28 décembre 2009 a été publié au *Journal officiel* du 12 août 2014. L'annexe de cet arrêté restitue pour l'agrégation l'épreuve d'admission de Leçon dans sa configuration antérieure à celle de 2010.

La note 0 éliminatoire sur les parties d'épreuve est supprimée.

La suppression de cette interrogation spécifique s'accompagne cependant (nouvel article 8 de l'arrêté de 2009) de l'introduction par les jurys, lors des épreuves de Leçon, d'éléments d'interrogation permettant de repérer certaines compétences en lien avec l'exercice du métier d'enseignant, dans des situations pédagogiques et dans un contexte didactique posé, en prenant appui sur le nouveau référentiel des compétences professionnelles fixées par l'arrêté du 1^{er} juillet 2013.

De même, les membres du jury s'assurent de la manière dont les candidats prennent en compte, de façon contextualisée à la Leçon, la Charte de la laïcité à l'Ecole, présentée par le ministre le 09 septembre 2013, que tout professeur se doit de connaître et mettre en oeuvre dans l'exercice de ses fonctions. Au-delà du sens et des enjeux pédagogiques du principe de laïcité, cette Charte s'inscrit dans la continuité de la Loi et du Code de l'Education en rappelant que la transmission des valeurs de la République est une mission confiée à l'Ecole par la Nation.

ADMISSION

LES ÉPREUVES D'OPTION

RAPPORT SUR L'ENTRETIEN SANS PRÉPARATION : ARCHITECTURE

Membres du jury

Corinne BEAUMON TRUONG-LOÏ, Didier FAVREAU, Jean-Jacques VIROT

Rapport établi par Jean-Jacques VIROT

Modalités de l'épreuve

Cette épreuve, sans préparation, dure trente minutes ; un public peut y assister. Elle se déroule selon la procédure suivante : quinze minutes sont consacrées à l'exposé du candidat sur un sujet tiré au sort, suivies de quinze minutes d'entretien avec le jury. Les questions posées lors de cet entretien cherchent à faire préciser, approfondir ou compléter la première intervention orale.

Le candidat est reçu par un jury de trois membres qui présente le sujet tiré au sort. Ce sujet est annoncé sous une thématique à traiter (formulée en un ou plusieurs mots), il est constitué de quatre visuels, trois d'entre eux présentent trois situations architecturales particulières et le quatrième présente l'ensemble.

Ces documents peuvent être de natures différentes : généralement photographie extérieure ou intérieure, mais aussi géométral (plan, élévation, coupe), esquisse, vue perspective, photo de maquette, modélisation, etc. Il est à noter qu'ils ne sont pas légendés (le nom du bâtiment, celui de l'architecte, le lieu et l'année de réalisation n'apparaissent pas). Afin d'éviter les difficultés techniques, le candidat ne manipule pas lui-même l'ordinateur, mais il peut demander autant qu'il le souhaite à passer d'une page à l'autre.

Le candidat dispose d'un court moment de réflexion, qui ne peut excéder trois minutes, puis commence son exposé. Il convient de rappeler que ces documents ne sont qu'un point d'appui à l'élaboration d'une analyse articulée à discours réflexif : la nature de l'épreuve ne consiste pas uniquement en une analyse d'images, mais réside avant tout dans la conduite d'une réflexion à partir d'une problématique architecturale qui sera dégagée de la confrontation entre l'intitulé du sujet et les documents.

L'exposé du candidat est suivi d'un entretien avec le jury au cours duquel le candidat est amené à revenir sur sa prestation pour en préciser ou en approfondir certains points. Les questions posées peuvent aussi inciter le candidat à réorienter son analyse ou à l'ouvrir à des aspects qu'il n'avait pas envisagés. Tout au long de l'épreuve, le candidat peut accompagner son propos de représentations graphiques, sous forme de schémas ou de croquis, qui doivent être rapides, clairs et pertinents.

Attendus de l'épreuve

Le candidat doit rapidement se saisir de la globalité des documents à la lumière de la thématique proposée.

Thématique : une notion à clarifier

La notion qui accompagne les images fait référence à des éléments d'architecture (l'escalier), à des situations spatiales (extérieur – intérieur) ou à des concepts partagés par le champ des arts plastiques (empiler – intriquer). En explicitant le sens de cette notion, le candidat anticipe et révèle le sens à faire émerger de l'analyse qui va suivre à partir des images proposées. Pour exemple, l'explicitation

du terme « escalier » : élément de circulation verticale, permet de décliner une grande variété de types ou de dispositifs qui expriment une égale variété de significations pour le statut du passage que l'escalier permet ; l'escalier de secours n'est pas l'escalier de l'opéra. La notion « extérieur – Intérieur » exprime bien autre chose que le phénomène d'« entrer » ou de « sortir » ; c'est tout à la fois dehors/dedans, public/privé, passage, contrôle des ambiances, parcours, ce qui est perçu, etc. Quant à l'évocation de « empiler – intriquer », ce sont des concepts partagés aussi bien par le champ de l'architecture que par celui des arts plastiques. Il est là question de la forme produite par imbrication, assemblage, encastrement, ajustement... On peut évoquer la lecture ou la compréhension des espaces intérieurs depuis l'extérieur, la question de l'échelle, le besoin de diviser une masse, la recherche d'une solution constructive...

Analyse des documents

La pratique de l'analyse de l'architecture à partir de documents suppose un minimum de méthode :

- Repérer les usages, les *espaces* nécessaires et leur organisation ;
- Comprendre le *système constructif*, les matériaux, leur mise en œuvre ;
- La constitution de l'*enveloppe*, son degré d'ouverture, sa soumission ou son indépendance au système constructif, ses matériaux et leur mise en œuvre, son rôle de filtre ;
- Le système de *circulation*, les cheminements et parcours, les espaces de transition ;
- L'inscription dans un *contexte*, en rapport au paysage ou en situation urbaine, en confrontation ou en cohérence avec les constructions adjacentes.

Développements apportés par la confrontation des différents documents ou situations spatiales

Les différents documents s'inscrivent en principe dans la thématique proposée, mais les architectures qu'ils présentent ne s'y soumettent pas forcément avec la même évidence, et surtout elles peuvent s'y inscrire dans des réalités plastiques, formelles ou constructives bien différentes. Ces différents documents permettent un inventaire possible à partir d'un critère de classification.

Les documents éclairent la thématique

Après la clarification de la notion et l'analyse des documents, le candidat doit être en mesure de construire un discours structuré sur le regard porté sur le phénomène architectural induit par la thématique proposée.

Réinterroger plus en profondeur chaque document

La situation de l'entretien où le candidat se projette dans les documents sans préparation doit faire apparaître une progression dans la connaissance de ceux-ci. La méthode d'analyse proposée plus haut permet de rencontrer les images sans trop de difficultés. Mais l'analyse mérite d'être approfondie pour dégager de chacune des situations des observations plus fines, plus spécifiques où les architectures proposées retrouvent une certaine autonomie par rapport à la problématique de départ permettant d'ouvrir à un champ plus large.

Proposer une synthèse

Pour conclure cet exposé, qui constitue la première partie de l'oral, il est important de rassembler en une synthèse les observations les plus saillantes pour chacun des documents en relation avec la thématique avancée. Si le début de l'intervention est hésitante, cela permet au candidat de se réapproprier le sujet avant les échanges avec le jury qui s'engage alors.

Ouvrir le propos aux champs de l'architecture et des arts plastiques, évoquer des références

Il est d'usage de laisser le dernier mot au candidat à la fin de l'entretien. Il va de soi, pour un futur pédagogue, que l'attention portée sur une problématique précise doit susciter un certain nombre de questionnements. Le candidat, pour conclure l'entretien, peut évoquer des références qui s'inscrivent dans les questions abordées avec le jury ou qui développent *a contrario* des situations différentes.

Déroulement de l'épreuve

L'épreuve se déroule en deux temps, l'exposé du candidat en quinze minutes, suivi de l'entretien avec le jury également en quinze minutes.

L'exposé

La difficulté de cet exposé réside dans la prise de parole *sans préparation* pour développer rapidement une analyse et construire une réflexion. Cette réflexion se nourrit progressivement, au fur et à mesure de l'observation des visuels proposés. L'explicitation des attendus de l'épreuve énoncés plus haut propose une démarche simple pour ne pas être désemparé dans les premiers instants. Le jury accorde deux à trois minutes de réflexion au candidat. Les visuels ne sont pas légendés, et le jury n'attend pas du candidat qu'il connaisse tous les bâtiments présentés. Néanmoins, une connaissance des références incontournables du XX^e siècle et de la production contemporaine est indispensable. Les architectures présentées ne sont généralement pas connues, puisées dans la production récente elles nécessitent de la part du candidat une certaine autonomie dans le questionnement et les interprétations. C'est précisément cette autonomie dans la façon d'interroger les documents en regard d'une problématique qui est appréciée. L'analyse n'a pas forcément besoin d'être exhaustive dans ce premier temps, l'entretien permet de compléter d'autres interprétations.

Il est à remarquer que certains candidats pendant les premières minutes mettent par écrit quelques notes. Il s'est avéré que cette manière de prendre contact avec le sujet fut plutôt pénalisante, comme si le candidat hésitait à s'engager, sans parvenir à se libérer de ses notes. Le jury déconseille cette pratique.

L'entretien

Si l'autonomie de la pensée est appréciée, les qualités attendues dans cette deuxième partie sont à la fois la capacité à créer une vraie relation avec le jury et à transmettre un intérêt pour l'architecture avec sensibilité et passion. Le candidat ne doit pas être sur la défensive, mais accepter de rentrer dans l'échange avec un jury acquis par avance qui l'aide à parvenir au meilleur niveau de sa prestation.

La conclusion

Au terme de l'entretien, le candidat est invité à rassembler de manière synthétique les différents aspects de son exposé, enrichis des points développés lors de l'entretien, et éventuellement à proposer une ouverture à la problématique développée.

Liste des sujets

ARCHITECTURE ENTERREE

- BIG ARCHITECTES, Musée maritime national du Danemark 2013
- Enrique MIRALLES et Carme PINO, Cimetière d'Igualada Espagne, 1995
- Julian BONDER et Krzysztof WODICZKO, Le Mémorial de l'abolition de l'esclavage, quai de la Fosse, Nantes, France, 2012

CONSERVER, TRANSFORMER

- TÉTRARC, La Fabrique, 2011
- Lina BO BARDI, le Sesc Pompeia, São Paulo Brésil, 1986
- Herzog & de Meuron, La CaixaForum, Madrid Espagne, 2008

L'ESCALIER

- Architecture vernaculaire, Tunisie
- Cathédrale de Burgos, Espagne, 1516
- PEI, Pyramide du Louvre, Paris, France, 1980

EMPILER, INTRIUER

- Jean RENAUDIE, Cité des Étoiles, Givors, 1981
- Mario CUCCINELLA, projet de logements, Boulogne-Billancourt, 2009 (*non réalisé*)
- HERZOG & DE MEURON, Vitra Haus, Weil-Am-Rhein, 2010

LA COULEUR EN EXTERIEUR

- LE CORBUSIER, La cité Frugès, Pessac/Gironde France, 1925
- Renzo PIANO et Richard ROGERS, Façade Est du centre Georges-Pompidou, Paris 1977
- Jean NOUVEL, Chai du Château la Dominique Saint Emilion / Gironde, 2014

L'ENVELOPPE

- Glen MURCUTT, maison particulière, Australie, 1970
- Chen YIFENG, Jardin d'enfants, Jiading, Chine
- Gerrit RIETVELD, Maison Schroeder, Utrecht, Pays-Bas, 1924

LA COURBE

- Renzo PIANO, Musée Paul Klee, Berne Suisse, 2005
- Kenzo TANGE, Les gymnases olympiques de Yoyogi, Tokyo Japon, 1964
- Oscar NIEMEYER, Palais de l'Alvorada, Brasília Brésil, 1958

POINTS DE VUE

- Adrea PALLADIO, villa Capra, ou « Rotonda », Vicence, 1571
- LE CORBUSIER, Villa Savoye, Poissy, 1931
- SAANA, École de management et design Zollverein, Essen, 2006

EXTÉRIEUR – INTÉRIEUR

- Massimiliano FUKSAS, Médiathèque, Rezé, 1991
- Jean-Marc IBOS, Myrto VITART, Archives départementales, Rennes, 2006
- Frank GEHRY, Fondation Vuitton, Paris, 2014

ENTRE TRADITION ET MODERNITE

- STUDIO MUMBAI, Maison Tara, Kashid Maharashtra Inde, 2005
- Francis KERE, Logements pour enseignants de l'école primaire de Gando, Burkina Faso, 2004
- AMATEUR ARCHITECTURE STUDIO Wang SHU et Lu WENYU, Musée d'art de Ningbo, Chine, 2005

LUMIÈRE

- Gustave et Auguste PERRET, Notre-Dame du Raincy, France, 1923
- LE CORBUSIER, Notre-Dame du Haut, Ronchamp, France, 1955
- Franz FUEG, Église, Meggen, Luzern, Suisse, 1966

HABITER ENSEMBLE

- Scheepstimmermanstraat, presqu'île de Bornéo, Amsterdam,
- LUNDGAARD & TRANBERG, Tietgenkollegiet, résidence étudiante, Copenhague, 2006
- TÉTRARC, immeuble Playtime, Nantes, 2007

PASSER, S'ARRETER ...

- Palais Nasrides de l'Alhambra, Grenade/Andalousie Espagne, XIVème siècle
- Emile VUIGNER et Albert BASSOMPIERE-SEWRIN (en 1859), puis Patrick BERGER, Philippe MATHIEUX, Jacques VERGELY... Viaduc des arts et Coulée verte René-Dumont, Paris XII, 1988/89
- Todd SAUNDERS et Tommie WILHELMSSEN, « Aurland Look out », Aurland/ Norvège, 2005

L'EMPRISE DES SENS

- villa Katsura, Kyoto, 1624-64
- Peter ZUMTHOR, Thermes de Vals, 1996
- Daniel LIBESKIND, Musée juif de Berlin, 1999

FORMES – MATERIAUX

- Martin RAUCH, Maison particulière, Vorarlberg, Autriche
- Anna HERRINGER, École à Rudrapur, Bangladesch
- Studio MUMBAI, Maison Palmyre, Alibagh, Inde

PRÉSENCE DU LIEU

- Frei OTTO, Club diplomatique, Riyad, 1980
- Renzo PIANO, Centre culturel Jean-Marie Tjibaou, Nouméa, 1998
- Jean NOUVEL, Louvre Abou Dhabi (*en cours*)

Bilan de la session 2015

Cette année, seize candidats ont choisi l'option architecture. Les notes s'échelonnent de 4 à 17, mais il faut signaler que cette note de 4 est isolée, les deux autres notes en dessous de 10 sont 8 et 9. Treize candidats ont obtenu des notes égales ou supérieures à 10, onze candidats ont obtenu des notes égales ou supérieures à 13. La moyenne est de 12,44 pour cette session 2015. Rappel des moyennes des années antérieures : 9,43 en 2014, 9,25 en 2013, 13,13 en 2012, 12,09 en 2011. Sur les seize candidats ayant choisi l'option architecture, 7 sont admis. Le jury a constaté une bonne préparation à l'épreuve. Il note un réel engagement et intérêt pour l'architecture avec un bon niveau de vocabulaire approprié. Des progrès peuvent être faits sur le plan de la culture architecturale et constructive pour augmenter le domaine des références.

Conseils pour la préparation

La culture architecturale ne s'improvise pas, elle exige du temps et de la continuité. Elle passe par la lecture d'ouvrages généraux, d'ouvrages d'histoire de l'architecture, mais aussi d'ouvrages plus théoriques, les revues spécialisées sans oublier les nombreuses ressources audiovisuelles disponibles.

Cette approche théorique doit s'accompagner d'une constante curiosité pour le phénomène spatial à toutes les échelles, de l'espace du corps à l'échelle urbaine. Il faut pratiquer l'espace avec une conscience éveillée, privilégier la prise de croquis à la photographie. Il faut développer une expérience sensorielle de l'espace. Pour comprendre la matérialité construite, il faut s'astreindre à analyser les bâtiments en les interprétant par dessin en restituant les coupes et les plans. Pour développer une culture technique, il faut être attentif aux matériaux, observer la façon avec laquelle ils sont mis en œuvre.

Il faut également être curieux de l'actualité architecturale : chantiers, conférences, expositions, rencontrer des architectes.

Enfin, nous ne saurions que trop conseiller aux candidats de lire également les rapports de concours des sessions précédentes.

Bibliographie indicative

OUVRAGES

(Un certain nombre de ces ouvrages ne sont disponibles qu'en bibliothèque)

BENEVOLO Leonardo, *Histoire de l'architecture moderne* (1960-1988) ; t. I, « La révolution industrielle » ; t. II, « Avant-garde et mouvement moderne, 1890-1930 » ; t. III, « Les conflits et l'après-guerre » ; t. IV, « L'inévitable éclectisme, 1960- 1980 » Paris, Dunod, 1998.

BOUDON Philippe, *Sur l'espace architectural : essai d'épistémologie de l'architecture*, Paris, Dunod, 1981.

CHOAY Françoise, *L'urbanisme, Utopies et réalités, une anthologie*, Paris, Seuil, 1965.

CURTIS J.R. William, *L'architecture moderne depuis 1900*, Paris, Phaidon, 2004.
 FRAMPTON Kenneth, *L'architecture moderne, une histoire critique* (1980), Paris, Thames & Hudson, 2010.
 GIÉDION Siegfried, *Espace, Temps, Architecture* (1941), Paris, Denoël, 2004.
 GYMPEL Jan, *Histoire de l'architecture, de l'antiquité à nos jours*, Cologne, Könemann, 1997.
 HITCHCOCK Henry-Russel, *Architecture dix-neuvième et vingtième siècle*, Bruxelles, Mardaga, 1981 (pour la traduction française).
 JENCKS Charles, *Le langage de l'architecture post-moderne*, Paris, Denoël, 1979.
 KAUFMANN Emil, *De Ledoux à Le Corbusier* (1933), Paris, L'Equerre, 1981.
 LE CORBUSIER, *Vers une architecture* (1923), Paris, Le Livre de poche, 1995.
 LOOS Adolf, *Paroles dans le vide - Malgré tout (1897-1930)*, Paris, Champ Libre, 1979.
 LOYER François, *Histoire de l'architecture française, tome III, de la Révolution à nos jours*, Paris, Mengès / Éd. du patrimoine, 1999.
 LOYER François, *Le siècle de l'industrie*, Paris, Skira, 1983.
 LUCAN Jacques, *Architecture en France, 1940-2000, Histoire et théories*, Paris, Le Moniteur, 2001.
 LYNCH Kevin, *L'image de la cité* (1960), Paris, Dunod, 1976.
 MEISS Pierre von, *De la forme au lieu. Une introduction à l'étude de l'architecture*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 1986.
 MONNIER Gérard, *L'architecture au XXe siècle, un patrimoine*, Créteil, CRDP, CNDP, SCÉRÉN, 2006.
 NORBERG-SCHULZ Christian, *La signification dans l'architecture occidentale* (1974), Bruxelles, Mardaga, 2007.
 PÉROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie, *Architecture. Description et vocabulaire méthodiques (1972...)*, Paris, Éd. du patrimoine, 2011.
 PICON Antoine (dir.), *L'art de l'ingénieur*, Paris, éd. Centre Georges Pompidou, 1997.
 VENTURI Robert, *De l'ambiguïté en architecture* (1966), Paris, Dunod, 1999.
 VIOLLET LE DUC, *Entretiens sur l'architecture (1863-72) (fac-similé)*, Bruxelles, Mardaga, 1977.
 VITRUVÉ, *Les 10 livres d'architecture* (trad. de Claude Perrault – 1684, fac-similé), Bruxelles, Mardaga, 1979.
 WÖLFFLIN Heinrich, *Renaissance et baroque* (1888, 1^e trad. fr. 1961), Gérard Monfort, 1997.
 WITTKOWER Rudolph, *Les principes de l'architecture à la Renaissance* (1947), Paris, Éd. de la Passion, 1996.
 ZEVI Bruno, *Le langage moderne de l'architecture* (1973), Paris, Dunod, 1991.
 ZEVI Bruno, *Apprendre à voir l'Architecture* (1948), Paris, Éd. de Minuit, 1959.

CATALOGUES, MONOGRAPHIES, DICTIONNAIRES

Architectures non standard, Centre Georges Pompidou, 2003.
Théorie de l'architecture de la Renaissance à nos jours, Taschen, 2003.
Architecture Now, t. 1 à 9, Taschen.
Monographies d'architectes, Taschen.
Art et architecture, collection du FRAC Centre, HYX, 2013.
Architectures expérimentales 1950-2012, collection du FRAC Centre, HYX, 2013.
Catalogues Archilab, 1999, 2000, 2001... Ville d'Orléans.
Dictionnaire des Architectes, Ed. Encyclopaedia Universalis, Albin Michel.
Habiter écologique : quelles architectures pour une ville durable ?, Arles, Actes sud / Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine / IFA, 2009.
Qu'est-ce que l'architecture aujourd'hui, Beaux-arts magazine, 2007.
Revue d'esthétique, L'architecture en Théorie, ed. J.M. Place, n°29/1996.

REVUES

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

FILMS

La série « Architectures », proposée par Richard COPANS et Stan NEUMANN, Arte Vidéos.

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

RAPPORT SUR L'ENTRETIEN SANS PRÉPARATION : ARTS APPLIQUÉS

Membres du jury :

David BIHANIC, Sophie FETRO

Rapport établi par David BIHANIC, Sophie FETRO

L'épreuve de l'entretien sans préparation consiste en une lecture analytique et interprétative de documents visuels impliquant de la part du candidat des qualités à la fois d'observation, d'improvisation, de formulation et d'élocution – il en va là de qualités essentielles au métier d'enseignant auquel se destinent les candidats. Il revient donc au jury d'évaluer l'aptitude du candidat à élaborer un propos construit, raisonné et étayé de références utiles.

1. Conditions de l'épreuve

L'épreuve de l'entretien sans préparation se déploie sur une durée de trente minutes, séquencée en deux temps :

- Le premier est dédié à l'analyse croisée des trois références composant un même sujet (chacun des candidats tire au sort un sujet qui sera retiré de la liste à l'issue de son passage). Durant cette phase, qui dure quinze minutes, le candidat n'est pas interrompu. Il peut ainsi élaborer un propos d'ordre à la fois formel/graphique/esthétique, fonctionnel/technique et processuel.
- Le second, également d'une durée de quinze minutes, est consacré à l'échange avec le jury. Ce dernier s'emploie ainsi à poser plusieurs questions permettant au candidat de préciser ses analyses et d'entrer dans l'échange et la discussion avec ses examinateurs.

Les références sont projetées alternativement ; l'un des membres du jury actionne le passage d'une référence à une autre (d'une diapositive à une autre) à la demande du candidat.

Configuration de la salle et matériels à disposition

Les trois références à l'étude sont présentées au candidat par vidéoprojection sur un écran prévu à cet effet. Il est mis à disposition du candidat un jeu de feuilles vierges ainsi qu'une partie limitée du tableau. Une table et une chaise lui sont également réservées.

Faisant face au jury, le candidat trouve à sa gauche l'écran sur lequel seront projetés les documents, devant lui une table sur laquelle sont mis à sa disposition des feuilles de papier. Le public (restreint à quelques personnes seulement) se place derrière lui. Le candidat, s'il peut rester assis le temps de la prise de contact avec les documents, est invité à occuper librement l'espace disponible, à se rapprocher de l'écran en vue d'y pointer les éléments qu'il juge utile à sa démonstration. Il est à noter que la bonne occupation de l'espace participe de la prestation du candidat et entre en considération, de ce fait, dans l'appréciation de l'entretien. Pour autant, celle-ci doit servir la démonstration du candidat et non se transformer en une gesticulation inutile.

2. Composition et nature des sujets

Chaque sujet se compose de trois références : deux sont empruntées au domaine du design et des arts appliqués, la dernière relève des arts plastiques. Les documents sont projetés et ne sont pas disponibles sur support papier. À chaque diapositive correspond une référence, laquelle pourra accueillir jusqu'à trois images/médias – l'ajout de plusieurs images offre au candidat de mieux appréhender la référence (ex. : divers angles de vue sur un même objet, plusieurs aperçus de l'interface graphique d'un service logiciel, etc.)

Comme cela avait été souligné dans le rapport de l'an passé, les sujets intègrent les mutations que connaissent depuis maintenant quelques années le design et les arts appliqués au regard notamment du développement des dernières technologies (numérique, robotique, électronique, informatique mobile, etc.). Ainsi, s'ajoutent aux catégories plus classiques des arts appliqués (design de produits, design de communication et graphisme, design de mode, design d'espace) d'autres spécialités émergentes telles que le design d'interaction, le design d'interface, le design de service, le *motion design*, l'*open design*, le design paramétrique.

Pour plus de détails, nous vous invitons à vous référer au rapport de jury 2014 (cf. rapport épreuve "Entretien sans préparation", "chapitre 3", "Composition & nature des sujets")

3. Déroulement de l'épreuve

À son entrée dans la salle, le candidat émerge puis tire au hasard un numéro de sujet. Ce dernier renvoie à un fichier présent dans l'ordinateur de l'un des membres du jury, lequel ouvre ledit fichier et active la projection. Dans l'entre-temps, l'autre membre du jury rappelle en quelques mots le déroulement de l'épreuve.

À cet instant, le candidat dispose de 3 minutes maximum pour prendre connaissance des références présentées. Il lui revient de lire soigneusement les légendes textuelles, d'observer attentivement les images projetées et également de prendre quelques notes ; il importe ici de noter que les légendes ne sont en rien facultatives. Celles-ci concentrent nombre d'informations utiles, capitales à plus d'un titre, pour la bonne compréhension et analyse des réalisations présentées. Ces 3 minutes font partie intégrante des quinze minutes allouées au candidat pour son exposé oral.

Pour chaque sujet, les mentions légendées suivent le modèle suivant :

Auteur(s), *Titre*, Année
Techniques/procédés, complément d'information (informations facultatives)

La nature des sources (photographie, dessin, prototype, etc.) ne doit pas être écartée, bien au contraire elle est généralement un indice précieux à l'élaboration d'un propos analytique.

Premier quart d'heure : l'exposé oral

Les quinze premières minutes de l'entretien sont pleinement allouées au candidat ; il lui revient d'organiser son temps de parole, de rythmer sa présentation comme il l'entend, de structurer son propos, de « prendre possession » de l'espace. Les membres du jury n'intervenant pas durant ces quinze premières minutes, le candidat doit veiller à la bonne organisation de son temps de parole. Au-delà, aucun laps de temps supplémentaire ne lui sera accordé. Respecter le temps imparti constitue un critère fondamental dans l'évaluation d'un candidat qui se projette dans l'organisation de cours et de séquences pédagogiques.

Si une problématique commune aux documents et des liens évidents ressortent en première lecture, le candidat peut les énoncer en guise d'introduction. Il est toutefois déconseillé aux candidats de s'engager directement dans une synthèse globale des documents. En effet, c'est à partir d'une lectu-

re attentive des documents, de leur confrontation et de leur comparaison qu'il devient possible de dégager des informations utiles à l'élaboration d'un propos plus global. Parfois, le repérage des liens entre les différents documents peut ne pas être, de prime abord, tout à fait évident. Le candidat doit alors procéder à une étude attentive afin d'en saisir certains enjeux non immédiats et ainsi repérer un ou plusieurs liens entre les documents.

Il est attendu du candidat qu'il procède à une lecture précise et détaillée des documents. C'est au travers d'une lecture minutieuse de chacun d'entre eux que le travail déductif sera opérant. Il s'agit bien de suivre le cheminement de pensée selon lequel on passe de l'observation, de l'énonciation (formulation d'idées), à la déduction.

L'objectif premier de l'épreuve repose sur la capacité du candidat à développer un propos, à dérouler le fil de sa pensée et à tisser l'ensemble des « écheveaux » qu'il aura su tirer de ses observations.

En outre, le travail d'analyse attendu ne consiste pas seulement à identifier des points communs mais également à repérer des points de dissemblance au regard d'une problématique commune. Il convient donc de procéder à une analyse critique (du grec *krinein*, signifiant « séparer », « faire preuve de discernement »), permettant de faire la part des choses entre les différentes approches créatives, en s'intéressant certes aux ressemblances (formelles, conceptuelles, créatives, etc.) mais, au-delà, à identifier les subtilités et caractéristiques de chacun des documents.

Une thématique n'est pas une problématique. La thématique constitue un sujet commun, un thème partagé par les documents, par exemple : « la récupération ». Pour qu'une telle thématique devienne une problématique, il est nécessaire de mettre en évidence, dans son énoncé, une dimension dialectique ou des antagonismes qui conduisent à énoncer un problème, comme par exemple : « la récupération conduit-elle à un recyclage complet ou à un prolongement temporaire et limité de la vie de l'objet ? »

Comme indiqué dans le rapport de la session 2014, nous encourageons les candidats à ne pas s'engager dans une lecture trop hâtive des documents et à prendre le temps de l'observation. Il est vivement conseillé aux candidats de consigner brièvement sur papier quelques termes-concepts/notions/idées et indices clés qui pourront servir d'amorce et de points de repère pour l'exposé.

La méconnaissance des documents ne doit pas surprendre le candidat lequel doit s'attendre à découvrir certaines références le jour de l'épreuve.

À une restitution de connaissances préétablie, il est préféré une lecture croisée et « questionnante » des documents. Avançant pas à pas, le candidat pourra construire un propos personnel et nullement une récitation toute faite. Il lui incombe alors d'avancer prudemment dans sa lecture des documents afin d'y saisir les principaux enjeux et formuler des hypothèses pertinentes.

Le candidat ne doit jamais oublier qu'il s'adresse au jury ; il n'y a définitivement pas lieu de soliloquer. S'adresser à un auditoire, c'est aussi le regarder et non observer fixement l'écran de projection – à l'inverse, omettre de scruter les références à l'écran n'est en rien souhaitable. Une sorte de « va-et-vient » est donc préférable.

Deuxième quart d'heure : la discussion

Ce deuxième temps, souvent très apprécié des membres du jury et des candidats, est l'occasion d'une rencontre riche et passionnée. Aucun piège n'est tendu au candidat ; des questions jugées « difficiles » tout au plus peuvent lui être posées permettant d'apprécier sa capacité à approfondir sa réflexion.

L'échange (d'idées notamment) implique une bonne écoute. Aussi, les candidats se devront d'être attentifs aux questions posées par les membres du jury. De ce fait, les réponses formulées par le candidat n'en seront que plus pertinentes. La faute première serait de rester *campé* sur des certitudes, de refuser le dialogue (dialectique et argumentation critique).

Si la prudence est toujours de rigueur (pour un maintien à l'ombre des certitudes), le candidat ne doit pas pour autant manquer d'audace, d'esprit d'initiative. Il doit savoir « prendre des risques » (comme cela se dit usuellement) étant entendu que ces « risques » sont ici très largement mesurés puisqu'ils ne concernent que la formulation d'idées neuves. Toutefois, un tel allant est assurément indispensable pour la réussite de l'épreuve.

4. Épreuve et observations faites pour la session 2015

Dans l'ensemble, les candidats ont bien préparé l'épreuve. L'intégration de documents multimédias n'a pas surpris les candidats lesquels ont d'ailleurs su en tirer parti. Il est à noter que ces médias offrent aux candidats de mieux apercevoir les divers constituants d'un même projet (esquisses préparatoires, processus, points de vue, techniques, etc.), ce qui généralement facilite la compréhension tant des dispositifs que des modes de conception et processus opératoires.

La lecture analytique des documents

L'analyse implique de dépasser la seule approche descriptive des documents. Pour cela il est nécessaire d'avancer prudemment en procédant par supposition, d'opérer des conjectures, de suggérer des rapprochements, de souligner des différences en s'appuyant sur des éléments précis identifiés au travers des documents et éclairés par des connaissances personnelles.

On regrettera que certains candidats ne développent pas suffisamment leur réflexion. Si les enjeux premiers sont souvent perçus, encore trop peu de candidats parviennent à donner de « l'épaisseur conceptuelle » à leurs analyses, en prenant appui sur des références personnelles empruntées au champ des arts appliqués, le cas échéant aux arts, à la littéraire, à l'histoire des techniques, etc.

Attention toutefois aux travers d'une lecture qui se voudrait exhaustive, le temps limité imparti ne le permettant pas. Il est nécessaire d'opérer une sélection des informations contenues dans les documents visuels. Si certains détails dans l'image peuvent regorger d'informations précieuses pour l'analyse, d'autres à l'inverse sont sans intérêt.

Il est préférable, par bien des aspects, de progresser du général en direction du particulier, comme du plus simple au plus complexe.

La restitution descriptive des documents ne se substitue pas au travail d'analyse. Si elle peut constituer un préalable nécessaire pour se familiariser avec les documents, et énoncer certains faits premiers, permettant d'identifier des caractéristiques formelles, techniques, fonctionnelles, elle doit assez vite laisser sa place au développement analytique qui consiste à déceler les principales questions et problématiques, puis de les associer aux enjeux modernes et contemporains.

Certaines observations générales peuvent bien entendu être formulées à ce stade (premier temps) ouvrant à la formulation d'hypothèses, de pistes de réflexion. Reste que les candidats ne pourront se suffire de ces quelques éléments livrés en introduction et devront impérativement prévoir d'y revenir plus en avant (second temps).

Il est important de comprendre la démarche des designers, leurs intentions/motivations et leur engagement artistique, politique, social, créatif. L'analyse formelle ne doit pas occulter le « fond », le contexte de création et la nature du service rendu.

D'un point de vue méthodologique, le candidat peut noter au fil de l'entretien certains points d'analyse (sous forme de liste d'idées). Pour cela, il ne doit pas hésiter à utiliser les supports mis à sa disposition : papier brouillon, formats raisin, tableau. Cette prise de notes rapide en cours d'exposé peut s'avérer nécessaire au moment de la synthèse de l'exposé (conclusion). Elles doivent néanmoins se limiter à quelques indices, termes clés qui tiennent lieu d'aide-mémoire.

La réflexion critique

La réflexion critique fait suite à l'analyse comparée des références. Elle ouvre à un approfondissement ou prolongement conceptuel, théorique résolument inscrit en design et arts appliqués ; du reste, le point d'ancrage de cette réflexion peut se révéler « transverse » à d'autres champs et disciplines artistiques ainsi qu'aux sciences de la conception.

Pour amorcer cette réflexion, il convient prioritairement d'embrasser le spectre souvent large des enjeux que soulèvent les références. S'arrimant à certains des plus prégnants et actuels, il s'agit ensuite de construire un propos réflexif critique soulevant des questionnements (possiblement originaux) aux répercussions/conséquences riches et abondantes sur la pratique autant que sur la pensée contemporaine du design et des arts appliqués. En un temps si court, il est entendu que les candidats ne pourront pas « faire le tour » des pistes interrogatives et questions qu'ils ouvrent. Pour autant, il leur sera possible d'indiquer, de marquer distinctement à l'oral, les axes de réflexion qu'il reviendrait de suivre et d'en signaler la portée, de formuler les sujets qu'il pourrait s'agir de traiter.

Les candidats doivent employer un vocabulaire précis, choisi, adapté au domaine et sujet traités. Il leur faut également manier les concepts les plus pertinents et opérants au regard des objets d'étude visés. Il importe de prendre en compte le fait que l'accumulation de notions clés ne fait pas office à elle seule de démonstration

Évitant les répétitions inutiles, les candidats peuvent bien entendu tenter certaines reformulations d'idées, d'hypothèses rendant leur propos (ou réflexion) plus précis, plus juste et, le cas échéant, plus intelligible.

Il n'y a absolument pas lieu, pour les candidats, de « résoudre » hâtivement les quelques hypothèses formulées ; celles-ci doivent absolument rester « ouvertes ». Seul importe leur émission et la qualité de leur formulation (nature du questionnement, implication, choix terminologique et conceptuel, etc.).

La prise de risque est à saluer (interprétation, déduction) dès lors que les hypothèses sont justifiées.

Du bon usage des références citées

Par la mobilisation de références précises, le candidat démontrera ses connaissances culturelles spécifiques aux arts appliqués, et étendues au-delà. Ainsi, la nature des références citées peut-être élargie et toucher à d'autres champs et spécialités : littérature, cinéma, arts, architecture, théâtre, etc.

Les candidats doivent veiller à soutenir leur argumentation de références solides/pertinentes lesquelles composent des points d'appui tout à fait précieux permettant de valider une hypothèse, d'appuyer une idée, d'environner une proposition de savoirs et de connaissances utiles à l'analyse. Ces références devront être choisies, maîtrisées. Elles seront nécessairement pertinentes au regard du travail d'analyse et viendront étayer le propos tenu afin d'apporter divers éclairages.

Cette année le jury regrettera d'avoir été contraint d'interroger, quasi systématiquement, les candidats sur leurs références. *En aucun cas le candidat ne doit attendre le moment de l'échange avec le jury pour les convoquer.*

La mobilisation de références peut s'avérer d'un grand secours en diverses circonstances – par exemple, en vue d'opérer un rapprochement entre un document/projet méconnu du candidat avec un ou plusieurs autres dès lors familiers. Le recours à une référence peut permettre également de *rebondir* face à un document jugé « opaque » ou difficile d'accès ; le risque qu'il conviendra d'écarter serait alors de substituer à la référence à étudier celle convoquée de manière opportune.

La référence citée peut soutenir une intuition, renforcer la pertinence d'une problématique. Par ailleurs, celle-ci atteste d'une culture plus ou moins large du champ d'étude visé – ce qui, cela dit en passant, compose l'un des critères d'évaluation de l'épreuve.

5. Quelques indications/recommandations utiles

En sus des informations relatives au déroulement de l'entretien, il revient ici de fournir certaines indications et recommandations aux candidats pour une saisie des attendus de l'épreuve.

Pour le candidat se destinant aux métiers de l'enseignement, il importe qu'il fasse montre de certaines qualités de premier plan, il doit :

- Connaître la discipline – fondations, enjeux et perspectives (repérages historiques, enjeux et questionnements actuels) ;
- Maîtriser les références mobilisées (par ailleurs qualitatives, nombreuses et éclectiques, les références doivent préférentiellement avoir trait aux champs du design et des arts appliqués) ;
- Savoir transmettre (clarifier les notions et concepts clés, hiérarchiser, synthétiser, etc.) ;
- Réussir à croiser les références en provenance de divers champs ;
- Savoir analyser et problématiser (ne pas se satisfaire de l'énonciation d'une problématique) ;
- Parvenir à définir un cadre problématique (relier les questions/observations à l'actualité ; savoir penser/raisonner à « grande échelle ») ;
- Savoir élaborer un raisonnement (suivre un fil directeur pour l'exposé, bâtir un raisonnement au départ des observations) ;
- Témoigner d'une forte curiosité intellectuelle doublée d'une grande capacité d'adaptation (acuité et vivacité d'esprit) ;
- Privilégier une attitude « proactive » plutôt qu'attentiste, c'est-à-dire ne pas attendre le moment de l'échange pour avancer des idées pressenties au moment de la première partie de l'entretien. Ne retenir en aucun cas des informations pouvant être utiles à votre démonstration.

Quatre mises en garde (à toutes fins utiles)

Les candidats doivent éviter prioritairement certains écueils ci-dessous listés :

- Gardez-vous de tout jugement de goût, trop imprégné de subjectivité ;
- Ne faites pas votre autocritique ;
- Évitez les formules/expressions toutes faites, les qualificatifs « flatteurs » mais imprécis ;
- N'attendez pas que le jury synthétise à votre place.

a. Critères d'évaluation en application

Les critères d'évaluation utilisés par le jury sont les suivants :

- Lecture analytique et argumentée des documents ;
- Problématisation et discernement critique (capacité à mettre en relation les documents, à les « articuler » autour de questionnements spécifiques en lien avec les champs du design et des arts appliqués) ;

- Références mobilisées, apports de connaissances ;
- Restitution orale (mobilité d'esprit et « pensée en mouvement », structuration des idées/du propos et capacité de synthèse).

b. Sujets traités en 2015

Tableau 1. Liste des références composant les sujets traités en 2015.

Sujet 1	Ugo La Pietra, <i>Recupero e reinvenzione</i> , 1969-1975.
	Jeremy Edwards, <i>Objets anonymes, Wall light</i> , 1997.
	Studio Swine, <i>Can City mobile aluminium furnace</i> , 2012.
Sujet 2	Richard Vigen, <i>Seasonal and longterm groundwater levels</i> , 2012.
	Mono et CRASH+SUES (pour le compte de "the Parsons The New School for Design" - NY), <i>SoundAffects</i> , 2011.
	Usman Haque et Special Moves, <i>DIY City 0.01a</i> , 2012.
Sujet 3	Yuri Suzuki, <i>Make Something from Nothing</i> , 2014.
	Thomas Thwaites, <i>The Toaster Project</i> , 2011.
	Niccolò Spirito, <i>diabo et tubro</i> , 2014.
Sujet 4	László Moholy-Nagy, <i>Licht-Raum Modulator</i> , 1922-1930.
	Trafik, <i>Vector</i> , 2012.
	Agence de design Onlab, identité visuelle, juillet 2009, Berlin.
Sujet 5	Joe Colombo, <i>Tube Chair</i> , 1969.
	Mark Bligh, <i>Faith</i> (typographie), 2010.
	Frank Lloyd Wright, <i>David and Gladys Wright House</i> (Arizona), 1952.
Sujet 6	The au Unlimited Future Laboratory, <i>Happy Coming</i> , 2014.
	Susana Soares, <i>Sniffing others</i> , 2008.
	Philips, <i>Skin dresses</i> , 2009.
Sujet 7	Boaz Cohen et Sayaka Yamamoto de BCXSY, <i>LinearCycle</i> , horloge, 2014.
	Dave hakens, <i>Breaksoap</i> (savon à découper), 2010.
	Francis Alÿs, <i>Sometimes Making Something Leads to Nothing</i> , Mexico City, 1997.
Sujet 8	Arthur Foliard, identité visuelle de l'agence de création <i>Mood</i> , 2013.
	Monotype, <i>Century: 100 Years of Type in Design</i> (un siècle de création typographique), Exposition - AIGA National Design Center (Centre National de Design AIGA), New York, 2014.
	Joshua Davis, <i>The Mayan Apocalypse Mural</i> , off.ws (workshop) Mexico, 2013.

Les membres du jury ont apprécié la préparation cette année des candidats. Nombreux d'entre eux ont su dépasser le seul repérage des analogies formelles entre les projets/travaux présentés au profit d'analyses argumentées.

c. Quelques repères bibliographiques

Quelques "incontournables"

ARON Jacques, *Anthologie du Bauhaus*, Bruxelles : Didier Devillez, 2002.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris : Seuil, 1957.

BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, Paris : Gallimard, 1968.
 BONY Anne, *Le design – Histoire, principaux courants, grandes figures*, Paris : Larousse, 2004.
 BRANZI Andrea, *Le design italien. La Casa Calda*, Paris : Éditions de l'Équerre, 1995.
 DORMER Peter, *Le design depuis 1945*, Paris : Thames&Hudson, 2002.
 FIEDLER Jeannine, FEIERABEND Peter. *Bauhaus*, Hagen : Könemann, 2000.
 FLAMAND Brigitte, *Le design : essais sur des théories et des pratiques*, Paris : IFM-regard, 2006.
 FLUSSER Vilem, *Petite philosophie du design*, Paris : Circé, 2002.
 FRANCASTEL Pierre, *Art et technique*, Paris : Gallimard, 1988.
 GUIDOT Raymond, *Design, techniques et matériaux*, Paris : Flammarion, 2006.
 GUIDOT Raymond, *Histoire du design 1940-2000*, Paris : Hazan, 2000.
 GUIDOT Raymond, JOUSSET Marie-Laure, *Les bons génies de la vie domestique*, Paris : Centre Pompidou, 2000.
 HUYGHE Pierre-Damien, *A quoi tient le design*, Saint-Vincent de Mercuze : De l'incidence, 2014.
 JOLLANT KNEEBONE Françoise, *La critique en design. Contribution à une anthologie*, Paris : Chambon, 2003.
 LAURENT Stéphane, *Chronologie du design*, Paris : Flammarion, 2008
 LOEWY Raymond, *La laideur se vend mal*, Paris : Gallimard, 1990 (Édition originale. 1953).
 MAEDA John, *De la simplicité*, Paris : Payot, 2007.
 MANZINI Ezio, *La matière de l'invention*, Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou, 1989.
 MIDAL Alexandra, *Design – Introduction à l'histoire d'une discipline*, Paris : Pocket, 2009.
 MIDAL Alexandra (dir.), *Design, l'anthologie*, Saint-Étienne : Cité du Design, 2013.
 MOGGRIDGE Bill, *Designing interactions*, The MIT Press, 2007.
 MOHOLY-NAGY László, « Le design pour la vie » (1947), In : *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, Paris : Folio essais, 2007.
 PAPANÉK Victor, *Design pour un monde réel*. Paris : Editions Mercure de France. 1974.
 PEREC Georges, *Espèces d'espace*, Paris : Galilée, 2000

Lectures complémentaires

ABRAMS Janet, HALL Peter. *Else/Where : Mapping - New Cartographies of Networks and Territories*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2003.
 AFSA Cyril, *Design de service. Pourquoi les serveurs sont-ils devenus des fast-foods et des applications numériques ?*, Saint-Etienne : Cité du design, 2013.
 BIHANIC David (dir.), *New Challenges for Data Design*, Londres : Springer, 2015.
 BRAYER Marie-Ange, MIGAYROU Frédéric. *Naturaliser l'architecture, naturalizing*, Archilab, Orléans : HYX, FRAC Centre, 2013.
 BURKHARDT François, EVENO Claude, LINDINGER Herbert, *L'École d'Ulm : textes et manifestes*, Paris : Centre Pompidou, 1988.
 Fondation EDF, *En vie – Alive. En vie, aux frontières du design*, Londres : Push, 2013.
 GREENFIELD Adam, *Everyware: The Dawning Age of Ubiquitous Computing*, New Riders Publishing, 2006 / FYP éditions, 2007.
 KAZAZIAN Thierry, *Il y aura l'âge des choses légères*, Paris : Victoires éditions, 2003.
 KLANTEN Robert, BOURQUIN Nicolas, EHMANN Sven, TISSOT Thibaud. *Data Flow 1 & 2 : Visualizing Information in Graphic Design*, Berlin: Die Gestalten Verlag. / Paris : Thames & Hudson, 2009.
 LIMA Manuel, *Visual Complexity: Mapping Patterns of Information*, New York : Princeton Architectural Press, 2011.
 PEVSNER Nikolaus, *Les sources de l'architecture moderne et du design*, Paris : Thames & Hudson, 1993.
 PINSON Daniel, *Usage et architecture*, Paris : L'harmattan.
 RAPOPORT Amos, *Culture, architecture et design*, Paris : Folio, 2003
 RUDER Emil, *Typographie*, Heiden : Verlag Arthur Niggli, 1967
 SEGARAN Toby, HAMMERBACHER Jeff. *Beautiful Data: The Stories Behind Elegant Data Solutions*, Sebastopol: O'Reilly Media, 2009.
 SHARP Helen, ROGERS Yvonne, PREECE Jenny, *Interaction Design: Beyond Human-Computer Interaction*, Redwood : Wiley, 2ème édition, 2007
 SPENCE Robert, *Information Visualization. Design for Interaction*, (2ème ed.) Harlow : Pearson, 2007.

STEELE Julie, LLIINSKY Noah, *Beautiful Visualization: Looking at Data through the Eyes of Experts (Theory in Practice)*, Sebastopol : O'Reilly Media, 2010
 TANIZAKI Junichirô, *Éloge de l'ombre*, Paris : Verdier, 1933
 TERSTIEGE Gerrit, *The Making of Design. From the First Model to the Final Product*, Basel : Birkhäuser, 2009.
 T. HALL Edward, *La dimension cachée*, Paris : Seuil, 1978
 TUFTE E. R., *The Visual Display of Quantitative Information*, Cheshire (États-Unis, CT) : Graphics Press, 1990.
 TUFTE E. R., *Envisioning Information*, Cheshire (États-Unis, CT) : Graphics Press, 1990.

d. Résultats 2015

Moyenne de l'épreuve : 11,88 / 20
 Nombre de candidats : 8

Tableau 2. Échelle des notes (concours 2015) option Arts Appliqués

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
						1	1	1	1			1		1	1	1			

RAPPORT SUR L'ENTRETIEN SANS PRÉPARATION : CINÉMA / VIDÉO

Membres du jury :

Vincent AMIEL, Laurent JULLIER, Cédric MOULLIER

Rapport établi par Cédric MOULLIER

« Regarde de tous tes yeux, regarde ! »

Jules VERNE, *Michel Strogoff*
Partie 2, Chapitre 5

La forme de l'épreuve et les attentes du jury

Commençons, en guise de rappel, par indiquer la forme que prend cette épreuve : il s'agit d'un oral sans préparation. Lorsque le candidat se présente, il tire au sort un extrait de film. Sur le papier sont indiqués le titre, le nom du réalisateur, l'année de création, et comme l'an dernier, le jury a décidé d'y ajouter la nationalité (parfois plurielle) du film en question. L'extrait est projeté une première fois, *ex abrupto*, et le candidat est invité à prendre des notes, qu'il peut ensuite organiser pendant maximum trois minutes. L'extrait est alors rediffusé, afin de permettre au candidat d'ajuster et d'affiner sa perception. Les deux projections sont incluses dans la durée de 15 minutes, octroyée aux candidats pour leur exposé, suivi de quinze minutes de questions avec le jury : c'est à ce moment-là que l'épreuve dite « d'entretien », prend toute sa signification.

Comme chaque année, les films sélectionnés appartiennent à des esthétiques, des pays, des univers fort différents : les deux films les plus anciens, *L'inhumaine*, de Marcel L'Herbier, et *Arsenal* de Dov-jenko renvoient respectivement aux années 1924 et 1929, et le film le plus récent, *Le Retour* d'Andreï Zviaguintsev, date de 2003, autant dire d'hier. Géographiquement, La Finlande de Kaurismaki, L'Amérique de Terrence Malick, Le Kerala de Shaji N. Karun, ou la Russie d'Andreï Tarkovski donnaient une première indication de la belle hétérogénéité des films en présence ; et puisque, heureusement, un film ne se résume pas à l'expression du pays où il a été fabriqué, les propositions cinématographiques se complexifiaient dès lors que c'était un réalisateur allemand, Wim Wenders, qui offrait son regard sur le Japon (*Tokyo-Ga*), un cinéaste suisse, Godard, qui adaptait un roman de l'Italien Moravia (*Le Mépris*), ou encore un réalisateur américain, George Sidney, qui réinterprétait une œuvre patrimoniale française comme *Les Trois Mousquetaires*. Formellement, le jury ne s'est interdit aucun type de cinéma, pouvant faire appel aux genres les plus variés : documentaires, films expérimentaux, réflexions autoréférentielles sur l'idée de cinéma, films musicaux, de cap et d'épée...

Les candidats sont désormais habitués à cette diversité cinématographique, et l'on rappelle ici que cette épreuve ne consiste pas à reconnaître à tout prix, tel un candidat de jeu télévisé, le film projeté : il s'agit bien davantage de se présenter avec une forme de disponibilité d'esprit, et du coup, de savoir rebondir sur un extrait dont on peut supposer que le candidat ne l'a jamais vu, ou, en tout cas, jamais avec une telle acuité.

Les exigences du jury sont relativement simples : on attend du candidat qu'il fasse une analyse proprement cinématographique de l'extrait qui lui est montré. Le mot clef est donc « analyse ». Analyser n'est pas décrire, ni raconter le contenu diégétique de l'extrait vu par deux fois : le jury connaît et a choisi à dessein les extraits de films qu'il propose aux candidats : nul besoin de rappeler tous les

mouvements, toutes les paroles et autres actions de tel ou tel personnage : c'est parfois d'ailleurs tout simplement impossible, tant le rythme est enlevé (*Les Trois Mousquetaires* déjà évoqué plus haut en est un bon exemple.) Raconter ce que tout le monde a vu (jury, candidat, et parfois public), c'est une redite vide, une traduction verbale sans objet. Analyser suppose avoir regardé, intégré et synthétisé l'intérêt de tel extrait de film : de ce point de vue, ce que le jury demande au candidat n'est guère différent de ce que le futur métier d'enseignant exigera du professeur : savoir regarder, puis transmettre.

Or, pour transmettre, il faut savoir construire : ce qui est donc attendu, c'est que le candidat bâtisse un exposé convaincant. Des qualités rhétoriques très générales (élocution claire, rappel des faits marquants, capacité à affirmer une pensée, etc.) doivent se spécialiser grâce au recours au vocabulaire cinématographique essentiel : scène, plan, montage, cadrage, mise en scène... On a pu regretter qu'un certain nombre de candidats ne maîtrise pas ce vocabulaire : « entretien sans préparation » ne veut pas dire « entretien sans connaissances préalables ».

Tendance générale : imprécision, flottements et belles surprises

Une fois posée cette exigence principielle (analyser, analyser et toujours analyser), l'épreuve peut se présenter comme singulièrement ouverte : les angles d'attaque (ou, disons, d'analyse), étant multiples, on n'attend pas uniquement que soit proposé un « découpage » de la séquence en plans ou en temps forts : le biais par lequel on peut entrer dans un extrait de film est très variable : on peut fonder son analyse sur l'acteur (si on le connaît et reconnaît) et montrer en quoi ce rôle est emblématique de sa carrière (ou en quoi il déjoue les « deux ou trois choses qu'on sait de lui ») ; on peut tenter de repérer un style ou une école cinématographique (le Nouvel Hollywood, le cinéma métaphysique russe) et argumenter de façon construite pour signifier dans quelle mesure tel extrait exemplifie cette école. On sait gré à certains candidats d'avoir conduit une sorte d'enquête qui menait à une conclusion : si l'extrait de *Solaris* montre une scène de lévitation des corps et des objets, serait-ce signe de magie, de fantastique, ou indice que le film se déroule dans l'espace ? Le candidat, qui visiblement n'avait pas vu ce film, en s'appuyant sur la musique, la suspension des corps et l'hypothèse d'un « résumé de l'existence humaine », a justement conclu que le *Solaris* pouvait être une station spatiale, et le film, une méditation sur la condition humaine.

Quels sont les écueils les plus souvent entrevus, et qui auront fait trébucher les candidats ? Le manque de construction et de rigueur, en premier lieu. Au terme de l'épreuve, il était possible de faire une sorte de typologie des exposés présentés : dans sa version la plus faible, l'exposé du candidat consistait en une description linéaire et peu inspirée ; dans une version faussement savante, il s'agissait d'une présentation « impressionniste » (au mauvais sens du terme, comme la critique qui avait été adressée aux peintres de ce mouvement...). Combien de fois a-t-on entendu « cela me fait penser à... », « cela ressemble à tel autre cinéaste » ; tel candidat se perdait dans les affres du *name-dropping* (des références tous azimuts pour mieux masquer son incapacité à analyser ce qui lui était donné à voir), tel candidat a même déclaré en introduction : « Ce que j'ai vu. Entendu. Pas d'analyse. Mais des références plus actuelles. » – c'était assurément se saborder. On ne demande pas des clin d'œil allusifs ou des postures trompeuses : de la même manière que l'on ne souhaite pas forcément savoir si tel vin présente des réminiscences de fleurs blanches ou de fruits cuits au soleil, on émet des doutes certains lorsqu'un candidat évoque Hitchcock ou David Lynch pour éclairer Minnelli. Au sommet des résultats obtenus, les candidats qui ont su orienter leur oral autour d'une problématique. Exemples : « Si cette séquence montre un montage d'extraits de films animaliers en noir et blanc avec inclusion d'une scène en couleurs, en quoi ce film peut-il être dit expérimental ? Et comment ce cinéaste nous fait-il réfléchir à ce qu'est le cinéma ? » (*Film IST (1-12)*, 1998) ; « La séquence montre l'enchaînement d'un dialogue champ-contrechamp, puis l'entrée dans un espace domestique, et un jeu d'intérieur-extérieur avec la caméra : en quoi cette séquence montre-t-elle le cheminement d'une vérité inquiète ? » (*La Naissance - Piravi*, 1988).

On a également repéré des travers plus ponctuels, mais symptomatiques d'une certaine actualité ou d'un *air du temps* : beaucoup de candidats cèdent au principe du plaisir (« J'ai bien aimé... » ; mais cela ne suffit pas !), d'autres cèdent à la tentation de projeter des motifs psychologiques ou psychologisants sur tels personnages ; parfois la volonté d'employer un bon mot (la notion d'artialisation) manque son objectif : on ne peut pas dire que Joel et Ethan Coen « artialisent » la vision de leur bar-

bier : ils l'esthétisent, tout simplement ! (*The Barber*, 2001). Il vaut mieux parler simplement, ce sera une qualité appréciée pour analyser des œuvres devant élèves ou étudiants.

On s'étonne, enfin, de ce que les candidats ne se soient pas sentis forcément à l'aise avec les jeux d'échos, de correspondances et d'hommages aux autres arts à travers le cinéma. En somme, on a constaté un manque global d'appropriation plastique devant des œuvres qui parfois se déployaient comme des célébrations : *Ivre de Femmes et de Peinture*, palme d'or virtuelle qu'aurait sans doute voulu David Lynch en 2002, plasticien lui-même, est le portait d'un peintre coréen et l'extrait montrait la spécificité de son art, le caractère novateur de son style et les relations douloureuses à son maître. *Basquiat* montrait la déambulation finale du peintre new-yorkais, déchiré d'être exclu des proches de Warhol après la mort de celui-ci. Le candidat a su, poétiquement, rapprocher cet artiste du motif du « clochard céleste », ou du « beautiful loser » ; en creusant un peu plus, il aurait pu dire quelque chose d'émouvant sur le moment où Basquiat, hagard, croise un garçon sautillant, au ralenti, sur fond de tags... Plus ponctuellement, on s'est étonné de ce qu'une candidate « sèche » sur la question de la diagonale dans l'art, en relation avec le film de Dovjenko, qui procède par cadrages bousculés à 45 degrés. Mais on veut finir par se réjouir : une candidate a su repérer immédiatement la citation picturale de Zviaguintsev, qui dans *Le Retour*, montre le corps allongé du père comme Mantegna peignait le corps mort du Christ ; *Les Glaneurs et la glaneuse* a été joliment analysé, en aboutissant à l'idée qu'en somme, c'était Agnès Varda qui construisait son film comme on glane des fruits oubliés à la fin d'un marché.

On aimerait formuler un vœu, au moins double : que les candidats futurs consolident leurs connaissances filmiques. Et qu'ils décroissent par ailleurs leur savoir. Pour le premier souhait, la piste est simple : diversifier, au sein du monde cinématographique, les sources, les paysages mentaux, les découvertes. Tout en apprenant les notions fondamentales du récit filmique par des ouvrages facilement disponibles. Quant à la perspective de décroisser leur savoir, on aimerait que les candidats sachent ce qu'est le flux de conscience en littérature ; ce que la philosophie contemporaine propose comme concepts inédits (la déterritorialisation chez Deleuze; le devenir-écume chez Sloterdijk). Il faut lire en tant que plasticiens et se construire un « arrière-pays » (pour reprendre le titre d'Yves Bonnefoy) qui soit le terreau d'une culture à nulle autre pareille.

Bilan statistique

26 candidats

Note la plus basse : 07

Note la plus haute : 17

Moyenne des résultats de l'épreuve : 11,96

7 candidats n'ont pas obtenu la moyenne

5 candidats ont proposé une prestation de qualité (entre 15 et 17 sur 20)

Liste des films projetés

- *Je t'aime je t'aime*, Alain RESNAIS, 1968 (France)
- *L'Homme sans passé*, Aki KAURISMAKI, 2002 (Finlande)
- *Piravi (La Naissance)*, Shaji N. KARUN, 1988, Inde (Kerala)
- *Les Trois Mousquetaires*, George SIDNEY, 1948 (Etats-Unis)
- *L'Inhumaine*, Marcel L'HERBIER, 1924 (France)
- *La Balade Sauvage*, Terrence MALICK, 1973 (Etats-Unis)
- *La Nuit Américaine*, François TRUFFAUT, 1973 (France)
- *Arsenal*, Alexandre DOVJENKO, 1929 (U.R.S.S)
- *Themroc*, Claude FARALDO, 1973 (France)
- *The Barber, The man who wasn't there*, Ethan & Joel COEN, 2001 (Etats-Unis)
- *Sunset Boulevard*, Billy WILDER, 1950 (Etats-Unis)
- *Tous en scène*, Vincente MINNELLI, 1953 (Etats-Unis)
- *King of New-York*, Abel FERRARA, 1990 (Etats-Unis)

- *Le Mépris*, Jean-Luc GODARD, 1963 (France, Italie)
- *Les Fraises Sauvages*, Ingmar BERGMAN, 1957 (Suède)
- *Ivre de Femmes et de Peinture*, Im KWON-TAEK, 2002 (Corée)
- *Tokyo-Ga*, Wim WENDERS, 1985, (Allemagne)
- *Basquiat*, Julian SCHNABEL, 1996 (Etats-Unis)
- *L'Aurore*, Friedrich Wilhelm MURNAU, 1927 (Etats-Unis)
- *Les Glaneurs et la Glaneuse*, Agnès VARDA, 2000 (France)
- *Stromboli*, Roberto ROSSELINI, 1950 (Italie)
- *Le Retour*, Andreï ZVIAGUINTSEV, 2003 (Russie)
- *Solaris*, Andreï TARKOVSKI, 1972 (Russie)
- *Le Sang d'un Poète*, Jean COCTEAU, 1930 (France)
- *Bob le Flambeur*, Jean-Pierre MELVILLE, 1956 (France)
- *Film IST (1-12)*, Gustav DEUTSCH, 1998 (Allemagne)

Bibliographie indicative

7 livres de base :

- AMIEL Vincent, *Esthétique du montage*, Armand Colin, 2005.
- AUMONT Jacques & MARIE Michel, *L'analyse des films*, Nathan, Paris 1988 (3e éd. en 2014).
- BORDWELL David & THOMPSON Kristin, *L'art du film - Une introduction*, De Boeck Université, Paris-Bruxelles 2000.
- CASSETTI Francesco, *Les théories du cinéma de 1945 à nos jours*, Nathan, 1999.
- JOST François & GAUDREAUULT André, *Le récit cinématographique*, Nathan, 1990.
- JULLIER Laurent, *Analyser un film : de l'émotion à l'interprétation*, Flammarion (Champs), 2012.
- LEUTRAT Jean-Louis, *Le cinéma en perspective : une histoire*, Armand Colin, 2008.

11 livres pour explorer plus avant certains points :

- AUMONT Jacques, *L'Image*, 2e éd., Armand Colin, 2011.
- AUMONT Jacques : *L'oeil interminable - cinéma et peinture*, Séguier, 1989.
- BONITZER : *Peinture et cinéma - Décadrages*, Cahiers du Cinéma, éditions de l'étoile, 1985.
- CHION Michel : *La musique au cinéma*, Fayard, 1995
- MENEGALDO Gilles et CAMPAN Véronique (dir.), *Du maniérisme au cinéma*, Editions de la Licorne, 2003.
- MOINE Raphaëlle, *Les Genres du cinéma*, 2^e éd., Armand Colin, 2008.
- NACACHE Jacqueline (dir.), *L'Analyse de film en question*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- ODIN Roger, *Les Espaces de communications. Introduction à la sémiopragmatique*, PUG (Presses Universitaires de Grenoble) 2011.
- PINEL Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, 2e éd., Armand Colin, 2008.
- RANCIERE Jacques : *La Fable cinématographique*, Seuil, 2001.
- SOULEZ Guillaume, *Quand le film nous parle*, PUF, 2012.

Articles à lire dans des revues en ligne

1895 (<http://1895.revues.org/>)

Cadrage (<http://www.cadrage.net/>)

CiNéMAS (<http://www.revue-cinemas.info/index.php?page=index>)

Kinéphanos (<http://www.kinephanos.ca/>)

Mise Au Point (<http://map.revues.org/>)

Deux excellents sites d'apprentissage (en anglais) des bases du « langage » cinématographique sur le web : le *Film Language Glossary* de Columbia University, et le *Film Analysis Guide* de Yale University.

RAPPORT SUR L'ENTRETIEN SANS PRÉPARATION : PHOTOGRAPHIE

Membres du jury :

Muriel COUTEAU, Michelle DEBAT, Danièle MÉAUX

Rapport établi par Michelle DEBAT

Bilan chiffré de la session 2015

Trente-quatre candidats admissibles ont choisi l'option « Photographie » et se sont effectivement présentés. Le nombre de candidats passant cette option est en légère augmentation par rapport à l'an dernier (25). Les notes obtenues s'échelonnent entre 02/20 et 19/20, avec une moyenne générale de 10,91 (légère augmentation par rapport à celle 2014, qui était de 10,48 pour 25 candidats).

L'ensemble des notes des candidats se répartissent globalement sur toute l'échelle des notes – avec 12 notes en dessous de 10 et 22 qui ont 10 ou plus.

Notes	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
Nbr de candidats	1	1	3	3	1	2	1	1	2	5	3	3	0	2	0	2	3	2

Déroulement de l'épreuve

L'épreuve est publique ; le public est le plus souvent constitué de candidats.

Chaque candidat est reçu par un jury composé de trois personnes. Il tire au sort un numéro de sujet parmi quarante sujets proposés. Chaque sujet est un diptyque projeté sur écran mural. Le diptyque est constitué de deux reproductions d'images photographiques accompagnées de leurs légendes. Les œuvres soumises au candidat peuvent être issues de l'histoire et de l'esthétique de la photographie – des primitifs aux plus contemporains – mais aussi issues de support d'impression tels que presse, édition, etc. Ainsi, les auteurs des images peuvent être des photographes connus, reconnus, mais aussi anonymes ou simples amateurs.

Après avoir pris connaissance du sujet, le candidat dispose de trois minutes maximum pour préparer son exposé : il peut éventuellement rédiger quelques notes et points d'articulation pour son oral. Ce dernier consiste, pendant 15 minutes (les trois minutes de la préparation étant incluses dans cette durée), à développer une analyse des images projetées, afin de dégager une problématique qui se trouve induite par leur rapprochement. L'exposé doit être étayé de références artistiques et théoriques. La prise de parole du candidat est suivie d'un entretien d'une quinzaine de minutes avec les membres du jury. Cette seconde phase de l'épreuve permet d'approfondir l'analyse des images et le questionnement abordé ; l'entretien peut – le cas échéant – s'écarter des vues proposées pour aborder d'autres pans de l'histoire, de l'esthétique ou de la théorie de la photographie, mais aussi des arts, sachant que cette option fait partie d'un concours d'enseignement des arts plastiques dont la photographie est l'une des disciplines composantes. L'ensemble de l'épreuve ne peut excéder une demi-heure.

Remarques sur l'épreuve

Le jury est conscient de la difficulté que représente un entretien sans préparation ; il est important de préciser que la non connaissance préalable des images, tirées au sort, ne représente en aucun cas un handicap puisque la réussite tient surtout à l'observation attentive des images proposées, à la connaissance des grandes phases de l'évolution des pratiques de la photographie et des arts plastiques, et à l'aptitude à la problématisation.

Une analyse comparative de deux images photographiques ne consiste pas en l'énumération successive des éléments visibles, mais dans la saisie d'une organisation visuelle pertinente qui permettra de dégager et de comprendre comment l'organisation formelle d'une image, et *a fortiori* de la confrontation sous la forme de diptyque, est signifiante et problématisante, car sous-tendue par une histoire de la représentation.

Sans doute faut-il pour réussir cette épreuve s'être suffisamment exercé à analyser attentivement des travaux photographiques afin de savoir en dégager les enjeux esthétiques et critiques mais faut-il aussi connaître un pan de l'histoire et de l'esthétique des arts qui a nourri la pratique photographique depuis ses débuts.

Ainsi, c'est pendant le temps de l'oral qu'une description attentive, de plus en plus précise et densifiée, des images, peut faire émerger progressivement une problématique pertinente et riche. Trop de précipitation dans la formulation d'une problématique nuit souvent à sa justesse et à sa capacité à ouvrir à la réflexion. La forme du diptyque (qui est aussi la forme d'une intention cette fois-ci d'un jury) induit un aller et retour signifiant entre deux images dont peu à peu le candidat dégagera le potentiel sémantique et artistique nourri au fil de la pensée se déroulant par des mises en perspective avec l'histoire et l'esthétique de la photographie, et parfois des autres pratiques artistiques. Le jury porte toute son attention à la précision de l'analyse plastique, à la qualité de la problématisation, à la clarté de la présentation orale et à la richesse et à la pertinence des connaissances historiques et théoriques convoquées.

L'analyse plastique

L'analyse plastique du diptyque ne consiste pas en une description énumérative des éléments visibles, mais tient davantage à la saisie d'une organisation visuelle pertinente de chaque image, puis de leur mise en relation. Ceci est en effet la condition nécessaire et suffisante qui permettra de prendre en compte des équilibres, des compositions, des rythmes, des allers et retours, des intentions récurrentes ou émergentes dues justement à ce rapport entre deux images.

L'utilisation d'un vocabulaire appartenant plus spécifiquement au médium photographique (les formats utilisés, les angles de prise de vue, l'usage de certains dispositifs d'éclairage, de flou ou de netteté, les notions de champ et de hors champ, de cadrage, l'utilisation du noir et du blanc ou de la couleur, des contrastes, etc., appareils de prise de vue, place du photographe, éventuellement les lieux ou modes de monstration des images, etc.) reste un atout majeur à l'appréhension du sujet et à l'élaboration d'un questionnement pertinent et riche en ouvertures artistiques et théoriques, tant dans le champ de l'histoire et de l'esthétique de la photographie que dans celui des autres médiums artistiques.

À cette fin, un entraînement à l'analyse d'image est nécessaire et une expérience pratique du médium peut aider le candidat à repérer les dispositifs de prise de vue mais aussi les intentions d'un photographe en prise avec les opérations élémentaires de son outil et de son mode d'expression.

Mais le jury rappelle ici que ne prendre en compte que les aspects formels sans s'interroger sur les possibles significations de l'image ou se livrer à une interprétation de l'image indépendamment de sa forme sont des erreurs à ne pas commettre. Ainsi c'est en restant au plus des œuvres proposées, que, paradoxalement, une problématique (et non une interprétation trop sensible) pourra être dégagée et devenir riche de questionnements artistiques et esthétiques dont la pratique photographique n'est en rien étrangère.

La problématisation

Le candidat doit ici pouvoir mobiliser toutes ses connaissances théoriques pour affiner, enrichir et singulariser son questionnement et proposer une problématique pertinente, argumentée et assise sur des références précises pouvant cependant ouvrir – selon les sujets proposés – à l’histoire et l’esthétique d’autres médiums artistiques

La problématique dégagée peut être très variable : elle peut être d’ordre thématique (l’objet, le paysage, la ville, le portrait, la nature morte, photographie de famille...), d’ordre notionnel (la notion de visage, la notion de paysage, la notion de quotidien, la notion de modèle, la notion de document, d’archives...), d’ordre esthétique (notions d’ordre et de désordre, banal/ ordinaire, temporalité dans l’autoportrait, théâtralité...), plastique (sculpture et photographie, peinture et photographie, hybridations des médiums, travail sur les opérations élémentaires du processus...), socio-politique, (genres/ transgenres, corps et environnement, regard porté sur le territoire, questions bioéthiques...).

Ainsi en fonction des outils théoriques et de ses connaissances en histoire et esthétique de la photographie, des arts, mais aussi des problèmes sociétaux au sens le plus large, de sa qualité d’observation et de sa rigueur de pensée, le candidat est amené à proposer une problématique pertinente et argumentée.

Les meilleures prestations sont en général celles qui élaborent leur problématisation au fur et à mesure que l’exposé avance, lorsque le candidat pense en parlant, sans s’éloigner toutefois des images proposées et sachant à tout moment y revenir, si nécessaire, pour y retrouver des points d’articulation avec son argumentaire problématisé.

Le jury apprécie ainsi d’entendre le candidat construire progressivement sa pensée.

La problématique peut ensuite être élargie par des relations établies avec d’autres travaux photographiques, mais aussi avec d’autres œuvres d’art – qu’elles soient ou non contemporaines des photographies proposées, qu’elles appartiennent ou non au champ de la photographie (cinéma, peinture, théâtre, danse, littérature, poésie, histoire des sciences et des techniques, sciences sociales...).

Le plus grand danger pour cette épreuve est le plaquage d’un cours, d’un « prêt à penser », la confusion entre thématique et problématique, bref tout ce qui relève de « l’impersonnel ». Car un futur enseignant en arts plastiques, quelle que soit l’option qu’il aura choisie pour le concours, devra toujours créer ses cours et non appliquer des savoirs et des savoir-faire, faire « mou » de ses connaissances dans plusieurs champs disciplinaires pour inventer et non citer ou se réapproprier. Il devra toujours être à l’écoute du monde dans lequel il vit, mais aussi être à l’affût de ce qui se fait dans une œuvre, de ce qui s’y fait parce que c’est une œuvre et non un discours sur une œuvre.

Les connaissances théoriques

Savoir replacer l’image dans son contexte est indispensable pour en dégager les enjeux. Les connaissances en histoire et esthétique de la photographie s’avèrent souvent trop rudimentaires. Il ne s’agit pas de faire état de connaissances factuelles, mais de resituer les photographies dans le contexte esthétique et socio-culturel qui a vu leur émergence. Une vue des années trente ne peut être appréhendée comme si elle avait été produite au début du XXI^e siècle. La sempiternelle école de Düsseldorf semble pour certains la seule référence dans le champ de la photographie contemporaine alors qu’elle date déjà de plus de 40 ans... sans parler de J. Wall qui est encore trop souvent la seule référence photographique des candidats.

Alors qu’aujourd’hui encore plus qu’hier, la pratique photographique est totalement nourrie et immergée dans le champ des autres pratiques artistiques mais aussi dans celui de la production des images sociétales et culturelles, certains candidats n’en sont pas suffisamment conscients.

Par ailleurs, le jury a encore observé chez quelques candidats la quasi absence de référence à des ouvrages théoriques ou, parfois, la référence à un seul type d’ouvrage ou d’auteur. La bibliographie ici conseillée peut servir d’appui à une préparation plus sérieuse de l’épreuve. Le champ historique embrassé est large et un certain nombre de repères chronologiques sont nécessaires concernant les

grands courants photographiques, le recours à des concepts clairement définis peut permettre d'approfondir les analyses et d'enrichir le propos mais le jury apprécie aussi que le candidat prenne l'initiative de tisser des liens avec éventuellement d'autres œuvres du même photographe, ou du même courant et, dans tous les cas, avec l'histoire et l'esthétique de la photographie et des autres arts par la référence à des œuvres artistiques précises dont l'évocation étaye et éclaire l'analyse des images.

Ainsi, toute autre forme de culture photographique et plus globalement artistique, est bienvenue (et aujourd'hui nécessaire) – qu'elle passe par la fréquentation d'expositions en galeries, musées, festivals, par la participation à des conférences, des colloques, ou encore par la consultation de sites internet personnels d'artistes contemporains reconnus, d'institutions consacrées à l'art.

Une culture singulière témoignant d'une motivation profonde est un atout apprécié par le jury.

La présentation orale

Il est apprécié que l'analyse se déploie selon une certaine progressivité et manifeste une autonomie de pensée. Le cheminement suivi doit rendre perceptible le passage de l'observation sensible à une forme d'intelligibilité.

Il est également bienvenu que les candidats manifestent une capacité d'écoute à l'égard des suggestions qui peuvent émaner du jury. Les questions formulées visent la plupart du temps à amener le candidat à développer et valoriser davantage des intuitions, ou encore à le ramener vers certaines questions essentielles. L'aptitude à écouter et à comprendre les pistes éventuellement suggérées est donc toujours appréciée d'autant que ce sera aussi l'une des qualités essentielles d'un enseignant, être à l'écoute de ses élèves et non dans l'autorité de connaissances à transmettre. Être capable de faire réfléchir par lui-même un élève en partant de ses propres qualités, en lui insufflant du désir à connaître, découvrir, faire, produire quelque soit son médium d'expression.

Les candidats ne doivent pas oublier en effet qu'ils passent un concours qui les amènera à enseigner. La clarté et la précision de l'expression orale sont essentielles autant que l'écoute de son futur public. Le dynamisme et l'aptitude à l'échange et au dialogue sont aussi convoqués nécessairement et la capacité de réagir aux sollicitations parfois inattendues des membres du jury, l'aptitude à s'en saisir pour ouvrir de nouveaux questionnements sont autant d'atouts que les épreuves orales permettent de faire apparaître.

Quelques exemples de sujets proposés en 2015

MAN RAY (1890-1976), *Élevage de poussière*, 1920

Ugo MULAS (1928-1973), série des *Vérifica* (1970-1972), *Vérifica n° 12 La légende pour Man Ray*, 1972

Gilbert GARCIN, *Narcisse supplicié*, 2001

Nan GOLDIN, *Self-portrait in the blue bathroom at Storckwinkel*, Berlin 1991

Éric RONDEPIERRE, série *Moires "couple passant"*, 1996-98/

Gregory CREWSDON, *Untitled from the series Twilight* 2002

Jacques-Henri LARTIGUES (1894-1987), *"Rouzat, Bouboutte" en train de sauter un mur*, 1908-1910

Denis DARZACQ, *Hyper*, 2013

Henri CARTIER BRESSON, *Life*, 31 janvier 1949

Bruno SERRALONGUE, *Sangatte*, 2007

NADAR, *Pierrot photographe*, 1854

UMBO, *Autoportrait au Leica*, 1952

Christian BOLTANSKI, *Tout ce qui me reste de mon enfance*, 1969
Yveline LOISEUR, *Photo de classe*, 2006

Jean-Louis GARNELL, *Dans les chantiers du midi*, 1990
John STERNFELD, *Walking the High Line*, 2001

Lewis HINE, *Children working in a textile mill*, 1909
Vincent DEBANNE, *Sans titre*, Slovaquie, 2006

Lee FRIEDLANDER, *The Little Screens*, Nashville, 1963
Olivier CULMAN, *Watching TV*, 2004-2007

Carolle BENITAH, *Le bouquet*, série « L'enfance », 2009
Vincent CORDEBAR, *Untitled from « Études pour les attentats à la pudeur »*, 1980

Valérie JOUVE, *Sans titre*, série « Les personnages », 1994,
Erwin WURM, *Madchen mit pommes*, 2000

Bibliographie indicative

- BAJAC Quentin, *L'image révélée. L'invention de la photographie*, Paris, Gallimard, 2001.
- BAJAC Quentin, *Après la photographie : De l'argentique à la révolution numérique*, Paris, Gallimard, 2010.
- BAQUÉ Dominique, *La Photographie plasticienne. Un art paradoxal*, Paris, Regard, 1998.
- BAQUÉ Dominique, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Regard, 2004.
- BARTHES Roland, *La Chambre claire*, Paris, Cahiers du Cinéma / Gallimard / Le Seuil, 1980.
- BENJAMIN Walter, « Petite histoire de la photographie » dans *L'Homme, le langage, la culture*, Paris, Denoël-Gonthier, 1971
- BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » in *Essais 2, 1935-1940* éd. Denoël-Gonthier, 1983,
- BOURDIEU Pierre, *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965.
- CLAASS Arnaud, *Le réel de la photographie*, PARIS, Filigranes, 2012.
- DAMISCH Hubert, *La Dénivelée*, Paris, Seuil, 2001.
- DE CHASSEY Éric, *Platitudes : une histoire de la photographie plate*, Paris, Gallimard, 2006.
- DELPIRE Robert et FRIZOT Michel, *Histoire de voir* (3 volumes), Paris, Centre national de la Photographie, 1989.
- DUBOIS Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan-Université, 1990.
- DURAND Régis, *Le regard pensif, Lieux et objets de la photographie*, éd. de la Différence, 1988.
- DURAND Régis, *Essais sur l'expérience photographique 2*, éd. de la Différence, 2002.
- FLUSSER Vilem, *Pour une philosophie de la photographie*, éd. Circé, 1996.
- FOZZA Jean-Claude, GARRAT Anne-Marie, PARFAIT Françoise, *Petite fabrique de l'image*, Paris, Magnard, 2003.
- FREUND Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974.
- FRIED Michael, *Contre la théâtralité : du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris Gallimard, 2007.
- FRIED Michael, *Pourquoi la photographie a aujourd'hui forcé l'art ?*, Paris, Hazan, 2013.
- FRIZOT Michel et alii, *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro/Bordas, 1994.
- GATTINONI Christian, et VIGOUROUX Yannick, *La Photographie contemporaine*, Paris, Scala, 2009.
- HEILBRUN Françoise, MARBOT Bernard, NEAGU Philippe (dir), *L'invention d'un regard (1839-1918)*, catalogue d'exposition pour le Cent cinquantième anniversaire de la photographie au musée d'Orsay, éd. RMN, 1989.
- KRACAUER Siegfried, *Sur le seuil du temps. Essais sur la photographie*, PU Montréal, 2013
- KRAUSS Rosalind, *Le Photographique - pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.
- LEMAGNY Jean-Claude, ROUILLÉ André, *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1993.

- LEMAGNY Jean-Claude, SAYAG Alain (dir), *L'invention d'un art*, catalogue d'exposition pour le Cent cinquantième anniversaire de la photographie au Centre G Pompidou, éd Adam Biro, 1989.
- LUGON Olivier, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.
- POIVERT Michel, *La Photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2002.
- PUJADE Robert, *Art et Photographie, la critique et la crise*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- ROUILLE André, *La Photographie, entre document et art contemporain*, éd. Gallimard, 2005.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *L'Image précaire*, Paris, Seuil, 1987.
- SONTAG Susan, *La Photographie*, Paris, Seuil, 1979.
- SOULAGES François, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, Paris, Nathan, 1998.
- TISSERON Serge, *Le Mystère de la chambre claire*, Paris, Flammarion, 1999.
- VAN LIER Henri, *Philosophie de la photographie*, éd. Les cahiers de la photographie, 1983.

Revues et collections spécialisées

- *Les Carnets du bal*
- *Études photographiques*
- *Photographies*
- *La Recherche photographique*
- *Les Cahiers de la photographie*
- *Art Press* (plusieurs numéros spéciaux sur la photographie)
- *Qu'est-ce que la photographie aujourd'hui ?* (Numéro spécial de *Beaux-Arts Magazine*)
- Collection Photo Poche (Nathan)
- Collection 55 (Phaïdon)
- 3 DVD « Contacts » (Arte vidéo)

Sites internet

- <http://www.paris-art.com/>
- <http://www.photographie.com>
- <http://www.lacritique.org>
- <http://www.purpose.fr>
- <http://etudesphotographiques.revues.org/>

RAPPORT SUR L'ENTRETIEN SANS PRÉPARATION : THÉÂTRE

Membres du jury :

Nathalie GAUTHARD, Christiane PAGE

Rapport établi par Nathalie GAUTHARD et Christiane PAGE

L'épreuve se déroule de la façon suivante :

- Tirage au sort par le candidat d'une captation vidéographique d'une réalisation scénique inscrite dans l'actualité de la production théâtrale ;
- Visionnage d'une séquence et préparation pendant 3 minutes maximum de l'analyse de cette séquence. Des documents succincts sur le spectacle choisi sont donnés au candidat ;
- Oral de 15 minutes (incluant la projection et la préparation), pendant lequel le candidat présente une lecture analytique de cette séquence théâtrale, en repérant ses constituants (texte, jeu d'acteur, scénographie, espace, rythme, plasticité), en contextualisant cette démarche artistique au sein de la création contemporaine, en problématisant, enfin sa réception chez le spectateur. Il s'agit donc de mettre en avant une problématique identifiant la question théâtrale sous-jacente dans la séquence proposée. Les connaissances et les analyses sont mises en valeur si elles se trouvent présentées dans un exposé clair et construit ;
- Questions et discussion de 15 minutes maximum avec le candidat pour lui permettre de préciser certains points ou d'élargir son analyse en approfondissant les perspectives présentées. Cet entretien aide à vérifier les connaissances théoriques et culturelles du champ théâtral et les capacités d'analyse du langage scénique. Durée maximale de l'ensemble de l'épreuve : 30 minutes.

Une approche claire de l'histoire des formes théâtrales reste cependant nécessaire, et sans connaître parfaitement chacune des périodes, la candidate ou le candidat doit avoir une vue d'ensemble de l'évolution des pratiques, des dramaturgies et de la scénographie du théâtre occidental du XX^e et XXI^e siècle. Une pratique de spectateur est indispensable.

Exemples de sujets de la session 2015

1. *Jojo le récidiviste* de Joseph Danan mis en scène par Joël Jouanneau.

Extrait

Prise de parole

Entre une femme qui tient un enfant (Jojo) par la main.

Elle s'approche du public.

A l'avant-scène il y a un micro sur pied.

Elle s'approche du micro et sort une feuille de papier pliée en quatre de sa poche.

Elle va parler.

L'enfant s'empare du pied. Il règle le micro pour le mettre à sa propre hauteur et l'orienter vers lui.
Il sort une feuille de papier pliée en huit de sa poche.
Il ouvre la bouche, il va parler.
Sa mère lui donne une gifle.
Elle règle à nouveau le micro à sa hauteur et l'oriente vers elle.
Elle va parler.

Le choix de cet extrait est motivé par l'exploration d'une esthétique clownesque (clown blanc, Auguste), des costumes, de l'espace de jeu et de l'utilisation des objets, du comique de répétition, du jeu et de l'analyse du gag, du rapport du clown au domaine de l'enfance, des rapports de dominations parents/enfants.

2. « *La grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf* », **Fables de Jean de la Fontaine**, mis en scène par Robert Wilson.

Extrait

Une grenouille vit un bœuf
Qui lui sembla de belle taille.
Elle, qui n'était pas grosse en tout comme un œuf,
Envieuse, s'étend, et s'enfle et se travaille,
Pour égaler l'animal en grosseur.
(...)

Le metteur en scène américain Bob Wilson, plasticien et architecte de formation, signe là une mise en scène originale des *Fables* de la Fontaine, présentée à la Comédie Française en 2004. Le recours au masque, à la marionnette, aux costumes grotesques et à une scénographie particulière doit inviter le candidat à saisir les enjeux de la mise en scène et le recours aux arts plastiques.

3. *Paradisio*, Trilogie inspirée très librement de la *Divine Comédie* de Dante par Romeo Castellucci (installation).

Le candidat doit savoir placer l'œuvre de Romeo Castellucci dans la création contemporaine, la spécificité de son parcours (sa formation de plasticien, comme Bob Wilson), le caractère hybride de ses installations (images numériques, théâtre, arts plastiques, etc.). Il s'agit d'un théâtre qui ne se construit pas autour d'un texte : le théâtre est tout d'abord « un espace du regard », selon la définition de Peter Brook. Pour Castellucci, *Paradisio* possède une esthétique très mortifère ; les jeux de « couleurs » (qui ne sont pas des couleurs : argenté, blanc noir) mettant en scène l'absence de vie, l'absence d'être humain (une esthétique de la disparition) dans un décor fabriqué par l'humain (le monument, le piano sur lequel l'eau coule) ; le seul mouvement est celui du vent rendu visible par le battement d'un voile noir.

Selon Roméo Castellucci :

Aujourd'hui, nous sommes saturés par les images de messages politiques. Il faut avoir une autre attitude par rapport au théâtre, et le délivrer du sens obligé, du message à transmettre. Sinon, nous ferions entrer le théâtre, même avec plein de bonnes intentions, dans le monde de la communication par l'image. On pourrait nommer ce processus la « prise de conscience du regard ». Ce qui définit un espace de responsabilité. Regarder n'est pas innocent. Surtout aujourd'hui : c'est une action très chargée de sens politique puisque notre société ne sait plus regarder. Le pouvoir politique passe de plus en plus par l'image, mais pas par le regard, ou alors c'est un regard vide, sans activité, passif, un pur regard de communication. La communication n'a pas besoin d'être regardée, elle avance toute seule. Le théâtre joue un rôle important pour lutter contre cela. *Conversations pour le Festival d'Avignon 2008*, p. 46.

Cet extrait pose la question de l'irreprésentable au théâtre.

4. *Hamlet* de Shakespeare mis en scène par Peter Brook, scène 2 de l'acte III.

L'extrait choisi traite de la mise en abyme, du théâtre dans le théâtre, dans la pièce de Shakespeare. Le candidat doit savoir placer l'œuvre et l'impact des recherches de Peter Brook dans le paysage théâtral mondial. Une analyse fine de la scénographie, du jeu de l'acteur, des costumes et des accessoires est requise pour comprendre la dimension « multiculturelle » et « universelle » sous-entendue dans le théâtre de Peter Brook.

Arrêtez quelqu'un, n'importe qui, dans la rue, et dites-lui : « Que connaissez-vous de Shakespeare ? »

Il y a de fortes chances pour que la réponse soit : « To be or not to be, être ou ne pas être... » Pourquoi cela ? Qu'est-ce qui est caché derrière cette petite phrase ? Qui l'a prononcée ? Dans quelles circonstances ? Pour quelles raisons ? Pourquoi cette petite phrase est-elle devenue immortelle ?

On monte Hamlet partout, tout le temps... en clochard, en paysan, en femme, en pauvre type, en homme d'affaires, en débutant, en star de cinéma, en clown, et même en marionnette...

Hamlet est inépuisable, sans limites... Chaque décennie nous en offre une nouvelle analyse, une nouvelle conception... Et cependant Hamlet demeure un mystère, fascinant, inépuisable...

Hamlet est comme une boule de cristal, tournoyant dans l'air, immuablement. Ses facettes sont infinies...

La boule tourne et nous présente à chaque instant une nouvelle facette...

Elle nous éclaire.

Nous pouvons toujours redécouvrir cette pièce, la faire revivre, partir à nouveau à la recherche de sa vérité...

Peter Brook. *Bouffes du Nord*, du 7 janvier au 13 avril 2003

5. *La symphonie du Hanneton*, mise en scène James Thierrée et la Compagnie du Hanneton.

Ce spectacle est à la croisée des arts scéniques : théâtre, cirque, chorégraphie, pantomime... Il a reçu quatre Molières en 2006 (spectacle de théâtre public, metteur en scène, révélation théâtrale, et costume). James Thierrée, qui est le petit fils de Charlie Chaplin, incarne le personnage principal de cette rêverie mise en scène.

Bonjour ! Je voudrais vous dire deux trois mots à propos de mon Hanneton... J'ai grandi dans un univers très particulier qui était celui de mes parents dans le Cirque invisible, tout un programme ! Ma mère donnant vie à toutes sortes de bêtes imaginaires et fantastiques, et mon père fouillant ses multiples valises à la recherche de quelque démonstration absurde et hilarante. La Symphonie du Hanneton m'est venue comme un amas d'images et de désirs que l'on ne peut plus garder au grenier... J'aime les histoires, les contes, j'aime les voyages, mais j'aime aussi les contrastes, les incertitudes, les paradoxes, les énigmes... J'ai donc construit ce spectacle pour qu'il soit tout à la fois compréhensible et incongru, continu et morcelé : il y a une chambre, et il y a ce jeune homme... qui se couche et qui rêve... ou cauchemar... bref, il se réveille et poursuit sa journée... Je rectifie : il se rendort, et poursuit son cauchemar... Je rectifie : il reste couché et cauchemar sa journée... bref... Il y a, entre autre, ce reflet du miroir, qui s'émancipe (Magnus Jakobsson), cette ombre qui se contorsionne en s'essayant aux meubles (Raphaëlle Boitel), ce portrait qui se rebelle et chante son désarroi (Uma Ysamat). Concrètement, dans La Symphonie du Hanneton, on y chante, on y danse, on y roule, on y vole, on y fait des acrobaties, du trapèze, du violon, du saxophone et... on s'y métamorphose... en rhinocéros, en dragon... bref... La Symphonie est faite de chair, d'ivresse et de mobilier, d'habits de romance, de rencontres furtives et de cauchemars, de lutte, de bestiaire, de joie, d'explosion d'énergie, de désirs inassouvis, de séduction et de désolation, du temps qui passe, d'envols, de balancements, de rebondissements...

James Thierrée, Dossier de presse, Théâtre du Rond-Point, 2005

L'extrait choisit représente un tableau qui s'anime, les personnages prennent vie et chantent de l'Opéra, s'en suivent plusieurs actions burlesques avec les entrées et sorties « cadre » et « hors cadre » du tableau animé ou figé.

Outre une réflexion sur le tableau qui s'anime et le cadre et hors-cadre, les techniques de jeu convoquées ici renvoient à tout un pan de réflexions sur les théories de l'acteur, notamment issues de Jerzy Grotowski, Eugenio barba, Peter Brook et Antonin Artaud.

Cinq candidates se sont présentées à cette épreuve.

Comme il s'agit de spectacle vivant, le jury attend des candidats qu'ils s'appuient, en plus de leurs connaissances théoriques, sur leur mémoire de spectateurs. Tout en témoignant de leur connaissance de la création contemporaine et de la littérature sur le sujet, il s'agit pour eux de pouvoir défendre un point de vue personnel sur l'actualité de la création théâtrale en lien avec le champ des Arts plastiques.

Le jury met en garde les candidats ou les candidates sur le fait que l'analyse d'un extrait de spectacle n'exclut nullement la prise en compte d'autres expériences de spectateur et que des compétences théoriques ou historiques permettant de mieux situer ou évaluer la singularité des pratiques scéniques, d'où la bibliographie indicative suivante.

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

Ouvrages de théoriciens et d'artistes

Aristote, *La Poétique*
Artaud, A., *Le Théâtre et son double*
Banu G., *Les cités du théâtre d'art de Stanislavski à Strelher*
Barba E., *Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*
Benhamou A.-F., *Dramaturgie de plateau*
Brecht, B., *Petit Organon pour le théâtre*
Brook P., *L'espace vide. Ecrits sur le théâtre*
Diderot, D., *Le Paradoxe du comédien*
Dort, B., *La Représentation émancipée*
Freixe G., *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XXe siècle*
Grotowski J., *Vers un théâtre pauvre*
Kantor, T., *Le Théâtre de la mort*
Kokkos, Y., *Le Scénographe et le héron*
Lecoq J., *Le corps poétique*
Martin R., *L'émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français*
Meyerhold, V., *Ecrits sur le théâtre*
Tristan Rémy, *Les clowns*, Grasset
Stanislavski, C., *La Formation de l'acteur*,
Tackels B., *Les écrivains de plateau, Les Castellucci Tome 1*
Vitez, A., *Le Théâtre des idées*

Ouvrages à destinations des étudiants

Biet, C. et Triau, C., *Qu'est-ce que le théâtre ?*
Pavis P., *L'analyse des spectacles*
Naugrette, C., *L'Esthétique théâtrale*
Surgers, A., *Scénographies du théâtre occidental*

Dictionnaires

Corvin, M. (direction), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*

Pavis P., *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*

Sarrazac, J.-P. (direction), *Lexique du drame moderne et contemporain*

Bordas, *Clowns et farceurs*.