



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

---

**Concours :**      **AGRÉGATION EXTERNE**

**Section :**      **ARTS**

**Option A :**      **ARTS PLASTIQUES**

**Session**      **2016**

Rapport de jury présenté par :  
Leszek BROGOWSKI  
Président du jury

## SOMMAIRE



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

---

Cadre réglementaire	3
Programmes	5
Éléments statistiques et résultats	6
Remarques du Président du Jury	9
<b>ADMISSIBILITÉ</b>	
Rapport sur l'épreuve écrite d'« Esthétique et sciences de l'art »	15
Rapport sur l'épreuve écrite d'« Histoire de l'art »	28
Rapport sur l'épreuve de « Pratique plastique »	34
<b>ADMISSION</b>	
Rapport sur l'épreuve de « Pratique et création plastiques »	42
Rapport sur l'épreuve de « Leçon »	54
Les épreuves d'Option	
Rapport sur l'entretien sans préparation : Architecture	65
Rapport sur l'entretien sans préparation : Arts appliqués	73
Rapport sur l'entretien sans préparation : Cinéma/ Vidéo	83
Rapport sur l'entretien sans préparation : Photographie	86
Rapport sur l'entretien sans préparation : Théâtre	91



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

# CADRE REGLEMENTAIRE

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

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

### A - ÉPREUVES D'ADMISSIBILITÉ

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

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

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

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

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

Format du support de présentation : « grand aigle ».

### B - ÉPREUVES D'ADMISSION

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

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

Déroulement de l'épreuve :

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

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

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

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

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

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

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

**ATTENTION : NOUVELLE MODIFICATION À PARTIR DE LA SESSION 2015. VOIR TEXTE DE RÉFÉ-**



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

---

RENCE PLUS LOIN.

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

---

**La note de service concernant l'esprit des épreuves et les indications relatives aux matériaux et procédures n° 2010-141 du 21-9-2010 (BO n°37 du 14 octobre 2010) doit être modifiée. Elle sera publiée sur le site : <http://www.devenirenseignant.gouv.fr/>**

*Nota bene* : il convient de préciser que « le gros matériel, tel que bacs d'acide et presse pour la gravure », ne seront pas fournis aux candidats, toutefois l'accès aux agrandisseurs photographique reste possible.

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

---

#### Épreuve de « Leçon » de l'admission

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

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

Les dispositions relatives à l'option « Arts plastiques » sont modifiées comme suit : « Leçon » : conçue à l'attention d'élèves du second cycle, elle inclut une réflexion sur les ressources offertes par un partenariat structuré avec les institutions et les professionnels des domaines artistiques et culturel.

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



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

---

## PROGRAMMES

### Session 2016

**Épreuve écrite d'esthétique et sciences de l'art** (sessions 2016, 2017 et 2018)

**Thème : Art et Temps**

**Épreuve écrite d'histoire de l'art**

**Question portant sur le XX<sup>e</sup> siècle** (sessions 2016, 2017 et 2018)

**Thème : Le geste dans l'art de Dada à nos jours**

**Question portant sur un période antérieure au XX<sup>e</sup> siècle** (sessions 2014, 2015, 2016)

**Thème : Art, science et technique du XV<sup>e</sup> siècle à la veille de l'invention de la photographie**

### Session 2017

**Épreuve écrite d'esthétique et sciences de l'art** (sessions 2016, 2017 et 2018)

**Thème : Art et Temps**

**Épreuve écrite d'histoire de l'art**

**Question portant sur le XX<sup>e</sup> siècle :** (Sessions 2016, 2017 et 2018)

**Thème : Le geste dans l'art de Dada à nos jours**

**Question portant sur un période antérieure au XX<sup>e</sup> siècle** (Sessions 2017, 2018, 2019)

**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**

Les programmes et les bibliographies sont disponibles sur le site :

[http://cache.media.education.gouv.fr/file/agregation\\_externes/53/8/p2017\\_agreg\\_ext\\_arts\\_plastiques\\_556538.pdf](http://cache.media.education.gouv.fr/file/agregation_externes/53/8/p2017_agreg_ext_arts_plastiques_556538.pdf)



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

---

# CHIFFRES-CLES, ÉLÉMENTS STATISTIQUES ET RESULTATS DE LA SESSION 2016

Nombre de postes mis au concours	41
Nombre de candidats inscrits	729
Nombre de candidats présents à toutes les épreuves de l'admissibilité	371
Nombre de candidats non éliminés ( <i>n'ayant pas eu de note éliminatoire : AB, CB, 00.00, NV</i> )	363

## ÉPREUVES D'ADMISSIBILITÉ

Moyennes des présents : Esthétique : 06,88 ; Histoire de l'art : 06,38 ; Pratique : 06,79  
Moyennes des admissibles : Esthétique : 10,07 ; Histoire de l'art : 10,39 ; Pratique : 11,41

Moyennes des candidats non éliminés 06.78  
(06,90 en 2015, 06,64 en 2014, 06,53 en 2013, 06,21 en 2012, 06,66 en 2011, 05,85 en 2010)

Moyennes des admissibles 10.82  
(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)

Barre d'admissibilité 08.75  
(09,00 en 2015, 08,25 en 2014, 08,25 en 2013, 08,50 en 2012, 09,25 en 2011 et 08,25 en 2010)

Nombre des candidats admissibles 87

Hommes	20
Femmes	67

Total : 87 admissibles = 23.97 % des non éliminés  
(23,86 % en 2015 ; 24,23 % en 2014 ; 23,63% en 2013 ; 19,60% en 2012 ; 20,27% en 2011 ; 16,87% en 2010)



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

#### ÉPREUVES D'ADMISSION

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

Moyenne des candidats non éliminés : 07.46  
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 10.02

Moyennes par épreuve :

Moyennes des présents : Épreuve pratique : 06.82 ; Leçon : 05.69 ; Options : 11,09

Moyennes des admis : Épreuve pratique : 09,54 ; Leçon : 08,63 ; Options : 12,83

Moyennes des options (présents/admis)

Architecture :	11,59 / 13,55	22 candidats admissibles
Arts appliqués :	11,47 / 12,17	11 candidats admissibles
Cinéma / Vidéo :	10,76 / 10,50	17 candidats admissibles
Photo :	10,74 / 13,75	34 candidats admissibles
Théâtre :	12,00 / 10,50	3 candidats admissibles

Nombre de candidats présents 87

Moyenne des candidats présents 08,90  
Moyenne des candidats admis 10,69

Barre d'admission 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 25 postes,  
2011 : 10,61 pour 17 postes,  
2010 : 10,71 pour 15 postes.

Nombre des candidats admis : 41

Femmes 27  
Hommes 14



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

---

## NOMBRE DE MEMBRES DU JURY

#### **Admissibilité**

Commission d'esthétique et sciences de l'art	8
Commission d'histoire de l'art	8
Commission de l'épreuve de création plastique	9

#### **Admission**

Commission de l'épreuve de création plastique	9
Commission de l'épreuve de la leçon	9
Commissions de l'épreuve de l'option	13





## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

## REMARQUES DU PRESIDENT DU JURY

Depuis une dizaine d'années, le nombre des postes ouverts au concours de l'agrégation externe d'Arts plastiques est en augmentation régulière : 41 postes ont été pourvus à la session 2016 et 40 en 2015, contre 35 en 2014 et 2013, 26 en 2012, 20 en 2011 et 16 en 2010, 2009 et 2008. Expression des besoins des établissements, certes, cette augmentation n'en constitue pas moins un choix politique de garantir, malgré la période budgétaire contrainte, un recrutement de qualité, en offrant aux lauréats l'accès à des emplois stables de la fonction publique. C'est également le signe d'une reconnaissance pour notre discipline et de son ancrage durable dans notre conception de l'Ecole, signe qui doit contribuer à renforcer la dynamique de notre concours et à encourager les candidats à s'y engager.

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

Que révèle cette année l'analyse des données statistiques ? D'abord, un bon niveau général du concours est confirmé par les résultats globalement stables depuis des années, malgré une légère baisse des moyennes qui accompagne, logiquement, l'augmentation du nombre de postes mis au concours. Ces résultats témoignent également d'une constance dans les appréciations du jury, qui n'est pas affectée par le renouvellement de ses membres. Cette année, lors des délibérations finales de l'ensemble des membres du jury, la question de la préparation des candidats à l'épreuve de la Leçon a donné lieu à de longues discussions. Il a notamment été observé que la moyenne des admis dans cette épreuve est supérieure de presque trois points par rapport à la moyenne des candidats admissibles. Cette épreuve, déterminante pour les futurs enseignants, pose en effet problème à un certain nombre de candidats qui ne s'y sentent pas à l'aise, soit qu'ils ne l'aient pas assez bien préparée, soit qu'ils éprouvent des difficultés à se projeter dans la situation de l'enseignant devant la classe. Certes, bon nombre de candidats ont eu de bons résultats dans cette épreuve, mais la moyenne est loin d'être satisfaisante, et elle n'est pas remontée depuis l'alerte donnée dans le rapport de la session 2015. Pour la deuxième année consécutive en effet, le jury constate que, par le jeu des moyennes et des coefficients – principe même du concours – plusieurs candidats ayant obtenu à la Leçon de notes très basses – 2, 3 ou 4 – ont été admis ! Constat d'autant plus inquiétant que ces mauvais résultats concernent l'épreuve de la Leçon qui est le cœur professionnel du concours, même si le jury a utilisé délibérément un éventail très large de notation, allant de 01 à 20. Le jury déplore donc la mauvaise préparation à la Leçon des candidats admis de la session 2016, en espérant que ces quelques candidats réussiront à réduire leur handicap durant leur année de formation comme stagiaire et lors des stages suivis tout au long de leur carrière professionnelle ; en effet, d'autres données statistiques confirment l'importance de l'expérience professionnelle pour la réussite au concours : plus de la moitié des lauréats sont déjà professeurs en poste. Autant donc le niveau global des candidats, tant des admissibles que des admis, est objectivement satisfaisant, autant les candidats doivent prendre conscience du fait que, notamment face au phénomène décrit ci-dessous (de bons candidats ayant obtenu de mauvaises notes en Leçon) le jury s'est posé



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

sérieusement la question de la pertinence de pourvoir l'ensemble des postes mis au concours. Le jury alerte donc les candidats et les formateurs au sujet de l'exigence de la qualité du vivier de notre discipline ; les rapports des deux dernières années ont déjà évoqué cette question. C'est aussi l'occasion de leur rappeler que toutes les épreuves orales de l'admission sont publiques, et de les inviter, voire de les inciter à y assister. Les candidats doivent réaliser que l'agrégation externe d'Arts plastiques les fait sortir de la logique des examens, qu'ils ont connue – pour certains des candidats – à l'université, pour les faire entrer dans la logique discriminante du concours, où l'ensemble de leurs connaissances et compétences – autant théoriques que pratiques – est pris en compte et ne saurait admettre une quelconque impasse sur telle ou telle partie du programme. Le jury se doit de garantir le niveau global des candidats reçus, afin que la qualité de l'enseignement des Arts plastiques, qu'ils auront à assurer, reste à son niveau d'excellence. Tout en appelant donc les candidats à la meilleure préparation possible à toutes les épreuves, il faut souligner que la polyvalence attendue des candidats, et le caractère complet du concours, permettent de tester les candidats sur une variété d'exercices probants, en même temps qu'ils leur offrent la possibilité, en jugeant eux-mêmes leurs forces et faiblesses, de mettre en valeur leurs qualités et de compenser leurs manques. Autant dire que les candidats qui ont eu une mauvaise note à l'épreuve de Leçon, ont eu d'excellentes, ou du moins de bonnes notes dans les autres épreuves, en donnant ainsi des gages, notamment à travers la soutenance de leurs réalisations pratiques et à l'épreuve de l'Option.

Rappelons en effet que dans ses grandes lignes, le concours est structuré de la manière suivante. À l'admissibilité, les candidats sont appelés à rédiger une *dissertation* en esthétique et sciences de l'art, et une autre en histoire de l'art, et à réaliser en huit heures un travail plastique à caractère graphique, c'est-à-dire *bidimensionnel* (à partir d'un énoncé et d'une image). À l'admission, ils réalisent d'abord un travail plastique *bi-* ou *tridimensionnel* à partir d'un énoncé et d'un dossier pouvant comporter des documents aussi bien *visuels* que *textuels*. Cette épreuve, répartie sur quatre jours, dont une journée de pause destinée notamment à se procurer les matériaux nécessaires à la réalisation, dure vingt-deux heures et nécessite donc une bonne gestion du temps et des forces ! Elle est répartie en six heures pour le *projet*, puis, après une journée de pause, en deux journées de huit heures consacrées à la *réalisation* ; les jours suivants, le projet et la réalisation font l'objet de la *soutenance*. Deux autres épreuves orales complètent la phase de l'admission. La Leçon est une difficile épreuve didactique et pédagogique. Les candidats la préparent pendant quatre heures, une fois tiré au sort leur sujet, l'exposent ensuite devant le jury, avec lequel ils s'entretiennent à la fin – il faut y insister ! – sur leurs choix didactiques, sur leur connaissance de l'institution, celle des textes réglementaires et des compétences professionnelles en lien avec l'exercice du métier d'enseignant. Outre la soutenance et la Leçon, les candidats sont confrontés à un entretien sans préparation (ils choisissent au moment de l'inscription une des cinq options : architecture, arts appliqués, cinéma/vidéo, photographie, théâtre) qui teste à la fois une culture artistique spécifique et la réactivité face à des situations imprévues qu'ils rencontreront nécessairement par la suite dans leur pratique d'enseignant. Cette simple description du concours permet d'apprécier l'importance de l'équilibre, que les candidats doivent construire à travers la préparation, entre toutes ses composantes, à la fois « théoriques » (écrites et orales) et « pratiques » (plastiques et pédagogiques).

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



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

barre d'admissibilité reste relativement stable.

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

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

Les contraintes liées au concours conduisent le jury à rappeler qu'elles sont identiques pour l'ensemble des candidats, et qu'on attend de ceux-ci non pas tant de trouver un moyen pour les contourner, mais – au contraire – qu'ils les assument consciemment. En effet, bon nombre de questions posées par les candidats au moment de l'accueil, avant la première épreuve de l'admission, rend manifeste le positionnement ambigu de certains candidats face aux contraintes du concours qui – faut-il le rappeler ? – n'est pas un concours « artistique », mais un concours de recrutement des enseignants du second degré. Certains candidats ont même posé des questions sur les matériaux ou techniques qu'ils souhaiteraient utiliser avant même de connaître le sujet ! Il faut donc souligner que dans un concours comme celui-ci, les contraintes font sens notamment par rapport au futur métier des lauréats. Le jury sait apprécier les travaux des candidats qui ont su, de manière intelligente et inventive, assumer les contraintes, par exemple en intégrant dans la réalisation des éléments de leur environnement immédiat, souvent rudimentaire par ailleurs. Le conseil que l'on peut donc donner aux candidats sur ce point est de prendre à l'égard des contraintes une position assez claire, afin d'éviter le risque que le jury l'interprète en leur défaveur. Il s'agit en effet pour le jury d'apprécier la manière dont de futurs enseignants seront en capacité de composer avec la réalité du contexte et des circonstances, aptitude nécessaire pour créer des situations d'enseignement aux mises en œuvre contraintes et complexes, mais néanmoins fécondes pour les élèves en termes de questionnement et d'apprentissage.

*Mutatis mutandis*, on peut appliquer ce raisonnement aux technologies numériques qui, malgré leur banali-



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

sation de nos jours, n'en entraînent pas moins – cela va sans dire – la modification des règles du concours. Ainsi l'épreuve pratique de l'admission, qui se déroule sur quatre jours, dont un jour libre, consacré à la préparation du matériel nécessaire à la réalisation, a été conçue de telle manière que la réalisation matérielle du travail se déroule dans l'espace et le temps délimités par le concours, à l'exclusion d'un quelconque avancement en dehors de ce cadre. L'usage par le candidat de l'ordinateur ou de tout autre appareil numérique n'y change strictement rien. Autrement dit, un candidat qui commence son travail sur un ordinateur ne sera pas autorisé à ramener cet ordinateur chez lui avant la fin définitive de l'épreuve, s'il compte continuer à utiliser l'ordinateur les deux derniers jours de l'épreuve, et s'il sort avec l'ordinateur (ou une tablette) à la fin de la première journée de l'épreuve, il ne sera pas autorisé à revenir pour la suite de l'épreuve avec cet outil. Les surveillants sont extrêmement vigilants sur ce point et aucune exception ne sera accordée. L'argument selon lequel il s'agit là d'un outil à l'usage personnel et quotidien n'est pas recevable.

Une remarque finale complète ce rapport, qui porte sur la déperdition environ d'une moitié de candidats entre le nombre des inscrits (cette année 729) et les candidats présents à toutes les épreuves de l'admissibilité, déperdition d'ailleurs moindre ces deux dernières années, car le nombre de ceux-ci est passé de 328 en 2014 à 373 en 2015 et à 371 en 2016. Le directoire ne peut qu'inviter les candidats à peser encore davantage la pertinence de leur choix, notamment les doubles inscriptions au Capes et à l'agrégation, et celles entre agrégation externe et interne. En effet, cette déperdition pourrait être limitée si, au moment de l'inscription, les candidats réfléchissaient mieux à l'organisation de chacun de ces deux concours, ainsi que sur la nature de leurs épreuves respectives, afin de choisir celui qui valorise le mieux leurs propres aptitudes, et d'envisager une préparation qui y serait la mieux adaptée, au lieu de se disperser par l'inscription à plusieurs concours, dont les fins et les épreuves sont parfois fort éloignées les unes des autres. *Nota bene*, le directoire rappelle aux candidats qui, en avril, réussissent à l'agrégation interne, et qui, de ce fait, ne souhaitent plus bénéficier de leur chance à l'agrégation externe, la nécessité d'en informer au plus vite le ministère, afin que d'autres candidats ne soient privés de la possibilité d'accéder à la seconde phase du concours.

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

#### Remerciements

Le directoire du jury salue la direction de l'université Rennes 2, qui a gracieusement mis à disposition du concours ses locaux, équipements et services ; il salue également toutes les équipes de cette université, ainsi que leurs homologues de l'université Rennes 1, qui avec compétence, gentillesse et dévouement, ont non seulement équipé et préparé ces locaux en les adaptant aux besoins – assez pointus, il faut le reconnaître – du concours d'Arts plastiques, mais encore ont largement contribué à la création de l'ambiance rassurante et chaleureuse pour les candidats, qui peuvent – le jury en est conscient – vivre ces jours-là des situations difficiles de stress ou d'angoisse. En effet, le directoire tenait tout particulièrement à ce que les conditions d'accueil des candidats soient les meilleures possibles pour leur assurer le cadre propice à la révélation de leurs aptitudes et talents. L'ensemble du jury, ainsi que toutes les équipes qui ont préparé le concours et en ont assuré le déroulement, ont tenu leur rôle pour satisfaire cette ambition. Le directoire salue l'engagement sans faille des membres de la division des examens et concours du rectorat de l'académie de Rennes (DEXACO), qui ont apporté leur expérience et leurs compétences, indispensables à la bonne tenue du concours, et qui ont su mobiliser une équipe de surveillants, dont la discrétion, la patience et la gentillesse contribuent de manière décisive à l'ambiance sereine qui, de l'avis de tous, a régné lors de la session d'admission 2016.



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

---

Le rapport de la session 2015 est disponible à l'adresse :

[http://cache.media.education.gouv.fr/file/agreg\\_ext/41/1/Arts\\_plastiques\\_486411.pdf](http://cache.media.education.gouv.fr/file/agreg_ext/41/1/Arts_plastiques_486411.pdf)



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

---

# ADMISSIBILITÉ

---

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

---

## Sujet 2016

Toute œuvre d'art est l'enfant de son temps et, bien souvent, la mère de nos sentiments.

Ainsi de chaque ère culturelle naît un art qui lui est propre et qui ne saurait être répété. Tenter de faire revivre des principes d'art anciens ne peut, tout au plus, conduire qu'à la production d'œuvres mort-nées. Nous ne pouvons, par exemple, avoir la même sensibilité ou la même vie intérieure que les Grecs anciens. De même un effort pour appliquer leurs principes plastiques n'aboutira qu'à la création de formes semblables aux formes grecques, mais pour toujours sans âme. Une telle imitation ressemble à celle des singes. Extérieurement, les gestes du singe sont identiques à ceux de l'homme. Le singe est assis, tient un livre à la main, le feuillet, prend un air inspiré, mais sans que cette mimique ait aucune signification intérieure.

Il existe cependant une autre forme d'analogie apparente des formes d'art, fondée sur une nécessité *fondamentale*. La similitude des recherches *intérieures* dans le cadre de toute une atmosphère morale et spirituelle, la recherche de buts déjà poursuivis dans leur ligne essentielle, mais oubliés par la suite, donc la ressemblance de l'ambiance spirituelle de toute une période, tout cela peut conduire logiquement à l'emploi de formes qui ont, dans le passé, servi avec succès les mêmes tendances. C'est ainsi que sont nées, du moins en partie, notre sympathie et notre compréhension pour les Primitifs, et nos affinités spirituelles avec eux. Tout comme nous, ces artistes purs ont essayé de ne représenter dans leurs œuvres que l'Essentiel Intérieur, par élimination de toute contingence extérieure.

Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* [1912], trad. N. Debrand et B. du Crest, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1989, p. 51-52.

## L'art a-t-il besoin de son passé ?

---

Coefficient de l'épreuve : 1,5

### I – Remarques préalables sur les résultats 2016 et sur la finalité du rapport

La moyenne obtenue à l'épreuve d'esthétique et sciences de l'art par les candidats qui ont participé à la session 2016 est de 6,88, ce qui est très proche des sessions antérieures (6.86 en 2015, par exemple). Les notes vont de 01 à 18, pour un écart-type de 3. La moyenne des admissibles est de 10,07 (10.96 en 2015).

Ce rapport veut s'inscrire dans le droit fil de ses prédécesseurs : il s'agit de dessiner les contours des exigences importantes, mais parfaitement identifiables, du concours de l'agrégation. L'excellence visée n'a rien d'irrationnel, et ce bilan se veut un point d'appui pour le travail des futurs candidats. C'est un *outil de travail commun*, et un véhicule d'information.

Il est rituel d'envisager les performances des candidats à la lumière des défaillances, parfois surprenantes, de certaines copies. D'aucuns se présentent à ce concours prestigieux dans une impréparation qui souligne encore plus le manque de culture raisonnée et de maîtrise de l'écrit. Ce n'est pas là une perversion des correcteurs, mais un moyen de rappeler qu'il faut absolument être agrégatif avant d'être agrégé. La *préparation* au concours doit être soutenue, bien sûr, et tournée vers le travail de fond, et non vers ce que l'on croit être les attentes des correcteurs, ce qui peut conduire à faire des allusions à des auteurs ou des concepts dont



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

on se dit qu'ils seront appréciés. Mais lorsqu'il s'agit *d'imaginer* ce que le jury peut bien attendre de particulier, ce qui serait gage de réussite, on fait souvent abstraction de ce que les rapports énoncent effectivement. Le jury n'attend rien d'autre que ce que ce rapport, à son tour, va énoncer.

Les correcteurs n'ont pas été « séduits » par ces travers, quoi qu'il en soit, et ils ne l'ont pas été non plus par les meilleures copies, précisément, parce qu'elles ne cherchaient pas à influencer le lecteur, mais à nourrir sa bonne volonté d'idées pertinentes et de questions riches. Il y a finalement une très grande exigence dans ce concours, et elle va jusqu'à la simplicité de la préparation et de la composition.

#### II – Remarques générales sur la préparation du candidat

L'épreuve obéit à des *règles formelles* correspondant à une maîtrise rhétorique élémentaire, qui impliquent néanmoins un entraînement régulier, car nul ne saurait exposer sa pensée de façon précise sans l'acquisition d'une certaine habitude de l'exercice. On n'a pas toujours le sentiment que cet entraînement ait été suivi avec persévérance : il y a trop de copies informes au regard des critères d'évaluation.

Il faut se débarrasser de ces *scories* que sont les titres apparents, les intertitres plus ou moins calligraphiés et égrenant des mots-clés sans rapport logique entre eux ou avec le sujet. Le travail demandé est plus simple et rigoureux que cela. Il faut se confronter modestement et courageusement aux exigences de la composition, une introduction prenant en charge le sujet, un plan progressif ménageant des transitions claires, et une conclusion opérant une synthèse, sans se livrer à des considérations impossibles à développer (comme des citations ou des références, par exemple).

Rappelons que le jury de l'épreuve d'Esthétique n'attend pas une production de spécialiste de la philosophie, mais toutefois la mise en forme par le candidat d'une réflexion rigoureuse et informée sur sa spécialité.

Il faut souligner l'importance du travail *d'appropriation des connaissances* : la richesse qualitative des contenus est décisive à ce niveau. Si l'on attend une culture assez vaste, cet objectif d'érudition est souvent mal compris et de toute façon inopérant. La qualité des références (exemples artistiques et textes théoriques) doit primer, et la recherche d'une certaine quantité donne parfois lieu à des résumés ridiculement brefs d'un maximum d'auteurs de la bibliographie. La réussite exclut ce genre de *digest* indigeste, mais passe par l'appropriation de quelques textes, dont on aura pris soin d'effectuer la lecture et l'étude par soi-même, quand bien même ils auraient eussent été rencontrés à l'occasion d'une préparation.

Ainsi, nous aimerions faire l'éloge de la *simplicité* (commençant par la prise en compte lucide du sujet), et de la *complexité* (par la mise en perspective des thèses et des critiques, la précision des définitions notionnelles, la volonté démonstrative qui n'oublie jamais de laisser place au questionnement). Nous tenons là l'idéal régulateur d'une pensée honnête et exigeante. Corrélativement, nous voudrions faire la chasse à la *complication*, c'est-à-dire au vocabulaire mal maîtrisé qui entend faire illusion, à la cuistrerie faussement érudite. Nous sommes persuadés que les candidats qui y succombent peuvent faire beaucoup mieux en se débarrassant de ces scories. Leur copie, d'une part, et, en amont, leur travail de préparation s'en trouveront valorisés.

#### III – Critères d'évaluation

##### 1) L'élaboration d'une problématique claire et pertinente à partir de la question et du texte proposé

Gageons que la nouveauté du thème de la session 2016, « Art et temps », explique une volonté chez certains de livrer au correcteur ce qui a été vu dans l'année sur la notion de temps, quand bien même cela ne correspondrait pas à la question posée. Nous avons eu droit dès lors à des méditations souvent hors sujet sur le temps et sa représentation dans l'art, sur le type de temporalité dont l'œuvre peut être porteuse ou bien un parcours fleuri d'auteurs. Certaines copies avaient des éléments de connaissance à faire valoir, mais rappelons que le *hors sujet* reste la condition dirimante de toute réussite dans ce genre d'exercice.





## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

Outre la nécessité de poser un problème qui serve de fil conducteur, l'originalité de notre épreuve tient au fait qu'il faille se concentrer à la fois sur une question et sur un texte. Il faut donc se concentrer sur la question *et* sur le texte, c'est-à-dire sur leur rapport, afin de ne pas s'égarer, car la réflexion sur l'un peut nous condamner à oublier la singularité de l'autre. Si le travail de *recherche* impose, au brouillon, l'examen successif des deux sources, ce travail d'analyse doit impérativement donner lieu à une approche synthétique, de façon à élaborer une *problématique* claire et pertinente. Elle sera exposée dès l'introduction. Une « problématique », c'est à la fois un problème et les conditions de sa résolution progressive. Un *problème*, selon la définition limpide d'Aristote, c'est une question à laquelle on ne saurait apporter une réponse unique et objective. Plusieurs argumentations raisonnables doivent alors être confrontées. Cela donne, en deux parties par exemple (la « thèse » – réponse la plus évidente mais incomplète à la question – et l'« antithèse », retour critique sur le premier moment, mettant en lumière ses insuffisances, sans toutefois en détruire le sens), l'occasion de développer pour finir une réponse plus exacte ou plus complète à la question posée. Ce que l'on a coutume de nommer « synthèse ».

Dans ce travail de composition, il faut bien distinguer le temps de la *recherche* de celui de l'*exposition*. De nombreux candidats, devant la *question* posée cette année, comprennent « *l'art a-t-il besoin du passé ?* ». On ne fait pas alors de distinction entre le passé de l'art et la représentation du passé en art et les copies s'égarer en multipliant les exemples, du côté de la peinture d'histoire souvent, pour établir une évidence ici hors de question : les artistes ont souvent trouvé dans leur connaissance de l'histoire des hommes matière à créer. Certes, mais *son* passé n'est pas le passé en général, et l'on s'étonne que ce hors sujet massif ait pu être si fréquent.

De même, dans le *texte de Kandinsky*, la phrase initiale est parfois immédiatement convertie en un lieu commun : « toute œuvre d'art est fille de son temps » devient « toute œuvre d'art est témoin de son temps. ». L'art – comprendre l'œuvre d'art – est le reflet d'un contexte historique, et le chroniqueur des événements de son époque : Napoléon Bonaparte par exemple, a été à l'origine de certaines compositions le mettant en scène – on énumère alors David, soit, et Géricault, ce qui est moins évident, en dehors du fait que Kandinsky, lui, parle du contexte esthétique qui nourrit consciemment ou inconsciemment l'artiste. Il est question des formes, et non du sujet de l'œuvre. On peut citer David, si l'on veut, mais pas en raison du fait qu'il peint un sacre dont il est le contemporain.

Le texte n'était pas en tant que tel une surprise déstabilisante pour des agrégatifs d'Arts plastiques. Mais bien des copies sacrifient à une paraphrase trop plate, décrivant chronologiquement la succession des propositions au lieu d'*expliquer* le sens et l'articulation des idées. D'autres négligent le texte, et se lancent imperturbablement dans la dissertation. On peut rappeler ici un conseil méthodologique : l'étude précise du texte est requise, mais il vaut mieux prendre en compte la question pour mener cette étude, et rester ainsi centré sur le sujet. Donc il convient de ne pas oublier *la question en menant la lecture*, car le hors sujet survient non pas quant on sort du sujet mais quant le sujet sort de notre pensée.

## 2) La mise en œuvre d'une démonstration personnelle, argumentée et convaincante

Une démonstration personnelle et argumentée ne peut pas être mise en scène, ni en place, par une *avalanche de questions*. C'est trop souvent l'*ersatz* d'un questionnement ordonné. Quand on dénombre pas moins de 18 phrases interrogatives dans une page, on ne peut qu'être étourdi, alors qu'on devrait être orienté par le candidat, qui doit produire un travail achevé, et non un agrégat de questions. Le même travers se répète régulièrement, comme si la dimension philosophique de l'épreuve induisait un questionnement compulsif. Il y a là plus d'immobilisme que de dynamisme – ou bien, une fois de plus, on peine à distinguer ce qui relève de la recherche, au brouillon, et ce qui est approprié pour l'exposition.

Ainsi l'argumentation doit être *pertinente*, ce qui exclut les discours convenus de mise en conformité avec le respect formel de règles institutionnelles, et *cohérente*, ce qui exclut les juxtapositions plus ou moins fortuites. Un des grands défauts rencontrés dans les copies est *l'association d'idées*. Rien n'est plus proche en apparence que l'association d'idées et un raisonnement argumentatif construit, mais sur le fond tout les oppose. Dans le premier cas, toute volonté organisatrice, toute démarche méthodique, poursuivant clairement un chemin logiquement construit, s'absente. Dans le second cas, ce ne sont pas des contrastes, des res-



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

semblances ou de contiguïtés qui d'eux-mêmes créent des rapprochements, mais la pensée qui explicite des rapports logiques et sémantiques. Ainsi, quel rapport entre ce qu'un candidat croit avoir compris du célèbre rapprochement opéré par G. Didi-Huberman entre telle fresque du couvent San Marco de Fra Angelico et le *dripping* de Pollock (on y reviendra dans la partie consacrée à l'usage des textes théoriques), et l'idée d'un palimpseste caractérisant les œuvres d'art ? Cela entraîne le candidat, en l'occurrence, vers la notion de durée selon H. Bergson, flux où le passé et l'avenir ne sont pas distingués (car on confond au passage le caractère continu de la durée et la confusion des aspects du temps).

### 3) La présence d'exemples artistiques bien exploités

Le correcteur s'attend, de la part de plasticiens, à ce qu'une familiarité personnelle et savante, tout aussi bien avec des œuvres d'art, nourrisse les travaux. Or, là aussi, on doit rappeler que mentionner et accumuler les illustrations ne suffit pas à donner corps à des idées précises.

Passons sur les erreurs et la désinvolture. Sur « la peinture des Ambassadeurs », qui attend en vain d'être attribuée à Holbein, sur « Duchamps », sur « Manet » (sic !), sur *Olympia* qui devient *L'Olympia* comme si l'article était dans le titre (confondant symptomatiquement le tableau de Manet et l'œuvre dont nous parlons), sur l'attribution de *La Liberté guidant le peuple* à Géricault, sur *Le Radeau de la Méduse* peint en 1919, sur Michel Ange qui a peint « la coupole de l'Église du Vatican », sur Kandinsky auteur du *Carré blanc sur fond blanc*, sur la confusion entre la série des *Ménines* de Picasso et le fait que *Les Demoiselles d'Avignon* serait la reprise d'un « célèbre tableau de Velasquez », sur Baudelaire auteur du *Dormeur du val*, sur Boltansky, sur un Kiefer « plus que chamboulé » par les camps nazis, et Klee auteur de *Point ligne plan...* On peut éviter également de s'avancer imprudemment en affirmant que la photographie a été inventée en 1837, et le cinématographe en 1908.

Les candidats qui restituent avec exactitude un exemple, en étant scrupuleux sur les faits, et exigeants quant aux idées éclairantes pour le traitement du sujet, sont valorisés. Il n'est pas nécessaire pour cela de citer des dizaines d'œuvres.

Le travail de Roman Opalka, très souvent cité, n'était peut-être pas adapté pour traiter notre question. S'il est vrai qu'il entreprend avec *1965/1*, de matérialiser le passage du temps par la peinture des nombres, l'enregistrement de la voix et l'autoportrait photographique, cette référence ne correspondait pas à la question posée cette année. Cette œuvre passionnante pour traiter de la temporalité de l'œuvre d'art et dans l'œuvre d'art, a été travaillée dans l'année, par beaucoup, ce qui est compréhensible. Reste qu'il faut exercer un jugement perspicace et adapté à la question. Le candidat doit admettre qu'il est normal de n'utiliser quantitativement que peu d'éléments de connaissance le jour de l'épreuve, au regard de tout ce qui aura été étudié auparavant – c'est le contraire qui serait inquiétant.

Le rapport Titien-Manet a donné lieu à des développements contrastés. De la *Venus d'Urbino* à *Olympia*, il n'y a pas répétition de formes, en effet (1<sup>er</sup> § du texte), mais la reprise d'un thème. On a rarement analysé la dimension originale de cette inspiration, comme D. Arasse (lecteur ici de M. Fried, in *Le Modernisme de Manet*) qui voit dans le changement du décor, la suppression de la perspective et la posture du personnage une affirmation moderne de la planéité de la peinture. Manet n'a pas seulement remplacé Vénus par une courtisane, mais il a placé littéralement en *surface* ce qui était *dans* le tableau du Titien : l'effet de cette planéité renforcée, c'est que l'image à regarder regarde le spectateur.

La qualité de l'interprétation se révèle *a fortiori* dans les œuvres bien connues. On ne doit pas s'interdire *Les Demoiselles d'Avignon*, qui est un tournant dans l'histoire de la peinture. Raison de plus pour ne pas s'autoriser la banalité ou le cliché. Dans trop de copies, on a l'impression d'un Picasso chineur, qui, en mal d'inspiration, se libère de l'académisme en peignant, un masque africain à la main. Un masque, c'est le cas de le dire, car on a parfois l'impression que tous les visages sont peints sur ce modèle, alors qu'il y a à gauche trois portraits typiques de l'art ibérique, qui fournissait ici un bon exemple de primitif non exotique.

A propos de la référence à l'art africain : les candidats interprètent souvent le « primitif » du texte de Kandinsky comme renvoyant aux arts premiers – voire à l'art pariétal (et non à l'art traditionnel russe, ou bien



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

aux peintres primitifs flamands, par exemple). Quand bien même on accepterait cette interprétation (encore faudrait-il éviter de faire comme si elle allait de soi), il faut comprendre la fascination de Picasso pour cet art dans sa fraîcheur et son mystère, qui est aussi culturel. Lorsque tout le monde se met à apprécier esthétiquement ces objets, il s'en détourne. Pas d'appropriation, pas d'imitation, pas d'instrumentalisation : on cherche bien « l'essentiel intérieur » *via* une expressivité brute.

Travers inquiétant pour des plasticiens : si l'on sait ne pouvoir rencontrer que *des* interprétations d'œuvres d'art, on a néanmoins tendance à poser (par inquiétude ou par snobisme ?) *telle* interprétation comme une réponse certaine ou unique. La prescription d'une signification révélée réduirait l'herméneutique à un jeu de société à la fois vain et prétentieux. Certains candidats ont alors un désir de dogmatisme déplacé. En revanche, il faut jouer sérieusement le jeu de l'interprétation, qui est une pensée vivante, exigée par l'objet dont on parle, dont le sens excède toujours la signification explicite. C'est la vertu de l'expression artistique, non sa faiblesse – même quand il s'agit de produire une argumentation.

#### La connaissance de textes théoriques bien assimilés et non récités

On passera encore sur des maladroites comme l'évocation de la « vision apollinaire » chez Nietzsche, sur « Lucaks » (car on imagine mal citer un auteur dont on n'a pas retenu l'orthographe du nom), beaucoup de ces maladroites, en soi pardonnables, dénotent le manque de travail et de lecture de première main. Dans une composition à visée philosophique, on ne peut faire l'économie d'une authentique fréquentation des textes – ce qui ne signifie pas connaître tous les textes de la bibliographie, car ce contresens conduit certains à des énumérations vaines, comme on l'a dit.

On est davantage encore stupéfait d'apprendre que Benjamin (et Adorno, pour faire bonne mesure) a réfléchi au support que sont les DVD dans son ouvrage sur la reproductibilité des œuvres d'art. Il y a sûrement une rédaction approximative derrière cette affirmation, mais il faut à tout le moins se relire. Un défaut récurrent, dans le même ordre d'idées, est le *name dropping*. Le « lâcher de noms » devrait être considéré comme l'exacte antithèse d'une culture assimilée – en dehors du fait que le procédé cache mal un mensonge pur et simple. Il n'est pas possible de voir cités Aristote puis Hegel en l'espace de 10 lignes ; surtout lorsque deux paragraphes plus loin dans la même copie on évoque Adorno, Simmel (« Georges »), Ricœur et Rancière en 10 lignes à nouveau.

Rappelons qu'une *référence* n'est ni une citation, ni une mention, mais l'analyse personnelle et précise d'un contenu de connaissance répondant à une idée ou un problème. Il faut se demander ce qui justifie qu'on sollicite cette référence, sachant qu'il est nécessaire et d'en expliquer le sens, et d'en montrer l'enjeu, relativement au sujet. Ces deux conditions sont obligatoires.

Ce principe d'économie est à double tranchant : une copie explique bien le texte, au premier abord, en mobilisant une lecture du *Partage du sensible* de J. Rancière, qui oppose *régime poétique* et *régime esthétique* des images. Mais la référence est trop exclusive, et le texte n'est finalement lu que comme illustration de la pensée de J. Rancière, tandis que la question est oubliée – et ceci explique cela. Cela donne une copie moyenne, où l'on a le sentiment que le candidat avait la capacité de faire mieux avec plus de lucidité.

Le livre de G. Didi-Huberman, *Devant le temps* (sous-titré « Histoire de l'art et anachronisme des images »), a très régulièrement été cité. La référence a été révélatrice de la qualité de la préparation et de la lecture du candidat. On a parfois l'impression que l'auteur a vu Pollock dans les pans étoilés sortis de cadres en trompe-l'œil sous la fresque de Fra Angelico *La Madone des ombres* au couvent San Marco à Florence, dans une sorte d'illumination analogique et dilettante... On oublie alors le travail de l'historien, conscient de la fertilité de l'anachronisme décalé, déplacé, dont il se méfie tout en le cultivant. Ce travail n'est pas dogmatique mais audacieux, et il faut lui conserver son caractère heuristique.

L'historien ne se demande pas si l'art a besoin de son passé, mais il sait que l'œuvre présente est riche d'un passé sous la forme d'un outillage esthétique et intellectuel – tout en disant que cette approche « euchronique » est superficielle. Il faut tenter l'anachronisme, mais il doit être en même temps incongru (comme de voir transparaître dans la fresque renaissante le *dripping* de Pollock), et contrôlé c'est-à-dire pleinement



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

conscient. Les candidats ont trop vite fait de transformer en affirmation les hypothèses. Or, on peut et on doit dire des choses claires qui sont en même temps des pistes conjecturales – parce qu'il y a une nécessité d'essence à le faire en histoire.

Les philosophes, quant à eux, connaissent un destin variable dans les copies. On ne peut pas commencer sa copie en disant « Si l'on part du principe kantien selon lequel l'art n'a pas de fin (...) », parce que l'introduction n'est pas le lieu d'une référence, et parce qu'on énonce un énorme contresens dès la première phrase, dans la mesure où on fait un usage incontrôlé du concept de fin chez Kant. On doit bannir les allusions *via* la mention d'un auteur entre parenthèses : « notre condition terrestre, soumise au temps et à la finalité (Kant) ». Outre la confusion de l'eschatologie et de la téléologie, qu'apporte cette mention gratuite ? Elle ne fait que dévaloriser un peu plus un travail négligent. La même copie, pour parler de la nécessité de se représenter l'écart entre passé et présent ajoute entre parenthèses « Bergson ».

Un agrégé du second degré, futur enseignant, a la responsabilité de porter les œuvres et les pensées du passé : on lui enjoint ici de ne pas « couper le cordon » avec le passé comme dit la copie, trop vite, et même de bannir cette pratique. On retrouve trop de clichés sur Platon dont *La République* bannit « les artistes », et trop de réduction de sa critique de la *mimesis* à une hostilité envers l'art. Hegel est souvent caricaturé, avec une dialectique qui fait violence à l'histoire de l'art. L'art romantique dépasse l'art classique, c'est certain, mais... on ne dit pas pourquoi, c'est-à-dire en quel sens. Ce que l'on croit savoir de la dialectique sert de pince multiprise pour traiter de l'histoire de l'art : attention à l'argument d'autorité – et c'est à cela qu'aboutit toute référence mal maîtrisée.

Que dire du jargon et de la cuistrerie, certains concepts complexes flottent, inexpliqués, dans les nuages. « L'œuvre s'exprime par strates, par rhizome » (pour évoquer Warburg et l'œuvre d'art fantomale). Pire qu'un Deleuze mal digéré, il y a le jargon pseudo-heideggérien. Ainsi, une copie énonce que « les expressionnistes abstraits américains revendiquent une rupture en un geste phénoménologique », et « les abstractionnistes abstraits abstraits sont pensées dans la durée de leur création, dans un temps immédiatement révolu faisant écho à la théorie du "dasein", "l'être-là" de Heidegger. ». Plus loin, on confond la dimension historique avec le déterminisme sociologique. Finalement, Heidegger est cité au profit d'un historicisme verbeux qui entraîne dans sa chute et la philosophie, et l'art, et l'histoire. Bref : tout cela n'est pas sérieux, et c'est à cela qu'on reconnaît l'esprit de sérieux.

#### 5) La rédaction, la qualité de la langue, de l'expression

Dans la continuité de l'usage des références, qui exige modestie et rigueur, la rédaction doit s'affranchir de toute fausse conceptualité. Il faut faire un effort spéculatif, mais il n'y a pas de raison que cela se traduise par un propos confus et du verbiage.

Le respect de l'orthographe en général (« Intrasèque », « apprentissage », « Almagne »...), et en particulier à propos du vocabulaire technique est une condition dirimante. On ne peut pas prétendre faire de la métaphysique en écrivant « onthologie » ; on a le droit, si c'est justifié, de faire usage de concepts étrangers, mais alors on n'écrit pas « folkgeist » pour exprimer l'esprit du temps en allemand. Le jury est forcé de constater que la qualité générale de l'orthographe des copies est consternante. Le concours de l'Agrégation est un concours de recrutement, et faut-il rappeler aux candidats qu'ils visent ici des fonctions d'enseignement dans lesquelles ils auront à s'exprimer par écrit à destination de leurs élèves, des parents et de l'institution ? On pardonne des erreurs, mais on ne peut envisager la réussite à un tel concours sans une exigence exemplaire à cet égard. On prendra également soin d'éviter les expressions familières et fautives, ainsi que les slogans et proverbes : « à l'heure d'aujourd'hui », « rien ne se perd, tout se transforme », « l'art a-t-elle besoin de son passé ? », « on ne ferait *que* de créer des œuvres mort-nées », « il faut mettre un bémol » (pour annoncer une partie critique).

Il faut la même tenue dans l'expression que dans la construction. Ainsi, on évitera de terminer sa copie par un aveu d'échec ou d'absurdité, en affirmant que de toute façon, personne n'arrive à définir l'art, et que comme c'est un préalable à toute autre question ... on ne peut rien dire.



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

On aura deviné en creux que bien des copies correspondent à ces critères d'évaluation, évitant tous les défauts majeurs recensés ici, et donnant une réponse fondée, à une question correctement problématisée car articulée à la lecture du texte. On peut proposer des pistes pertinentes de ce que pourrait être ce travail.

#### IV – Éléments d'explication du texte

Il était demandé cette année d'expliquer les trois premiers paragraphes de l'introduction à *Du spirituel dans l'art (et dans la peinture en particulier)* de V. Kandinsky, paru en 1912 et rédigé entre 1905 et 1910. La connaissance de l'ouvrage n'était bien sûr pas requise, mais au regard du sujet de dissertation qui l'accompagnait, il était souhaitable de souligner la forte conscience historique qui caractérisa la production plastique durant ces années d'avant-guerre. La création se soumit alors à un impératif d'innovation comme rarement dans l'histoire de l'art. Le défilé des avant-gardes à un rythme accéléré depuis les années 1870 en témoigne. La façon dont une œuvre venait prendre place dans une histoire de l'art, sa manière de « faire date », devint alors souvent un élément de sa manifestation même. Kandinsky fut un acteur majeur de cette chronique, il n'est pas étonnant que son célèbre ouvrage s'ouvre avec ces lignes qui posent la question du rapport de l'œuvre d'art avec les œuvres du passé.

Lorsque les candidats ne se sont pas contentés d'une rapide évocation du texte, ils ont assez généralement vu que l'auteur s'attache à distinguer deux façons pour une œuvre d'afficher une « forme d'analogie » avec des œuvres passées. La première, toute en extériorité, est condamnée sans ménagement, la seconde, issue de davantage d'intimité entre présent et passé, semble plus légitime. Mais avant de détailler ces deux manières, il fallait remarquer que cette distinction est faite après un propos liminaire (première phrase-paragraphe), qui donne au texte toute son orientation et qui en conditionne la compréhension, parce que cette première phrase ne porte pas sur le rapport de l'art avec l'histoire de l'art, mais bien avec l'histoire et le temps en général. La réflexion de Kandinsky sur le rapport de l'art avec son passé est ici conditionnée par l'affirmation d'un certain rapport de l'art avec le temps en général.

En affirmant que « toute œuvre d'art est l'enfant de son temps », Kandinsky lie de la façon la plus forte, d'un lien parental, l'œuvre et son temps, son milieu, son « ère culturelle ». Une œuvre n'est vivante que si elle naît de son présent. L'affirmation peut paraître assez banale, mais ce rapport au présent est immédiatement redoublé et complexifié puisque l'œuvre est aussi « mère de nos sentiments ». Enfant et mère, elle accouche ce présent dont elle naît. Elle advient par ce présent qui advient par elle. On reconnaît ici la puissante logique expressionniste qui porte tout le propos de l'ouvrage de Kandinsky : il y a dans le présent quelque chose qui demande à se manifester, qui ne le pourra que par l'art, à condition que lui-même ait d'abord su descendre aux racines secrètes de son temps. Ces racines n'ont rien d'un héritage, elles sont le moment inchoatif du présent auquel l'œuvre devra donner forme présentable. L'art ne s'enracine pas ici dans le passé, mais dans un présent souterrain qu'il va chercher à porter au jour. Le rapport de l'art avec le temps en général ainsi établi, Kandinsky va pouvoir passer à ce qui fait l'essentiel du texte : l'étude du rapport plus particulier de l'œuvre avec le temps de l'art, donc avec son passé.

Si le présent est la dimension temporelle exclusive de l'art, il n'est pas étonnant de voir Kandinsky, au deuxième paragraphe, rejeter la réutilisation de « principes d'art anciens ». En quoi consistent-ils ? Ce sont des principes dont l'emploi « n'aboutira qu'à la création de formes [...] sans âme ». Ce sont donc des principes formels, tels que le réemploi des formes grecques. Les candidats n'ont pas suffisamment relevé cette dimension formelle des emprunts au passé, ce qui a pu en conduire certains à fausser ces lignes en les illustrant par des réemplois de motifs picturaux (c'est un constat assez inquiétant que la rareté et la pauvreté des approches formelles dans les copies). On peut penser ici, par exemple, à la façon dont Auguste Perret, au moment même où Kandinsky publie ces lignes, habille de pilastres la façade du théâtre des Champs Élysées, derrière laquelle se tient pourtant l'innovation majeure d'une architecture toute en béton. C'est cette reprise de formes qui produit des œuvres sans vie, et non le fait que, sur la même façade, Antoine Bourdelle emprunte à l'iconographie très classique des Muses les sujets de ses figures traitées, elles, selon des principes formels non classiques. Les principes formels d'un temps de l'art ne peuvent être qu'à lui, parce qu'ils ont, selon Kandinsky, une « signification » et que celle-ci émane d'une « sensibilité » ou d'une « vie intérieure » dont nous savons depuis la première ligne qu'elles sont éphémères. Un peu d'attention au texte ici



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

est nécessaire pour montrer que sa critique s'enracine dans une esthétique expressionniste et formaliste. Sortis de leur temps propre, ces principes formels donnent une ressemblance extérieure sans « signification intérieure ». Extériorité sans intériorité, c'est-à-dire : absence d'expressivité, appelée ici « mimique ». L'image classique de l'imitation simiesque est alors convoquée, dont on pouvait remarquer qu'elle est légèrement décalée de son emploi fréquent puisqu'elle ne sert pas à dévaloriser l'imitation de la nature, mais l'artiste qui singe ses prédécesseurs. On trouve la même analyse dans « Sur la question de la Forme », l'important texte que Kandinsky fait paraître au même moment dans l'*Almanach du Blaue Reiter* : « la forme est toujours liée au temps [...] La forme est l'expression extérieure du contenu intérieur. C'est pourquoi on ne devrait pas diviniser la forme ». Entendons : on ne devrait pas l'éterniser.

La critique de la « mimique » des principes formels ne conduit pourtant pas Kandinsky à invalider tout « emploi de formes qui ont, dans le passé, servi avec succès ». Mais cela ne peut avoir lieu que dans des conditions précises que le troisième paragraphe va exposer en montrant que l'on ne peut plus alors véritablement parler d'imitation. Cela se produit quand une œuvre, ne se développant que selon sa propre « nécessité fondamentale », se trouve *in fine* analogue à certaines formes anciennes. Une analogie involontaire en quelque sorte, inconsciente d'elle-même tandis qu'elle se produit, et que l'œuvre découvrirait en se découvrant, jamais le résultat d'un modèle adopté intentionnellement. Il faut pour que cette heureuse conjoncture se produise deux conditions : une analogie profonde, spirituelle, entre deux périodes différentes (« la ressemblance de l'ambiance spirituelle ») et l'application de l'art à n'être qu'expression de cet « Essentiel Intérieur ». Alors seulement, totalement concentrée sur elle-même et ne cherchant pas autre chose qu'à manifester son intime contenu spirituel, l'œuvre pourra se révéler à elle-même analogue à ce qui, déjà, eut lieu. Il s'agit, on le voit, de toute autre chose qu'un travail d'imitation, fut-il inspiré, décalé ou interprétatif. La ressemblance est ici tellement essentielle qu'elle est involontaire, comme accidentelle, et sans doute paradoxalement moins manifeste aux yeux du spectateur que l'analogie par imitation simiesque. Les principes formels anciens sont retrouvés, jamais adoptés comme tels. Et c'est pourquoi, au moment d'illustrer son propos, Kandinsky se place en position de spectateur davantage que de créateur. Il parle de la « sympathie » et de la « compréhension » que lui et certains de ses contemporains peuvent éprouver pour « les Primitifs ». Il est possible ici de rapprocher cette « sympathie » de l'empathie (*Einfühlung*), notion-clé de l'expérience esthétique au temps de Kandinsky. Selon les termes de R. Vischer qui en est l'origine, l'empathie désigne le fait d'attribuer à des « formes représentatives dénuées de vie propre [...] un contenu plein de sentiment en vertu d'un acte involontaire de transfert de notre propre émotion » (*Sur le sentiment optique de la forme*, 1873). Qui sont ces Primitifs avec lesquels les productions contemporaines peuvent avoir une analogie par sympathie ? On pouvait (et cela fut fréquemment mentionné) penser ici aux arts exotiques (africains, océaniques...) dont on sait l'importance au début du xx<sup>e</sup> siècle, ou encore à l'art roman ou à la première Renaissance, mais il était plus juste avec Kandinsky (et cela fut ignoré), de penser aux estampes populaires russes (les *loubki*) et aux peintures votives bavaroises qu'il avait choisies pour illustrer son texte de l'*Almanach du Blaue Reiter*, qui toutes mettent en évidence une composition dynamique triangulaire, forme primitive du « Triangle spirituel ». Le jury n'a ici invalidé aucune interprétation au sujet de ces « Primitifs » (tout en déplorant que les candidats fassent le plus souvent l'impasse sur leur mention) mais l'on pourrait tout de même remarquer qu'il n'est pas sûr que l'utilisation volontaire et très consciente du roman catalan ou de l'art océanique (plutôt qu'africain) par Picasso pour ces *Demoiselles d'Avignon* aurait relevé pour Kandinsky de cette commune « nécessité fondamentale », quasi inconsciente, qui seule fait « la bonne analogie ». Cela aurait permis d'introduire le problème de la diversité des modes du réemploi en art, essentiel pour la dissertation. Cette nuance permet d'affirmer finalement que ce texte n'est pas un « discours de la méthode » en vue de la bonne imitation. Il n'y a pas pour Kandinsky de bonne imitation. Mais il peut se produire, à certaines époques, une heureuse conjoncture permettant à certains, entièrement focalisés sur leur « Essentiel Intérieur », de sympathiser avec des œuvres anciennes portées par la même intériorité, le même « air du temps » et la même exigence expressive, de sorte que, cultivant cette « sympathie », ils s'y trouvent comme activés dans leur voie propre sans que jamais ces œuvres viennent tenir lieu de modèles. Les rapports de l'œuvre d'art avec son passé sont ici suffisamment subtils pour que son explication ait pu être proposée afin d'ouvrir la réflexion sur le sujet de dissertation qui l'accompagne. Encore fallait-il que les candidats profitent de ce texte en s'efforçant de l'expliquer avec un peu de soin. Le jury constate que cela fut trop souvent négligé alors que le texte ne posait pourtant pas de problème de technicité philosophique.



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

#### V – Propositions pour la dissertation

La dissertation d'esthétique de l'agrégation d'Arts plastiques est un exercice spécifique, dans la mesure où le sujet s'adosse à un texte dont il faut rendre compte avec une précision suffisante. Sur cette spécificité, nous invitons les candidats à relire les indications apportées par le rapport du concours de l'année 2015 (voir I. La spécificité de l'épreuve). En insistant sur la manière trop souvent succincte dont il a été rendu compte du texte, nous voulons rappeler que l'obligation d'expliquer en dissertant n'impose aucune méthode *a priori*. S'il est sans doute préférable de réussir à expliquer le texte au fil des différentes parties de la problématique, en faisant en quelque sorte dialoguer le texte avec la dissertation, cela n'exclut pas la possibilité (souvent utilisée par les candidats) de donner à l'explication la forme d'une première partie, pouvant servir, outre sa fonction propre, à lancer la problématisation. Le seul impératif, hélas souvent peu respecté, est que l'explication ne s'en tienne pas à l'évocation de deux ou trois idées générales (et approximatives) du texte.

Le sujet a la forme d'une question fermée. Une décision de réponse est donc attendue, même si elle doit être nuancée et se justifier par une argumentation faisant varier les points de vue. La question, nous semblait-il, ne présentait pas d'obscurité dans sa formulation, et rien ne justifie les très fréquents contresens des candidats qui se sont interrogés sur la temporalité de l'œuvre elle-même. Il importait d'y être attentif au moins à trois points : elle interroge sur l'art et pas seulement sur l'artiste, elle porte sur les rapports de l'art avec son passé et non avec le passé en général, et elle propose de penser ce rapport en termes de « besoin ».

#### La tentation de faire table rase

C'est l'expressionnisme spiritualiste de Kandinsky qui le conduit à refuser que l'artiste puisse consciemment aller chercher dans le passé les principes formels de sa création. Lorsque cela se produit, c'est, selon lui, toujours le signe d'un manque d'intériorité. L'artiste n'aurait en ce sens jamais besoin du passé. Il peut arriver que des formes présentes soient analogues à des formes passées, mais cela ne doit pas résulter d'un manque auquel l'artiste aurait répondu en se détournant de lui-même pour aller chercher dans le passé des solutions. C'est ce que veut illustrer l'iconographie de *Du spirituel dans l'art*, où Kandinsky choisit les *Grandes baigneuses* (version Musée de Philadelphie) de Cézanne ou *La Sainte famille* de Raphaël pour mettre en évidence cette dynamique formelle ascendante propre à l'expression du Triangle spirituel qu'il cherche, lui, selon d'autres voies, bientôt entièrement abstraites.

Cette esthétique expressionniste est la justification la plus évidente d'un refus de regarder derrière soi lorsqu'il s'agit de créer. Faire table rase du passé serait la condition de l'œuvre, dans une tentative problématique pour devenir un primitif, comme pourrait l'illustrer la carrière de Gauguin ou Cézanne déclarant « Je ne suis peut-être que le primitif d'un art nouveau ». Les candidats ont souvent évoqué Dada, à juste titre. Mais il aurait tout de même fallu remarquer que la *tabula rasa* dadaïste ne porte ni exclusivement ni même prioritairement sur le passé de l'art : « Ce que nous voulions c'était faire table rase des valeurs en cours, mais, au profit, justement des valeurs humaines les plus hautes. » (Tzara, 1963).

La tentation de l'oubli donc. Ou mieux : ne pas avoir de passé, puisque l'oubli délibéré sera toujours suspect de ne pas se libérer suffisamment du passé. L'enfance devient alors l'idéal de la création. Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, les dessins d'enfant ont commencé à retenir l'attention des artistes et des esthéticiens (« la première, la vraie naissance de l'art, puisque dans ces petits bonhommes au moins, tout embryon qu'il est encore, l'art existe déjà complet », R. Töpffer, *Réflexions et menus essais d'un peintre genevois ou Essai sur le Beau dans les arts*, 1848). Kandinsky confirme et radicalise : « Il y a une force énorme, inconsciente, chez les enfants, qui s'exprime là et qui situe leur travail sur un plan aussi élevé (et parfois plus élevé) que celui des adultes [...] L'artiste qui dans sa vie ressemble aux enfants peut atteindre l'harmonie interne des choses plus aisément que d'autres » (« Sur la question de la forme », *Almanach du Blaue Reiter*, 1912). Même engagement avec les expressionnistes du *Blaue Reiter* ou de *Die Brücke* : Ludwig Kirchner expose certains de ses dessins d'enfants avec ses œuvres adultes, Paul Klee en intègre quelques uns à son catalogue raisonné. Klee est ici le plus affirmatif, et l'on peut lire dans son *Journal*, l'année de parution de *Du Spirituel dans l'art* : « Il se produit encore des commencements primitifs dans l'art tels qu'on les trouverait plutôt dans les collections ethnographiques ou simplement chez soi, dans la chambre d'enfant. Ne riez pas lecteur ! Les enfants ne sont pas moins doués et il y a une sagesse à la source de leurs dons ! Moins ils ont de savoir-faire et plus



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

instructifs sont les exemples qu'ils nous offrent, et il convient de les préserver très tôt de toute corruption. Des phénomènes parallèles se trouvent chez les aliénés [...] Tout cela est à prendre profondément au sérieux, plus sérieusement que toutes les pinacothèques, dès lors qu'il s'agit aujourd'hui de réformer la peinture ». Les primitifs, les enfants et les fous, parce qu'ils ignorent le passé (du moins le croit-on), deviennent les véritables créateurs.

Quelques décennies plus tard, cela prendra le nom d'art brut, et les candidats ont trop rarement pensé à évoquer cette possibilité. C'est là pourtant que se trouve le rejet le plus affirmé de l'art des musées, pour ne faire place qu'à « des ouvrages artistiques tels que peintures, dessins, statues et statuettes, objets divers de toutes sortes, ne devant rien (ou le moins possible) à l'imitation des œuvres d'art qu'on peut voir dans les musées, salons et galeries ; mais qui au contraire font appel au fond humain originel et à l'invention la plus spontanée et personnelle ; des productions dont l'auteur a tout tiré (invention et moyens d'expression) de son propre fond, de ses impulsions et humeurs propres, sans souci de déférer aux moyens habituellement reçus, sans égard pour les conventions en usage » (Jean Dubuffet, « Notice sur la compagnie de l'art brut », 1948, repris dans *Prospectus et tous écrits suivants*).

Qu'il s'agisse des primitifs, des enfants ou des aliénés, les productions sont ici valorisées au nom d'une ignorance de fait du passé, supposée assurer l'innocence nécessaire à une expression intègre et intégrale. On sait la fragilité de ce présupposé. Bourdieu a écrit sur cette « sorte d'art naturel » qui n'existe comme tel que par un décret arbitraire des plus raffinés » et sur ces œuvres qui « ne peuvent apparaître comme telles qu'à un œil produit par le champ artistique, donc habité par l'histoire de ce champ » (*Les Règles de l'art*, p. 342). Lorsque les candidats ont évoqué cette « chance » primitive pour l'art, ils n'ont presque jamais évité d'adhérer naïvement à ce présupposé. Plus gênante encore la croyance, plusieurs fois présente dans les copies, en l'innocence d'un art au seul prétexte de sa nouveauté technique. Que la photographie ait pu apparaître longtemps après la peinture n'en fait pas, à son apparition, un art sans passé. Il suffit de se rappeler ici que le *Point de vue du Gras*, première image photographiée par Niepce en 1826, obéit très fidèlement au programme albertien de la « fenêtre ouverte par où raconter l'histoire ». Cet exemple célèbre aurait mieux servi à montrer qu'une technique nouvelle a eu ici besoin de se trouver un passé visuel pour faire œuvre.

Le besoin pour l'artiste de n'avoir plus besoin de son passé, affirmé assez radicalement par Kandinsky, s'avère donc doublement problématique. Il est toujours suspect de croire trop vite n'être « plus guidé par les haleurs » et avoir quitté « l'Europe aux anciens parapets » (Rimbaud, *Le Bateau ivre*) ; il est surtout tributaire d'un substantialisme qui imagine le sujet plein d'une vie intérieure aussi singulière qu'avidée de s'exprimer, une vie intérieure grandie volets clos dans des replis monadiques dont on comprend difficilement qu'ils aient tant de couleurs à exprimer. L'esthétique de la table rase est peut-être surtout le signe d'une crise fin XIX<sup>e</sup>, le signe d'un poids trop lourd des études historiques, dénoncé par Nietzsche dans sa *Deuxième considération inactuelle*, peu d'années avant Kandinsky. Mais si Nietzsche affirme d'abord que la connaissance du passé est devenue une menace pour la vie, c'est pour indiquer aussi vite que l'oubli est le privilège de l'animal et qu'il n'est pas donné à l'homme. Il forme donc le projet de distinguer et d'évaluer les manières de faire de l'histoire (monumentale, traditionnelle, critique ou scientifique) selon qu'elles sont plus ou moins utiles à la vie. L'art, dans ses manières de se rapporter à son passé, sera, au fil de l'essai, le domaine privilégié pour cette évaluation (les candidats ont négligé que Nietzsche parle de la connaissance de l'histoire en général, et pas seulement de l'histoire de l'art). La *Deuxième inactuelle* s'accorde donc avec une évidence : malgré les crises expressionnistes, l'histoire de l'art se confond presque avec l'histoire du (des) besoin(s) d'histoire de l'art. Et c'est cette histoire là qu'il s'agissait essentiellement de démêler.

#### « L'art est une mnémotechnie du beau »

Pour un praticien, comme pour un spectateur, il est difficile de nier que l'expérience de l'œuvre s'accompagne de réminiscences. Mais faut-il en faire un besoin ? C'est ce qu'affirme Baudelaire dans son Salon de 1846 : « J'ai déjà remarqué que le souvenir était le grand critérium de l'art ; l'art est une mnémotechnie du beau ». Même si c'est dans le présent que l'artiste doit trouver ses sujets (cf. *Le Peintre de la vie moderne*), c'est dans et par une certaine technique de la mémoire que la création devient possible selon Baudelaire (les candidats ont souvent évoqué ce texte, sans voir que chez Baudelaire, l'attention au présent n'exclut pas pour l'artiste le besoin du passé de son art). Si l'art est une *tekhnè*, c'est une technique de la



mémoire, l'art de « savoir y faire » avec le passé de l'art. On peut envisager ici, sans prétendre à l'exhaustivité, plusieurs sortes de « mnémotechnies ».

#### a) Plaidoyer en faveur de l'imitation

Kandinsky condamne toute imitation des formes anciennes de l'art. Il faut pourtant noter que cette veine expressionniste n'a pas toujours été aussi rétive à l'imitation. Dans le premier de ses écrits théoriques, publié en 1890, Maurice Denis affirme que si un artiste peut chercher en lui-même les principes formels de son expression, ou se tourner vers des principes scientifiques que la psycho-physique de l'expression et de la perception enseigne aux artistes (l'art aurait ainsi davantage besoin de la science que de son passé), il préfère, lui, se tourner vers la tradition décorative (le *quattrocento*, les byzantins et les phéniciens, entre autres), pour y découvrir et lui emprunter les grandes lois de l'expression. Aussi ce manifeste postimpressionniste en faveur de l'expressionnisme, s'intitule-t-il *Définition du néo-traditionnisme*. Dans sa recherche des formules expressives, Denis affirme avoir besoin d'aller chercher ses principes du côté d'une « tradition », une lignée historique, qu'il a lui-même élue, et n'y reconnaît aucune « mimique » stérile. Même si Kandinsky aurait sans doute décelé dans cet accomplissement de l'expression par imitation le signe d'un manque de véritable « nécessité fondamentale », il apparaît ici que la valorisation de l'expressivité n'implique ni une plongée aveugle vers un supposé « Essentiel Intérieur », oublieuse de ce qui fut, ni même le rejet d'une imitation des maîtres anciens, pourvu que cette tradition ne soit pas reçue passivement, mais qu'elle résulte d'un regard dans le passé qui aura d'abord su y découvrir (y inventer ?) ses modèles.

Même si nous nous accordons facilement avec Kandinsky pour rejeter l'imitation intentionnelle de formes anciennes érigées en modèles (refusant ainsi que l'artiste ait besoin de ce passé là), l'imitation a longtemps joui d'une tout autre estime. Sans entrer dans les complexités de la réhabilitation philosophique de la représentation face à la croyance en la vertu de la pure présence (cf. *Mimique*, J. Derrida), il faut rappeler que l'imitation fut ce « principe » au nom duquel Ch. Batteux, dans ses *Beaux-arts réduits à un même principe* (1746), a réuni, pour la première fois sans doute, les beaux-arts dans un genre commun, constitutif du « système moderne des arts » (P. O. Kristeller). Certes, il s'agissait d'imiter la belle nature et pas les formes anciennes de l'art, mais dans ses *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques dans la peinture et la sculpture* (1755), Winckelmann indiquera que l'imitation des Grecs s'impose à « nous » parce que la belle nature « nous » manque alors qu'elle ne leur faisait pas défaut. La visée n'a ici rien de « simiesque », la relation avec ce passé est plus complexe, elle est émulative comme le signale la célèbre formule de l'historien allemand : « La seule manière pour nous de devenir grands, et même, si cela se peut, inimitables, c'est d'imiter les anciens ». Dans sa brève carrière d'auteur (10 ans), Winckelmann aura travaillé à construire la légitimité d'une imitation des anciens (*Nachahmung*), contre une imitation servile pour laquelle il forgea le néologisme *Nachmachen*. Il y aurait donc ici la nécessité d'une imitation des anciens, en vue de la pleine réalisation du présent. C'est la voie que trace Nietzsche, dans sa *Deuxième inactuelle*, lorsqu'il évoque « l'histoire monumentale », cette mnémotechnie qui consiste à monumentaliser le passé (non pas l'étudier mais hypertrophier certaines de ses séquences), pour le célébrer en vue de s'y confronter. Là où les natures faibles risquent de tomber dans l'académisme dénoncé par Kandinsky, la Renaissance est pour Nietzsche la preuve que ce passé, imité et non copié, peut être un besoin vital et vivifiant. Il importe alors de remarquer qu'il s'agit, littéralement, d'une invention du passé : l'art a besoin de se construire un passé dont l'imitation sera, finalement, originale (on peut rappeler ici la très faible expérience directe que Winckelmann eut de cette Antiquité dont il exigeait l'imitation).

La différence entre la copie et l'imitation, lieu commun du discours sur les images et sur l'art, permettait de redonner une place à un besoin du passé et de faire droit à la sentence baudelairienne. On pouvait ici s'intéresser à la fonction pédagogique des Académies et montrer que l'académisme (notion qui n'a rien d'une évidence) n'en est pas la conséquence fatale. On pouvait aussi rappeler que lorsque Vasari rédige ses *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (1568), c'est afin de procurer des exemples aux artistes contemporains. Les exemples ici étaient innombrables, puisque l'histoire de l'art s'est essentiellement construite sur un tel rapport au passé. Les analyses sont pourtant restées assez pauvres sur ce sujet. Et le jury aurait apprécié que les candidats osent radicaliser, au moins à titre de suggestion, cette valorisation de l'imitation en pensant à évoquer les traditions artistiques qui font de la fidélité radicale aux formes reçues la condition de la création. C'est ce que signale Nietzsche lorsqu'il parle de la forme traditionaliste de



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

l'histoire qui ne veut connaître et présenter du passé que ce qui lui permet d'y construire une tradition dont le présent serait l'actualité. On se situe ici aux antipodes de l'esthétique expressionniste, quand l'originalité est étrangère aux préoccupations esthétiques et que l'art est une des principales conditions de ce que Lévi-Strauss appelle une « société à histoire froide ». On peut penser ici aux peintres d'icônes, quand peindre signifiait choisir entre des archétypes immémoriaux, mais aussi à la longue tradition des graveurs pour lesquels, du XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup>, produire n'avait pas d'autre signification que reproduire.

#### b) Mnémotechnies moderne et postmoderne

Dans la mesure où l'art est un *ars*, un savoir-faire, l'idée que toute production ait pour règle de connaître son passé afin de s'améliorer peut sembler aller de soi. C'est l'évidence qui guide, par exemple, le travail de Vasari. Mais comme le constate Hans Belting (*L'Histoire de l'art est-elle finie ?*) cette évidence s'est brouillée assez tôt dans le XIX<sup>e</sup> siècle et la modernité coïncide ici pour l'artiste avec une inquiétude : que faire du passé de mon art ? En ai-je encore besoin ?

La notion d'avant-garde, née à l'époque romantique, dessine l'artiste en éclaircur des temps nouveaux plutôt qu'en héritier d'une histoire à perpétuer. Il a moins besoin du passé de son art que du sens de son avenir. La connaissance du passé peut bien être présente (comment un artiste pourrait-il éviter de connaître l'histoire de son art ?), elle semble avoir cessé d'être un besoin. Mais comme le montre Clement Greenberg (« Avant-garde et kitsch »), le rapport de la modernité avec le passé de l'art est plus complexe que cette première apparence. Si la modernité se caractérise (avec Greenberg) comme l'affirmation de l'autonomie de l'art, alors toute création doit se comprendre comme radicalisation de cette autonomie. L'artiste moderne peut alors apparaître paradoxalement comme un imitateur, mais ce sont « *les modes et les procédures artistiques et littéraires eux-mêmes* » (Greenberg) qu'il imite, en vue de rendre manifeste les qualités proprement artistiques, et donc formelles, de son art. Pour cela, la connaissance du passé de son art est bien un besoin, non comme d'un modèle, mais comme l'indice de ce qui demande à y être relevé, au double sens du terme. Frank Stella, proposant ses *Black Paintings*, peut bien affirmer « ce que vous voyez est ce que vous voyez », et donner l'impression que l'histoire de son œuvre se réduit à l'actualité de sa présence matérielle, il reste qu'elle doit son existence à la façon dont il y réagit à l'expressionnisme abstrait d'après-guerre, qui pouvait lui-même se comprendre, selon le grand récit greenbergien, comme une avancée dans l'auto-affirmation de l'art. Là encore, dans la succession des avant-gardes, les exemples étaient innombrables. Et l'on pouvait bien sûr (plusieurs candidats l'ont heureusement fait) insister sur cet essentiel et paradoxal besoin de passé chez les avant-gardes, en évoquant, avec Harold Rosenberg, la « tradition du nouveau ».

Un candidat à l'agrégation ne peut en 2016 s'en tenir là dans la mesure où une large part de la création contemporaine ne répond à aucun des rapports au passé de l'art décrits ci-dessus. Lorsque Sherrie Levine peint des aquarelles reproduisant des tableaux de Fernand Léger, ou qu'elle photographie des tableaux de Van Gogh ou des photographies de Walker Evans (*After Walker Evans*) ; lorsque Vik Muniz reproduit *Le Semeur de Van Gogh* ou la face arrière du châssis de *La Vue de Delft* ; lorsque Ricardo Boffil emprunte tous ses éléments d'architecture à l'Antiquité ; lorsque Douglas Gordon propose une version très ralentie de *Psychose* qui en fait durer la projection 24 heures, bref, lorsque l'œuvre semble n'être qu'un jeu de citations, le rapport de l'art à son passé devient aussi envahissant que singulier. Dans ces pratiques, le passé n'est ni interprété, ni convoqué en vue d'être dépassé ou accompli. Sa présence massive, presque intacte, a pour effet paradoxal de le mettre à distance en même temps que de neutraliser sa valeur de passé. Il est comme déshistoricisé, et c'est comme si l'art était devenu le besoin de mettre à plat son passé pour en faire un spectacle de simultanités ignorant la successivité. Sans entrer dans les problèmes liés aux diverses interprétations de ces entreprises, elles-mêmes diverses, il est possible d'y voir avec H. Belting la tentative de liquider à la fois le sens vasarien de l'histoire de l'art et le grand récit moderniste d'un progrès dans la conquête par l'art de son autonomie. Ce serait la tentative, par un certain usage du passé, de délivrer l'art de l'histoire de l'art et d'en proclamer la fin, comme le fait Hervé Fischer dans la performance que Belting évoque en ouverture de son livre. Ou encore : le besoin pour l'art de convoquer son passé pour qu'il cesse d'être son passé. Mais on peut compliquer cette lecture du besoin postmoderne de passé si l'on suit la proposition de J.-F. Lyotard, qui considère ces citations du passé comme « analogue à l'utilisation de restes diurnes issus de la vie passée dans le travail du rêve tel que Freud le décrit dans la *Traumdeutung* [...] Le "post" de "postmoderne" ne signifie pas un mouvement de *come back*, de *flash back*, de *feed back*, c'est-à-



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

dire de répétition, mais un procès en “ana”, un procès d'analyse, d'anamnèse, et d'anamorphose, qui élabore un “oubli Initial” » (J.- F. Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*). En faisant du passé de l'art un ensemble de matériaux dont la citation serait analogue au travail d'élaboration secondaire dans le rêve, Lyotard semble faire du passé de l'art, contre Kandinsky, la condition d'une véritable expressivité.

#### Face à l'œuvre : quel besoin du passé ?

En demandant si l'art a besoin de son passé, le sujet ouvrait la possibilité de ne pas limiter l'étude au point de vue de l'artiste, mais de se placer aussi du côté de la réception de l'œuvre, celle du spectateur, du critique ou de l'historien, voire des institutions. Beaucoup de candidats n'ont pas négligé cette possibilité.

Pour le spectateur, la question peut sans doute recevoir des réponses diverses, en fonction du type d'œuvre envisagé. Sans tomber dans une mystique illuministe de l'immédiateté, il ne faut pas négliger la possibilité d'une expérience esthétique quasi vide de toute mémoire et seulement occupée par la présence de l'œuvre. C'est ce que défend B. Croce au nom de « l'insularité » de l'œuvre d'art, qui le conduit à affirmer qu'une œuvre d'art doit être interprétée à partir d'elle-même plutôt qu'à partir d'une histoire qui n'est jamais vraiment la sienne. Mais l'expérience esthétique est le plus souvent elle aussi une mnémotechnie du beau, au point que son intérêt semble parfois coïncider avec son pouvoir de faire lever en nous le passé. L'esthétique de la réception de H. R. Jauss, dans son souci de redonner à l'expérience esthétique son épaisseur d'historicité, emprunte à Gadamer le concept d'*horizon d'attente*, pour montrer que la présence d'une œuvre implique un horizon temporel, qu'elle contribue aussi à susciter, horizon d'attente qui suppose la connaissance de certaines œuvres et l'expérience du genre dans lequel s'inscrit l'œuvre présente (on ne lit vraiment *Don Quichotte* qu'à partir de l'horizon d'attente constitué par l'expérience des romans picaresques).

Déplacer la question du sujet du côté de l'histoire de l'art ne peut consister à demander si l'histoire de l'art a besoin du passé de l'art puisque son existence est, par définition, le déploiement de ce besoin. Mais l'on pouvait se demander si notre science de l'art a nécessairement besoin de prendre la forme d'une science historique de l'art (ce n'est pas le cas pour les autres sortes de produits techniques). Le point de vue historique est-il bien ici le plus recommandé ? C'était l'occasion de réfléchir sur un possible excès d'historicité dans notre rapport à l'art (Nietzsche encore). Dans cette perspective, les fonctions des lieux de conservation (musées, FRAC, cinémathèques...) et l'extension des procédures de patrimonialisation auraient pu être l'objet d'études pertinentes.

*In fine*, nous voyons qu'il est possible de nier et surtout de s'opposer à tout besoin par l'art de la prise en compte de son passé. Du côté de la création, il faut pour cela, essentiellement, penser l'œuvre comme pure expression subjective. Du côté de la réception, cela correspond à la prise de conscience du surpoids d'historicité qui caractérise souvent notre rapport cognitif et pratique aux œuvres. Il reste que l'histoire de l'art témoigne généralement de l'impossibilité pour l'art de ne pas se confronter à son passé, et surtout du besoin de s'y rapporter pour se construire. Cela peut se faire de multiples façons : émulation, élaboration d'une tradition, perpétuation intacte de schèmes immémoriaux, accomplissement d'un sens pour l'histoire de l'art, dépassement avant-gardiste ou citation postmoderne. Si le jury de l'épreuve d'esthétique a pu constater cette année une certaine faiblesse générale des copies, c'est qu'elles n'ont pas su envisager la diversité de ces possibilités. Mais c'est, hélas et surtout, pour avoir trop rarement pris en compte le sens du sujet, trop rarement donné le sentiment que le candidat était vraiment face à la question de savoir ce qu'un artiste peut bien avoir à faire avec le passé de son art. Pour avoir trop souvent donné l'impression que cette question, immanquablement présente pour tout praticien, était restée très extérieure tout au long du travail de dissertation.



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

---

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

---

## Programme retenu

Art, science et technique du XV<sup>e</sup> siècle à la veille de l'invention de la photographie

## Sujet 2016

Observer et représenter le monde de Brunelleschi à l'invention de la photographie.

---

Coefficient de l'épreuve : 1,5

## 1) Méthodologie

Il est vivement conseillé de se plonger dans les rapports des années précédentes avant d'entamer une étude des programmes imposés, ce travail doit ensuite se faire dans la plus grande curiosité intellectuelle des œuvres, des pratiques et des littératures sur l'histoire de l'art. Ce rapport entend donner des conseils aux futurs candidats en rappelant les écueils récurrents, à la fois dans l'exercice de la dissertation et dans l'analyse du sujet.

Appropriation de la bibliographie et de la référence artistique

Tous les trois ans, le programme des épreuves est renouvelé, avec deux thématiques offertes à la réflexion des candidats, l'une concernant les XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, l'autre abordant une période antérieure qui court de la Renaissance au XIX<sup>e</sup> siècle. Les candidats doivent absolument s'approprier la bibliographie fournie par le jury, afin de construire une réflexion progressive et formuler un discours sur les œuvres. Ces connaissances historiques seront utilisées comme des axes de réflexion dans la dissertation. Trop de candidats omettent cette bibliographie et ce long travail de préparation, ce qui donne des copies très superficielles car dénuées de références théoriques et donc de pensée élaborée et questionnante. Il est alors impératif de se confronter directement aux ouvrages conseillés. Ces références théoriques doivent être citées précisément avec le nom de l'auteur et le titre de l'ouvrage souligné dans la copie (par exemple : Erwin Panofsky, Galilée, critique d'art ou Etienne Jollet, Figures de la pesanteur. Fragonard, Newton et les plaisirs de l'escarpolette). De cette référence découle une analyse d'œuvre détaillée et argumentée (par exemple : L'Assomption de la Vierge de Ludovico Cardi dit Cigoli de 1612 et L'Immaculée Conception de Murillo, vers 1660, rendant compte des observations de la lune par Galilée ou Les hasards heureux de l'escarpolette, 1667 de Fragonard pour incarner les figures de la pesanteur et de la gravitation universelle). La connaissance précise de ces références artistiques est donc indispensable. Connaître une œuvre ne se limite pas à pouvoir en donner le titre, l'année, et le nom de son créateur, il faut aussi en saisir les matériaux, les techniques, les processus de création ainsi que la démarche de l'auteur.

Il est apprécié que le candidat s'appuie parfois sur une œuvre qu'il a observée lors de ses voyages. Cette dernière doit aussi servir de démonstration à la référence théorique dont elle devient le support. Bien argumentée et doublée de l'apport personnel, elle constitue le socle de la connaissance. La dissertation est donc un savant mélange de théories, d'analyse plastique et de réflexion personnelle sur le sujet proposé. Le jury apprécie à leur juste valeur des partis-pris forts, clairs et engagés, à condition que les références fassent preuve de justesse et de pertinence. Le travail de lecture et de réflexion en amont est donc indispensable :



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

le candidat doit s'entraîner et ne peut attendre le jour de l'épreuve pour mettre en relation œuvres, concepts et lectures.

L'agrégation d'Arts plastiques est un concours qui nécessite de la part des candidats une maîtrise historique et conceptuelle des œuvres, mais aussi une pratique, un engagement plasticien, une intelligence sensible, des savoirs techniques et plastiques. Ces lectures doivent être accompagnées d'une fréquentation assidue des œuvres, d'une analyse sensible et d'un regard critique portés sur elles. Alors que le programme pour les XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles se renouvelle à partir de la session 2016, le jury fait le vœu d'un engagement soutenu et passionné dans cette préparation. L'épreuve d'Histoire de l'art, comme le concours dans son ensemble, révèlent le goût des candidats non seulement pour la pratique des Arts plastiques, mais aussi pour une culture et une histoire des œuvres et des objets : un goût et un intérêt qui, s'ils sont transmis au jury, pourront vraisemblablement être transmis à de futurs élèves.

Or, peu de candidats sont « animés » par un réel investissement et ne témoignent de cette envie de partager une lecture, un passage, une citation, la rencontre avec une œuvre, un lieu, un musée. Trop de candidats ne proposent qu'une approche « intuitive » du sujet, basée sur des lieux communs non vérifiés, des idées toutes faites, une sorte de culture minimum et superficielle qui traduit en fait cruellement l'absence de préparation et d'approfondissement dans l'étude du sujet. Là où certains candidats terminent leur préparation, d'autres la commencent avec avidité et curiosité. L'écart entre ces deux attitudes est criant. Il s'agit ici, et à ce niveau, d'œuvrer en spécialiste, de faire part d'un apprentissage permanent, d'une curiosité et d'une soif d'apprendre toujours.

On a pu sentir, dans certaines copies, cette précipitation des sens qu'il faut énoncer, trier, hiérarchiser, mettre à l'épreuve du temps à travers une réflexion rapprochée et distanciée. L'analyse ne se faisant pas uniquement à partir de ce qu'en pense le candidat mais à l'aune des écrits lus et des œuvres étudiées. Le candidat est à la croisée de réflexions, d'écrits, de modes de pensées, qu'il ordonne et qui nourrissent sa passion pour l'art : les rencontres avec des auteurs, des artistes, toutes ces surprises, qui font vaciller les certitudes, recentrent la pensée en l'ouvrant. Trop de candidats sont figés dans une pensée commune et suffisante.

#### Exercice de la dissertation

La dissertation en six heures, fournit la possibilité de déployer une démonstration argumentée, de développer des descriptions précises, de valoriser des connaissances théoriques, de les relier à une approche sensible des œuvres. Ainsi le candidat doit non seulement savoir maîtriser la chronologie et les références théoriques, maîtriser les artistes et les œuvres cités mais il doit aussi savoir transmettre, argumenter, expliciter, démontrer.

Clarté et précision mais aussi planification des idées et des arguments sont alors nécessaires. Le jury est particulièrement sensible aux copies qui laissent apparaître une pensée structurée. Cette structuration du propos nécessite une certaine agilité qui s'acquiert progressivement, et qui doit prendre forme le jour de l'épreuve dans l'aisance des transitions, des liens logiques et de l'organisation du plan. Trop de copies manquent d'organisation formelle (et donc théorique), proposent 3 pages d'introduction et 3 pages de développement alors que l'exercice, très codifié, exige 1 ou 2 pages d'introduction et 6 ou 7 pages de développement avec, au final, une conclusion qui ouvre sur d'autres réflexions. Si le jury n'a pas d'attentes précises concernant le nombre de pages, il va de soi qu'une copie de trois ou quatre pages ne peut déployer une pensée répondant aux exigences du concours. De même, une copie trop longue, sauf exception, risque de noyer l'argumentation par de trop nombreuses digressions. L'épreuve permet, en six heures, de proposer une véritable réflexion originale et personnelle, à condition d'avoir su se préparer en mêlant lectures, connaissances historiques, observation des œuvres et fréquentation des expositions.



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

Rappelons qu'une introduction doit mettre en évidence les enjeux du sujet et définir les termes proposés. Observer du verbe *observare* signifie « servir ce qui est devant » et représenter signifie « doubler, présenter de nouveau » ; en les reliant, le candidat renvoie à la façon dont l'homme a pu s'approprier et interpréter le monde de Brunelleschi à l'invention de la photographie. Une problématique précise, montrant le passage de l'observation à la représentation, permet de construire un plan. Cette introduction pose les bases de la dissertation, elle est à la fois une présentation et un questionnement du sujet qui va ensuite se développer dans l'argumentation. L'énonciation du plan est très importante : elle est un guide pour le lecteur, lui donnant le goût et la curiosité de lire la suite. Un devoir peut, librement ou indifféremment, se développer en deux, trois ou quatre parties, pourvu que la nécessité de cette répartition apparaisse dans l'introduction. Cette progression peut être de nature historique, conceptuelle ou thématique : le jury n'a aucun *a priori* et souhaite simplement suivre avec intérêt le fil d'une réflexion.

Aussi, il n'est nul besoin de faire des schémas, des croquis ou des dessins dans la copie, car ils discréditent les capacités du candidat à transmettre une pensée et une réflexion sous forme dissertée. De la même manière, un candidat qui souhaite intégrer une citation, ne peut le faire qu'en donnant ses sources et en intégrant les mots de l'auteur à sa propre réflexion. Une citation non exploitée n'a aucune raison d'être.

Enfin, une bonne copie ne néglige pas le travail de la langue et de l'orthographe. La finesse et la qualité du propos dépendent étroitement de sa syntaxe. Le jury a parfois eu le plaisir de découvrir de très bonnes copies faisant preuve d'une écriture riche et variée. Le vocabulaire adapté et en relation avec le champ des Arts plastiques permettant de transmettre une pensée subtile. L'emploi d'un vocabulaire spécifique et spécialisé garantit que l'analyse des œuvres s'inscrive dans le champ rigoureux et exigeant de l'agrégation. L'orthographe et la syntaxe laissent cependant à désirer dans bien des cas. Les noms d'artistes sont souvent les premières victimes des fautes d'orthographe, ce qui révèle un manque de préparation des candidats et trahit une méconnaissance du milieu artistique. L'approximation est une chose à proscrire. L'efficacité des copies se mesure alors au niveau de la forme académique et de l'expression écrite, ce sont ces deux paramètres qui permettront le déploiement des idées, la démonstration d'une sensibilité, les choix de la réflexion.

A travers la forme académique de la dissertation, il est demandé au candidat d'exposer sa pensée de façon claire et limpide, sur un sujet qui, cette année, abordait la question diachronique. Nous insisterons sur le fait que chaque candidat passant les épreuves de l'agrégation vise, ultimement, à devenir professeur ou à s'engager davantage dans le métier. Il peut être inquiétant pour le jury de constater que certains candidats déjà en poste négligent à ce point leur rôle de modèle et d'éducateur quant à la justesse de l'orthographe. La clarté du propos doit donc être essentielle. À l'heure du *tweet* et du *texto*, un écrit d'agrégation doit s'enrichir d'un vocabulaire spécifique et savant qui accorde une juste place aux accents, à la ponctuation et aux points sur les i.

## 2) Analyse du sujet et pistes de développement

Le sujet proposé cette année, « Observer et représenter le monde de Brunelleschi à l'invention de la photographie » s'inscrivait dans la thématique : « Art, science et technique du XV<sup>e</sup> siècle à la veille de l'invention de la photographie ». Le cadre chronologique partait donc de la Renaissance et allait jusqu'à la veille de la photographie (du XV<sup>e</sup> siècle à 1839 environ). La prise en compte du cadre temporel était donc très importante. Les candidats, qui ont clairement posé les jalons de la chronologie dans leur introduction ont évité de déborder sur les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.

On attendait du candidat une plongée dans l'analyse des termes du sujet, ceci afin de révéler peu à peu un palimpseste de sens et de notions sous-entendues. Il s'agissait d'en saisir toute la complexité, d'en révéler des idées qui émergent à travers une culture personnelle.

La spécificité du sujet résidait dans la précision des notions, la définition des deux verbes : observer et représenter dans leur interaction. « Observer » suggérait tout de suite une étude attentive, distanciée du simple fait de voir. On pouvait mettre en avant un appétit de connaître, la curiosité des découvertes, dans un



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

souci de précision, d'exactitude, comme on perce un secret. Il y a du ressenti dans ce décryptage du monde. L'artiste est un chercheur qui arpente l'univers, le scrute, cherche à mieux le connaître ; on pense par exemple aux carnets de croquis de Delacroix, aux malles remplies de costumes qu'il accumule dans sa documentation sur le Maroc. On pense au rappel étymologique de Jonathan Crary pour lequel il s'agit de « se conformer à son objet d'étude ». Mais, en même temps, percevoir avec conscience et connaissance, pose sans cesse la question de la fidélité et de l'objectivité. Ainsi pour Quatremère de Quincy, le plaisir vient de l'écart. Au regard posé en surface sur l'objet, à ce que l'on voit, on peut opposer le *prospect* qui révèle les mécanismes cachés au-delà de ce qui est vu, le déplacement vers ce que l'on sait. Michel-Ange illustre ce refus de servir la représentation exacte du monde au profit d'un idéal, délaissant la nature vue comme un simulacre.

« Représenter » s'inscrit alors comme un retard, le résultat possible de l'observation. Il s'agit là d'une volonté de figer le monde, de le documenter, de créer un témoignage et une retranscription de l'objet d'étude. Pour arriver à leurs fins, les artistes comme Brunelleschi, vont inventer des dispositifs dont l'observation va se faire plus scientifique.

Le jury s'est étonné de voir que de très nombreuses copies ne prenaient pas en compte ces termes très forts qui renvoient à la façon dont l'homme a pu s'approprier et interpréter le monde (de Brunelleschi à l'invention de la photographie). Un regard élargi sur la science et la technique, montrait la porosité des domaines de création. Ainsi « observer et représenter » énonce une concentration sur l'acte de voir, une pensée du monde ainsi qu'une volonté d'organisation et de maîtrise ou encore d'explication. Tenter de comprendre, c'est voir autrement, s'approprier le réel, le retranscrire, le mémoriser mais c'est aussi en faire une fiction, à travers par exemple des déformations de l'anamorphose. Tous ces aspects étaient à développer à travers la chronologie du sujet.

Le choix des bornes temporelles du sujet avait du sens : il s'agissait de traiter la question de l'organisation du monde visible et de sa restitution par les arts avant que la photographie n'en propose une vision objectale et mécanique. La question était alors de savoir comment on pouvait passer de l'observation à la représentation. Les pistes étaient multiples et le jury a apprécié les exemples qui permettaient d'embrasser les différents siècles dans leur ensemble et de susciter une réflexion sur l'évolution de la mise en tension entre l'observation scientifique et la représentation artistique. De la représentation de l'homme au centre du monde, des représentations de l'infigurable ou de l'infiniment petit, de l'apport des sciences et des techniques dans l'organisation de l'image du monde, de l'association de l'art et de la science ou du rôle de l'art dans la connaissance du monde, les orientations thématiques ou conceptuelles du sujet étaient variées et elles avaient toutes pour appui les grands ouvrages scientifiques ainsi que les grandes œuvres de l'époque : le *De Pictura* d'Alberti de 1435 associé à la *Trinité* de Masaccio de 1428, la *Divina Proportione* de Luca Pacioli publié à Venise en 1509 et illustré par l'*Homme de Vitruve* de Léonard de Vinci ou la *Madone del Parto* de Piero della Francesca (1445), l'*Astronomia pers optica* de Joahannes Kepler de 1503 dont l'*Astronome* de Vermeer (1668) aurait pu servir de démonstration, le *Micrographia* de Robert Hoocke de 1664 qui pouvait servir d'argumentation pour les belles *Natures mortes* de Willem Kalf (vers 1665) ou les relevés topographiques des cartographes. Il fallait bien sûr distinguer le modèle albertien, autrement dit la rationalisation de l'observation ou de sa conversion en géométrie dans une dimension idéale (et néoplatonicienne) avec une vision naturelle directe issues des instruments d'observation du monde basé sur l'expérience du réel. En ce sens, la lecture de l'ouvrage de Svetlana Alpers, *L'art de dépeindre, une histoire de la peinture hollandaise* publié en 1990 devenait incontournable pour posséder tout l'appareillage théorique et plastique du XVII<sup>e</sup> siècle hollandais ou encore l'ouvrage de Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphoses, les perspectives dépravées II* (1996) pour citer et expliquer de manière précise *Les Ambassadeurs* de Hans Holbein de 1553 qui méritaient une analyse poussée pour notre sujet. Ce travail de fond, nous ne cesserons de le répéter, est indispensable pour mesurer tous les enjeux du programme et du sujet proposés. Ces lectures permettent de dépasser l'approche dichotomique simpliste du scientifique qui observe et de l'artiste qui représente en toute liberté.

Quelques pistes de réflexion

\_ perspective, *camera obscura*, anamorphose, lanterne magique ;



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

- \_ cabinets de curiosité, *studioli*, chambre des merveilles, microcosme/macrocosme ;
- \_ grandes découvertes (Copernic, Galilée, ...), astrologie ;
- \_ siècle des Lumières ;
- \_ cartographie, nouveau monde, géomètres, navigateurs ;
- \_ imprimerie, estampe, gravure ;
- \_ optique, télescope, microscope ;
- \_ météorologie, classification des formes du vivant, illustrations botaniques ;
- \_ redécouverte de l'Antiquité ;
- \_ anatomie ;
- \_ utopie ;
- \_ décroisement : l'artiste-architecte-ingénieur-mathématicien-peintre ;
- \_ attraction universelle des corps ;
- \_ photographie ;
- \_ décomposition de la lumière.

### 3) Les attentes du jury, les difficultés récurrentes et les données chiffrées

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

- une analyse terminologique du sujet et une problématisation satisfaisantes, le respect de la chronologie du programme et du sujet / 6 points ;
- une argumentation méthodique et structurée, fondée sur des exemples pertinents et sur un usage précis des références théoriques et plastiques, un parcours évolutif en plusieurs temps, des analyses personnelles / 10 points ;
- une qualité de rédaction répondant aux exigences du concours, l'utilisation d'un vocabulaire spécifique et la justesse de l'orthographe (surtout pour les noms communs, les noms d'artistes et le titre des œuvres) / 4 points.

A partir de ces critères, le jury a émis le souhait de valoriser les copies qui témoignaient de toutes ces attentes.

Les écueils potentiels

Pour l'essentiel, les correcteurs ont retrouvé des erreurs typiques, qui condamnaient les copies d'entrée de jeu :

- \_ le hors sujet temporel, le débordement chronologique, le traitement d'une petite partie du sujet (la Renaissance et la photographie... et rien entre les deux) ;
- \_ une méconnaissance de la chronologie, une confusion entre les siècles et les contextes associés (parfois les artistes vivants influencent les morts) ;
- \_ le récitatif d'un « devoir-type » ou « l'effet catalogue » ;
- \_ la réduction terminologique ;
- \_ l'oubli de la dimension plastique, sensible, sensorielle des œuvres ;
- \_ l'absence de conceptualisation ;
- \_ les propos à l'emporte-pièce, sans nuances, sans ouvertures, sans enjeux ;
- \_ les copies truffées de fautes d'orthographe, ne respectant ni les accords (singulier / pluriel, masculin / féminin), ni les temps, et montrant une maîtrise approximative de la langue ;
- \_ le non-respect de la forme dissertée, voire, enfin, des propos décalés et / ou familiers ;
- \_ les copies ressemblant à des feuilles de notes non rédigées, des suites d'idées, sans liens ni cohérence, et parfois des lectures à double niveau avec quantité d'ajout dans les marges.

Parmi les difficultés majeures, citons le manque de connaissance des œuvres qui est souvent à regretter et qui interroge l'engagement des candidats dans la préparation du concours. Les attributions hasardeuses sont un autre écueil que le candidat qui possède une solide culture artistique doit pouvoir éviter. Certains





## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

---

candidats ont justement su puiser dans leurs connaissances historiques, littéraires, artistiques pour tenter de saisir les mécanismes d'appropriation de la pratique envers les sciences. Les exemples devaient être variés et ne pas relever d'une seule période, d'un seul médium, d'un seul mouvement. La variété est salutaire et permet de nourrir une argumentation solide.

#### Les données chiffrées

La moyenne de l'épreuve est cette année de 6,38 avec des notes allant de 01 à 18. Une majorité de copies ayant refusé de traiter le sujet, dans la spécificité de ses termes, constitue un bloc de copies dont les notes vont de 3 à 6 sur 20. Les hors sujets manifestes, les copies ne proposant que 1 ou 2 pages ont obtenu des notes plus faibles. Au-dessus de la moyenne, les copies proposant une réflexion, ont su être légitimement valorisées. Les copies les mieux notées émanent de candidats qui ont su proposer une problématique pertinente et des exemples particulièrement argumentés, qui ne sont pas toujours ceux, abondamment cités par trop de copies offrant des développements schématiques, sans réflexion personnelle. Le jury a valorisé les candidats qui ont témoigné d'une connaissance à la fois sensible, plastique et théorique des œuvres.



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

---

# RAPPORT SUR L'ÉPREUVE DE PRATIQUE PLASTIQUE

---

#### Document iconique

Pieter Bruegel, *Les Jeux d'enfants*, 1560, (118 x 164,5), Vienne, Kunsthistorisches Museum.

#### Sujet 2016

Faites vos jeux

---

Coefficient de l'épreuve : 3

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

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

#### Cadre réglementaire de l'épreuve et logistique

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

- Le format grand aigle (106 x 75 cm) est obligatoire. Le candidat veillera à vérifier les dimensions de son support, les supports commercialisés sous cette appellation présentant d'importantes variations.
- L'usage de la photographie est possible dans les limites du concours : anonymat du candidat et exclusion de tout indice qui permettrait de reconnaître un lieu d'examen.
- Le cadre légal proscrit tout élément qui n'aurait pas été produit sur place ; aucune image préexistante, aucune photo, aucun papier qui pourrait porter une valeur iconique, aucune banque figurative dans les ordinateurs. Aucun document iconique autre que le sujet ou les photographies produites sur place.

Toute infraction à ces quelques règles aura pour conséquence l'irrecevabilité du travail.

Pour rappel, la copie blanche entraîne l'élimination du candidat.

Enfin, il est vivement recommandé d'indiquer systématiquement au dos du support le sens de lecture en précisant « haut », « bas ». En l'absence d'indications fournies par le candidat, seule l'étiquette d'anonymat servira de repère avec un risque d'erreurs manifestes au détriment de la lisibilité de la production.

Il est rappelé au candidat de ne pas accompagner sa réalisation d'une note d'intention.

Il n'est pas nécessaire de renforcer les feuilles en les fixant sur des supports plus rigides si le propos ne le justifie pas. Les travaux sont manipulés avec la plus grande attention. La surcharge inutile de poids rend malaisé tout accrochage lors des différentes étapes d'évaluation.



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

On rappellera encore une fois la nécessité de fixer avec soin les éléments qui doivent l'être. Plusieurs semaines séparent le temps de l'épreuve et le temps de l'évaluation. Le travail doit rester en son état d'origine.

Concernant la spécificité de certains supports employés cette année : un candidat a, par exemple, utilisé comme support une plaque de verre restée intacte jusqu'au bout du travail du jury mais au prix d'attentions infinies ; un autre s'est servi de panneaux magnétiques pour configurer son image, prenant toutefois le risque qu'un élément soit perdu dans les déplacements des travaux. Ces choix doivent se faire en pleine conscience des aléas toujours possibles.

#### Nature, enjeux de l'épreuve et intentionnalité de la démarche

La nature de l'épreuve est évidemment définie par son contexte : il s'agit d'un concours contraint par un cadre institutionnel et logistique. La panoplie des médiums y est restreinte et le support de travail est un plan de taille imposée. Ces restrictions semblent exclure de fait, dès l'admissibilité, pléthore de candidats attachés à des pratiques très éloignées de l'exercice. Néanmoins, il y a toute légitimité à sonder les capacités d'un futur enseignant à *faire image* dans ces formes imposées bidimensionnelles.

Se préparer à un tel concours, c'est s'entraîner à fabriquer des objets dont la nature est contrainte par les limites de l'épreuve, y compris à partir de pratiques personnelles qui n'en relèvent formellement pas : que peut envisager de produire un vidéaste, un sculpteur, un performeur nourri de son terrain de prédilection lorsqu'il s'inscrit dans cette épreuve ? L'engagement authentique dans une recherche plasticienne doit pouvoir fournir matière à produire du sens sous ces contraintes spécifiques, à l'instar d'une commande qui viendrait contextualiser et contraindre le travail d'un artiste. À l'inverse, l'illustrateur ou le dessinateur aguerri qui semblerait pouvoir se dédouaner de toute préparation, trop sûr de l'adéquation entre un savoir-faire et la forme de production attendue, serait bien peu prévoyant et ne produirait qu'une vaine accumulation de prélèvements iconiques gratuits. Le processus suppose une hauteur de vue sur le document et son incitation ; c'est cette mise à distance qui est l'apanage d'une maturité plasticienne disponible et mobilisable, et ce, quel que soit le sujet. Dans le cadre du concours, cette maturité est identifiée comme l'un des préalables de la capacité attendue à transmettre, toute transposition didactique s'appuyant sur la compréhension de ce qui se joue.

La pensée se distingue dans la production ; elle élabore, construit mais aussi trie, écarte, élimine et *in fine* éclaire les choix retenus. C'est elle qui manifeste la connaissance des enjeux des images et leurs ancrages dans la culture de la contemporanéité. Heureusement, un grand nombre de travaux présente cette hauteur critique et le jury salue l'engagement des candidats et la qualité des préparations.

Mais à côté de ces brillantes propositions, bon nombre de réalisations témoignent d'une absence de parti pris nourri et légitime par les ajouts répétés d'éléments incongrus ou par l'usage de pratiques systémiques, qui, si elles sont au premier abord séduisantes, révèlent une vacuité lors d'une lecture plus approfondie. Le candidat est aussi apprécié sur ce qu'il a su ne pas ajouter.

Cette épreuve et l'enseignement des Arts plastiques en général n'échappent évidemment pas à cette dimension de recherche, ici mobilisée : comment *faire pensée* ? Comment *faire image* dans le cadre imparti ? Il y a dans cette épreuve une injonction de communication où le candidat s'efface entièrement derrière sa production (pas de note d'intention, pas de soutenance, pas de titre...).

Le travail, à lui seul, doit faire face au jury qui le reçoit : dans cet échange, il est nécessaire qu'il s'impose et fasse autorité d'un point de vue plastique. Toutefois, ceci ne signifie pas qu'il doive se réduire à l'illustration d'une intention monolithique ou d'un parti pris arbitraire : il peut – il doit – y avoir de la richesse et de la complexité dans les réponses fournies et les travaux les plus passionnants gardent parfois une part irréductible d'ombre, d'ambiguïté, de suspens, d'irrésolu dans les pistes convoquées, créant ainsi des univers singuliers. Le candidat peut accorder sa confiance à un jury très attentif qui est d'abord un public investi, heureux de déceler des engagements authentiques tout en prenant aussi le temps d'analyser longuement ce qui se trame dans les images qu'il a sous les yeux : un jury capable de faire évoluer son jugement de première



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

main, de déplier les couches significantes portées par la narration et/ou par les composants plastiques et sémantiques de l'œuvre et d'en extraire les intentionnalités. Il est ici également important de noter qu'il n'est pas nécessaire de plaquer dans le travail des injonctions textuelles. Celles-ci témoignent le plus souvent d'une absence de compétences à communiquer par les pratiques graphiques et ne parviennent pas à s'y substituer de façon convaincante. L'authenticité d'une démarche est toujours saluée et elle se rencontre souvent dans les productions.

#### Bibliographie et sources de recherche

Travailler son regard spectateur peut être une manière de se préparer à l'épreuve et de positionner sa pratique au vu d'un champ contemporain extrêmement riche. Afin de comprendre la multiplicité des formes et enjeux de ce *faire image* contemporain, le candidat peut s'appuyer sur la bibliographie ci-dessous.

En deux volumes, une référence incontournable :

- Emma Dexter, *Vitamine D, nouvelles perspectives en dessin*, Phaidon, 2005.
- Craig Garrett (dir.), *Vitamine D2, nouvelles perspectives en dessin*, Phaidon, 2013.

Une assise historique :

- Robert Fohr, Geneviève Monnier, « Dessin », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 15 juin 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/dessin/>

Catalogues qui ont fait date et publications des musées :

- Jean-Luc Nancy, *Le Plaisir au dessin*, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2007.
- Claire Stoullig et Claude Schweisguth (dir.), *Invention et Transgression. Le dessin au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Centre Georges Pompidou ; Besançon, Musée des Beaux-Arts, coll. « Hors les murs », 2007.
- Agnès de la Beaumelle (dir.), *Collection Art graphique*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2009 (ainsi que toute la collection des carnets de dessin monographiques édités par le Centre G. Pompidou : URL : <http://editions.centrepompidou.fr/fr/carnets-de-dessin/c51/1/>).
- Marie-Haude Caraës et Nicole Marchand-Zanartu, *Images de pensée*, Paris, RMN, 2011.
- Jonas Storsve, *Donation Florence et Daniel Guerlain. Dessins contemporains*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2013

Revues :

- *Roven*, (depuis 2009) publiée aux presses du réel. et particulièrement les numéros 9, 11 et 12 (« Les rituels du dessin »).
- *La Part de l'œil*, n°6, 1990, dossier : « Le dessin ».

Sur les pratiques numériques :

- Edmond Couchot, Norbert Hillaire, *L'Art numérique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2009.
- Norbert Hillaire, *L'Art dans le tout numérique*, Paris, Manucius, coll. « Modélisations des imaginaires », 2015.

Des lieux à explorer :

- Le site du Drawing Center à NewYork, <http://www.drawingcenter.org/>
- Le salon *Drawing Now Paris* qui a lieu tous les printemps au Carreau du Temple à Paris.



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

#### Le sujet et son traitement

##### 1) L'image

Le sujet proposait la reproduction d'un tableau de Bruegel, peintre flamand du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle. Le lien ci-dessous, copié dans le moteur de recherche, permet de le regarder dans son ensemble et dans les détails. <https://www.khm.at/en/learn/research/objektdb/detail/?detailID=321&offset=1&lv=list&cHash=6a744f9d04e8b21ffab2597d9138b467>

Cette huile sur bois, conservée à Vienne, a peut-être surpris certains candidats ; les différents sujets des années précédentes ont navigué entre photographie contemporaine, planche gravée de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert, et page d'un catalogue de vente des années 60.

Ici, la peinture de Bruegel, d'une extrême richesse, était une belle entrée en image tant sur le plan de ses enjeux spatiaux, formels, symboliques et historiques que de celui de la narration à questionner et à déconstruire (trop de candidats ont cherché à reproduire l'ensemble du tableau sans aucune distance critique). L'analyse pouvait engendrer d'innombrables potentialités.

Dans ces *Jeux d'enfants*, Bruegel, comme dans nombre de ses tableaux, semble peindre « sur le vif » des occupations quotidiennes, en l'occurrence celles des enfants dans leurs jeux. Le répertoire est infini et présente toutes sortes de situations ; jeux d'adresse, combats, jeux de rôle, etc. selon une panoplie à rapprocher des analyses de Roger Caillois sur le jeu, par exemple. Dans un tel format, poser plus de deux cents personnages est une gageure. L'ensemble fourmille de détails et l'on peut rendre ici hommage aux ateliers de reprographie du ministère, qui ont fourni aux candidats une représentation de grande qualité. Néanmoins, ce fourmillement est organisé selon un espace continu, sans hiérarchie de plan qui mettrait en valeur un élément plutôt qu'un autre. Les personnages – formant des groupes et chacun de ces groupes possédant une dynamique chorégraphique qui lui est propre – sont positionnés régulièrement dans un décor de village très structuré.

Toutefois, cet « effet de réel » sans hiérarchie est contredit par une théâtralité sous-jacente : poses arrêtées des personnages tels des pions, côtoiement des groupes, contamination, tension. S'agit-il vraiment toujours d'enfants ? Ces jeux là sont-ils si innocents ? Quelques symboles bien en vue dans cette sarabande, comme le masque sur le rebord de la fenêtre à gauche ou la broyeuse de pigments à droite, nous parlent aussi d'autres enjeux. Qui connaît un peu Bruegel en ses œuvres sait que rien n'y est dépourvu de sens. *Le Combat de Carnaval et Carême*, très proche par exemple de notre image, figure en cercle tout le cycle calendaire liturgique jusqu'à Pâques. Ici, sans doute, pas d'interprétation globale, mais les conflits politiques et religieux ne sont jamais loin et déchirent le pays (Cf. Pieter Bruegel, *Dulle Griet*, 1564). Le naturalisme n'est que superficiel ; la légèreté des jeux engagés ici évoque assurément d'autres terrains plus graves.

Néanmoins on appréciera la qualité ferme du dessin des personnages, la netteté des attitudes, la gestualité sculpturale, la précision audacieuse des détails, la fraîcheur étonnante des couleurs, la densité harmonieuse de l'ensemble. La modernité chez Bruegel réside dans cette manière singulière d'attraper le quotidien et de le transcender.

Modernité aussi dans son traitement de l'espace : pour aller plus loin, on peut renvoyer ici à l'ouvrage de Ch. Buci-Glucksmann, *L'Œil cartographique de l'art* (Paris, Galilée, coll. « Débats », 1996). En 1560, Bruegel connaît l'Italie et ses recherches sur la perspective. Il est aussi de son temps et de sa ville, Anvers, centre artistique reconnu où convergent les savoirs et les savoir-faire. Dans *Les Jeux d'enfants*, la place du village est vue en plongée et aménage deux échappées de part et d'autre de la scène : à gauche, un campagne avec une rivière et un traitement atmosphérique de la profondeur de champ, à droite une rue assujettie à un point de fuite radical placé sur une église. Ce sont bien deux systèmes spatiaux – flamand et italien – qui cohabitent ici, réconciliant le nord et le sud. Mais l'observation livre d'autres réflexions. Beaucoup d'éléments parlent de circularité (les tonneaux, les cerceaux, le placement des groupes, les rondes etc.), de seuils, de portes, de dedans/dehors, de territoires, mais aussi des jeux de double, de réplique, de miroirs. Les objets (banc, barrière, tonneau, fouet, corde, toupie, osselets, canne, bâton, hache, échasses) rythment les



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

échanges. En somme, l'espace est une donnée majeure des choix opérés par Bruegel et ouvre quantité de pistes possibles : tant dans l'espace figuré que dans l'espace construit de l'image.

On le voit, cette brève analyse de l'image convoquait une certaine culture : culture historique dont on n'attendait pas qu'elle soit exhaustive mais qu'elle situe l'artiste dans son temps et dans ses questions. Des productions ont ainsi habilement évoqué d'autres œuvres de Bruegel ou de Bosch, son prédécesseur. D'autres ont perçu la complexité de la spatialité et s'en sont saisi en la citant. D'autres encore ont retenu la rythmique de cette composition, son pseudo-naturalisme, œuvre d'un artiste qui sait qu'il *fait image*.

Ce tableau de Bruegel permettait en outre d'aborder des questions spécifiques (qualité des relations humaines, jeux de pouvoirs, organisations de territoires, systèmes économiques, échanges etc.) qui en transcendaient la chronologie et soulevaient des interrogations ayant une résonance directe avec le monde contemporain dont certains candidats sont parvenus à s'emparer avec acuité.

En matière de culture artistique, le fait de travailler sur un tableau du *xvi<sup>e</sup>* n'excluait nullement l'émergence de références contemporaines que l'on a pu reconnaître avec bonheur dans certaines productions ; les *One minute sculptures* d'Erwin Wurm en regard des poses des personnages, *Tango* de Zbig Rybczynski pour les chorégraphies envahissantes ou les photographies scénarisées d'Aernout Mik, d'Edouard Levé, l'infini foisonnement des dessins de Crumb, de Philippe Favier, de Mrzyk et Moriceau ou des photographies d'Andreas Gurski, les enchaînements de situations de Fischli et Weiss, de Peter Land, les papiers peints de Brigitte Zieger, les silhouettes découpées faussement mièvres de Kara Walker, les fictions terrifiantes liées à l'enfance d'Henry Darger, Jerome Zonder, Camille Henrot, les corps contraints de Roberto Longo etc. Savoir faire se rejoindre des objets aussi éloignés dans le temps rend simplement compte d'une familiarité artistique qui connaît ses enjeux et les rejoue en toute intelligence. L'appropriation de ces démarches artistiques relève de la dimension critique attendue dans cette épreuve.

#### 2) La spécificité de l'incitation

« Faites vos jeux » est une référence explicite à la formule des jeux de casino et signale le moment décisif et crucial où les joueurs engagent leur mise avant le verdict de la roulette. C'est donc une injonction à prendre des décisions, à poser sur le tapis l'hypothèse de son devenir. Certains candidats ont saisi la mise en abyme de la proposition verbale et du concours lui-même et ont produit autour de cette citation de la situation.

Plus largement, l'incitation, évidemment, proposait au candidat de fabriquer sa propre règle et donc son propre jeu, de s'engager dans un protocole, de miser. Dès lors, s'ouvraient plusieurs niveaux et plusieurs combinatoires : s'appuyer sur le document en tant que fiction narrative (les jeux des enfants), en tant qu'objet plastique (les jeux de l'image, les jeux du peintre) ou prendre plus de distance en parlant d'une posture (le jeu du candidat en lien avec le jeu de l'art contemporain). La première approche était sans doute la plus commune mais elle a parfois donné lieu à des propositions de grande qualité. Plus audacieuses mais aussi plus intéressantes étaient les deux suivantes quand la maîtrise des moyens graphiques pouvait les porter. Ce qui fût le cas dans d'excellentes productions.

Enfin rappelons que l'activité ludique est source de plaisir, qu'elle s'inscrit dans des formes anthropologiques de rapport au désir, à la construction de soi ; un nombre important de productions ont manifesté cette dimension heureuse et il est toujours agréable de le repérer dans ce qui demeure une « épreuve ».

#### 3) Articulation du sujet et remarques générales concernant l'analyse et l'appropriation d'une incitation

On ne saurait trop conseiller aux candidats de veiller à gérer leurs heures de travail. Prendre le temps d'analyser en profondeur le document visuel en regard de l'incitation permet de ne pas s'emparer, tête baissée, d'un premier degré parfois bien pauvre (cette année, combien de dés, de pions, de cartes à jouer, de damiers, de tapis de jeu !). À l'autre extrémité de l'épreuve, on découvre parfois un épuisement ou un inachèvement non maîtrisé. Les choix et les moyens plastiques engagés doivent être en rapport avec le temps imparti : huit heures peuvent passer très vite lorsque les opérations sont longues et multiples.



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

Néanmoins, le candidat ne peut échapper à la taille du format « grand aigle » en réduisant sans raison la surface investie ; si certains recadrages étaient habiles, justes et légitimes, d'autres, en revanche, ne semblaient témoigner que du souci arbitraire de réduire la surface d'intervention. La stratégie d'évitement ne peut que pénaliser le candidat.

Dans tous les cas, il convient évidemment de structurer l'ensemble et non de disposer des éléments épars sur un support vierge au risque d'aboutir à un pêle-mêle. La structuration du travail traduit la structuration d'une pensée préalable, d'une idée, d'un projet dans l'optique de cette « [...] puissance de la phrase-image qui sépare le *tout se tient* de l'art du *tout se touche* [...] » (Jacques Rancière *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 57). La cohérence de la syntaxe doit préexister au déploiement des éléments ainsi mis en lien, de même que la hiérarchisation des constituants plastiques témoigne d'une prise de hauteur bienvenue dans la prise en compte du sujet.

Les écueils, dans le cas qui nous occupe, étaient aussi du côté de la transposition sans analyse critique ; représenter une autre cour, une autre scène de jeux d'enfants ne questionnait pas le document de Bruegel mais ne faisait que le dupliquer sans qu'il soit le point de départ de la réflexion attendue. Dresser une typologie de tous les jeux figurés, démultiplier les objets appartenant à l'univers des jeux, opérer une reprise de la structure spatiale du document sans la questionner, ne présentaient *a priori* pas plus d'intérêt. Déplacer ou remplacer ne suffisaient pas en soi à interroger et à donner du sens. Beaucoup de candidats se sont également tournés vers l'univers des jeux vidéo. Là encore, la simple transposition n'était pas une réponse, sauf à l'inscrire dans une réappropriation problématisée.

#### Les critères et l'évaluation

Pour rappel, les critères d'évaluation sont les suivants :

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

Ces critères doivent être envisagés dans une articulation globale et doivent être entendus au service d'une intention, en rapport étroit avec les exigences liées à cette épreuve.

La notation a salué quelques très belles réalisations en leur attribuant la note de 20, considérant qu'il s'agissait bien de classer les candidats et non de les évaluer dans l'absolu. La note maximum constitue ainsi le point haut d'un cadre de référence dont le jury a utilisé tout le spectre.

La moyenne, pour cette session 2016 était de 6,78 (moyenne des présents), soit sensiblement la même que celle de l'année dernière, la moyenne des admissibles se situant à 10,39.

La notation des travaux mobilise le jury pendant quatre jours. Dans un premier temps et après un travail préalable sur un échantillon de travaux, chaque réalisation est évaluée par un binôme ; croquis du travail examiné, relecture des critères, examen attentif de la production et finalement rédaction d'une appréciation provisoire.

Puis, dans une seconde phase, le jury, réuni en plénière, confirme ou non cette première notation. Durant cette nouvelle étape, chaque réalisation est alors confrontée aux productions des autres candidats. Ce n'est qu'au terme de cette dernière étape qu'une note définitive est attribuée par tous les membres de la commission. Plusieurs passages, plusieurs regards, plusieurs distances, garantissent une équité bienveillante de traitement, très soucieux de se prémunir contre d'hypothétiques subjectivités, ici neutralisées par le dispositif collectif et les critères.



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

Il faut saluer l'extrême diversité et l'incroyable richesse des moyens techniques et plastiques mis en œuvre comme gage de l'authenticité des pratiques des candidats. Ainsi la quinzaine de travaux ayant obtenus la note de 16 et au-delà convoque un échantillon signifiant de l'ensemble de l'épreuve ; dessins au feutre « à la Crumb », feutres de couleur joyeusement exploités, crayons légers et raffinés, mine de plomb, découpes méticuleuses, aplats de peinture brossés, photographies d'objets fabriqués, 3D numérique mêlant des scans de travaux « faits main », linogravure, trames de motifs répétitifs traitées au pochoir, etc. Certains processus, certaines cuisines, témoignent de la complexité d'étapes multiples, parfois dans un va-et-vient entre les outils « traditionnels » et les outils numériques. Le « comment est-ce fait ? » nous a même parfois échappé sans que cela puisse pénaliser le candidat, habile utilisateur de tout le spectre des possibles.

En conclusion, cette épreuve d'admissibilité permet au candidat de faire état d'une pratique plastique singulière dans le cadre d'un objectif précis : celui de l'exercice du métier d'enseignant. La réalisation attendue se doit ainsi de témoigner d'une implication forte dans la rencontre orchestrée entre une personnalité, celle du candidat, et un sujet, point de départ d'une réflexion sensible et critique. La proposition plastique qui découle de cette ponctuelle rencontre est dans l'obligation, à elle seule, de donner à voir que son auteur, s'il maîtrise les outils graphiques employés, sait s'emparer d'une image et/ou d'un texte, mais aussi en communiquer l'inventive traversée.





## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

---

# ADMISSION



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

---

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

---

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

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

Déroulement de l'épreuve

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

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

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

---

### Sujet 2016

Annexer

« En vous appuyant explicitement sur le dossier thématique, montrez comment la proposition « annexer » peut prendre forme dans une création artistique. Les documents joints proposent des soutiens visuels et des pistes de réflexion ; ils devront laisser des traces tangibles dans votre production, sans faire nécessairement l'objet de citations directes. »

Documents iconiques

1. Lee FRIEDLANDER, *Father Duffy, Times square, New York city*, 1974, épreuve gélatino-argentique, 19,1 x 28,5 cm (source : *Friedlander* (catalogue d'exposition), New York, The museum of Modern Art, 2005, p. 190).
2. Gabriel OROZCO, *Ping Pond Table* (Table de ping-pong avec mare), 1998 (premier plan). Techniques mixtes, 76,2 cm x 426 x 426 cm, MOCA Los Angeles (source : *This is not to be looked at : Highlights from the Permanent Collection of The Museum of Contemporary Art*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 2008, p. 223).
3. Thomas HIRSCHHORN, *Outgrowth* (Excroissance), 2005, installation murale composée de 131 globes terrestres et matériaux mixtes (bois, plastique, coupures de presse, ruban adhésif, métal, papier bulle), 374 x 644 x 46 cm (source : <http://www.centrepompidou.fr>).

---

Coefficient pour l'ensemble de l'épreuve : 3



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

*Le rôle de ce rapport est d'apporter une aide à tous ceux qui se préparent à l'épreuve de pratique et de création plastiques d'admission. Le jury a toutefois constaté que des candidats se sont présentés à cette épreuve sans avoir pris connaissance des précédents rapports.*

*Cette année, comme les années précédentes, l'épreuve s'est déroulée dans plusieurs bâtiments, offrant des espaces assez différents les uns des autres. Si chaque candidat disposait de la même surface au sol (9 m<sup>2</sup>), le nombre de parois verticales et les hauteurs sous plafond variaient selon les bâtiments. Si certains espaces disposaient de murs, d'autres non. Des candidats étaient installés dans des salles de cours, tandis que d'autres étaient dans une salle polyvalente, et d'autres encore dans un gymnase proposant des hauteurs très grandes. Les candidats ont découvert les contraintes de l'espace qui leur était attribué le premier jour de l'épreuve.*

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

#### I – CRITERES D'ÉVALUATION

Le jury a maintenu, pour cette épreuve importante de l'admission, les critères d'évaluation de l'année précédente. Comme l'an passé une plus grande importance a été donnée à la réalisation plastique et à la soutenance, respectivement notées sur 9 points et sur 7 points.

- Le projet (durée : 6 heures) est noté sur 4 points. Sont évaluées, aussi bien sa lisibilité que la qualité de l'analyse des documents fournis, les qualités plastiques de l'objet, comme la clarté des intentions et l'originalité du cheminement. Pour le jury, il est important que l'ensemble du projet montre une progression, ainsi qu'une articulation entre la prise en considération des enjeux artistiques et théoriques du sujet, et les raisons et motivations des choix artistiques qui vont engager le processus de création.
- La réalisation (durée : deux fois 8 heures) est notée sur 9 points. Sont évalués, le degré d'inventivité et d'adéquation des techniques mises en œuvre au regard des intentions visées, la singularité du dispositif élaboré par chaque candidat, en lien avec les données du sujet et sa pertinence artistique.
- La soutenance (durée : 30 minutes, dont 10 minutes de présentation de la réalisation et 20 minutes d'entretien avec le jury) est notée sur 7 points. Ce moment évalue l'aptitude à expliquer des choix conceptuels et plastiques ainsi qu'à affirmer le positionnement revendiqué par le candidat au regard du sujet. Cet oral doit permettre d'établir un dialogue fructueux et éclairant avec le jury à partir de la réalisation artistique. Un échange qui informe également de la pertinence des références artistiques et esthétiques choisies en résonance avec la réalisation. Le projet et sa réalisation plastique forment donc un tout qu'il s'agit d'explicitier et d'argumenter lors de cette soutenance orale. Une formulation claire de la démarche permet au jury de percevoir et de comprendre comment un futur professeur agrégé s'approprie un sujet d'un point de vue tant artistique que théorique.
- Pour les réalisations qui font intervenir une temporalité (performances, vidéo, diffusion sonore, etc.), il a été décidé qu'à partir de la session 2017 le jury en prendra connaissance avant le début de l'exposé, dans une durée maximale de cinq minutes. Ce temps d'observation minuté évitera ainsi de voir la réalisation et la soutenance amalgamées, pour restituer à la partie de l'exposé oral sa pleine dimension de transmission et d'explicitation.

Concernant cette épreuve, le rapport de la session 2012 analyse de manière approfondie quelques attitudes et positions artistiques, propres à aider les candidats à mieux se situer dans le champ de la création contemporaine, et à cette occasion, fournit une liste importante d'ouvrages de référence. Le rapport de 2013 donne des pistes détaillées sur la manière d'aborder un sujet et de définir une pratique artistique dans cette épreuve, en équilibre entre une position de plasticien et les contraintes dudit sujet. En aucun cas, y est-il rappelé, il ne s'agit ni d'escamoter le sujet sous des préoccupations plastiques relevant d'une pratique personnelle – même si cette pratique personnelle est essentielle et nécessaire –, ni de se réfugier derrière une simple réponse littérale à l'incitation. Le rapport 2014 montre des situations concrètes où sont explicités les défauts rencontrés et les qualités appréciées dans cette épreuve. Le rapport 2015, à partir d'un sujet qui



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

forçait à « questionner la narration contemporaine et particulièrement le rôle des formes non linéaires qui utilisent des langages plastiques narratifs innovants », ainsi que l'importance d'être juste dans l'emploi et l'exploitation des termes, sans oublier les moyens mis en œuvre pour rendre tangibles les enjeux de la réalisation. Les membres du jury invitent donc les futurs candidats à relire avec attention ces rapports.

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

- la première, consacrée à la *conception* d'un projet artistique, analyse le sujet, envisage des pistes de travail, définit une intention et élabore une ou plusieurs propositions à partir du sujet en s'efforçant d'explicitier et d'articuler clairement ces différentes phases ;
- la deuxième – étape importante – est celle de la *réalisation*. Il s'agit de concrétiser la proposition choisie, de lui assigner une forme en mobilisant des savoir-faire, afin de la donner à voir et de l'exposer, au sens propre comme au sens figuré ;
- la troisième, est une phase *d'argumentation théorique* où par une analyse poétique exigeante des différentes étapes suivies et poursuivies, et par le regard critique porté sur le résultat obtenu, dans le contexte actuel de création, s'avère nécessaire dans le cadre d'une pratique plastique.

## II – LE SUJET

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

### Analyses succinctes du sujet

Sans faire d'analyses approfondies du verbe « annexer » et de chacun des documents, les rapporteurs proposent ici quelques pistes de réflexion.

#### *La proposition textuelle*

Le verbe transitif « annexer » dans son acception la plus courante souligne l'action de faire entrer quelque chose, rattacher, ajouter à une unité existante. Le verbe renvoie à divers registres qui en affinent le sens, selon que ceux-ci sont employés dans des champs lexicaux administratifs, architecturaux, artistiques, politiques ou géopolitiques. On notera que l'usage spécifique de ce verbe induit un écart d'échelle, voire un rapport de hiérarchie entre deux parties.

Si l'appropriation du verbe « annexer » n'interdit nullement d'opérer des glissements, il appartenait au candidat de le faire avec rigueur et de bien expliciter son raisonnement afin que le jury puisse accéder clairement au cheminement de la pensée du candidat. Cet effort devait commencer par une vigilance dans l'emploi des variantes attenantes au verbe lui-même :

- *annexer + complément d'objet* : le sujet est une personne, une entité, un collectif ou un inanimé abstrait, l'objet désigne un inanimé concret, ou abstrait, ou une personne ;
- *annexer à* : l'objet est un inanimé concret ou désigne un inanimé abstrait ;
- *s'annexer quelque chose ou quelqu'un* : le complément désigne un inanimé concret ou abstrait, ou une personne ;
- et enfin, la forme réfléchie plus rare : *s'annexer à*.



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

L'usage d'une forme ou d'une autre devait être méthodique pour éviter les approximations, voire les confusions. Une clarté et une hiérarchisation étaient également attendues dans l'usage des synonymes du verbe « annexer » parfois déployés de façon foisonnante, digressive et excessive (sous prétexte, semble-t-il dans ces cas de figure, que tout s'annexerait à tout !).

De nombreux candidats ont basculé (dans le projet ou au fil de leur exposé) du verbe « annexer » au substantif d'*annexion* ou bien d'*occupation* (quand ce n'était pas le barbarisme « annexation » qui était prononcé !). La piste pouvait être intéressante de se saisir du substantif « annexion » comme certains candidats l'ont fait tout en explicitant cependant le glissement opéré d'un terme à l'autre. Or, le jury a constaté parfois une perte de l'idée d'action qui était pourtant présente dans le verbe « annexer ». Cette substitution a souvent posé problème quand la dimension temporelle du verbe « annexer » – complémentaire à la dimension spatiale – était oubliée : à quel stade de l'annexion se situe-t-on ? Le jury a approuvé lorsque le candidat le précisait. La réalisation place-t-elle le spectateur au commencement de l'annexion, au moment de sa mise en place stratégique, ou encore à l'instant du premier choc entre l'annexé et l'annexant ? Ou bien donne-t-on à voir déjà les effets du processus d'annexion et ses conséquences ?

#### *Les documents*

Un regard superficiel sur les trois documents suffit pour établir aisément entre eux des liens formels, sémantiques et symboliques. Encore fallait-il les analyser de façon précise et parvenir à les relier ensuite avec pertinence au verbe « annexer » pour qu'un propos fort puisse émerger.

1. Dans l'œuvre photographique en noir et blanc de Lee Friedlander, la ligne d'horizon qui règle la vue urbaine est basse et produit un léger effet de contre-plongée. Derrière une clôture métallique, un monument se dresse dans l'axe de l'image et laisse apparaître dans le tiers supérieur l'enseigne « Enjoy Coca-Cola », accrochée à la façade d'un building en arrière-plan, tandis que la ligne ondulée blanche qui sous-tend le logo déborde de part et d'autre la sculpture publique. Le monument est constitué d'un portrait sculpté en pied d'un personnage historique à caractère militaire et religieux. Debout sur un socle, adossé à une croix, il nous fait face. Bien qu'au centre de l'image photographique, sa représentation est parasitée car le personnage est confronté à l'affluence de signes et de structures visuelles dont l'environnement regorge. On retrouve là le goût prononcé du photographe pour réaliser dans ses compositions des emboîtements, favorisés par l'utilisation du noir et blanc, autant que des superpositions de plans et des télescopages. Sur le plan iconique, la seule présence humaine du document est représentée dans un registre sculptural réaliste, à une échelle supérieure à la réalité. On voit sa présence aussitôt mise en tension par le contexte urbain avec sa profusion graphique de lettrages, entiers ou fragmentés, de lignes, de structures métalliques, de trames et de volumes architecturaux rendus saillants par le traitement de la lumière. La photographie approche un effet de saturation visuelle.

Le terme « annexer » au regard de ce document permet rapidement d'envisager plusieurs lectures : il est possible d'y percevoir la prédominance d'une ville moderne et marchande avec ses symboles, ou à l'inverse, la résistance désuète d'une figure historique à son contexte proliférant. Ou bien encore, comment des éléments de communication qui submergent ce monument le rattachent à leur champ référentiel. On peut voir cette figure martiale renforcée par la mise en scène surdimensionnée qui l'encadre, mais constater aussi à quel point la force de prolifération de l'environnement chaotique dénature sa dimension commémorative.

Au-delà des analyses formelles oscillant (entre autres) entre ordre et chaos, centre et dispersion, agencement et éclatement, les couples dialectiques comme identité / globalité, figure / contexte, histoire / présent, local / mondialisation... peuvent ainsi prolonger la réflexion.

2. Le second document est une vue d'exposition montrant, légèrement en plongée, et avec un effet de grand angle, l'œuvre *Ping pond Table* de Gabriel Orozco. Si les éléments sur les cimaises en arrière-plan peuvent enrichir la réflexion, le candidat était invité à se concentrer sur la pièce centrale. Il s'agit d'une table à structure cruciforme, dont chaque branche se termine en arc de cercle et dont le croisement trace au centre un carré, creusé à la manière d'un bac au fond bleu outremer et qui tient lieu de mare. *Pond* signifie *étang*



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

en anglais. À la surface de l'eau quelques balles de ping-pong flottent parmi les plantes aquatiques. L'objet global reprend la couleur verte, ainsi que les lignes et le liseré blancs qu'on trouve habituellement sur les surfaces des tables de ping-pong, mais il en réinvente la configuration. Une raquette est posée à chaque extrémité, dont deux avec une balle ; on comprend aussitôt que le visiteur est invité à jouer, mais surtout qu'il devra inventer avec ses partenaires une pratique pongiste inédite. Ce dispositif sportif singulier contraint le spectateur à concevoir de nouvelles règles et, avec la mare qui occupe le centre, à méditer quant au sens même du jeu qu'il va expérimenter. Ici l'humain n'est pas représenté, mais convié à participer et à donner sens et vie à cette œuvre.

Si ce document offre à l'évidence de nombreuses pistes de réflexion concernant la combinaison, l'assemblage, l'appropriation, le territoire, le comportemental, le sociétal..., il oblige aussi à examiner avec prudence CE en quoi le verbe « annexer » peut l'éclairer. Qui annexe quoi ou quoi annexe qui ? Orozco annexe-t-il le jeu de ping-pong parce qu'il y a une appropriation et un détournement opérés ? Y a-t-il un rapport d'annexion entre les tables et la mare qui entrave le jeu en capturant les balles ou, inversement, est-ce que la mise en place du jeu n'annexe-t-elle pas inévitablement la mare dans sa partie ? L'objet présenté annexe-t-il le comportement des spectateurs en les attirant et les rattachant à une logique de jeu qu'ils ignorent ? Ce dispositif et le jeu incertain qui en découlent sont-ils l'annexe d'une réflexion plus globale qui mènerait à réfléchir sur la nécessité de construire de nouveaux terrains d'échange entre les cultures dans le monde ?

Le jeu de mots *Ping Pond Table* autorise aussi une réflexion sur les éventuels rapports d'annexion entre le langage et les choses, riche et pertinente, mais qui reste plus ou moins fructueuse selon qu'elle est menée avec subtilité.

3. Le troisième document montre deux vues de l'œuvre *Outgrowth (Excroissance)* de Thomas Hirschhorn : l'une permet d'apprécier l'ensemble de l'œuvre légèrement de biais, l'autre offre de manière frontale un détail. Dans la vue générale, on voit une installation qui occupe presque toute la cimaise avec six étagères supportant chacune une vingtaine de globes terrestres sur pieds et une septième étagère au niveau du sol qui n'en supporte que quatorze car elle s'interrompt au deuxième tiers de la longueur du mur et nuance ainsi l'effet de saturation de l'espace. La vue en détail permet de mieux comprendre comment un ajout de ruban adhésif marron, plus ou moins étendu et parfois très épais, transforme les globes en agissant telle une véritable protubérance, ou une excroissance selon le titre, ou encore comme une masse exogène greffée qui a pour conséquence de masquer la cartographie. On devine le long de la tranche de chaque étagère une série d'images suspendues, pour la plupart violentes ou témoignant de désastres dans le monde, de tailles différentes et visiblement extraites de journaux et magazines. Les images ne sont pas directement reliées à des parties des globes terrestres, comme ce serait le cas pour des légendes. Certains faits, dits historiques, facilement reconnaissables, ne semblent pas coïncider toujours avec les zones géographiques recouvertes de scotch à proximité. Toutefois le rapprochement des images et des globes modifiés par le scotch entraîne le spectateur dans des hypothèses de lecture : symbolisation de blessures géopolitiques qui ne seraient ni soignées ni réparées ? Gonflement maladif de la violence dans la représentation de l'actualité ou situations politiques, environnementales, humaines réellement dramatiques ? Prédications catastrophistes sur des zones géographiques qu'on pense encore intactes ? Pratique artistique qui s'apparente à de l'exorcisme ? Impossibilité ou refus de voir la terre dans sa pure représentation cartographique, celle-ci étant bouleversée par ce qu'on sait des horreurs qui accablent certaines régions du monde ?

Ici, le verbe « annexer » n'éclaire peut-être pas tant l'œuvre dans le geste qui consiste à transformer les globes par un ajout de scotch (une excroissance n'est d'ailleurs pas directement une annexion), mais davantage l'idée que l'excroissance, ainsi constituée, s'annexe à la totalité, comme une partie malade qui viendrait perturber un ensemble, jusqu'à provoquer son déséquilibre (certains globes paraissent d'ailleurs sur le point de basculer à cause du poids de la protubérance). Assurément la planète ne se regarde plus comme on la voyait auparavant : l'amas de scotch empêche la rotation du globe et il occulte des parties de sa surface ; il en compromet la lecture. Ou, par une autre approche, nous pouvons aussi sentir comment le lien établi entre des représentations scientifiques de la terre et des images qui sont exclusivement prélevées du flux d'horreur véhiculé par les médias, conduit à voir notre propre vision du monde annexée par d'autres.

*Relations des trois documents au terme « annexer »*



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

Cette brève analyse le montre, le sujet était riche de pistes et significations diverses, mais aussi d'idées et de notions parfois ambivalentes, voire contradictoires. Pour cette raison, et c'était sa principale difficulté, ce sujet invitait fortement le candidat à dégager des enjeux clairs, en faisant preuve d'un engagement qui dépasse la stratégie scolaire de l'énumération et de la déclinaison. C'est donc bien un point de vue sur le sujet qui était attendu, et cette notion de « point de vue » est suffisamment décisive pour en rappeler l'exigence et y revenir ultérieurement.

### III – LE PROJET

#### *Sa mise en œuvre, sa mise en forme*

Bien que les « critères d'évaluation » aient été détaillés en première partie, il importe de rappeler les principales attentes vis-à-vis du projet. En le consultant, le jury doit pouvoir évaluer la capacité du candidat à analyser le sujet, à en tirer une problématisation, à convoquer une pratique artistique plutôt qu'une autre, à émettre des pistes pour exploiter le sujet, à expliquer ses visées et sa réflexion sur les moyens qu'il envisage de mettre en œuvre, et à articuler clairement la partie de l'analyse à celle de la proposition. Il s'agit donc de faire preuve de méthode, de cohérence et quasiment de probité, car le candidat a tout intérêt à tirer sa force d'une méthodologie suffisamment éprouvée au cours de sa préparation pour faire se rencontrer de manière éloquente quelque(s) enjeu(x) du sujet et la singularité de sa pratique.

Dans la phase du projet, il est évidemment déconseillé de feindre des recherches multiples pour faire penser à une irrépressible créativité et finalement sortir, presque inopinément, une idée préconçue qui est, à bien y regarder, adaptable à n'importe quel sujet. Le jury souhaite au contraire comprendre le cheminement du candidat pour s'appropriier le sujet et connaître comment s'énonce sa démarche. Ce qui importe en prenant connaissance du projet est de mesurer la capacité du candidat à *questionner* le sujet, sa *mise en question* vis-à-vis du problème particulier posé par le sujet, et d'apprécier la qualité de la réflexion sur les choix plastiques pressentis pour explorer ce problème. Un projet pertinent fournit un équilibre judicieux entre moyens écrits, graphiques et plastiques (le tout composant un ensemble articulé tant du point de vue des idées, du contenu, que de la mise en forme). Il permet d'appréhender avec économie et sensibilité la compétence du candidat à communiquer ses étapes d'analyse, la construction de son point de vue et les raisons de ses choix plastiques à venir. En aucune manière l'énergie déployée par certains candidats pour élaborer un « bel objet » ne peut répondre à ces attentes. Au contraire, des projets d'une appréciable sobriété, dégagés de toute tentation d'effets de séduction, ont su convaincre le jury d'une démarche réfléchie et authentique car ce qui s'y énonçait était donné à lire avec cohérence, simplicité et intelligibilité.

Le projet doit être compris avant tout comme un instrument de travail sur lequel le jury s'appuiera pour interroger la réalisation, la réflexion et l'engagement du candidat. On peut relever des écarts importants, ou pas, entre le projet et la réalisation, mais il importe de toujours les pointer, les élucider et les mesurer.

À ce titre, le jury a apprécié lorsqu'un projet ne se résumait pas en une saisie purement analytique, intellectuelle ou poétique du sujet, sans parvenir à proposer des hypothèses de réalisation qui permettent d'imaginer l'incarnation possible des idées abordées. Sans tomber dans l'écueil d'un projet qui s'apparenterait à un strict plan préfigurant la future exécution, il est vivement attendu que des moyens graphiques ou plastiques animent le projet et offrent au jury la possibilité de se projeter vers une ou plusieurs perspectives concrètes. Dans le cas d'une importante remise en cause du projet initial au cours de sa fabrication, il appartient au candidat de fournir lors de la soutenance un maximum de précisions au jury afin qu'il puisse situer le sens et les apports des nouvelles orientations choisies.

Les membres du jury ont pu apprécier une progression sensible chez les candidats à vouloir dépasser une approche littérale ou simplement descriptive du sujet pour l'analyser dans sa globalité, de manière structurée et en croisant avec dynamisme la proposition textuelle et les trois documents. Il reste toutefois des carences méthodologiques à dépasser : trop souvent le jury a été laissé devant une énumération ou une déclinaison de notions, sans pouvoir accéder à une réelle articulation de la pensée et à la construction d'un point de vue.



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

Il a également apprécié l'effort des candidats qui ont su éviter un rapport mimétique et réducteur aux images fournies. Toutefois, si moins de citations iconiques faciles (et probablement rassurantes pour les candidats qui y ont recouru) ont été relevées, il convient de rappeler qu'effectuer des prélèvements iconiques dans les trois documents pour uniquement les agencer dans un registre de jeu formel ne constitue pas en soi une analyse et un propos. De même, et pour exemple, l'opération de prélever de simples éléments géométriques dans les documents et de les combiner ne suffit nullement pour traiter la notion de territoire.

Enfin, est-il encore nécessaire de rappeler que la contrainte du concours consiste à concevoir le projet sans accès à de la documentation et sans autres données que celles fournies par le sujet ? Par conséquent, le premier jour de l'épreuve, le candidat peut ne pas connaître le champ référentiel, le contexte artistique et historique d'un document présent dans le sujet, mais c'est bien en revanche sa capacité à l'investir et l'explorer avec méthode qui lui permettra d'en dégager des notions fortes et des questions éclairantes pour la suite. Faire des recherches au terme de cette première journée peut certes éviter des contresens et aider à mieux affiner son jugement ainsi que ses objectifs, mais il faut se méfier de la tentation d'une documentation excessive qui risque d'introduire une surenchère après-coup, et qui peut aussi éloigner le candidat d'intuitions fortes qu'il aurait pu privilégier en se posant les questions justes. C'est avant tout une démarche plasticienne que le candidat doit démontrer, soit un ensemble de compétences et connaissances croisées avec sensibilité et réflexion pour interroger les données iconiques, sémantiques et symboliques du sujet en vue d'en tirer une problématisation sur laquelle se fondera la singularité de la réalisation.

#### IV – LA RÉALISATION

##### *Généralités*

Cette année encore le jury a apprécié l'investissement des candidats dans cette épreuve exigeante, et c'est avec un réel intérêt qu'il a pris connaissance de la variété des propositions : diversité de médiums, de mises en forme, d'échelles, de dispositifs de monstration, d'exploitations de l'espace attribué, etc. Il convient de rappeler que le jury n'a pas *d'a priori* sur un médium ou un autre, pas plus qu'il n'aurait de préférence pour une forme artistique plutôt qu'une autre, mais il doit pouvoir comprendre les choix et motivations qui ont déterminé la réalisation finale. Pour ce faire, il attend de sentir autant que possible l'authenticité de la démarche élaborée par le candidat en regard du sujet et du cadre de l'épreuve.

Cette épreuve de « pratique et création plastiques » se concrétise, il est vrai, principalement dans les seize heures de réalisation, et avant la soutenance qui lui donnera sa pleine valeur, l'enjeu y est complexe et comporte plusieurs difficultés. Évidemment la qualité de la réflexion menée le jour du projet, pour baliser et préparer ce temps de pratique, est déterminante pour atteindre le propos artistique avec les solutions plastiques espérées. En deux journées de huit heures le candidat doit en quelque sorte mettre à l'épreuve son projet afin de lui donner une ampleur convaincante. Il s'agit notamment d'adapter sa pratique au cadre temporel et matériel de l'épreuve pour ne pas en rester à une proposition de type embryonnaire qui ne fournirait pas de données esthétiques suffisamment tangibles et appréciables par le jury (ce problème a été pointé à plusieurs reprises dans des travaux relevant du champ des pratiques numériques, mais pas uniquement). Ensuite, si ce temps de réalisation doit être tout entier voué au processus de création, il doit aussi être ponctué de nombreux temps d'analyse : ces moments de prise de recul doivent servir pour envisager des déplacements ou des modifications au cours de la fabrication, pour réexaminer le sujet afin de fortifier ses choix plastiques et sa démarche, pour resituer sa production en regard des enjeux et des notions ciblés dans le projet, mais aussi pour parvenir à mieux élucider et concevoir la portée de l'objet plastique du point de vue de sa réception esthétique. Cette attention aux faits plastiques, tantôt du point de vue du dedans (savoir-faire, fabrication, processus de création), tantôt du point de vue de celui du dehors (lisibilité du parti-pris, circulation du regard, réception, place du spectateur), est à affiner tout au long de la réalisation : elle évitera au candidat de glisser vers un hors sujet et lui fournira des éléments qui seront cruciaux pour construire sa soutenance.

*Les médiums, la réalisation, le dispositif de monstration*





## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

Étant entendu que toutes les techniques (autorisées par le règlement du concours) sont possibles, le présent rapport de jury n'établira pas une liste des médiums réunis dans cette session 2016, et pas davantage un classement ou une série de préconisations qui auraient pour résultat d'en valoriser certains. Des réussites ont été saluées aussi bien dans le registre de la peinture, que dans celui du dessin, de la fabrication (qu'il s'agisse de simples constructions de papier ou de menuiserie), de la vidéo, de l'infographie, de l'installation de type sculptural ou multimédia, ou encore dans la combinaison de médiums.

En revanche, parmi cette étendue de possibilités, le candidat doit adopter une ligne de conduite qui l'oblige à toujours interroger, non seulement s'il y a adéquation entre son propos et les moyens qu'il choisit, mais également si ses choix sont porteurs de sens et promettent d'être intelligibles. Il est parfois difficile pour le jury de comprendre des intentions défendues par le candidat, tandis que les données matérielles semblent les contrarier, voire les contredire. Est-ce raisonnable, par exemple, de mettre en avant l'idée d'une manipulation par le spectateur quand la pièce présentée est recouverte d'encre d'imprimerie, et qu'elle contraint à renoncer à cette idée à cause de sa lenteur à sécher ? Est-ce pertinent de produire une signalétique surabondante censée inviter le spectateur à déambuler dans une installation qui s'étale au sol, quand la circulation est en fait rendue matériellement impossible à cause d'éléments en volume entreposés de manière trop rapprochée (et sans que l'absurdité de cette « impossible invitation » ne soit d'ailleurs clairement identifiée et réfléchie) ?

Une pratique ne se résume pas à une somme de techniques et de savoir-faire plus ou moins bien articulés : la démarche du candidat doit être assurée au sens où la réalisation doit montrer, avec une certaine évidence, que les opérations qui ont déterminé sa forme et sa présentation ne relèvent pas de décisions arbitraires et théorisées *a posteriori*. Ils doivent au contraire attester d'une *praxis* dont les gestes et les effets ont été pensés, pesés et mesurés. La réalisation doit témoigner de parti-pris aussi bien en regard du sujet que de la pratique habituelle du candidat. Cette exigence n'interdit pas d'accorder une dimension importante à la recherche et à l'approche expérimentale au cours de l'élaboration, au contraire, bien qu'il importe de rappeler que cette épreuve ne s'improvise pas. Elle réclame du candidat une solide préparation du point de vue de l'organisation matérielle bien sûr, mais aussi du point de vue cognitif et culturel pour mener à bien les efforts de conception et de conscientisation qui porteront la réalisation plastique au niveau de réels objectifs et éviteront ainsi de l'abandonner au seuil de ses ambitions.

D'autre part, il n'est pas acceptable que des réalisations se contentent, très prosaïquement parfois et sans déplacement convaincant, de redistribuer des recettes précédemment exploitées dans l'épreuve de pratique plastique de l'admissibilité. Personne ne reprochera à un candidat d'investir le champ du graphisme et d'en faire le cœur de sa pratique. Mais on n'y reconnaîtra pas la démonstration d'une démarche authentique et cohérente quand la réalisation n'agit finalement que sur la dimension du travail ou qu'elle ne fait que présenter un agencement de différents registres graphiques dont la composition s'apparente plus à celle d'un catalogue d'effets plutôt qu'à un propos articulé.

Si ce rapport tient à rester prudent quant à d'éventuels conseils (pour ne pas produire un effet modélisant), il peut tout de même formuler un principe directeur : faire preuve d'économie dans les moyens mis en œuvre et de justesse dans la mise en espace reste la garantie et le fondement d'une réalisation qui sera pertinente au regard du sujet autant qu'un appui précieux pour une soutenance éloquente.

*Cette session a confronté le jury à plusieurs reprises à des objets manufacturés (non fabriqués par le candidat) intégrés dans la réalisation plastique ou au déroulement de la performance, sans que des transformations paraissent suffisamment manifestes. Dans ces cas de figure, le candidat a naturellement été interrogé sur le statut et la fonction de ces objets, et dans quelques situations la réponse n'a pas suscité l'adhésion des évaluateurs. Il appartient à chaque agrégatif de bien relire le cadre réglementaire de l'épreuve, et de peser, le cas échéant, le risque encouru quand il se place à la limite. Dans plusieurs cas, il est apparu que le candidat aurait aisément pu se passer de cette décision, ou recourir à une solution alternative tout autant, voire plus intéressante.*

Autre point à améliorer : plusieurs travaux montraient cette année un ordinateur placé à l'intérieur de la réalisation ou orienté de telle sorte que sa visibilité était prégnante dans le dispositif de présentation. Dans la



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

majorité des cas, cette mise en scène de l'objet n'a pas semblé suffisamment prise en compte, réfléchie et questionnée. C'est souvent le jury qui a dû soulever le problème de la présence physique de cet objet. Or, il est difficile de considérer un ordinateur, lorsqu'il est ainsi intégré dans une mise en scène, comme une pure surface de consultation d'images fixes ou animées. Et si l'objet est présenté pour lui-même, c'est alors le non respect du cadre réglementaire qui sera invoqué à cause de l'insertion dans la réalisation d'un élément non produit par le candidat. Il apparaît donc à ce propos que les candidats devront montrer l'an prochain plus de rigueur dans l'analyse de ce qu'ils donnent à voir.

C'est parfois dans la conception de la réception et de la relation au spectateur que des insuffisances ont été remarquées : c'est le cas de candidats n'ayant pas pris suffisamment le temps d'observer leur travail de l'extérieur et dont la mise en espace n'autorise hélas que des angles de vue hasardeux ou contrariés ; ou le cas de candidats voulant absolument intégrer dans leur espace des éléments du concours (panneaux d'aggloméré, table, chaise), que ce soit pour des solutions mécaniques de présentation ou pour citer le lieu où a été élaborée la réalisation, sans pour autant en analyser assez l'impact visuel et les significations produites, au point de brouiller leur propos initial ; ou encore dans l'idée d'une annexion en chaîne, hélas mal maîtrisée, il y a eu le cas de candidats qui ont encombré leur espace d'une surenchère d'informations concernant les étapes de leur processus. Cet étalage a fini par parasiter le regard du jury et noyer le sens du projet. Enfin, si l'idée d'une interaction entre l'œuvre et le regardeur ne peut évidemment être proscrite, le jury déplore toutefois une trop grande quantité de réalisations dans lesquelles la participation du spectateur résulte bien davantage d'une approximation (dans la démarche et dans la réflexion sur le statut de l'objet), que d'un accomplissement de raisonnement et d'un réel parti-pris. Le jury doit au contraire sentir, si c'est le cas, que l'invitation à participer adressée au spectateur découle d'un dispositif réfléchi et que cette interaction oriente le sens de lecture de l'œuvre. Pour le dire autrement : l'intervention doit participer du sens de la réalisation, elle ne peut pas constituer juste une éventualité laissée au bon vouloir du spectateur.

Enfin, cette année plusieurs performances ont été présentées au jury. Certaines prenaient appui sur un dispositif plastique déjà porteur de sens avant l'événement, et l'activaient de manière signifiante, d'autres y parvenaient moins. Quoiqu'inégales dans leurs qualités respectives, comme cela a été mentionné plus haut dans la partie « Critères d'évaluation », le jury a décidé qu'à partir de l'an prochain *un temps de réception spécifique* sera consacré à toutes les réalisations qui reposent sur une temporalité dont le propos artistique dépend (performance, vidéo, production sonore, etc.). Cette durée pour considérer la réalisation sera de 5 minutes précises avant le début l'exposé. Ce temps d'observation permettra ainsi de se concentrer sur la réalisation performée dans une durée égale aux autres productions, et sans qu'elle vienne se confondre ni s'amalgamer aux 30 minutes de la soutenance.

## V – LA SOUTENANCE

### Généralités

Beaucoup d'informations précieuses ont déjà été formulées dans les rapports précédents au sujet de la soutenance. Rappelons au moins ici que dans la matinée qui précède le début des soutenances, le jury observe, en l'absence des candidats, l'ensemble des productions, afin de mesurer l'appropriation du sujet par le candidat, afin de prendre connaissance des différentes mises en œuvre et exploitations de l'espace, et repérer d'éventuelles propositions qui poseraient problème au regard du cadre réglementaire ou des attentes inhérentes à l'épreuve. Aucun jugement définitif n'est formulé dans ce premier tour d'observation, et les membres du jury se gardent d'ailleurs d'exprimer un avis : chacun sait que la soutenance est décisive et que c'est elle qui donnera sa pleine valeur à la réalisation. Une des principales difficultés posées au candidat pour cette soutenance réside dans la nécessité d'investir et de questionner avec lucidité et rigueur autant ce qui relève du processus créateur que ce qui se rattache ensuite à l'espace-temps de la réception (ce qui n'est pas si aisé compte tenu de la « fraîche » fabrication). Les choix plastiques et le positionnement du candidat vis-à-vis du sujet, ainsi que les références théoriques et artistiques opérantes dans l'étayage de sa démarche, doivent être éclairés au cours de cette soutenance, mais aussi les lectures possibles du travail présenté et le champ référentiel dans lequel il s'inscrit. Cette compétence qui consiste à élucider et transmettre une pratique ainsi qu'à en mesurer les effets et la polysémie, sera naturellement au cœur de la mission d'un professeur agrégé d'Arts plastiques au service des apprentissages artistiques de ses élèves.



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

#### *Élucider ses choix et examen critique*

Avant la soutenance, le jury dispose de quelques minutes pour considérer la réalisation en l'absence du candidat. Cette observation se fait cette fois en lien avec le projet qui a préalablement été apporté sur place. Les premières étapes des évaluateurs consistent à :

- tenter de saisir la méthode employée par le candidat pour analyser le sujet et se l'approprier ;
- comprendre les questions que le sujet lui pose et les problématiques qu'il formule ;
- interroger les rapports et les éventuels écarts entre les hypothèses de réalisations figurées dans le projet et la production finale.

Il n'existe pas un « déroulé type » pour structurer l'exposé de dix minutes, l'ordre du discours appartient au candidat :

- commencer par examiner la réalisation sous l'éclairage du terme « annexer » pour en extraire des analyseurs grâce auxquels il réinterrogera ensuite les documents du sujet ;
- suivre rigoureusement le déroulement de l'épreuve à la manière d'un récit pour en arriver à l'objet plastique présenté ;
- opérer des allers-retours réguliers entre le sujet, la démarche et la réalisation ;
- partir de ce qui nous est donné à voir pour remonter aux enjeux du dossier...

Cette courte énumération n'épuise pas la quantité de variantes possibles, mais, outre le caractère vivant et engageant qui est attendu de cet exercice (nous y reviendrons plus loin), il est crucial que le candidat énonce clairement comment il est arrivé à cette réalisation-là : il importe pour cela que la relation entre le projet et la réalisation soit rétrospectivement analysée et explicitée. Et l'explicitation à laquelle le candidat doit s'exercer dans le temps de l'exposé ne peut être probante sans un profond effort d'élucidation : que tout ne soit pas rationnellement explicable et intégralement disséqué dans le temps de l'élaboration n'est pas un problème (il va de soi que le geste et la pensée peuvent aussi être portés par des intuitions, *a fortiori* dans une durée de 22 heures où pèsent beaucoup de paramètres), mais on peut affirmer dans l'absolu que si tout n'est pas questionné *a posteriori* cela pourra poser problème. Il ne s'agit pas nécessairement de tout justifier comme un protocole scientifique l'imposerait, mais l'effort d'élucidation consiste à éviter de laisser un ou plusieurs aspects de la réalisation à l'état d'impensés. Tous les pans aveugles que le candidat laissera dans sa production seront autant de zones d'inconfort dans l'échange avec le jury. Un objet plastique ne peut être uniquement une affirmation et une réponse au sujet, il ouvre un champ de questions dont le candidat doit préparer et organiser le repérage.

Le jury a su apprécier cette année l'attention accordée aux différents niveaux de la soutenance aussi bien dans sa forme (analyse dynamique) que dans le fond (réel questionnement des termes). Mais cette tentative a parfois limité ses efforts à dresser une suite de synonymes, et il est rare que le candidat soit revenu avec perspicacité sur les données du sujet au cours de la soutenance pour montrer comment elles avaient été finalement réfléchies, travaillées et déplacées, et dans quelle mesure la réalisation en portait les marques. Il est arrivé aussi que le candidat, en embrassant trop d'acceptions du verbe « annexer », a amené le jury à déplorer au final une absence de point de vue et de parti-pris. En effet, il a été mentionné plus haut que le jury attendait du candidat un point de vue, sur le sujet comme sur sa production. Rares ont été les agrégatifs dont l'engagement dans cette épreuve a été soutenu par une méthode qui en assure pleinement l'intelligibilité. L'expression d'un point de vue ne peut pas se restreindre à « ce que j'ai vu dans le document » ou à « ça m'a fait penser à ». Si le ressenti subjectif et l'association d'idées sont des étapes dans l'appropriation d'un sujet, elles ne se substituent pas à l'effort d'analyse, ainsi qu'à l'argumentation et à l'explicitation. Un point de vue doit pouvoir se partager au sens où l'on donne à son interlocuteur les moyens de situer le trajet et la mise en forme de sa pensée.

Nommer ce qui est visible, identifier la nature et le statut de l'objet plastique, rendre lisible le propos en portant attention aux modalités d'apparition du sens dans le projet puis dans la réalisation, étayer du point de vue théorique sa démarche et la situer par rapport au champ artistique contemporain, sont des points impor-



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

tants parmi les compétences et connaissances attendues lors de cette soutenance. Nombreux sont encore les candidats qui rencontrent des difficultés à désigner ce que leur réalisation présente au spectateur et à expliciter de manière claire et structurée leur démarche, sans doute par manque de distance et de recul. Prendre appui sur le visible de la production plastique pour articuler sa réflexion implique en revanche de savoir dépasser la description littérale et le constat : s'il est attendu du candidat qu'il sache au cours de la soutenance identifier les constituants et les opérations plastiques visibles dans sa réalisation, cela suppose qu'il soit parvenu à les élucider suffisamment pour expliciter au jury le sens produit par ces mêmes opérations.

Cette disposition à voir et à analyser la réalisation comme un système désormais autonome, avec ses enjeux, ses forces et peut-être aussi ses fragilités, sera une aide précieuse au candidat pour parvenir le cas échéant à repenser certaines parties, à envisager des modifications qui seraient porteuses d'un sens plus fort ou à projeter une mise en forme et/ou une mise en espace qui rendraient le propos plus intelligible. Par exemple : est-il judicieux, dans le cas d'une projection vidéo d'une image fixe dans l'angle d'une pièce, d'insister sur la notion plastique d'anamorphose alors que celle-ci est manifestement inopérante ? Un effort d'objectivation de la production plastique aurait dû, dans ce cas, obliger le candidat à se défaire de cette fixation pour davantage analyser ce qui était réellement donné au regard.

Il est important de le reformuler : la prise de distance est une attitude à laquelle il est indispensable de toujours s'exercer. Le jury apprécie les candidats sachant transmettre leur processus et leur démarche avec réflexion et sensibilité. Pour autant, l'épreuve et les attentes du concours exigent d'eux qu'ils parviennent également à penser la réception esthétique de leur production : que voit-on exactement ? Qu'est-ce que l'objet plastique donne à comprendre, à sentir, à penser indépendamment du discours et des intentions de départ ? Comment accueillir des lectures inattendues et se saisir d'interprétations non envisagées ? Cet entraînement à prendre de la distance est une ressource pour arriver à concevoir, si cela est nécessaire dans l'échange avec le jury, des amendements possibles, des axes à prolonger ou des reprises potentielles de la réalisation afin de mieux atteindre les objectifs. Entre certains candidats qui se durcissent en revendiquant des choix définitivement obscurs au jury, et d'autres qui seraient prêts à dire « oui à tout » sous prétexte de repenser avec souplesse leur travail, le jury préférera toujours ceux qui parviennent à nouer un rapport d'intimité et de distance avec leur réalisation, dans une juste mesure qui assure de hiérarchiser et de désigner les données plastiques par lesquelles s'élabore le sens.

#### *Communication, transmission*

Le jury ne rappellera jamais assez qu'il s'agit d'une épreuve dans le cadre d'un concours de recrutement de professeurs. Communiquer les enjeux du sujet et ceux de la production artistique avec clarté et finesse, transmettre son point de vue, sa réflexion, sa sensibilité, ses interrogations avec conviction et dynamisme sont des qualités orales éminemment attendues. Le jury a apprécié la préparation de la majorité des agrégatifs qui ont su offrir des exposés denses et structurés, mais trop d'entre eux étaient cette année encore excessivement écrits. Il est souhaitable que l'exposé ne donne pas lieu à une lecture, d'autant que cette stratégie, bien qu'elle rassure le candidat, le tient dans un discours très (trop) maîtrisé. Et ce choix a souvent eu pour conséquence de voir hélas la pensée s'amenuiser et perdre en vigueur au moment de l'entretien avec le jury. Naturellement des notes écrites peuvent soutenir l'exposé, mais il faut s'y référer avec mesure pour privilégier un oral vivant et éloquent. Il faudrait même que le candidat envisage l'exposé dans une dimension qui soit déjà celui du partage et de l'échange avec le jury, car cette parole inaugurale conduit et accompagne les évaluateurs dans la découverte des qualités de la réalisation. L'exposé oral ainsi conçu, sera plus facilement un appui lors de l'entretien avec le jury et pourra mieux déployer les enjeux et les propriétés de la réalisation pour gagner en profondeur dans le propos. En gardant justement à l'esprit qu'il s'agit d'un recrutement de futurs professeurs, le jury peut soutenir l'idée qu'une réalisation qui comporterait quelques maladresses, mais que le candidat saurait analyser avec justesse et pertinence, sera toujours mieux appréciée au terme de la soutenance qu'une production formellement réussie mais trop faiblement réfléchie théoriquement par son auteur.

Enfin, dans l'idée d'un échange qui devrait être fructueux, si la réalisation doit réunir un ensemble de qualités plastiques fortes et tangibles, il est toutefois souhaitable de sentir que l'objet plastique et la



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

soutenance ne sont pas là pour clore définitivement le sujet, comme il en irait d'une interrogation écrite dans laquelle le candidat aurait répondu à tous les problèmes. Au contraire, il serait heureux de percevoir que les questions soulevées lors de cette épreuve portent le candidat (et le jury avec) dans une réflexion et une recherche plasticienne en mouvement, dont les lignes de force sont suffisamment repérées pour pouvoir être prolongées. La réalisation plastique et sa soutenance ne viennent pas fermer ni cadenasser des pistes énoncées le jour du projet, elles en situent un état d'avancement suffisamment convaincant pour donner à voir, à sentir et à penser de possibles développements ultérieurs prolongeant ainsi la pratique du candidat.

#### VI – CONCLUSION

C'est une évidence, il est donc inutile de se voiler la face, cette épreuve de « pratique et création plastiques » demande une préparation intense et un engagement constant, dès l'inscription à ce concours. S'approprier un sujet avec pertinence et singularité, rendre sa pratique performante et éloquente, disposer de références artistiques et théoriques adéquates et éclairantes, porter ses choix plastiques avec distance et proximité pour mieux en maîtriser les enjeux, sont quelques-unes des ressources que le candidat doit déployer dès la première heure du projet jusqu'à la dernière minute de la soutenance. Seule une méthodologie longuement éprouvée permettra au candidat de répondre à cette ambition. Cependant, il ne s'agit pas de l'intérioriser comme un couperet. Au contraire, cette préconisation est d'autant plus stimulante qu'elle rejoint le sens même de l'inscription à ce concours : confronter sa pratique à un sujet en lui donnant un plein essor, savoir la situer et la discuter, c'est envisager assurément la complexité dans laquelle un projet artistique se reformule sans cesse. Cela étant, c'est également l'inépuisable et passionnant travail pédagogique, en perpétuelle construction, dans lequel un professeur d'Arts plastiques s'engage auprès de ses élèves.



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

# RAPPORT SUR L'ÉPREUVE DE LA « LEÇON »

## Préambule

La session 2016 de l'épreuve de Leçon ne présente pas dans ses résultats chiffrés de grand changement par rapport à ces dernières années. La moyenne d'ensemble est de 05.69 et une moitié de candidats ont obtenu des notes allant de 1 à 3. Le constat demeure : savoirs et capacités à enseigner ne sont pas montrés tels qu'ils devraient l'être, sans doute parce que l'enjeu est de taille, parce que timidité et inquiétude peuvent être handicapantes. Il semble cependant que cette épreuve ne bénéficie pas d'une préparation effective, alors même qu'elle est au cœur de ce concours de recrutement de futurs pédagogues. Sa particularité, sa difficulté, est de demander une mobilisation de compétences très diversifiées, à la différence sans doute des épreuves pratiques et optionnelles, plus resserrées dans leur cadre, dans lesquelles les candidats réussissent globalement mieux. Ce rapport ne pourra que souligner des manques déjà évoqués les années précédentes. Nous prendrons ici le parti de souligner ces imperfections, mais nous n'oublions pas que vingt candidats, environ, ont su parfois brillamment enchanter le jury par la richesse de leurs savoirs, la qualité de leurs inventions pédagogiques, la clarté de leur communication. Nous invitons les candidats à lire avec une grande attention et dans leurs prolongements les rapports des sessions antérieures.

Le concours de l'agrégation, quelle que soit la discipline, quelle que soit l'épreuve, est un concours de haut niveau. L'excellence est recherchée ; elle porte, pour l'épreuve de Leçon en Arts plastiques, sur la qualité de connaissances plurielles, leur étendue, leur précision, et sur l'aptitude à les mettre à portée de l'élève, dans un mouvement dynamique associant pratique artistique et réflexion. L'exercice est complexe, ardu, il ne peut s'accommoder d'une improvisation de dernière minute, une préparation concrète est donc décisive.

Étendue et précision supposent une maîtrise homogène, équilibrée, des grands moments de l'histoire de l'art. Pas forcément, cela va de soi, celle d'un brillant spécialiste, mais celle d'un amateur éclairé. L'expression est à prendre au pied de la lettre. Il faut y entendre « amour » de l'art, désir de culture personnelle. Il faut y entendre clarté, clairvoyance, car la précision des savoirs est garante d'une transmission agissante.

Étendue et précision supposent d'être instruit des recherches et théories de la pédagogie. La quête d'une excellence pédagogique a semblé au jury de la session 2016 être reléguée en arrière-plan alors qu'il s'agit d'un recrutement d'enseignants appelés à être responsables d'élèves dès la rentrée scolaire prochaine. Le jury n'attend pas la prestation d'un pédagogue accompli, mais celle d'un *pédagogue en devenir* qui montrera dans ses propositions : inventivité, cohérence, singularité face à la question qui lui est posée, et non pas recettes de leçons stéréotypées, interchangeables, ne rendant pas compte des apprentissages en jeu. Le jury a évalué bien plus favorablement des propositions didactiques et pédagogiques instables mais courageuses, que d'autres, structurées certes, mais creuses, sans fondement.

Les Arts plastiques ne recouvrent pas seulement la connaissance des œuvres, mais aussi celle des discours, des théories qui en découlent ou qui nourrissent leur considération. Il semble nécessaire, ici, de s'engager à ouvrir les frontières entre les différentes disciplines du concours, à enclencher une réelle circulation des unes aux autres. Les bibliographies conseillées en esthétique et sciences de l'art, comme en histoire de l'art et en sciences de l'éducation, constituent un socle de références transversales. Inutile cependant de citer une multitude de références si elles ne sont pas opportunes ni restituées clairement.

Qui dit excellence dit engagement. Il doit être perceptible dans les qualités sensibles et intellectuelles du candidat, engagement dans la construction d'une culture solide, engagement dans un métier qui prend en charge des élèves, aide à la formation de leur pensée, *un métier qui ne peut se vivre à moitié*.



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

#### 1. Le temps de préparation

##### b. Prendre en compte le sujet et regarder les œuvres

Les trois œuvres du *corpus* sont toujours accompagnées d'un *sujet* textuel. Ce peut être un nom, un verbe, une notion, propres aux Arts plastiques (dessiner, espace, échelle...), ce peut être un domaine artistique (le paysage, le portrait...), une expression, une mise en tension entre deux termes (les relations à l'ombre, le masque et l'identité, les rapports entre arts et sciences, ...), ce peut être un terme non spécifique aux Arts plastiques (la géographie,...), un objet (la robe, ...). Il est indispensable de considérer corpus d'œuvres et sujet dans leur complémentarité. Il est attendu du candidat qu'il émette des hypothèses sur les *liens* à établir entre les deux.

Le temps de la préparation est d'abord le temps de l'ouverture, de l'exploration du champ des possibles, du foisonnement, où le candidat peut évaluer les potentialités multiples du dossier, peut convoquer ses savoirs dans leur diversité. Tout n'est pas à garder pour l'entretien qui va suivre, mais tout doit être examiné, car c'est dans ce foisonnement qu'il va falloir choisir un axe, *un fil d'Ariane*. C'est un moment crucial, qui demande encore une fois un engagement, une capacité à décider du chemin à suivre. Mais c'est aussi un moment délicat, qui peut mener à un glissement vers le *hors sujet*. Le hors sujet peut découler d'une compréhension erronée, de mauvais choix dans les chemins pris par la pensée, ou bien se résumer à une échappatoire. Le jury, à de nombreuses reprises, a déploré ce type de glissement : un sujet sur « la mémoire » devient sujet sur « le souvenir », « son » devient « bruit », « neutre » devient « stéréotype ». Un candidat, lors du dialogue avec le jury, pensait justifier l'éloignement de sa proposition avec l'énoncé par ce qu'il avait lu dans les précédents rapports de jury : on y laisse effectivement la liberté de ne pas rester « collé » au corpus d'œuvres si nécessaire. Une leçon peut être construite à partir d'autres références artistiques, mais seulement dans la mesure où elles s'articulent à une *problématique elle-même déduite de l'énoncé*. Cela semble être une évidence, car sans cela, tout sujet serait interchangeable.

Pour plus de clarté dans la rédaction de ce rapport, la part de l'énoncé est séparée de la lecture des œuvres. Cette dissociation est bien sûr formelle, elle est inconcevable dans la mise en action de la pensée.

Le candidat doit constamment *regarder les œuvres, porter attention au document dans son ensemble*. Un regard sensible suppose une réelle attention à ce qui apparaît. La reproduction, mais aussi la légende, les informations données ont toute leur importance ; le titre, support, dimensions, sont signifiants d'une intention artistique à part entière et ne peuvent être passés sous silence.

De même, une analyse qui néglige les constituants plastiques, au profit de savoirs plaqués, à la limite du poncif, rend les œuvres transparentes, accessoires, alors qu'elles sont le lanceur même de l'épreuve. De fait, le vocabulaire spécifique a semblé, trop souvent au cours de cette session, ni varié ni maîtrisé. L'analyse compositionnelle, par exemple, dans les œuvres anciennes, a été purement et simplement évincée de la plupart des prestations.

Une seule approche subjective ne peut convenir. Lorsque les effets produits par une image ne sont pas reliés à une plasticité visible, nommable, l'analyse n'en est pas une.

*Analyse différentielle et analyse comparée* sont essentielles. Chacune des œuvres est à analyser dans sa singularité, pour qu'ensuite une lecture transversale puisse émerger. Un processus de comparaison entre les œuvres ne pourra être amorcé sans cette observation réfléchie des documents. Le passage de l'un à l'autre fait apparaître les liens plastiques, iconiques, sémantiques, et ne saurait se passer de connaissances, encore une fois incontournables. Citer une œuvre, citer un ouvrage, ne suffit pas. Le jury en attend une justification développée qui marque un ancrage pertinent ; il convient donc d'en avoir une idée exacte et d'être à même de l'exposer. Soulignons que la méconnaissance des périodes phares de l'histoire de l'art (d'autant plus étonnante après un cursus universitaire et une préparation à l'un des sujets de l'épreuve d'histoire de l'art qui porte toujours sur les temps précédant la Modernité) débouche sur des approximations, des erreurs, des simplifications étriquées qui ne peuvent soutenir aucune mise en perspective généreuse, ni pertinente.



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

#### b. Construire un projet didactique et pédagogique

« Dans une recherche active, le chercheur ne choisit pas les problèmes à résoudre – l'histoire les lui impose – mais il crée sa problématique, c'est-à-dire que pour résoudre un problème donné il choisit un certain nombre de critères et élabore à partir de ceux-ci son système de recherche » (J. Dumazedier, A. Ripert, *Le Loisir et la Ville*, 1966).

À partir de l'étude de tous les éléments du dossier, il est demandé au candidat de dégager une problématique. Ce fil d'Ariane se tisse grâce à un resserrement des possibles. Ce resserrement ne doit pas conduire, au moment de la problématisation, à une reprise littérale et statique du sujet, sans mise en tension, sans questionnement.

Lors du temps de préparation, le candidat peut mettre au jour plusieurs hypothèses, plusieurs orientations. Mais un choix s'impose : quels enjeux sont-ils saisis, pour quelle transposition didactique, pour quelle pratique artistique, pour quels apprentissages ? Le jury a souvent regretté que certains candidats, ayant produit plusieurs hypothèses de problématiques, évitent les difficultés et ne retiennent que la moins porteuse. Parfois, la problématique posée n'en est pas une : « comment le paysage suscite-t-il une émotion ? », « quelle est la place de l'artiste dans le monde ? ».

Formuler une problématique en Arts plastiques, nous le rappelons en dépit de l'évidence, doit poser explicitement un problème de *nature artistique*. Nous avons relevé cette année un grand nombre de problématiques d'ordre subjectif, sans assise scientifique et artistique. La question de l'identité (celle de l'élève), importante s'il en est, est apparue de façon récurrente dans de trop nombreuses problématiques rédigées par les candidats, et ce de manière inopportune au regard des enjeux propres aux œuvres et plus généralement au sujet proposé. La problématique n'est pas simple question, elle suppose la mise en tension entre deux éléments dont l'association pose justement problème. Elle ne suggère pas d'emblée de réponse évidente, immédiatement réalisable dans le registre de la plasticité. *Une problématique pose un défi à la pensée plastique.*

À ce stade, il est important de rappeler que la problématique retenue va devenir *la structure*, le squelette du projet d'enseignement. À cet égard, le jury a déploré que certains dispositifs pédagogiques apparaissent déconnectés de problématiques pourtant intéressantes. Aussi, au cours de la phase de préparation, il convient de vérifier si la pratique engagée avec les élèves correspond au potentiel artistique de la problématique. Le candidat est en effet un plasticien, en vertu de quoi il doit être capable de visualiser concrètement comment les élèves seront mis en action, et pour quels types de production.

*La pratique artistique* est un moment privilégié de l'expérimentation ; les productions des élèves deviennent des hypothèses de réponses, d'autant plus variées et inédites que la question posée est riche de possibilités. Cette année, trop de dispositifs (faute de problématique efficiente), donnaient à la pratique un rôle accessoire, ils engageaient les élèves dans des réponses évidentes et stéréotypées ou bien résumaient l'acte artistique à quelques croquis non identifiés et recherches sans objet annoncé. Or, c'est dans l'action que se révèlent, se comprennent, s'opposent ou se connectent les idées, les intentions, les savoirs et savoir-faire, que surgissent les hasards, que les décisions sont à prendre.

Le dispositif pédagogique est au cœur de cette épreuve, mais aussi au cœur du métier du pédagogue. Le candidat doit prendre conscience du fait que le métier d'enseignant auquel il tente d'accéder sera ponctué quotidiennement par la conception, la mise en œuvre et le suivi de multiples dispositifs pédagogiques. *L'écriture d'un dispositif pédagogique* en Arts plastiques, dans le cadre d'un concours comme celui de l'agrégation externe, ne peut pas être négligée ; elle engage nécessairement une forme d'imagination. Sur ce point, le jury relève une part trop importante de prestations fondées sur des déroulés automatiques, issus d'une vision statique et quelque peu caricaturale des méthodologies d'écritures didactiques et pédagogiques. Ces systèmes détournent le candidat d'un véritable travail de confection d'un dispositif singulier. Par déroulé automatique, nous entendons, inévitablement selon le même ordre : « incitation » (toujours verbale), « effectuation » (en un seul bloc de plusieurs heures, et toujours en autonomie), « verbalisation » (systéma-





## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

tiquement impensée dans son contenu), « apport de références » (conçu comme une liste d'œuvres). Si cette structure peut fonctionner, elle ne doit pas être cependant considérée comme immuable, se suffisant à elle-même. Elle doit trouver son ancrage dans les problématiques issues du dossier.

De même, l'évaluation est trop souvent pensée comme détachée du dispositif, alors qu'elle porte l'efficacité de ce dispositif. Elle permet à l'élève comme au professeur de situer les apprentissages tout au long de la séquence.

Toute proposition doit être habitée par des moments pédagogiques particuliers, des moments de classe clairement délimités. Un « apport de références » sous forme de liste d'œuvres ne peut donc pas être considéré comme un authentique façonnage pédagogique. Le candidat, dès la phase de préparation en salle, doit imaginer puis poser les modalités précises, les buts visés par les références artistiques qu'il articule à son dispositif. Une œuvre d'art peut-elle soutenir le moment dédié à l'incitation ? Sera-t-elle analysée, et selon quels axes ? Par le professeur ? Par les élèves ? Individuellement ? En groupe ? Y aura-t-il un débat collectif oral autour de cette œuvre ? Une courte phase à l'écrit ? Un relevé au dessin selon une demande précise en vue de faire émerger une composante particulière de l'œuvre ? Une œuvre peut-elle devenir ponctuellement le support d'une relance de la pratique des élèves ? À quel moment de la pratique ? En vue de la réorienter ? Dans quels buts ? L'œuvre d'art peut-elle nourrir une phase de verbalisation ? L'élève pourrait-il analyser à son tour sa propre production plastique en la confrontant à une œuvre ? A l'oral ? A l'écrit ? Sur un document *Prezi* dédié à l'élaboration de son projet plastique ? Les œuvres seront-elles appréhendées au musée ? Avec quel support ? Quelle médiation ? Dans quels buts ?

Prenons maintenant l'exemple de la *verbalisation*, laquelle est trop souvent présentée comme une vague discussion sur « ce que l'élève a voulu faire ». La verbalisation est-elle un moment oral ? Collectif ? Face au professeur ? Permet-elle de mettre en lumière des apprentissages introduits intuitivement dans la production plastique ? Envisage-t-elle de vérifier que la production plastique est bien une investigation, en correspondance avec la tension problématique d'origine ? Y a-t-il plusieurs verbalisations au cours de l'élaboration de la pratique plastique ? Quels sont leurs buts respectifs ? Bref, pour chacune des composantes (incitation, effectuation, verbalisation, apports de références), le champ des possibles dans l'espace et le temps dédiés à l'enseignement apparaît immense. A cet égard, il est attendu du candidat qu'il se positionne par des choix conscients et des buts précis dans l'étendue de ces possibilités. Il est bien sûr envisageable de s'éloigner d'un déroulé traditionnel au profit d'un dispositif inédit dans ses composantes et sa structure. La meilleure note obtenue à cette épreuve lors de cette session correspond à une prestation originale car non calibrée sur une structure préétablie. Il s'agissait d'un dispositif dont l'incitation, non verbale, découlait d'une expérience sensible dans un musée. Un travail écrit au Centre de documentation et d'Information (CDI) permettait aux élèves d'être les acteurs d'une analyse problématisée de cette expérience. La problématique ainsi formulée collectivement devenait la structure du déroulé de toute la séquence. La pratique plastique, très audacieuse, engageait les élèves à repenser les travaux antérieurs réalisés tout au long de l'année, et à les réintégrer dans une nouvelle production plastique. Cette candidate, traitant le sujet sur le « neutre », a incité les élèves à « neutraliser » l'acte de création plastique par une contrainte forte : « Faites faire votre travail par un protocole ! ». Le dispositif d'évaluation, pensé de manière croisée, a conduit chaque élève à évaluer le travail d'un autre. Précisons que chacune des étapes de ce dispositif a été justifiée en termes d'apprentissages clairement balisés, la pratique artistique étant un véritable levier.

*Le partenariat*, enfin, est à considérer comme une ouverture sur l'extérieur de l'espace de la classe, en corrélation avec le projet d'enseignement. Qu'il s'agisse de partenariat interne, avec les disciplines et les équipes de l'établissement concerné, ou de partenariat externe avec des institutions et intervenants de la sphère culturelle, professionnelle, il permet aux élèves d'envisager sa place et son action dans une dimension collective, sociétale. Il peut l'amener à rencontrer en direct les œuvres, les lieux qui leur sont dédiés, les personnes qui les aiment, artistes et médiateurs culturels. Toutefois, laisser une classe à la seule responsabilité d'un médiateur n'est valorisant pour personne. Ce temps du projet est à échafauder, en amont comme en aval, temps pendant lequel les rôles, les apports, de l'enseignant et du médiateur sont à définir. Voilà pourquoi, comme une candidate a pu le proposer, on ne saurait inviter un artiste photographe plasticien dans sa classe seulement pour qu'il explique le maniement d'un appareil photographique. Quant aux modalités, aux impératifs administratifs à satisfaire, ils doivent être connus des candidats, ce qui a été globa-



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

lement le cas cette année.

## 2. Le temps d'exposition

### a. Transmettre un contenu scientifique

Le temps de l'exposition suppose une *structuration de la pensée* : il doit comporter une introduction, un développement étayé par un discours argumentatif, une conclusion ouverte. Il convient d'y tisser des liens avec les domaines connexes aux Arts plastiques, Philosophie, Esthétique, Anthropologie... Le candidat est, à ce stade de recrutement, susceptible de faire part d'une culture mobile, de rapprochements féconds. Nous regrettons encore une fois la défaillance observée sur les connaissances de l'art du passé, mais aussi le peu de considération qui lui est accordée. L'œuvre d'art ne peut être réduite à une simple référence, sorte de colifichet que l'on sort de sa boîte pour l'y replacer sans ménagement. On se doit d'en prendre soin.

A l'avalanche de problématiques, il faut préférer, comme nous l'avons dit, cibler celle qui comporte des potentialités d'action et de réflexion. Sans cela, le jury, et par conséquent les élèves, ne parviennent pas à en saisir les enjeux. Il en va de même pour les notions : le terme « notion » est utilisé à tout va, sans que son utilité explicite ne soit démontrée. Pourquoi parler de « notion d'éclairage » pour désigner un simple éclairage au spot lumineux ? Le mot « éclairage » suffit amplement. Tout ne peut pas devenir « notion » sur foi d'une seule déclaration verbale. Si un candidat décide de parler non pas de dessin, mais de « notion de dessin », il devra être capable d'expliquer les enjeux théoriques de ce déplacement. Le plus souvent, les notions invoquées n'appartiennent pas au champ des Arts plastiques. En revanche, les *notions spécifiques* aux Arts plastiques, telles que : espace, couleur, lumière, corps, forme, matière, temps, etc., sont trop rarement évoquées. Nous renvoyons ici les candidats à réexaminer l'étude qu'en fait Bernard-André Gaillot dans *Arts plastiques. Éléments d'une didactique critique*.

Autre abus de langage : « question et questionnement ». De trop nombreux candidats répètent à l'envi que leur pensée « questionne », que les œuvres d'art « questionnent », que les élèves en pratique « questionnent », que lors de la verbalisation est engagé un « questionnement », sans plus de précision... Sur ce point, le jury demande instamment aux futurs candidats d'être en mesure de désigner non seulement *l'objet* de leurs questionnements, mais aussi et surtout *les réponses ou hypothèses de réponses* qu'ils y apportent. Cette exigence doit s'appliquer à la totalité des composantes de leur prestation orale.

Dernier point de vocabulaire : l'utilisation du mot « concept », lequel est souvent utilisé lors de l'analyse des œuvres d'art du dossier. Là encore, il ne s'agit pas de critiquer l'usage de l'outil conceptuel en lui-même. C'est son usage hasardeux qui porte préjudice à la pensée du candidat. Utiliser un concept, c'est recourir à un outil qui provient des sciences humaines, de la Philosophie, de l'Esthétique. Les concepts ont été créés par des penseurs. En conséquence, s'il est souhaitable qu'un candidat nourrisse sa leçon de concepts, il est impératif d'être capable de rappeler son auteur, l'ouvrage dont il provient. De surcroît, nommer un concept ne peut suffire. Après avoir été présenté et expliqué, celui-ci doit être utilisé, mis en œuvre pour faire avancer la pensée.

Nous avons, plus haut, signalé l'étonnement du jury, devant le peu d'attention accordé à la pédagogie. Enseigner implique le déploiement d'une pédagogie, laquelle doit être décidée en conscience par le futur professeur. La pédagogie, de manière générale et dans le champ des Arts plastiques en particulier, a une histoire. Ses méthodes sont nombreuses, et jalonnent une réflexion faite de débats particulièrement riches, qui se poursuivent aujourd'hui. Nous n'attendons pas d'un candidat qu'il se fasse spécialiste exclusif, mais qu'il considère cette dernière comme un champ de savoirs à part entière. Recourir à la rubrique pédagogie de la bibliographie lui permettra, lors de sa prestation orale, de fonder son dispositif d'enseignement sur des choix pédagogiques clairement énoncés.

### b. Transmettre un contenu d'enseignement

Dans cette partie, se joue la transition entre un savoir de type universitaire et scientifique à un savoir ensei-



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

nable, c'est à dire *une transposition didactique adaptée* à un public en attente de formation. On espère là encore une posture créatrice, imaginative, qui prend appui sur une bonne connaissance des programmes. (A ce titre, le jury a noté cette année que, dans l'ensemble, les programmes avaient été consultés avec soin par les candidats.) Ici, le jury attend que les projets du candidat soient exposés avec clarté, comme ils pourraient l'être devant des élèves. L'agrégation d'Arts plastiques est un concours d'excellence : un savoir approfondi, subtil, n'exclut pas que l'on puisse le transmettre avec simplicité. Que de tournures ampoulées ! Que d'expressions confuses ! Mêlant tous les registres de connaissance sans distinction, elles ont émaillé des prestations où l'on pouvait, certes, discerner un niveau de culture, mais aussi et surtout une grande insuffisance dans la qualité de sa communication.

C'est en premier lieu devant le jury que le candidat doit montrer sa capacité à transmettre, à produire le *déroulé d'une pensée*. La prestation orale prise dans sa globalité doit présenter une pensée structurée logiquement par des enchaînements de raisonnements, d'arguments et d'hypothèses. Une pensée articulée et dont le propos avance par étapes successives assure la cohésion du discours. De trop nombreuses prestations orales se présentent sous forme d'accumulation d'informations, sans véritable lien entre elles. Il en résulte une pensée décousue, dénuée de logique.

Produire une pensée, aussi féconde soit-elle, pendant le temps de préparation, ne peut suffire : les vecteurs qui permettent de la transmettre sont tout aussi déterminants et doivent être anticipés. L'année de préparation au concours servira opportunément à la construction de ces compétences de communication, verbales et non verbales.

### 3. Le temps du dialogue

#### a. Réagir et penser à partir des questions du jury

L'entretien est à comprendre comme un moment destiné non pas à répéter ce qui a été dit au cours de l'exposé, mais, dans une communication efficiente, à *générer du discours à l'intérieur du dialogue*. Cet aspect est fondamental, car l'enseignant produit des contenus par le dialogue, et provoque ainsi leur acquisition.

Comment s'instaure le dialogue ? Même si le jury est toujours l'initiateur de la discussion par les questions qu'il pose au candidat, il ne cherche pas à instaurer un rapport unilatéral de questions / réponses. Le candidat doit s'attendre, lorsqu'il aura apporté une hypothèse de réponse, à un enchaînement de nouvelles questions en lien direct avec cette réponse. Plus la réponse est ouverte et plus le dialogue s'en trouvera enrichi. Si dans ses formulations, le jury abandonne la forme interrogative pour la forme affirmative, c'est là le signe qu'un dialogue solide s'est instauré ; le candidat ne doit pas se sentir déstabilisé par ces changements de registres.

Dans tous les cas cependant, le candidat doit prendre en compte les questions et remarques formulées par les membres du jury. Évidence là encore, mais trop de candidats semblent ne pas prendre le temps de comprendre la question posée, trop de réponses font un pas de côté. De deux choses l'une. Soit la question n'a pas été comprise, auquel cas il ne faut pas hésiter à demander qu'elle soit reformulée. Soit le candidat est dans l'incapacité d'y apporter des réponses, et il doit en faire part clairement au jury. Mais dans les deux cas, chercher à improviser sans créer de lien avec le contenu du dialogue est une attitude à proscrire. Elle nuit à la cohérence de la discussion, laquelle subit des digressions illogiques.

Questions et remarques du jury reposent donc, en grande partie, sur ce que le candidat a présenté pendant la phase de l'exposé de l'épreuve. Les questions posées visent à donner l'opportunité au candidat d'approfondir sa pensée, d'en préciser les enchaînements argumentatifs, d'en clarifier la rigueur logique, de remettre en jeu le dispositif pédagogique ; il vise à en étudier la structure, pourquoi pas à le reconstruire. Souvent, le temps imparti à la phase de présentation ne permet pas d'explicitier totalement tous les éléments analytiques et théoriques que le candidat a relevés en amont. Lorsqu'un candidat a sollicité tel ou tel concept, il peut être invité à un développement argumentatif substantiel. Ainsi, les questions et remarques du



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

jury doivent être comprises comme des outils offerts au candidat afin de lui permettre de déplacer ou préciser sa pensée.

#### **b. Se projeter dans une attitude d'enseignant**

Le temps du dialogue est un moment privilégié, au cours duquel le jury vérifie des compétences inhérentes au métier d'enseignant. Il correspond au face-à-face avec des élèves qui exigent un engagement performant, une position nette sur les demandes à leur faire, sur les contenus à leur transmettre. Une présence physique démonstrative sera le gage d'une adhésion de la part de ces élèves qui ont un réel besoin d'être accompagnés, guidés, stimulés. Le corps doit être considéré comme un support médiateur de la pensée. Voilà pourquoi il est demandé aux candidats de se mettre en scène, de se déplacer, d'animer leur prestation d'une voix claire. La variation de l'intonation et du rythme d'élocution assurent la mise en relief d'éléments précis du discours. S'adresser au jury sur un ton monocorde, immobile, la tête baissée vers un brouillon de prise de notes, laisse croire qu'il en sera de même dans une réelle situation d'enseignement. Il est entendu que les incorrections de syntaxe, fautes d'orthographe au tableau, formulations familières ne peuvent être acceptées d'un futur enseignant, agrégé de surcroît. Pourtant un déficit dans la maîtrise de la langue française a été très souvent relevé.

Le jury a apprécié des candidats qu'ils se déplacent d'œuvre en œuvre quand celles-ci sont affichées au tableau, qu'ils montrent du doigt et se rapprochent des éléments précis de ces œuvres pour rendre leur pensée plus explicite, plus sensible, qu'ils cherchent à être convaincants parce que convaincus, autrement dit qu'ils rendent crédible la situation factice du cadre de l'épreuve, qu'ils lui donnent vie.

Il est dommage que très souvent l'opportunité d'utiliser le mobilier, les fournitures proposées, le tableau, ait été laissée de côté. Il s'agit là de mettre en forme visuellement les contenus de la réflexion et des propositions qui en découlent. Pour le jury, il devient alors aisé de découvrir et d'accompagner une pensée dans son processus d'élaboration. Une candidate a été remarquée par un usage heuristique du tableau noir : en y inscrivant les propositions du jury, elle a pu reposer les termes de sa recherche, elle a pu réfléchir « en direct » à une nouvelle problématisation et structuration de son dispositif.

Cet exemple est, en termes de conclusion, celui d'une attitude qui rend visible une mobilité de l'esprit, une souplesse devant l'imprévu, nécessaires au métier d'enseignant. Qu'il s'agisse d'œuvres d'art, de production plastique, de contenus réflexifs, qu'il s'agisse des élèves eux-mêmes, rien n'est inerte, tout est mouvement. Nous invitons les candidats à faire la démonstration d'une aptitude à vivre l'enseignement comme une expérience proprement humaine, comme un engagement à accompagner les élèves vers le meilleur accomplissement de soi.



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

#### APPENDICE

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

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

##### - Quelques sujets de la session 2016

###### Les relations au paysage

- Vittore Carpaccio, *Jeune cavalier dans un paysage*, 1510
- Diane Arbus, *Rocks on Wheels, Disneyland, California* (rochers sur roues, Disneyland, Californie, 1962
- Xavier Veilhan, *La Forêt*, 1998

###### Le reflet

- Jacopo Robusti, dit le Tintoret, *Suzanne et les vieillards*, vers 1555
- Michelangelo Pistoletto, *Metrocubo d'infinito* (mètre cube d'infini), 1966
- Anish Kapoor, *Cloud Gate* (porte des nuages), 2004

###### L'histoire

- Petrus Paulus Rubens, *Le débarquement de la reine à Marseille, le 3 novembre 1600*, 1621-1625
- Dorothea Lange, *Migrant Mother, Nipomo, California* (mère réfugiée à Nipomo, Californie), 1936
- Geoffrey Farmer, *Boneyard* (ossuaire), 2013-2015

###### L'espace

- Jan van Eyck, *La Vierge au chancelier Nicolas Rolin*, vers 1435
- Max Ernst, *Deux enfants menacés par un rossignol*, 1924
- Ilya Kabakov, *L'homme qui s'est envolé dans l'espace*, 1988

###### L'archétype

- Sandro Botticelli, *La naissance de Vénus*, vers 1484-1485
- Henri Matisse, *Les dos*, 1909-1939
- Andy Warhol, *Ten Lizes* (dix Lise), 1963

###### Le grain de l'image

- Georges Seurat, *Garçon assis portant un chapeau de paille*, 1883
- William Klein, *Danse à Brooklyn*, 1956
- Sigmar Polke, *I Don't Really Think About Anything Too Much* (je ne pense pas vraiment à grand chose), 2002

###### Le neutre

- Eugène Atget, *Saint Julien le Pauvre*, 1898
- Agnès Martin, *Happy Holidays*, 1999
- Thomas Ruff, *Portrait 1986 (Stoya)*, 1986



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

#### BIBLIOGRAPHIE

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

#### Arts plastiques, Esthétique, Histoire des arts

- ARASSE, Daniel, *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2003.
- ARDENNE, Paul, *Art, l'âge contemporain, une histoire des arts plastiques à la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du regard, 1997.
- BILLORET-BOURDY, Odile et GUÉRIN, Michel (dir.), *Picasso, Cézanne, quelle filiation ?*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence (PUP), 2012.
- BLISTÈNE, Bernard, *Une histoire de l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Beaux Arts Magazine / Centre Georges Pompidou, 2008.
- BOSSEUR, Jean-Yves, *Vocabulaire des Arts plastiques au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Minerve, 1998.
- CAUQUELIN, Anne, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Seuil, 1996.
- CONTE, Richard (dir.), *Le Dessin hors papier*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2009.
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, Éditions de la différence, 1981.
- DENIZEAU, Gérard, *Le Dialogue des arts*, Paris, Larousse, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.
- EWIG, Isabelle et MALDONADO Guitemie, *Lire l'art contemporain*, Paris, Larousse, 2005.
- GENETTE, Gérard (dir.), *Esthétique et Poétique*, Paris, Seuil, « Points essais », 1992.
- GUÉRIN, Michel, *Philosophie du geste*, Actes Sud, 1995, édition augmentée avec ajout de l'essai *Le Geste de penser*, 2012.
- HARRISON, Charles et WOOD, Paul, *Art en théorie*, Paris, Hazan, 2007.
- HEINICH, Nathalie, *Le Triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des Arts plastiques*, Paris, Minuit, 1998.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (dir.), *La Peinture*, Paris, Larousse, coll. « Textes essentiels », 1995.
- MEREDIEU (de), Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994.
- MILLET, Catherine, *L'Art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1987.
- MONDZAIN, Marie-José, *L'Image peut-elle tuer ?* Paris, Bayard, 2002.
- PUGNET, Natacha, *L'Effacement de l'artiste, essai sur l'art des années 1960 et 1970*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. « Essais », 2012.
- ROQUE, Georges, *Qu'est-ce que l'art abstrait? Une histoire de l'abstraction en peinture (1860 - 1960)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2003
- RANCIERE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

#### Éducation artistique, didactique

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



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

- ROUX, Claude, *L'Enseignement de l'art. La formation d'une discipline*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999.
- SOURIAU, Étienne (dir.) *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 1990.

#### Revues, articles, colloques

- CHANTEUX, Magali et SAÏET, Pierre, *Didactique des Arts plastiques, l'artistique et les références artistiques dans les pratiques* (Actes du stage national, 1995), Paris, MEN, DLC, 1994.
- COLLECTIF, *L'Art pour quoi faire ? À l'école, dans nos vies, une étincelle, Autrement*, n° 195, 2002.
- COLLECTIF, *L'artistique : Arts plastiques, art et enseignement*, colloque de Saint Denis, mars 1994, Créteil, CRDP, 1997.
- COLLECTIF, *L'Éducation artistique et culturelle, de la maternelle au lycée*, hors-série *Beaux-Arts Magazine*, septembre 2009.
- COLLECTIF, *Pratiques et arts plastiques. Du champ artistique à l'enseignement*, Actes de l'Université d'été 1997, Rennes, PUR, 1998.
- ESPINASSY, Laurence, *Entre référence artistique et « incitation » : un milieu pour apprendre à lire le travail invisible en cours d'arts plastiques*, Congrès de l'AREF, Montpellier Août 2013. Symposium 73 : « La place de l'œuvre d'art dans les situations de médiation et d'enseignement artistique ».
- GAILLOT, Bernard-André, *L'Approche par compétences*, conférence 2009, IUFM Canebière, Marseille, 2014.
- MOTRÉ, Michel, *Enseigner les arts plastiques, Cahiers pédagogiques*, n° 294, mai 1991.
- PÉLISSIER, Gilbert, *Arts plastiques : que l'école est belle ou petit plaidoyer pour un certain flou, communic'actions*, Rectorat de Paris, 1991.

#### Éducation

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



**Concours de recrutement du second degré**

**Rapport de jury**

---

# ADMISSION

## LES ÉPREUVES D'OPTION





## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

---

# RAPPORT SUR L'ENTRETIEN SANS PRÉPARATION : ARCHITECTURE

## Rappel des modalités de l'épreuve

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

Le candidat est reçu par un jury de trois membres qui lui propose de tirer au hasard un numéro de sujet. Ce sujet est annoncé sous une thématique à traiter (formulée en un ou plusieurs mots) reliée à trois situations architecturales particulières. Le candidat en prend connaissance sous forme de projection de quatre pages : la première page présente la thématique et les trois références ensemble, les trois autres pages présentent les références séparées avec un, deux ou trois visuels pour chacune d'elles.

Ces documents peuvent être de nature différente: généralement photographie extérieure ou intérieure mais aussi géométral (plan, élévation, coupe), esquisse, croquis, vue perspective, photo de maquette, modélisation, etc. ; il est à noter qu'ils ne sont pas légendés (le nom du bâtiment, celui de l'architecte, le lieu et l'année de réalisation n'apparaissent pas).

Afin d'éviter les difficultés techniques, le candidat ne manipule pas lui-même l'ordinateur mais il peut demander autant qu'il le souhaite à passer d'une page à l'autre ou à agrandir un détail.

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

Si besoin est, lors de l'exposé, le jury peut intervenir au bout de dix minutes pour réorienter le propos.

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

Pour conclure, le jury laisse le dernier mot au candidat.

## Déroulement de l'épreuve et attentes du jury

- **L'exposé**

Un court moment de réflexion est accordé avant l'exposé ; il s'agit pour le candidat de s'emparer du sujet en explicitant rapidement *la thématique* : ce moment doit aider, par la suite, à questionner les documents en portant un regard attentif sur des enjeux essentiels. Il est important de définir le champ de cette thématique : Selon les cas, elle peut renvoyer :

- à des éléments d'architecture : la fenêtre, l'enveloppe,

## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

- à l'utilisation d'un matériau : le béton, matière, matériau,
- à des concepts : ville verte, monumentalité,
- à des notions souvent partagées avec le champ des Arts plastiques : la lumière, l'échelle, massif / léger, plein / vide », la transparence,
- à des situations spatiales : d'un point à l'autre, franchissement ; extension,
- à un contexte économique, politique ou environnemental : faire avec peu, s'approprier le passé, effacement.

Par exemple, le sujet « Effacement » renvoie au contexte environnemental à partir duquel le questionnement doit se faire pour comprendre et expliquer la spécificité des réponses par effacement ; par ailleurs, il induit une dimension symbolique du sujet. Le concept de « Ville verte », expression d'ailleurs assez floue et souvent galvaudée, fait appel à des précisions sur les critères pour en parler : quels sont les éléments à prendre en compte au-delà du seul questionnement architectural ? Les aménagements urbains, les modes de vie font partie du champ de cette thématique et supposent une sensibilité aux enjeux actuels sur les questions écologiques et sociétales.

Quant au sujet « Le béton, matière, matériau » le champ de la thématique recouvre à la fois une question sur la technique de fabrication du béton, sur le rôle de ce matériau dans le système constructif et les différents traitements et effets que permet sa matière.

#### *Analyse des documents*

Il s'agit ensuite d'analyser les documents sous l'angle de la thématique ; cette démarche requiert un minimum de méthode. Décrire, questionner, faire des hypothèses et proposer des déductions sont une bonne méthode pour faire avancer l'analyse et rebondir sur les différentes informations apportées dans chaque document. Plusieurs angles d'attaque sont possibles selon les différents visuels, mais les points d'analyse sur lesquels s'appuyer doivent être identifiés pour plus de maîtrise et de clarté du discours. On pourra ainsi :

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

Pour rendre cette analyse plus efficace, il est conseillé de se servir d'une démonstration graphique au tableau.

#### *Confronter les documents pour dégager une problématique*

Ces descriptions ciblées et les liens tissés entre les documents en regard de la thématique déroulent ainsi un fil conducteur de la réflexion et font émerger progressivement des enjeux essentiels à retrouver sous forme de problématisation. Cette problématisation doit permettre de couvrir les différentes observations faites précédemment. Par exemple :

- sur le sujet « La lumière », comment mettre en œuvre différents dispositifs pour maîtriser la diffusion de la lumière ?
- sur le sujet « Couvrir », en quoi couvrir peut-il être un geste fort dans l'expression architecturale ?
- sur le sujet « Corps et espace » comment un espace construit peut-il éveiller les sens ?

#### *Mobiliser ses connaissances et convoquer des références*



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

Le candidat peut élargir et étayer son propos en faisant appel à ses connaissances personnelles. Il s'agit de convoquer à bon escient d'autres bâtiments, par exemple, qui viendraient éclairer la problématique. Il ne suffit pas simplement de les citer, mais de montrer en quoi ils constituent d'autres modalités de la problématique ou qui développent des situations différentes.

*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.

#### • **Entretien avec le jury**

Dans la deuxième partie de sa prestation, le candidat doit montrer sa capacité d'écoute et de dialogue avec le jury. Il peut lui être demandé de développer ou préciser certains points de son exposé, parfois sous forme de croquis ou schéma ou de faire appel à d'autres références. Le candidat ne doit pas être sur la défensive, mais au contraire faire preuve de dynamisme et d'ouverture d'esprit, qui sont des qualités requises chez un futur enseignant.

#### • **Conclusion**

Il est d'usage de laisser le dernier mot au candidat qui peut conclure en proposant une ouverture à la problématique choisie, établir des liens avec les Arts plastiques : sculpture, peinture... ou d'autres domaines artistiques comme la Musique, la Littérature... ou encore, apporter un point de vue personnel sur le sujet analysé.

#### **Compétences évaluées chez le candidat**

Les critères qui permettent l'évaluation du candidat reposent sur un ensemble de capacités :

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

#### **Liste des sujets**

##### **LA LUMIERE**

- Juha LEIVISKÄ, Eglise de Myyrmäki, Vantaa/ Finlande, 1984
- Steven HOLL, Chapelle Saint-Ignace, Seattle/Washington/ USA, 1997
- Carlo FERRATER, Auditorium et Palais des Congrès de Castellon, Espagne, 2004

##### **MONUMENTALITE**

- ICTINOS, CALLICRATÈS, PHIDIAS, Le Parthénon, Grèce, 447-432 av. JC
- Mickael GRAVES, The Portland Building, Portland/ Oregon/ USA, 1982
- Johan Otto Von SPRECKENSEL, Erik RIETZEL, Paul ANDREU, Peter RICE, La Grande Arche de la Défense, Puteaux, 1989

##### **L'ÉCHELLE**



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

- Johan Otto Von SPRECKENSEL, Erik RIETZEL, Paul ANDREU, Peter RICE, La Grande Arche de la Défense, Puteaux/ France, 1989
- Massimiliano FUKSAS, entrée de la grotte de Niaux, Niaux/ Ariège/ France, 1993
- Vues des toits de Manhattan, New-York/ USA, 2014

#### VILLE VERTE

- Tony GARNIER, projet cité jardin, 1901-1904
- Eco-quartier de Malmö, Suède, début années 2000
- Ken YEANG, projet

#### SE RÉAPPROPRIER LE PASSÉ

- IN SITU A&E, Halle de la Madeleine, Nantes/ France, 2010
- JAKOB+MACFARLANE, Les Docks, cité de la mode et du design, Paris, 2012
- Lina BO BARDI, Le Sesc Pompeia, São Paulo/ Brésil, 1986

#### LA FENÊTRE

- LE CORBUSIER, La Villa Savoye, Poissy/ France, 1931
- Arthur NELISSEN, La maison Nelissen, Forest/ Belgique, 1905
- Mausolée d'Imad-Ud-Daula, Agra/ Inde, 1622/28

#### RÉAFFECTATION / TRANSFORMATION

- Ricardo BOFILL, La Fabrica, Barcelone/ Espagne, 1975
- MVRDV, Résidence Gemini, Copenhague/ Danemark, 2005
- Jean NOUVEL, COOP HIMMELBLAU, Manfred WEHDORN, Wilhelm HOHZBAUER, Gazomètres de Vienne, Autriche, 2001

#### EFFACEMENT

- Jean NOUVEL, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 1994
- Renzo PIANO, Le Couvent des Clarisses, colline de Notre-Dame du Haut, Ronchamp/ France, 2011
- Urko SANCHEZ, Red Pepper House, Lamu/ Kenya, 2009

#### MASSIF/ LÉGER

- Minaret Malwiya, Samarra/ Irak, 851
- Koen Van VELSEN, Siège social Media Authority, Hilversum/ Pays-Bas, 2001
- Alberto CAMPO BAEZA, Maison Blas, Séville la Neuve/ Espagne, 2000

#### EXTENSION

- Daniel LIBESKIND, Royal Ontario Museum, Toronto/ Canada, 2007
- SCHNEIDER-SCHUMACHER, Städel Museum, Francfort/ Allemagne, 2012
- CHARTIER-CORBASSON ARCHITECTES, CCI, Amiens/ France, 2012

#### D'UN POINT À L'AUTRE, FRANCHISSEMENT

- Gustave EIFFEL, Viaduc de Garabit, France, 1884
- Dietmar FEICHTINGER, Passerelle Simone de Beauvoir, Paris, 2006
- DEVILLERS&ASSOCIES, Passerelle Pierre-Simon Girard sur le canal de l'Ourcq, Bobigny/ France, 2014

#### VERTICALISER

- LE CORBUSIER, projet immeubles-villas sans lieu, 1922
- HERZOG et DE MEURON, Beirut Terraces, Beyrouth/ Liban, projet 2009
- JAKOB+MACFARLANE, Community House, Knokke/ Belgique, projet en cours



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

#### FAIRE AVEC PEU

- Alejandro ARAVENA, Maisons résidentielles de Quinta Monroy, Iquique/ Chili, 2004
- Collectif : Su FUJIMOTO, Kumiko INUI, Akihisa HIRATA/ Toyo ITO, La maison pour tous Rikuzentakata/Japon, 2012
- TYIN, orphelinat Soe Ker Tie, village de Noh Bo/ Thaïlande, 2009.

#### PLEIN / VIDE

- Peter ZUMTHOR, Les thermes de Vals, Suisse, 1996
- Louis KAHN, Eglise Unitarienne, New York/ USA, 1964
- KARELSE & Den BESTEN, Fort Cortina, Amsterdam/ Pays-Bas, 2011

#### LA TRANSPARENCE

- Philip JOHNSON, la maison de verre, New Canaan/Etats-Unis, 1949.
- Sou FOUJIMOTO, House Na, Tokyo/Japon, 2011.
- Leon MING PEI, La pyramide du Louvre, Paris, 1989.

#### LE BETON / MATIERE / MATERIAU

- BAUMSCHLAGER+EBERLE, Maison Flatz, Liechtenstein, 2002
- Mathias KLOTZ, Maison Ponce, Buenos Aires/ Argentine, 2003
- Rudy RICCIOTTI, Centre National de Chorégraphie, Aix en Provence/ France, 2005

#### PORTE-À-FAUX

- José Luis CAMARASA, Mairie de Bénidorm, Espagne, 2003
- Koen Van VELSEN, Siège social Media Authority, Hilversum/ Pays-Bas, 2001
- MVRDV, Wozoco, Amsterdam/ Pays-Bas, 1997

#### COUVRIRE

- César Martinell, Cathédrale du vin, Pinell de Brai/Tarragone/ Espagne, 1918/1922
- Urko SANCHEZ, Red Pepper House, Lamu/ Kenya, 2009
- Shigeru BAN et Jean de Gastines, centre Pompidou-Metz, Metz/ France, 2010

#### EMPILEMENT

- Willem DUDOK, Hôtel de ville d'Hilversum, Pays-Bas, 1931
- BAUMSCHLAGER+EBERLE, Maison Flatz, Liechtenstein, 2002
- Tadao ANDO, Deux maisons à Kobé, Japon, 2004

#### ENVELOPPE

- Anssi LASSILA, Eglise Käsämäki, Finlande, 2004
- Rafael MONEO, Palais des Congrès, St Sébastien/ Espagne, 1999
- ARCHITEKTENGRUPPE STUTTGART, Rhineland Régional Muséum, Bonn/ Allemagne 2004

#### S'INSÉRER DANS L'EXISTANT

- Renzo PIANO, *Fondation J.Seydoux*, Paris 13<sup>ème</sup>, 2014.
- Peter ZUMTHOR, *Kolumba Museum*, Cologne/Allemagne, 2007.
- HARQUITECTES, *maison d'habitation* à Granollers, Catalogne/Espagne, 2014.

#### CORPS ET ESPACE

- LE CORBUSIER, La villa La Roche, Paris, 1925
- BARCLAY&CROUSSE, Equis House, Canete/Pérou, 2003
- LACATON-VASSAL, Ecole d'architecture de Nantes, France, 2009



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

---

#### Bilan de la session 2016

Cette année, vingt-deux candidats ont choisi l'option architecture ; soit six candidats de plus qu'à la session 2015.

Les notes s'échelonnent de 07 à 17 : cinq notes sont en dessous de 10, neuf candidats ont eu une note entre 10 et 12, huit candidats ont eu une note égale ou supérieure à 13, dont deux 17 (note maximale de cette session).

La moyenne est de 11,59, soit légèrement inférieure à celle de la session 2015 qui était à 12,44. Rappel des moyennes des années antérieures : 9,43 en 2014, 9,25 en 2013, 13,13 en 2012.

Sur les vingt-deux candidats ayant choisi l'option architecture, 11 sont admis.

Cette année encore, le jury a constaté une bonne préparation à l'épreuve notamment dans la méthodologie pour aborder le sujet ; mais si la plupart des candidats ont fait preuve d'un réel intérêt pour l'architecture, très peu ont su faire appel à des références pertinentes, ont utilisé un vocabulaire précis et adapté ainsi qu'une démonstration graphique aisée pour enrichir leur prestation.

#### Conseils pour la préparation

Pour se préparer à cette épreuve, des lectures sont indispensables (voir la bibliographie) : ouvrages généraux sur l'histoire de l'architecture, ouvrages théoriques, thématiques, catalogues d'expositions et revues, sans oublier les ressources audio-visuelles souvent très performantes et dont l'offre s'enrichit régulièrement ; cela exige du temps, de la continuité, de la répétition pour assimiler et maîtriser ces connaissances. Cette préparation théorique doit s'accompagner d'une véritable expérience de terrain pour développer sa sensibilité au fait architectural, comprendre la matérialité construite et les aménagements urbains dans leur contexte. Des visites commentées, des promenades architecturales doivent s'enrichir d'un inventaire graphique annoté et légendé des différentes observations (par exemple sur les traits essentiels d'une élévation, le tracé d'un plan, d'une coupe, le traitement spatial, le système constructif, le jeu d'ombres et lumières, les effets de textures, les formes qui se répondent, l'insertion dans un paysage...), mais aussi en pratiquant la photographie de manière exploratoire.

Cette expérience de terrain permet d'aiguiser sa sensibilité spatiale, de mieux comprendre ce qui est vu ou ressenti et d'en rendre compte. On soulignera que ces exercices répétés sont particulièrement recommandés pour un entraînement à la communication graphique lors de l'exposé ; plus le croquis est spontané, aisé et maîtrisé, plus l'explication est directe, rapide et efficace.

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

Enfin, le jury conseille vivement aux candidats 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 des questions et, enfin, d'adopter une posture dynamique qui transmet un intérêt sensible et passionné pour l'architecture.



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

#### Bibliographie indicative

##### OUVRAGES

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

- BENEVOLO, Leonardo**, *Histoire de l'architecture moderne (1960-1988)* ; t. I : *La révolution industrielle* ; t. II : *Avant-garde et mouvement moderne, 1890-1930* ; t. III, *Les conflits et l'après-guerre* ; t. IV : *L'inévitable éclectisme, 1960-1980*, Paris, Dunod, 1998.
- BOUDON, Philippe**, *Sur l'espace architectural : essai d'épistémologie de l'architecture*, Paris, Dunod, 1981.
- CHOAY, Françoise**, *L'Urbanisme. Utopies et réalités, une anthologie*, Paris, Seuil, 1965.
- CURTIS, J. R. William**, *L'Architecture moderne depuis 1900*, Paris, Phaidon, 2004.
- FRAMPTON, Kenneth**, *L'Architecture moderne, une histoire critique (1980)*, Paris, Thames&Hudson, 2010.
- GIEDION, Siegfried**, *Espace, Temps, Architecture (1941)*, Paris, Denoël, 2004.
- GYMPEL, Jan**, *Histoire de l'architecture, de l'antiquité à nos jours*, Cologne, Könemann, 1997.
- HITCHCOCK, Henry-Russel**, *Architecture dix-neuvième et vingtième siècles*, Bruxelles, Mardaga, 1981.
- JENCKS, Charles**, *Le Langage de l'architecture postmoderne*, Paris, Denoël, 1979.
- KAUFMANN, Emil**, *De Ledoux à Le Corbusier (1933)*, Paris, L'Equerre, 1981.
- LE CORBUSIER**, *Vers une architecture (1923)*, Paris, Le livre de poche, 1995.
- LOOS, Adolf**, *Paroles dans le vide. Malgré tout (1897-1930)*, Paris, Champ Libre, 1979.
- LOYER, François**, *Histoire de l'architecture française, tome III, de la Révolution à nos jours*, Paris, Mengès / Ed. du patrimoine, 1999.
- LOYER, François**, *Le Siècle de l'industrie*, Paris, Skira, 1983.
- LUCAN, Jacques**, *Architecture en France, 1940-2000, Histoire et théories*, Paris, Le Moniteur, 2001.
- LYNCH, Kevin**, *L'Image de la cité (1960)*, Paris, Dunod, 1976.
- MEISS, Pierre von**, *De la forme au lieu. Une introduction à l'étude de l'architecture*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 1986.
- MONNIER, Gérard**, *L'Architecture au XX<sup>e</sup> siècle, un patrimoine*, Créteil, CRDP, CNDP, SCEREN, 2006.
- NORBERG-SCHULZ, Christian**, *La Signification dans l'architecture occidentale (1974)*, Bruxelles, Mardaga, 2007.
- PEROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie**, *Architecture. Description et vocabulaire méthodiques (1972...)*, Paris, Ed. Du patrimoine, 2011.
- PICON, Antoine (dir.)**, *L'Art de l'ingénieur*, Paris, Ed. Centre Georges Pompidou, 1997.
- VENTURI, Robert**, *De l'ambiguïté en architecture (1966)*, Paris, Dunod, 1999.
- VIOLLET LE DUC**, *Entretiens sur l'architecture (1863-72) (fac-similé)*, Bruxelles, Mardaga, 1977.
- VITRUVÉ**, *Les 10 livres d'architecture (trad. De Claude Perrault, 1684, facsimilé)*, Bruxelles, Mardaga, 1979.
- WÖLFFLIN, Heinrich**, *Renaissance et Baroque (1888, 1<sup>e</sup> trad.fr. 1961)*, PARIS, Gérard Monfort, 1997.
- WITTKOWER, Rudolph**, *Les Principes de l'architecture à la Renaissance (1947)*, Paris, Ed. De la Passion, 1996.
- ZEVI Bruno**, *Le Langage moderne de l'architecture (1973)*, Paris, Dunod, 1991.
- ZEVI Bruno**, *Apprendre à voir l'Architecture (1948)*, Paris, Ed. De Minuit, 1959.

##### CATALOGUES, MONOGRAPHIES, DICTIONNAIRES

- Architectures non standard*, Centre Georges Pompidou, 2003.
- Théorie de l'architecture de la Renaissance à nos jours*, Taschen, 2003.
- Architecture Now*, t.1 à 9, Taschen.
- Monographies d'architectes*, Taschen.
- Art et architecture*, collection du FRAC Centre, HYX, 2013.
- Architectures expérimentales 1950-2012*, collection du FRAC Centre, HYX, 2013.
- Catalogues Archilab*, 1999, 2000, 2001... Ville d'Orléans.
- Dictionnaire des Architectes*, Ed. Encyclopaedia Universalis, Albin Michel.
- Habiter écologique : quelles architectures pour une ville durable ?*, Arles, Actes Sud ; Paris, Cité de l'architecture & du patrimoine / IFA, 2009.
- Qu'est-ce que l'architecture aujourd'hui*, *Beaux-Arts Magazine*, 2007.



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

---

*Revue d'esthétique, L'architecture en théorie, n°29/1996.*

*Un bâtiment, combien de vies ? La transformation comme acte de création, SilvanaEditoriale / Cité de l'architecture & du patrimoine, 2015.*

#### REVUES

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

#### FILMS

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

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

Centre Pompidou-Metz *Le Grand meccano* par Jean-Paul FARGIER et Stéphane MANCHEMATIN, Arte éditions, 2010.

Le Corbusier, *Moderne Absolument Moderne* La Grande Expo, Yvan DEMEULANDRE, M6 vidéo, 2014.

Le Corbusier en Inde de Manu REWAL, Collection Opus.

*Explorateurs de limites, Promenades urbaines en région parisienne*, collectif dvd/livre, Scéren/CRDP Créteil/ Centre Pompidou.

*Claude Nicolas LEDOUX architecte du regard*, Georges Nivoix, CRDP de Franche-Comté, 2006.

*Le Pavillon de l'Aluminium*, Odile FILLION, Mirage Illimité, 1999.





## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

# RAPPORT SUR L'ENTRETIEN SANS PRÉPARATION : ARTS APPLIQUÉS

L'épreuve de l'entretien sans préparation appelle un effort soutenu de concentration de la part des candidats. Après une lecture scrupuleuse, attentive de chacun des documents visuels, ceux-ci conduisent une analyse croisée des documents proposés (laquelle oblige à une certaine circonspection) donnant à comprendre les diverses relations de sens qu'entretiennent les références présentées.

Pour y parvenir, les candidats doivent procéder de façon méthodique en vue d'élaborer un propos raisonné et structuré, d'échafauder des hypothèses pertinentes, étayées (références à l'appui) et convenablement argumentées. Il leur faudra, en outre, faire preuve de discernement et d'esprit critique (analyse, appréciation, évaluation, réflexion) les amenant à concilier une certaine prise de recul vis-à-vis des intentions et visées soutenues au sein des projets/réalisations présentés et une disposition à prendre part à la réflexion ouverte par leur entremise.

Pour mener à bien une telle lecture analytique et interprétative des documents, les candidats devront faire montre de qualités d'observation, d'improvisation, de formulation et d'élocution – il en va là de qualités essentielles au métier d'enseignant auquel ils se destinent.

— Sections 1, 2, 3, 5 reprises du rapport édité en 2015 —

## 1. Conditions de l'épreuve

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

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

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

### *Configuration de la salle et matériels à disposition*

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

Faisant face au jury, le candidat trouve à sa gauche l'écran sur lequel seront projetés les documents, devant lui une table sur laquelle sont mis à sa disposition des feuilles de papier. Le public (restreint à quelques personnes seulement) se place derrière lui. Le candidat, s'il peut rester assis le temps de la prise de contact avec les documents, est invité à occuper librement l'espace disponible, à se rapprocher de l'écran en vue d'y pointer les éléments qu'il juge utile à sa démonstration. Il est à noter que la bonne occupation de l'espace



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

participe de la prestation du candidat et entre en considération, de ce fait, dans l'appréciation de l'entretien. Pour autant, celle-ci doit servir la démonstration du candidat et non se transformer en une gesticulation inutile.

#### 2. Composition et nature des sujets

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

Comme cela avait été souligné dans les rapports des sessions 2014 et 2015, les sujets intègrent les mutations que connaissent depuis maintenant quelques années le Design et les Arts appliqués au regard notamment du développement des dernières technologies (numérique, robotique, électronique, informatique mobile, etc.). Ainsi, s'ajoutent aux catégories plus classiques des Arts appliqués (design de produits, design de communication et graphisme, design de mode, design d'espace) d'autres spécialités émergentes telles que le design d'interaction, le design d'interface, le design de service, le motion design, l'open design, le design paramétrique.

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

#### 3. Déroulement de l'épreuve

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

À cet instant, le candidat dispose d'1 à 2 minutes pour prendre connaissance des références présentées. Il lui revient de lire soigneusement les légendes textuelles, d'observer attentivement les images projetées et également de prendre quelques notes ; il importe ici de noter que les légendes ne sont en rien facultatives. Celles-ci concentrent nombre d'informations utiles, capitales à plus d'un titre, pour la bonne compréhension et analyse des réalisations présentées. Ce court laps de temps fait partie intégrante des quinze minutes allouées au candidat pour son exposé oral.

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

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

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

*Premier quart d'heure : l'exposé oral*

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



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

Si une problématique commune aux documents et des liens évidents ressortent en première lecture, le candidat peut les énoncer en guise d'introduction. Il est toutefois déconseillé aux candidats de s'engager directement dans une synthèse globale des documents. En effet, c'est à partir d'une lecture attentive des documents, de leur confrontation et de leur comparaison qu'il devient possible de dégager des informations utiles à l'élaboration d'un propos plus global. Parfois, le repérage des liens entre les différents documents peut ne pas être, de prime abord, tout à fait évident. Le candidat doit alors procéder à une étude attentive afin d'en saisir certains enjeux non immédiats et ainsi repérer un ou plusieurs liens entre les documents.

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

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

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

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

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

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

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

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



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

#### *Second quart d'heure : la discussion*

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

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

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

#### **4. Quelques indications/recommandations utiles**

En sus des informations relatives au déroulement de l'entretien, il revient ici de fournir certaines indications et recommandations aux candidats pour une saisie des attendus de l'épreuve.

Pour le candidat se destinant aux métiers de l'enseignement, il importe qu'il fasse montre de certaines qualités de premier plan, il doit :

- *connaître la discipline — fondations, enjeux et perspectives* (repérages historiques, enjeux et questionnements actuels) ;
- *maîtriser les références mobilisées* (par ailleurs qualitatives, nombreuses et éclectiques, les références doivent préférentiellement avoir trait aux champs du Design et des Arts appliqués) ;
- *savoir transmettre* (clarifier les notions et concepts clés, hiérarchiser, synthétiser, etc.) ;
- *réussir à croiser les références en provenance de divers champs* ;
- *savoir analyser et problématiser* (ne pas se satisfaire de l'énonciation d'une problématique) ;
- *parvenir à définir un cadre problématique* (relier les questions / observations à l'actualité ; savoir penser / raisonner à « grande échelle ») ;
- *savoir élaborer un raisonnement* (suivre un fil directeur pour l'exposé, bâtir un raisonnement au départ des observations) ;
- *témoigner d'une forte curiosité intellectuelle doublée d'une grande capacité d'adaptation* (acuité et vivacité d'esprit) ;
- *privilégier une attitude « proactive » plutôt qu'attentiste*. Ne pas attendre le moment de l'échange pour avancer des idées pressenties au moment de la première partie de l'entretien. Ne retenir en aucun cas des informations pouvant être utiles à votre démonstration.

#### *Quatre mises en garde (à toutes fins utiles)*

Les candidats doivent éviter prioritairement certains écueils ci-dessous listés :

- gardez-vous de tout jugement de goût, trop imprégné de subjectivité ;
- ne faites pas votre autocritique ;
- évitez les formules / expressions toutes faites, les qualificatifs « flatteurs » mais imprécis ;
- n'attendez pas que le jury synthétise à votre place.



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

#### 5. Critères d'évaluation en application

Les critères d'évaluation utilisés par le jury sont les suivants :

- lecture analytique et argumentée des documents ;
- problématisation et discernement critique (capacité à mettre en relation les documents, à les « articuler » autour de questionnements spécifiques en lien avec les champs du Design et des Arts appliqués) ;
- références mobilisées, apports de connaissances ;
- restitution orale (mobilité d'esprit et « pensée en mouvement », structuration des idées / du propos et capacité de synthèse).

#### 6. Observations faites pour la session 2016

De manière générale, la session 2016 aura donné lieu à de moins bonnes prestations que les deux années précédentes. L'amplitude des notes demeure plus faible cette année : 7/20 (note la plus basse), 15/20 (note la plus haute) pour une moyenne de 11,45/20 (11,87/20 pour la session 2015).

Si, à l'évidence, les candidats se sont tous préparés à cette épreuve, reste que certains d'entre eux ont rencontré certaines difficultés parmi lesquelles :

- un manque d'ouverture culturelle ne permettant pas aux candidats de s'appuyer sur des références choisies et reconnues comme appartenant au champ des Arts appliqués et du Design ;
- des difficultés à approfondir les idées énoncées, à avancer certaines réponses (ou pistes) aux questions ouvertes soulevées par les candidats eux-mêmes ainsi que par les membres du jury ;
- une lecture souvent cursive et partielle des légendes occasionnant plusieurs approximations, voire parfois des contresens ;
- un sens critique trop peu développé (certains des candidats ne parvenant pas à dépasser le stade de la description des références) ;
- un certain déficit de méthode (des développements hasardeux et précipités marqués parfois de contradictions ; un certain éparpillement dans l'improvisation ne permettant pas de structurer et de synthétiser le propos) ;
- une difficulté à distinguer les réalisations présentées (différence de statut, de nature : œuvre, projet, prototype, épreuve pratique, appareillage technique, etc.).

##### 6.1 Rappels & recommandations

Certains ont fait le choix d'une construction méthodique progressive assurément efficace : partant d'une lecture attentive des documents offrant l'avantage de dégager les questions communes, pour y relever ensuite une ou deux problématiques transversales qu'il s'agit d'interroger.

Rappelons que cette épreuve sans préparation consiste en une succession de temps alloués à l'observation, à l'analyse, l'interprétation et la restitution orale, puis à la discussion. Il n'est ici aucunement attendu des candidats qu'ils connaissent les œuvres et réalisations présentées, ni même les différents auteurs / artistes / designers concernés. L'objet de l'épreuve ne consiste pas uniquement à évaluer, à juger du périmètre (plus ou moins élargi) de leurs connaissances du champ (Arts appliqués / Design) mais bien davantage à apprécier leurs capacités à conduire une analyse et réflexion croisées en s'appuyant sur les différentes références présentées (appelant souvent une transversalité entre les différents champs des arts) marquant des enjeux et problématiques chaque fois spécifiques.

À noter, s'agissant des champs convoqués, que toutes les références – à considérer qu'elles soient pertinentes – qu'elles viennent des Arts plastiques, du Cinéma, de l'Architecture (ou autres) sont toutes les bienvenues. Quand bien même le sujet tiré au sort par le candidat présenterait une orientation thématique particulière (design de service, design d'interaction, etc.), nous n'attendons pas exclusivement des références propres au cadre ici circonscrit.



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

Les premières minutes permettant aux candidats de prendre connaissance des documents sont capitales. En effet, il est systématiquement laissé une à deux minutes aux candidats pour qu'il puisse lire les légendes, observer les documents, se familiariser avec eux, rédiger quelques notes sur des feuilles de papier brouillon mises à leur disposition. Aussi, nous ne pouvons donc que recommander aux candidats d'utiliser ce court temps d'examen des documents en vue notamment d'y relever et consigner sur le papier concepts, notions, idées clés qui leur serviront de point d'appui et d'ancrage de leurs développements postérieurs.

Plusieurs des candidats ont péché cette année par précipitation. D'une lecture hâtive des documents, ils en ont alors perdu non seulement les détails mais le sens et la portée générale des références présentées. Ils se sont, pour certains, mépris sur la nature des propositions, surinterprétant et inventant parfois des utilités aux objets dont les orientations d'usage étaient pourtant explicitées au sein des documents. À nouveau, nous insistons sur l'importance de prendre la peine et le temps nécessaire de lire correctement les légendes qui ne sont jamais facultatives (ne serait-ce que pour éviter tout contresens ou toute extrapolation et défaut d'interprétation). Il s'y trouve, au contraire, des informations que nous jugeons essentielles et qui ne peuvent que rarement être déduites par l'image seule : usage, emploi, fonction, nature / statut de la réalisation, contexte, matériau, etc.

Une fois les enjeux et questionnements créatifs – mais également d'ordre économique, environnemental, social, sociétal, etc. – extraits des documents (ayant trait bien souvent aux écritures formelles, aux visées et modalités d'usage / d'emploi, aux développements techniques, aux procédés de mise en œuvre, etc.), il revient de les approfondir : formuler une problématique (aussi riche soit-elle) ne suffit pas, encore faut-il s'efforcer de préciser quelles en sont ses implications, comment celle-ci résonne et se manifeste au travers des documents présentés : ce qui diffère et s'oppose parfois d'un document à un autre, ce que les designers ont souhaité arguer / défendre / avancer / critiquer..., ce qui entre en tension, ce qui n'est pas résolu ou pas pleinement, etc.

L'approche critique des documents est attendue. Les meilleures prestations sont celles ayant précisément pu mettre en exergue tant les avantages et bénéfices que les limites des projets de design présentés. Les sujets appellent bien souvent un regard et un positionnement critique du candidat face aux choix réalisés et engagements pris par les designers/artistes / créateurs cités. Telle devrait être l'attitude à adopter, face par exemple à la création de Cody Wilson, ayant conçu une arme à feu *open source* à imprimer en 3D (laquelle est aujourd'hui exposée au Victoria and Albert Museum, musée des arts décoratifs londonien). S'inscrivant dans la dynamique de l'Open Design, du DIY (*do it yourself*), une telle réalisation n'est pas sans soulever un débat (vif et passionnant) touchant notamment au cadre des responsabilités du designer.

À noter que la présente épreuve d'Arts appliqués ne conduit pas (nécessairement) à présenter des œuvres d'art mais le plus souvent des productions industrielles, ou dans certains cas des artefacts réalisés artisanalement qui supportent des fonctions et usages prescrits. Aussi, les candidats qui utilisent le terme d'« œuvre » pour désigner indifféremment toute référence démontrent qu'ils perçoivent mal les spécificités que recouvrent plus particulièrement le champ du Design. Par conséquent, il est conseillé aux candidats d'emprunter les termes généraux de production, d'artefact, d'objet, de projet (dans des cas bien particuliers qu'il convient de savoir repérer), de procédé technique et également de désigner (lorsque cela s'avère possible) les objets concernés : vêtement, mobilier, aménagement spatial, support de communication, site internet, objet connecté, etc.

La relation forme / fonction est également à interroger davantage pour chaque document. Nombreux sont les candidats qui circonscrivent leur analyse à une interprétation formelle, plastique et sensible des références. Or, dans le champ des Arts appliqués et du Design, les images sont le plus souvent le témoignage d'un processus, d'une approche et démarche de conception créative. Ces mêmes images ont le plus clair du temps vocation à rendre compte de l'apparence d'un objet, de son mécanisme, de son encombrement et de ses usages. L'image est ici avant tout informationnelle, à l'exception de quelques références (exemple : affiches et autres supports de communication graphique). Ainsi, les candidats s'évertuant à décrire le placement des images, leur cadrage et lumière interne sont dans bien des cas à côté du sujet.

## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

Bien qu'appelant à des références multiples (en provenance des différents champs de la création), on regrettera le faible pourcentage de références citées relevant spécifiquement des champs de l'option choisie. Il est nécessaire de rappeler que les Arts appliqués et le Design englobent une grande diversité de pratiques et spécialisations : design de produits, design mobilier, design d'interface, design de données (représentation et visualisation de données), design graphique, design d'espace, design textile, etc. – ceci offrant une large palette de références possibles.

#### 7. Sujets traités en 2016

**Tableau 1.** Liste des références composant les sujets traités en 2016

Sujet 1	<b>Give-and-Take</b> ( <i>donnant-donnant</i> ), <i>workshop (repurpose clothing)</i> , 2011.
	<b>Diatom studio (Greg Saul et Tiago Rorke)</b> , <i>SketchChair</i> , 2011.
	<b>Usman Haque</b> , <i>Pachube</i> , 2011.
Sujet 2	<b>Julian Bond</b> , <i>The Pixel Casting machine 2.1</i> (machine à mouler), et <i>Pixel Vases</i> , 2010.
	<b>Max Lamb</b> , <i>Pewter Stool</i> , 2008.
	<b>Nendo</b> , <i>Diamond Chair</i> , 2008.
Sujet 3	<b>Gilles Belley</b> , <i>Musée Paul Belmondo</i> (muséographie), 2010.
	<b>Matali Crasset</b> , <i>Reflexcity</i> , 2013.
	<b>Les graphiquants</b> (Romain Rachlin, Maxime Tétard, Cyril Taieb et François Dubois), <i>Centre Chorégraphique National (CCN) - Ballet de Lorraine</i> (ID visuelle, Typographie, Communication graphique), 2013.
Sujet 4	<b>Luigi Colani</b> , <i>Zocker</i> , 1971/1972.
	<b>Collectif Métaphorm'</b> (collectif de designers et espace ré-créatif de recherche), double page issue du catalogue <i>GESTES</i> exposé à l'occasion de la Biennale Internationale de design de Saint-Etienne 2006.
	<b>Didier Fiuza Faustino et le bureau des Mésarchitectures</b> , <i>Opus Incertum</i> , 2008.
Sujet 5	<b>Julia Quancard</b> , <i>Pied-de-Poule</i> (réponse au concours de design lancé par la marque FLY), 2011.
	<b>Normal Studio</b> (Jean-François Dingjian et Eloi Chafai), <i>Brique de claustra</i> , 2006.

## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

	<b>Félix Lévêque</b> , <i>Mekamix – Never ending bench</i> , 2011.
Sujet 6	<b>Florie Salnot</b> , <i>Plastic Gold</i> , 2010.
	<b>Jesse Howard</b> , <i>Transparent Tools</i> , à partir de 2012
	<b>Jannis Kounellis</b> , <i>Untitled</i> , 1968.
Sujet 7	<b>Palo</b> , <i>Frog Design</i> , Palo, 2014.
	<b>The MIT Senseable City Lab</b> , <i>Hubcab</i> , 2014.
	<b>LUST NL</b> (Jeroen Barendse, Thomas Castro et Dimitri Nieuwenhuizen), <i>Visualization of people movements through the city (by following Twitter activity)</i> , 2014.
Sujet 8	Fils barbelés, deux modèles produits industriellement (quelques exemples en images).
	<b>Didier Fiuza Faustino</b> , <i>Corps en transit</i> , 2000.
	<b>Cody Wilson</b> , <i>Liberator (wiki weapons)</i> , 2012.
Sujet 9	<b>Yoo Hyun</b> , <i>Papercut Artwork</i> , 2015.
	<b>Drax (Jesse Draxler)</b> , <i>Oak Nyc</i> , 2015.
	<b>Thomas Robson</b> , <i>Appropriation Art</i> , 2015.
Sujet 10	<b>Marcel Breuer</b> , <i>Un film Bauhaus</i> , 1926.
	<b>Spranq</b> , <i>Ecofont</i> , 2010.
	<b>Graham Stevens</b> , <i>Desert Cloud</i> , 1972-2004.
Sujet 11	<b>Pablo Reinoso</b> , <i>Aladin Spaghetti Bench</i> , 2013.
	<b>Suzanne Lee</b> , <i>BioCouture</i> , 2013.
	<b>And rew Kudless/Matsys</b> , <i>Chrysalis III</i> , 2012.





## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

#### 8. Résultats 2016

Moyenne de l'épreuve : 11,45 / 20

Nombre de candidats : 11 inscrits dont 11 présents

Échelle des notes (concours 2016) option Arts Appliqués :

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
						1	1	1		2	2	1	2	1					

#### 9. Quelques repères bibliographiques

Quelques « incontournables »

- ARON Jacques. *Anthologie du Bauhaus*, Bruxelles : Didier Devillez, 2002.  
BARTHES Roland. *Mythologies*, Paris : Seuil, 1957.  
BAUDRILLARD Jean. *Le Système des objets*, Paris : Gallimard, 1968.  
BONY Anne. *Le Design – Histoire, principaux courants, grandes figures*, Paris : Larousse, 2004.  
BRANZI Andrea, *Le Design italien. La Casa Calda*, Paris : Éditions de l'Équerre, 1995.  
DORMER Peter. *Le Design depuis 1945*, Paris : Thames&Hudson, 2002.  
FIEDLER Jeannine, FEIERABEND Peter. *Bauhaus*, Hagen : Könemann, 2000.  
FLAMAND Brigitte. *Le Design : essais sur des théories et des pratiques*, Paris : IFM-regard, 2006.  
FLUSSER Vilem. *Petite philosophie du design*, Paris : Circé, 2002.  
FRANCASTEL Pierre. *Art et Technique*, Paris : Gallimard, 1988.  
GUIDOT Raymond. *Design, techniques et matériaux*, Paris : Flammarion, 2006.  
GUIDOT Raymond. *Histoire du design 1940-2000*, Paris : Hazan, 2000.  
GUIDOT Raymond, JOUSSET Marie-Laure. *Les Bons Génies de la vie domestique*, Paris : Centre Pompidou, 2000.  
HUYGHE Pierre-Damien. *À quoi tient le design*, Saint-Vincent de Mercuze : De l'incidence, 2014.  
JOLLANT KNEEBONE Françoise. *La Critique en design : Contribution à une anthologie*, Paris : Chambon, 2003.  
LAURENT Stéphane. *Chronologie du design*, Paris : Flammarion, 2008  
LOEWY Raymond. *La Laideur se vend mal*, Paris : Gallimard, 1990 (Édition originale. 1953).  
MAEDA John. *De la simplicité*, Paris : Payot, 2007.  
MANZINI Ezio. *La Matière de l'invention*, Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou, 1989.  
MIDAL Alexandra. *Design – Introduction à l'histoire d'une discipline*, Paris : Pocket, 2009.  
MIDAL Alexandra (dir.), *Design, l'anthologie*, Saint-Étienne : Cité du Design, 2013.  
MOGGRIDGE Bill. *Designing Interactions*, The MIT Press, 2007.  
MOHOLY-NAGY László. *Le Design pour la vie (1947)*, In : *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, Paris : Folio essais, 2007.  
PAPANNEK Victor. *Design pour un monde réel*. Paris : Editions Mercure de France. 1974.  
PEREC Georges. *Espèces d'espace*, Paris : Galilée, 2000

Lectures complémentaires

- ABRAMS Janet, HALL Peter. *Else/Where: Mapping - New Cartographies of Networks and Territories*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2003.  
AFSA Cyril. *Design de service. Pourquoi les serveurs sont-ils devenus des fast-foods et des applications numériques ?*, Saint-Etienne : Cité du design, 2013.  
BIHANIC David (dir.), *New Challenges for Data Design*, Londres : Springer, 2015.



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

- BRAYER Marie-Ange, MIGAYROU Frédéric. *Naturaliser l'architecture, naturalizing*, Archilab, Orléans : HYX, FRAC Centre, 2013.
- BURKHARDT François, EVENO Claude, LINDINGER Herbert. *L'École d'Ulm : textes et manifestes*, Paris : Centre Pompidou, 1988.
- Fondation EDF. *En vie – Alive. En vie, aux frontières du design*, Londres : Push, 2013.
- GREENFIELD Adam. *Everyware: The Dawning Age of Ubiquitous Computing*, New Riders Publishing, 2006 / FYP éditions, 2007.
- KAZAZIAN Thierry. *Il y aura l'âge des choses légères*, Paris : Victoires éditions, 2003.
- KLANTEN Robert, BOURQUIN Nicolas, EHMANN Sven, TISSOT Thibaud. *Data Flow 1 & 2: Visualizing Information in Graphic Design*, Berlin: Die Gestalten Verlag. / Paris :Thames & Hudson, 2009.
- LIMA Manuel. *Visual Complexity: Mapping Patterns of Information*, New York : Princeton Architectural Press, 2011.
- PEVSNER Nikolaus. *Les Sources de l'architecture moderne et du design*, Paris : Thames & Hudson, 1993.
- PINSON Daniel. *Usage et Architecture*, Paris : L'harmattan.
- RAPOPORT Amos. *Culture, architecture et design*, Paris : Folio, 2003
- RUDER Emil. *Typographie*, Heiden : Verlag Arthur Niggli, 1967
- SEGARAN Toby, HAMMERBACHER Jeff. *Beautiful Data: The Stories Behind Elegant Data Solutions*, Sebastopol: O'Reilly Media, 2009.
- SHARP Helen, ROGERS Yvonne, PREECE Jenny. *Interaction Design: Beyond Human-Computer Interaction*, Redwood: Wiley, 2ème édition, 2007
- SPENCE Robert. *Information Visualization. Design for Interaction*, (2ème ed.) Harlow : Pearson, 2007.
- STEELE Julie, LLIINSKY Noah. *Beautiful Visualization: Looking at Data through the Eyes of Experts (Theory in Practice)*, Sebastopol: O'Reilly Media, 2010
- TANIZAKI Junichirô. *Éloge de l'ombre*, Paris : Verdier, 1933
- TERSTIEGE Gerrit. *The Making of Design. From the First Model to the Final Product*, Basel : Birkhäuser, 2009.
- T. HALL Edward. *La Dimension cachée*, Paris : Seuil, 1978
- TUFTE E. R. *The Visual Display of Quantitative Information*, Cheshire (États-Unis, CT): Graphics Press, 1990.
- TUFTE E. R. *Envisioning Information*, Cheshire (États-Unis, CT): Graphics Press, 1990.

---

# RAPPORT SUR L'ENTRETIEN SANS PRÉPARATION : CINÉMA / VIDÉO

Le jury de la leçon Cinéma / vidéo a été confronté cette année à un paradoxe : la moyenne des notes a été inférieure à celle de l'année dernière, et pourtant la qualité de nombre de candidats a été soulignée, manifestant une meilleure préparation. Certaines notes très basses expliquent la baisse de la moyenne, mais le jury a été à plusieurs reprises agréablement marqué par la prise en compte des caractères spécifiques de la leçon de Cinéma / vidéo. Ce qui montre une meilleure préparation des candidats en question.

En effet, rappelons que les candidats et candidates disposent de dix minutes pendant lesquelles ils voient à deux reprises un extrait de film d'à peu près 3 minutes ; ce qui ne leur laisse en général que 2 à 3 minutes de réflexion, de prise de notes, et de synthèse. Après un exposé de dix quinze minutes, les dix quinze minutes restantes sont consacrées aux échanges avec le jury. L'exercice requiert donc une méthode éprouvée, une capacité à se mettre à l'ouvrage sans tarder, bref un entraînement qui permette certains réflexes analytiques, et les prépare à utiliser une structure d'exposé solide.

A cet égard, les meilleurs candidats et candidates, en l'occurrence, ont su :

- poser une problématique dès l'introduction de leur leçon (« comment le réalisateur commence-t-il à introduire la fiction dès le générique », à propos du début de *Taxi Driver*, ou bien « comment la réalisatrice donne-t-elle à voir un cinéma viscéral entre corps et nature » à propos d'un extrait de *Lady Chatterley*) ;
- analyser l'extrait en termes d'écriture cinématographique, c'est-à-dire tout d'abord en utilisant des termes spécifiques (et pas seulement « techniques », comme on l'entend trop souvent) : plan, raccords, travelling, etc. Ces termes renvoient à des formes, des choix, des qualités expressives qui sont propres au support cinématographique ou audiovisuel. Mais aussi en cherchant une logique, soit narrative, soit expressive, soit plastique, soit évidemment combinant ces trois ordres, pour structurer l'analyse. Cette recherche d'une logique interne à l'extrait est sans doute le meilleur atout d'une leçon réussie ;
- adopter une distance critique vis-à-vis de leur propre approche : revenir sur des termes employés en les nuancant, voire en les modifiant (par exemple à propos du « cinéma viscéral » dont il est question plus haut, la candidate est revenue sur le terme en optant en définitive pour l'expression : « cinéma épidermique », ce qui a semblé au jury plus approprié, mais qui surtout marquait une excellente capacité à corriger soi-même son propos), se poser explicitement des questions sur les influences ou les références, etc. On l'a dit, le temps de préparation est restreint, il est donc sain parfois de réfléchir à voix haute plutôt que d'asséner des vérités définitives trop rapidement élaborées ;
- établir des passerelles avec d'autres œuvres, d'autres auteurs, d'autres arts... Ce n'est pas sans risque, et demande la plupart du temps des nuances et des précautions (cf. la remarque précédente), mais lorsque c'est réussi, c'est extrêmement valorisant. Le jury a par exemple été content d'entendre citer Baudelaire et ses remarques sur la foule à propos d'un extrait de *La Salamandre*, ou satisfait des comparaisons entre *Paul* et René Magritte, ou plus largement, le surréalisme. Nous ne saurions trop insister sur l'importance de ces passerelles, qui non seulement manifestent la culture générale – et notamment artistique – des candidats, mais permettent aussi de préciser les intuitions et d'affiner l'analyse.

En revanche, il reste des manques troublants, et des défauts qui indiquent une préparation étonnamment lacunaire. Certains candidats n'ont manifestement jamais effectué d'analyse filmique, ou sans l'encadrement



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

nécessaire. Il est difficile dans ces conditions de réaliser une première leçon satisfaisante, dans les conditions éprouvantes de l'examen. On retiendra en particulier :

- une approximation fréquente dans l'utilisation des termes de mise en scène et de montage ; les notions de « raccord », d'« insert », d'« effet de montage » par exemple ont été mal maîtrisées ; elles constituent pourtant le « b.a.-ba » de l'analyse filmique ;
- une approximation tout aussi fréquente concernant l'histoire du cinéma. Les courants, les genres, la chronologie sont souvent mal maîtrisés. Un rapprochement entre Bresson et le néoréalisme italien, par exemple, aurait mérité à tout le moins d'être nuancé... Et les références constantes à la Nouvelle Vague auraient, elles aussi, gagné à sortir des poncifs ;
- reste un défaut majeur : celui de la description. Le candidat ou la candidate raconte ce qu'il a vu (et que le jury, lui aussi, a vu deux fois...), raconte l'histoire, décrit le comportement des personnages, en ajoutant parfois quelques vagues explications psychologiques. Ce qui ne constitue en rien une analyse. Et renvoie à ce que nous disions plus haut de la nécessité de se donner une structure, de rechercher une logique dramatique, à laquelle rattacher ce qui a été vu.

En définitive, le jury note de sensibles améliorations dans la préparation de certain(e)s candidat(e)s, et ne peut qu'inciter tous ceux qui choisiraient dans l'avenir la leçon cinéma / vidéo à effectuer ces quelques tâches préparatoires simples : lire les ouvrages essentiels de la bibliographie, s'entraîner à l'analyse devant un auditoire (familial, universitaire, institutionnel...), se doter d'une méthode qui structurera la leçon (recherche d'une problématique, recherche d'une logique interne à l'extrait, analyse logique et non chronologique, références extra-cinématographiques éclairantes le cas échéant, sans oublier les incontournables introductions et conclusion, qui indiquent un mode de pensée, et ne sont pas seulement des obligations académiques...).

#### Quelques exemples de films dont des extraits ont été proposés en 2016 :

*Morse* de Thomas Alfredson  
*La Mouche* de David Cronenberg  
*Valse avec Bachir* de Ari Folman  
*La Motocyclette* de Jack Cardiff  
*La Salamandre* de Alain Tanner  
*Lady Chatterley* de Pascale Ferran  
*A propos de Nice* de Jean Vigo  
*Bonnie and Clyde* de Arthur Penn  
*L'Eventail de Lady Windermere* de Ernst Lubitsch

#### Bibliographie indicative

7 livres de base :

- AMIEL Vincent, *Esthétique du montage*, Armand Colin, 2005.
- AUMONT Jacques & MARIE Michel, *L'Analyse des films*, Nathan, Paris 1988 (3e éd. en 2014).
- BORDWELL David & THOMPSON Kristin, *L'Art du film. Une introduction*, De Boeck Université, Paris-Bruzelles 2000.
- CASETTI Francesco, *Les Théories du cinéma de 1945 à nos jours*, Nathan, 1999.
- JOST François & GAUDREAU André, *Le récit cinématographique*, Nathan, 1990.
- JULLIER Laurent, *Analyser un film : de l'émotion à l'interprétation*, Flammarion (Champs), 2012.
- LEUTRAT Jean-Louis, *Le Cinéma en perspective : une histoire*, Armand Colin, 2008.

11 livres pour explorer plus avant certains points :



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

---

- AUMONT Jacques, *L'Image*, 2e éd., Armand Colin, 2011.
- AUMONT Jacques : *L'OEil interminable - cinéma et peinture*, Séguier, 1989.
- BONITZER : *Peinture et Cinéma*. Décadrages, Cahiers du Cinéma, éditions de l'étoile, 1985.
- CHION Michel : *La Musique au cinéma*, Fayard, 1995
- MENEGALDO Gilles et CAMPAN Véronique (dir.), *Du Maniérisme au cinéma*, Editions de la Licorne, 2003.
- MOINE Raphaëlle, *Les Genres du cinéma*, 2<sup>e</sup> éd., Armand Colin, 2008.
- NACACHE Jacqueline (dir.), *L'Analyse de film en question*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- ODIN Roger, *Les Espaces de communications. Introduction à la sémiopragmatique*, PUG (Presses Universitaires de Grenoble) 2011.
- PINEL Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, 2e éd., Armand Colin, 2008.
- RANCIERE Jacques : *La Fable cinématographique*, Seuil, 2001.
- SOULEZ Guillaume, *Quand le film nous parle*, PUF, 2012.

Articles à lire dans des revues en ligne

1895 (<http://1895.revues.org/>)

Cadrage (<http://www.cadrage.net/>)

CiNéMAS (<http://www.revue-cinemas.info/index.php?page=index>)

Kinéphanos (<http://www.kinephanos.ca/>)

Mise Au Point (<http://map.revues.org/>)

Deux excellents sites d'apprentissage (en anglais) des bases du « langage » cinématographique sur le web : le *Film Language Glossary* de Columbia University, et le *Film Analysis Guide* de Yale University.



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

# RAPPORT SUR L'ENTRETIEN SANS PREPARATION : PHOTOGRAPHIE

## Bilan chiffré de la session 2016

Dans le cadre de cette session, 34 candidats admissibles ont choisi l'option « Photographie » et ceux-ci se sont effectivement présentés. Le nombre de candidats passant cette option est stable par rapport à l'année dernière.

Les notes obtenues s'échelonnent entre 1/20 et 20/20, avec une moyenne générale de 10,82. L'ensemble des notes des candidats se répartit sur toute l'échelle des notes – avec 12 notes en dessous de la moyenne et 19 notes au-dessus.

Notes	01	02	03	04	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	16	18	19	20
Nombre de candidats	1	3	1	1	2	1	1	2	3	3	1	2	6	1	1	3	1	1

## Déroulement de l'épreuve

L'épreuve est publique ; cependant l'assistance est le plus souvent constituée de candidats.

Les candidats sont reçus par un jury composé de trois personnes qui leur propose de tirer au sort un numéro de sujet. Le sujet – composé de deux reproductions de photographies, accompagnées de leur légende – est projeté sur un écran. Les images proposées sont puisées dans toute l'histoire de la photographie, des débuts du médium à l'époque actuelle ; les auteurs des vues peuvent être des photographes reconnus, mais aussi de simples anonymes. Les images peuvent ressortir au domaine du reportage, de la mode, de la recherche scientifique, de la publicité comme de l'art contemporain. Le jury cherche à prendre en compte toute la diversité des pratiques possibles de la photographie.

Après avoir pris connaissance du couple d'images proposé, chaque candidat dispose de deux minutes pour réfléchir : il peut alors prendre quelques notes rapides avant d'entamer sa prestation orale. Il doit ensuite – pendant quinze minutes maximum – développer une analyse des images qui lui sont proposées et tenter de dégager une problématique induite par leur rapprochement. L'exposé gagne à être étayé de références photographiques, artistiques et théoriques. Un entretien avec les trois membres du jury suit la prise de parole du candidat. Cette seconde phase de l'épreuve permet d'approfondir l'observation des images, d'enrichir leur interprétation, d'affiner ou d'infléchir la problématique mise en évidence ; l'entretien peut éventuellement s'écarter des vues proposées pour aborder d'autres aspects de l'histoire de la photographie, des enjeux esthétiques du médium. L'ensemble de l'épreuve ne peut excéder une demi-heure.

## Remarques sur l'épreuve

Les membres du jury sont conscients de la difficulté liée à l'absence de temps de préparation de cet oral. Il est toutefois important de préciser qu'une non-connaissance préalable des images tirées au sort ne constitue en aucun cas un handicap : la réussite tient en effet surtout à l'observation minutieuse et éclairée des images proposées, à la connaissance des grandes phases de l'évolution des pratiques de la photographie et à l'aptitude du candidat à la réflexion et à la problématisation. Il est conseillé, pour réussir cette épreuve, de s'être suffisamment exercé à analyser attentivement des travaux photographiques, de s'être entraîné à en



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

dégager des enjeux esthétiques. C'est en effet, au cours de la prestation, une description précise et rigoureuse des images qui doit permettre peu à peu au candidat de faire émerger une problématique. Cette dernière ne doit pas être plaquée dans la hâte, mais découler véritablement de l'observation minutieuse des images ainsi que de leur mise en relation. Trop de précipitation dans la formulation d'une problématique tend de façon générale à nuire à sa justesse ; c'est une analyse sensible et approfondie des deux images qui amène seule le candidat à formuler une réflexion adaptée au sujet. Les photographies proposées à l'analyse doivent être abordées dans leur forme, leur potentiel sémantique et en relation avec le contexte social et historique pour qu'émerge un questionnement pertinent. Les membres du jury portent leur attention à la précision de l'analyse plastique, à la qualité de la problématisation, à la clarté de la présentation orale comme à la richesse et la pertinence des connaissances historiques et théoriques.

#### *L'analyse plastique*

Il est rappelé que l'appréhension des documents suppose un vocabulaire adapté au médium photographique : les formats utilisés, les angles de prise de vue, l'usage de certains dispositifs d'éclairage, les modalités de mise au point, les notions de champ et de hors-champ, de cadrage... se présentent par exemple comme autant d'options techniques et esthétiques qui permettent de caractériser l'intention de l'auteur et les enjeux sémantiques d'une photographie. Le jury regrette que ces notions – liées à la technique même de la photographie – ne soient pas mobilisées au cours de l'examen des images. Dans l'ensemble, une meilleure connaissance des caractéristiques de la prise de vue est souhaitable. À cet égard, un entraînement à l'analyse d'image paraît nécessaire ; une expérience pratique du médium peut sans doute aussi aider le candidat à repérer les dispositifs et les modalités de réalisation des vues.

L'analyse ne consiste pas en l'énumération des éléments visibles sur la photographie, mais tient à la saisie d'une organisation visuelle pertinente qui prend en compte des équilibres, une composition, un rythme, etc. Il s'agit de montrer comment l'organisation formelle se fait signifiante. Les membres du jury s'étonnent souvent du manque de rigueur dans le vocabulaire plastique utilisé. La mise en évidence des caractéristiques formelles des images, rapportée à un contexte historique et esthétique déterminé, doit permettre de dégager un sens possible. Se cantonner aux aspects formels sans s'interroger sur les possibles effets de l'image sur le récepteur ou se livrer à une interprétation de l'image indépendamment de sa forme se présentent comme des erreurs à ne pas commettre. Il paraît nécessaire de rester au plus près de la réalité des œuvres proposées tout au long de l'épreuve afin que les interprétations effectuées et les questionnements induits soient pertinents.

#### *La problématisation*

La mise en relation des deux images doit faire émerger un véritable questionnement. Le jury s'attend à ce que cette problématique réussisse tout à la fois à prendre en compte la singularité des images proposées et à donner sens à leur confrontation. Une portée éventuellement plus vaste de la réflexion – qui se trouve ainsi amorcée – gagne à être mise en évidence.

La problématique dégagée peut être très variable : elle peut être d'ordre thématique (le statut de l'objet ou le traitement du visage), d'ordre générique (la notion de paysage), esthétique (notions d'ordre et de désordre, temporalité, mise en scène), plastique (sculpture et photographie, interventions sur l'image), sociologique (corps et environnement, regard porté sur le territoire, questions bioéthiques), politique. Elle peut porter sur les usages du médium. Chaque candidat, en fonction des outils théoriques dont il dispose, de ses connaissances en histoire de l'art et de la photographie, de sa qualité d'observation, peut mettre en valeur les points de jonction existants entre les deux images.

Il est important de prendre le temps d'élaborer un questionnement, de dégager une ou plusieurs hypothèses à partir de l'observation précise et sensible des documents. Trop de candidats pèchent par un excès de précipitation. Davantage que la délivrance d'un « prêt-à-penser », le jury apprécie d'entendre le candidat construire progressivement sa réflexion. La mise en évidence de ce cheminement graduel se présente comme la clef d'une prestation réussie.



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

Le questionnement peut ensuite être élargi par des relations établies avec d'autres travaux photographiques ou d'autres œuvres d'art – qu'elles soient ou non contemporaines des photographies proposées. Les passerelles effectuées peuvent concerner la littérature, le cinéma, les sciences sociales, etc.

#### *Les connaissances*

Savoir replacer l'image dans son contexte est indispensable pour en dégager les enjeux. Les connaissances en histoire de la photographie s'avèrent souvent très rudimentaires. Les anachronismes sont fréquents. Il n'est pas demandé aux candidats de faire état de savoirs factuels, mais de resituer les photographies dans le contexte social et esthétique qui a vu leur émergence. Une vue des années trente ne peut être appréhendée comme si elle avait été produite au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Certains candidats n'en sont pas suffisamment conscients. Ils ne savent pas assez resituer les images dans une perspective historique. Les membres du jury ont constaté chez certains d'entre eux une méconnaissance importante des grands courants de la photographie des XIX<sup>e</sup>, XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles.

Par ailleurs, une relative culture dans le domaine de l'esthétique de la photographie est indispensable. Comme les précédentes années, le jury a observé chez quelques candidats une quasi absence de référence à des ouvrages théoriques. La bibliographie ici conseillée peut servir d'appui à une préparation plus sérieuse de l'épreuve. Le champ historique embrassé est large et un certain nombre de repères chronologiques sont nécessaires concernant les courants photographiques importants, mais aussi la simple évolution des techniques de prise de vue. Le recours à des concepts clairement définis peut permettre d'approfondir les analyses et d'enrichir le propos. Le jury apprécie que le candidat tisse des liens avec d'autres œuvres du même photographe ou du même courant et, dans tous les cas, avec les grands moments de l'évolution de la photographie.

De manière plus large, il est bon que le candidat témoigne d'une ouverture d'esprit et soit capable d'opérer une contextualisation des images. Il doit être à même de discerner dans les photographies des renvois à des enjeux sociétaux, économiques ou politiques. Trop souvent, des connaissances minimales, relatives à l'histoire et la vie en société, paraissent faire défaut et induire une incompréhension de la portée sémantique des photographies. Dans ce cas, c'est un manque de culture générale qui pénalise la réflexion du candidat. La photographie est un type d'artefact qui s'avère particulièrement lié à des enjeux sociaux, économiques ou politiques. Elle ne peut être correctement abordée sans être reliée au monde dans lequel nous vivons.

#### *La présentation orale*

Il est apprécié que l'analyse se déploie selon une certaine progressivité et manifeste une autonomie de pensée. Le cheminement suivi doit rendre perceptible le passage de l'observation sensible à une forme graduelle d'intelligibilité.

Il est également bienvenu que les candidats manifestent une capacité d'écoute à l'égard des suggestions qui peuvent émaner du jury. Les questions formulées visent la plupart du temps à amener les candidats à développer et valoriser davantage des intuitions, ou encore à les ramener vers certaines questions essentielles. L'aptitude à écouter et à comprendre les pistes éventuellement suggérées est donc toujours appréciée. La seconde partie de l'épreuve est un dialogue et ce temps d'échange joue de façon conséquente dans la note qui est finalement attribuée.

Enfin, les candidats ne doivent pas oublier qu'ils passent un concours qui les amènera à enseigner. La clarté et la précision de l'expression orale sont essentielles. Le dynamisme et l'aptitude à l'échange sont bienvenus. La présentation physique, la clarté de l'articulation ont une importance évidente.

#### **Quelques exemples de sujets proposés**

Alexis Cordesse, *Border Lines (Jérusalem)*, 2011

Luc Delahaye, *Camp de réfugiés de Jenin (Cisjordanie)*, 2002





## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

Roger Fenton, *La Vallée de l'ombre de la mort*, 1855

Jeff Wall, *Dead Troops Talk*, 1992

Nadar, *Pierrot photographe*, 1854

Andreas Feininger, *Le Photoreporter*, 1952

Lee Friedlander, *Altantic City, New Jersey*, 1971

Chris Steel Perkins, *La Plage de Blackpool en été*, 1989

LaToya Ruby Frazier, *Pier 54, A Human Right to Passage*, 2014

Stephen Shore, *US 97, South of Klamath Falls, Oregon, July 21. Série Uncommun Places*, 1973

Paul Strand, *Blind Woman*, 1916

Valérie Belin, *Venise II*, 2007

Andreas Gursky, *Kathedrale*, 2007

Thomas Struth, *Pergamon Museum 3, Berlin*, 2001

Jean-Louis Garnell, photographie réalisée dans le cadre de la Mission Photographique de la DATAR, 1985

Durandelle, *Chantier de construction de l'opéra de Paris, 1861-1875*

Paolo Roversi, *Sans titre*, 2015

Tim Walker, *Sans titre*, 2012

Ansel Adams, *Dunes Californie*, 1963

Patrick Messina, *Le Cap*, 2009

#### Bibliographie indicative

- BAJAC Quentin, *L'Image révélée. L'invention de la photographie*, Paris, Gallimard, 2001.
- BAJAC Quentin, *Après la photographie : De l'argentique à la révolution numérique*, Paris, Gallimard, 2010.
- BAQUÉ Dominique, *La Photographie plasticienne : un art paradoxal*, Paris, Regard, 1998.
- BAQUÉ Dominique, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Regard, 2004.
- BARTHES Roland, *La Chambre claire*, Paris, Cahiers du Cinéma ; Gallimard ; Le Seuil, 1980.
- BENJAMIN Walter, « Petite histoire de la photographie » dans *L'Homme, le langage, la culture*, Paris, Denoël-Gonthier, 1971.
- BOURDIEU Pierre, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965.
- DAMISCH Hubert, *La Dénivelée*, Paris, Seuil, 2001.
- DE CHASSEY Éric, *Platitudes : une histoire de la photographie plate*, Paris, Gallimard, 2006.
- DELPIRE Robert et FRIZOT Michel, *Histoire de voir* (3 volumes), Paris, Centre national de la Photographie, 1989
- DUBOIS Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan-Université, 1990.
- FREUND Gisèle, *Photographie et Société*, Paris, Seuil, 1974.
- FRIED Michael, *Contre la théâtralité : du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, 2007.
- FRIED Michael, *Pourquoi la photographie a aujourd'hui forcé l'art ?*, Paris, Hazan, 2013.
- FRIZOT Michel et alii, *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro ; Bordas, 1994.
- GATTINONI Christian, et VIGOUROUX Yannick, *La Photographie contemporaine*, Paris, Scala, 2009.
- GUNTHERT André, *L'Image partagée. La photographie numérique*, Paris, Textuel, 2015.
- KRAUSS Rosalind, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.
- LEMAGNY Jean-Claude, ROUILLÉ André, *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1993.
- LUGON Olivier, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, 2001.
- MÉAUX Danièle, *Géo-photographies. Une approche renouvelée des territoires*, Trézélan, Filigranes, 2015.



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

- 
- MÉAUX Danièle (dir.), *Protocole & Photographie contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013.
  - POIVERT Michel, *La Photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2002.
  - POIVERT Michel, *Brève histoire de la photographie*, Paris, Hazan, 2015.
  - RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
  - SCHAEFFER Jean-Marie, *L'Image précaire*, Paris, Seuil, 1987.
  - SONTAG Susan, *La Photographie*, Paris, Seuil, 1979.
  - SOULAGES François, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, Paris, Nathan, 1998.
  - TISSERON Serge, *Le Mystère de la chambre claire*, Paris, Flammarion, 1999.

#### Revues et collections spécialisées

- *Les Carnets du bal*
- *Études photographiques*
- *Photographies*
- *La Recherche photographique*
- *Les Cahiers de la photographie*
- *Art Press* (plusieurs numéros spéciaux sur la photographie)
- *Qu'est-ce que la photographie aujourd'hui ?* (Numéro spécial de *Beaux-Arts Magazine*)
- Collection Photo Poche (Nathan)
- Collection 55 (Phaïdon)
- 3 DVD « Contacts » (Arte vidéo)

#### Sites internet

- <http://www.paris-art.com/>
- <http://www.photographie.com>
- <http://www.lacritique.org>
- <http://www.purpose.fr>
- <http://etudesphotographiques.revues.org/>

# RAPPORT SUR L'ENTRETIEN SANS PRÉPARATION : THEATRE

## Le déroulé de l'épreuve

- *Tirage au sort* par le candidat d'une captation vidéographique d'une réalisation scénique inscrite dans l'actualité de la production théâtrale.
- *Visionnage* d'une séquence de 4-5 minutes.
- *Préparation* pendant 3-4 minutes de l'analyse de cette séquence. Des documents succincts sur le spectacle choisi sont donnés au candidat,
- *Oral* de 10 minutes pendant lequel le candidat présente une lecture analytique de cette séquence théâtrale, en repérant ses constituants :
  - texte, analyse dramaturgique ;
  - jeu d'acteur, corporalité ;
  - scénographie, espace scénique ;
  - rythme ;
  - plasticité ;
  - contextualisation de la démarche artistique au sein de la création contemporaine ;
  - réception chez le spectateur.

Il s'agit de mettre en avant une problématique identifiant la question théâtrale sous-jacente dans la séquence proposée. Les connaissances et les analyses sont mises en valeur si elles se trouvent présentées dans un exposé clair et construit.

- *Questions et discussion* de 15 minutes (le tout n'excédant pas 30 minutes) avec le candidat pour lui permettre de préciser certains points ou d'élargir son analyse en approfondissant les perspectives présentées. Cet entretien aide à vérifier les connaissances théoriques et culturelles du champ théâtral et les capacités d'analyse du langage scénique.

Comme il s'agit d'art vivant, le jury apprécie la culture et la mémoire de spectateur du candidat, les connaissances et les outils de lecture mobilisés, lesquels, tout en témoignant d'une attention à la création contemporaine, doivent être autant personnels que livresques.

Une approche claire de l'histoire des formes théâtrales reste cependant nécessaire, et sans connaître parfaitement chacune des périodes, la candidate ou le candidat doit avoir une vue d'ensemble de l'évolution des pratiques, des dramaturgies et de la scénographie du théâtre occidental du XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Une pratique de spectateur est indispensable.

## Exemples de sujets de la session 2016 :

1. *L'acte Inconnu* de Valère Novarina

Première édition : P.O.L., 2007

Nouvelle édition : Gallimard, "Folio Théâtre", 2009, avec une préface et un dossier critique de Michel Corvin. Créé le 7 juillet 2007 dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes à Avignon. Avec Michel Baudinat, Manuel



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

Lelièvre, Olivier Martin-Salvan, Dominique Parent, Dominique Pinon, Myrto Procopiou, Agnès Sourdillon, Véronique Vella (sociétaire de la Comédie-Française), Léopold von Verschuer, Valérie Vinci, Christian Pacoud, Richard Pierre.

Présentation par l'auteur :

*L'Acte inconnu* est un archipel d'actes contradictoires : acte forain, prologue sous terre, cascades de duos, accidents de cirque, spirales, rébus. Autant de figures, d'attractions, comme autant de mouvements d'un ballet... « L'Ordre rythmique », « Comédie circulaire », « Le Rocher d'ombre », « Pastorale égarée » : quatre mouvements renaissent l'un de l'autre et sont jetés aux points cardinaux.

Entrent et tournent : Le Bonhomme Nihil, Le Coureur de Hop, Jean qui corde, Raymond de la matière, L'Ouvrier du drame, La Machine à dire beaucoup, Le Chantre, La Dame de pique, L'Homme nu, La Femme spirale, Le Déséquilibré, L'Esprit, Autrui.

On déplace le socle du monde : la scène est divisée en deux, en quatre... Tout passe de cour à jardin, dans le tournoiement du magnétisme animal. Entre les actes, le Bonhomme Nihil glisse des prières dans le mur humain. Au-dehors le monde court à son renouveau.

(Sources : <http://www.novarina.com/L-ACTE-INCONNU>)

Sur la scénographie de Philippe Marioge :

Une scène tendue entre deux pôles. La semi-pyramide peinte soigneusement en or à la cour – et en face (côté jardin, c'est-à-dire du côté de la forêt des pulsions), la semi-pyramide recouverte d'une peinture forcenée. Deux électrodes. Le plus et le moins. L'altérité. L'homme et la femme. Notre mère, le combat. La pulsation, la *sexualité* des forces de la physique. Les battements du corps et du temps à nos tempes, dans le passage inversant qu'il y a tout au fond de notre souffle et de notre pensée.

Valère Novarina, « L'optique des forces, in *L'envers de l'esprit*, P.O.L., 2009, p.51

La séquence étudiée est extraite de l'acte 1 « L'ordre rythmique ». Il s'agit de la scène 7 « Épave d'une maison » de la captation du spectacle le 11 juillet 2007 à Avignon (réalisation Dominique Thiel, Arte France / La compagnie des Indes). Le texte, la mise en scène et les peintures sont de l'auteur et la scénographie de Philippe Marioge. La scène s'ouvre sur les deux Chantres, les « historiennes » (Véronique Vella et Valérie Vinci), sortes de conteuses burlesques qui présentent la scène : un couple dans une boîte (une petite maison d'un mètre soixante de haut qu'un régisseur fait glisser au centre du plateau), un personnage animé dans un cadre, un homme avec un automate, des objets loufoques.

Outre l'analyse de l'extrait, le candidat doit reconnaître l'espace de la scène du Palais des Papes à Avignon et situer l'œuvre de Valère Novarina dans le théâtre contemporain.

#### Bibliographie

BABIN, Isabelle, « Le Langage se souvient », *Inculte*, n°15, mars 2008, p. 9-23.

CHENETIER-ALEV, Marion, « L'Acte inconnu ou tombeau pour Yoryck : dramaturgie de la mémoire et dialogue des morts dans le théâtre de Valère Novarina », *L'Annuaire théâtral*, n°42, CRCCF/SQUET, Montréal, Québec, automne 2007, p. 13-29.

CORVIN, Michel, préface, notes et dossier : Valère Novarina, *L'Acte inconnu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2009, p. 7-39 et p. 189-235.

MARTIN, Roxane, « Valère, ou Voyage dans le cristal », *Europe*, n°880-881 : « Valère Novarina », août-septembre 2002, p. 145-154.



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

SCÉRÉN/CNDP, « Baccalauréat théâtre », 2010. « Avant-propos », Patrick Laudet, p. 4. « En relisant *L'Acte inconnu* », Michel Corvin, p. 5-10. « "Trouver le quatre", espace, peinture et images de la scène dans *Devant la parole* », Olivier Dubouclez, p. 11-24. « Le peintre et le scénographe, "un ordre fulminant". En compagnie de Philippe Marioge », Marion Ferry, p. 25-34. « Histoire des petites maisons ou comment le même revient en autre », Marion Ferry, p. 35-39. « Portraits d'acteurs : Visages de personne », Marion Ferry, p. 40. « Texte et musique. Entretien avec Christian Paccoud, 23 juin 2010 », Marion Ferry, p. 41- 46. « Entretien avec Michaël Levinas, 3 septembre 2010 », Marion Ferry, p. 47-54.

#### 2. *Beyond Time* (Au-delà du temps) du U-Theatre

Le spectacle *Beyond Time* a été programmé au Théâtre du Châtelet à Paris du 14 au 18 septembre 2015. Fondée en 1988, cette compagnie taïwanaise regroupe des acteurs, danseurs, chanteurs et musiciens percussionnistes. Elle combine des techniques de jeu traditionnelles et techniques théâtrales contemporaines. L'esthétique est onirique et d'une grande beauté visuelle. Leurs créations font également appel aux arts martiaux et aux tambours traditionnels taïwanais.

Le spectacle *Beyond time* allie une esthétique rigoureuse aux techniques du corps ultra maîtrisé et le recours à la poésie via la vidéo et les jeux de miroirs. Il illustre une réflexion sur le rapport de l'homme avec l'espace et le temps qui l'environnent. Conçu comme une méditation en mouvement (importance des techniques du corps) et en images numériques. Le dispositif scénique est en trois dimensions à niveaux multiples doublé d'un espace virtuel fait de projections et de planchers en miroirs.

Dans l'extrait proposé, le jeu des percussions s'éloigne des styles traditionnels, car les interprètes portent les percussions sur différentes parties du corps pour transmettre des sons et créer du rythme avec le tempo de leurs déplacements. Les mouvements des acteurs s'inspirent du mouvement des planètes. L'espace est vide, seulement habité par la présence des acteurs-musiciens et d'une vidéo représentant une éclipse.

Au sein des études théâtrales, ces esthétiques renvoient aux théories d'Antonin Artaud, Jerzy Grotowski et Peter Brook et illustre la circulation des formes et des théories de rénovateurs du théâtre européen. Ainsi, dans les années 1980, Grotowski fut invité aux États-Unis pour y enseigner, ce qu'il fit pendant un an à l'université de Columbia puis à l'université de Californie d'Irvine. On lui attribua la jouissance exclusive d'une vieille grange située sur le campus de l'université afin qu'il puisse continuer ses recherches sur l'acteur avec un groupe d'étudiants avec la promesse qu'il pourrait y travailler durant 3 ans. Le Studio Théâtre d'Irvine débuta ses activités en 1983 sous le nom de Focused Research Program in Objective Drama. L'objectif de cette recherche était de répondre à ces questions fondamentales pour Grotowski durant cette période. Quels sont les structures et les outils qui ont un impact objectif sur le performeur ? Existents-ils des techniques, des espaces, des mouvements, des résonateurs vocaux qui affectent le performeur, transforme son énergie, sa présence lui permettant d'entrer dans un courant d'impulsion, de vie ? Grotowski initia les participants aux exercices d'actions qu'il avait développé avec le Théâtre des Sources en Pologne. Les sessions étaient généralement divisées en quatre parties nommées : the River (entraînement sur les chants et danses traditionnelles d'Haïti), The Motions, Watching et le travail sur les actions individuelles. Après une année, les haïtiens arrêterent le travail et d'autres spécialistes d'autres traditions prirent la relève, comme des dervish tourneurs (le sama) ou des prêtres zen japonais qui enseignèrent le karaté. Le groupe d'étudiants fut rejoint par un performeur coréen, un acteur balinais, un acteur colombien et une danseuse de Taïwan, Chin-Minh Liu, la future fondatrice du U-Theatre de Taïwan, qui a aujourd'hui changé de prénom et s'appelle Ruo-Yu Liu. Durant l'été 1984, d'autres étudiants arrivèrent de l'université de Yale et de la New York University pour des stages de deux semaines, parmi lesquels Thomas Richard.

La troupe du U fut donc fondée en octobre 1988 par Liu Ruo-Yu et rejoint par la suite par Chih-Chun Huang en 1993, le directeur musical. Les recherches du metteur en scène polonais Jerzy Grotowski sur l'art de l'acteur l'ont conduit à explorer des techniques issues de pratiques asiatiques, ce qu'il enseigna à ces étudiants lors d'un séjour aux États-Unis dont l'artiste taïwanaise Ruo-Yu Liu. Cette expérience bouleversa sa



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

manière de concevoir la scène artistique et l'attitude de l'individu face à la vie. En 1988, elle fonde sa propre troupe à Taïwan, retirée dans les collines de Laochuan, le U-Theatre, fondé sur une vie ascétique. La compagnie combine musique, théâtre, littérature, danse, mythologie et rituel avec des techniques de méditation, tai chi, arts martiaux et percussions conçus pour l'entraînement de leurs acteurs. Ils incarnent un renouveau des formes esthétiques chinoises fondées sur le Tao et l'expression de dynamiques esthétiques contemporaines.

#### Bibliographie

- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris (réed. 1979) et " »Théâtre oriental et théâtre occidental », in *Le Théâtre et son double*, Gallimard, 1964, pp. 105-113.
- BARBA Eugenio, SAVARESE Nicolas, *L'Énergie qui danse, l'art secret de l'acteur, un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, avec Nicola Savarese, Éditions L'Entretemps, n°32-33, 1995.
- BROOK, Peter, *Espace vide*, Seuil, Paris, 1976.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, La Cité, Lausanne, 1971.
- LECOQ, Jacques, *Le Corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*. Arles : Actes Sud / Papiers, 1997.
- NAUGRETTE, Catherine, *L'Esthétique Théâtrale*, Paris, Nathan Université, coll. « Fac », 2000.
- RICHARDS, Thomas, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Paris, Actes Sud, 1995, et London, New York, Routledge, 1994.

### 3. *Bye cycle* de Kim Hyuntak

À partir du spectacle *Bye Cycle (La Bicyclette)* Kim Hyuntak, le metteur en scène, vise à résister à l'oubli d'un trauma par un acte politique en même temps que poétique. La pièce prend appui sur le naufrage du Sewol (qui a provoqué la mort de plus de 300 personnes sans que les autorités fassent un seul geste pour sauver les victimes alors que le navire a mis plusieurs heures à couler) et que le metteur en scène relie à plusieurs événements historiques de la Corée, et même au-delà de la seule Corée.

Le spectateur français n'a pas accès à tous les sens de cette histoire, mais dans les deux extraits choisis, la mise en scène est intéressante du fait de la conception de la scénographie et de la place et fonction qu'elle assigne aux spectateurs.

L'extrait 1 (1 minute 40) montre le début de la pièce dans laquelle le metteur en scène demande à une dizaine de spectateurs, installés sur des bicyclettes côté jardin et cour, de pédaler pendant toute la durée du spectacle afin de produire l'électricité nécessaire pour éclairer la scène. S'ils arrêtent, on ne verra plus rien. Il y a un effort à faire pour voir ; la possibilité de voir l'histoire qui renvoie à une certaine réalité dépend de sa participation. Si quelqu'un arrête de pédaler, la lumière du projecteur s'affaiblira, remplacée par l'obscurité de l'oubli. Ce spectacle exige donc physiquement et matériellement les corps des spectateurs qui fournissent l'effort.

Il y a des spectateurs sur trois côtés, un grand écran blanc (qui sera éclairé de manières diverses et intéressantes à saisir) occupe le fond de la scène. Les spectateurs commencent à pédaler et la lumière flageole, s'éteint (Black out) ; elle faiblit à plusieurs moments, gênant la vision des spectateurs. On n'entend que le bruit des pédalages et le metteur en scène qui réclame de la lumière puis peu à peu une petite partie de la scène est éclairée dévoilant un jeune homme maltraité par deux hommes lui demandant s'il est le petit fils de Hangaengée à quoi il répond par l'affirmative. La référence exacte n'est pas accessible au spectateur français, mais la situation de maltraitance en lien avec le jeu de question réponse, l'est.

La partie 2 (1 minutes 35) montre des personnages se tordant au ralenti sur la musique du film *Titanic*. Là encore si la référence au naufrage du Sewol n'est pas perceptible, celle à celui du Titanic l'est et permet de saisir ce que le travail corporel des acteurs dansant au ralenti comme évoluant dans un univers aquatique, révèle.



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

Sur le mur du fond un grand cercle de lumière dans lequel se meuvent les acteurs. Le cadre dessiné par la lumière du projecteur (à un moment comme le dessin d'un trou de serrure, plaçant les spectateurs dans une position inconfortable de voyeurs), qui enferme les corps des acteurs est un des dispositifs importants de cette mise en scène. Les acteurs sont comme emprisonnés dans ce cadre lumineux du projecteur. Leurs mouvements sont saccadés, comme des ruptures d'image de films anciens détériorés.

L'esthétique du metteur en scène coréen n'est pas sans rappeler celle de Romeo Castellucci et son « théâtre iconoclaste » qui consiste à détruire les images de l'ordre de la réalité pour aller contre « l'inconcevable idée de la représentation ». Mais « L'iconoclastie ne montre pas un mur blanc, ni une rupture de quelque chose dont on ne sait plus ce que c'est, mais une image qui porte le signe de cette rupture et qui est en compétition, en puissance, avec celle d'« avant » tout en visant « l'a-temporalité ». Pour Castellucci il ne s'agit pas d'une « annulation des formes » mais d'une « véritable transfiguration ». (Claudia & Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière : théorie et praxis du théâtre*, Les solitaires intempestifs, 2001, p. 24.)

Kim Hyuntak le rejoint avec ce spectacle et déclare chercher à tâtons son origine-tourbillon par un travail de déconstruction de la situation vécue par le peuple coréen. Ce spectacle vise à souligner l'éternel recommencement des tragédies de l'histoire de l'humanité au-delà d'une situation particulière. Le corps est convoqué, et le spectacle s'adresse non à l'intellect, mais à un partage du sensible, pour reprendre J. Rancière (*Partage du sensible*) qui dans un autre ouvrage (*Le Spectateur émancipé*) compare l'art au maître ignorant et le spectateur à l'élève qui est du même niveau que le maître. Selon lui, la hiérarchie du savoir n'existe pas, l'art ne peut rien enseigner, et le spectateur parvient lui-même à l'acte à travers le « travail poétique de traduction ».

Le metteur en scène de *La Bicyclette* attend des actes du spectateur émancipé : faire de la bicyclette, illuminer la scène, essayer d'accéder à ce que l'obscurité cache, regarder tout ce que la lumière du projecteur révèle, ressentir et repenser volontairement.

#### Bibliographie

CASTELLUCCI Claudia & Romeo, *Les Pèlerins de la matière : théorie et praxis du théâtre*, Les solitaires intempestifs, 2001.  
RANCIERE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Éditions La Fabrique, 2008  
LEE Hyun-Joo et PRADIER, Jean-Marie (dir.), *Scènes coréennes*, *Revue Théâtre Public*, n°218.

Trois candidates se sont présentées à cette épreuve avec les extraits ci-dessus. Un extrait supplémentaire : « *Épître aux jeunes acteurs pour que soit rendue la parole à la parole* d'Olivier Py, mis en scène par l'auteur n'a pas été tiré au sort.

Comme il s'agit de spectacle vivant, le jury attend des candidats qu'ils s'appuient, en plus de leurs connaissances théoriques, sur leur mémoire de spectateurs. Tout en témoignant de leur connaissance de la création contemporaine et de la littérature sur le sujet, il s'agit pour eux de pouvoir défendre un point de vue personnel sur l'actualité de la création théâtrale en lien avec le champ des Arts plastiques.

Le jury met en garde les candidats ou les candidates sur le fait que l'analyse d'un extrait de spectacle n'exclut nullement la prise en compte d'autres expériences de spectateur ou de connaissances en histoire et esthétiques du théâtre permettant de mieux situer ou évaluer la singularité des pratiques scéniques, d'où la bibliographie indicative suivante.

#### Bibliographie générale

Ouvrages de théoriciens et d'artistes



## Concours de recrutement du second degré

### Rapport de jury

---

Aristote, *La Poétique*  
Artaud, A., *Le Théâtre et son double*  
Banu G., *Les Cités du théâtre d'art de Stanislavski à Strelher*  
Barba E., *Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*  
Benhamou A.-F., *Dramaturgie de plateau*  
Brecht, B., *Petit organon pour le théâtre*  
Brook P., *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*  
Diderot, D., *Le Paradoxe du comédien*  
Dort, B., *La Représentation émancipée*  
Freixe G., *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XX<sup>e</sup> siècle*  
Grotowski J., *Vers un théâtre pauvre*  
Kantor, T., *Le Théâtre de la mort*  
Kokkos, Y., *Le Scénographe et le héron*  
Lecoq J., *Le Corps poétique*  
Martin R., *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français*  
Meyerhold, V., *Écrits sur le théâtre*  
Rancière, J. *Le spectateur émancipé*  
Tristan Rémy, *Les Clowns*  
Stanislavski, C., *La Formation de l'acteur*,  
Tackels B., *Les Écrivains de plateau, Les Castellucci Tome 1*  
Vitez, A., *Le Théâtre des idées*

#### Ouvrages à destinations des étudiants

Biet, C. et Triau, C., *Qu'est-ce que le théâtre ?*  
Pavis P., *L'analyse des spectacles*  
Naugrette, C., *L'Esthétique théâtrale*  
Surgers, A., *Scénographies du théâtre occidental*

#### Dictionnaires

Corvin, M. (direction), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*  
Pavis P., *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*  
Sarrazac, J.-P. (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*  
*Clowns et Farceurs*