



Concours de recrutement du second degré

Rapport de jury

Concours : AGRÉGATION EXTERNE

Section : ARTS

Option A : ARTS PLASTIQUES

Session 2019

Rapport de jury présenté par : Sabine FORERO-MENDOZA

Présidente du jury

SOMMAIRE

CADRE RÉGLEMENTAIRE	3
PROGRAMMES	7
CHIFFRES CLÉS, ÉLÉMENTS STATISTIQUES ET RÉSULTATS	8
REMARQUES DE LA PRÉSIDENTE DU JURY	10
<u>ADMISSIBILITÉ</u>	<u>12</u>
RAPPORT SUR L'ÉPREUVE ÉCRITE D'ESTHÉTIQUE ET SCIENCES DE L'ART	12
RAPPORT SUR L'ÉPREUVE ÉCRITE D'HISTOIRE DE L'ART	21
RAPPORT SUR L'ÉPREUVE DE PRATIQUE PLASTIQUE ACCOMPAGNÉE D'UNE NOTE D'INTENTION	28
<u>ADMISSION</u>	<u>37</u>
RAPPORT SUR L'ÉPREUVE DE PRATIQUE ET CRÉATION PLASTIQUES	37
RAPPORT SUR L'ÉPREUVE DE LEÇON	41
ENTRETIEN DE CULTURES ARTISTIQUES	47
ARCHITECTURE - PAYSAGE	47
ARTS APPLIQUÉS-DESIGN	52
CINÉMA-ART VIDÉO	55
PHOTOGRAPHIE	57
THÉÂTRE	59
DANSE	61
ARTS NUMÉRIQUES	64

CADRE RÉGLEMENTAIRE

Arrêté du 30 mars 2017 modifiant l'arrêté du 28 décembre 2009 fixant les sections et les modalités d'organisation des concours de l'agrégation

« Option A : arts plastiques

A.-Épreuves d'admissibilité

1° Épreuve écrite d'esthétique et sciences de l'art.

L'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. Cette bibliographie est publiée sur le site internet du ministère chargé de l'éducation nationale.

Durée : six heures ; coefficient 1,5.

2° Epreuve 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 la période du XX^e siècle à nos jours, l'autre, une période antérieure. Le programme limitatif est publié sur le site internet du ministère chargé de l'éducation nationale.

Durée : six heures ; coefficient 1,5.

3° Epreuve de pratique plastique accompagnée d'une note d'intention.

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 avec des moyens plastiques bidimensionnels.

L'épreuve prend appui sur un sujet à consignes précises et un dossier documentaire comprenant une sélection de documents iconiques et/ ou textuels. Le candidat répond aux consignes du sujet. Il réalise une production plastique bidimensionnelle (picturale, graphique, pouvant inclure le collage, associer diverses techniques, des moyens traditionnels et numériques), impérativement de format grand aigle.

La production est accompagnée d'une note d'intention soumise à notation, de vingt à trente lignes, écrites au verso. La note d'intention a pour objet de faire justifier au candidat les choix et modalités de sa pratique plastique en réponse au sujet.

15 points sont attribués à la production plastique et 5 points à la note d'intention.

Durée : huit heures ; coefficient 3.

B.- Épreuves d'admission

1° Epreuve de pratique et création plastiques : réalisation d'un projet de type artistique.

L'épreuve se compose d'une pratique plastique à visée artistique (projet et réalisation), d'un exposé et d'un entretien.

Elle permet d'apprécier les compétences et engagements artistiques du candidat : conception d'un projet et réalisation plastique, capacité à expliciter sa démarche et sa production, à prendre du recul théorique.

Déroulement de l'épreuve :

a) Projet.

A partir d'un sujet à consignes précises posé par le jury et pouvant s'accompagner de documents annexes, le candidat élabore et réalise un projet à visée artistique au moyen d'une pratique plastique. Ce projet (comportant ou non des indications écrites) est nécessairement soutenu par des moyens plastiques (esquisses, maquettes, images ...).

b) Réalisation.

Le candidat peut choisir entre différents modes d'expression, en deux ou en trois dimensions, avec des moyens traditionnels, actualisés ou numériques, ou croisant ces possibilités. Cette partie de l'épreuve s'inscrit dans les contraintes matérielles du sujet et du lieu dans lequel elle se déroule. Les moyens de production (outils, matériels, matériaux, supports) sont à la charge du candidat.

c) Exposé et entretien.

En prenant appui sur sa réalisation, le candidat présente et explicite son projet (démarche et réalisation). Cet

exposé est suivi d'un entretien avec le jury qui permet d'évaluer les capacités du candidat à soutenir la communication de son projet artistique, à savoir le justifier et à en permettre la compréhension.

Durée de l'épreuve :

-élaboration du projet (comportant ou non des indications écrites) mis sous scellés : six heures ;

-réalisation du projet : deux journées de huit heures ;

-exposé (présentation par le candidat de son travail) : dix minutes ; entretien avec le jury : vingt minutes (durée totale : trente minutes).

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

2° Épreuve de leçon.

L'épreuve se compose d'un exposé du candidat suivi d'un entretien avec le jury.

Le projet d'enseignement proposé est conçu à l'intention d'élèves du second cycle.

L'épreuve prend appui sur un dossier présenté sous forme de documents écrits, photographiques et/ ou audiovisuels et sur un extrait des programmes du lycée. Le dossier comprend également un document permettant de poser une question portant sur les dimensions partenariales de l'enseignement, internes et externes à l'établissement scolaire, disciplinaires ou non disciplinaires, et pouvant être en lien avec l'éducation artistique et culturelle.

L'exposé du candidat, au cours duquel il est conduit à justifier ses choix didactiques et pédagogiques, est conduit en deux temps immédiatement successifs :

a) Projet d'enseignement (trente minutes maximum) : leçon conçue à l'intention d'élèves. Le candidat expose et développe une séquence d'enseignement de son choix en s'appuyant sur le dossier documentaire et l'extrait de programme proposés.

b) Dimensions partenariales de l'enseignement (dix minutes maximum) : le candidat répond à une question à partir d'un document inclus dans le dossier remis au début de l'épreuve, portant sur les dimensions partenariales de l'enseignement.

L'exposé est suivi d'un entretien avec le jury (quarante minutes maximum).

Durée de la préparation : quatre heures trente ; durée de l'épreuve : une heure et vingt minutes (exposé : quarante minutes ; entretien : quarante minutes) ; coefficient 3.

3° Entretien de cultures artistiques.

Entretien sans préparation avec le jury, à partir de documents imposés par le jury et portant, au choix du candidat formulé lors de son inscription, sur l'un des groupes de domaines artistiques suivants : architecture-paysage ; arts appliqués-design ; cinéma-art vidéo ; photographie ; danse ; théâtre ; arts numériques.

Durée : trente minutes maximum ; coefficient 2. »

Note de service n° 2016-182 du 28-11-2016 MENESR - DGRH D1

Concours de recrutement

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

NOR : MENH1631874N

Texte adressé aux rectrices et recteurs d'académie ; aux vice-rectrices et vice-recteurs ; au chef de service de l'enseignement de Saint-Pierre-et-Miquelon ; au directeur du service interacadémique des examens et concours d'Île-de-France

La présente note a pour objectif de donner aux candidats des précisions relatives à l'esprit des épreuves plastiques d'admissibilité et d'admission du Capes externe d'arts plastiques et des concours externe et interne de l'agrégation d'arts plastiques et d'actualiser les règles relatives aux matériaux et procédures. Elle remplace la note de service n° 2010-141 du 21 septembre 2010 qui est abrogée.

I - Indications relatives à l'esprit des épreuves plastiques

La capacité à exprimer et mettre en œuvre une intention artistique est essentielle. Pour chacune des épreuves plastiques d'admissibilité et d'admission de ces concours, dans le cadre des arrêtés qui en fixent les règles générales et les modalités spécifiques, le candidat reste libre du choix des outils, des techniques et des procédures de mise en œuvre dans la limite des consignes du sujet et des contraintes des lieux dans lesquels elles se déroulent.

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

Ces sujets impliquent :

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

II - Indications relatives aux matériaux et procédures

Il est rappelé que dans le cadre d'un concours de recrutement, pour des raisons de sécurité, 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.

Concernant les fixatifs, il convient que les candidats prennent leurs dispositions pour utiliser des produits et des techniques ne nécessitant ni préparation pendant l'épreuve ni bombe aérosol.

Sont également interdits tous les matériels bruyants, par exemple les scies sauteuses et perceuses. En revanche les sèche-cheveux sont autorisés.

Dans la limite de la nature des épreuves et sauf indication contraire portée sur le sujet, les matériels photographiques, vidéo, informatiques, numériques et de reprographie sont autorisés. La responsabilité de leur utilisation et de leur bonne marche incombe au candidat. Toutefois, l'utilisation des téléphones portables et smartphones est interdite. Les tablettes numériques sont interdites pendant les épreuves d'admissibilité ; elles peuvent être autorisées pendant les épreuves d'admission sauf indication contraire portée sur le sujet et à l'exclusion de tout usage de fonctionnalités sans fil.

Les candidats produisant avec des moyens numériques doivent prendre toutes dispositions avant les épreuves pour travailler sur des équipements et avec des logiciels vierges de toute banque de données (visuelles, textuelles, sonores...).

Il ne sera fourni par les organisateurs du concours que l'accès à un branchement électrique usuel.

L'usage du chevalet est possible dans les épreuves d'admissibilité et d'admission sauf indication contraire portée à la connaissance du candidat. En cas d'utilisation, le chevalet ne sera pas fourni par les organisateurs du concours.

A. - Admissibilité

Précisions communes pour l'épreuve de « pratique plastique » d'admissibilité des concours externes de l'agrégation et du Capes

Un support au format « grand aigle » est défini par les textes encadrant cette épreuve. Il doit être suffisamment solide pour résister aux incidences et aux contraintes des techniques choisies ainsi qu'aux diverses manipulations lors de l'évaluation. Le format « grand aigle » reconnu est celui de la norme Afnor : 75 x 106 cm. Il revient au candidat de préparer son support en respectant ces dimensions.

La réalisation du candidat, qui doit s'inscrire impérativement à l'intérieur de ce format, ne peut comporter ni extension ni rabat. L'épaisseur totale ne doit pas excéder 1,5 cm.

La réalisation est produite sur un plan uniquement en deux dimensions. Elle peut être graphique, picturale, inclure le collage, associer plusieurs techniques relevant des pratiques bidimensionnelles, intégrer également des inscriptions ou impressions d'images produites sur place sollicitant des procédés relevant de la gravure, de la photographie, de l'infographie, du numérique. Les pratiques du bas-relief sont exclues.

Les techniques sont laissées au choix du candidat dans la limite des contraintes et des consignes du sujet. Les matériaux à séchage lent sont à proscrire, les médiums secs (fusain, pastels, craie, etc.) sont à fixer. Tout autre document de référence que ceux qui peuvent être fournis avec le sujet est interdit. Tout élément iconographique ou textuel que le candidat souhaite introduire dans sa production doit être produit sur place et à partir de matériaux bruts. Tout élément matériel ou formel que le candidat souhaite introduire dans sa

production doit obligatoirement donner lieu à transformation ou intégration plastique pertinente et significative.

B. - Admission

Précisions communes à l'« épreuve à partir d'un dossier : réalisation d'un projet de type artistique » du Capes externe et à l'épreuve de « pratique et création plastiques » de l'agrégation externe et interne

Tout autre document de référence que ceux qui peuvent être fournis avec le sujet est interdit. Est donc proscrit l'usage de bases de données multimédias, iconographiques, sonores et textuelles sur quelque support que ce soit, y compris numérique.

Dans le cadre spécifique de ces épreuves d'admission, tout élément matériel ou formel que le candidat souhaite introduire dans sa production doit obligatoirement donner lieu à transformation ou intégration plastique pertinente et significative. En conséquence, l'utilisation en l'état de tout objet extérieur manufacturé est proscrite, de même que sa présentation non intégrée à un dispositif plastique produit par le candidat.

Comme pour toute autre technique, les composantes numériques des productions sont réalisées dans le cadre, le lieu et le temps imparti de l'épreuve. Cette disposition s'applique pour les pratiques intégralement numériques.

Précision sur la mise à disposition du gros matériel pour l'épreuve de « pratique et création plastiques » de l'agrégation externe :

Dans la mesure où les conditions d'accueil, de surveillance et d'équité sont garanties dans les locaux hébergeant le concours, le gros matériel prévu dans le cadre de l'arrêté du 28 décembre 2009 définissant les épreuves est mis à la disposition des candidats. Le cas échéant, avant l'épreuve, il est précisé aux candidats par le président du concours les limites fixées à ces dispositions.

Précision sur les conditions de production de l'épreuve de « pratique et création plastiques » de l'agrégation interne :

Il n'est prévu aucune mise à disposition de gros matériels ou d'espaces spécifiques selon les domaines et moyens d'expression artistique susceptibles d'être mis en œuvre par les candidats. Pour mettre en œuvre sa pratique plastique, il appartient donc à chaque candidat de prendre toutes mesures quant aux outils et équipements qui lui seraient nécessaires. Néanmoins, ceux-ci doivent satisfaire aux dispositions communes de l'épreuve, notamment les indications relatives aux matériaux et aux procédures, aux possibles limites fixées par les consignes du sujet, comme aux contraintes des lieux dans lesquels se déroule l'épreuve.

Pour la ministre de l'éducation nationale, de l'enseignement supérieur et de la recherche et par délégation,
Le chef de service, adjoint à la directrice générale des ressources humaines,

Henri Ribieras

PROGRAMMES

Épreuve écrite d'esthétique et sciences de l'art

- **Thème : L'interprétation** (sessions 2019, 2020 et 2021)

Épreuve écrite d'histoire de l'art

– Question portant sur le XXe siècle

- **Thème : l'intime dans l'art contemporain des années 60 à nos jours** (sessions 2019, 2020 et 2021)

– Question portant sur une période antérieure au XXe siècle

- **Thème : Définir et transgresser la norme, de la fondation de l'Académie du dessin à Florence en 1563 à la première exposition impressionniste en 1874** (sessions 2017, 2018, 2019)

Les programmes et les bibliographies sont disponibles sur le site :

www.devenirenseignant.gouv.fr

CHIFFRES CLÉS, ÉLÉMENTS STATISTIQUES ET RÉSULTATS

Nombre de postes mis au concours : 20

Nombre de candidats inscrits : 676

Nombre de candidats non éliminés (n'ayant pas eu de note éliminatoire : AB, CB, 00.00, NV) : 313 soit 46,30% des inscrits

Nombre de candidats admissibles : 45 soit 14,38 % des non éliminés
(12,53% en 2018 ; 19% en 2017 ; 23,97% en 2016 ; 23,86% en 2015 ; 24,23% en 2014 ; 23,63% en 2013 ; 19,60% en 2012 ; 20,27% en 2011 ; 16,87% en 2010)

Femmes 35

Hommes : 10

ÉPREUVES D'ADMISSIBILITÉ

Moyenne des présents : 6,54

Moyenne par épreuve

- Esthétique : 7,35 (note la plus basse : 0 ; note la plus haute : 19)
- Histoire de l'art : 7,72 (note la plus basse : 0 ; note la plus haute : 19)
- Pratique plastique : 5,39 (note la plus basse : 0 ; note la plus haute : 19)

Moyenne des candidats admissibles : 11,68

(11,74 en 2018 ; 11,23 en 2017 ; 10,82 en 2016 ; 10,59 en 2015 ; 10,02 en 2014 ; 10,08 en 2013 ; 10,19 en 2012 ; 10,58 en 2011 et 10,16 en 2010)

Moyenne des candidats admissibles par épreuve

- Esthétique : 11,64
- Histoire de l'art : 12,60
- Pratique plastique : 11,24

Barre d'admissibilité : 10

(10 en 2018 ; 09,50 en 2017 ; 08,75 en 2016 ; 09,00 en 2015 ; 08,50 en 2014 ; 08,25 en 2013 ; 08,50 en 2012 ; 09,25 en 2011 et 08,25 en 2010)

ÉPREUVES D'ADMISSION

Nombre de candidats présents aux épreuves de l'admission : 44 soit 97,78% des admissibles

Nombre des candidats admis sur liste principale : 20 soit 45,45% des candidats présents

Note la plus haute des présents : Épreuve pratique : 19 ; Leçon : 18 ; Cultures artistiques : 17,50

Note la plus basse des présents : Épreuve pratique : 01 ; Leçon : 01 ; Cultures artistiques : 01

Moyenne portant sur le total des épreuves d'admission

- Moyenne des candidats non éliminés : 08,39
- Moyenne des candidats admis sur liste principale : 10,92

Moyennes par épreuve

- Moyennes des présents : Épreuve pratique : 09,27 ; Leçon : 06,64 ; Cultures artistiques : 09,68
- Moyennes des admis : Épreuve pratique : 11,85 ; Leçon : 09,30 ; Cultures artistiques : 11,95

Moyennes de l'épreuve de cultures artistiques (présents/admis)

- | | |
|--------------------------------------|--------------------------|
| ➤ Architecture-Paysage : 06,64/12.50 | 11 candidats admissibles |
| ➤ Arts appliqués : 10,5/13,00 | 02 candidats admissibles |
| ➤ Cinéma-Vidéo : 11.64/11,25 | 11 candidats admissibles |
| ➤ Photographie : 11,33/14,33 | 12 candidats admissibles |
| ➤ Théâtre : 08,00/ - | 02 candidats admissibles |
| ➤ Danse : 09/07.50 | 03 candidats admissibles |
| ➤ Arts numériques : 8,25/10,00 | 04 candidats admissibles |

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

- Moyenne des candidats non éliminés : 09.80
- Moyenne des candidats admis : 11.45

Barre d'admission 2019 : 10,39 pour 20 postes

2018 : 9,68 pour 24 postes ; 017 : 09.82 pour 34 postes ; 2016 : 08.96 pour 41 postes ; 2015 : 09.07 pour 40 postes ; 2014 : 09.46 pour 35 postes ; 2013 : 09.64 pour 35 postes ; 2012 : 09.96 pour 26 postes ; 2011 : 10.61 pour 20 postes ; 2010 : 10.71 pour 16 postes

Nombre de candidats admis : 20

Femmes : 14

Hommes : 06

REMARQUES DE LA PRÉSIDENTE DU JURY

On peut résumer la session 2019 de l'agrégation externe d'arts plastiques à quelques chiffres clés : 313 candidats ; 45 admissibles ; 44 candidats ayant passé le groupe des épreuves d'admission ; 20 admis, soit 6,39% du nombre de candidats. Ces chiffres suffisent à dire le caractère sélectif d'un concours qui demande une préparation solide, plaçant à intervalles réguliers les futur.e.s candidat.e.s dans des situations similaires aux conditions réelles de son déroulement. Pour s'en tenir aux épreuves de l'admissibilité, la rédaction d'une dissertation d'histoire de l'art ou d'esthétique dans un temps limité de 6 heures ne s'improvise pas, pas plus que la réalisation d'une réponse plastique à un sujet à consignes précises. Quant aux épreuves de l'admission, qui font se succéder le long temps (22 heures) d'une création qu'il faut ensuite se montrer capable de défendre avec conviction, des épreuves avec et sans préparation, elles exigent, elles aussi, des entraînements spécifiques offrant la possibilité de tester ses capacités de résistance et d'adaptation, ses aptitudes à la réponse et à la répartition. La lecture attentive du présent rapport, assortie de celle des rapports des années précédentes, est un élément fondamental d'une telle préparation. Tous fournissent, en effet, des conseils précis autant que de précieuses mises en garde.

La moyenne des admissibles (11,68) et des admis (11,45), tout comme les barres d'admissibilité et d'admission (10,39) attestent le bon niveau général de candidat.e.s qui doivent satisfaire à des exigences diverses, mais également requises par le métier d'enseignant.e auquel ils.elles se destinent. Aux qualités personnelles d'inventivité, de sensibilité, d'attention à l'autre, de dynamisme et de discernement, à l'esprit d'ouverture et à la distance critique, s'ajoute encore la possession de savoir-faire et de connaissances touchant les arts plastiques et bien d'autres disciplines. Pour le dire en quelques mots : une vaste culture dans le domaine de la philosophie et des sciences humaines, des connaissances générales en histoire de l'art et tout particulièrement dans le champ de la création contemporaine – qu'il s'agisse des arts plastiques ou de champs artistiques connexes –, un maniement maîtrisé des médiums utilisés et une utilisation non moins maîtrisée des notions plastiques fondamentales, l'assimilation des méthodes de la dissertation écrite et de l'exposé oral, la saisie des enjeux de l'enseignement des arts plastiques en collège et en lycée.

La réussite des candidat.e.s admis.e.s, au même titre que les notes excellentes obtenues par certain.e.s d'entre eux.elles dans telle ou telle épreuve, montrent qu'une telle palette de compétences ne relève pas d'un horizon inaccessible, d'une utopie universaliste sans lien avec la réalité. Les membres des différentes commissions ne jugent pas dans l'absolu des copies, réalisations et prestations qui leur sont présentées, en se référant à quelque idéal transcendant. Ils veillent à garder à l'esprit les caractéristiques des formations en arts plastiques dans le supérieur et les possibilités qu'elles offrent, les circonstances concrètes de la préparation du concours ; ils s'attachent aussi à prendre en compte les contraintes et les aléas, divers et variés, des épreuves elles-mêmes.

Nulle modification n'a été introduite dans les textes règlementant le concours cette année, contrairement à ce qui avait eu lieu pour la session précédente. Il était donc important pour les diverses commissions de juger de la prise en compte des recommandations formulées dans le rapport 2018, à l'issue d'un premier bilan. Les membres du jury de pratique d'admissibilité ont pu constater, quoique la moyenne de l'épreuve ait baissé, la mise en œuvre d'une plus grande variété de pratiques bidimensionnelles et se réjouir du plus grand soin accordé globalement à la rédaction de la note d'intention, adjointe désormais à la production plastique. Il reste que trop de candidats proposent, pour cette épreuve, des réalisations d'une très grande faiblesse, et dans le maniement des moyens mis en œuvre et dans la justification de leurs intentions, et font montre d'une incapacité totale à se situer dans le champ des pratiques actuelles. En ce qui concerne l'épreuve de leçon, la question partenariale, qui fait l'objet d'un exposé séparé, est encore trop rarement saisie par les candidat.e.s comme l'occasion d'attester une bonne connaissance des conditions concrètes d'exercice du métier d'enseignant.e d'arts plastiques dans le secondaire. Les commissions de cultures artistiques, dont le cercle a été élargi en 2018, se sont réunies pour interroger les candidat.e.s ayant choisi l'une des sept options proposées (architecture-paysage ; arts appliqués-design ; cinéma-art vidéo ; photographie ; danse ; théâtre ; arts numériques). Il est particulièrement recommandé de prendre connaissance des rapports correspondants à ces diverses options, pour s'informer, selon les cas, des attentes des commissions qui se sont réunies pour la toute première fois ou des exigences spécifiques à tel ou tel domaine artistique, dont on rappellera qu'il ne doit jamais faire l'objet d'un choix par défaut.

Alors que deux programmes nouveaux entraient en vigueur en esthétique et en histoire de l'art, les résultats obtenus dans ces deux disciplines ont été globalement supérieurs à ceux de la session 2018. On aimera y voir le signe d'un meilleur usage d'indications bibliographiques plus resserrées et l'on se refusera à penser qu'en histoire de l'art les candidat.e.s sont définitivement mieux armé.e.s sur la partie du programme portant sur le XXe et le XXIe siècles (insistons au passage, une fois encore, sur la nécessité de travailler également les deux programmes). Les sujets de pratique proposés pour l'admissibilité et l'admission avaient pour caractéristique commune la volonté de s'écarter de formules trop souvent reprises. Il s'agissait également de parvenir à une meilleure différenciation des deux épreuves. La question très directe posée par le sujet d'admissibilité devait engager les candidat.e.s à faire état de positions plastiquement et sémantiquement affirmées. Le grand nombre de documents accompagnant la consigne visait, quant à lui, à empêcher des répétitions et des récurrences observées lors de la précédente session : reprise de procédés et de manières, retour incessant des mêmes types de prélèvement... Les candidat.e.s qui ont su tout à la fois répondre au sujet (nombreux.ses, malheureusement, ont été ceux.celles qui l'ont tout simplement contourné), témoigner d'une adaptation des moyens utilisés à leurs intentions et faire preuve d'engagement, voire d'une certaine audace, ont été les mieux évalués. Il ne faudrait pas croire, ici pas plus qu'ailleurs, que le jury attende des réponses définies d'avance aux questions qu'il soumet. Il est bien plutôt sensible à la liberté dont certain.e.s candidat.e.s osent témoigner et il se plaît à être surpris. Le sujet d'admission, composé d'un simple verbe à l'infinitif assorti d'une définition, entendait, pour sa part, laisser la part belle à des propositions personnelles, à des choix créatifs effectués avec indépendance. Il a pu étonner. Indiquons, pour dissiper toute ambiguïté, que la présence de documents annexes (iconographiques ou autres) n'est pas obligée et que les candidat.e.s doivent se préparer à répondre à des types de sujets divers, associant selon des combinaisons variées et dans des proportions variables, textes, images, citations, notions et incitations.

Avant de renvoyer à la lecture des différents rapports qui exposent recommandations, critères d'évaluation et préconisations avec la plus grande clarté, je voudrais remercier le Président de l'Université de Pau où se sont déroulées, pour la deuxième année consécutive, les corrections de l'épreuve de pratique d'admissibilité, la réunion du jury de l'admissibilité et les épreuves de l'admission. Mes remerciements s'adressent aussi au directeur de l'UFR Sciences sociales et humaines qui a mis à notre disposition des locaux, des moyens matériels et humains, aux agents techniques et administratifs, aux surveillant.e.s, aux membres de la « brigade étudiante », si efficaces lors de la préparation des locaux pour l'admission. Enfin, c'est avec sincérité et chaleur que j'adresse mes remerciements à l'ensemble des correcteurs et examinateurs qui, avec dévouement, sérieux et conscience ont accompli leurs missions et, plus particulièrement, au Secrétaire du concours et au Vice-président qui, par leur présence, leurs initiatives et leurs conseils avisés, ont été pour une grande part dans la réussite de cette session.

ADMISSIBILITÉ

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

Sujet 2019

« J'ai été [...] rendu attentif au fait apparemment paradoxal que justement quelques-unes des créations artistiques les plus grandioses et les plus subjuguantes sont restées opaques à notre entendement. On les admire, on se sent dominé par elles, mais l'on ne sait dire ce qu'elles représentent. Je n'ai pas assez lu pour savoir si cette remarque a déjà été faite, ou si un esthéticien n'a pas trouvé qu'une telle perplexité de notre entendement compréhensif serait peut-être une condition nécessaire pour que se produisent les effets les plus élevés qu'une œuvre d'art est censée susciter. Je ne pourrais que difficilement me résoudre à croire à l'existence d'une telle condition.

Non que les connaisseurs et les enthousiastes de l'art ne trouvent point les mots, quand ils nous vantent une telle œuvre d'art. Ils n'en manquent pas, serais-je tenté de dire. Mais devant un tel chef-d'œuvre de l'artiste, chacun dit en général autre chose, et aucun ne dit ce qui serait susceptible de résoudre l'énigme pour le simple admirateur. Ce qui nous empoigne aussi puissamment ne peut pourtant être, suivant ma conception, que l'intention de l'artiste, pour autant qu'il a réussi à l'exprimer dans l'œuvre et à nous permettre de l'appréhender. Je sais qu'il ne peut s'agir d'une appréhension purement intellectuelle ; l'état affectif, la constellation psychique qui ont fourni chez l'artiste la force motrice de la création, doivent être reproduits chez nous. Mais pourquoi l'intention de l'artiste ne serait-elle pas assignable, formulable en mots, comme n'importe quel autre fait de la vie psychique ? Peut-être que dans le cas de grandes œuvres d'art, on n'y réussira pas sans application de l'analyse. Mais c'est l'œuvre elle-même qui doit rendre cette analyse possible, si elle est l'expression, qui fait effet sur nous, des intentions et des émotions de l'artiste. Et pour deviner cette intention, il faut bien que je puisse préalablement dégager le sens et le contenu de ce qui est représenté dans l'œuvre d'art, que je puisse donc l'interpréter. Il est donc possible qu'une telle œuvre d'art nécessite une interprétation, et que ce soit seulement après l'avoir effectuée, que je puisse apprendre pourquoi j'ai été soumis à une impression d'une telle puissance. Je nourris même l'espoir que cette impression ne se trouvera pas affaiblie par le succès d'une telle analyse. »

Sigmund Freud, « Le Moïse de Michel-Ange » [1914], dans *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Fernand Cambon, Paris, Gallimard, 1985, p. 87-89.

Quelle place faire à l'intention de l'artiste dans l'interprétation de l'œuvre d'art ?

I. L'objet de ce rapport et la nature de l'épreuve

Le but de ce rapport est identique à celui des rapports des années précédentes, dont le jury conseille également – et fortement – la lecture. Il s'agit d'aider les candidats à identifier les exigences de l'épreuve. Dissipons d'emblée les malentendus possibles : ce rapport n'est ni à surinterpréter, ni à sous-estimer dans les conseils qu'il donne. L'épreuve d'esthétique et sciences de l'art est certes très exigeante, mais une préparation soutenue et bien conduite doit donner au candidat toutes les chances de réussite.

Soutenue : trop de candidats semblent méconnaître la nature du concours de l'agrégation, et se montrent très défaillants au regard des critères d'évaluation, listés ci-après. Bien conduite : le candidat ne peut ni ne doit se contenter de montrer qu'il a, tout au long de l'année, suivi des cours, rédigé des fiches et/ou pris connaissance de nombreux auteurs présents dans la bibliographie. Il s'agit de traiter un sujet, ce qui suppose des capacités d'analyse et une culture suffisamment vaste pour prendre en compte la singularité de celui-ci. Une récitation de connaissances totalement hors sujet, dans la mesure où elle exonère le candidat de l'effort d'une réflexion pertinente, de même, par exemple, qu'une liste supposée impressionnante de

noms d'auteurs et/ou d'artistes mis bout à bout, sans maîtrise ni assimilation véritables, n'est pas un gage de réussite.

Commençons donc par rappeler que, chaque année, le sujet de l'épreuve d'esthétique et sciences de l'art est tout ensemble constitué d'un texte et d'une question. La maîtrise de la technique de la dissertation est aussi importante que la familiarité avec le thème proposé – qui est, depuis cette année, l'interprétation. La réponse à la question posée doit s'appuyer sur l'analyse du texte, et inversement, celui-ci doit être travaillé dans la perspective de la dissertation. Le texte de Freud proposé pour cette session a eu au moins le mérite d'éveiller chez les candidats des souvenirs de choses connues. Cela leur a permis, le plus souvent, d'identifier le contexte dans lequel l'extrait choisi s'inscrivait. Mais seule une lecture fine et attentive du texte permettait d'en déceler les difficultés. Rappelons qu'il faut savoir lire, c'est-à-dire ne pas se contenter de ramener le texte à ce qu'on sait déjà de l'auteur ou de l'œuvre avant de l'avoir lu, mais proposer une explication tenant compte de ses points forts pour construire la dissertation

Une dernière remarque introductive. L'agrégation est un concours de recrutement qui sélectionne de futurs enseignants. Il n'est pas demandé aux candidats (comme quelques-uns, rares heureusement, se croient obligés de le faire) de faire état de leur expérience professionnelle ni de la façon dont ils prépareraient un cours. Mais il faut être capable d'ordonner et de hiérarchiser ses idées, de discerner l'essentiel dans un sujet et de mobiliser, dans sa culture personnelle, ce qui est pertinent pour la question posée. Autant de qualités qui caractérisent un bon professeur. L'exercice de la dissertation requiert clarté, maîtrise des connaissances et simplicité dans leur exposition : c'est là le fond de toute pédagogie.

II – Examen des copies

a. Élaboration d'une problématique claire et pertinente à partir de la question posée et du texte

Rappelons ici qu'une problématique est une question qui prête à discussion ; elle met en œuvre un conflit d'idées, une tension entre deux positions également défendables, dès lors qu'elles sont étayées par de solides arguments. Dans tous les cas, le sujet proposé ouvre des voies antagonistes qu'il s'agit d'analyser plus avant, ce qui donne au travail de dissertation la tournure dynamique d'une pensée en acte. Autrement dit, sur la question « Quelle place faire à l'intention de l'artiste dans l'interprétation d'une œuvre d'art ? », il semble assez évident qu'entre une « place » totale ou, au contraire, inexistante, il y avait précisément tout un champ de possibles nourris par des questions corrélatives, elles-mêmes éveillées par la lecture du texte de Freud. Pour ne donner que les linéaments de la réflexion, précisons les deux possibilités de l'alternative, exclusives l'une de l'autre. S'il n'y a pas de place à accorder à l'intention pour interpréter une œuvre, alors on se demandera légitimement pour quelles raisons. Ces raisons sont-elles propres à l'intention ou bien inhérentes à l'œuvre elle-même, voire liées à ces deux pôles ; sont-elles conjoncturelles, dans le sens où elles seraient associées à telle ou telle œuvre, ou encore de principe, dans le cas, par exemple, d'une primauté accordée à l'expérience esthétique ? Au contraire, si l'intention de l'auteur est constitutive de l'interprétation, alors il faudra savoir comment la retrouver, la déployer et jusqu'où, si tant est que l'on puisse jamais être sûr de l'intention d'un artiste. Ces deux positions extrêmes ouvrent, et c'est là le bénéfice de la réflexion, la possibilité de formulations intermédiaires et nuancées, qu'il s'agit, dans l'économie particulière de chaque devoir, d'occuper pour interroger notamment la place faite aux discours sur les œuvres. Car il est, bien évidemment, une pluralité de discours sur l'intention de l'artiste, génératrice d'une multiplicité d'interprétations. Ce travail de questionnement, essentiel à la dissertation, est ce qui lui donne force et vivacité, et, dans les meilleures copies, confère à la pensée une allure et un style irremplaçables.

Trop de dissertations, pourtant, se réduisent à un exposé figé d'idées et de théories ou à une liste d'œuvres qui pourraient, du reste, servir pour n'importe quel sujet. Les copies passe-partout sont évidemment à proscrire. Une bonne problématique ouvre, quant à elle, la voie d'un cheminement propre au candidat, absolument individuel, qui l'amènera à soutenir une position, la sienne, celle, pourtant, qu'il estime nécessaire et universelle, c'est-à-dire comme devant être soutenue. Cela revient à dire que les membres du jury n'attendent aucun traitement particulier qui constituerait « la bonne réponse », « le bon traitement », ou encore « la considération attendue » du sujet, mais qu'au contraire, chaque copie est pour eux l'occasion d'une rencontre — et c'est là tout l'intérêt du travail de correction —, avec un cheminement singulier qui aura su s'imposer.

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

Si la problématique expose la tension existant entre deux positions antinomiques, alors le candidat considérera légitimement, au vu de ses arguments, qu'une position est plus tenable qu'une autre, soit, à ses yeux, meilleure et plus forte. En bon tacticien, il aura su éprouver la vigueur et les limites de la première considération sur le sujet pour passer à une autre perspective sur la question. Son parcours ne doit pas être soumis à l'arbitraire, ni se montrer chaotique, mais refléter le travail argumentatif indispensable à toute dissertation.

Il faut le redire, une dissertation se compose formellement des trois moments suivants :

– d'abord, une introduction, moment crucial qui doit prendre en considération la spécificité du sujet – c'est-à-dire *prêter attention à tous ses termes* –, afin d'en formuler la tension interne, soit la problématique ;

– ensuite, un développement qui donne à voir la progression de la pensée au moyen de parties articulées entre elles par des transitions ;

– enfin, une conclusion qui aura su ramasser en des termes décisifs l'itinéraire spéculatif et la thèse soutenue.

Aussi la place de chaque élément d'une dissertation répond-elle à une nécessité, c'est-à-dire que chaque moment du cheminement discursif ne peut être autre qu'il est, ni placé ailleurs qu'il ne l'est. Ce point implique qu'écrire une dissertation ne saurait consister en un recyclage de phrases de cours ou de textes de préparation au concours, mais requiert, bien plutôt, une articulation des connaissances précisément adaptées, entendons une pensée personnellement engagée et spécifiquement élaborée en fonction du sujet.

Le moment introductif, qui donne l'élan et la direction de la copie – et qui constitue aussi les premières lignes lues par le correcteur – est capital : une bonne entrée en matière est indispensable à un bon traitement du sujet. S'il est certains devoirs trop lapidaires et elliptiques qui ne remplissent pas les promesses de leur introduction, on voit mal, à l'inverse, de bons devoirs se passer de la phase de problématisation du sujet. Or, rares sont les copies qui ont su présenter des introductions pertinentes, c'est-à-dire permettant, par exemple, d'entrer dans le sujet à partir d'une référence à œuvre d'art bien choisie et bien analysée, de saisir les enjeux de celui-ci à l'aide d'adroites reformulations de la question de manière à déboucher sur une problématique aussi nettement exprimée qu'éclairée par le texte, et, finalement, de justifier le plan choisi, autrement dit la stratégie argumentative.

c. La présence d'exemples artistiques bien exploités

Le jury tient ici à rappeler aux candidats que le mot « esthétique » vient du grec *aisthesis*, signifiant « perception », « sensation ». Aussi l'épreuve d'esthétique ne saurait-elle se dispenser d'exemples artistiques, ce qui est pourtant curieusement le cas dans certaines copies lacunaires. Qui plus est, l'historicité du concept d'art et l'extrême variété des propositions artistiques montrent, au besoin, qu'il n'y a pas d'« art en général », que chaque œuvre est, en effet, toujours singulière. Il importe donc de savoir mobiliser, au gré de la réflexion, des exemples d'œuvres d'art précisément choisies afin d'apporter un élément à l'analyse. Notons que faire référence à une œuvre implique de la nommer, soit d'en énoncer le titre et l'auteur, voire la date, si cela présente un intérêt dans les propos, mais aussi de la décrire, pour ensuite la commenter. Cela signifie, en substance, qu'il est plus que recommandé de véritablement connaître les œuvres mentionnées. La citation d'œuvres d'art ne saurait donc être décorative : elle répond, au contraire, à une nécessité stratégique dans la progression d'un devoir. Et force est aussi de constater qu'une connaissance directe des œuvres permet, bien souvent, une analyse plus fine et personnelle que ne l'autorise le commentaire rendu possible par une connaissance purement livresque.

Citons quelques exemples d'œuvres judicieusement analysées au prisme du sujet. De manière très simple mais non moins efficace, une copie s'est adroitement appuyée sur le *Pont neuf* emballé par Christo et Jeanne-Claude en 1985. Cette œuvre *in situ*, qui a surpris les Parisiens, pouvait légitimement les pousser à s'interroger sur l'intention de l'artiste. Le propos était ainsi habilement mené vers une réflexion sur l'aversion

de certains envers l'art contemporain, se référant, au passage, à l'ouvrage de la sociologue Nathalie Heinich, *L'Art contemporain exposé aux rejets* (1997) dont l'enquête, appuyée sur des études de cas, donnait des pistes fécondes pour penser l'écart entre un projet artistique et des réactions franchement hostiles, issues de certaines interprétations des œuvres. La photographie de Ken Moody et Robert Sherman prise par Mapplethorpe en 1984, a donné lieu à une intéressante opposition entre l'intention exclusivement esthétique du photographe et les interprétations du contraste entre les deux visages – celui de l'homme noir aux yeux clos à l'arrière-plan, et celui de l'homme blanc aux yeux ouverts au premier plan – en termes de conscience et d'inconscient, ou de domination et servitude. Mentionnons aussi une riche analyse de *Rythm 0* de Marina Abramovič, qui a subtilement mis en abyme l'interprétation des spectateurs dans l'intention de l'artiste, dans la mesure où celle-ci demandait aux participants de sa performance de choisir entre des objets aux effets contraires (parmi lesquels une rose, un couteau, des plumes, des chaînes, de l'eau, un revolver chargé), distribués en deux groupes : l'un, protecteur et doux ; l'autre, agressif et violent. L'ajout interprétatif inclus dans le protocole de la performance, qui fait ainsi partie intégrante de l'intention de l'artiste, est alors aussi ce qui la dépasse en assurant sa relève – adroite manière, s'il en est, de dialectiser l'intention et l'interprétation, au double sens d'acte de donner vie et de donner sens à l'œuvre.

Le jury tient à dire qu'à la lecture des copies il a parfois découvert des œuvres d'art, et il en remercie les candidats.

d. La connaissance de textes théoriques bien assimilés

Le jury se réjouit également de constater, de la part de la plupart des candidats, un réel travail sur les textes de la bibliographie associés au nouveau thème, proposé pour une durée de trois ans. La lecture des copies dans leur ensemble dénote, en effet, une certaine connaissance des textes majeurs portant sur la notion. Mais cette connaissance livresque, qui permet d'évoquer telle ou telle référence, de savoir *grosso modo* de quoi il retourne, est plus rarement assimilée, c'est-à-dire véritablement digérée pour permettre un usage judicieux et, dans la situation de mise en concurrence des candidats qui est celle du concours, une utilisation positivement discriminante. En d'autres termes, une pratique des textes, fruit d'une lecture personnelle, et pas seulement une mention de seconde main de passages choisis toujours identiques, est toujours à privilégier. Une telle pratique permet au candidat de s'éloigner des sentiers battus – et rebattus – de références tellement sollicitées que leur mention finit par le desservir, sauf s'il les explicite de manière approfondie. Cet approfondissement ne signifie aucunement la possession d'un savoir exhaustif, mais bien plutôt une connaissance maîtrisée.

Limitons-nous ici à trois remarques : l'une, méthodologique, l'autre définitionnelle, et la troisième référentielle. Au sujet de la méthode : comme la plaidoirie d'un avocat, la bonne copie ne consiste aucunement à citer tous les textes canoniques, mais bien plutôt à choisir certaines références, et donc aussi à savoir en éliminer d'autres, devenues contingentes, en fonction de la thèse défendue et de l'argument. L'important est d'avoir un discours convaincant, donc vif et alerte. D'excellentes copies peuvent ainsi s'appuyer sur deux ou trois références théoriques, mais qui, dominées, s'avèrent concluantes. Cela nous conduit au deuxième point touchant la définition : on ne saurait disserter sur « la place de l'intention dans l'interprétation d'une œuvre » sans s'attarder quelque peu sur ce qu'est l'intention. Pour ce qui concerne les références, le jury s'étonne de n'avoir que rarement vu mentionnée la théorie mentaliste de l'intention ainsi que sa critique. Évoquer cette théorie aurait au moins eu la vertu de chercher à identifier ce que peut être une intention – ce qui n'a été que trop rarement fait. L'intention est-elle, en effet, de l'ordre d'un dessein, d'une idée, d'un projet, d'une volonté, ou d'une détermination qu'un commentaire pose comme revendiqués par l'artiste ? En ce cas, relève-elle exclusivement de l'ordre d'un discours externe ou bien peut-elle être clairement exprimée par l'artiste ? Et quel est alors le degré de clarté de la formulation qui en est faite par celui-ci ? Peut-on, à bon droit, assimiler l'intention à un antécédent causal de l'action soit, en l'occurrence, de l'œuvre ? Prendre le temps de définir un des termes centraux du sujet aurait eu le mérite de chercher à l'élucider tout en suscitant une réflexion qui aurait enrichi le propos.

e. La rédaction, la qualité de l'expression, l'orthographe

Qu'il nous soit permis de rappeler que les copies soumises à évaluation sont des copies d'agrégation, soit d'un concours destiné à sanctionner de futurs professeurs, dont on peut, *a minima*, exiger qu'ils aient une bonne maîtrise de la langue française. Les candidats sont invités à manifester une extrême attention à toutes les composantes de leur copie, soit aussi au *médium*, c'est-à-dire à l'orthographe, la syntaxe, la

grammaire, la ponctuation, mais aussi la qualité de la graphie et la présentation de la copie en général. Le jury déplore avoir dû se confronter à certaines pages ressemblant fort étrangement et désagréablement à des brouillons avec tous leurs éléments constitutifs : ratures, style télégraphique, illisibilité, rupture de sens, etc.

Le jury rappelle que l'usage de la langue répond à certaines règles qu'il est bon d'avoir acquises pour se faire comprendre. Il est en outre très important de correctement orthographier les noms d'artistes ou de penseurs cités. Les citations inexactes et donc fautives d'œuvres emblématiques témoignent malheureusement, elles aussi, d'un déficit de maîtrise élémentaire d'un *corpus* dont on peut légitimement considérer qu'il devrait être acquis à ce niveau. Le jury tient à rappeler aux candidats deux règles élémentaires : la première, théorique, veut qu'une citation soit une reprise exacte, à la virgule près ; la seconde, pratique, consiste à poser que, modestement aussi bien que prudemment, il convient de taire ce qu'on ne connaît pas. Rappelons par exemple que, sauf à n'avoir rien saisi à la démarche de Duchamp, ce dernier n'est pas l'auteur masqué de *L'Urinoir* (sic), mais de *Fountain*.

Fort heureusement, il est des travaux qui ont su faire honneur à la langue, aux artistes, et aux penseurs, non seulement par leur écriture mais encore par leur style. Le jury remercie leurs auteurs pour le plaisir qu'ont pu donner en partage de telles copies, aux formulations heureuses et aux interprétations fines, sur le modèle, par exemple, de rencontres amoureuses plaçant l'artiste et le récepteur en « sujets désirant », et donc éprouvant le manque.

III – Éléments d'explication du texte

Le texte proposé cette année était constitué des troisième et quatrième paragraphes de l'essai de Sigmund Freud « Le Moïse de Michel-Ange », paru en 1914. Bien que la connaissance de l'ouvrage ne soit pas requise, il était indispensable, au vu de la question posée, de chercher à repérer dans cet extrait les occurrences, explicites ou implicites, de l'expression « intention de l'artiste », ainsi que la façon dont Freud lui associe la question de l'interprétation. En particulier, on ne pouvait pas passer sous silence la remarque liminaire : la nécessité de l'interprétation est appelée par la « perplexité de notre entendement compréhensif » face à l'énigme que constitue l'œuvre, énigme, selon l'auteur, à laquelle on ne peut se résoudre. Freud fait ainsi preuve d'une « disposition rationaliste », comme il l'avoue lui-même dans le paragraphe qui précède cet extrait : il est pour lui difficile de concevoir que l'on éprouve une jouissance esthétique sans qu'on puisse comprendre d'où elle vient, ni la nature exacte de ce qui la provoque. La première phrase de l'extrait insiste sur le fait que c'est précisément dans le cas des œuvres « les plus grandioses et les plus subjuguantes » que l'énigme est la plus grande. *A contrario*, semble-t-il, les œuvres les plus banales n'offrent pas de difficulté d'interprétation, mais c'est aussi parce que la jouissance esthétique, dans ce cas, est faible, voire nulle. L'allusion finale à une corrélation possible entre la puissance de l'impression reçue de l'œuvre d'art et la nécessité de l'interprétation et de l'analyse, devait permettre d'éviter l'écueil d'une opposition schématique entre « raison » et « sensibilité », sur lequel beaucoup de candidats se sont heurtés à cause d'un mauvais usage du « Contre l'interprétation » de Susan Sontag (1966).

De ce fait, les copies les plus convaincantes ont bien relevé que le « rationalisme » de Freud ne l'empêchait pas d'affirmer, dans le deuxième paragraphe de l'extrait proposé, qu'une « appréhension purement intellectuelle » ne saurait suffire. « L'intention de l'artiste », qui est la clef de l'énigme et que l'interprétation doit retrouver pour comprendre la puissance de l'effet d'une œuvre d'art, consiste en un « état affectif », une « constellation psychique », dont rien ne dit, bien au contraire, qu'il s'agisse d'une disposition consciente et maîtrisée. C'est ici que l'analyse des termes de la question posée devait s'appuyer de façon très précise sur le texte. Il fallait distinguer l'intention du projet ou du protocole. Rien ne prouve, par exemple, que l'intention de l'artiste précède la réalisation de l'œuvre ; il est très probable, au contraire, que cette intention se révèle au fur et à mesure du travail de l'artiste et ne soit même vraiment compréhensible que pour le critique d'art ou l'analyste. Auquel cas, c'est bien l'interprétation qui permet de reconstituer l'intention, et non l'intention préexistante qui limite et définit l'interprétation. Les réflexions de Freud, on le voit, offrent ici un élément capital pour problématiser le sujet. Et c'est en ce sens qu'il fallait comprendre la question posée par l'auteur au milieu de l'extrait : « pourquoi l'intention de l'artiste ne serait-elle pas assignable, formulable en mots, comme n'importe quel autre fait de la vie psychique ? ». Une lecture hâtive (et très fréquente dans les copies) en concluait que l'intention était verbale avant d'être réalisée dans l'œuvre, alors que la phrase laisse exactement entendre le contraire.

De nombreuses copies ont su s'appuyer en ce point sur des éléments de la doctrine freudienne qui s'offraient assez naturellement pour étayer l'explication du texte. Lorsqu'est évoquée l'« application de l'analyse », il s'agit bien évidemment de la psychanalyse. La distinction entre un « contenu latent » et un « contenu manifeste », issue de *L'Interprétation du rêve* (1899), et appelée par l'allusion au « contenu de ce qui est représenté dans l'œuvre d'art », permettait *a minima* de donner à l'interprétation de l'œuvre d'art, comme à celle du rêve, le rôle de déchiffrer l'énigme dont le premier paragraphe de l'extrait donne la teneur. D'autres textes de Freud ont pu être mobilisés avec plus ou moins de bonheur : *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1910), très souvent ; beaucoup plus rarement (mais il n'était pas présent dans la bibliographie) *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*. C'était l'occasion pour le candidat de témoigner de sa maîtrise de quelques références. L'ouvrage de Paul Ricœur *De l'interprétation* (1965), a été très rarement cité, malgré la richesse des aperçus qu'il offre sur l'évolution de la question de l'interprétation dans l'œuvre de Freud. En revanche, les candidats se sont fréquemment référés au texte de Meyer Schapiro « Léonard et Freud : une étude d'histoire de l'art » (1982) et certains se sont attardés sur la confusion faite par Freud entre le « milan » (*nibbio*) et le « vautour » évoqué par Léonard dans le récit de son rêve, confusion relevée par le critique d'art Eric Maclagan dès 1923. Le jury souhaite rappeler, d'une part, qu'une telle erreur ne peut pas suffire (comme Schapiro y insiste lourdement) à invalider la démarche psychanalytique et, d'autre part, que l'article de Schapiro lui-même, au-delà de son aspect critique, offre des pistes intéressantes – notamment au sujet du personnage de Sainte Anne – que les candidats n'ont souvent pas su exploiter, faute, sans doute, d'avoir vraiment lu le texte.

Très souvent, les thèses de Freud ont été saisies à la lumière de la question du détail, centrale dans l'interprétation du rêve de Léonard, qui pouvait être transposée à l'appréhension par Freud de la sculpture de Michel-Ange. Si le détail, « rebut de l'observation » selon l'expression de Freud lui-même, apparaissait évidemment une notion fondamentale pour comprendre la méthode freudienne d'analyse des œuvres d'art, il fallait évidemment se montrer capable de contextualiser cette méthode. La lecture de « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire » de Carlo Ginzburg donne des renseignements sur la source utilisée par Freud, soit le critique d'art Giovanni Morelli (sous le pseudonyme Lermolieff), et permet de faire le lien entre signe pictural et symptôme clinique (outre la comparaison faite par Ginzburg avec Sherlock Holmes). Mobiliser *Le Détail* de Daniel Arasse (1992) était également bienvenu, à condition de rappeler qu'Arasse distingue *dettaglio* et *particolare*, et invite à penser que « le détail tend, irrésistiblement, à faire écart ».

Quelques candidats ont su se montrer attentifs à la projection empathique proposée par Freud lorsqu'il dit que « doivent être reproduits chez nous » les éléments psychiques concourant à la création de l'artiste. Là encore, il convenait de ne pas se débarrasser trop vite de la question, en accusant Freud de ne pas laisser la place à la liberté de l'interprétation. Aussi illusoire que soit cette projection, à quel point concourt-elle au processus interprétatif ? Une copie a pu aller jusqu'à interroger le rôle créateur de la rencontre d'un artiste avec un autre, en citant par exemple *Auguste Rodin* de Rainer Maria Rilke (1902-1907) ou *L'Atelier d'Alberto Giacometti* de Jean Genet (1957). La reproduction empathique des processus créateurs d'un artiste, pour autant qu'elle soit possible, fournit-elle des éléments d'explication à la création artistique ? La question méritait d'être posée.

De façon générale, les candidats étaient invités, à la lecture du texte proposé, à créditer celui-ci du maximum d'intérêt et de signification, avant d'en faire la critique. On triomphe d'autant plus glorieusement d'un adversaire qu'on a tout d'abord éprouvé sa force. La modestie et l'humilité sont les qualités essentielles d'un bon lecteur.

IV – Propositions pour la dissertation

Il faut préalablement rappeler la spécificité de la dissertation de l'épreuve écrite d'esthétique et sciences de l'art qui s'appuie sur l'analyse d'un texte. Une copie, même bien construite, qui passe entièrement sous silence le texte proposé, ne remplit pas, à l'évidence, une des exigences fondamentales de l'exercice. Inversement, la copie ne peut pas se réduire à une explication de texte, même réussie. Aucune méthode n'est imposée pour respecter le réquisit d'une forme de dialogue entre le texte et la question posée. Il faut et il suffit qu'il ait lieu.

Le sujet proposait cette année une question ouverte. Il ne s'agissait donc pas de dire si, oui ou non, l'intention de l'artiste doit jouer un rôle dans l'interprétation de l'œuvre d'art, mais quelle place on peut lui accorder. Comme quelques candidats ont pu le remarquer, le fait qu'il faille lui faire une place signifie que

celle-ci n'est pas, d'emblée, acquise ni déterminée. Il convenait donc de déconstruire assez rapidement (et le texte de Freud y invitait, comme son analyse le laisse apparaître) la croyance que l'intention préexiste à l'interprétation, qu'elle en est indépendante et existe à l'état pur chez l'artiste, de façon claire et déterminée, avant même qu'il ne se mette à l'œuvre : dans ces conditions, l'interprétation se réduirait à la retrouver. Tous ces présupposés n'ont pas été remis en cause par bon nombre de candidats, ce qui a donné lieu à des copies caricaturales, grossières et schématiques.

Certes, sur cette base, on pouvait toujours mobiliser des références pour construire une réflexion, avec un plan supposé « dialectique ». Les candidats ont utilisé à satiété des références manifestement considérées comme incontournables, mais parfois réduites à de simples formules : la « mort de l'auteur » selon Roland Barthes, « l'œuvre ouverte » d'Umberto Eco ou « le regardeur » de Marcel Duchamp permettaient de faire un sort à l'intention de l'artiste dans l'interprétation de l'œuvre d'art ; ailleurs, la référence à « l'érotique de l'art », prônée par Susan Sontag, était censée en finir avec l'interprétation en général. Le sujet invitait pourtant à plus de nuance. Il y a des façons de citer les thèses des auteurs proposés dans la bibliographie qui ne prouvent qu'une chose : que le candidat ne les a pas lus, ce qui l'autorise à affirmer de façon péremptoire qu'il va nous libérer de l'auteur ou de l'interprète. De telles formules à l'emporte-pièce, ou leurs équivalents, ne sont pas à recommander. Elles manifestent seulement que le travail patient de l'analyse du sujet n'a pas été mené.

Au lieu, donc, de polémiquer de façon indifférenciée contre « l'intention de l'artiste », il fallait au moins s'interroger d'abord sur ce qu'une telle intention pouvait signifier. Est-elle consciente ou inconsciente ? Revient-il à l'artiste lui-même d'en faire état et d'en témoigner, ou appartient-il au public de l'œuvre de la (re)construire ? Certaines copies ont essayé de recenser les éléments textuels et paratextuels (titre de l'œuvre, cartel, note d'intention, protocole, écrits d'artistes) qui semblent délivrer de façon explicite l'intention de l'auteur. Si de tels exemples sont tout à fait bienvenus, tout dépend de l'usage que l'on en fait. Au nom de quoi peut-on penser que le titre d'une œuvre, par exemple, transmet l'intention authentique de l'artiste ? Mieux valait faire dialoguer les différents éléments qui entourent l'œuvre (et dont l'écrit de Léonard sur son souvenir d'un rêve d'enfance, par exemple, fait partie).

De la même façon, « l'interprétation de l'œuvre d'art » méritait, d'autant qu'il s'agit du thème au programme, un minimum d'analyse conceptuelle. Alors que le texte de Freud invitait à faire dialoguer l'impression sensible, le « choc » ressenti face à une grande œuvre, avec la tentative d'explication rationnelle *a posteriori*, certaines copies se sont crues autorisées à réfuter l'une par l'autre, comme s'il existait une perception « brute » de l'œuvre d'art qu'on pourrait débarrasser de ses scories interprétatives, langagières et rationalistes. C'est mal connaître la nature de la perception et les auteurs qui ont pu en parler. Par exemple, il n'est pas possible de mobiliser « la phénoménologie » pour justifier une vision aussi grossière des choses, ni, d'ailleurs, le texte de Susan Sontag déjà évoqué. Parler, comme le fait Maurice Merleau-Ponty au sujet d'André Malraux, du style comme « déformation cohérente », et dire que « la perception déjà stylise » (*Signes* [1960]) était bien plus pertinent. En outre, une lecture, même superficielle de *L'Art et l'illusion* d'Ernst Gombrich (1967) devait fournir des pistes suffisantes pour dépasser une vision par trop naïve et schématique de la perception visuelle.

Comme le suggère Georges Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992), il y a deux postures envisageables dont l'une seulement rend l'interprétation possible et nécessaire : le régime de tautologie – ceci (n')est (que) ceci – interdit toute forme d'interprétation (sur laquelle les artistes eux-mêmes parfois ironisent, prétendant n'avoir rien voulu dire de plus que ce qu'ils ont dit) ; ou le régime de croyance – il y a plus dans ce que je vois que ce que je vois – qui, lui, enclenche le processus interprétatif. La « mise en énigme » est, selon Nathalie Heinich, la condition de possibilité de toute interprétation : avant de savoir ce que cela veut dire, il faut postuler qu'il y a quelque chose à déchiffrer. Pour elle, les trois fonctions de l'interprétation (intellectualisation, valorisation et justification) découlent de ce postulat : l'œuvre est dotée d'un sens, cela vaut la peine de l'y chercher, et il est possible de défendre de façon argumentée la présence de ce sens.

Dans le même ordre d'idées, le chapitre intitulé « Interprétation et identification », dans *La Transfiguration du banal* d'Arthur Danto, a été massivement cité, notamment l'exemple qui y est donné de *La Chute d'Icare* de Pieter Brueghel l'Ancien. Il était alors aisé de dégager que l'œuvre d'art, surtout lorsqu'elle est indiscernable d'un objet banal, suppose qu'il y a quelque chose à interpréter ; une description neutre de l'œuvre d'art, pense en effet Danto, est impossible, puisque l'interprétation est la condition préalable de l'identification de

l'œuvre comme œuvre. Il convenait néanmoins de ne pas donner au titre un rôle exclusif. Restait ensuite à savoir quelle place tient l'intention de l'artiste dans ce lien nécessaire entre œuvre d'art et interprétation.

C'est sur ce point capital pour la compréhension du sujet qu'il fallait éviter la caricature. Lorsque Marcel Duchamp, par exemple, parle du « coefficient d'art » (« Le processus créatif » [1957]), il n'est pas possible d'en déduire que cela revient à ne faire aucune place à l'intention de l'artiste, le coefficient résultant précisément de l'écart entre l'intention et la réalisation. De même, le texte de Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), reconnaît une « fonction auteur », « moment fort de l'individualisation », et non pas sa disparition complète. Foucault l'affirme clairement : « définir de quelle manière s'exerce cette fonction, dans quelles conditions, dans quel champ, etc., cela ne revient pas, vous en conviendrez, à dire que l'auteur n'existe pas ». La question posée, qui invitait à interroger la place que l'on pouvait faire à l'intention de l'artiste, et non à nier celle-ci, s'inscrivait pleinement dans cet art de la nuance. De façon générale, le plan adopté dans les copies avait souvent tendance à trop se structurer autour d'un moment négatif où l'intention de l'artiste était purement et simplement niée, ce qui pouvait constituer un écueil. Faire appel, sur une base possiblement foucauldienne, à l'historicité de la notion d'auteur, avait à cet égard un intérêt, mais ne devait pas pousser le candidat à se complaire dans une pseudo-histoire de l'art résumée en quelques pages. Décrire une histoire n'est pas construire une argumentation.

Une fois la fonction de l'auteur, et avec elle la question de l'intention de l'artiste, relativisée (et non niée), il devenait possible d'aborder le rôle exact de l'interprétation. Si l'interprétation consiste à nier l'expérience immanente de l'œuvre pour fournir, avec l'intention de l'artiste, son sens définitif, son « contenu » au détriment de la « forme », alors elle met en péril « l'érotique de l'art » dont parle Susan Sontag, laquelle vise d'ailleurs nommément la mode des interprétations marxiste et freudienne propre aux années 60. Mais il fallait, pour éviter la caricature, rappeler que Sontag ne veut pas « prétendre que les œuvres d'art sont des choses ineffables qui ne sauraient être décrites ni paraphrasées », et qu'elle reconnaît que « dans son style ancien, l'interprétation, tout en sollicitant un texte, le traitait avec respect ». Ce qu'elle préconise est donc de disposer d'une critique d'art capable de rendre justice à la présence de l'œuvre d'art et à « l'éveil des sens » que celle-ci provoque. En outre, Sontag considère qu'« une bonne partie de l'art le plus récent ne se conçoit que comme un refus de toute interprétation ». La peinture abstraite, selon elle, éviterait tout « contenu » à interpréter, et le « pop art » présenterait un contenu qui va tellement de soi qu'il ne resterait plus rien à interpréter. De toute évidence, il y a là une intention de l'artiste qui chercherait précisément à prendre l'interprétation au piège. Il n'était donc pas possible de conclure schématiquement du texte de Sontag qu'il permet de jeter par-dessus bord et l'interprétation et l'intention de l'artiste ; au contraire, il s'agit pour l'interprétation de s'effacer devant ce que l'artiste a vraiment dit et fait, de façon tout à fait intentionnelle. Ce qu'attaque Sontag n'est pas l'intention de l'artiste, mais la fatuité d'une interprétation surplombante qui prétend détenir la vérité de cette intention, au-delà de sa réalisation effective.

Certaines copies ont cru pouvoir accuser Freud d'une intention réductrice, nommant « intention de l'artiste » ce qui était en réalité sa propre interprétation, et assignant ainsi à l'œuvre un sens dont seule la psychanalyse est à même de posséder la clef. C'était oublier un peu vite que le *Moïse* de Freud s'appuie d'abord sur le fait que les interprétations précédentes et concurrentes ne décrivent pas l'œuvre correctement, et qu'elles en simplifient la composition, précisément au nom d'un présupposé interprétatif qui guide leur perception. La méthode de Freud elle-même se veut la plus fidèle possible à une description préalable, seule capable de fournir l'accès à une interprétation adéquate. Si Freud va jusqu'à demander si le *Moïse* de Michel-Ange est effectivement sur le point de briser les tables de la loi sous le coup de la colère, conformément au texte biblique, ou si, au contraire, il s'est montré capable d'inhiber ce geste violent, c'est qu'il se refuse, précisément, à considérer *a priori* l'œuvre qu'il voit comme illustrant le texte sacré. C'est bien cela qui crée une difficulté, rendant douteuse la fidélité de l'artiste à la littéralité de la scène de l'Ancien Testament. On peut donc dire que, dans le cas du texte de Freud, l'assignation d'une « intention de l'artiste » pose précisément question.

Comme une copie l'a résumé d'une excellente formule : « l'interprétation ne déchiffre pas une œuvre mais la joue ». L'interprétation abandonne alors l'ambition d'assigner un sens de façon péremptoire, pour rester ouverte à l'expérience de l'œuvre, sous la modalité d'un jeu perceptif qui n'exclut pas, dans sa corporalité, l'intervention de l'Inconscient.

Une autre question, souvent posée, consistait à laisser ouverte la possibilité d'une multiplicité d'interprétations. Encore fallait-il ne pas aller trop vite. Un relativisme facile consiste à considérer que l'œuvre étant « ouverte », selon la formule d'Umberto Eco, l'interprétation est sujette à l'arbitraire subjectif du

« regardeur » (Duchamp). Une telle vision des choses est évidemment simpliste : toutes les interprétations ne se valent pas. L'intention de l'artiste pouvait alors apparaître comme un régulateur possible. Sortant du champ des arts plastiques, certaines copies ont proposé des exemples, d'ailleurs suggérés par Eco lui-même, du côté de la musique (la *Sonate pour piano n° 3* de Pierre Boulez, ou *Scambi* d'Henri Pousseur) comme de la littérature (notamment *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Stéphane Mallarmé, ou *Finnegans Wake* de James Joyce). L'inclusion du hasard dans la création artistique laisse ouverte la multiplicité des interprétations, tout en faisant droit à l'intention de l'artiste. C'était l'une des pistes possibles pour articuler intention et interprétation, et éviter de se contenter de les opposer.

Comment comprendre la liberté laissée à l'interprète, si elle ne peut pas être absolument affranchie du souci de comprendre l'intention de l'artiste ? Les candidats ont trop peu cité l'ouvrage de Michael Baxandall, *Formes de l'intention* (1985), qui offrait pourtant de fructueuses pistes de réflexion. Alors que presque tous les candidats ont employé indifféremment les termes « intention » et « intentionnalité », Baxandall, lui, propose de distinguer d'un simple « état psychologique assignable à un individu » (le sens trivial d'« intention ») les « conditions d'apparition d'un objet » ou « structure d'intentionnalité ». L'objet en question – l'œuvre d'art – est donc redevable de conditions que la critique doit s'attacher à décrire, en incluant ce que l'artiste a voulu faire et ce qu'il a déclaré vouloir faire, mais en ne s'y limitant pas. Dans le même ordre d'idées, on pouvait s'inspirer de l'iconologie d'Erwin Panofsky. L'article « Le mouvement néo-platonicien et Michel-Ange » dans les *Essais d'iconologie* (1939), offre justement du *Moïse* une analyse fondée sur son insertion dans le monument funéraire pour le pape Jules II, dont l'organisation globale est largement inspirée du néoplatonisme florentin. Panofsky interprète dès lors Moïse comme une figure de la vie contemplative. Mais il fallait garder en mémoire que l'iconologie s'efforce de dégager des significations et des « contenus » et délaisse dès son premier niveau d'interprétation, celui de la signification de fait, la perception purement formelle d'une configuration sensible donnée. L'interprétation a pour limite inférieure cette perception formelle que Sontag revendique en deçà de l'assignation de tout contenu, et pour limite supérieure l'abandon total de la structure d'intentionnalité qui rend possible l'existence de l'œuvre.

Ces quelques pistes de réflexion n'ont pas vocation à proposer un corrigé type. L'expérience montre que les meilleures copies ne se ressemblent pas. Le jury ne peut donc qu'encourager les candidats à faire preuve d'une culture véritable, qui suppose une appropriation vivante et singulière des œuvres et des auteurs.

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

Programme retenu : L'intime dans l'art contemporain des années 1960 à nos jours.

Sujet 2019 : Le spectacle de l'intime dans l'art, des années 60 à nos jours.

Distribution des notes et critères d'évaluation

Cette année, la moyenne des copies en histoire de l'art s'établit à 7,73 sur 20. La distribution des notes se déploie sur une échelle largement exploitée, allant de 01 à 19. On constate une hausse significative par rapport à l'année précédente explicable, en partie, par la présence d'un corpus de références beaucoup plus varié et souvent précisément traité, signe d'un bon usage de la bibliographie indicative. Néanmoins, on observe dans une majorité de copies le refus de traiter le sujet dans sa spécificité pour proposer une lecture transversale du programme : c'est un bloc de copies qui se situe entre 04 et 09. Les copies hors sujet, sans référence ou ne proposant que 2 ou 3 pages se situent en dessous de 04. Les copies notées au-dessus de la moyenne ont su mettre en avant des problématiques et des axes de recherche intéressants, témoignant d'une connaissance fine des œuvres.

Les critères généraux et attentes du jury restent inchangés et se regroupent autour des points suivants :

- Une réponse argumentée et problématisée au sujet.
- Un travail nourri par des exemples précis, détaillés et analysés de façon pertinente, en relation avec le sujet.
- Une maîtrise des concepts requis par le programme et le sujet.
- Un respect du cadre chronologique proposé dans le sujet.
- Une qualité d'écriture, un soin apporté aux analyses et aux transitions.

Commentaires généraux sur les prestations des candidats

L'épreuve d'histoire de l'art demande une préparation solide, c'est-à-dire une connaissance précise des thèmes proposés, acquise par l'étude approfondie du corpus bibliographique suggéré, sans que celui-ci soit perçu comme exhaustif. Elle exige également une maîtrise de l'exercice de la dissertation. Aussi, le jury ne peut-il que rappeler aux futurs candidats d'un concours aussi sélectif et exigeant que l'agrégation, la nécessité de s'entraîner de manière régulière, d'éprouver physiquement le temps de l'épreuve, ce qui impose un rythme, une gestion du temps efficace. Cette année encore, de trop nombreuses copies sont apparues inachevées ou déséquilibrées dans la place accordée à chacune des parties développées, ou bien sans réelle conclusion efficace, quand celle-ci n'était pas tout simplement absente.

De manière générale, c'est bien la dissertation elle-même qui semble avoir posé les plus grandes difficultés aux candidats. Répondre à cet exercice, c'est en effet trouver un équilibre entre le déploiement d'une pensée et sa structuration, effectuer des choix adaptés d'œuvres et de références, sans que celles-ci engagent dans une voie trop descriptive et insuffisamment réfléchie. Pour dire les choses autrement, la réussite à l'épreuve d'histoire de l'art relève d'une triple exigence :

- Définir les termes du sujet afin de les mettre en tension.
- Développer une argumentation soutenue.
- Poser un regard personnel et sensible sur les œuvres convoquées.

Aussi, le jury rappelle-t-il aux futurs candidats de bien respecter le plan annoncé en introduction, d'accorder un soin tout particulier à la construction d'une progression en plusieurs parties, dont certains éléments d'analyse pourront être à nouveau questionnés dans la conclusion, dans le sens d'une ouverture. Dans les

meilleures copies, le jury a apprécié une articulation fine entre les deux ou trois parties du développement, une structuration qui permet une lecture à la fois conceptuelle et plastique, afin de mieux saisir les différents degrés de l'intime, ou, plus simplement, de nuancer un propos. Cette année encore, les découpages chronologiques et thématiques ou les entrées en matière par des considérations techniques sont apparus artificiels, et ont surtout démontré un manque de problématisation, particulièrement regrettable pour un sujet qui se joue des frontières et des classifications traditionnelles. Trop souvent, les copies sont apparues redondantes dans leur structure, en se présentant comme une addition de références et de concepts non articulés.

Enfin, comme dans les précédents rapports, le jury rappelle qu'une maîtrise de la langue française est indispensable à la réussite de l'épreuve. Les règles orthographiques et syntaxiques se doivent d'être respectées, ce qui est souvent loin d'être le cas. L'oralité de la langue, qui amène certains candidats à une présentation vulgarisatrice, doit être combattue. Rappelons que cette maîtrise, préalable à toute analyse valide, passe également par la précision des références engagées et des informations rapportées, en particulier dans un programme où les données matérielles des œuvres sont très souvent à la croisée de gestes et de médiums différents. De trop nombreux candidats négligent cet aspect de la préparation de l'épreuve : les titres des œuvres et noms d'artistes mal orthographiés ou écorchés, de même que les dates approximatives ou absentes, révèlent des insuffisances dans l'étude du programme et s'ajoutent bien souvent à un manque d'argumentation.

Commentaires et recommandations

Le jury relève de manière unanime trois défauts récurrents :

- L'absence de problématique.
- Une approche souvent superficielle de la bibliographie, engageant les copies dans une pratique du *name-dropping* qui se contente d'une simple allusion aux œuvres et aux artistes.
- Une dépendance trop lisible aux cours dispensés dans les préparations au concours.

L'épreuve se déroule sur une durée de 6 heures. Ce temps imparti nécessite en amont, comme nous l'avons déjà souligné, une préparation et une véritable expérimentation, une bonne concentration, mais aussi une gestion du temps efficace.

Il est essentiel de consacrer un premier temps suffisant à l'analyse du sujet afin de comprendre son intitulé et surtout de dégager le problème qui en ressort, car celui-ci servira ensuite de fil conducteur à l'ensemble de la dissertation. Cette année, trop de copies sont « passées à travers le sujet » en raison d'une lecture tronquée, évitant de s'arrêter sur le terme de spectacle pour s'engager dans un discours flottant sur l'intime. Or, c'est bien l'analyse de la tension entre les termes d'intime et de spectacle qui appelle tout un ensemble de questionnements.

L'élaboration du plan qui fait suite à cette phase d'analyse doit être travaillée largement au brouillon, nourrie de notions, références, citations et autres connaissances, qui vont progressivement structurer le propos et aider à élaborer l'architecture générale de la dissertation. Le plan ne peut, en effet, se construire lors de l'écriture de la copie : il doit ressortir nettement dans l'organisation des différentes parties et des transitions. La préparation au brouillon est un temps qu'il faut pleinement exploiter et nous engageons fortement les candidats à l'utiliser pour rédiger l'introduction et la conclusion. C'est ainsi qu'on obtiendra une formulation claire de la problématique et de ce vers quoi tend la réflexion.

L'insuffisance majeure, effectivement rencontrée dans nombre de copies, est celle de la problématique. Quelles que soient la variété et l'étendue des connaissances du candidat, sans questionnement, la copie ne tient pas : elle n'est que bavardage ou exposé mené sans rigueur. À ce niveau d'études, on s'attend à autre chose du candidat qu'une reformulation du sujet sous forme de question. Pour énoncer une problématique, il faut mettre en évidence une tension, donc extraire du sujet une série d'interrogations qui donnent lieu à des hypothèses, elles-mêmes éprouvées à travers une argumentation. La problématique ne contient pas en elle-même une réponse, mais elle guide vers un objectif soutenant tout le développement argumenté.

De manière générale, le candidat doit avoir en permanence le souci de montrer le lien entre le développement de sa pensée et le sujet. La dissertation est une réflexion informée et organisée qui ne peut se réduire à un catalogue d'œuvres. Dans bien des cas, les candidats ont semblé méconnaître la spécificité de l'épreuve d'histoire de l'art qui diffère d'une réflexion de type philosophique, dans laquelle les exemples d'œuvres d'art peuvent être convoqués pour seulement illustrer les propos défendus. Citer Saint-Augustin, Emmanuel Kant, Gilles Deleuze ne garantit ainsi pas la réussite à cette épreuve, complémentaire mais différente de l'épreuve d'esthétique. Certes, la question de l'intime et sa bibliographie invitaient les candidats à exploiter des concepts et des notions attachés aux sciences de l'art ou à la psychanalyse, mais, quelle que soit la piste de réflexion choisie, il s'agissait plus globalement de tisser des liens avec des champs d'analyse différenciés (esthétiques mais aussi plastiques, matériels, sémantiques), en prenant appui sur les œuvres situées dans un contexte historique donné, de façon à éclairer aussi bien des démarches personnelles que des enjeux collectifs, souvent liés dans les pratiques performatives des années 60 et 70.

Cette année, le jury a rencontré un procédé de langage récurrent, celui du « tout notionnel » : « la notion d'intimité », « la notion de spectacle », « la notion de voyeurisme », « la notion d'intrusion », etc. À formuler les choses ainsi, on est conduit à des approximations, des contresens et un manque de précision dans l'argumentation. À propos de l'œuvre de Nan Goldin, utiliser le terme — et non la notion — de voyeurisme est une qualification, une précision de vocabulaire qui permet d'interroger un comportement, une posture. De même, si l'intrusion est envisagée comme une action (plutôt que comme une notion), alors elle sera liée à la transgression d'une forme d'interdit. La notion est une idée générale et abstraite qui nomme le caractère essentiel de l'objet. Il existe des notions spécifiques au champ des arts plastiques dont l'usage par les professeurs, dans l'exercice de leurs fonctions, constitue un des enjeux de la formation des élèves. On renverra ici les candidats à l'ouvrage consacré aux *Éléments d'une didactique critique* de Bernard-André Gaillot, qui rappelle la place du notionnel en arts plastiques : « L'enseignement des arts plastiques fonde sa réflexion sur un certain nombre de notions [...] elle [la notion] apparaît comme un registre pertinent permettant d'analyser les démarches, les dispositifs, les événements plastiques¹ ». L'usage du terme de notion doit donc être utilisé à bon escient. Dans le cadre du sujet proposé, la notion d'intime devait faire l'objet d'une redéfinition : concept, signe, manifestation, espace, lieu, expérience, sphère... Du retrait au débordement, le spectacle de l'intime s'appréhende par degrés successifs de perception.

Si la préparation à travers un cadre de formation est un paramètre essentiel à la réussite au concours, les connaissances dispensées doivent faire l'objet d'un véritable travail de réappropriation. Pour cela, des habitudes doivent être prises : une rencontre physique, personnelle avec l'œuvre lorsqu'elle est possible (éprouver l'œuvre, se déplacer dans les expositions et se poser des questions *de visu* et *in situ*), des lectures complémentaires, une analyse personnelle, tout cela permettra de transformer des connaissances en une approche sensible et informée des références convoquées. Ces dernières demandent un effort d'explicitation ; trop de copies sont parsemées de noms d'œuvres et d'auteurs, de titres dont la présence se révèle décorative. Convoquer un auteur ou un artiste doit venir en appui d'un raisonnement réflexif.

Et pour clore le questionnement dans lequel il s'engage, rappelons que le candidat doit nécessairement formuler une conclusion dont le rôle est de faire ressortir la portée et l'intérêt de l'ensemble de sa réflexion. Trop de copies négligent cette étape finale essentielle, qui consiste à dégager ce qui a été éclairant dans le discours et permet au lecteur de se faire une idée précise des réponses apportées aux questions posées. Conclure, c'est enfin ouvrir à de nouvelles interrogations, d'autres perspectives de traitement définies grâce à la réflexion qui a été menée.

Pour en finir avec ces commentaires, nous rappellerons l'importance de consacrer un dernier moment à la relecture de la copie : force est de constater que, dans la majorité des cas, les fautes d'orthographe et les erreurs syntaxiques sont nombreuses. Un usage correct de la langue française constitue un impératif pour un agrégatif.

¹ Bernard-André Gaillot, *Arts plastiques. Éléments d'une didactique critique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 80.

Analyse du sujet

Alors que le sujet contenait en lui-même une forme de paradoxe, voire d'aporie, la plupart des candidats l'ont analysé de manière littérale, en s'appuyant avant tout sur le second terme, celui d'intime. Mais cette seule notion demandait à être analysée. L'intime, de fait, ne saurait être tout à fait confondu avec l'intimité propre de l'artiste, mais plutôt envisagé comme un territoire infra-personnel, biographique ou quotidien, informant les processus et territoires de création à des degrés divers. À titre d'exemple, l'intime ne résonne pas de la même manière dans les œuvres de Christian Boltanski, Giuseppe Penone ou celles de Cindy Sherman. Or, des glissements de sens se sont opérés, de l'intime à une intimité superficielle, ce qui a amené de nombreux candidats à une lecture simpliste et psychologisante de phénomènes artistiques complexes, qui se jouent bien souvent de l'ambivalence et des frontières (par exemple entre l'identité réelle de l'artiste et celle, fictive, développée dans le champ de l'art).

De la même manière, dans les pratiques performatives, et du point de vue de la relation avec le spectateur, la présence du corps physique de l'artiste ne garantit pas la présence de l'intime. Dans l'art de la performance, l'intime n'est pas toujours mis en question ou révélé, puisque le corps se livre avant tout comme interface, dans un espace et un temps donnés. Un corps-médium qui questionne, met à mal, voire transgresse des affects et des comportements sociaux, tel est, par exemple, le corps engagé dans *Rhythm 0* (1974) de Marina Abramovič, une performance citée dans nombre de copies, mais dont les enjeux réels ont été souvent perçus superficiellement. Si, dans le champ de l'art, l'artiste met très souvent en jeu, et de manière directe, la question du dévoilement de soi, il s'agit alors d'un intime recréé, médiatisé, d'un territoire singulier qui acquiert une valeur artistique, mais aussi critique, pulsionnelle..., par sa confrontation avec un public, dans un temps à vivre et à éprouver. Plus largement, l'intime peut être enjeu d'une mise à distance (Miroslaw Balka), parfois symbolique et personnelle (Félix González-Torres), le produit d'une réinterprétation ou d'une réinvention, allant jusqu'à la fiction voire la falsification (Christian Boltanski). Aussi, la question du spectacle de l'intime interroge-t-elle le rapport à l'œuvre aussi bien que la place ou le statut du spectateur face à celle-ci, son appréhension se faisant par l'expérience physique comme par une possible mise à distance intellectuelle : déambuler, parcourir, traverser, garder en soi la mémoire de l'expérience vécue, par le souvenir ou la trace photographique, sont autant d'approches réceptives possibles. Sans une analyse fine de leurs enjeux plastiques et perceptifs, et donc de l'interaction avec le spectateur, il semble, par exemple, bien difficile de rapprocher les œuvres de Carl André de la question de l'intime. Un effort d'explication particulier ne pouvait en effet qu'être attendu des candidats lorsqu'ils faisaient le choix de bâtir leur réflexion sur des œuvres plus éloignées, *a priori*, de la question de l'intime (*arte povera*, art minimal par exemple).

Plus regrettable encore, la notion de spectacle a été trop souvent oubliée, comme si elle était présumée par celle d'intime. Précisons ici qu'à elle seule, l'étymologie du terme de spectacle – ce qui est vu, perçu ou donné à voir, et susceptible de produire des réactions – ne suffisait évidemment pas pour saisir toute la richesse du sujet, et ne pouvait conduire qu'à une lecture trop générale. On pouvait distinguer plusieurs sens au terme : le premier sens de « spectacle » désigne ce qui arrête la vue (*spectare* : regarder ; *spectaculum* : vue, aspect). La représentation spectaculaire ou théâtrale n'est qu'un sens second : un spectacle à la seconde puissance pour ainsi dire. Le troisième sens est celui de la mise en scène.

Mais le spectacle a été perçu par une large majorité de candidats seulement comme la mise en scène du corps de l'artiste en présence du public. Si les candidats ont très souvent exploré dans leurs analyses – parfois exclusivement – les pratiques performatives, et saisi des enjeux plastiques liés à la figuration d'un corps dans certaines pratiques picturales, donc d'une intimité partagée puisque représentée et exposée dans l'espace muséal (autoportraits, rapports à un modèle réel ou fictif...), ils n'ont pas essayé de proposer du terme « spectacle » une définition plus complexe, que l'on pourrait qualifier d'élargie. Il fallait déployer le paradoxe du sujet : exposer l'intime sous la forme d'une représentation, d'une performance, c'est à la fois nier l'intime, et en réaliser pleinement le mode de constitution. L'intime, en effet, n'est pas l'invisible, mais ce qui est dérobé à la vue de l'autre pour être protégé. Or, d'une certaine façon, l'intime demande aussi à être vu. Dans quelle mesure le spectacle peut-il être ce qui accomplit l'intime ? Si l'intime est aussi ce qui se constitue sous une certaine vision, quels sont les différents types de regards posés sur lui ? On pouvait mettre en œuvre une gradation : faire voir, exhiber, montrer pour provoquer.

De nombreuses œuvres, « antispectaculaires », paradoxales si on les rapproche des termes du sujet, pouvaient être évoquées : gestes souvent ténus qui peuvent révéler une intimité partagée avec le spectateur dans une temporalité propre, parfois au croisement du spectacle vivant, et qu'il aurait été intéressant de

mieux questionner. Cette définition élargie du terme de spectacle réclamait donc clarté et précision dans l'esprit des candidats, une mise à distance critique, nous aimerions dire une réelle vigilance vis-à-vis des vocables employés, afin de combattre les rapprochements hâtifs, et de conduire une réflexion sur les enjeux implicitement travaillés par le « spectacle de l'intime », qu'ils soient matériels, esthétiques ou, plus largement, philosophiques. Certains candidats ont maladroitement orienté leur analyse sur la seule analogie avec le spectacle vivant (Pina Bausch, Olivier Dubois...), en oubliant de ménager de véritables passerelles avec des œuvres plastiques, de façon à éclairer le propos. Il convenait là encore de nommer précisément les notions et termes employés, en les rattachant à leurs contextes d'origine, même si, dans certains cas ou situations, les lieux mêmes de création et de diffusion peuvent être communs au théâtre et aux pratiques performatives, quand ce ne sont pas les œuvres elles-mêmes qui relèvent de ces deux champs associés.

Ce jeu de frontières entre les médiums, parfois volontaire – nous pensons ici aux expériences théâtrales menées par Jan Fabre – réclamait des connaissances approfondies pour conduire une analyse fertile. Trop souvent, les candidats ont usé de la terminologie rattachée aux pratiques performatives, sans intégrer le fait que le *happening*, la performance ou l'art corporel relèvent de spécificités historiques qui leur sont propres, de sphères géographiques et critiques complémentaires, mais parfois dissociées, qui méritent d'être observées de près. Par exemple, le *happening*, tel que le définit Allan Kaprow, ne relève pas d'une même réflexion sur l'art et la société que l'art corporel théorisé en France par François Pluchart, une dizaine d'années plus tard. Allan Kaprow utilise le terme de *happening* pour la première fois en 1958, à propos de l'œuvre de Jackson Pollock ; celui d'*Event* est théorisé par George Brecht qui l'associe au même artiste dès 1957... Pour avancer avec précision sur ces différentes questions, on insistera sur la nécessaire lecture des ouvrages et articles consacrés à l'étude des différentes scènes artistiques aux États-Unis, en Europe et au Japon : RoseLee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours* et encore François Pluchart, *L'Art corporel – Happening & Events*, *Tulane Drama Review*, volume 10, n° 2, 1965. La maîtrise critique de ces appellations, qui correspond à un désir de transgression et de décloisonnement par l'irruption de la vie dans l'art, conduit à interroger le spectacle de l'intime dans son rapport à l'expérience collective et dans ce qu'il offre au spectateur : une confrontation dramatique à l'œuvre dont la matérialité se trouve renouvelée.

Certes, la performance était une forme attendue dans le cadre chronologique défini par le programme, mais le jury déplore le manque de variété dans les références convoquées. Il aurait été intéressant de voir citées des œuvres picturales permettant de travailler la question de la représentation. Pourquoi ne pas se référer, par exemple, à Tom Wesselmann et à sa série des *Great American Nude* ? Par des représentations et mises en scène de femmes stéréotypées, dénudées, situées dans des espaces aseptisés et entourées d'objets aux couleurs froides et crues, l'artiste compose autant de scènes d'un réalisme renvoyant aux codes de la réclame, à l'empire de la banalité médiatisé par l'image. On pense encore à David Hockney qui, à travers *Portrait of an Artist (Pool with two figures)*, 1972, collection privée), immerge le spectateur dans une scène contemplative pour lui faire éprouver une tension dramatique, et dévoiler, par le trouble perceptif face à l'image, un épisode de sa vie affective et sexuelle. Et, si la peinture demeurait un objet riche d'étude, l'atelier de l'artiste comme espace de création était lui aussi une possible entrée dans ce spectacle de l'intime. Lieu privatif et lieu d'action mais aussi d'exposition, sorte de matrice où se déroule le faire et où il s'exhibe. On pensera notamment aux ateliers de Lucian Freud ou d'Anselm Kiefer.

Le jury a su apprécier et valoriser les copies ouvrant le champ de références à la littérature (Virginia Woolf, Georges Perec, Annie Ernaux, Serge Doubrovsky), à la sculpture (Jean-Pierre Raynaud, Guisepe Penone, Louise Bourgeois, Thomas Houseago), à des artistes très contemporains (Wafaa Bilal, Julia Scher, Natasha Merritt, Julien Prévieux), au spectacle vivant (Witold Gombrowicz, Mohamed El Khatib, Pina Bausch).

En ce qui concerne la référence à des réalisations vidéographiques, si les candidats relèvent justement quelques enjeux liés à l'intime lorsqu'ils évoquent, par exemple, Bill Viola, Pipilotti Rist ou Pierrick Sorin, la matérialité propre des œuvres vidéographiques convoquées est le plus souvent oubliée, ou bien mal perçue. Les connaissances spécifiques à l'Art Vidéo et à ses modes de monstration sont le plus souvent trop peu maîtrisées. Le jury rappelle que, pour la période à étudier – qui, à son point d'origine, coïncide d'ailleurs avec la naissance du médium –, les œuvres vidéo peuvent prendre la forme de monobandes, d'installations et de dispositifs vidéos plus ou moins complexes, possiblement interactifs, et de dimensions très variables. Nous n'évoquerons pas plus longuement les différences perceptives que la diffusion sur moniteurs ou la projection sur des supports les plus variés, de la cimaise aux surfaces textiles, de l'écran aux objets quotidiens, peuvent induire. Questionner ce type d'œuvre à l'aune du spectacle de l'intime ne peut se faire sans mettre en perspective les relations multiples que celles-ci sont susceptibles d'entretenir avec les spectateurs, du

face-à-face à la déambulation, jusqu'à l'intégration du corps même du public dans un dispositif, comme dans *Present, Continuous, Past(s)* (1974) de Dan Graham.

Particulièrement révélatrice, l'exploitation faite par de nombreux candidats de *Réveils* (autofilimage, 1988) de Pierrick Sorin démontre bien que la connaissance superficielle de l'œuvre et des moyens techniques employés affaiblit l'analyse. Les conditions de visionnage sur des plateformes numériques des œuvres vidéo, si elles ne sont pas interrogées, entraînent en effet bien des approximations, voire des contresens. Très peu de candidats ont ainsi repéré et indiqué que *Réveils* se caractérisait par l'utilisation d'une caméra Super 8, élément matériel qui structure fortement le dispositif et la nature des images produites. La granulation, les traces diverses (rayures, poussières, etc.), présentes sur la surface du film, ont ainsi été volontairement laissées brutes lors du transfert sur bande vidéo, ce qui donne à l'œuvre son caractère définitif. Par la relative automatisation du geste et l'imprécision volontaire qui les caractérisent, *les autofilmages* s'inscrivent dans une volonté de rappel du cinéma archaïque, de ses trucages et son impureté. Ce théâtre de soi se rapproche en effet du cinéma des origines – pensons aux lanternes magiques et autres constructions de l'enfance que l'on retrouve dans *Fanny et Alexandre* d'Ingmar Bergman (1982) – comme de celui, plus personnel et relevant de la sphère privée, des films amateurs en Super 8 qui se développent à une assez grande échelle dans les années 60, au moment de l'enfance de Pierrick Sorin, soit une vingtaine d'années avant la généralisation des appareils d'enregistrement analogique. Aussi, aurait-il été judicieux, pour nourrir leur réflexion sur l'intime à l'œuvre, que les candidats rapprochent *Réveils* de *Je m'en vais chercher du linge*, autre autofilmage de Pierrick Sorin réalisé un an plus tôt, dans lequel le vidéaste, face caméra, livre de manière littérale une part d'intimité, qui n'est pas sans écho avec certaines pièces de Christian Boltanski produites lors de la décennie précédente. Comme le rappelle le vidéaste dans une courte note d'intention, « ayant retrouvé une bande magnétique sur laquelle j'avais improvisé à l'âge de 4 ans une chanson en m'accompagnant à la guitare, j'exécute dans ce film un *playback*. Vingt-trois ans séparent donc la voix de la bouche qui l'émet² ». La superposition de cette bande sonore ne peut que susciter un sentiment de gêne, et une forme d'identification primaire chez le spectateur : l'enfant, devenu adulte, ne peut que rejouer, de manière étrange et grimaçante, la chanson d'enfance qu'il avait oubliée. L'intime mis en scène livre en écho, avec une grande économie de moyens, son anachronisme : celui d'un même corps simultanément perçu à deux âges différents. Chose que seul rend possible le montage, à penser à la fois comme technique et effet spécifique propre à l'art vidéo.

Quelques pistes de réflexion intéressantes

Pour terminer, le jury souhaite mentionner quelques axes de questionnement développés par des candidats qui ont eu le mérite d'engager une véritable réflexion sur le sujet :

- Émergence de l'intime par le corps et le voir ou comment l'intime, dans le regard porté sur l'autre, est rendu visible au public.
- Extériorisation de l'intime dans l'espace public et muséal ; quand l'artiste rejoue et déjoue les limites de l'intime dans un contexte où l'art investit le réel.
- La performance comme structure d'émergence de l'intime.
- Le spectateur dans le spectacle de l'intime : de la contemplation à la participation.
- Pratique de l'autoportrait et de l'autofiction en tant que spectacle de l'intime de l'artiste.
- Mise en scène de l'intimité du modèle dans ses dimensions poétiques, plastiques, voire politiques et sociales.
- L'autre comme objet de curiosité : capturer par la photographie une part d'intime ; fragments d'intimes volés, dévoilés, fictionnalisés.

² Citation de Pierrick Sorin, site de l'Association Circuit-Court, www.circuit-court.org.

Ces différentes lectures du sujet ont permis à certains de confronter des points de vue divergents et de proposer des analyses subtiles. C'est bien cette dynamique réflexive, alliant sensibilité et regard informé, qui les a distingués du reste des candidats.

RAPPORT SUR L'ÉPREUVE DE PRATIQUE PLASTIQUE ACCOMPAGNÉE D'UNE NOTE D'INTENTION

Sujet 2019 : « ET POUR VOUS, C'EST QUOI LA COULEUR ? » *

De forme libre dans la limite du cadre réglementaire de l'épreuve, votre réalisation fera valoir une réponse explicite et singulière à cette question très directe.

Les neuf documents joints fournissent des données susceptibles d'être exploitées de façon ouverte. Il vous appartient de juger du nombre de prélèvements et/ou références que vous ferez dans cet ensemble, de vous assurer de leur lisibilité et de leur pertinence.

Votre production sera accompagnée d'une note d'intention de 20 à 30 lignes, écrite directement au verso, sur l'équivalent d'un format A4 (21 x 29,7cm). Cette note, qui sera prise en compte dans l'évaluation, doit vous permettre de justifier les choix, modalités et références mis en œuvre dans votre réponse.

Documents iconiques

- Agence REUTERS, *Maradona au Mondial de 1986*, dans Mathieu Lindon, « Lance Armstrong et Diego Maradona, bornes dépassées », *Libération* du 25 juillet 2014.
- Nicéphore NIÉPCE, *La table servie*, vers 1826, héliographie, 6 x 11,7 cm. Musée Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône.
- Berenice ABBOTT, *Fifth Avenue at 8th Street*, 1937, 27,2 x 34,4 cm. Museum of Fine Arts, Boston.
- Liste des pièces détachées d'un lave-linge de la série Malice, marque Vedette.
- *The Goldfinch* [Le chardonneret], gravure de William Darton reproduite dans *Infant's cabinet of the birds & beasts*, Londres, Harvey & Darton Press, 1820.
- Agence ROL, *Les plaisanciers sur la plage, Deauville*, 1921, négatif sur verre, 13 x 18 cm.
- Malick SIDIBÉ, *Nuit de Noël*, 1963, photographie gélatino-argentique, 30 x 40 cm. Courtesy galerie MAGNIN-A, Paris.
- Roger MARSHUTZ, *Elvis Presley en concert au Mississippi-Alabama Fair and Dairy Show*, photographie gélatino-argentique, 32 x 47 cm, 1956.
- Photographe inconnu, S.A.F.A.R.A (service des agences françaises d'actualités et de reportages), *Le monoplan Botty*, carte postale, 1910.

* Titre d'un dossier élaboré par le service éducatif du musée des Abattoirs de Toulouse, à l'occasion de l'exposition *Hissons nos couleurs !* (2 décembre 2010-28 janvier 2011).

Introduction

Lors de la précédente session, le jury avait constaté que les réalisations proposées souffraient d'un manque de variété. À la répétition des motifs iconiques s'était ajoutée celle des techniques, des moyens plastiques, des références et des légittimations écrites. La récurrence de certains emprunts iconiques, le retour de

procédés plastiques et l'étroitesse du champ sémantique dans lequel s'inscrivaient les travaux, l'avait amené à s'interroger sur les moyens de faire naître une implication plus grande de la part des candidats et de favoriser la diversité et la singularité des propositions. Cette année, la question très directement posée : « Et pour vous, c'est quoi la couleur ? », qui était associée à un dossier comprenant neuf documents iconographiques, entendait susciter davantage d'engagement en laissant une plus grande place à l'imaginaire. Inhabituel dans sa forme, ce sujet cherchait à permettre aux plus engagés et audacieux des candidats de se distinguer.

Ni pure création libre, ni simple étude documentaire, cette épreuve prend en compte la plasticité d'une réalisation, le sens généré par la réponse proposée ainsi que la justification qui en est faite. Elle a pour dessein de permettre au candidat de démontrer son aptitude à analyser un sujet, à définir des objectifs et à construire un projet dans un langage plastique maîtrisé. Or, une grande part des travaux reflète un manque de préparation, si ce n'est une méconnaissance pure et simple de la nature et des visées de l'épreuve. Cette année encore, trop de candidat(e)s ont fait la démonstration de cette ignorance en contournant la demande qui leur était adressée de répondre à un sujet précis.

Le présent rapport s'emploie tout autant à dresser le bilan de cette session qu'à dispenser des conseils à ceux et celles qui comptent préparer l'agrégation. Il reviendra successivement sur le *sujet* lui-même, la *pratique plastique* et l'*évaluation*, s'attachant à dessiner les contours d'une épreuve qui, parce qu'elle fait cohabiter création plastique et prise en compte d'un sujet dans un temps limité, demeure sans doute complexe à appréhender. Ainsi, le jury espère que la *compréhension* de la nature de l'épreuve, de ses enjeux et de ses exigences, cédera la place à une meilleure *préhension* du sujet afin que les candidat(e)s abordent ce temps de réalisation plastique avec davantage d'ouverture, de sérieux et d'assurance.

I. Le sujet

1) Une question posée au candidat : *Et pour vous, c'est quoi la couleur ?*

La question abrupte, formulée de façon familière, pouvait légitimement surprendre les candidats. Pourtant, il s'agissait bien de s'interroger sur cette réalité fondamentale qu'est, dans le domaine des arts plastiques, la couleur. L'interpellation, avec un brin de provocation, ouvre un espace de discussion qui devait pousser l'interlocuteur à exposer non pas des considérations générales sur le thème de la couleur, mais à mettre en œuvre une proposition plastique singulière. Derrière l'apparente simplicité et l'évidence du thème abordé, la question requiert en effet une maîtrise véritable des notions plastiques premières, qui ont vocation à être interrogées sans cesse pour être définies, assimilées et enseignées.

L'une des difficultés de la question adressée aux candidats réside dans sa formulation même. En effet, la couleur peut être définie de façon objective, en termes physiques, plastiques, chromatiques, et s'inscrire dès lors dans une historicité, des considérations et des conceptions qui jalonnent l'histoire de l'art. Ainsi, un(e) candidat(e) averti(e) pouvait convoquer les théories de la lumière-couleur d'Isaac Newton, le traité des couleurs de J. W. Goethe, les débats du dessin et du coloris qui ont animé l'histoire de la peinture depuis la Renaissance, la loi du contraste simultané des couleurs d'E. Chevreul appliqué aux objets industriels, la théorie des couleurs de V. Kandinsky et celle élaborée au Bauhaus par J. Itten, jusqu'à la typologie exhaustive – ou presque – du nuancier Pantone³. Il(elle) pouvait même dissocier les approches qui relèvent des domaines scientifiques, comme l'optique ou la chimie, de celles qui mettent en jeu une considération plus artistique, mêlant esthétique et plasticité. Romantisme, Impressionnisme, Fauvisme, Expressionnisme, Colorfield... Des images, des mouvements artistiques et des artistes viennent à l'esprit : P. Véronèse, C. Monet, H. Matisse, les paysages aquarellés d'E. Nolde, les vibrations chromatiques de M. Rothko, les monochromes d'Y. Klein, les environnements de J. Turrell, pour ne citer qu'eux. Leurs œuvres peuvent renvoyer à la fois aux formes et contre-formes, à la spatialité et à la profondeur ; plus généralement, la couleur peut être ou non tributaire de la ligne, selon la subtilité de son déploiement. Mais ces références, ces connaissances scientifiques, historiques et artistiques ne peuvent constituer en tant que telles une réponse à la question posée. En effet, la tension repérable entre la définition objective de la couleur et son

³ Pour approfondir la question : Manlio Brusatin, *Histoire des couleurs*, Flammarion, 1996 ; John Cage, *Couleur & Culture. Usages et significations de la couleur de l'Antiquité à l'abstraction*, Thames & Hudson, 2008 ; Michel Pastoureau, *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Éditions Bonneton, 1992.

appréhension subjective doit déboucher sur une production plastique qui rende compte d'un positionnement personnel. Autrement dit, le sujet invitait non pas à imaginer une nouvelle définition, mais à prendre position et à affirmer, en plasticien, le rôle de la couleur. Il s'agissait donc de mettre en avant l'intérêt spécifique accordé à la couleur non dans l'histoire de l'art – ou dans les théories de l'art – mais bien dans une pratique plastique. Renvoyé à sa propre utilisation de la couleur, chaque candidat(e) était incité(e) à affirmer un parti pris théorique et plastique, en laissant en arrière-plan, s'il le souhaitait, ce qui relevait strictement de la perception des couleurs (la couleur physique, la couleur perçue par l'œil, les rayons lumineux, la diffraction) ou bien, à l'inverse, en interrogeant précisément cet aspect pour le mettre au service d'une réalisation plastique. Dans ces conditions, on comprendra que l'un des écueils à éviter consistait à se positionner en simple illustrateur(trice) de conceptions ou théories passées : si référence à ces théories il devait y avoir, ce ne pouvait être qu'au service d'une démarche personnelle.

Le « beau fard » de Gabriel Blanchard⁴ et Roger de Piles⁵ est devenu, au XX^e siècle, une entité parfaitement autonome, totalement dégagée du moindre assujettissement au trait. La couleur doit en partie son émancipation à son rôle dans l'affirmation de la forme (rappelons les mots de Cézanne : « *Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude* »). Cela signifie que le travail de la couleur pouvait se déployer sur un large éventail (colorer, colorier, coloriser, teinter), dans tout le champ des possibles formels autorisés par l'épreuve.

Pour le candidat, il s'agissait bien de s'interroger sur la pratique de la couleur. Comment devient-elle un constituant fondamental ? Selon quelle mise en œuvre ? Est-elle un principe structurant de l'image qui participe à la construction de l'espace littéral par l'aménagement de zones colorées ? Est-elle ligne ? Est-elle matière colorante maculant le support ? Est-elle écran contribuant à la profondeur de l'espace suggéré ? Doit-elle se déployer avec une générosité sans limite, irradiant sur toute la surface du support, ou au contraire avec une économie distillée tout en discrétion ? Enfin, le questionnement pouvait se référer aux ressources de la couleur : cercle chromatique, prisme des couleurs, camaïeu, monochromie, nuancier, contrastes, ainsi qu'à leur mise en œuvre. Autant de choix plastiques qui étaient susceptibles de manifester une disposition des candidats à s'emparer d'une des facettes de la couleur, et à la questionner comme un outil visuel dynamique et puissant.

Il est donc regrettable que nombre de candidat(e)s n'aient manifestement pas pris le temps de réfléchir à l'étendue des pistes possibles, plus regrettable encore que certains aient fait montre d'un refus de répondre au sujet. Si la question posée devait permettre d'affirmer un parti pris plastique, il ne convenait pas que ce dernier restreigne, voire élude, le traitement dudit sujet ! Les réponses qui ont pris le contre-pied du sujet en justifiant le traitement de la couleur par l'emploi de techniques uniquement en valeurs de gris se sont révélées inopérantes. Et l'on peut évoquer Michel Pastoureau qui, dans son ouvrage *Noir. Histoire d'une couleur*⁶, rappelle que le noir et le blanc ont été pensés pendant plus de trois siècles comme des non-couleurs, formant un univers propre à côté des couleurs. Les candidat(e)s qui ont escamoté la question de la couleur dans leurs réponses n'ont sans doute pas suffisamment réfléchi à l'énoncé ni aux consignes données. Tout à l'opposé, ce sont ceux(elles) qui ont sincèrement entrepris de répondre à l'interpellation qui leur était faite, alliant judicieusement leur proposition plastique à une exploitation des documents, qui ont su apporter des réponses convaincantes.

2) Les documents

Le dossier était composé de neuf documents iconiques dont le statut, la fonction variaient, de même que l'appartenance, ou non, au champ artistique. Sport, musique, loisirs : certains relevaient de la photographie, de ses balbutiements techniques au photojournalisme, d'autres de la documentation technique ou de la planche naturaliste. L'erreur la plus fréquente a consisté à imaginer que ce dossier documentaire dissimulait la clé de la réponse à la question posée. Ainsi, certain(e)s candidat(e)s ont posé la lumière comme réponse définitive au sujet, après avoir cru trouver dans une héliographie un indice de réponse. Or, les documents joints ne constituent jamais une réponse immédiate au sujet. C'est au(à la) candidat(e) qu'il revient de tisser

⁴ Gabriel Blanchard (1630-1704), *Conférence sur le mérite de la couleur du 7 novembre 1671*, dans *Conférences inédites de l'Académie Royale de peinture et de sculpture*, A. Fontaine, 1903.

⁵ Roger de Piles (1635-1709), *Cours de peinture par principes* [1708], Gallimard, « Tel », 1989.

⁶ Michel Pastoureau, *Noir. Histoire d'une couleur*, Éditions du Seuil, 2018

des liens entre eux. Dans le cas présent, le nombre important de documents n'avait pas pour objectif de fermer les interprétations mais, au contraire, de générer une plus grande variété de réponses. Il revenait à chacun(e) d'effectuer une sélection, une hiérarchisation, des rapprochements, bref, de faire de véritables *choix*, coloris compris. L'utilisation de l'intégralité des documents a été généralement préjudiciable : la prise en compte du sujet s'est parfois confondue avec une simple opération d'échantillonnage. Exploiter des documents de façon ouverte signifie « juger du nombre de prélèvements et/ou références » en s'assurant de leur lisibilité comme de leur pertinence. Mais qu'entendre par « prélèvements et/ou références » ? La prise en compte du ou des documents peut se faire à différents niveaux, qu'il est utile de rappeler ci-dessous.

- Le niveau *iconique* : le prélèvement consiste en ce cas à prendre en compte un ou des éléments issus du ou des documents. Cette opération nécessite plus de subtilité qu'une reproduction simplement littérale et souvent maladroite. Elle peut relever de la suggestion, du presque rien, du prélèvement partiel, comme envahir l'image, puiser de nouvelles forces dans un nouveau découpage ou un nouvel angle de vue. Ainsi, certaines réalisations ont pu jouer sur le détail, son agrandissement, afin d'imposer un regard nouveau sur un ou plusieurs documents. Loin d'être anecdotiques, ces opérations ont su générer du sens au regard de la question posée.

- Le niveau *plastique* : il s'agit de jouer avec des caractéristiques plastiques d'un ou de plusieurs documents : composition, matériaux, couleurs, formes, lignes, motifs, etc. Certaines réalisations ont ainsi repris des éléments compositionnels issus d'une ou de plusieurs images pour les isoler, les combiner, effectuer des synthèses... Pour ces opérations qui ressortissent du « faire », il est nécessaire de poser un véritable regard sur le ou les documents afin d'en isoler efficacement certains éléments. À condition que son rapport à ceux-ci soit suffisamment lisible, une composition purement abstraite peut, elle aussi, témoigner d'une prise en compte des données plastiques.

- Le niveau *sémantique* : le travail s'exerce sur le(s) sens porté(s) par les images fournies. Ainsi, certains travaux ont pu s'inspirer de la photographie de Malick Sidibé pour interroger la charge symbolique de la couleur de peau, sans toutefois en reproduire strictement les éléments iconographiques. De façon générale, les prélèvements opérés sur ce registre devront être particulièrement argumentés et justifiés dans la note d'intention. En effet, le risque pris par le(la) candidat(e) est élevé : des liens au(x) document(s) trop tenus, allusifs ou insuffisamment défendus, peuvent porter préjudice à une réalisation qui semblera ne pas tenir compte des éléments constituant le dossier.

Ces différentes formes de prises en compte du dossier peuvent se cumuler ; elles ne sont ni hiérarchisées, ni incompatibles. Le(la) candidat(e) devra simplement veiller à ce que :

- son parti pris soit lisible ;
- ses choix se montrent pertinents vis-à-vis de la question posée ;
- ses choix soient pleinement justifiés par la note d'intention.

Plus le(la) candidat(e) saura décrire et justifier son intention, plus il(elle) pourra témoigner, au regard du jury, d'une véritable exploitation des documents, hors de laquelle il ne peut y avoir de réponse à la question posée. L'intention d'un(e) candidat(e) résulte de décisions claires et affirmées, tant au niveau des moyens plastiques employés que du sens généré par ce travail. Exprimer son intention, c'est être capable d'adopter un recul sur sa réalisation, de faire des choix conscients, cohérents, cultivés et assumés. Rares ont été ceux(celles) qui ont pu justifier leurs partis pris par un simple « j'ai choisi de faire cela, parce que... ». Rendu(e)s prisonnier(e)s par des contraintes ou des carences techniques, un déficit de recul conceptuel et une vision restreinte de l'épreuve, beaucoup se sont perdu(e)s dans un traitement très anecdotique du sujet. Selon nous, la fréquentation des œuvres, des artistes, une solide connaissance des pratiques contemporaines, pourront aider les candidat(e)s à prendre cet indispensable recul.

II. La réalisation

1) La pratique plastique

Il est tout d'abord nécessaire de rappeler quelques considérations techniques. Le(la) candidat(e) doit veiller à respecter les contraintes matérielles de l'épreuve : de format grand aigle (norme Afnor, 75x106 cm), la

production plastique bidimensionnelle ne dépasse pas 1,5 cm d'épaisseur et ne doit comporter ni extensions, ni rabats. Elle est accompagnée obligatoirement d'une note d'intention. Susceptibles de rompre l'anonymat du(de la) candidat(e), les autoportraits sont prohibés ; les photographies produites sur place sont, quant à elles, autorisées dans la mesure où elles ne permettent pas de reconnaître le(la) candidat(e). La photographie d'éléments susceptibles d'identifier l'origine géographique dudit(de ladite) candidat(e) est déconseillée. Si le texte du Bulletin officiel mentionne la nécessité de produire sur le lieu de l'épreuve l'ensemble des éléments textuels et iconographiques, il stipule également que tout autre élément « *matériel ou formel* », doit « obligatoirement donner lieu à transformation *ou* intégration plastique pertinente et significative⁷ ».

Ces considérations liminaires faites, il convient maintenant d'aborder la pratique plastique des candidat(e)s. Strictement graphique jusqu'à la session 2017, l'épreuve intègre désormais de nouveaux médiums, des « moyens traditionnels⁸ » au numérique, en passant par le collage, la peinture et les techniques mixtes. En comparaison avec la session précédente, davantage de candidat(e)s ont eu recours à la peinture : aplats, empâtements, touche, glacis ont eu la part belle. Même si trop de réalisation(s) ont souffert d'une faible maîtrise technique, il est appréciable de constater que la picturalité s'est pleinement installée dans le paysage de l'épreuve. Certain(e)s candidat(e)s ont fait la démonstration de belles aptitudes dans le domaine numérique : ils se sont servi avec habileté des référents colorimétriques pour interroger directement les documents (trames, CMJN, cartouches usées...). Cela dit, quelques-uns de ceux qui ont réalisé la totalité de leur image sur ordinateur n'ont malheureusement pas dominé, ensuite, l'opération de collage sur le format grand aigle. En dépit d'une intention satisfaisante, certaines réalisations ont souffert de mises en œuvre maladroitement, l'utilisation des moyens numériques n'étant pas parvenue à camoufler l'absence de maîtrise dans la composition ou la gestion des contrastes, à faire oublier la piètre qualité du découpage/collage.

Lors de la précédente session, le jury avait fait le constat de la présence d'« écoles » : la répétition des moyens plastiques, la similitude des stratégies de composition et des justifications écrites, avaient abouti à des réalisations très similaires, voire stéréotypées. Cette année, le jury a observé une plus grande diversité de pratiques : ont ainsi été évaluées des réalisations abstraites, figuratives, gestuelles, graphiques, picturales ; certaines ont joué sur la profusion des gestes et des constituants plastiques, d'autres, au contraire, ont proposé des réponses plus économes. Du pictural au numérique, en passant par la sérigraphie, la couture, la photographie, l'usage de pigments spécifiques et de scotchs, le découpage ou le gaufrage, les réalisations de cette session ont fait la démonstration d'une très appréciable variété. Les candidat(e)s à l'origine des réalisations les plus réussies ont, pour la plupart, opté pour une certaine économie de moyens, tant dans la mise en œuvre plastique que dans la prise en compte des documents. Ils(elles) ont opéré des choix parfois radicaux, qu'ils(elles) ont su défendre dans des notes d'intention construites et argumentées.

Les nombreuses réalisations évaluées moins favorablement présentaient, quant à elles, des fragilités sur le plan technique et compositionnel. Les ajouts textuels ont souvent été jugés plaqués et peu maîtrisés. Les collages se sont parfois montrés précaires, de même que certaines techniques graphiques sèches, telles que le fusain ou le pastel, qui n'ont pas été correctement fixées. Poussé(e)s peut-être par le nombre important de documents iconiques, certain(e)s candidat(e)s ont entrepris de reproduire des figures, commettant des maladresses qui n'étaient ni voulues, ni défendues dans la note d'intention. Prêter aussi facilement le flanc à la critique ne témoigne ni d'une compréhension suffisante des exigences du concours, ni d'une véritable intelligence stratégique. Il faut enfin signaler un problème récurrent qui concerne la gestion du format grand aigle : nombre de travaux ont souffert d'une composition insuffisamment réfléchie, pour ne pas dire malhabile. Des croquis préparatoires permettraient au(à la) candidat(e) de poser les grands lignes de son travail et donc d'anticiper les problèmes spécifiquement liés à sa future composition. On ne saurait trop conseiller de ne pas improviser des savoir-faire insuffisamment éprouvés.

2) Apporter une réponse plastique qui fasse sens au regard de la question posée

À la question incluse dans le sujet il s'agit d'apporter réponse. Une réponse explicite et singulière. Aucune « bonne réponse » n'est évidemment attendue par le jury. Mis à part de rares cas, telles des propositions qui

⁷ https://www.education.gouv.fr/pid285/bulletin_officiel.html?cid_bo=109793. Souligné par nous.

⁸ *Ibid.*

se plaçaient d'emblée sur le terrain conceptuel d'une façon tout à fait assumée, les travaux ont pour beaucoup souffert de déficiences plastiques, iconiques et sémantiques. Les propositions tautologiques, ou simplistes (« la couleur, c'est la joie, la joie, ce sont les rires »), outre qu'elles mobilisent des lieux communs, n'ont interrogé ni la plasticité de la couleur, ni le bien-fondé des significations qu'elles lui prêtaient. D'un abord délicat, les thématiques de la sexualité et de la mort ont parfois été traitées sans le recul critique qui aurait été souhaitable ; à ce titre, l'appel à un registre purement symbolique n'a été que très rarement convainquant, quand il ne s'est pas montré inapproprié.

Certaines réalisations ont curieusement escamoté le sujet de la couleur : elles ont purement et simplement éludé la nécessité de répondre à une question pourtant très franche, au profit de propositions plus compatibles avec leurs pratiques personnelles. Or, en dépit de ses qualités plastiques et de son niveau de technicité, une réalisation n'a de pertinence qu'au regard de la question posée. Si le traitement du sujet n'impliquait nullement l'omniprésence de la couleur – qui pouvait se manifester sur le mode furtif, relever de la fulgurance, du surgissement, ainsi qu'en ont d'ailleurs témoigné certaines réalisations – encore fallait-il faire la démonstration d'une volonté de se confronter à la question posée. Ainsi, il est arrivé que des travaux délicats, réalisés à la mine graphite ou au fusain, jouant sur les textures, les réserves, les ombres et les lumières, ne manifestent aucune réflexion concrète sur la couleur. Systématiquement associées à un travail sur la couleur comme sensation lumineuse, ces travaux, à l'évidence, n'avaient d'autre justification que de faire appel aux outils habituels, aux gestes et aux techniques rodés. Le jury regrette que la pratique développée dans ces réalisations, bien que comportant parfois d'indéniables qualités, apparaisse « plaquée ». Pour un sujet consacré à la couleur, générer du sens en usant exclusivement de la mine graphite ou du fusain aurait nécessité une argumentation plus fine que celle prétendant identifier, sans plus d'explications, couleur et lumière. Plutôt que de chercher à contourner à tout prix un sujet certes imposé, il est préférable de trouver dans le sujet lui-même un point d'équilibre entre singularité plastique, d'une part, et demande extérieure, d'autre part.

Faire sens au regard de la question posée revenait à donner un rôle signifiant à la couleur dans sa réalisation. Mais il ne suffisait pas pour cela de proposer un échantillonnage d'expérimentations colorées en considérant que le seul emploi de la couleur pouvait tenir lieu de « réponse explicite et singulière ». Ces échantillonnages ont le plus souvent été associés à des éléments iconographiques issus du dossier, dans certains cas avec profusion : se sont ainsi entremêlés Diego Maradona, un chardonneret, Elvis, des vues d'architecture, une danseuse, le code couleur RVB, dans des compositions confuses et anecdotiques. Quand ils ne souffraient pas de faiblesses dans leur mise en œuvre, voire d'une absence de cohérence, ces travaux ont témoigné d'une difficulté à conceptualiser. Si certaine(s) candidat(e)s semblent bel et bien avoir amorcé des choix plus audacieux, ils(elles) n'ont pas toujours pu aller au bout de leur intention : la force de leurs propositions s'est trouvée amoindrie par des interventions parasites peu signifiantes, parfois même purement gratuites. Enfin, d'autres candidat(e)s ont exprimé dans leurs notes une intention recevable, mais qui s'est révélée concrètement inopérante en raison de trop grandes fragilités techniques.

Les réalisations accueillies le plus favorablement ont su placer la couleur au centre de leurs préoccupations, tant sur le plan plastique, qu'iconique ou sémantique. Certain(e)s candidat(e)s ont adopté des approches parfois très simples, mettant en jeu les couleurs primaires, les contrastes de complémentaires ; ils(elles) ont su légitimer dans les notes d'intention des choix qui auraient pu passer pour trop évidents. Dans d'autres réalisations, la couleur a opéré comme passage, mais aussi comme rupture entre deux temps, deux styles, deux types de traitement. Quelques travaux ont su interroger la charge symbolique de la couleur. Qualité chromatique d'une image couleur, affinement ou dégradation d'une plage colorimétrique : l'emploi du numérique, quant à lui, a permis de renouveler la question de la couleur en inscrivant celle-ci dans le champ contemporain de la création artistique. Enfin, il est des réalisations qui ont interrogé la musicalité des couleurs, l'harmonie, la teinte, le spectre coloré, la gamme chromatique... Couleur qui sépare, génère une atmosphère, transpose, devient symbole, couleur comme code, musicalité de la couleur : autant de réponses possibles, assumées, sensibles et expressives, à la question posée. Pour le dire en peu de mots, l'épreuve consiste moins à tenter de coïncider avec l'attente supposée du jury qu'à tirer parti d'une question en faisant preuve d'initiative, d'invention et de curiosité, en adaptant les moyens mis en œuvre au résultat visé.

3) La note d'intention

Depuis la session 2018, il est demandé au(à la) candidat(e) de rédiger, au verso de sa réalisation plastique, une note d'intention qui n'excède pas le format A4. Il s'agit d'un écrit de vingt à trente lignes, évalué sur cinq points. Cette note d'intention, dont il est indiqué dans le texte réglementaire qu'elle doit « permettre de justifier les *choix, modalités* et *références* mis en œuvre⁹ » ne peut ni ne doit être considérée comme une part négligeable de l'épreuve. Loin de se réduire à un simple exercice de style, elle a pour rôle de proposer une profondeur supplémentaire, le recul d'un « dire » mis au service d'un « voir ». Cette année encore, quelques rares travaux étaient dépourvus d'une telle note, mais le jury a pu constater, dans l'ensemble, une amélioration certaine.

Revenons rapidement sur les principaux défauts observés.

Des candidats se sont parfois bornés à exposer une réflexion *générale* sur la couleur, sans même s'arrêter sur leur proposition plastique, par définition *particulière*. Certaines notes, correctement structurées et référencées ont pu apporter une réponse théorique à la question posée, mais sans établir une relation avec la dimension plastique de l'épreuve. Dans ce cas, l'exercice s'est confondu avec celui de la dissertation. D'autres notes, superficielles, se sont réduites à une énumération peu utile des documents iconographiques proposés ou ont simplement décrit les moyens plastiques mis en œuvre, sans justifier les choix effectués, ni questionner la relation entre le sujet et le médium employé. De même qu'il était superflu de proposer une réflexion générale sur la couleur, il était malvenu de se livrer à la description d'un médium, de ses principes ou de son histoire. Mais le défaut le plus général a été l'absence d'articulation entre ce qui est donné à voir et ce qui est énoncé. Pourtant argumentées et dotées de références, certaines notes semblaient curieusement décrire une autre réalisation que celle observable. Ainsi, des travaux jouant sur la bichromie ont été présentés comme des explosions de couleur ; des références à Kandinsky se sont révélées totalement incongrues au regard des propositions faites... Faut-il rappeler que le(la) candidat(e) ne doit pas décrire autre chose que ce qu'il(elle) a eu l'intention de réaliser, en retraçant à l'écrit le cheminement de sa réflexion, en explicitant ses choix et en développant des références qu'il(elle) estime à propos, quoiqu'il soit toujours possible de mentionner des écarts entre l'intention première et le résultat : le hasard, l'accident, les bifurcations, les repentirs participent, en effet, d'un processus créatif dont le(la) candidat(e) peut légitimement faire état.

Certain(e)s se sont curieusement abstenus de faire référence à des artistes qui paraissent incontournables, au regard des parti pris très affirmés de leurs réalisations, les privant ainsi d'un éclairage pourtant pertinent. En ce qui concerne l'usage des références, il convient généralement de veiller à leur bonne articulation avec le travail. Mieux vaut qu'elles soient peu nombreuses car la multiplication des noms d'artistes, d'œuvres et d'auteurs, qui produit un effet « catalogue », se révèle vite inopérante. Les candidats éviteront de se montrer trop allusifs : la référence à Michel Pastoureau, par exemple, était évidemment bienvenue sur le sujet proposé, encore fallait-il l'utiliser à propos et la développer pour véritablement nourrir la réflexion grâce à elle. Bien que les références artistiques, philosophiques et littéraires aient dominé, certains candidats ont aussi renvoyé au domaine scientifique. D'autres encore ont fait appel à la culture populaire, avec plus ou moins de bonheur. Dans le cadre d'une agrégation d'arts plastiques, il est toutefois incongru de citer exclusivement des références littéraires, même avec finesse (Proust, Nerval...). S'il est parfois utile de se reporter aux écrits d'un historien, d'un philosophe ou d'un poète, ces références ne doivent pas non plus se substituer intégralement à celles issues du champ des arts plastiques. Le croisement entre les arts demeure très appréciable : en ce sens, la référence au compositeur György Ligeti et à son système de notation graphique (*Artikulation*), par exemple, est apparue convaincante. Pour finir, il semble utile de rappeler que la mention d'éléments des programmes de lycée ou encore l'allusion à la construction d'une proposition pédagogique, ne trouvent pas ici leur place. Par le recul réflexif qu'il présuppose, les qualités de synthèse et la culture qu'il requiert, l'exercice a sa propre spécificité, sans qu'il faille le rapprocher de l'épreuve d'admission de leçon.

Il convient de garder à l'esprit que cette note a pour fonction de communiquer au jury, avec le plus de clarté possible, une intention. Or, trop souvent, la forme fait obstacle à la compréhension du fond. Les trop nombreuses fautes d'orthographe sont à déplorer, de même que les erreurs sur les noms propres, les

⁹ Souligné par nous.

incorrections syntaxiques. Il est recommandé aux candidats de soigner leur graphie afin d'être tout simplement lisibles. Les formules allusives ou confuses, les jugements de valeur, les réponses biographiques ou anecdotiques, les notions ou les renvois à des références artistiques, musicales, littéraires, philosophiques peu maîtrisées, les tournures provocatrices ou désinvoltes, ne peuvent que desservir une production, y compris quand elle présente des qualités plastiques.

Les meilleures notes d'intention ont été celles qui ont su exposer avec simplicité et lucidité la démarche suivie. Ayant judicieusement évité une description inutile de l'ensemble des documents, elles ont isolé quelques-unes de leurs caractéristiques pour les mettre en tension avec la question posée et construire un questionnement personnel, sans chercher à donner une réponse abstraite ou définitive à la question posée. Pour le dire autrement, une bonne note d'intention est celle qui expose clairement des choix plastiques, les explicite et les défend tout en étayant le propos par des références appartenant à l'histoire de l'art ou en prise avec la scène artistique contemporaine, judicieusement choisies et maîtrisées.

III. L'évaluation

1) Les critères d'évaluation

Le jury ne formule aucune attente préconçue. L'épreuve n'est pas conçue comme la résolution d'une énigme qui attendrait une réponse en convergence avec une vision déterminée. Pensé comme une question ouverte, tout sujet appelle une pensée divergente : il existe autant d'approches possibles que de candidats au concours. Dès lors qu'elles s'inscrivent dans le cadre légal de l'épreuve, la variété, l'initiative, pour ne pas dire l'audace, sont favorablement accueillies par un jury satisfait d'être parfois surpris.

Le jury a cette année resserré ses critères d'évaluation. Il lui est en effet apparu que l'intérêt de l'exploitation des documents n'était pertinente qu'au regard d'une proposition complexe et singulière ; inversement, il a semblé qu'une proposition ne pouvait être complexe et singulière sans témoigner d'une prise en compte des documents proposés. Autrement dit, la maîtrise des moyens techniques et plastiques au service d'une réalisation personnelle, participe de la singularité artistique de la production réalisée. De la finesse de l'exploitation des documents proposés à la mise en œuvre technique et artistique du travail, un premier critère a donc permis d'évaluer les qualités techniques, plastiques et iconiques des réalisations.

Un deuxième critère renvoie, quant à lui, à la dimension sémantique de la réalisation. Quel est le sens généré par les choix plastiques et iconiques ? Qu'est-ce que le travail proposé dit de l'appréhension personnelle de la couleur par le(la) candidat(e) ? La réalisation est-elle en prise avec des enjeux artistiques, philosophiques ou scientifiques modernes ou contemporains ? On entendait ici examiner ce que le travail avait à dire. Mais il ne faudrait pas se laisser abuser par la métaphore discursive : il s'est agi avant tout d'apprécier le sens généré par le travail lui-même, non le propos tenu dans la note d'intention qui, bien que complémentaire, a fait l'objet d'une évaluation spécifique.

À la cohérence et la finesse de l'analyse du document, à la clarté de la formulation du projet et à la pertinence des références proposées, critères retenus lors de la précédente session, a donc été ajoutée cette année la congruence. Le jury s'est montré particulièrement attentif à l'adéquation entre ce qui était écrit dans la note d'intention, d'une part, et ce qui était montré, d'autre part.

2) L'échelle de notation

Mis à part les travaux disqualifiés en raison de leur absence de conformité, l'amplitude de notation se situe cette année de 01 à 19. D'une grande fragilité technique, les réalisations notées de 01 à 03 n'ont pas véritablement introduit de questionnement plastique, quand elles n'étaient pas, purement et simplement, hors sujet. Le repérage de quelques savoir-faire plastiques a donné lieu à une évaluation entre 04 et 06. Certaines notes d'intention ont pu confondre la singularité de la réponse avec des propos purement anecdotiques, tandis que d'autres, comme nous l'avons déjà noté, semblent avoir été écrites sans le souci de faire coïncider leur propos et ce que le travail donnait à voir. Nombre de réalisations notées de 07 à 09 ont fait la démonstration de certaines subtilités, tantôt gâchées par des interventions moins maîtrisées, tantôt souffrant d'un manque de radicalité plastique.

En dépit de quelques maladresses et d'une portée sémantique modeste, les réalisations qui ont franchi la barre de la moyenne ont fait preuve d'une plus grande force plastique. Les travaux notés à 11 recelaient des qualités sur le plan chromatique, déployaient une approche particulière, ou témoignaient d'une prise en compte d'enjeux artistiques plus contemporains. Mieux affirmées, soucieuses d'apporter une véritable réponse, ces propositions n'ont toutefois pas toujours été correctement défendues dans les notes d'intention correspondantes et certaines ont pâti de maladresses techniques. En nombre plus restreint, les travaux notés de 12 à 14 ont témoigné de certains choix plastiques affirmés, d'une véritable maîtrise des outils et des techniques utilisés, ainsi que d'un souci de composition plus affirmé. Mieux exposées et mieux défendues, ces productions ont pu toutefois souffrir d'une prise de risque limitée ou d'un manque d'expressivité. Enfin, les travaux ayant franchi la barre des 15 ont fait la démonstration d'un solide sens de la composition, d'une habileté à associer les constituants plastiques, d'une finesse technique, parfaitement justifiés dans des notes d'intention référencées et correctement rédigées. Les choix des candidat(e)s ont ainsi donné naissance à des propositions qui se distinguaient, tant par la mise en œuvre plastique que par leur capacité à faire sens. Alors même que les travaux les plus fragiles ont eu tendance à converger vers une réponse stéréotypée, les réalisations les mieux reçues ont, au contraire, emprunté des voies originales, opérant des choix qui les ont menées à l'affirmation appréciable d'une singularité artistique.

Conclusion

Comme toute épreuve de concours, l'épreuve de pratique plastique de l'admissibilité se travaille bien en amont. Il faut en effet se préparer à une évaluation très discriminante, se familiariser avec les contraintes de la réalisation d'un travail plastique sur un format imposé et en temps limité. En prenant soin de maîtriser le temps imparti, de se faire aux données matérielles de l'épreuve, le(la) candidat(e) s'entraînera à réaliser des sujets proposés dans les sessions antérieures. Il lui faut consolider sa pratique en s'exerçant régulièrement : explorer divers moyens plastiques, renforcer ses techniques de prédilection, améliorer le maniement des outils et approfondir son approche artistique habituels le(la) rend apte à proposer, le jour de l'épreuve, une réponse aussi riche et dominée que possible. Il paraît presque superflu d'ajouter qu'une large culture artistique, nourrie par la fréquentation régulière des galeries, des musées et des centres d'art et le contact physique avec les œuvres, lui permettra d'étayer solidement son propos comme d'enrichir sa pratique. La singularité d'une réalisation ne se décrète pas le jour de l'épreuve et la formation d'une pensée véritablement plasticienne s'inscrit dans un temps long.

Le sujet de cette année a cherché à susciter un plus grand engagement artistique et davantage de liberté dans le choix des moyens plastiques. Si les candidat(e)s ont su se saisir de la diversité documentaire, ils(elles) ne sont souvent pas parvenu(e)s à apporter une réponse maîtrisée sur les plans technique, plastique et sémantique, à la question pourtant très directe qui leur était posée. Outre la nécessité de tenir compte du cadre d'un concours destiné à l'enseignement des arts plastiques dans l'enseignement secondaire, cette épreuve implique également la capacité de poser un regard de plasticien sur le sujet. Telle est la singularité d'une épreuve qui ne requiert pas seulement une culture théorique et une habileté technique. C'est peut-être l'absence de ce regard qui a disqualifié les candidat(e)s les moins préparé(e)s. À la pratique régulière, à la fréquentation des œuvres d'art, à la connaissance des enjeux de l'épreuve, s'ajoute donc la nécessité d'affirmer un regard qui ne cessera à l'avenir d'en façonner un autre : celui du futur enseignant.

ADMISSION

RAPPORT SUR L'ÉPREUVE DE PRATIQUE ET CRÉATION PLASTIQUES

Sujet 2019 : MACHINER

Machiner : du latin machinari « tramer, ourdir » (aussi attaché au sens de « combiner, imaginer, exécuter quelque chose d'ingénieux »).

Peut signifier :

- Munir, équiper de machines.
- Faire fonctionner à l'aide de machines [...] ce qui est nécessaire au spectacle.
- Structurer, organiser physiologiquement ou mentalement.
- Organiser en secret des combinaisons (généralement malhonnêtes ou illégales) pour obtenir un résultat.

Éléments extraits de la définition de « machiner » donnée dans Trésor de la Langue Française informatisé (TLFI), accessible sur le portail du Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL).

Vous montrerez comment le terme « machiner » peut prendre forme et sens dans une création artistique.

Introduction :

Le présent rapport a pour but de restituer avec précision les points forts tout autant que les écueils qui ont été relevés par le jury au cours de la soutenance de l'épreuve de pratique et de création plastiques, afin de permettre aux futur(e)s candidat(e)s d'appréhender au mieux le déroulement de cette épreuve. Nous rappellerons les conditions dans lesquelles cette dernière a lieu, avant de détailler les différentes phases qui la composent. Ce rapport a en outre pour vocation d'être un outil pour la préparation de la pratique d'admission. Il convient donc d'y porter une attention toute particulière. Les rapports des années précédentes fourniront également un éclairage profitable sur le contenu et les attendus de cette épreuve.

Conditions de l'épreuve :

Chaque candidat(e) dispose d'un espace de 9 m², dont la surface est délimitée par une bâche scotchée au sol. Six heures sont consacrées au projet (mis sous scellé), suivies de deux sessions de travail de huit heures (sur 2 jours) qui sont, elles, dédiées à la réalisation. Aucun objet utilisé pour lui-même (sans être transformé) n'est autorisé à figurer dans la réalisation proposée. Le choix des supports, médiums, outils, matériaux atteste de la capacité du candidat à se montrer ingénieux et audacieux. Une débauche de matériel n'est pas nécessairement pertinente : elle peut d'ailleurs, comme cela a été observé dans plusieurs cas, desservir la réalisation.

1. Le sujet :

Le sujet proposé cette année ne comportait pas de documents iconographiques. Rappelons que le jury n'est pas tenu d'associer des document(s) de cette nature à un sujet qui peut prendre la forme d'un simple concept, d'une ou de plusieurs définitions, d'une citation et/ou d'une injonction et que le(la) candidat(e) appréhendera à sa guise, selon le ou les points de vue qu'il(elle) souhaitera défendre. L'absence de dossier iconographique était censée permettre aux candidat(e)s de composer avec leurs propres apports visuels, de

définir plus librement une perspective de traitement et d'associer à leur convenance des références iconographiques appropriées au sujet. La présence du seul terme « machiner », accompagné de ses définitions, offrait la possibilité de s'appuyer sur les éléments textuels fournis pour en faire les fondements d'un engagement et d'une démarche artistiques clairement affichés. On espérait ainsi éviter les productions qui ne seraient que des dérivés, voire des reproductions d'images fournies par ailleurs, vidant l'exercice de son sens, puisqu'il s'agit, soulignons-le, de proposer une démarche inédite et de délimiter un univers visuel original, faisant montre d'une maîtrise du champ artistique et des outils s'y rattachant. Il faut préciser de nouveau que l'épreuve de pratique et création plastiques de l'admission diffère profondément de l'épreuve de pratique plastique de l'admissibilité : elle donne en effet l'occasion aux candidats de développer une pratique plus personnelle, bien que s'inscrivant dans une thématique imposée, d'effectuer des choix artistiques, esthétiques et techniques avec davantage d'indépendance.

Vous montrerez comment le terme « machiner » peut prendre forme et sens dans une création artistique.

D'une façon générale, le sujet doit être prétexte à une mise en perspective claire des concepts énoncés. En l'occurrence, le(la) candidat(e) était incité(e) à mettre en œuvre son projet à partir d'une analyse approfondie du verbe « machiner ». Mais dans certains cas, la réponse formulée s'est résumée à un mélange souvent irraisonné, voire forcé, des pistes proposées par les définitions, qui faisait apparaître une déficience de réflexion. Dans d'autres cas, le sujet a été traité « à la carte », c'est-à-dire en se bornant à extraire l'une ou l'autre des acceptions, sans les interroger. Certaines propositions, oubliant d'analyser les définitions mentionnées et de les traduire plastiquement, sont apparues comme de simples traductions littérales. Ces diverses insuffisances prouvent bien, par la négative, l'importance qu'il y a à consacrer du temps à l'examen du sujet car l'analyse qui sera alors produite nourrira toutes les phases de projet et de la réalisation.

Le verbe « machiner »

Les acceptions diverses de ce verbe, premières ou secondes, suggéraient plusieurs directions possibles. À partir du choix effectué, un univers visuel singulier et affirmé devait être mobilisé. Selon sa lecture, le(la) candidat(e) pouvait s'orienter vers l'idée de « former en secret un mauvais dessein contre quelqu'un », comploter, utiliser des réseaux souterrains dans le but de nuire, saboter, aussi bien que vers l'idée de combiner, de mobiliser certains outils. Plus généralement, « machiner » fait écho à l'idée de « bricoler », d'« arranger », de « réparer » et de « fabriquer amateur », chez soi, selon des méthodes et des recettes particulières. On pouvait rejoindre par ce biais Claude Lévi-Strauss qui, dans *La pensée sauvage* (1962), oppose la démarche de l'ingénieur, produisant des outils en adéquation avec des besoins définis, à celle du bricoleur qui utilise les moyens dont il dispose pour les adapter à la situation qui se présente. Dans cette même perspective, on pouvait aussi penser à Michel de Certeau qui montre que le quotidien favorise le développement de solutions adaptées, en détournant ou « subvertissant » certains procédés et outils. Le bricolage revient à user d'astuces, à recourir aux moyens du bord pour élaborer un objet, se l'approprier, le rendre fonctionnel ou non, au prix de combinaisons parfois bizarres, voire malheureuses... La dimension de l'amateurisme permettait donc de convoquer des pratiques se situant à la limite entre le fini et le non-fini, le maîtrisé et l'incontrôlé, la technicité et l'inexpérience. Enfin, le fait de « machiner », qui renvoie à l'idée de « tramer », en rapport avec le thème du complot, pouvait faire concrètement référence aux techniques de l'ourdissage et de la trame, notamment utilisées dans l'univers du textile : « tramer » signifiait, dans son sens premier, « le fait de croiser les fils de trame avec les fils de chaîne, préalablement tendus sur un métier, de manière à former un tissu, une étoffe » (Centre national de ressources textuelles et lexicales - CNRTL). Cette acception est en lien direct avec la dimension artisanale que peut revêtir le verbe « machiner », retenue par différents candidats.

2. Le projet :

Le projet doit être clair et explicite : il communique la proposition plastique du (de la) candidat(e). Il ne peut se résumer à des effets, graphiques ou textuels, qui n'auraient qu'un rôle d'embellissement. C'est bien l'énonciation d'une pensée construite face à l'examen d'un sujet qui est demandée, et c'est la pertinence des moyens de représentation mis en œuvre qui est évaluée lors de cette phase. La question des choix plastiques est fondamentale car elle est liée aux partis pris et orientations adoptés par le(la) candidat(e). Ces choix plastiques doivent être signifiés et matérialisés au sein du projet qui donne à voir, de façon

explicite, la manière dont le candidat s'est saisi du sujet. Le projet rend compte de l'analyse menée, ce qui signifie que le cheminement de pensée doit pouvoir se lire clairement dans la forme et le contenu qui lui sont donnés.

Le jury a apprécié que le temps consacré au projet soit, cette année, généralement bien utilisé. Les formes produites étaient de fait très diversifiées. Rappelons que l'un des rôles du projet est de montrer la manière dont le(la) candidat(e) formule une réponse originale et pertinente, grâce à une analyse approfondie du sujet et une utilisation judicieuse des références choisies. Le projet expose également les formes que le(la) candidat(e) souhaite donner à la réalisation. En d'autres termes, cette phase est l'occasion de donner à voir le passage d'une pensée à la mobilisation d'outils plastiques qui donnent corps à la réalisation. Loin d'être accessoire ou minime, elle constitue la base d'une réalisation bien menée, qui doit être traitée avec finesse et intelligence. Le projet ménage un équilibre entre la capacité de formalisation, la lisibilité d'un raisonnement et la maîtrise des outils plastiques. La prise en compte des contraintes liées à l'espace s'y manifeste notamment. Ainsi, le(la) candidat(e) qui envisage plusieurs réponses, aura intérêt à les exprimer dans son projet et à faire ensuite apparaître des choix arrêtés au sein de la réalisation. Cette étape permet également de définir une méthode. La carte mentale peut constituer un bon outil, mais il ne faut pas se limiter à des mots clefs. Un trop-plein d'écriture peut nuire au projet et le rendre inintelligible. À l'inverse, l'absence totale de texte peut aussi desservir la démarche et la rendre impénétrable.

3. La réalisation

La réalisation plastique reste au cœur de l'évaluation, mais c'est aussi un aboutissement, même si l'oral de soutenance est un outil important qui permet au candidat de justifier une approche et au jury de saisir un engagement. À de nombreuses reprises, le jury a été confronté à des réalisations qui semblaient factices et ne pas témoigner d'un engagement véritable. Quel que soit son projet, le(la) candidat(e) doit se donner les moyens de le concevoir tel qu'il l'a imaginé. L'approximation ne peut engager une réponse efficace. Si le(la) candidat(e) conçoit un dispositif, il s'agit de le montrer effectivement au jury, tel qu'il a été envisagé. Dans le cas contraire, la réalisation reste à l'état embryonnaire. Il ne suffit pas de s'arrêter à une formulation qui forcerait le jury à faire un effort de visualisation concernant l'état final de la réalisation, mais bien de faire apparaître matériellement et physiquement la forme souhaitée. En d'autres termes, le jury doit voir dans la réalisation concrète que propose le(la) candidat(e), tout ce qu'il évoque dans son discours.

On ajoutera encore qu'il convient de se méfier des effets décoratifs qui limitent la production à n'être qu'un simple exercice de style. La forme proposée doit exploiter les connaissances pratiques du(de la) candidat(e) et témoigner d'une maîtrise et d'une cohésion entre le concept et la réalisation. Une certaine hésitation, voire timidité, a été observée cette année, créant un décalage entre le projet et la réalisation. Si le(la) candidat(e) se tourne vers la fiction, cette dernière doit être assumée et mise en œuvre. Le jury a observé, dans plusieurs cas, que la dimension critique intégrant la réalisation n'était pas assez revendiquée. Il est important que le(la) candidat(e) manifeste une assise solide dans le champ de la création artistique et aille jusqu'au bout de sa proposition. La manière dont il(elle) exploite le contexte de production demeure extrêmement importante, car sa démarche témoigne d'une capacité d'adaptation, mais aussi d'une inventivité. Cette dimension est en relation avec la présentation du travail et souligne la façon dont l'appréhension visuelle de ce dernier a été anticipée. Il faut en effet viser un maximum d'efficacité dans la mise en espace proposée. Avant la soutenance, le jury encourage le(la) candidat(e) à vérifier que tout ce qui est montré est nécessaire à la lecture, ainsi qu'à la cohérence de la proposition. Il faut assumer ses positions et leur donner vie, à travers l'exploitation d'une culture artistique riche et appropriée. La réalisation, tout comme le projet, permet en quelque sorte d'anticiper le ou les résultats à venir.

4. La soutenance

a) l'oral

Le discours éclaire la pratique, vient appuyer la démonstration d'un processus plastique et d'une démarche singulière. Il peut être structuré de différentes manières : soit à partir de l'analyse du sujet, afin de décrire avec précision le processus de construction qui a mené le(la) candidat(e) vers la réalisation, soit à partir de l'exposé du contenu de la production, pour en arriver à la façon dont le sujet a été compris et analysé. L'oral doit guider le jury, le faire entrer au cœur du ou des procédés mis en œuvre dans la réalisation, en même temps qu'il rend compte du bien-fondé de la démarche. Il repose sur une méthode que le(la) candidat(e)

détermine dans le but d'exprimer la singularité de sa proposition artistique. L'oral est encore l'occasion de montrer comment la lecture du sujet, les compétences plastiques et les connaissances artistiques collaborent dans une production que le discours rend accessibles. Il sert enfin à comprendre le cheminement du(de la) candidat(e) qui peut se lire en filigrane et fait apparaître ses compétences de plasticien(ne).

Toute référence peut être convoquée, dès lors qu'elle fait sens. Une inscription dans le champ de l'art contemporain et de la création actuelle est fortement recommandée, même si elle est mise en perspective ou confrontée à des références plus anciennes. Rappelons que les références ne peuvent se fonder sur une simple analogie visuelle ou formelle, qui aboutirait à un effet de placage, sans grand intérêt. Le(la) candidat(e) doit faire état d'une culture solide, mobilisant des connaissances expertes dans le champ artistique, tout en montrant une ouverture sur les autres disciplines connexes aux arts plastiques. Il s'agit de mener l'oral de la soutenance avec dynamisme et conviction. Au cours de l'entretien, la réactivité et le répondant face au jury démontrent les capacités de questionnement du (de la) candidat(e) qui apparaissent dans le fait de réinterroger son travail, face aux remarques et demandes qui lui sont faites, sans pour autant le contredire ou le réfuter. L'oral est l'occasion d'effectuer des ponts entre le projet et la réalisation, en justifiant, le cas échéant, les différentes orientations adoptées, les changements effectués, les évolutions notables, etc. Il est nécessaire de construire son argumentation et de structurer sa pensée, tout en nourrissant ses propos par des références appropriées. La solidité d'une soutenance apparaît dans la manière dont le(la) candidat(e) revient sur la genèse de son travail plastique et dégage les enjeux qui le sous-tendent.

Mais le discours ne doit pas prendre le pas sur la réalisation, dans le sens où il s'agit d'argumenter, de traduire une démarche, sans faire une démonstration d'érudition. Achéons en disant que le jury a remarqué que certains candidats adoptaient une posture trop décontractée, ainsi qu'un niveau de langage peu adapté à la nature du concours. On ne saurait trop recommander de se méfier des vérités, des lieux communs et des avis péremptaires qui émaillent trop souvent les propos des candidats.

RAPPORT SUR L'ÉPREUVE DE LEÇON

Introduction :

Les points qui seront abordés dans ce rapport ont pour objet de rendre compte d'observations faites par le jury de l'épreuve de leçon, mais aussi pour vocation d'aider les futurs candidats dans leur préparation à un concours extrêmement sélectif.

Ceux-ci doivent se préparer et travailler avec méthode. Ils ne peuvent réussir qu'en démontrant qu'ils ont des compétences, qu'ils savent témoigner d'un certain recul et sont capables d'embrasser les enjeux importants de l'enseignement des arts plastiques. C'est ce dont il sera fait état dans la suite de ce rapport.

Le cadre de l'épreuve :

Dans ce court rappel du cadre de l'épreuve, il nous faut plus particulièrement souligner quelques aspects ayant pu faire l'objet de remarques de la part du jury à l'occasion de cette session 2019.

Nous rappelons, par ailleurs, l'importance de consulter les rapports de jury des années précédentes, notamment le rapport d'épreuve de leçon de la session 2018. Ils sont tous complémentaires et nous en recommandons vivement la lecture.

Il nous paraît nécessaire de revenir sur la composition du dossier à partir duquel le candidat propose une leçon, ainsi définie par le cadre réglementaire :

L'épreuve prend appui sur un dossier présenté sous forme de documents écrits, photographiques et/ou audiovisuels et sur un extrait des programmes du lycée.

La composition de ces dossiers peut présenter certaines variantes. Par conséquent, les candidats doivent être en mesure de s'emparer des documents fournis, quelle que soit leur nature.

Rappelons aussi que les candidats préparent durant quatre heures et trente minutes le contenu de leur exposé – qui, lui, durera quarante minutes au total. Le cadre réglementaire précise :

L'exposé du candidat, au cours duquel il est conduit à justifier ses choix didactiques et pédagogiques, est conduit en deux temps immédiatement successifs :

- *Projet d'enseignement (trente minutes maximum)*
- *Dimensions partenariales de l'enseignement (dix minutes maximum)*

Le respect de ce cadre et l'utilisation maximale des durées imparties révèlent un bon usage de la compréhension de l'épreuve. Le jury a été attentif aux efforts réalisés par une majorité de candidats pour tirer le meilleur parti possible de ce temps de parole.

De même, la précaution d'annoncer les grandes lignes de son développement est toujours appréciée ; elle est la marque d'une attention portée au public auquel on s'adresse et à sa bonne réception d'une communication orale ambitieuse.

L'analyse et la problématisation du dossier

Il est attendu d'un candidat qu'il traite le sujet et qu'il lui dédie le meilleur de sa réflexion. La qualité de la prestation qui s'ensuivra en dépend directement. C'est donc là une étape cruciale, qui exige que le candidat lui accorde un temps particulier et mobilise tout ce qui fonde la pratique enseignante : la capacité à formuler

des questions et à problématiser, l'aptitude à transposer et didactiser des enjeux artistiques pour créer une leçon... objet même de cette épreuve.

Une part non négligeable des difficultés rencontrées au moment de l'entretien vient d'une mauvaise exploration, dès l'exposé, du sujet posé. Les chemins détournés, souvent empruntés dès l'analyse des éléments constitutifs du dossier, ont entraîné des candidats à traiter des questions parallèles, à la poursuite d'une idée leur semblant illusoirement en rapport. À l'inverse, ceux qui ont su, par leur clairvoyance et grâce à leur culture générale et disciplinaire, montrer leur capacité à énoncer clairement un questionnement pertinent, tiré expressément des éléments du dossier et de leur mise en relation, ont pu donner des signes évidents d'une compétence à enseigner des contenus exigeants.

- Mener une analyse croisée des documents en tenant compte de leur spécificité :

L'étude plastique, iconique et sémantique des documents fournis, constitue une étape décisive dans la préparation de cette épreuve. Elle mobilise une approche tout à la fois sensible et raisonnée des œuvres représentées. Cela suppose que le candidat sache voir de quoi elles sont faites, ce qui les constitue plastiquement, ce qu'elles signifient ou peuvent signifier, et qu'il sache l'énoncer à l'aide d'un vocabulaire adapté. Par conséquent, savoir analyser précisément ce qui relève du traitement de la composition, de l'espace, des formes, de la couleur, des valeurs et de la facture, dans des œuvres qui peuvent être picturales, photographiques et digitales, ou encore appartenir aux domaines de la sculpture, de l'installation et de la performance, relève des compétences fondamentales d'un professeur agrégé. Il est également capital de savoir parfaitement identifier les catégories artistiques auxquelles appartiennent les œuvres proposées dans le dossier documentaire, ou de saisir de quelle manière sont mises à mal ces mêmes catégories. Pointer les partis pris plastiques forts, nommer les éléments iconographiques avec les termes adéquats, constitue un préalable à la mise en place de questionnements qui seront formulés lors de l'exposé. La pertinence et la qualité des croisements, des comparaisons, des mises en tension qui en découlent, ne peuvent naître que de la maîtrise et de la finesse de cette première analyse.

L'étude de l'extrait des programmes doit être, quant à elle, l'objet d'une attention toute particulière car elle requiert une analyse précise de chaque terme mis en jeu. Elle convoque également une connaissance approfondie des programmes de lycée dans leur globalité. Mais appréhender l'extrait des programmes comme un simple complément serait une erreur : c'est son articulation aux documents qui doit permettre de soulever des questionnements importants dans le champ des arts plastiques et de leur enseignement.

- Identifier des enjeux, engager des pistes de questionnement :

Si l'étude préalable des documents et de l'extrait des programmes constitue un ancrage essentiel, elle ne peut et ne doit suffire. Le croisement des documents, leur confrontation, leur mise en dialogue ou en tension doivent permettre de dégager un certain nombre de pistes de réflexion et de questionnements. Il nous faut souligner l'importance à accorder à la qualité et la robustesse de ces axes. Pour ce faire, il n'est pas inutile de prendre une certaine distance vis-à-vis des évidences. Face au dossier, le candidat doit pouvoir établir des rapprochements féconds, apporter des éclairages, lever des implicites, mettre en balance des notions, bref faire preuve d'une pensée mobile, émettre des hypothèses, prendre position. Ce travail d'investigation, s'il est convenablement mené, permet aussi une réactivité et des réajustements efficaces au moment de l'entretien.

Par ailleurs, les différents questionnements issus de la confrontation des œuvres proposées dans le dossier documentaire avec l'extrait des programmes, convoquent d'autres références, d'autres pans de la pensée, et par conséquent, nécessitent une solide culture historique et théorique embrassant largement les champs de savoir. Mettre en évidence des perspectives de réflexion, s'appuyer sur des œuvres précises leur faisant singulièrement écho, les resituer dans une histoire des formes, en mesurer plus largement les enjeux en ouvrant la pensée à d'autres domaines de savoir relevant des sciences humaines, tout cela, en effet, renvoie à autant de compétences qui donnent aux candidats les outils pour mener à bien ce travail d'investigation.

En revanche, il ne s'agit pas de présenter systématiquement toutes ces références et ces ouvertures lors de l'exposé, sans en avoir mesuré le rôle et l'importance dans le travail de prospection. Cette assise théorique et conceptuelle, même s'il elle n'apparaît pas complètement dans le temps de l'exposé, peut être tout particulièrement convoquée lors de l'entretien.

- Formuler une problématique :

À l'issue de ce travail d'investigation, durant lequel le candidat aura examiné un certain nombre de pistes de questionnement, il lui faut en privilégier une, celle qui permet la meilleure saisie des éléments du dossier et leur problématisation. L'attention du candidat doit toutefois se porter sur le fait qu'identifier une thématique n'équivaut pas à proposer une problématique. Prenons, par exemple, un dossier documentaire suggérant le « déplacement » : il ne s'agit pas d'arrêter la problématisation à ce terme, mais d'examiner ses enjeux, de relever les problèmes qui seront par la suite portés par une formulation claire, susceptible d'engager, dans le cadre de l'épreuve, une transposition didactique.

L'énoncé de la problématique correspond à un temps fort dans l'exposé, qui doit faire l'objet d'une attention particulière de la part du candidat. Il serait maladroît de réduire ce temps à une simple déclaration.

Ajoutons enfin que le lieu dans lequel se déroule l'épreuve est équipé d'un tableau, d'un paperboard et d'une vidéoprojection ; il s'agit de prendre pleinement possession des possibilités matérielles offertes pour transmettre, le plus efficacement possible, les éléments de la réflexion.

La transposition pédagogique et didactique

- Élaborer une situation d'apprentissage :

Prenant appui sur le travail de problématisation qui a précédé, le projet de transposition pédagogique et didactique se fonde sur les programmes en vigueur pour chaque niveau de classe. Ceux-ci établissent nationalement les compétences et les connaissances transversales et disciplinaires que les élèves ont à acquérir en fin de parcours, et ils guident le travail du professeur. Par conséquent, ils doivent être rigoureusement pris en compte dans l'élaboration de toute situation d'apprentissage. Si les candidats ont manifesté une relative connaissance des programmes, nombre d'entre eux se sont montrés maladroît dans leur manipulation des notions et de la terminologie tirées de ces textes, aux dépens de leur projet de transposition.

Construire une situation d'apprentissage nécessite également des capacités de projection et d'anticipation. De fait, il est attendu que le candidat travaille à un scénario de séquence solidement structuré. Le simple énoncé d'une incitation ne suffit pas. Il est attendu que le candidat sache déterminer une question d'enseignement précise, formuler une demande claire et organiser les conditions d'une pratique artistique originale, adaptée au niveau des élèves, en accord avec les programmes, à partir de consignes bien définies. Sur ce dernier point, il convient aussi de montrer quels sont les objectifs d'apprentissage visés derrière chacun des moyens et opérations plastiques proposés. Nous invitons donc les candidats à interroger la fonction de chaque élément mis en œuvre dans le projet de transposition, et à en mesurer l'efficacité et la pertinence, dans une stratégie didactique et pédagogique. Sur le plan de la pratique encore, la plupart des candidats n'ont pas été capables de manifester une vision claire du rôle et de la posture de l'enseignant : comme par magie, l'élève irait au-devant des souhaits du professeur et réaliserait... le projet du professeur. Non le sien. Il y a souvent trop d'implicite dans les demandes envisagées et l'on peut se demander si les élèves comprendraient ce que l'on attend d'eux.

Or, l'anticipation du résultat d'une situation de cours ne consiste pas en une image mentale précise et fermée de potentiels travaux d'élèves. C'est là, d'un point de vue didactique, confondre « mettre en situation » et « faire-faire ». La production des élèves ne peut et ne doit pas être prévue par l'enseignant en termes plastiques, artistiques, techniques ou esthétiques. Ce qui est attendu est d'ordre pédagogique et non formel : un questionnement, des apprentissages, des découvertes ou des étonnements générateurs de curiosité, entraînant d'autres questionnements.

- Identifier clairement des objectifs d'apprentissage :

Il apparaît qu'une grande majorité des candidats peine à différencier la situation d'apprentissage d'une simple mise en activité. En effet, le questionnement pédagogique tourne souvent court. Nous conseillons aux candidats d'identifier explicitement les objectifs d'apprentissage convoqués dans leur projet de transposition pédagogique et didactique. Cela passe à nouveau par une très bonne connaissance des

programmes. Les candidats qui ont su le faire ont également pu, de manière pertinente, proposer une réflexion sur l'évaluation des compétences mises en jeu. De fait, ils ont apporté la preuve de leur capacité à penser, dans son intégralité, la transposition pédagogique et didactique.

- Mettre en perspective le projet de transposition didactique :

Cette aptitude à questionner chaque élément mis en œuvre dans une transposition didactique se nourrit aussi d'un intérêt pour les sciences de l'éducation. Nous invitons les candidats à embrasser et à questionner la variété des situations d'apprentissage pour choisir celles qui seront, selon les contextes, les plus adéquates. De même, sur le plan du champ des références artistiques, il est attendu des candidats qu'ils se projettent davantage dans la réalité d'aujourd'hui, voire de demain, et qu'ils aient une vision ambitieuse et prospective sur l'art, comme sur le métier d'enseignant.

Du reste, le jury a pu constater, chez les meilleurs candidats, une capacité à établir des liens avec d'autres disciplines et à les articuler à une progression plus large, ouverte à la transversalité et à l'interdisciplinarité.

La question partenariale

Au terme de sa transposition pédagogique et didactique (trente minutes), le candidat aborde durant dix minutes maximum la deuxième partie du sujet. Il lui faut donc être particulièrement attentif, dans son exposé, au respect de chaque durée, définie par le cadre réglementaire de cette partie de l'épreuve :

b) Dimensions partenariales de l'enseignement (dix minutes maximum) : le candidat répond à une question à partir d'un document inclus dans le dossier remis au début de l'épreuve, portant sur les dimensions partenariales de l'enseignement.

Le jury examine ce deuxième aspect de l'exposé dans les quarante minutes de l'entretien.

- Comprendre chaque terme du sujet :

Cette dernière partie du sujet est dédiée à des enjeux qui s'ancrent de manière concrète dans la pratique d'un enseignant et qui soulignent son appartenance à une communauté éducative. Elle se compose de deux éléments permettant au candidat de montrer sa très bonne connaissance des acteurs de l'environnement éducatif et culturel de l'élève, et surtout sa capacité à les questionner dans leur rôle, leur statut, et leur mission :

- la situation
- la question

À la lecture du sujet, il convient de relever chaque terme pour en mesurer précisément les enjeux, qui sont notionnels, pédagogiques et institutionnels. Il convient d'éviter également les implicites pour faire émerger des questions essentielles, en lien avec les missions de l'enseignant. Il ne s'agit donc pas de lister et d'énoncer les éléments mis en jeu, mais d'en proposer un examen qui donne lieu à une interrogation et suppose un positionnement professionnel.

- Connaître précisément les acteurs du système éducatif et les divers partenariats :

Il est attendu que le candidat ait acquis cette connaissance spécifique des divers acteurs du système éducatif et des partenariats afférents, en multipliant, lors de sa préparation au concours, les sources d'information et en privilégiant, autant que possible, l'observation sur le terrain. Cependant, le manque d'expérience ne doit pas l'empêcher de se projeter dans les situations concrètes évoquées par le sujet. Il est utile pour cette préparation de lire les textes officiels afin d'appréhender la nature et les enjeux des pratiques d'enseignement à dimensions partenariales.

Par rapport à la session 2018, le jury a pu globalement observer de meilleures connaissances chez les candidats. Néanmoins, il existe encore des imprécisions et d'importantes lacunes relatives à l'identification des rôles de chacun des partenaires évoqués dans les situations proposées.

- Envisager une réponse structurée à la question posée :

Le candidat est amené à mettre en place de manière précise et adéquate une réponse à la situation concrète qui lui est soumise. Il lui est conseillé, avant toute chose, d'en expliciter clairement les enjeux, puis d'émettre une proposition d'action tenant compte spécifiquement de ses caractéristiques. Dès lors, de possibles partenariats sont présentés, mais également questionnés dans la singularité de leurs champs de compétences et de leurs apports. Il ne s'agit donc pas seulement de citer d'hypothétiques acteurs et partenaires, mais de montrer en quoi ils peuvent aider activement le professeur dans certaines situations, tout en garantissant conjointement l'implication des élèves, leur réussite, leur sensibilisation aux valeurs républicaines. Il est attendu que le futur professeur s'engage, par la connaissance précise qu'il en a, dans des partenariats susceptibles de conduire à d'autres situations d'enseignement, et que, plus largement, le candidat manifeste une réelle et profonde réflexion sur son rôle et ses missions dans le contexte d'un établissement, bien au-delà des spécificités disciplinaires.

L'entretien

L'entretien est, à un double titre, le lieu d'une mise en œuvre des compétences du futur agrégé.

Il permet de témoigner d'une bonne maîtrise des connaissances liées au champ disciplinaire – des savoirs pas seulement livresques, tirés plus généralement d'une expérience de l'art – et d'une capacité à en tirer un parti exigeant, par une maîtrise de l'oral et de la discussion.

Par discussion, l'on peut entendre l'exposé des idées, la mobilisation d'une argumentation claire et accessible, la réponse à des questions, voire le sens de la controverse. Un entretien est un échange dont la réussite dépend de la qualité d'écoute du candidat. Il lui est demandé d'être alerte d'esprit et sincère dans ses prises de position. Ces compétences, qui sont d'ordre personnel, ont une importance certaine, en appui à l'investissement spécifiquement intellectuel, culturel ou (pré)professionnel attendu.

Répondre aux questions du jury demande présence d'esprit et capacité à prendre du recul. Il est possible et recommandé de s'exercer à une telle situation seul ou devant un public. L'expression à laquelle on doit parvenir doit être travaillée et étayée par des arguments solides.

Ce sont là des aptitudes témoignées par un certain nombre de bons candidats ; elles leur ont parfois permis de faire état de leurs intuitions et de la sensibilité de leur approche, voire de contourner certains écueils. S'il est judicieux de démontrer de la rigueur dans la manipulation des concepts convoqués, le jury admet aisément qu'un candidat n'atteste pas d'emblée une parfaite expertise, mais qu'au fil de l'entretien, il révèle des pans de connaissances auxquels il n'avait pas fait référence jusqu'alors. Le jury apprécie toujours le retour que le candidat saura faire sur certaines maladresses ou imprécisions, son recul critique, l'honnêteté de son positionnement intellectuel et sa réactivité. À l'opposé, il peine à déceler derrière des propos trop alambiqués, ou trop sûrs d'eux-mêmes, l'ouverture d'esprit que l'on attend d'un enseignant.

Il n'est pas rare, lors de l'entretien, qu'un candidat soit conduit par les questions du jury à porter un nouveau regard sur les œuvres composant le dossier : ce qui est alors espéré (et attendu), c'est sa capacité à *regarder de nouveau*, à réinterroger ses premières représentations sur les œuvres et les questionnements qu'elles suscitent.

De bonnes dispositions à échanger ne s'entendent donc pas hors d'une certaine rigueur sur le plan des connaissances et de l'investigation. Enfin, le propos doit être clair, mais surtout précis. Le vocabulaire employé ne peut s'écarter d'une terminologie propre au champ disciplinaire.

- Questionner le pédagogique :

Face à une épreuve qui mesure le degré de maîtrise, même naissante, de la réflexion pédagogique et didactique des candidats, une bonne préparation suppose une connaissance des enjeux de la pratique des élèves, qui n'est autre chose qu'une disposition sensible et intellectuelle qui permet d'apprendre. Celui qui éveille cette disposition est l'enseignant, au travers des situations pédagogiques qu'il propose. S'adressant à un public d'élèves de lycée, ces situations peuvent varier (entre pratique d'entraînement et proposition ouverte, entre exploration technique d'une palette d'outils et accompagnement d'une démarche personnelle et singulière...) mais, dans tous les cas, une intention pédagogique doit présider aux choix de l'enseignant et une dimension problématique doit la soutenir.

Le candidat doit donc pouvoir s'entretenir avec le jury à ce sujet, justifier sa transposition didactique et dire *pourquoi* il orienterait ses élèves sur telle ou telle question, tout en expliquant *comment* il les y confronterait.

Ce difficile exercice nécessite d'avoir une vision claire de l'engagement des élèves dans une pratique artistique. Car faire, c'est penser.

Enfin, il n'est pas inutile de prendre en compte le fait que les élèves ont, notamment en terminale, commencé à développer *leur* pratique.

Conclusion

Nous souhaitons, pour finir, rappeler simplement ici les principaux attendus de cette épreuve exigeante, dont la moyenne fut, cette année encore, assez basse :

- une solide culture artistique et plasticienne,
- des connaissances théoriques maîtrisées,
- une compréhension des enjeux de la pratique plastique des élèves,
- une expression orale assurée mais humble, claire et structurée,
- une posture d'enseignant (pédagogue, expert de sa discipline et fonctionnaire de l'État).

ENTRETIEN DE CULTURES ARTISTIQUES

ARCHITECTURE - PAYSAGE

Rappel des modalités de l'épreuve

Cette épreuve, sans préparation, dure trente minutes ; le public peut y assister.

Le(la) candidat(e) est reçu(e) par un jury, constitué de trois membres, qui lui propose de tirer au hasard un numéro de sujet.

Cette année, le sujet a pris la forme d'une mise en regard de photographies de deux situations architecturales et paysagères particulières. Chacune de ces deux situations était légendée et montrée sous deux angles de vue différents. L'ensemble était présenté sur une seule page projetée au mur. Après un court moment de réflexion, le(la) candidat(e) était invité(e) à commencer son exposé.

Il convient de rappeler que les documents fournis ne sont qu'un point d'appui à l'élaboration d'une analyse articulée à un discours argumenté : la nature de l'épreuve ne consiste pas en une analyse d'images, mais elle réside avant tout dans la conduite d'une réflexion à partir d'une problématique architecturale et paysagère née de la confrontation des documents.

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

Déroulement de l'épreuve et attentes du jury

1. Exposé

Analyser les documents : décrire, questionner, faire des hypothèses et proposer des déductions sont de bonnes méthodes pour faire avancer l'analyse et tirer parti des différentes informations apportées par les documents et les légendes.

On pourra ainsi :

- comprendre le programme initial et sa transcription en espaces, volumes, etc. ;
- relever les changements d'usage au cours du temps et les éventuelles adaptations qui en résultent ;
- comprendre le système constructif, les matériaux, leur mise en œuvre ;
- montrer le travail de l'architecte ou du paysagiste (échelle, proportions, lumière, ambiances, textures...) ;
- décrire l'organisation des espaces : distribution et circulations, les cheminements et parcours, les espaces de transition ;
- analyser le rapport au paysage et à la dimension géographique, l'inscription dans un contexte (intégration, indifférence, confrontation ...).

Confronter les documents : l'analyse première permet une première approche des documents, mais elle ne suffit pas. Les descriptions précises et les liens tissés entre les documents forment le fil conducteur de la

réflexion et permettent de dégager progressivement des enjeux essentiels, à partir desquels est formulée une problématique.

Mobiliser ses connaissances et convoquer des références : le(la) candidat(e) doit élargir et étayer son propos en faisant appel à ses connaissances personnelles, notamment dans le domaine des arts plastiques. Il s'agit par ailleurs de convoquer à bon escient d'autres références à des bâtiments ou aménagements paysagers pour nourrir la problématique. Il ne suffit pas simplement d'y faire allusion, mais de véritablement montrer en quoi ces exemples constituent une autre approche de la problématique ou permettent de mettre en regard des situations similaires.

Faire une synthèse pour conclure l'exposé : afin de donner une cohérence à l'exposé, il est important de faire une synthèse en mettant en évidence la problématique et les points forts soulevés lors de l'analyse des documents.

2. Entretien avec le jury

Dans la seconde partie de l'oral, le(la) candidat(e) doit montrer sa capacité d'écoute et de dialogue avec le jury. Il peut lui être demandé de développer ou de préciser certains points – parfois sous forme de croquis, de schémas – ou de faire appel à d'autres références. Il est attendu que le(la) candidat(e) fasse preuve de dynamisme et d'ouverture d'esprit, deux qualités requises dans la profession d'enseignant(e).

Compétences évaluées chez le (la) candidat(e) : l'évaluation du(de la) candidat(e) repose sur un ensemble de capacités à :

- analyser les documents de manière attentive et méthodique ;
- confronter et articuler les documents entre eux afin de dégager une problématique ;
- faire des liens pertinents et argumentés pour accroître ses connaissances culturelles ;
- communiquer avec le jury : posture, écoute, qualité d'élocution, valeur et pertinence des représentations graphiques au tableau.

Quelques sujets traités cette année :

- Théodore Cooper, Pont de Québec, Québec, Canada, 1903-1907 puis 1913-1917.
- Échangeur *Judge Harry Pregerson*, Los Angeles, États-Unis, 1989-1993.
- Charles Bridgeman, John Vanbrugh, James Gibbs, William Kent, Capability Brown, Jardins de *Stowe House*, Stowe, Angleterre, 1711- 1751.
- Bernard Tschumi, Parc de la Villette, Paris, France, 1982-1989.
- Xavier Veilhan, Agence Bona-Lemercier et Alexis Bertrand, Frac Ile-de-France, Château de Rentilly (XVI^e siècle) réhabilité (2011-2014), Bussy Saint-Martin / Bussy Saint-Georges, France.
- Michel Corajoud, Pierre Gangnet et Jean-Max Llorca, Miroir d'eau, fontaine, Bordeaux, France, 2005-2006.
- La ferme, Hameau de la Reine, Domaine de Marie-Antoinette, Versailles, France, 1784-1789.
- Leidenfrost/Horowitz & Assoc., Bergman, Walls & Assoc. et MBH Architects, Hôtel-casino Paris Las Vegas, Las Vegas, États-Unis, 1997-1999.
- Gérard Grandval, Ensembles d'habitations des Choux, Créteil, France, 1969-1974.
- Mazzanti Arquitectos, *Forest of Hope*, canopée pour équipement sportif, Bogota, Colombie, 2011.
- *Palazzo Barbarigo*, Venise, Italie, XVI^e siècle.
- Carlos Arroyo Architects, Académie MWD, centre d'éducation artistique et culturel, Dilbeek, Belgique, 2012.

Conseils pour la préparation

Un bon exposé oral témoigne d'un goût sincère pour l'architecture et le paysage et d'une volonté de comprendre ces deux domaines. Pour que les candidat(e)s se préparent bien à cette épreuve, la commission leur recommande des lectures (voir la bibliographie ci-dessous) et leur conseille de suivre des visites commentées, des promenades architecturales, des lectures de paysages. La préparation théorique doit, en effet, s'accompagner d'une véritable expérience de terrain qui développe la sensibilité à l'architecture et au paysage, aux volumes et aux aménagements dans leur contexte, permet de mieux comprendre ce qui est vu ou ressenti et d'en rendre compte. Il faut également que le(la) candidate se montre curieux(se) de l'actualité architecturale et paysagère et qu'il visite, autant qu'il le peut, des chantiers et des expositions, et assiste à des conférences et des rencontres avec des architectes et des paysagistes.

Le jury conseille également un entraînement régulier qui simule les conditions de l'épreuve afin d'être capable d'une prise de parole sans préparation, d'ordonner ses propos, de faire des croquis debout sur un support vertical, d'être à l'écoute du jury. Enfin, pour compléter les remarques et préconisations ci-dessus, on se reportera utilement aux rapports des années précédentes.

Les ouvrages, articles, films pouvant servir à la préparation de cette épreuve du concours sont très nombreux. La bibliographie qui suit n'est pas exhaustive et est donnée à titre indicatif. Les références proposées permettront à chaque candidat(e) de puiser en fonction de ses besoins pour compléter, enrichir, développer, étoffer une culture personnelle dans les domaines de l'architecture et du paysage.

Bibliographie indicative :

- BERQUE Augustin, *Les raisons du paysage - De la Chine antique aux environnements de synthèse*, Hazan, 1995.
- BRUNON, Hervé - MOSSER Monique, *Le jardin contemporain, renouveau, expériences et enjeux*, Éditions Scala, 2006.
- CURTIS J.R William, *L'architecture moderne depuis 1900*, Phaidon, 2004.
- ERLANDE-BRANDEBURG Alain, MEREL-BRANDEBURG Anne-Bénédicte, *Histoire de l'architecture française*. Tome1 : Du Moyen-Âge à la Renaissance, Mengès/CNMHS, 1995.
- PÉROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie, *Histoire de l'architecture française*. Tome : De la Renaissance à la Révolution, Mengès/CNMHS, 1989.
- LOYER François, *Histoire de l'architecture française*. Tome 3 : De la Révolution à nos jours, Mengès/Ed. du patrimoine, 1999.
- FRAMPTON Kenneth, *L'architecture moderne, une histoire critique*, Londres, Thames and Hudson, 1980, éd. française Philippe Sers, 1985. Rééditions en langue française Thames et Hudson, 2009.
- JAKOB, Michael, *Le jardin et les arts, les enjeux de la représentation*, Gollion (Suisse), Éd. Infolio, 2009.
- MATHIS Charles-François et PEPY Émilie-Anne, *La ville végétale, une histoire de la nature en milieu urbain (France, XVII^e-XXI^e siècle)*, Champ Vallon, 2017.
- MONNIER Gérard, *L'architecture au XX^e siècle, un patrimoine*, CRDP/CNDP/SCEREN, 2006.
- NERVI Pier Luigi (dir.), *Histoire mondiale de l'architecture : NORBERG-SCHULZ Christian, Architecture baroque et classique*, éd. française Berger-Levrault, 1979, rééd. Gallimard, 1992.
- PAQUOT, Thierry, *Le paysage*, La Découverte, 2016.
- PENA, Michel – AUDOUY, Michel, *Petite histoire du jardin et du paysage en ville*, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine – Éditions Alternatives, 2012.
- PÉROUSE de MONTCLOS (dir.), *Architecture. Description et vocabulaire méthodiques*, Éditions du Patrimoine, 2011.
- ROGER, Alain, *Court traité du paysage* (1997), Folio/Essais, 2017.
- TARICAT Jean, *Histoires d'architecture*, Parenthèses, 2004.

- VIOLLET LE DUC, *Entretiens sur l'architecture (1863-72)* (fac-similé), Mardaga, 1977. Consultable sur Gallica/BNF.
- VITRUVÉ, *Les 10 livres d'architecture* (trad. De Claude Perrault-1684, fac-similé), Mardaga, 1979. Consultable sur Gallica/BNF.
- WILKINSON Philip, *50 clefs pour comprendre l'architecture*, Dunod, 2016.
- WITTKOWER Rudolf, *Les principes de l'architecture à la Renaissance (1947)*, éd. de la Passion, 1996.
- WITTKOWER Rudolf, *Art et architecture en Italie, 1600-1750*, Penguin books, 1958, édition française, Hazan, 1991.
- ZEVI Bruno, *Le langage moderne de l'architecture (1973)*, Dunod, 1991.

CATALOGUES, MONOGRAPHIES, DICTIONNAIRES, SÉRIES ÉDITORIALES

- *Atlas de l'architecture paysagère*, SLD de Markus Sebastian BRAUN et Chris VAN UFFELEN / traduit de l'anglais par Pascal TILCHE, Citadelles & Mazenod, 2014.
- *Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, ouvrage collectif (Augustin BERQUE, Michel CONAN, Pierre DONADIEU, Bernard LASSUS, Alain ROGER), éd. de la Villette, 1999.
- *La ville fertile, vers une nature urbaine*, catalogue de l'exposition présentée à la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Paris, 2011.
- *Paysages Actualités* (hors-série) - Éditions du Moniteur.
- *Cité de l'Architecture, Réenchanter le Monde*, catalogue de l'exposition, 21 mai-6 octobre 2014, Paris Gallimard-Cité de l'Architecture, 2014. Il existe également une version abrégée, Hors-série AA Events (Architecture d'Aujourd'hui), Archipress, 2014.
- KOOLHAAS Rem, *Études sur (ce qui s'appelait autrefois) la ville*, Payot & Rivages, 2017.
- *Habiter écologique : quelles architectures pour une ville durable ?*, Actes sud/Cité de l'architecture & du patrimoine / IFA, 2009.

REVUES :

AMC (Fr), L'Architecture d'aujourd'hui (Fr), D'Architectures (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), ...

RESSOURCES NUMÉRIQUES :

- Cité de l'architecture et du patrimoine : audios/vidéos à la demande ; cours publics. Cours 2006/2007 : introduction ; Cours 2007/2008 : l'habitation Cours ; 2008/2009 : l'architecture publique, ... (<https://www.citedelarchitecture.fr/fr/videos>)
- Cité de l'architecture et du patrimoine : revues numérisées. Parmi d'autres : Construction moderne, 1885-1945, Architecture d'Aujourd'hui, 1930-1940 & 1945-1948, Esprit Nouveau 1920-1925, etc. (<https://portaildocumentaire.citedelarchitecture.fr/nos-revues.aspx>)
- Gallica/BNF, voir les nombreux traités d'architecture consultable en ligne ; Vitruve, Serlio, Vignole, Philibert de l'Orme, Perrault, Blondel, Laugier, Viollet-le-Duc...
- Fédération française du Paysage (FFP) : vidéo du cycle de conférences « Expériences de paysage » (<https://www.f-f-p.org/fr/experiences-de-paysage/>)
- Fédération Nationale des CAUE : Observatoire CAUE, Architecture, Urbanisme et Paysage (<http://www.fncaue.com/observatoire-caue-de-larchitecture-de-lurbanisme-et-du-paysage/>)

FILMS :

- La série « Architectures » proposée par Richard COPANS et Stan NEUMANN, Arte Vidéo.
- La série « Faits d'architecture » éditée par le CNDP propose une visite guidée d'un bâtiment majeur, effectuée par l'architecte lui-même.
- Explorateurs de limites, Promenades urbaines en région parisienne, collectif dvd/livre, Scéren/CRDP Créteil/Centre Pompidou.

LIEUX RESSOURCES :

- FRAC Centre-Val de Loire, Orléans : www.frac-centre.fr/collection-art-architecture
- Cité de L'architecture et du patrimoine, Paris : <https://www.citedelarchitecture.fr>
- Arc en rêve, Bordeaux : <https://www.arcenreve.com/>
- Centre international d'art et de paysage de l'île de Vassivière en Limousin : <http://www.ciapiledevassiviere.com/fr/>

ARTS APPLIQUÉS-DESIGN

Nous invitons d'ores et déjà les candidat(e)s à compléter la lecture attentive du présent rapport par celle des rapports des années précédentes.

Se préparer

La réussite de cet entretien sans préparation est paradoxalement corrélée à une importante préparation en amont, au long court, qui doit permettre au(à la) candidat(e) de se forger une culture dans le domaine des arts appliqués et du design. Lors de l'entretien, il est attendu que le(la) candidat(e) soit en capacité de mobiliser ses connaissances en matière d'histoire, de méthodologie créative du designer, et qu'il(elle) puisse faire état des questions actuelles, des différents enjeux de chacun des domaines du design, des différentes pratiques et postures des designers, de la porosité entre le design, l'artisanat et l'art. Au-delà de ces connaissances, le(la) candidat(e) doit surtout avoir une réelle appétence pour le design qui doit logiquement motiver son choix de cette option.

Cet entretien sans préparation devra aussi faire l'objet d'un entraînement pour maîtriser au mieux les contraintes de sa forme, notamment celles du temps limité et de l'analyse comparée.

Découvrir

Le moment de la découverte des documents qui composent le sujet est un temps crucial qui ne doit pas être uniquement utilisé pour faire la description des documents l'un après l'autre, mais pour mettre en évidence des liens et dégager différents enjeux, questionnements et problématiques.

Si la présentation de trois références, sous la forme d'images projetées, est en usage depuis plusieurs années, le jury rappelle que la nature de ces documents et leur nombre peuvent varier.

Investiguer

Le jury tient à rappeler que le(la) candidat(e) ne doit pas proposer des examens successifs des documents proposés, mais qu'il lui est demandé de produire des analyses croisées. Il est possible qu'il(elle) ne connaisse que partiellement, voire découvre totalement les références proposées : cette situation ne doit pas être envisagée comme un handicap, mais plutôt comme une incitation à mener une réelle investigation, à avancer des déductions appuyées sur des observations fines, sur une culture du design solide et sur des références personnelles maîtrisées. La forme de l'investigation est une méthode qui s'adapte à l'épreuve elle-même car elle invite le(la) candidat(e) à développer et faire évoluer son analyse et ses réflexions, du début à la fin de l'entretien. Si l'objectif premier est de faire ressortir une thématique commune aux documents, il faut ensuite chercher à dégager des problématiques.

Analyser

Cette année encore, le jury déplore que certaines approches restent trop descriptives et segmentées, qu'elles ne parviennent pas à établir de fertiles connexions.

Il tient à rappeler qu'il est essentiel de proposer des analyses concomitantes des documents, selon différents points de vue, et de proposer un exposé bien construit. Ainsi, seront mises en parallèle et/ou en tension les références proposées – et d'autres avancées par le(la) candidat(e). La réflexion doit être en mouvement, s'approfondir et s'enrichir progressivement durant l'entretien.

Problématiser

Le jury rappelle que l'une des visées principales de l'analyse est de faire émerger des questionnements sur des aspects de la documentation proposée mais aussi, plus globalement, sur le design. La problématisation est en effet le moteur de la réflexion. Si une problématique peut naître à partir de l'analyse interne d'un

document seul, elle se dégagera plus aisément si celui-ci est mis en rapport avec son contexte (historique, technique, sociétal, etc.) ou encore avec les autres documents. Il est important, dans cette phase de problématisation, de prendre en compte les légendes associées aux documents.

Étayer

Comme cela a été évoqué au début de ce rapport, la réussite de l'entretien est subordonnée à la convocation pertinente de connaissances maîtrisées dans le domaine du design, des arts appliqués et de la création en général. Le(la) candidat(e) ne peut donc se contenter de se référer uniquement aux « figures de proue » du design médiatique ou de citer des livres sur le design à destination du grand public. Il ne doit pas oublier que l'entretien est l'occasion d'évaluer un savoir large et dominé, dans des champs disciplinaires connexes (créatifs ou non) et en culture générale. Le(la) candidat(e) doit faire preuve d'agilité dans la mobilisation de diverses références afin d'étayer à bon escient son propos, d'établir des passerelles et d'enrichir sa réflexion sur les documents proposés et, par extension, sur le design, une discipline qui est elle-même au carrefour de nombreuses autres spécialités et pratiques (art, artisanat, sciences, politique, sociologie, pédagogie, etc.).

Communiquer et échanger

Le(la) candidat(e) ne doit pas oublier que l'évaluation porte également sur les capacités à communiquer, partager et échanger les éléments d'une réflexion avec autrui, autant de qualités indispensables à tout(e) futur(e) enseignant(e).

Il doit en conséquence adapter sa posture aux deux phases de l'entretien. Lors de son exposé, il(elle) doit proposer une démonstration claire dans son expression et structurée dans sa progression, avec pour objectif une transmission vivante de sa réflexion.

Dans le second temps, celui de l'entretien avec le jury, on attend du(de la) candidat(e) une bonne mobilité d'esprit et un recul critique qui doivent lui permettre d'approfondir ses réflexions et/ou de les réorienter. Un bon échange doit aboutir à un réel dialogue, voire à un débat.

Liste des références composant les sujets traités en 2019 :

Sujet 1	Jurgen Bey, « Tree Trunk Bench », bronze et bois, 1999.
	Agence Air Paris, campagne publicitaire « La Cène » pour la marque Marithé et François Girbaud, photographie de Bettina Rheims, 2005.
	Kengo Kuma & Associates, « Maison de thé », Francfort-sur-le-Main, Allemagne, 2007.
Sujet 2	Agence Anagrama, « Boutique Kindo », Monterrey au Mexique, 2015.
	Frédéric Malphettes, « Anno », treillage pour mur végétal, acier, 2015.
	Studio 5.5, « Lutèce » (Wallpaper games), papier peint interactif, 2006.

Résultats 2019

Moyenne de l'épreuve : 10.5/20

Nombre de candidats : 2 admissibles dont 2 présents

Échelle des notes (concours 2019) 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							

Quelques suggestions bibliographiques :

Voici quelques références en lien avec les sujets proposés cette année :

- Alejandro BAHAMON et Ana CAÑIZARES, « IGLOO, L'architecture : du vernaculaire au contemporain », L'inédite, 2008.
- Gijs BAKKER et Renny RAMEKERS, *Droog Design - Spirit of the nineties*, 010 Publisher, 1998.
- Chris LEFTERI, *MATÉRIAUX (Matériaux & Design Produit)*, Dunod, 2014.
- Le catalogue de l'exposition *Art et Pub*, éditions du Centre Georges Pompidou, 1991.
- Les catalogues et collections des FRAC des Hauts-de-France et du Centre, très orientés design pour l'un et architecture pour l'autre.

Par ailleurs, les candidats sont invités à consulter les bibliographies déjà proposées dans les rapports précédents, notamment ceux de sessions 2015, 2016 et 2017 qui indiquent des titres d'ouvrages « incontournables ». À cette liste, nous pouvons ajouter quelques publications récentes :

- David BIHANIC (dir.), *Design en Regards*, Dijon, Les Presses du Réel, 2019.
- Michel LALLEMAND, *L'âge du faire - Hacking, travail, anarchie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2018.
- Stéphane LAURENT, *Le geste et la pensée. Artistes contre artisans de l'antiquité à nos jours*, Paris, CNRS éditions, 2019.

CINÉMA-ART VIDÉO

Déroulement de l'épreuve

Cette épreuve sans préparation, qui dure au total 30 minutes, est consacrée à l'analyse d'un extrait audiovisuel d'environ trois minutes. Après avoir pris connaissance de cet extrait, qui est visionné à deux reprises, le candidat fait un exposé de 10 minutes à l'issue duquel un entretien avec le jury s'engage.

Le jury est composé de trois membres et les oraux sont publics. Le candidat est d'abord invité à tirer au sort un sujet comportant le nom, le titre et l'année de réalisation d'un film ou d'une vidéo, et à le lire à haute voix. Les sujets ne comportent aucun piège. Précisons qu'on peut très bien réussir à analyser un extrait sans connaître l'œuvre dont il est tiré, à condition de s'être entraîné à le faire dans les conditions de l'épreuve, de posséder une solide culture dans le domaine du cinéma ou de la vidéo, de connaître le vocabulaire spécifique et, surtout, de s'autoriser à « ouvrir les yeux et voir ».

Le moment de la projection de l'extrait est évidemment crucial : il est important de profiter du temps de prise de notes, si court soit-il, pour saisir par écrit la structure de l'extrait et définir la problématique et les concepts-clés autour desquels se construira l'argumentation.

L'exposé, que les candidats peuvent, selon leur choix, prononcer en restant assis ou en se tenant debout, doit être gouverné par un souci de clarté, de précision et de dynamisme. Il est conseillé de commencer par une introduction permettant de caractériser l'extrait (support, genre filmique, situation dans l'histoire des formes audiovisuelles), de dégager ensuite la construction de l'extrait, enfin, de proposer une problématique et les idées qui seront développées. L'analyse proprement dite doit être progressive, suivant un mouvement qui va de l'observation précise des formes filmiques à des interprétations pertinentes et originales. L'exposé se termine par une conclusion qui indique clairement les propositions importantes avancées par le candidat.

Les questions posées par le jury visent à préciser ou approfondir les points évoqués lors de l'exposé. Elles sont toujours bienveillantes et ne sont jamais destinées à déstabiliser le candidat ; tout au contraire elles visent à lui permettre d'améliorer sa prestation.

Sujets traités cette année

Les onze sujets sont donnés dans l'ordre chronologique. Leur choix s'est opéré selon les critères suivants : variété des époques et des pays, répartition entre fictions, documentaires et œuvres d'art vidéo.

- Georges Méliès, *La Lanterne magique*, 1903.
- René Clair, *Entracte*, 1924.
- Sergeï M. Eisenstein, *Alexandre Nevski*, 1938.
- Victor Fleming et King Vidor, *Le Magicien d'Oz*, 1939.
- Martin Scorsese, *Raging Bull*, 1980.
- Douglas Gordon, *24 Hour Psycho*, 1993.
- Richard Dindo, *Aragon, le roman de Matisse*, 2003.
- Martin Scorsese, *Du Mali au Mississipi*, 2004.
- Ismaël Ferroukhi, *Le grand voyage*, 2004.
- Florent de La Tullaye et Renaud Barret, *Benda Bilili !*, 2010.
- Clément Cogitore, *Les Indes galantes*, 2017.

Critères d'évaluation

Les critères d'évaluation retenus ont porté sur les points suivants :

- Capacité d'analyse d'un extrait audiovisuel, en mobilisant le vocabulaire adéquat (découpage, types de plans, figures de montage, écoute de la bande son).
- Problématisation et interprétation : proposer et suivre un fil directeur tout au long de l'analyse et développer de manière organisée et progressive quelques idées clés, à même de cerner l'ensemble des spécificités de l'extrait proposé.
- Culture filmique et artistique : situer l'extrait dans une histoire des images animées, opérer des rapprochements avec d'autres films ou vidéos et avec d'autres formes artistiques, mobiliser des références artistiques, littéraires ou philosophiques.
- Prestation orale : qualités d'élocution, souci pédagogique, attention à l'auditeur.

Quelques conseils

Les candidats admis ont en général su faire preuve d'une réelle capacité d'analyse (observer et interpréter), de rigueur dans la méthode, de qualités pédagogiques, indispensables dans le cadre du recrutement de professeurs d'arts plastiques, ainsi que d'une culture intégrant la connaissance des œuvres importantes de l'histoire du cinéma et manifestant une curiosité à l'égard de films plus contemporains et de l'art vidéo.

Cependant, cette année encore, plusieurs candidats ont fait montre d'un savoir tout à fait insuffisant dans le domaine. On ne saurait se présenter à cette épreuve sans maîtriser les bases du langage cinématographique, sans connaître l'histoire du septième art et de l'art vidéo dans ses grandes lignes. Il est difficile d'analyser de façon pertinente l'extrait d'une œuvre d'un réalisateur ou d'un artiste ayant fait date, si l'on n'a jamais vu au moins l'un de ses films. Il relève de la gageure d'évoquer une œuvre si on ne connaît pas les grandes innovations ou courants qui ont marqué l'histoire du cinéma ou de l'art vidéo (difficile par exemple de commenter *Le Magicien d'Oz* si on ne sait pas que c'est un des premiers films en technicolor).

Précisons que le jury a à cœur de créer des sujets où des liens peuvent être faits avec les arts plastiques. Il est donc étonnant que certains candidats ne les saisissent pas, même s'il est important de souligner qu'en général de nombreuses associations ont été proposées avec d'autres disciplines comme la philosophie, la danse, le théâtre, etc.

Concernant la forme de l'exposé, le jury a pu regretter que les candidats ne soient pas toujours parvenus à bien gérer le temps qui leur était imparti, sans doute faute d'entraînement. Par manque de matière, certains ont repris une seconde fois les idées déjà développées pour remplir leur temps de parole, certains se sont simplement arrêtés avant d'atteindre les 10 minutes, d'autres, à l'inverse, n'ont pas eu le temps d'achever leur propos.

Il importe de remobiliser son énergie après l'exposé afin de répondre aux questions de la manière la plus adéquate possible. Il convient de prendre le temps de comprendre ce qui est demandé, de calibrer sa réponse en fonction de la question (inutile de se lancer dans de longs développements si le jury demande simplement de préciser ou de définir un terme), d'être capable de revenir sur un point jugé peu convaincant. Les questions servent aux candidats à rebondir et à enrichir leur propos. Il est donc indispensable de faire preuve d'ouverture et d'esprit critique, et d'être capable de se remettre en question. Le temps de l'entretien offre l'occasion d'approfondir des éléments qui n'ont pas été développés, de revenir sur un moment confus de l'exposé, voire de rectifier une erreur : s'en rendre compte comme démontrer au jury qu'on comprend pourquoi est apprécié. Armés de ces conseils, les futurs candidats peuvent affronter avec confiance l'épreuve de cinéma-art vidéo.

PHOTOGRAPHIE

Le présent rapport fait état des observations effectuées lors de la session 2019. Sa lecture doit être complétée par celle des rapports des années précédentes car la teneur peut en être pour l'essentiel reconduite. Il comporte également quelques conseils utiles aux futurs candidats.

L'épreuve se divise en trois temps pour une durée totale qui ne peut excéder 30 minutes : observation des documents, prestation orale (10 min.), échange avec le jury.

Un sujet est tiré au sort par le.la candidat.e. Les deux documents qui le composent sont projetés au mur, mais, pour faciliter une appréhension précise des photographies, un ordinateur est laissé à la disposition des candidats, ce qui leur permet, par exemple, d'agrandir les images ou de passer à leur gré de l'une à l'autre. Les photographies sont accompagnées d'une légende indiquant le titre et l'année de leur création. Le format, ainsi que la technique mise en œuvre peuvent être précisés lorsque ces données sont utiles à l'interprétation. Les indications qui accompagnent les images fournissent des clés importantes pour leur compréhension ; elles en facilitent l'analyse et permettent d'éviter les contresens. Le fait de ne pas connaître les documents n'est jamais un handicap. Il suffit de s'appuyer sur toutes les informations disponibles pour être amené.e à se poser des questions pertinentes. Les photographies proposées sont prises dans toute l'histoire du médium comme dans son actualité, mais elles ne se limitent pas à la dimension artistique de celui-ci : elles peuvent également provenir des différents domaines d'application de la photographie professionnelle (publicité, mode, etc.). Le champ couvert par les images recoupe ainsi différents usages du médium.

Le.la candidat.e présente son analyse et formule une problématique avant de répondre aux questions du jury. L'analyse des documents doit commencer par une description précise des images, sans perdre de vue les correspondances, les analogies ou les différences. Cette description doit être élaborée en prenant en compte le temps disponible. L'organisation du temps de parole est laissé à la convenance du.de la candidat.e qui peut ainsi conclure son analyse par une problématique, aussi bien que l'énoncer au début de son intervention, quitte à la modifier à la fin, en fonction de l'évolution de son argumentaire. Soulignons que la problématisation est une étape essentielle : elle donne son sens à l'analyse et traduit un parti pris dans la confrontation et le rapprochement des deux documents. Son absence est toujours préjudiciable à la qualité de l'analyse. Il est bon de penser, dès le départ, à sa formulation, ce qui oblige à diriger ses choix et évite d'égrener des généralités.

La description des deux documents est un moment clé de l'analyse. Elle permet notamment au jury de prendre la mesure de la maîtrise du vocabulaire spécifique de la photographie. Le.la candidat.e doit analyser les documents dans toutes leurs composantes : cadrage, point de vue, lumière, profondeur de champ, temporalité, etc. Il.elle doit également les resituer dans leur contexte historique, mais aussi sémantique, en distinguant, par exemple, leur rapport aux genres du documentaire, du reportage, de la mise en scène etc., ou encore en indiquant la façon dont ils bousculent certaines conventions ou bien jouent avec des stéréotypes. Il faut garder à l'esprit que les différents niveaux d'analyse permettent d'organiser les données repérables et mènent à une juste compréhension des intentions du photographe.

Précisons que, s'il est bon de citer des philosophes, photographes ou théoriciens pour soutenir son analyse, le.la candidat.e ne peut se contenter de proférer des formules consacrées sans les expliciter. Certes, il est encore possible aujourd'hui d'évoquer le fameux « ça-a-été » barthésien, mais ce doit être pour le définir, éventuellement, le remettre en question, mais seulement après avoir rappelé le contexte de son énonciation.

Le jury apprécie que, pour nourrir son analyse, le.la candidat.e fasse appel à sa culture personnelle dans le domaine des arts plastiques, évidemment, mais aussi en littérature, en cinéma ou en théâtre, par exemple. La capacité à établir des ponts entre différents domaines d'expression artistique est un point fort dans l'analyse et la compréhension des créations photographiques. Une approche sensible, informée, dynamique, passionnée est toujours appréciée.

Enfin, au-delà des critères d'appréciation des connaissances dans le domaine de la photographie et de l'analyse d'images évoqués précédemment, les qualités d'expression orale et de dialogue avec le jury

(écoute et pertinence) sont les critères principaux pour apprécier les qualités d'un futur enseignant. Les questions du jury sont destinées à poursuivre les observations déjà faites par le.e candidat.e, à engager un dialogue autour de points qui auraient pu lui échapper, à reformuler éventuellement une problématique de façon plus précise.

Les sujets de la session 2019 :

- Patrick Faigenbaum, *Famille Sforza-Cesarini*, Rome, 1986.
- Hiroshi Sugimoto, *Movie Theatre, Canton Palace, Ohio*, 1980.
- Thomas Struth, *Alte Pinakothek (Selbstportrait)*, Munchen, 2000, tirage C-print, 158x187 cm.
- Agence Leo Burnett Suisse, Campagne Samsung pour promouvoir le NX mini, 2014.
- "On se retrouve sur TF1" - Histoires naturelles, campagne publicitaire, 2009.
- Yuri Kosirev, *Inside Iraq, Bagdad, Irak, 20 octobre 2006, Courte pause pour ce militaire lors d'une opération pour débusquer les miliciens chiites du quartier de Washash, véritable bastion de l'armée de Mehdi*, 2008, 50x60 cm.
- Raphaël Dallaporta, *Sous-munition F1- France*, 2004.
- Shadi Ghadirian, *White square #6*, 2009.
- Nicolas Burtey, *Petite planète*, 2007.
- Philippe Ramette, *Contemplation irrationnelle*, 2003.
- Lazlo Moholy-Nagy, *Lyon Stadium 1929*.
- Tomas Van Houtryve, *Blue Sky Days*, 2015.
- Anonyme, *Fond d'écran : Nature morte* (Extrait du site : 1ZOOM.ME), 2018.
- Shadi Ghadirian, *Nil, Nil #10*, 2008.
- Alex Prager, « *Sunday* », *face in the crowd*, 2010.
- André de Dienes, Marilyn, *sans titre, extrait de la série Beverly Hills*, 1953.
- Georges Shiras, *sans titre, extrait de la série l'intérieur de la nuit*, environ 1900.
- Ryan Mac Ginley, *sans titre, extrait de la série Animals*, 2012.
- Mous Larabat, *sans titre, extrait de la série Mousganistan*, 2019.
- Irvin Penn, *sans titre, Maroc*, 1971.
- Miroslav Tichy, *sans titre*, 1970-1990.
- Steven Pippin, *Laundromat locomotion*, 1998.
- Valérie Jouve, *les sorties de bureau*, 1998-2002.
- Philip Lorca di Corcia, *sans titre*, New York, 1997.
- Mac Adams, *Fury*, 1976.
- Gregory Crewdson, *sans titre, extrait de la série Beneath the Roses*, 2004.

THÉÂTRE

Difficile, pour le jury de l'option Théâtre, de tirer des conclusions générales à l'issue de cette session, dans la mesure où il n'a interrogé qu'une seule candidate. Il est toutefois nécessaire de rappeler que le choix de tel ou tel domaine – photographie, danse, théâtre, architecture, etc. – suppose une connaissance au moins minimale des attendus méthodologiques et du vocabulaire propres au domaine en question. Ainsi, l'analyse du théâtre contemporain – lequel reste l'objet exclusif des interrogations du jury – suppose la maîtrise d'outils spécifiques, tel le concept de théâtre postdramatique théorisé par Hans-Thies Lehmann, par exemple. Pour donner un autre exemple, on ne saurait confondre les notions de décor, de scénographie et de dispositif. Chaque terme a sa définition, ses particularités et ses usages. Le jury est en droit d'attendre que les candidats fassent preuve de quelque rigueur en la matière.

Les extraits soumis aux candidat(e)s sont systématiquement choisis en fonction de l'intérêt qu'ils présentent du point de vue plastique, spatial et/ou visuel. Ce qui n'interdit certes pas d'étudier les autres aspects de l'œuvre (dimension auditive, jeu des interprètes, etc.), bien au contraire, mais suppose tout de même de mettre l'accent sur la façon dont s'organisent les rapports entre langage scénique et langage plastique. S'il n'y a donc pas de problématique imposée, il est un type de questionnement que les candidats doivent s'appliquer à déployer. Et ce, au fil d'un exposé témoignant d'un minimum d'organisation. Le jury est conscient qu'en l'absence de temps de préparation, il ne saurait attendre un exposé parfaitement structuré. Mais le fait, par exemple, de distinguer nettement description méthodique et analyse de l'extrait semble relever du simple bon sens, surtout dans un concours valorisant les qualités pédagogiques. La phase descriptive s'attache à restituer avec le plus d'objectivité possible le contenu des images visionnées, quand la phase analytique peut s'autoriser davantage de liberté et de subjectivité. À cet égard, les candidats ne doivent pas hésiter à formuler différentes hypothèses interprétatives, sans chercher à fixer quelque « bonne réponse » que ce soit.

S'agissant de l'utilisation de références, que celles-ci renvoient à des textes théoriques ou à des spectacles vus par le/la candidat(e), elle est évidemment bienvenue dans la mesure où elle ne consiste pas à plaquer un savoir stéréotypé. Ici comme en toute chose, la pertinence est un filtre indispensable.

Ajoutons enfin que, pendant l'exposé comme au cours de l'entretien, le jury est sensible à la clarté de l'expression orale, ainsi qu'à la force de conviction déployée. Les qualités d'écoute et de dialogue sont également appréciées.

Sujet proposé cette année :

La Reprise – Histoire(s) du théâtre, de Milo Rau, Festival d'Avignon, juillet 2018.

Indications bibliographiques :

- Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2006.
- Daniel Bougnoux, *La crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2006.
- Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2016 [2013].
- Joseph Danan, *Absence et présence du texte théâtral*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2018.
- Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2017.
- Florence Fix, Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Le chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2009.
- Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.
- Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Figurations du spectateur*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- Olivier Neveux, *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013.
- Olivier Neveux, *Contre le théâtre politique*, Paris, La fabrique, 2019.

- Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996.
- Béatrice Picon-Vallin, *La scène et les images*, Paris, CNRS, 2004.
- Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod, 1991.
- Anne Surgers, *Scénographies du théâtre occidental*, Nathan, 2000, rééd. 2004.
- Bruno Tackels, *Les écritures de plateau : état des lieux*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2015.

Dictionnaires

- Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008.
- Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002.
- Arnaud Ryckner, *Les mots du théâtre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2010.
- Jean-Pierre Sarrazac (dir.) *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé, 2010.

Revue

- Études théâtrales
- Alternatives théâtrales
- Théâtre / Public

DANSE

L'épreuve est un oral de culture chorégraphique en lien avec les arts plastiques d'une durée de 30 minutes, sans préparation préalable. Cette année, comme l'an dernier, les candidat(e)s étaient invité(e)s à tirer au sort un sujet parmi trois. Pour chaque sujet, étaient précisés : le titre de l'œuvre chorégraphique, l'année de sa création, le ou les chorégraphes, éventuellement les interprètes et collaborateurs. Un extrait de l'œuvre, d'une durée de 4 minutes maximum, était projeté. Les candidats étaient autorisés à prendre des notes durant la projection et, en suivant, ils(elles) disposaient de quelques instants de réflexion pour structurer leur propos. Durant dix minutes, ils(elles) ont ensuite exposé leur analyse de l'extrait. Enfin, un entretien avec le jury est venu clore l'épreuve. Les candidat(e)s étaient libres d'évoluer comme ils(elles) l'entendaient et n'étaient pas tenu(e)s de rester assis(es). Ils(elles) disposaient d'un tableau dont l'usage n'était pas obligatoire.

BILAN DE L'ÉPREUVE

La danse figure pour la deuxième année consécutive parmi les choix offerts aux candidats dans les épreuves de cultures artistiques. Pour cette session trois candidats admissibles avaient choisi la danse. Nous reprenons ici pour l'essentiel les propos tenus dans le rapport 2018 car ils sont toujours d'actualité.

Le choix des sujets

Nous rappelons que l'intitulé du sujet est limité au titre d'une œuvre chorégraphique et qu'aucune question thématique ni problématique pouvant orienter les candidat(e)s n'est ajoutée. Les œuvres chorégraphiques ont été sélectionnées en raison des liens étroits que leurs chorégraphes entretiennent avec les arts plastiques, soit durant le processus de création et/ou lors de la présentation sur scène, soit dans la configuration de l'espace et les choix scénographiques. La sélection ne s'est pas limitée à l'époque actuelle ni à la danse contemporaine au sens technique, ni non plus à un type de collaboration particulière. Il s'est agi avant tout de permettre aux candidat(e)s d'analyser, comparer, illustrer ou renforcer leur propos en s'appuyant sur des références multiples et variées, tant dans le domaine des arts plastiques que dans celui de l'art chorégraphique. Les candidat(e)s ont été invité(e)s à formuler eux(elles)-mêmes la question qu'ils(elles) souhaitaient développer.

Les trois sujets traités ont été les suivants :

- « LE MOUVEMENT DE L'AIR », 2015. Conception, mise en scène, scénographie, interprétation numérique : Adrien Mondot et Claire Bardaine. Compagnie AM CB Lyon. Chorégraphie : Yann Raballand.
- « CLAIR DE LUNE », 2018. Chorégraphie et interprétation : Yoann Bourgeois. Musique : Claude Debussy, interprétation Alexandre Tharaud.
- « BODIES IN URBAN SPACES ». Performance, Bienne, 2014. Conception : Willi Dorner.

Il est essentiel que les candidat(e)s aient, lors de leur préparation, réfléchi au lien que les arts plastiques entretiennent ou ont entretenu avec la danse tout au long du siècle écoulé. Cela leur permet d'identifier rapidement, lors de la projection, le parti pris chorégraphique et la nature de la collaboration souhaitée et mise en place. Pour enrichir leur culture, il est fortement conseillé aux candidat(e)s d'assister à des spectacles, de visionner et d'analyser des œuvres emblématiques. Ils(elles) consulteront avec profit le site [numeridanse](https://www.numeridanse.tv) qui propose, entre autres, une entrée intitulée « danse et art plastique ».

<https://www.numeridanse.tv> rubrique thema

L'exposé

L'exposé ne dure que dix minutes et la réflexion préalable seulement quelques instants. Un entraînement à l'épreuve est donc nécessaire. Le jury rappelle qu'analyser des images de danse dans un temps court, se doter d'une méthode de prise de notes, structurer rapidement un propos autour de la problématique que l'on

s'est choisie, ne s'improvisent pas. La description de l'extrait est nécessaire, mais ne doit en aucun cas constituer l'essentiel de la présentation. Rapide, concise, mais complète, elle ne s'attache qu'aux points sur lesquels s'appuiera l'analyse effectuée dans un second temps. L'articulation avec les arts plastiques est indispensable. Certains candidats de la session 2019 ont parfois mêlé, tout au long de leur exposé, analyse et description de manière confuse. Il est préférable d'alterner ces deux temps, qui requièrent chacun de solides compétences. Par ailleurs, les candidat(e)s éviteront d'adopter un ton trop professoral ou une approche scolaire du sujet car ne s'agit pas d'une séquence d'enseignement. Le jury attend du recul et de la rigueur dans le traitement de l'œuvre.

La diversité des références à des chorégraphies et des chorégraphes faites lors de l'épreuve est appréciée, mais il faut veiller à leur pertinence, notamment quand il s'agit de replacer une œuvre chorégraphique dans son contexte et d'apprécier la place qu'elle occupe dans l'histoire de la danse. Il n'est pas demandé aux candidat(e)s de mener une analyse précise du mouvement dansé, mais de repérer les choix, les partis pris du chorégraphe pour en dégager les conséquences plastiques. Le numérique occupant une place de plus en plus importante dans les créations actuelles, il est souhaitable que les candidat(e)s s'intéressent à la façon dont cette association s'effectue, techniquement et artistiquement. La danse artistique actuelle joue avec les frontières qui seraient censées la différencier des autres arts, transgresse de plus en plus souvent les conventions et les codes, invite à partager des usages habituels du corps. Le jury incite donc les candidat(e)s à s'emparer de ces questions et à ne pas s'enfermer dans des représentations convenues sur ce que devrait être la danse. Enfin, on rappellera les qualités essentielles d'un bon oral : articuler, parler suffisamment fort pour être entendu, regarder et rester à l'écoute du jury sont des compétences qui participent de la réussite de l'épreuve.

L'entretien

Lors de l'entretien, le jury revient sur l'exposé pour demander au(à la) candidat(e) de préciser certains points, pour lever des doutes ou des contradictions repérées, enfin pour tester la capacité à approfondir une question ou vérifier une connaissance historique. Les sujets abordés sont variés et font intervenir des données fort différentes selon les types de scénographie choisis, les partis pris retenus, les relations entre les chorégraphies et les arts plastiques...

On conclura en disant que cette épreuve demande une culture générale chorégraphique et plastique solide. Elle ne saurait, en conséquence, être choisie par défaut.

BIBLIOGRAPHIE SUCCINCTE

Ouvrages généraux

- Jean-Pierre Pastori, *La danse*, t. I et II, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2003.
- Jean-Pierre Pastori, *Des ballets russes à l'avant-garde*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2003.
- Paul Bourcier, *Histoire de la danse en Occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.
- Paul Bourcier, *Histoire de la danse en Occident du romantique au contemporain*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.
- Marcelle Michel, Isabelle Ginot, *La danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1995 (rééd.).
- Rosita Boisseau et Christian Gattinoni, *Danse et art contemporain*, Paris, Nouvelles éditions Scala, coll. « Sentiers d'art », 2011.
- Denis Bablet, *Les révolutions scéniques du XX^e siècle*, Paris, Société internationale d'art, 1975.
- Roland Huesca, *Danse, art et modernité. Au mépris des usages*, Paris, PUF, 2012.
- Christine Marcel, Emma Lavigne, *Danser sa vie, Art et danse de 1900 à nos jours*, Paris, Éditions Centre Pompidou, 2011.
- François Frimat, *Qu'est-ce que la danse contemporaine (politique de l'hybride)*, Paris, PUF, 2010.
- Geisha Fontaine, *Les 100 mots de la danse*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2018.

- Noé Soulier, *Actions, mouvements et gestes*, Centre national de la danse, Dijon, Les Presses du réel, 2016.
- Sally Banes, *Terpsichore en baskets. Postmodern dance* [1980], trad. CND-Chiron, 2002.
- Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, coll. « La pensée du mouvement », 1997.
- Laurence Louppe (dir.) *Danses tracées. Dessins et notations chorégraphiques*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Dis-voir », 1991, rééd. 2005.
- Annie Suquet, *L'éveil des modernités, une histoire culturelle en danse (1870-1945)*, Paris, CND, coll. « Histoires », 2012.
- Alston Purvis, Peter Rand, *Ballets russes, art et design, 100 ans après*, Paris, Hazan, 2009.
- *Les Archives Internationales de la danse*, Paris, CND, 2006.
- Paul Valéry, *Degas Danse Dessin* [1937], Paris, Gallimard, « Essais Folio », 1998.

Revue

- CONTREDANSE revue [Nouvelles de danse](#) et livres, recueils de textes d'artistes et de chercheurs en danse. Catalogue sur www.contredanse.org Bruxelles
- REPERES Cahier de danse CDC Val-de-Marne. Depuis 2003, revue Biannuelle. Éd. La Briqueterie. www.alabriqueterie.com
- BALL ROOM, revue de danse. www.ballroom-revue.net
- TDC, *L'art chorégraphique*, SCEREN-CNDP. <http://tdc.cndp.fr>

Sites internet

- <https://www.numeridanse.tv>
- <http://passeursdedanse.fr>

Dictionnaire

- Philippe Le Moal (direction), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse-Bordas, 1999.

ARTS NUMÉRIQUES

Rappel du protocole

L'épreuve d'arts numériques consiste en un entretien sans préparation avec le jury, d'une durée totale de 30 minutes. Le(la) candidat(e) est invité(e) à tirer au sort un sujet composé de deux références qui sont projetées sur écran sous forme d'images fixes. Pour chaque référence sont indiqués le nom de l'artiste, le titre, la technique et la date de réalisation.

Sont mis à la disposition du(de la) candidat(e) une table, une chaise, un lot de feuilles vierges. Durant le temps de prise de contact avec les documents, il(elle) est autorisé(e) à prendre quelques notes, à inscrire des mots clés, à réaliser des schémas, etc. Il(elle) peut rester ensuite assis(e) ou occuper librement l'espace disponible.

Note liminaire sur la nature de l'épreuve

Cette épreuve optionnelle implique de savoir mener une analyse comparée de documents, en croisant des connaissances diversifiées et en s'appuyant sur des références précises. Il s'agit de comprendre les enjeux des démarches liées aux multiples domaines que les arts numériques convoquent et de saisir les relations qu'ils entretiennent avec la création artistique et, plus généralement, avec la société, au sens large du terme. La dimension formelle des œuvres proposées doit être prise en compte ; à partir de la description des images de dispositifs, page web, installations, etc., le(la) candidat(e) doit montrer sa capacité à mettre en évidence des enjeux formels pour renforcer son propos. Ce rappel est motivé par le fait que l'ensemble des candidat(e)s, cette année, se sont presque tous(toutes) retranché(e)s derrière une lecture exclusive des documents proposés, sans argumenter, *connecter*, ouvrir ceux-ci sur d'autres champs disciplinaires (la philosophie, l'anthropologie visuelle, les sciences de l'information et de la communication, la littérature hypertextuelle, la recherche scientifique pure, l'informatique, les humanités numériques...), voire sans s'octroyer le droit – ou le devoir – de les associer, par exemple, à des œuvres plus traditionnelles issues de l'histoire des arts plastiques. Il a manqué également aux candidat(e)s une connaissance approfondie de l'histoire des nouveaux médias qui leur aurait permis d'inscrire leur analyse dans une évolution où les arts numériques trouvent leur origine.

Faire preuve d'une culture numérique c'est d'abord faire entendre pourquoi ce domaine artistique est maintenant présent dans les entretiens de cultures artistiques de l'agrégation externe d'arts plastiques et quels en sont les enjeux. C'est aussi montrer comment des démarches artistiques numériques s'emparent de l'histoire des arts et des différents aspects de la société qui nous entoure et nous façonne. Si la comparaison des documents doit bien sûr rendre compte d'une certaine expertise dans le domaine des arts numériques, il ne faut pas oublier tout ce qui entoure et motive des démarches créatrices profondément contemporaines, notamment l'histoire des arts plastiques.

Critères d'évaluation

Les critères d'évaluation retenus par le jury ont été les suivants :

- Description / analyse formelle des images et articulation au propos.
- Lecture analytique et argumentée des documents.
- Capacité à problématiser et discernement critique.
- Mise en relation des documents, articulation à des questionnements spécifiques, en lien avec le numérique.
- Références mobilisées, apports de connaissances.
- Ouverture sur d'autres champs disciplinaires.
- Agilité d'esprit et pensée en mouvement, structuration des idées, du propos et capacité de synthèse.
- Aptitude à s'emparer des questions posées. Qualité de la communication orale.

Bilan de la session 2019

Cette année, 4 candidats admissibles avaient choisi les arts numériques pour l'entretien de cultures artistiques. Certains candidats ont fait preuve d'une bonne connaissance et d'une utilisation précise du langage des arts numériques. Toutefois, des déficiences méthodologiques dans l'analyse comparée des deux images proposées ont été notées, ainsi qu'un manque de références, notamment à des ouvrages portant sur l'histoire des nouveaux médias.

Le jury ne souhaite pas demander *en quoi* chaque image est liée à une démarche interrogeant le numérique, mais *comment* les deux références proposées sont interconnectées et ouvrent le numérique sur des questions liées aux démarches représentées, tout cela dans le dessein de faire émerger des problématiques. La méconnaissance de l'œuvre n'est pas un handicap, en revanche le(la) candidat(e) doit prendre en compte le lien que les arts numériques entretiennent ou ont entretenu avec les autres disciplines artistiques.

Certains candidats ont démontré une capacité appréciable à mobiliser leurs connaissances sur les arts numériques, à les mettre au service d'une interprétation personnelle, et à s'exprimer avec clarté en vue de résoudre une question posée au préalable. Néanmoins, les exposés ont souvent manqué d'ancrage critique. Parfois, c'est tout simplement une lecture claire des documents proposés qui a été absente. Or, ceux-ci étaient assortis de légendes précises, permettant de situer l'artiste dans une période donnée, de s'arrêter sur la(les) technique(s) utilisée(s), d'indiquer le type d'installation ou de dispositif afin de construire une analyse à partir de données iconiques et sémantiques.

Sujets proposés en 2019

Sujet 1	Solimán López, <i>File Genesis</i> , 2016-17, Installation, 6 colonnes en métal, 6 sculptures en marbre, 6 modules en métal avec led, écran à leds 47' et audio.
	Rafael Lozano-Hemmer, <i>Pulse Index</i> , 2010, Écran, ordinateur, microscope numérique, caméra industrielle, boîtier métallique, logiciel sur mesure ; vue de l'exposition : 2016, <i>Haus der Elektronischen</i> , Künste Basel, Suisse.
Sujet 2	Michaël Borrás a.k.a Systaime, <i>Internet Ecology</i> , 2018, Impression numérique montée sur Alu-Dibond, 120 x 5 x 180 cm.
	Joanna Wlasyzn, <i>Alice in three-dimensional wonderland</i> , 2015, détail (installation, image de synthèse).
Sujet 3	Clément Vala, <i>Postcards from Google Earth</i> , 2010 (en cours), Cartes postales et porte-cartes postales, jet d'encre sur papier, http://www.postcards-from-google-earth.com/
	Mark Tribe, <i>Rare Earth</i> , 2010, Série de paysages de jeux vidéo (de guerre) en ligne.
Sujet 4	Lev Manovich, <i>On Broadway</i> , 2014-2016, Interactive application and public installation commissioned by New York Public Library for <i>The Public Eye</i> , http://on-broadway.nyc/
	Invader, <i>site, page d'accueil</i> , 2019, https://www.space-invaders.com/home/

Sujet 5	Men in Grey, in <i>Les men in grey poussent un gris</i> , 2010, Libération Online, by Marie Lechner, article mis en ligne le 18 octobre 2010 à 12:49. https://www.liberation.fr/eclairs/2010/10/18/les-men-in-grey-poussent-un-gris_959708
	Invader, <i>site, page d'accueil</i> , 2019, https://www.space-invaders.com/home/
Sujet 6	Men in Grey, in <i>Les men in grey poussent un gris</i> , 2010, Libération Online, by Marie Lechner, article mis en ligne le 18 octobre 2010 à 12:49. https://www.liberation.fr/eclairs/2010/10/18/les-men-in-grey-poussent-un-gris_959708
	Grégory Chatonsky, <i>The Revolution Took Place In NY</i> , 2002. http://chatonsky.net/revolution/
Sujet 7	Yann Duyvendak, <i>Game Over</i> , 2004, performance filmée, 15 mn.
	Eva et Franco Mattes, <i>Synthetic Performances in second life</i> , 2007, vue du reenactment de la performance de Valie Export, <i>Touch Cinema</i> 1968, Munich.
Sujet 8	James Turrell, <i>Catso, Red</i> , 1967, série <i>Cross-Corner Projections</i> ; vue de l'exposition <i>The Mattress Factory</i> , Chicago, 1994 ; projection, cloison sèche, peinture, projecteur au xénon.
	Collectif One life remains, <i>Les disciplines du rectangle</i> , 2013. Vue de l'exposition à la fondation du doute, Blois, 2016 ; sept stèles composées chacune d'une webcam, d'un écran et d'un haut parleur.
Sujet 9	Ben Rubin and Mark Hansen, <i>Listening Post</i> , 2001, 200 écrans LCD suspendus, voix de synthèse, ordinateurs, internet (chat rooms).
	Fabien Zocco, <i>Ping Pong Stories</i> , 2018, Sculpture sonore d'après des extraits de dialogue de films (<i>le Mépris, Eyes wide shut, La Mouche, Scarface...</i>) ; 2 ordinateurs, 2 écrans, voix de synthèse.

Bibliographie indicative

- Agamben G., *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Rivages, 2007.
- BAM (Flemish Institute for Visual, Audiovisual and Media Art), *Media Art and Digital Culture in Flanders, Belgium*, Gand, 2011.
- Barbanti R., *Les Origines des arts multimédia*, Nîmes, Lucie Edition, 2009.
- Berger P. et Lioret A., *L'Art génératif. Jouer à Dieu... un droit ? un devoir ?*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- Bianchini S., Delprat N. et Jacquemin C. (dir.), *Simulation technologique et matérialisation artistique. Une exploration transdisciplinaire arts/science*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- Boutet de Montvel V., « L'art numérique dans le marché de l'art contemporain », *Digitalart Mag*, n° 6, juin 2011.
- Bureaud A. et Magnan N. (dir.), *Connexions. Art, réseaux, media*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2002.
- Commission « Arts numériques » de la Communauté française, *Rapports d'activité*, 2011 et 2012.
- Couchot E., *Des images, du temps et des machines dans les arts et la communication*, Paris, Jacqueline Chambon, 2007.

- Couchot E. et Hillaire N., *L'Art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris, Flammarion, 2003.
- *Création numérique en Fédération Wallonie-Bruxelles, soutiens 2006-2010*, Bruxelles, MCF, octobre 2011.
- Cubitt S., *Media Art Histories*, The MIT Press, 2013
- Dallet J.-M., « Une brève histoire des rencontres entre artistes, ingénieurs et scientifiques », *Art & culture(s) numérique(s). Panorama international*, Centre des arts d'Enghien-les-Bains-Institut français, 2012.
- Fong C., « L'art réalité augmentée », *Internet des objets*, Hors-série n° 6 du magazine MCD, janvier 2011.
- Forest F., *Pour un art actuel. L'art à l'heure d'Internet*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- Fourmentraux J.-P., *Art et Internet. Les nouvelles figures de la création*, Paris, CNRS Éditions, 2005.
- Fourmentraux J.-P., *Artistes de laboratoire. Recherche et création à l'ère numérique*, Paris, Hermann, 2011.
- Fourmentraux J.-P., *L'Œuvre virale. Net art et culture hacker*, Bruxelles, La Lettre volée, 2013.
- Fourmentraux J.-P., « Être artiste à l'ère numérique : création et technologie », *Art & culture(s) numérique(s). Panorama international*, Centre des arts d'Enghien-les-Bains-Institut français, 2012.
- Grugier M., « Bio-art : le laboratoire de l'art de demain », *Art & culture(s) numérique(s). Panorama international*, Centre des arts d'Enghien-les-Bains-Institut français, 2012.
- Guerreiro M., Vincent A. et Wunderle M., *La Propriété intellectuelle*, Bruxelles, CRISP, Dossier n° 61, 2004.
- Huybrechts A., *Le Soutien public aux arts numériques*, Service général de l'audiovisuel et des multimédias de la Communauté française de Belgique, janvier 2008, inédit.
- Jaccard-Beugnet A., *L'Artiste et l'ordinateur*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Lachaud J.-M. et Lussac O. (dir.), *Arts et nouvelles technologies*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Laforet A., *Le net art au musée. Stratégies de conservation des œuvres en ligne*, Paris, Questions théoriques, 2011.
- Laforet A., « Digital Art Conservation », *Digitalarti Mag*, n° 5, janvier-mars 2011.
- *Les arts numériques en Communauté française*, Bruxelles, Direction générale de la Culture, Ministère de la Communauté française de Belgique, coll. « La culture en action », 2007.
- Maeda J., *Code de création*, Paris, Thames & Hudson, 2004.
- Mèredieu F. de, *Arts et nouvelles technologies. Art vidéo, art numérique*, Paris, Larousse, 2005.
- Michaud Y., « Art numérique/Arts numériques », *Art & culture(s) numérique(s). Panorama international*, Centre des arts d'Enghien-les-Bains-Institut français, 2012.
- Moulon D., *Art contemporain nouveaux médias*, Paris, Nouvelles éditions Scala, 2011.
- Moya P., *L'Art dans le nuage*, Nice, Baie des anges éditions, 2012.
- Paul C., *L'Art numérique*, Paris, Thames & Hudson, 2004.
- Pereny E., *Images interactives et jeu vidéo, De l'interface iconique à l'avatar numérique*, Paris, Questions Théoriques, avril 2013.
- Poissant L., « La colonisation du web », *Art & culture(s) numérique(s). Panorama international*, Centre des arts d'Enghien-les-Bains-Institut français, 2012.
- Quaranta D., *Beyond New Media Art*, Milan, Link Editions, 2013.
- Quéau P., *Métaxu. Théorie de l'art intermédiaire*, Paris, Champ Vallon-INA, 1989.
- Rivoire A., « Game over culture », *MCD*, n° 64, septembre 2011.
- Rush M., *Les nouveaux médias dans l'art*, Paris, Thames & Hudson, 2005.
- Shanken E., *Art and Electronic Media*, Phaidon Press, 2014.
- Triclot M., *La philosophie du jeu vidéo*, Zones, 2011. Vincent A. et Wunderle M., *Les industries créatives*, Bruxelles, CRISP, Dossier n° 80, 2012.

- Wands B., *L'Art à l'ère du numérique*, Paris, Thames & Hudson, 2007.
- Worms A.-C. (dir.), *Arts numériques. Tendances, artistes, lieux et festivals*, Paris, MCD-M21 Éditions, 2008.

Sites Internet

- Ars Electronica : www.aec.at
- BAM, Flemish Institute for Visual, Audiovisual and Media Art : www.bamart.be
- Cellule arts numériques de la Communauté française : www.arts-numeriques.culture.be
- Festival Elektra : www.elektramontreal.ca
- Festival VIA : www.lemanege.com
- iMAL : www.imal.org
- Numediart : www.numediart.org
- Point Contact Culture Wallonie-Bruxelles : www.pcc-europe.be
- Réseau des arts numériques : www.ran-dan.net
- Technocité : www.technocite.be
- Transcultures : www.transcultures.be