



**Concours : AGREGATION EXTERNE**

**Section : ARTS**

**Option A : ARTS PLASTIQUES**

**Session 2017**

Rapport de jury présenté par  
Leszek BROGOWSKI  
Président du jury

## SOMMAIRE

Cadre réglementaire	3
Programmes	7
Chiffres clés, éléments statistiques et résultats	8
Jury	10
Remarques du Président du Jury	11

### ADMISSIBILITÉ

Rapport sur l'épreuve écrite d'« Esthétique et sciences de l'art »	17
Rapport sur l'épreuve écrite d'« Histoire de l'art »	26
Rapport sur l'épreuve de « Pratique plastique »	36

### ADMISSION

Rapport sur l'épreuve de « Pratique et création plastiques »	47
Rapport sur l'épreuve de « Leçon »	53
Les épreuves d'Option	
Rapport sur l'entretien sans préparation : Architecture	64
Rapport sur l'entretien sans préparation : Arts appliqués	71
Rapport sur l'entretien sans préparation : Cinéma/ Vidéo	80
Rapport sur l'entretien sans préparation : Photographie	83
Rapport sur l'entretien sans préparation : Théâtre	89

## CADRE REGLEMENTAIRE

EN VIGUEUR A LA SESSION 2017

**A compter de la session 2018** : L'attention des candidats est attirée sur les évolutions de l'Agrégation externe d'arts plastiques. Il leur est vivement conseillé de prendre attentivement connaissance des dispositions de l'arrêté du 30 mars 2017 modifiant l'arrêté du 28 décembre 2009 fixant les sections et les modalités d'organisation des concours de l'agrégation. De même, il leur est recommandé de prendre connaissance des pages dédiées au concours sur le site <http://www.devenirenseignant.gouv.fr> (notamment le descriptif des épreuves sur le site Eduscol).

### 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).

**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).

Ces domaines sont modifiés à la session 2018 comme suit : architecture-paysage, arts appliqués-design, cinéma-art-vidéo, photographie, danse, théâtre, arts numériques.

---

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

##### **Concours de recrutement**

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

NOR : MENH1631874N

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

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

#### **I - Indications relatives à l'esprit des épreuves plastiques**

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

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

Ces sujets impliquent :

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

#### **II - Indications relatives aux matériaux et procédures**

Il est rappelé que dans le cadre d'un concours de recrutement, pour des raisons de sécurité, les produits et matériels suivants sont interdits : bombes aérosol et appareils fonctionnant sur réserve de gaz, appareils à production de flammes vives, acides, produits chimiques volatils, inflammables ou toxiques.

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

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

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

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

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

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

#### A. - Admissibilité

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

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

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

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

Les techniques sont laissées au choix du candidat dans la limite des contraintes et des consignes du sujet. Les matériaux à séchage lent sont à proscrire, les médiums secs (fusain, pastels, craie, etc.) sont à fixer.

Tout autre document de référence que ceux qui peuvent être fournis avec le sujet est interdit. Tout élément iconographique ou textuel que le candidat souhaite introduire dans sa production doit être produit sur place et à partir de matériaux bruts. Tout élément matériel ou formel que le candidat souhaite introduire dans sa production doit obligatoirement donner lieu à transformation ou intégration plastique pertinente et significative.

#### B. - Admission

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

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

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

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

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

Dans la mesure où les conditions d'accueil, de surveillance et d'équité sont garanties dans les locaux hébergeant le concours, le gros matériel prévu dans le cadre de l'arrêté du 28 décembre 2009 définissant les

épreuves est mis à la disposition des candidats. Le cas échéant, avant l'épreuve, il est précisé aux candidats par le président du concours les limites fixées à ces dispositions.

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

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

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

Henri Ribieras

## PROGRAMMES

### Sessions 2017 et 2018

**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 une 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://media.devenirenseignant.gouv.fr/file/agregation\\_externe/15/0/p2018\\_agreg\\_ext\\_arts\\_plastiques\\_782150.pdf](http://media.devenirenseignant.gouv.fr/file/agregation_externe/15/0/p2018_agreg_ext_arts_plastiques_782150.pdf)

## CHIFFRES CLES, ÉLÉMENTS STATISTIQUES ET RESULTATS DE LA SESSION 2017

Nombre de postes mis au concours	34	
Nombre de candidats inscrits		767
Nombre de candidats non éliminés ( <i>n'ayant pas eu de note éliminatoire : AB, CB, 00.00, NV</i> )		389

### ÉPREUVES D'ADMISSIBILITÉ

Moyennes des présents : Esthétique : 07.58 ; Histoire de l'art : 07.35 ; Pratique : 07.01  
Moyennes des admissibles : Esthétique : 10.49 ; Histoire de l'art : 10.97 ; Pratique : 11.73

Moyennes des candidats non éliminés 07.27  
(06.78 en 2016, 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 11.23  
(10.82 en 2016, 10.59 en 2015, 10.02 en 2014, 10.08 en 2013, 10.19 en 2012, 10.58 en 2011 et 10.16 en 2010)

Barre d'admissibilité 09.50  
(08.75 en 2016, 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 75

Hommes	21
Femmes	54

Total : 75 admissibles = 19 % des non éliminés  
(23.97 % en 2016 ; 23.86 % en 2015 ; 24.23 % en 2014 ; 23.63% en 2013 ; 19.60% en 2012 ; 20.27% en 2011 ; 16.87% en 2010)

### ÉPREUVES D'ADMISSION

Note la plus haute : Épreuve pratique : 20 ; Leçon : 20 ; Options : 20  
Note la plus basse des présents : Épreuve pratique : 01 ; Leçon : 01 ; Options : 01

Moyenne des candidats non éliminés : 09.52  
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 11.32

Moyennes par épreuve :

Moyennes des présents : Épreuve pratique : 08.01 ; Leçon : 06.89 ; Options : 10.64

Moyennes des admis : Épreuve pratique : 09.71 ; Leçon : 10.74 ; Options : 12.59

Moyennes des options (présents/admis)

Architecture :	10.81 / 12.71	16 candidats admissibles
Arts appliqués :	11.14 / 12.00	7 candidats admissibles
Cinéma / Vidéo :	10.54 / 12.70	26 candidats admissibles
Photo :	10.50 / 12.54	22 candidats admissibles
Théâtre :	10.33 / 13.00	3 candidats admissibles

Nombre de candidats présents 74

Moyenne des candidats présents 08.25  
Moyenne des candidats admis 10.82

Barre d'admission 2017 : 09.82 pour 34 postes

2016 :	08.96 pour 41 postes
2015 :	09.07 pour 40 postes
2014 :	09.46 pour 35 postes
2013 :	09.64 pour 35 postes
2012 :	09.96 pour 26 postes
2011 :	10.61 pour 20 postes
2010 :	10.71 pour 16 postes

Nombre des candidats admis : 34

Femmes	21
Hommes	13



## NOMBRE DE MEMBRES DU JURY

### Admissibilité

Directoire	3
Commission d'esthétique et sciences de l'art	8
Commission d'histoire de l'art	8
Commission de l'épreuve de création plastique	8

### Admission

Directoire	3
Commission de l'épreuve de création plastique	9
Commission de l'épreuve de la leçon	9
Commissions de l'épreuve de l'option	13

## REMARQUES DU PRESIDENT DU JURY

Les sessions 2014 à 2017 du concours de l'agrégation externe d'Arts plastiques se sont déroulées sur le campus Villejean de l'université Rennes 2. Désormais, les épreuves du concours auront lieu à l'université de Pau et des Pays de l'Adour, sous la présidence de Sabine Forero, professeure en esthétique. C'est donc le moment, au travers de ce bilan de la session 2017, de faire également le point sur les quatre années passées.

Analysons d'abord quelques éléments factuels relatifs à la session qui vient de s'achever. Avec les 34 postes ouverts au concours, on ne peut parler d'une inversion de la tendance à l'augmentation qui a marqué la dernière décennie, et ce malgré une baisse de quelques postes par rapport à l'année précédente ; en 2008, il n'y en a eu que 16, et c'est seulement en 2011 que leur nombre a commencé à augmenter. Il est important de souligner les enjeux de ce choix politique d'offrir aux lauréats l'accès à des emplois stables de la fonction publique, malgré la période d'économies budgétaires. Il correspond, cela va sans dire, aux besoins des établissements, mais exprime aussi une reconnaissance de la discipline Arts plastiques, ainsi que son ancrage durable dans notre conception de l'Ecole républicaine.

Alors que les années précédentes, le jury a tenu à alerter les candidats et les formateurs sur l'insuffisance du vivier qui semblait menacer notre discipline, accentuée par l'augmentation du nombre de postes, cette année le jury avait l'impression que ses appels, ses conseils et ses encouragements ont été enfin entendus, que les candidats ont mieux préparé la session, et qu'ils ont été portés par la dynamique de la discipline que notre concours contribue à renforcer. Le jury ne saurait trop insister sur l'importance de ces rapports annuels, où les candidats et les formateurs peuvent trouver les réponses à – pratiquement – toutes les questions qu'ils peuvent se poser par rapport au déroulement des épreuves, aux critères de l'évaluation des candidats, de leurs travaux et prestations orales, ainsi qu'aux attentes du jury. Il est vivement conseillé aux candidats de lire attentivement non seulement l'ensemble du rapport et de croiser les conseils qui leur sont prodigués par les commissions des diverses épreuves, mais également de lire les rapports des années précédentes. Si certaines commissions, pour ne pas répéter les parties dédiées aux conseils qui n'évoluent pas d'année en année, renvoient expressément à la lecture de ces éditions précédentes, c'est aussi pour encourager les candidats à lire par exemple les analyses des sujets choisis lors des sessions antérieures. Les conseils du jury dans une épreuve peuvent compléter ceux d'une autre épreuve, et il en est de même pour les rapports des différentes sessions. À travers cette complémentarité s'exprime la cohérence du concours, celle de ses exigences et de ses critères, constituant, rappelons-le, le concours d'excellence de recrutement de professeurs d'Arts plastiques.

Ce dernier point est d'une importance fondamentale pour les candidats, une véritable clé, sinon de la réussite, du moins de la compréhension des attentes de l'ensemble du jury vis-à-vis des candidats : ces derniers doivent s'approprier la posture de l'enseignant s'adressant aux élèves, avec un certain enthousiasme et dynamisme, certes, mais avant tout avec la clarté et la rigueur nécessaires, pour leur communiquer les connaissances, les aider à comprendre et les initier à la création plastique sensible et réflexive. La capacité qu'ont les candidats à s'adapter à l'âge des élèves, ainsi qu'à tenir compte du contexte, aussi bien de celui de l'institution que de celui du sujet abordé, la capacité à s'imaginer et à mettre en place dans une situation d'enseignement, à identifier les objectifs et les contenus pédagogiques à transmettre, et à les mettre en œuvre à travers les propos lisibles, à la fois inventifs et instruits, voilà ce qui est attendu des futurs enseignants, et cette attitude doit transparaître, y compris dans les épreuves telles que la dissertation d'esthétique et de sciences de l'art ou la création plastique. Aussi les rapports du jury constituent les indications méthodologiques disciplinaires relatives au métier des professeurs d'Arts plastiques, que les candidats peuvent, certes, trouver dans divers ouvrages et articles, par ailleurs indiqués dans les bibliographies contenues dans

ces mêmes rapports, mais qu'on leur offre ici sous une forme synthétique, qui tient compte des modifications réglementaires, s'il y en a, de la lente évolution de l'environnement artistique, culturel et social, mais surtout, comme aucun document ne peut le faire, de l'expérience et de l'expertise que le jury fait de la rencontre avec les candidats, qui lui permet d'observer leurs efforts, leurs réussites et les faiblesses de leur préparation, les angoisses qui peuvent les inhiber ou encore l'enthousiasme qui les animent.

En effet, les contributions de différentes commissions du jury, et ce depuis plusieurs années, insistent tout particulièrement sur les modalités du travail de ces commissions afin que les candidats puissent prendre la mesure de l'attention avec laquelle les jurys les reçoivent, mais aussi avec laquelle leurs copies (dissertations et travaux plastiques) sont appréciées, analysées et discutées. Chaque dissertation fait l'objet d'une double correction, précédée d'une commission d'entente sur les critères d'évaluation et suivie d'une harmonisation des notes, lors de laquelle les examinateurs confrontent et accordent leurs lectures et leurs appréciations. Les commissions des épreuves de création pratique, aussi bien celle de l'admissibilité que celle de l'admission, travaillent 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), tantôt dans des polynômes dont la composition varie par demi-journée. Les membres du jury sont nommés par le ministre de l'Éducation nationale sur proposition du président du jury ; il est important de souligner la représentativité géographique du jury. Les membres du jury sont nommés 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.

L'analyse de ces données de la session 2017 révèle, après une légère baisse l'an dernier, une amélioration globale des résultats qu'il serait impossible d'expliquer par de simples aléas des notations. La barre d'admissibilité – 09.50 – a augmenté de 0,75 points, et les moyennes des épreuves de l'admissibilité ont augmenté dans une même proportion. Les moyennes des épreuves d'admission sont restées globalement au même niveau que l'an dernier. La barre d'admission – 09.82 – a monté mécaniquement de presque un point, étant donné les 7 postes de moins ouverts au concours.

Notons toutefois une augmentation de plus de 2 points de la moyenne de l'épreuve de Leçon ; après les inquiétudes exprimées par le jury dans le rapport de l'année dernière, c'est une donnée statistique très encourageante. Cette épreuve, difficile, est déterminante pour les futurs enseignants, étant le véritable cœur professionnel du concours. Aussi il n'est pas étonnant qu'un certain nombre de candidats ne la réussissent pas, ou échouent dès la première fois. Il reste toutefois préoccupant que, autant le niveau des candidats admis est tout à fait satisfaisant, autant trop de candidats admissibles obtiennent, à l'épreuve de Leçon, ou dans d'autres épreuves, des notes très basses - 1, 2, 3 -. Cette année, le jury n'a heureusement pas été confronté à de notes aussi basses, dans aucune des épreuves, des candidats reçus.

Le jury souhaite attirer l'attention des candidats sur une autre donnée statistique régulière : plus de la moitié des lauréats sont déjà des professeurs en poste, ce qui confirme l'importance déterminante de l'expérience professionnelle pour la réussite au concours. On ne peut qu'encourager les candidats à chercher des opportunités pour faire l'expérience de l'enseignement en tant qu'enseignants en pratique accompagnée ou en responsabilité. Ceux qui ont réussi le concours auront l'occasion de perfectionner leur compétence et d'affiner leur préparation lors de l'année de formation comme stagiaire, puis lors des stages suivis tout au long de leur carrière professionnelle. La recommandation constante du jury d'assister aux épreuves orales, qui sont toutes publiques, ne saurait remplacer l'expérience personnelle d'enseignement. 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 de classement 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, le jury souligne 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 moins bonne 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 de recevabilité, notamment à travers la soutenance de leurs réalisations pratiques et à l'épreuve de l'Option.

En effet, ce concours constitue une expérience unique pour les candidats, 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. Il requiert une polyvalence qui fait écho à l'idéal 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 dans une 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'apprentent 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 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.

Précisons donc ces grandes lignes qui structurent le concours. À l'admissibilité, les candidats sont appelés à rédiger une dissertation en esthétique et sciences de l'art (sur programme), une autre en histoire de l'art (sur deux programmes dont un seul donne lieu au sujet), et à réaliser en huit heures un travail plastique bidimensionnel (à partir d'un énoncé et d'une image). A 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 vacante destinée notamment à se procurer les matériaux nécessaires à la réalisation, dure vingt-deux heures et nécessite donc une bonne gestion non seulement du temps, mais aussi 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, puis l'exposent devant le jury, avec lequel ils s'entretiennent à la fin – il faut y insister ! – sur les choix didactiques, sur les connaissances de l'Institution, sur les projets partenariaux menés avec des centres d'art et des structures culturelles, 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 l'une des cinq options : architecture, arts appliqués, cinéma/vidéo, photographie, théâtre (domaines artistiques modifiés ou élargis dès la session 2018) qui teste à la fois une culture artistique spécifique et une indispensable 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).

On lira ci-dessous les observations, analyses et conseils de toutes les commissions du jury. Malgré diverses critiques qu'on y trouverait, le directoire a généralement le sentiment 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 toutes sortes de finalités 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 – d'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 mal-

heureusement 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. Régulièrement, des candidats posent 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. 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 ne 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 banalisation de nos jours, n'en entraînent pas moins – cela va sans dire – la modification des règles du concours. Ainsi l'épreuve pratique et de création plastiques 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 concrète du projet se déroule dans l'espace et le temps délimités par le concours, à l'exclusion d'un quelconque avancement en dehors de ce cadre, hormis la réflexion, cela va sans dire. 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, tous les ans, d'environ une moitié de candidats entre le nombre des inscrits et les candidats présents à toutes les épreuves de l'admissibilité. Le directoire ne peut qu'inviter les candidats à peser encore davantage la pertinence de leur choix, notamment sur 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 qu'à la nature de leurs épreuves respectives, afin de choisir celui qui valorisera 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.

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 y 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 et exigeants, 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 également 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 leur expertise, 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 toutes les sessions d'admission à Rennes entre 2014 et 2017.

Cette aventure humaine va bien au-delà du cadre strictement réglementaire des épreuves d'un tel concours. Cette dernière repose en effet sur une synergie féconde où toutes les compétences jouent pleinement en complémentarité, forces vives solidaires et indissociables les unes des autres, et sans lesquelles l'encadrement expert et humain nécessaire à la réussite et au bon déroulement du concours ne saurait être assuré à tous les acteurs.

Nous renouvelons donc nos plus vifs remerciements à tous et nous souhaitons au nouveau directoire, sous la présidence de Sabine Forero, aux membres du jury, aux équipes et aux candidats, une pleine réussite des épreuves du concours.

Le rapport de la session 2016 est disponible à l'adresse :

[http://media.devenirensignant.gouv.fr/file/externe/08/8/RJ-2016-agregation-externe-arts-plastiques\\_662088.pdf](http://media.devenirensignant.gouv.fr/file/externe/08/8/RJ-2016-agregation-externe-arts-plastiques_662088.pdf)



# ADMISSIBILITÉ

---

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

---

### Sujet 2017

« Le vieillissement des auteurs, des œuvres ou des écoles est tout autre chose que le produit d'un glissement mécanique au passé : il s'engendre dans le combat entre ceux qui ont fait date et qui luttent pour durer, et ceux qui ne peuvent faire date à leur tour sans renvoyer au passé ceux qui ont intérêt à arrêter le temps, à éterniser l'état présent ; entre les dominants qui ont partie liée avec la continuité, l'identité, la reproduction, et les dominés, les nouveaux entrants, qui ont intérêt à la discontinuité, à la rupture, à la différence, à la révolution. *Faire date*, c'est inséparablement *faire exister une nouvelle position* au-delà des positions établies, en avant de ces positions, *en avant-garde*, et, en introduisant la différence, produire le temps.

On comprend la place qui, dans cette lutte pour la vie, pour la survie, revient aux *marques distinctives* qui, dans le meilleur des cas, visent à repérer les plus superficielles et les plus visibles des propriétés attachées à un ensemble d'œuvres ou de producteurs. Les mots, noms d'écoles ou de groupes, noms propres, n'ont tant d'importance que parce qu'ils font les choses : signes distinctifs, ils produisent l'existence dans un univers où exister c'est différer, « se faire un nom », un nom propre ou un nom commun (celui d'un groupe). *Faux concepts*, instruments *pratiques* de classement qui font les ressemblances et les différences en les nommant, les noms d'écoles ou de groupes qui ont fleuri dans la peinture récente, pop art, minimal art, process art, land art, body art, art conceptuel, arte povera, Fluxus, nouveau réalisme, nouvelle figuration, support-surface, art pauvre, op art, sont produits dans la *lutte pour la reconnaissance* par les artistes eux-mêmes ou leurs critiques attirés et remplissent la fonction de *signes de reconnaissance* qui distinguent les galeries, les groupes et les peintres et, du même coup, les produits qu'ils fabriquent ou proposent.

Les nouveaux entrants ne peuvent que *renvoyer continûment au passé*, dans le mouvement même par lequel ils accèdent à l'existence, c'est-à-dire à la différence légitime ou même, pour un temps plus ou moins long, à la légitimité exclusive, les producteurs consacrés auxquels ils se mesurent et, par conséquent, leurs produits et le goût de ceux qui y restent attachés. »

Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1998, p. 261-263.

### L'artiste ne fait-il date qu'à condition d'innover ?

---

Coefficient de l'épreuve : 1,5

### Les résultats 2017 et l'objet de ce rapport

Les copies de l'épreuve d'esthétique et science de l'art ont obtenu cette année une moyenne de 7,58. Il faut comparer ce résultat à celui des années précédentes : 6,88 en 2016, et 6,86 en 2015. Comment expliquer cette progression sensible ? Une moyenne plus élevée ayant été observée dans les autres épreuves du concours, on peut supposer que le niveau des candidats était objectivement meilleur cette année. Pour ce qui est d'une éventuelle influence du sujet lui-même sur les résultats, on peut émettre l'hypothèse suivante : le texte de Bourdieu, même compris sommairement, ne pose pas de problèmes significatifs d'interprétation, et ne peut que rarement donner lieu à des contresens importants. Les candidats ont donc massivement évité le hors-sujet ou la copie totalement dénuée de contenu.

L'écart-type est de 3,59, ce qui est relativement important, et dénote un bon étalement des notes. La moyenne des admissibles est à 11,26, ce qui témoigne là encore d'une progression conséquente du niveau des étudiants. Nous ne pouvons que nous en réjouir.

Ce rapport, comme tous ceux qui l'ont précédé, n'a qu'une finalité : permettre aux candidats d'identifier précisément les attendus de cette épreuve, pour s'y préparer efficacement. Il est important d'avoir à l'esprit que la réussite dans un concours s'appuie toujours sur deux fondements. Il s'agit d'une part de maîtriser la matière étudiée et de connaître la bibliographie ; par ailleurs, il est attendu du candidat une compétence technique, acquise par l'exercice, seule à même de produire une copie correspondant aux exigences académiques, dans le meilleur sens du terme, propres à la dissertation.

L'agrégation externe d'arts plastiques est un concours difficile, par sa sélectivité importante, et par la diversité des compétences requises. Pour ce qui est de la dissertation d'esthétique, ces compétences sont étroitement liées à la finalité d'un concours d'enseignement : disposer d'un esprit clair, d'une analyse experte, d'une écriture limpide, d'une capacité à donner à penser des problèmes, tout ce qui constitue justement le cœur d'un cours, depuis le collège jusqu'à l'université. Il est absolument inutile à cet égard de tenter des hypothèses sur ce qui plaira ou non à un jury particulier ou à surjouer l'originalité et la rupture, aux seules fins de distinction. Les correcteurs ont tout simplement considéré que devaient réussir le concours des candidats effectivement préparés, capables d'investir une culture riche et diversifiée dans un propos certes problématique par définition, mais toujours mû par un souci de conviction, dans le double sens d'un engagement personnel et d'une démarche authentiquement argumentative, conformément au modèle que Platon élabore fort judicieusement dans son *Gorgias*.

#### Exigences fondamentales de l'épreuve

Avant de revenir aux critères qui nous ont permis d'évaluer les copies, il convient de rappeler quelques exigences certes formelles, mais qui sont pour autant incontournables. La maîtrise de ces exigences demandent à n'en pas douter un entraînement régulier, seul à même d'offrir au candidat le confort relatif d'une certaine habitude, et même – puisqu'il s'agira de discuter un texte de Bourdieu – celui d'une véritable intégration sous forme d'habitus du mode de pensée de la dissertation. Sans exercice, il est tout simplement impossible de produire un propos conforme aux critères.

Rappelons donc ceci : la dissertation est un texte contenu, qui ne contient jamais de titre, de sous-titre, d'épilogue, de pause fantaisiste, de schémas ou d'illustration. Toute tentative de briller par une construction baroque, inspirée d'une dramaturgie théâtrale, ou qui tente de produire une sorte de performance, est à proscrire absolument. Ce qui est demandé est beaucoup plus modeste : une introduction tout d'abord, qui permette une première élaboration du problème posé, et esquisse déjà la démarche choisie ; un développement progressif et articulé autour de transitions explicites ; une conclusion rapide, qui dresse le bilan de l'exercice sans tenter d'artificielles ouvertures vers un tout autre sujet.

Si, il faut en convenir, les futurs professeurs d'arts plastiques ne sont pas de futurs professeurs de philosophie, ils doivent tout de même être capables, dans un cadre déterminé, de poser un problème et de le prendre en charge, sous une forme immédiatement compréhensible. On ne voit pas comment, sans la maîtrise d'une telle opération intellectuelle, ils pourront à l'avenir transmettre des contenus éventuellement complexes à un public éventuellement rétif.

Une bonne dissertation suppose donc bel et bien la capacité de structurer un propos personnel. Mais cette compétence n'est pas seulement rhétorique. Elle tournerait à vide sans une culture historique et esthétique précise relative au thème proposé, celui des rapports entre l'art et le temps. Sur ce point, il faut préciser qu'une véritable érudition ne consiste pas dans l'étalage indifférencié de citations ou de noms propres : trop de copies considèrent qu'une ligne consacrée à telle ou telle œuvre, ou que la seule mention d'un titre théorique valent argumentation. Certains se lancent, persuadés qu'ils impressionneront le jury, dans un défilé de petits topos, consacrés à des artistes, présentés dans l'ordre chronologique, produisant un effet assez détestable de dénégation du problème par bombardement historicisant d'exemples. Une bonne copie fait tout le contraire : un choix personnel et judicieux de références, commentées et discutées, véritablement investies par une approche singulière. Comment imaginer parler sérieusement d'une œuvre qu'on ne connaît qu'à peine ? Comment faire apparaître la puissance d'un artiste avec qui on ne partage rien et dont on ne sait pas grand chose ?

Enfin, pour conclure ce propos introductif, les rapporteurs voudraient une nouvelle fois souligner que le candidat doit avoir en tête, tout au long de sa copie, qu'une dissertation est un exercice certes exigeant, mais d'une exigence qui peut se réduire à la soumission à deux impératifs : la clarté, tout d'abord, immédiatement perceptible dès l'introduction, lorsque le candidat parvient à rendre explicite et communicable (deux vertus propres à l'enseignement) ce qui peut sembler embrouillé ; la complexité enfin requise par la difficulté des

problèmes, et qui est tout le contraire de l'esprit de complication, si patente chez ceux qui abusent d'un jargon bien inutile, ou qui tentent de camoufler leurs insuffisances par un déferlement de fausse érudition.

#### Critères d'évaluation

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

Élaborer une problématique consiste tout d'abord à identifier, puis à prendre au sérieux un problème. Cela n'est possible qu'à la condition de procéder à une forme d'ascétisme référentiel : autrement dit, de faire comme si dans un premier temps on ne savait rien du sujet, comme si on n'avait jamais entendu parler du rapport entre l'art et le temps. Cette première mise entre parenthèse de la culture permet d'affronter le sujet pour lui-même, et d'éloigner la tentation, source principale des copies hors-sujet, de transformer l'énoncé pour y faire entrer – parfois de gré, souvent de force – toutes les connaissances accumulées pendant l'année de préparation. Les sujets choisis sont évidemment en lien direct avec le programme ; mais ils ne peuvent jamais donner lieu à une restitution de cours. Dans notre cas : la question posée – l'artiste ne fait-il date qu'à condition d'innover ? – devait conduire le candidat à réfléchir au rapport de l'artiste à l'histoire de son art et à l'historicité de son lieu, mais ne pouvait sans distorsion importante donner prétexte à un propos, même savant, sur la façon pour l'art de représenter la temporalité en général. Ces effets de distorsions du sujet sont fréquents et très gênants. Comment comprendre, étant donnée la question posée, qu'un candidat s'autorise à la reformuler ainsi : « Les innovations peuvent-elles être considérées comme des représentations indicelles de notre accession à la vérité » ?

Une fois évacué ce péril, le candidat doit procéder dans l'ordre. Analyser soigneusement le sujet, en comprendre chacun des termes, identifier le problème posé, souvent sous la forme d'une tension qu'il faudra exposer, puis lire de près le texte, en comprendre le sens, l'articulation, les enjeux polémiques. La difficulté de notre épreuve est là : la construction de la problématique va se faire à la fois pour elle-même et dans son débat avec le texte ; l'interprétation du texte doit à la fois être fidèle à sa lettre et soucieuse de déceler des éléments de réponse à la question posée. Une difficulté, certes, mais aussi une aide sérieuse, tant le texte est conçu, par les correcteurs, qui sont aussi les élaborateurs du sujet, comme la mise en débat d'une thèse : tant le sujet est souvent, sous une forme parfois réélaborée, la mise en question du texte. C'est le cas ici : Bourdieu prend directement position sur la question posée, en affirmant explicitement que « faire date », pour un artiste, correspond à une stratégie de rupture, de contestation, éventuellement de nouveauté. Le texte offre une réponse à la question, et offre au candidat la possibilité d'élaborer à partir de là plusieurs réponses possibles.

L'introduction aura pour objet de présenter le résultat d'un travail de recherche, effectué au brouillon, résultat qui prendra la forme d'un problème, commun au sujet et au texte. Il s'agit de dire aussi simplement que possible pourquoi la question posée est une vraie question, difficile à trancher, et qui peut donner lieu à des réponses très différentes, et également légitimes. Le sujet est donc toujours réflexif : le candidat, en le lisant, doit se demander pourquoi on lui pose la question, avant même de s'interroger sur la nature de sa réponse personnelle. Cette présentation de la problématique doit être explicite, brève, et ne doit pas reprendre toutes les démarches suivies par le candidat dans son brouillon. Trop de copies, dans un faux style oral, multiplie les questionnements, parfois sans aucun rapport avec le sujet, pour finalement reprendre la question posée dans sa lettre même, sans qu'on soit plus avancé dans la compréhension de son caractère problématique. Il convient ici, dans l'introduction surtout, d'être pragmatique : le correcteur doit comprendre immédiatement que le candidat a saisi le sujet. S'il a besoin d'interpréter la copie, les jeux sont faits : il ne pourra en aucun cas apprécier positivement le travail fourni. Nous reviendrons plus loin sur la question même. Retenons provisoirement qu'une réflexion sur le concept de « faire date », qui contient à la fois l'idée d'une forme éventuellement spectaculaire d'événementialité, et celle, moins apparente, d'inscription dans la durée, devait être précisément défini. Le réduire, comme beaucoup l'ont fait, à une sorte de « coup marketing », ne permettait pas de le mettre en un rapport fécond avec la notion très polymorphe d'innovation.

Une même exigence de simplicité doit être appliquée au texte. L'introduction doit donner explicitement la thèse principale du texte et la logique de son argumentation. Elle doit également situer le texte en son rapport au sujet. Ici, Bourdieu propose une lecture de l'histoire de l'art comme une lutte entre des dominants et des dominés, comme une succession de moments articulés en une relation de distinction et de concurrence dans le champ de l'esthétique. Cette position, discutable évidemment, doit, dans l'introduction, être posée, puis mise en regard avec la question, ce qui ouvre bien des pistes, que le candidat pourra ensuite élaborer successivement.

L'introduction doit donner explicitement la thèse principale du texte et la logique de son argumentation. Elle doit également situer le texte en son rapport au sujet. Une copie qui se contente, même avec brio, d'interpréter le texte, ne pourra obtenir une note suffisante ; il en serait de même pour un propos qui expédie en trois lignes la thèse du texte pour proposer une réflexion personnelle sur le sujet. Dualité des sources, et non stricte égalité : la lecture du texte se fait par rapport au sujet, dont l'élaboration conceptuelle fournit nécessairement la trame du propos, le plan du texte ne pouvant en aucun cas avoir cette fonction structurante.

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

La qualité principale d'une dissertation est la limpidité de son itinéraire argumentatif. Cela signifie que l'introduction, après avoir posé le problème et l'avoir articulé à la thèse du texte, propose un plan parfaitement explicite. C'est le temps de la problématisation du sujet. Celui-ci se fera conformément au schéma suivant : une première élaboration du problème, qui permette d'en clarifier les difficultés et les enjeux, tout en proposant une réponse déjà bien identifiable ; une deuxième partie pointant les limites, les contre-exemples, ou les nécessaires nuances à apporter à la thèse initiale ; enfin, une troisième partie, contenant la thèse la plus personnelle du candidat, c'est-à-dire sa réponse à la question posée, mais une réponse qui aura su intégrer en son contenu même les tensions esquissées dans la deuxième partie. Trop de copies ne répondent pas à la question posée ; trop de copies aussi s'en tiennent à une conception simpliste de la dialectique, consistant à articuler brutalement des positions incompatibles. Il faut donc identifier un problème (et non une rafale de fausses interrogations), et proposer une thèse, qui est forcément, dans notre cas, un oui, ou un non à la question posée. Toute tentative de complexifier ce schéma régulateur produit de la confusion, et risque de perdre le lecteur certes bienveillant, mais pas héroïque, qu'est d'abord le correcteur.

#### **c. La présence d'exemples artistiques bien exploités**

Le propos doit être constamment, et non incidemment, soutenu par des exemples artistiques. La connaissance de l'histoire de l'art, même si elle n'est pas évaluée, au sens strict, par notre épreuve, est le réquisit minimal pour que la copie soit informée et donc explicite. Quelques rappels sur ce point :

– L'exemple doit toujours être traité de façon significative, c'est-à-dire très concrètement donner lieu à un paragraphe entier, et non à une ligne. Un exemple est un ressort de l'argumentation. Le candidat évitera de citer pour citer. Il choisira judicieusement son exemple en fonction du propos mis en œuvre. Ce qui implique une véritable connaissance de l'œuvre, la maîtrise de son contexte historique et la capacité d'en dire quelque chose de pertinent, qui sorte de lieux communs. Nous déplorons ainsi l'énorme quantité de copies qui choisissent de parler de Marcel Duchamp et de son urinoir, sans chercher à dépasser la plate redite de formules toutes faites qui ne pensent plus. Si Duchamp pouvait être sollicité dans le contexte de ce sujet, encore fallait-il que cette référence soit pertinente. Duchamp note lui-même la dimension temporelle du geste d'élection du ready-made, comparable à l'instantané photographique. Ainsi sur le *Peigne* (1916), Duchamp inscrit le lieu, la date et l'heure à laquelle il a choisi cet objet. Il y a un faire-date du ready-made duchampien que l'on pourrait concevoir à la fois comme un marqueur temporel (inscrire le temps) et comme une rupture historique majeure avec les pratiques artistiques traditionnelles. On rappellera les mots de l'artiste : « L'important alors est donc cet horlogisme, cet instantané, comme un discours prononcé à l'occasion de n'importe quoi, mais à telle heure. C'est une sorte de rendez-vous » (Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1975, p. 49).

– L'exemple ne doit en aucun cas donner lieu à des erreurs d'attribution, de situation historique, sans parler des façons plus ou moins fantaisistes d'orthographier les noms propres. Pourquoi donc choisir des artistes qu'on ne connaît pas vraiment ? Le candidat prend ici un risque inutile. Les correcteurs ne peuvent décemment tolérer qu'un candidat prétendant à l'enseignement ne soit pas capable d'attribuer un tableau à celui qui l'a réellement peint ou de faire d'un artiste le représentant d'un courant n'apparaissant que deux siècles après sa mort.

– L'exemple doit être bien choisi. Cela signifie qu'il ne doit pas se contenter d'illustrer le propos, mais bien au contraire pouvoir renforcer un argument, ou servir de point de départ d'une analyse spécifique. Beaucoup de copies se contentent, quand il s'agit de donner un sens au « faire date », de nommer quelques œuvres notables – *Les Demoiselles d'Avignon* (Picasso), *La Pelle à neige* (Duchamp), *Les Boîtes Brillo* (Warhol) – sans qu'on sache précisément en quoi elles le sont. D'autres copies, et c'est tout aussi dommageable, s'en tiennent à des exemples très convenus. Doit-on considérer comme normal qu'après au moins 5 ans d'études, le candidat trouve pertinent de parler de la *Joconde* ou de *Guernica*, en des termes proches de ceux qu'aurait pu utiliser un (mauvais) élève de terminale ?

Par ailleurs, rien n'oblige les candidats à utiliser systématiquement des œuvres plastiques d'intéressants développements ont été consacrés à la littérature, mais aussi au cinéma et à l'art vidéo. Une certaine diversité d'exemples est de toute évidence efficace en dissertation. On notera parmi les réussites de cette année de belles analyses du caractère novateur des modèles picturaux élaborés par Giotto, au regard de la tradition antérieure, où le « faire date » est en jeu sans qu'il s'agisse de le limiter à un coup d'éclat.

#### **d. La connaissance de textes théoriques bien assimilés et non récités**

Des remarques similaires peuvent être faites quant à l'usage des références théoriques qui nécessitent maîtrise, variété, profondeur et choix. Les mêmes critères s'appliquent ici. Le jury actuel a fait le choix de proposer une bibliographie relativement courte, afin que les candidats en maîtrisent l'essentiel. Même dans ce cadre, il n'est pas attendu des candidats qu'ils l'aient lu entièrement. Il convient en revanche d'avoir une connaissance de première main des auteurs cités, auteurs qui ne doivent donc pas être réduits à des vignettes illustratives. Chaque référence doit surtout être justifiée de la part du candidat : pourquoi est-elle utilisée ? Qu'apporte-t-elle ? Elle ne doit pas servir de caution conceptuelle à une analyse superficielle. Comme pour les exemples d'œuvres, une certaine parcimonie est donc de mise : une référence à Benjamin est très utile et pertinente si, à partir d'une lecture des *Thèses sur le concept d'histoire*, le candidat parvient à montrer la fonction spécifique de l'artiste dans la construction de l'historicité. Mais citer Benjamin sans rien en dire, qui plus est en le plaçant dans une litanie d'auteurs tout aussi peu analysés, ne sert absolument à rien. Certains candidats ont transformé leur copie en une galerie de philosophes, présentés dans l'ordre d'apparition, sans que jamais ne soit indiquée la raison de leur convocation, eu égard à la question posée.

Si le choix des auteurs est crucial, la façon de les utiliser l'est tout autant. Il faut rappeler ici que la condition minimale d'une telle utilisation est le respect scrupuleux des textes invoqués. Il est très pénible de lire d'énormes contresens sur les auteurs, plus particulièrement les plus classiques ; il est encore plus pénible de les voir recouverts d'un incroyable jargon, témoignant d'une forme de désinvolture à l'égard des concepts philosophiques bien peu pardonnable.

#### **e. La rédaction, la qualité de la langue, de l'expression**

Ce qui vient d'être dit de l'usage du jargon philosophique peut être étendu à la rédaction en général. Il faut éviter absolument tout ce qui pourrait ressembler à un rideau de fumée destinée à masquer la vacuité d'un propos. Sont donc proscrits : les néologismes, la conceptualité inutilement technique, les formules purement rhétoriques, les phrases sans verbes, les constructions grammaticales interminables, les effets supposément humoristiques ou ironiques. Bref, tout ce qui éloigne le propos de la clarté et de la simplicité. Rappelons encore une fois au candidat que les correcteurs n'ont pas à lire plusieurs fois leur copie pour pouvoir en comprendre le sens.

La correction grammaticale et orthographique est évidemment d'une extrême importance. L'agrégation est un concours d'enseignement. La moindre des choses est de ne pas commettre de faute d'orthographe, ni lexicale, ni surtout grammaticale. Il convient peut-être de veiller à conserver pour la relecture un temps suffisant.

On le voit : clarté, simplicité, complexité sans complication sont autant de critères d'évaluation pertinents pour le fond comme pour la forme, pour la structure comme pour le contenu. Les copies, nombreuses heureusement, qui ont su proposer une pensée personnelle en respectant ces exigences, ont donné aux correcteurs un vrai plaisir de lecture, et une authentique satisfaction intellectuelle, quelle que soit la position défendue ou la teneur des orientations esthétiques des candidats.

#### **Éléments d'explication du texte**

Le choix d'un texte de Pierre Bourdieu paraît avoir surpris les candidats. Beaucoup d'entre eux n'ont semblé pas compris la nature même du propos, ou plus exactement son statut sociologique, plus qu'esthétique. Assurément, la connaissance de cet auteur majeur de la sociologie française n'est pas exigible d'un futur enseignant d'arts plastiques. Mais une attention plus fine au texte aurait permis à beaucoup d'éviter les contresens, ou de se lancer dans une contestation outrée de la thèse de Bourdieu, alors même que sa vocation scientifique en était, de bonne ou de mauvaise foi, totalement ignorée.

Nous voudrions ici donner quelques pistes de lecture de ce texte, non pour produire un commentaire, mais afin de repérer les éléments du texte qui auraient pu susciter perplexité, débat, contradiction, et donner lieu à une utilisation dans le cadre du problème plus général du « faire date ».

La sociologie de Bourdieu a ceci de particulier qu'elle se propose d'analyser les faits sociaux à la fois à partir des déterminismes économiques qui les produisent, de la stratégie plus ou moins consciente des acteurs, et de la situation du fait en question dans un champ de possibilités plus vaste. Pour le domaine de l'esthétique, cela signifie que la pratique esthétique sera perçue selon une triple approche, la troisième étant privilégiée par Bourdieu. On peut certes comprendre un mouvement pictural comme l'expression d'une position sociale particulière ; on doit évidemment reconnaître qu'une œuvre peut être analysée au regard de l'intention que son auteur lui a donnée ou transmise ; on doit surtout se demander quelle place occupe une pratique dans l'espace des possibilités esthétiques, et quel effet de distinction elle va pouvoir produire pour exister en tant qu'elle-même. Ce regard sociologique s'oppose absolument à ce que Bourdieu nomme, notamment dans *La Distinction*, une critique pure, dont il voit l'archétype dans l'esthétique kantienne. Formés par la philosophie, les candidats ont tendance à penser que la qualité d'une œuvre d'art relève de critères esthétiques, qui n'ont rien à voir avec le social ou l'économique ; quand Bourdieu envisage cette même œuvre comme un produit marketing, qui doit trouver preneur sur un marché concurrentiel et symbolique, beaucoup ne le comprennent même pas, résistant (presque au sens psychanalytique) à une thèse qui tend à destituer l'art de tout privilège ontologique.

Il convenait donc, pour lire ce texte, de comprendre la visée de Bourdieu : faire une sociologie de l'art, en laissant de côté les critères esthétiques. Bourdieu ne dit nullement que tout se vaut : mais que la qualité intrinsèque d'une œuvre n'est rien, dans son succès mondain, sans le pouvoir qu'elle aura su conquérir en occupant une place de domination. Et qu'on n'entende pas là quelque stratégie machiavélique : le champ du social en général est structuré par des schèmes symboliques, largement inconscients, qui expliquent le comportement des acteurs sociaux sans qu'il soit besoin de leur supposer une connaissance des raisons de leurs actions.

Ce texte de Bourdieu prend place, à la fin de la première partie des *Règles de l'art*, dans un chapitre intitulé « Le marché des biens symboliques ». Bourdieu tente de comprendre ici deux phénomènes : tout d'abord la façon spécifique dont se constitue l'histoire de l'art et sa temporalité particulière ; ensuite, la façon dont se construit la distinction du nouveau dans le champ de l'existant. Le « faire date » est le nom de cette double dimension. Un artiste fait date quand il produit de la temporalité, par le geste même de reléguer au passé ses prédécesseurs, s'imposant alors comme celui qui va durer ; mais il ne fait date que par un effet de nouveauté qu'il ne peut produire qu'en contraste avec l'existant. Pour durer, il faut rompre avec le durable antérieur. Pour produire le temps, il faut l'interrompre en son cours tranquille et stable. Et c'est dans ce cadre que les effets de nomination ont tant d'importance, en ce qu'ils signalent la nouveauté. Grossièrement résumée ici, la thèse de Bourdieu a ceci d'extraordinaire qu'elle ne pose jamais la question en termes de valeur esthétique. Position radicalement déterministe qui aurait méritée d'être discutée par les candidats : la plupart ont préféré l'atténuer vers un historicisme un peu mou, d'autres l'ignorant tout simplement.

Retenons donc rapidement ici ce qui aurait pu donner lieu à un débat, fécond pour la dissertation et le traitement du sujet.

Bourdieu insiste tout d'abord sur la nature particulière de l'historicité en histoire de l'art. Il n'y a pas de temporalité linéaire, qui serait produite par le glissement régulier des positions, les plus anciennes étant tranquillement remplacées par de nouvelles. Il y a d'emblée combat entre ceux qui ont fait date un jour, et qui veulent durer, et ceux qui pour faire date et durer à leur tour ont besoin de prendre leur place. Passage mal compris par les candidats qui ont opposé artificiellement les novateurs, qui seuls feraient date aux conservateurs qui s'attacheraient à des positions esthétiques périmées, les Anciens et les Modernes. Ce n'est pas ce qu'écrit Bourdieu. L'artiste en général, quelle que soit la période de l'histoire de l'art considérée, vise toujours à faire date. Pour ceux qui sont bien installés en position dominante, le faire date consiste à rendre pérenne cette position ; pour les entrants, faire date consiste à jouer la rupture pour établir un nouveau rapport de force, et idéalement être appelés à durer eux aussi. Ce jeu complexe de rétention de l'acquis et de création du nouveau, donne naissance à un troisième sens du faire date, conceptuellement le plus important : la production du temps même. L'histoire de l'art est le résultat du faire date : explication de la durée de certains mouvements, il permet de comprendre l'émergence d'autres mouvements, et surtout de saisir en sa propriété la temporalité de l'art, distincte à la fois de la temporalité des horloges et de celle de l'histoire des sciences par exemple.

Par sa référence aux avant-gardes puis sa considération sur les effets de nomination, la thèse de Bourdieu paraît correspondre plutôt à la modernité esthétique. Mais rien n'interdit d'élargir sa portée à l'histoire de l'art en général, et de très bonnes analyses ont été proposées dans la confrontation entre le faire-date bourdieusien et des éléments essentiels de l'historiographie de l'art telle que la Renaissance l'élabore.

Le long passage central, conceptuellement moins dense, a été finalement peu lu et peu commenté. Il aurait pu donner lieu, à partir de la longue liste de mouvements artistiques qu'évoque Bourdieu, à des exemples précis, notamment contemporains. Retenons ici l'essentiel : Bourdieu montre que le faire date peut se construire par un effet de distinction, qui peut certes s'obtenir par une innovation réelle (technique, théorique, esthétique, politique), mais qui peut aussi, à moindre frais, s'obtenir par une auto-nomination. En histoire de l'art, se nommer, c'est se produire, selon le schéma bien connu de l'énoncé performatif. Et Bourdieu a ici la dent dure : faux concepts, fausses ressemblances, et aussi fausses dissemblances permettent à des artistes d'exister, et de trouver une place dans un champ concurrentiel, indépendamment de leur qualité esthétique. Voilà qui aurait dû donner lieu à débat : peut-on réduire (Bourdieu ne le fait pas complètement) le faire date d'une œuvre à son innovation ? Mais surtout, cette innovation peut-elle marquer l'histoire si elle ne prend pas racine dans une intention esthétique véritable, légitime, féconde ? L'histoire de l'art n'est-elle que la suite des artistes qui ont su, notamment par le choix de leur nom, briller un temps, et gagner momentanément la bataille de la distinction ? Bourdieu ne le dit pas vraiment, mais il suggère tout de même que ces effets de visibilité ne sont pas aussi superficiels ni secondaires qu'une compréhension esthétique plus philosophique, et donc plus pure, voudrait le faire croire.

La fin du texte a été beaucoup plus utilisée par les candidats, mais aussi plus directement maltraitée. Bourdieu n'y dit rien de nouveau, il se contente de reprendre la logique de l'historicité du premier paragraphe, en y intégrant plus nettement la question de la distinction. L'idée est simple : les nouveaux entrants ne peuvent exister qu'en renvoyant au passé ceux qu'ils remplacent, c'est-à-dire en les remplaçant. Leur objectif stratégique est clair : revendiquer avec succès le monopole de la position esthétique légitime, et faire disparaître, comme un cadavre dont on se débarrasse, les produits et le goût de ceux qu'ils ont supplantés. On le voit : rien n'indique ici que les nouveaux entrants devraient faire référence au passé, à la tradition, encore moins à une origine plus ou moins fantasmée. Et c'est curieusement pourtant ce qu'ont compris grand nombre de candidats : véritable contre-sens ici que de supposer chez Bourdieu un éloge de la reprise, similaire à celle que les artistes de la Renaissance auraient effectuée à l'égard de l'Antiquité.

#### Éléments de réflexion sur la dissertation

À la lumière des remarques précédentes, les candidats pouvaient aborder la question posée en disposant de certains éléments de lecture du sujet : « L'artiste ne fait-il date qu'à condition d'innover ? » Cette question postule clairement une équivalence entre le fait de « faire date » et l'innovation. On remarque que si la seconde est condition de la première, rien en revanche ne dit ce qu'il convient d'entendre par « faire date ». C'est bien sur ce point que devaient se concentrer l'effort réflexif du candidat et sa capacité à dialectiser le sujet, à le débattre et à en révéler les tensions internes : s'agit-il de célébrer l'avènement du neuf, à l'aide de nouveautés techniques, voire technologiques ? Mais la question suggère que quelque chose dans cette identité première ne va pas de soi : pourrait-on envisager, *a contrario*, que des artistes puissent ouvrir une ère nouvelle en s'appuyant sur une tradition, soit sur une autre tradition que la leur ou sur une nouvelle lecture de leur tradition ? L'histoire de l'art est riche en exemples de rétroactions artistiques et de montages de temps hétérogènes qui malmènent une compréhension linéaire du temps de la création. Car c'est là sans doute que le sujet exigeait l'attention du candidat : ce qui fait problème dans la question du « faire-date » est bien la pseudo-évidence d'une linéarité temporelle que le temps de l'acte créateur n'épouse pas, voire contredit ou bouleverse. Gilles Deleuze estimait que l'acte de création n'est pas comparable à l'activité de communication immédiate – au simple fait de transmettre un message à un expéditeur (comme Mallarmé en faisait déjà la remarque). Créer, en revanche, est une manière de résister à la mort et aux puissances politiques de soumission du moment : s'il est de son temps, l'artiste se confronte à des régimes temporels diversifiés. L'innovation intellectuelle et artistique n'a donc rien à voir avec la recherche frénétique du succès ou du scandale qui réduit l'art à une stratégie de marketing, confusion malheureuse proposée par nombre de candidats. En somme, le sujet incitait à questionner la pseudo-évidence de la chronologie, en interrogeant la relation souvent conflictuelle et critique que les artistes entretiennent au temps et à la notion de progrès artistique. Si le texte de Bourdieu et l'intitulé du sujet orientaient, de prime abord, le candidat vers une logique moderne de la nouveauté et de la rupture, encore fallait-il apprécier cette position dans son historicité, elle-même datée. On pouvait ainsi dégager au moins trois acceptions du faire-date.

#### a. Rupture et crise moderne

Le propre de la logique moderne, comme l'ont bien souligné certaines copies est qu'elle se construit sur un mythe du « passé dépassé » qui permet de légitimer les effets de rupture et d'innovation. Il était ainsi bien venu d'analyser avec précision certaines positions majeures de la modernité, celle que défend par exemple

Manet en revisitant la Venus d'Urbain de Titien avec son Olympia. Avec cette nudité de courtisane offerte au voyeurisme de ses contemporains, Manet met en crise l'histoire mythologique et religieuse, il entérine la « mort du sujet » (selon les mots de Georges Bataille), tout en ouvrant la voie à une peinture pure, entièrement préoccupée d'elle-même, refoulant la narration et le sujet au second plan. Ainsi compris, le « faire-date », revient à rompre avec les codes artistiques du passé (mimesis idéale et narrative, hiérarchie des sujets, logique de l'*Ut pictura poesis*). La position de rupture de Manet, ou du moins celle que lui attribuent certaines critiques, est emblématique d'un changement de perspective. Les écrits du critique d'art américain, Clement Greenberg, pouvaient être également sollicités : Greenberg ayant par ailleurs vu en Manet (avec Cézanne et les Cubistes) l'un des inventeurs d'une modernité de la rupture, menant la peinture sur le chemin d'une conquête réflexive de son propre espace-plan. Certains candidats ont judicieusement reconnu que ce faire-date, pris comme crise et nouveauté radicale, a lui-même une date... 1863, exposition de l'œuvre de Manet et moment de la publication du *Peintre de la vie moderne* de Charles Baudelaire.

#### b. Contradictions de la modernité et montages contemporains

Or, si les artistes innovent en faisant date, soit tout d'abord en se distinguant de ceux qui les ont précédés, ils tombent inévitablement eux-mêmes sous le coup d'une contradiction, comme l'ont bien vu certaines copies : la nouveauté s'érousse vite et la course à l'innovation se renverse en norme, en tradition. Harold Rosenberg parlait justement, comme le fait de son côté Octavio Paz, de la rupture moderne de la tradition évoluant en une tradition moderne de la rupture. Une approche fine de la position de Baudelaire permettait de déceler ces apories : si Baudelaire identifie la modernité à la mode (au passager, à l'éphémère), c'est toujours en la reliant à son opposé : l'éternel et l'immuable. Les contradictions de la modernité (quand faire-date devient une date, elle-même bientôt dépassée) tombent dès lors qu'on admet la dimension intrinsèquement contradictoire de la modernité : être moderne n'est pas être actuel, il s'agit, notait bien Michel Foucault dans une de ses conférences sur Kant (« Qu'est-ce que les Lumières ? »), d'un ethos plus encore que d'une affaire chronologique, soit une manière d'être dans son temps, en le critiquant et en adoptant à son égard une position ironique le cas échéant. L'analyse pouvait ainsi se consacrer aux contradictions nécessaires de la logique artistique moderne : une œuvre moderne se construit par opposition mais aussi en dialogue avec d'autres traditions qui, paradoxalement, font rupture lorsqu'elles sont importées dans un champ inédit. Picasso avec ses *Demoiselles d'Avignon* rompt avec un idéal du nu féminin, en sollicitant la statue ibère et l'art nègre, quand Van Gogh et Gauguin recherchaient dans la peinture traditionnelle japonaise la matière d'un renouvellement du langage pictural, simplifié, synthétique, débarrassé d'une narrativité épuisée par l'académisme. L'innovation n'est pas simple affaire de nouveauté technique, en témoigne l'abandon de la perspective centrée, cette grande conquête de la peinture de la Renaissance, au sein de l'Expressionnisme abstrait des années 1950 (Rothko, Newman, Pollock...).

Faire-date est aussi affaire de lecture et d'interprétation du passé et de la tradition, plus que de table rase. Certains candidats ont utilement sollicité la logique de montage temporel, proposée par Aby Warburg, en montrant que si l'artiste fait date, c'est au sens fort d'une combinatoire de références temporelles parfois éloignées les unes des autres. Georges Didi-Huberman a défendu dans plusieurs de ses ouvrages (notamment avec *Devant le temps*) les vertus heuristiques et poétiques de l'anachronisme, bouleversant le mythe du passé pur et en soi. Le vidéaste Bill Viola recrée dans une de ces vidéos, *The Greeting (La Visitation)*, de 1995, une scène issue de la peinture maniériste de Pontormo. Est-il donc ce faisant un artiste nostalgique antimoderne ou ne renouvelle-t-il pas plutôt l'outil vidéo, souvent caractérisé par l'état de flux permanent, en proposant une succession de tableaux vivants numérisés au ralenti ? Si l'innovation se nourrit parfois de son contraire, elle n'est pas nécessairement spectaculaire, mais également discrète et à contre-courant de son propre temps : ainsi Robert Smithson qualifie-t-il les constructions de son temps et l'esthétique moderniste de « ruines à l'envers ». Les valeurs glorieuses du modernisme, le futur et le progrès, apparaissent vouées à l'obsolescence. Une sculpture *in situ*, à la jonction de l'espace et du parcours temporel, telle que la *Spiral Jetty*, qui inspire aujourd'hui plusieurs artistes (Anish Kapoor, Tacita Dean), n'a fait date qu'en articulant l'éphémère et la longue durée, l'entropie d'une œuvre vouée au déclin de ses matériaux et l'archaïsme de références issues de la préhistoire et d'une vie géologique primitive.

#### c. Faire-date, créer dans le temps

Le faire-date pouvait enfin s'entendre en un troisième sens, trop peu sollicité par les candidats, celui d'un faire artistique, d'une création consciente du temps, d'une appréhension plastique de la temporalité. C'est en partie à cette entreprise que se consacre On Kawara avec ses *Date Paintings* (dites aussi *Today*), ensemble de toiles conceptuelles réalisées depuis 1966 jusqu'à 2013, le temps d'une journée. L'artiste marquant la date (jour et année) sur un fond uni, suivant un protocole précis, les toiles étant détruites par l'artiste si elles n'étaient pas achevées avant la fin de ladite journée. Il s'agit là de faire littéralement date, d'inscrire le temps

fugace dans l'espace, contre la distinction établie par Lessing dans son *Laocoon*, en 1766, entre les arts de l'espace et du temps, sans apport superflu ni commentaire subjectif de la part de l'artiste. Entreprise froide et neutre qui tend à fixer l'instabilité des jours, tout en engageant une impossible série laquelle, par nature, excède le cadre d'une vie humaine. Comme Roman Opalka le proposa autrement en se photographiant au jour le jour (série des *Autoportraits*). S'agit-il de phénomènes innovants ou au contraire d'entreprises répétitives, de séries systématiques et mécaniques ? Mais en ce cas, n'est-ce pas justement la répétition, soit l'absence d'événement, lorsqu'elle est érigée en stratégie, qui devient une forme d'innovation, bouleversant nos habitus de plaisir esthétique ? Certains candidats ont bien souligné enfin que la question du faire date engageait aussi bien l'artiste, comme le postule le sujet, que celui qui en reçoit les œuvres, le spectateur. De sorte que la prise en compte des effets esthétiques est également partie prenante de la problématique de l'innovation. De bonnes copies ont parfois tenté de tenir, en fin de devoir, les deux bouts de la chaîne de la création, par un utile déplacement vers des questions d'herméneutique et d'interprétation des œuvres.

Ces quelques remarques ne prétendent pas se substituer à l'écriture d'une dissertation dont il serait réducteur d'offrir ici un corrigé type, par nature impossible, étant donné la diversité des approches possibles et la qualité variée de certains travaux. On a donc privilégié quelques pistes de lecture. L'essentiel est que le candidat sache poser et affronter des problèmes et qu'il soit en mesure, comme il devra le faire en situation d'enseignement, de déployer la question dans sa richesse et d'en révéler toute la vitalité intellectuelle.

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

---

### Programme retenu

Le geste dans l'art de Dada à nos jours

### Sujet 2017

Faire et refaire : la reproductibilité du geste de dada à nos jours

---

Coefficient de l'épreuve : 1,5

---

### Remarques générales

L'épreuve d'histoire de l'art propose aux candidats de travailler en six heures sur un sujet directement issu d'un des deux axes du programme proposés à l'étude pendant l'année. La durée de cette épreuve permet de développer une réflexion argumentée, nourrie de nombreux exemples d'œuvres et de pratiques. Chaque année le jury insiste sur la nécessité d'envisager ce moment comme un temps de réflexion, mené à partir du travail de préparation. Il ne s'agit jamais de redonner les grandes lignes d'un cours auquel le ou la candidat(e) aurait assisté, mais plutôt de mettre en œuvre des capacités de conceptualisation et d'analyse des œuvres. Une telle épreuve permet non seulement d'évaluer les connaissances artistiques des candidats, mais aussi de saisir leur capacité à comprendre des phénomènes esthétiques perçus dans un cadre historique.

Ce rapport souhaite revenir sur les fondamentaux de cette épreuve, une épreuve d'histoire de l'art, en détaillant les écueils rencontrés dans les copies, en proposant des pistes de réflexion et en soumettant des méthodes de travail pour la préparation de l'épreuve. La lecture des rapports de jury constitue une première étape de la préparation que certains candidats négligent trop souvent. Nous répétons tous les ans que les croquis et dessins n'apportent rien à la copie d'histoire de l'art, voire desservent le candidat qui avoue son incapacité à décrire les œuvres selon la forme dissertative requise. Pourtant, nous retrouvons régulièrement quelques dessins qui témoignent donc en outre d'une mauvaise préparation au concours et d'une absence de lecture des rapports de jury.

Il ne semble en effet pas inutile de rappeler que cette épreuve, comme toutes celles du concours, nécessite une préparation au long cours, une immersion dans les programmes, des lectures suggérées, et une fréquentation assidue des œuvres. Le jury ne perd jamais de vue les perspectives de l'Agrégation : recruter des enseignants qui sauront nourrir leur pratique d'expériences directes avec les œuvres, de savoirs sans cesse renouvelés et enrichis. La démarche de préparation au concours peut être envisagée comme une préparation à la vie professionnelle de l'enseignant d'arts plastiques. Il n'est jamais question de se reposer sur un savoir livresque, compilé par un tiers et transmis sans enthousiasme. Les bonnes copies sont celles qui montrent un goût, une curiosité et une appétence pour la création artistique, passée et contemporaine, et qui attestent d'un engagement théorique et pratique.

Le niveau des copies de cette année, pour l'épreuve d'histoire de l'art, est dans l'ensemble plus satisfaisant que celui de l'année dernière, avec une moyenne à 7,35 pour l'épreuve, c'est-à-dire presque un point de plus que pour la session 2016. Cette variation semble en partie due au sujet traitant du programme contemporain. Les notes vont de 1 à 19, avec un nombre non négligeable d'excellentes copies entre 17 et 19. La correction des épreuves se fait à partir d'exigences précises et utilise tout le spectre de la notation. Les critères généraux d'évaluation restent inchangés et comportent les points suivants :

- une réponse argumentée et problématisée au sujet ;
- un travail nourri par des exemples précis, détaillés et analysés de façon pertinente en relation avec le sujet ;

- une maîtrise des concepts requis par le programme et le sujet ;
- un respect du cadre chronologique proposé dans le sujet ;
- une qualité d'écriture, un soin apporté aux analyses et aux transitions.

Le sujet de cette année était assurément complexe, dans les subtilités de sa formulation, ses références théoriques et son cadre historique. Il invitait les candidats à réellement problématiser leur réponse, à embrasser la variété des approches, ce à quoi le jury a été particulièrement sensible. Il n'existait pas un plan ou une réponse unique au sujet et le jury a apprécié des qualités de réflexion remarquables, mises en évidence par la difficulté du sujet qui convenait mal à une reprise des cours sans problématisation. Le nombre important d'excellentes copies en témoigne, elles ont su tirer parti de la difficulté du sujet pour analyser des exemples avec un point de vue précis, et développer une analyse fine des concepts.

**« Faire et refaire : la reproductibilité du geste de dada à nos jours » : notions, exemples et écueils dans l'analyse du sujet.**

#### **Le « geste » : un programme vaste mais détaillé**

Le programme pour la période des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles proposait donc aux candidats de réfléchir au « geste » dans l'art. La bibliographie structurée en différents axes offrait des pistes de travail précises pour aborder la question. Outre la nécessité de reprendre les écrits de quelques auteurs importants sur le geste (Focillon, Guérin, Leroi-Gourhan, etc.), il était donc nécessaire d'étudier au fil de l'année la part du geste dans le processus de création, le geste comme objet exposé, entre les arts plastiques et le spectacle vivant, et l'acte comme œuvre avec une histoire des happenings et de la performance. La bibliographie était également dotée d'une liste, non exhaustive mais conséquente, d'artistes dont la pratique semblait incontournable.

Pourtant, le jury a regretté, pour de nombreuses copies, une inquiétante absence de préparation sur la notion de geste. L'épreuve ne requiert pas uniquement une maîtrise – certes indispensable – de la chronologie de l'art du XX<sup>e</sup> siècle ; elle oblige les candidats à se familiariser avec des concepts mis au programme. Le cas du geste nous est apparu particulièrement intéressant car il permettait à tous les candidats de mener une première approche autoréflexive sur le geste dans leur propre pratique. S'il est entendu que le jury n'attendait pas une analyse autocentrée pour chaque copie, il est apparu que certains candidats dont les lacunes historiques étaient importantes, n'ont pas su non plus interroger la part du geste dans leur propre création. L'épreuve d'histoire de l'art possède ses spécificités, mais elle peut bien souvent bénéficier d'une expérience pratique essentielle dans le cadre du concours de l'agrégation d'arts plastiques. Cette familiarité avec le concept a donc été peu appréhendée par l'expérience directe, pourtant complémentaire des lectures et de l'analyse des définitions, tout aussi essentielles.

Si l'on reprend ce que propose le dictionnaire (CNRTL), on peut lire une première définition du geste comme « activité corporelle particulière d'une personne » : « mouvement extérieur du corps (ou de l'une de ses parties), perçu comme exprimant une manière d'être ou de faire (de quelqu'un) », puis une seconde désignant « une action (en tant qu'elle peut être perçue et interprétée par un tiers) ». Ces premiers éléments de définition permettent ainsi d'envisager plusieurs perspectives de travail : le geste physique, le « faire » dans la création, la part corporelle de la création, l'implication physique, ainsi que ses significations, ses interprétations et sa compréhension dans le regard du spectateur. Le geste est-il cependant toujours visible ? Il peut rester celui de l'artiste, perceptible dans l'œuvre, trace dans les matériaux, mais il peut également être présenté, offert à la vue d'un public. Le geste exposé peut avoir été capté, enregistré, ou encore être directement montré à un spectateur, dans un lieu et une durée donnés, par exemple pour certains happenings ou performances.

#### **Geste, corps, main, matérialité : des lectures et des apports conceptuels indispensables**

Le recours à ces premières définitions du geste pouvait déjà éclairer le sujet. La lecture de Michel Guérin (*La Philosophie du geste*) a par exemple accompagné certains candidats qui ont ainsi pu observer les œuvres contemporaines et historiques à l'aune d'analyses particulièrement stimulantes pour le programme de cette année.

Le geste revêt tantôt une dimension utilitaire, pragmatique, tantôt une dimension affective et expressive. Il paraît en tout cas révéler une propriété du corps humain – et peut-être, au-delà, du vivant – de signifier à même le corps<sup>1</sup>.

Si le geste est souvent associé à la main, il ne s'y limite pas. Les candidats qui avaient réfléchi en amont sur ce rapport du geste à la main et sur cette possibilité de « signifier à même le corps » se présentaient à l'épreuve avec un avantage majeur. Certains cours peuvent certainement apporter les réflexions conceptuelles nécessaires au traitement du programme mais il n'est pas envisageable de se présenter sérieusement au concours sans avoir lu une partie des ouvrages de la bibliographie.

Les ouvrages conseillés à la lecture permettaient de balayer des champs conceptuels différents et des contextes historiques tout aussi variés. Certains textes étaient incontournables et permettaient d'envisager le programme de façon résolument diachronique (ce que certains candidats ont oublié, cf. le point suivant sur la chronologie). Parmi les lectures indispensables figurait par exemple celle de Focillon et de « Éloge de la main » :

La possession du monde exige une sorte de flair tactile. La vue glisse le long de l'univers. La main sait que l'objet est habité par le poids, qu'il est lisse ou rugueux, qu'il n'est pas soudé au fond de ciel ou de terre avec lequel il semble faire corps. L'action de la main définit le creux de l'espace et le plein des choses qui l'occupent. Surface, volume, densité, pesanteur ne sont pas des phénomènes optiques. C'est entre les doigts, c'est au creux des paumes que l'homme les connut d'abord. L'espace, il le mesure, non du regard, mais de sa main et de son pas. Le toucher emplit la nature de forces mystérieuses. Sans lui elle restait pareille aux délicieux paysages de la chambre noire, légers, plats et chimériques<sup>2</sup>.

Si l'on suit ici Henri Focillon, le geste et la main sont sources de connaissance, outils de la perception du monde, et mettent en évidence la distinction entre l'objet et son image.

Or cette distinction était justement au cœur du sujet proposé. Beaucoup de copies se sont contentées de décrire des images, sans jamais revenir aux formats, aux matériaux utilisés, voire à la durée des œuvres ou des objets étudiés. Le geste, dans sa corporéité, est indissociable du support et du médium sur lesquels il s'exerce. Les œuvres ne peuvent se réduire à des images et le jury ne se lassera jamais de répéter que le concours nécessite une approche sensible et directe des œuvres. La seule perception par l'image, sans l'expérience du format et de la matière ne peut être satisfaisante, ni pour le plasticien, ni pour l'historien d'art. Le programme et le sujet de cette année s'y prêtaient tout particulièrement. Cette confusion entre l'œuvre et l'image a d'ailleurs entraîné de nombreux candidats vers des hors-sujet regrettables lorsqu'ils ont étudié la reproductibilité de l'œuvre et non celle du geste.

#### « Faire et refaire »

Le terme « faire », dont la définition semble en apparence nous être familière, a donné lieu à quelques raccourcis ou détournements. Le terme ne peut être réduit au « savoir-faire » ou à un certain « bien faire ». Une telle confusion est préjudiciable pour envisager les pratiques contemporaines. Si la répétition du geste peut en effet signifier l'amélioration du geste et d'un « savoir-faire », le sujet ne se réduisait pas à cette approche.

Il fallait s'attarder quelque peu sur le verbe et l'articulation entre « faire » et « refaire ». Relever qu'il s'agit d'un verbe exprimant une action était loin d'être inutile. On pouvait ainsi songer à certains travaux d'artistes comme Richard Serra qui se sont employés à lister ces gestes et actions de l'artiste. Qu'est-ce que « faire » ? Richard Serra y répond en énumérant ainsi quatre vingt quatre verbes : « to roll, to crease, to fold, to store, to bend [...], to arrange, to repair, to discard [...], to erase, to spray... ». Si l'on s'arrête un instant sur *Verb List*<sup>3</sup> (1967-1968) l'on constate que ces verbes peuvent désigner des actions uniques ou des actions répétées. Certains portent en eux la répétition. Le format de la liste invite d'ailleurs à envisager la répétition. Il pouvait ainsi être judicieux de penser l'action de « faire » dans sa répétition, avec d'autres exemples issus du champ de la peinture, de la sculpture, de l'installation ou de la performance.

<sup>1</sup> Michel Guérin, *La Philosophie du geste*, Arles, Actes Sud, 2011 (1995), p. 19.

<sup>2</sup> Henri Focillon, « L'éloge de la main », in *Vie des formes*, Paris, Presses universitaires de France, 2000 (1943 / 1934 pour, « L'éloge de la main »), p. 108.

<sup>3</sup> Richard Serra, *Verb List*, 1967-1968, graphite sur papier, deux feuilles de 25,4 x 20,3 cm. The Museum of Modern Art, New York.

Le jury a apprécié la mention et l'analyse de certaines œuvres à protocole, telles que les *Wall Drawings* de Sol LeWitt, artiste majeur de l'art conceptuel dont la pratique impliquait justement la possibilité de faire et de refaire. En déléguant le geste de l'artiste, séparant ainsi conception et réalisation, Sol LeWitt conditionne la possibilité de refaire l'œuvre à partir de la partition, ou du protocole qu'il a mis en place. Notons également que cet exemple des *Wall Drawings* permettait aussi d'étudier, dans un sens premier, la répétition du geste démultiplié sur la surface du mur.

Cette première étape, étude de la relation entre « faire » et « refaire » devait ensuite être mise en perspective grâce à la présence du terme « reproductibilité » dans le sujet. Les connotations du terme, ses références, devaient venir préciser cette première partie du sujet, avant la césure des deux points.

#### **Problématiser la « reproductibilité du geste »**

Le choix du terme reproductibilité renvoyait directement à l'essai de Walter Benjamin *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (de 1939). Le jury s'est étonné de voir que de très nombreuses copies ne prenaient pas en compte ce terme. Ni exclusivement « reproductibilité de l'œuvre », ni seulement « reproductibilité mécanique », mais « reproductibilité du geste » dans l'acte de faire et de refaire comme l'indiquait la césure temporelle du sujet. De bonnes copies ont su citer ce texte critique de référence et développer une argumentation à partir de ce mot clé.

Lorsque Walter Benjamin retrace l'évolution de la reproductibilité, il montre que *poiésis* (création) et *techné* (technique) sont inséparables, et souligne le rôle prépondérant qu'a joué l'apparition de la photographie :

Avec elle, pour la première fois, dans le processus de la reproduction des images, la main se trouva déchargée des tâches artistiques les plus importantes, lesquelles désormais furent réservées à l'œil fixé sur l'objectif. Et comme l'œil saisit plus vite que la main ne dessine, la reproduction des images put se faire désormais à un rythme si accéléré qu'elle parvint à suivre la cadence de la parole<sup>4</sup>.

Avec la photographie, la reproduction technique devient elle-même un procédé artistique qui, parce qu'il est assuré par l'œil et non plus par la main, permet de suivre le rythme de la vie à la vitesse de la parole, que l'opérateur du cinéma fixe à son tour. Avec le film sonorisé, l'architecture, la peinture, la musique, toutes les œuvres du passé sont techniquement reproductibles.

Or, avec la reproductibilité technique – et c'est ce qu'il y a en elle d'essentiellement nouveau à la différence de la reproductibilité manuelle –, « ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura ». Car la « technique de reproduction [...] détache l'objet reproduit de la tradition<sup>5</sup> » : le présent de la carte postale coupe la *Joconde* qu'elle représente (et qu'elle reproduit) de son origine car elle ne permet pas de remonter à la perception de la réalité de l'époque où Léonard de Vinci l'a peinte. Ensuite, la technique de reproduction substitue à l'œuvre unique une existence en série, des exemplaires dispersés des cartes postales reproduites. À l'ère de l'œuvre d'art dans sa reproduction mécanisée, ce n'est pas seulement l'aura qui disparaît mais une façon de voir les œuvres comme uniques et singulières.

Le fait de photographier les œuvres a changé notre rapport à l'œuvre. Alors, quelles sont les conséquences sur l'art de ce nouvel apport de la photographie et du cinéma ? Walter Benjamin nous invite à l'analyse historique, économique et politique de ce changement. Et qu'en est-il de la « reproduction du geste » et non de l'œuvre ? Les deux ne s'excluent pas, sachant que la reproduction du geste peut être le fait de la reproduction d'une œuvre. Les termes du sujet invitent à s'interroger sur la possible distinction entre reproduction et répétition. La reproduction du geste se fait-elle à l'identique ? Le geste dans le processus de création, le geste comme œuvre : ces gestes sont-ils toujours reproductibles ? Si l'on songe au happening, la question est essentielle.

Plusieurs candidats se sont interrogés sur les préceptes d'Allan Kaprow et sur les « règles à respecter » pour faire un happening telles qu'énoncées par l'artiste. Les règles 9 et 10 étaient particulièrement pertinentes pour le sujet.

9. Une fois que vous obtenez le feu vert, ne répétez pas le happening. Ça le fera manquer de naturel parce qu'il sera élaboré sur le principe d'une bonne interprétation, autrement dit, d'un « art ». [...]

10. N'exécutez le happening qu'une seule fois. Le réitérer c'est l'éventer, ça ressemble à du théâtre et ça provoque la même chose que la répétition : ça oblige à penser qu'il pourrait y avoir amélioration. Parfois, ce serait de toute façon presque impossible à répéter – imaginez-vous faire des copies

<sup>4</sup> Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, version de 1939, Paris, Allia, 2003, p. 11.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 15.

de vos vieilles lettres d'amour pour voir la pluie délayer vos tendres pensées. Alors pourquoi s'en soucier<sup>6</sup> ?

La reproduction peut-elle exister sans être répétition ? On pourrait alors parler de « reprise » ou de « *re-enactment* ». Ici, reproductibilité du geste et celle de l'œuvre se mêlent, et l'on pouvait attendre des candidats qu'ils envisagent cette nuance. Trop d'entre eux ont vite évacué le happening et la performance, pour plusieurs raisons, l'une étant qu'ils ou elles ne seraient pas reproductibles. Quid des re-enactements des 18 happenings in 6 parts ? Quid des reprises de certaines performances historiques que beaucoup de candidats n'ont pas manqué de citer (par exemple par Marina Abramovic) ? Il était nécessaire d'interroger le paradoxe proposé dans le sujet, entre œuvres en apparence non reproductibles, et leurs reprises.

Dans certaines copies, des questionnements pertinents ont été posés à partir des « ready made » de Marcel Duchamp, *La Roue de bicyclette* (1913), la pelle à neige d'*In Advance of the Broken Arm* (1914), ou encore l'urinoir renversé, signé « R.Mutt » et nommé *Fontaine* (1914) qu'il a produit en plusieurs exemplaires et dont l'original n'existe plus. Ceux-ci cristallisent de nombreuses problématiques thématiques par Walter Benjamin : qu'advient-il de l'art dès lors que le design autorise la (re)production industrielle d'objets dont le caractère utilitaire s'articule avec leur aspect esthétique en même temps que le marché de l'art se mondialise ? Comment en conséquence maintenir la distinction entre la pratique artistique et toute autre technique de production, entre un objet « d'art » et une quelconque marchandise utilitaire, définie ainsi par une valeur d'échange et une valeur d'usage ? Le geste fondateur de Duchamp interroge l'art mais aussi le processus de la représentation en général, représentation politique, dans la mesure où c'est un ensemble de pouvoirs qui expose l'œuvre dans un espace auquel ils la destinent.

Si les exemples permettant de problématiser la relation entre répétition, reproduction, reproductibilité, reprise, étaient nombreux, il n'était pas possible de les examiner sans recourir aux cadres de l'analyse proposée par Walter Benjamin. Rappelons cependant qu'il est également important de contextualiser certaines sources théoriques. Le texte de Benjamin devait être daté et la mise en relation d'œuvres contemporaines avec les énoncés du philosophe devait se faire en montrant une certaine conscience des décalages chronologiques.

#### Durée, conservation, captation du geste

En outre, le sujet dans ses deux volets complémentaires « faire et refaire » et « reproductibilité du geste » appelait à ouvrir une autre interrogation dans la dissertation : celle de la durée. Si le geste est refait, à quel moment cette répétition intervient-elle ? Où et par qui ? L'artiste peut lui-même faire et refaire. La reproductibilité de son geste est cependant soumise à son caractère éphémère. Le geste peut-il être capté pour être refait ? La captation est-elle reproduction du geste ? Si l'on ne pouvait attendre des candidats qu'ils abordent ces questions de façon exhaustive, le jury a déploré la quasi absence, dans l'ensemble des copies, de remarques sur la durée, la conservation ou la captation du geste. Les textes de Michel Guérin ou de Henri Focillon cités précédemment insistent sur l'ancrage spatio-temporel du geste. Cela constituait un aspect important du programme, notamment dans les convergences que cela implique entre arts plastiques et spectacle vivant, depuis les expériences du Cabaret Voltaire jusqu'aux performances contemporaines.

Allan Kaprow évoque justement cette question :

5. Dispersez les durées pour qu'elles deviennent temps réel. On obtient du temps réel quand les choses se déroulent dans des lieux réels. Ça n'a rien à voir avec le temps unique, le temps unifié de la pièce de théâtre ou du concert. Et ça a encore moins à voir avec le ralentissement ou l'accélération des actions pour les rendre expressives ou pour les faire fonctionner sur le mode d'une composition. Quoi qu'il arrive, il faut que ça arrive selon une durée naturelle<sup>7</sup>.

Le geste, répété ou non, génère la possibilité d'une concordance entre le temps de l'œuvre et le temps réel. Cette possibilité bouleverse en grande partie la définition même de l'objet artistique, conservé, préservé et dont la perception ne change pas avec le temps.

Ainsi, il aurait été judicieux d'associer la réflexion sur la reproductibilité du geste à celle de sa durée et de sa conservation, et donc de sa perception. L'expérience de la durée peut être faite par l'artiste, mais aussi par le spectateur, dans l'atelier, dans un musée, un centre d'art, une galerie, etc. Le jury a apprécié les copies

<sup>6</sup> Allan Kaprow, *Comment faire un happening*, traduction de Gauthier Herrmann, Reims, Le clou dans le fer, 2011.

<sup>7</sup> Allan Kaprow, *op. cit.*

qui citaient les lieux dans lesquels les œuvres étaient visibles, les contextes d'exposition, de biennales, de collections permanentes. Cela montre une sensibilité aux lieux et aux contextes de perception.

Quelques exemples bien choisis invitaient justement à penser la dissociation entre le contexte de production du geste et celui de sa perception répétée. Les vidéos et films de Pierrick Sorin, de Valérie Mréjen ou encore de Joan Jonas s'inspirent ainsi de ces gestes réitérés à l'envi dans la vie ordinaire, que ce soit le réveil chez Sorin (*Les Réveils*, 1988) ou Jonas (*Good Night, Good Morning*, 1976), ou encore les mots du commerçant chez Mréjen (*Au revoir, Merci, Bonne journée*, 1997). Les artistes mettent ici en évidence ces répétitions que l'on ne perçoit plus, ces phrases, ces gestes, ces attitudes qui se caractérisent par leur répétition permanente. L'image vidéo établit une distance avec l'acte quotidien ainsi cadré et mis en boucle pour le spectateur. Le sujet pouvait mener certains candidats à interroger les liens entre la répétition du geste par l'artiste, et la répétition du geste au quotidien, tout en mettant en évidence les lieux de perception de cette répétition.

Captation, reprise et *re-enactment* pouvaient être étudiés à partir d'un exemple plusieurs fois cité dans les copies et particulièrement juste : l'œuvre de Jeremy Deller, *Battle of Orgreave* (2001). La bataille d'Orgreave en 1984 avait vu s'affronter mineurs et policiers dans l'Angleterre de Margaret Thatcher. L'artiste avait observé les événements violents à la télévision alors qu'il avait 18 ans, et avait gardé un souvenir marquant de ces images de poursuites entre policiers à cheval et mineurs, à travers village et collines. En 2001, il met en scène cette même bataille, avec des figurants, dont certains avaient participé aux événements de 1984. Non seulement l'artiste s'inspire de ces reconstitutions d'événements historiques, questionnant le statut de sa propre entreprise, mais il travaille sur le processus même de l'analyse historique permettant la reconstitution. Le geste est ici historique et collectif. Le lieu lui-même est pensé en dehors du cadre artistique et les acteurs sont amenés à répéter certains gestes d'un traumatisme daté de presque vingt ans.

Les œuvres mettant ainsi en relation la répétition du geste, sa durée et sa captation sont pléthore et le jury attendait des analyses précises, contextualisées, plus appréciées que la simple énumération d'exemples. Le choix des œuvres étudiées a parfois posé problème et le jury a relevé la récurrence d'une mauvaise lecture du cadre chronologique proposé à l'étude.

#### **Dada et le cadre chronologique du sujet**

La formulation du sujet, élaborée collégalement, a été pensée par le jury afin que les candidats ne fassent pas l'impasse sur la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Alors que l'on pouvait craindre un traitement du sujet uniquement par la performance, la mention du mouvement dada permettait non seulement de poser une borne chronologique mais aussi de rappeler une des sources majeures de la part du geste dans les arts plastiques aujourd'hui.

Il ne s'agissait pas pour autant de tout faire remonter à Dada dans une vision progressiste et téléologique de l'histoire de l'art. En outre, certaines copies ont plutôt traité des héritages de dada que de la reproductibilité du geste, en réduisant trop souvent dada à Marcel Duchamp. La référence à dada était donc une double invitation : à respecter un cadre chronologique et à développer en quelques paragraphes (sans que cela constitue l'essentiel du propos) la part du geste et de sa reproductibilité chez les dadaïstes.

Les bonnes copies ont introduit le sujet afin de situer ce mouvement et ses enjeux. Dada, né au cœur de l'Europe durant la Première Guerre mondiale, a bouleversé les pratiques artistiques. Par les matériaux, les modes de travail et les stratégies qu'il a adoptés à l'époque – collages, montages, assemblages, ready-made, utilisation du hasard, performances –, il a constitué un héritage qui inspire encore les artistes depuis bientôt un siècle.

Il était donc opportun de réévaluer la contribution artistique de Dada, qui a transformé l'art tel qu'on l'avait connu jusqu'alors, et de convoquer les œuvres d'artistes représentatifs de cette période tels que Jean Arp, Kurt Schwitters, Tristan Tzara, Hannah Höch, Max Ernst, Marcel Janco, Francis Picabia, Man Ray ou Marcel Duchamp.

Au-delà des innovations formelles, les dadaïstes ont imaginé une véritable mise en réseau d'artistes de nationalités diverses, tirant parti des nouveaux moyens de communication de l'époque pour créer ou maintenir des liens par delà les distances. De nombreuses formes de création dada sont nées dans les principaux lieux du mouvement : Zurich, Berlin, Hanovre, Cologne, New York, Paris. Les lettres, cartes postales et revues, grâce auxquelles les artistes ont échangé idées et images, étaient de surcroît intégrées dans de nouveaux genres artistiques.

Surgi à une époque de progrès technologique rapide, le mouvement Dada a vu naître la photo de presse, la radio, les chaînes de montage, et se populariser le cinéma. Ses membres ont adopté et critiqué tout à la fois

cette culture des médias et de la machine. Ils ont expérimenté de nouveaux moyens d'expression comme le film, la photographie et d'autres modes de reproduction mécanique pour former ainsi une première génération d'artistes qui ont mis en œuvre ces nouveaux médias. Photographies, collages, photomontages, revues, livres, tracts, affiches, enregistrements sonores et films ont été diffusés à partir de 1916, date de création du Cabaret Voltaire à Zurich jusqu'en 1924, époque à laquelle la plupart des groupes dadaïstes ont été transformés ou dispersés.

L'association de la musique, de la poésie, et des arts graphiques rappelait l'intérêt qu'avait porté Hugo Ball, créateur du lieu à l'idée de *Gesamtkunstwerk*, œuvre d'art totale, multisensorielle, intégrant différents moyens d'expression. Si le terme, lui-même wagnérien, exprimait la conception que se faisait le compositeur du spectacle d'opéra, Kandinsky (qui avait exercé une grande influence sur Hugo Ball) a été le plus grand défenseur de ce concept au début du XX<sup>e</sup> siècle, privilégiant les recherches synesthésiques, c'est-à-dire le croisement et la mise en résonance d'effets sensoriels, qui provoquent une réaction plus physique qu'intellectuelle. L'idée selon laquelle la perception des arts plastiques devait s'accompagner de sons et d'une gestuelle était, pour les dadaïstes, un parti pris essentiel, et sans cela, on ne pouvait concevoir le mélange qu'ils opéraient entre les arts du spectacle et les arts visuels.

Dès lors, de nouvelles pratiques ont fait leur apparition mêlant davantage arts vivants et arts plastiques. Le sujet proposé cette année, ne devait donc pas être pensé uniquement à partir des années 1950 mais traité à partir des années antérieures, en revenant aux gestes développés par ces nouvelles pratiques qui ont renouvelé radicalement la création jusqu'à aujourd'hui. Ainsi, le jury a apprécié les exemples qui permettaient d'embrasser le siècle dans son ensemble et de susciter une réflexion sur l'évolution du geste artistique à l'ère de la reproductibilité technique. Les copies ne traitant que du mouvement Dada ne pouvaient pas répondre pleinement au sujet. De même, certaines copies se sont surtout intéressées à Jackson Pollock ou à Andy Warhol : ces exemples sont certes justes, à condition d'être bien maîtrisés (trop d'erreurs de date, d'orthographe, de concepts pour des artistes si connus et étudiés), mais les copies doivent proposer des approches variées, doivent mettre en résonance différentes époques, différents médiums et, si possible, des œuvres majeures et des exemples parfois moins évidents. Le respect de la chronologie du sujet est souvent dépendant de la maîtrise d'une solide culture artistique, indispensable au futur enseignant.

#### **Le cas de la performance : absences et jugements**

Si le jury se permet d'insister sur la nécessité d'embrasser la totalité du cadre chronologique proposé, il regrette le traitement de la performance dans une quantité inquiétante de copies. Le programme nécessitait de travailler sur ces pratiques artistiques historiques qui exposent directement le geste éphémère. Deux remarques peuvent être faites à partir de l'ensemble des copies : la part de la performance est finalement très réduite dans le traitement du sujet, et, plus problématique encore, l'évocation de la performance est souvent assortie de jugements de valeur remettant en question la pertinence esthétique de ces pratiques.

Non seulement certains candidats feignent d'ignorer tout un pan de l'histoire de l'art du XX<sup>e</sup> siècle en ne citant que des œuvres picturales, mais, parfois, ce sont des préjugés inacceptables pour un futur enseignant qui surgissent des copies. Une question telle que : « mais n'est-ce pas aller trop loin ? » pour les ready-made de Duchamp, les happenings de Kaprow ou les récentes actions de Marina Abramovic (et bien d'autres) n'est pas recevable. Le jury n'attend pas de jugements de valeur dans la copie, mais une analyse historique et esthétique de formes artistiques qui ont existé, qui existent et qu'il s'agit avant tout de comprendre. De tels préjugés laissent entendre qu'un futur enseignant négligerait l'étude de pratiques historiques au programme en les soumettant à son propre jugement. Constat, étudier, analyser, comprendre : le travail du candidat doit aussi témoigner d'une curiosité, d'une ouverture et bien entendu d'un sens critique développé avec une argumentation rigoureuse et non au détour d'une conclusion sans aucune justification. Comme le rappelle Michela Passini dans un récent ouvrage : « l'histoire de la constitution de l'histoire de l'art en discipline est l'histoire de l'abandon progressif d'une esthétique normative en faveur d'une remise en perspective historique<sup>8</sup>. » Les candidats sont invités à garder à l'esprit cette notion essentielle à la discipline.

Le cas de la performance ainsi mise au programme du concours nécessite également de la part des candidats d'en faire directement l'expérience. Là encore, on peut regretter que trop peu de candidats semblent avoir assisté à des événements, des actions ou des œuvres dont l'expérience aurait directement nourri leur préparation au concours. Les centres d'art, les FRAC, les musées de Beaux-Arts, d'art moderne et contemporain proposent régulièrement, sur tout le territoire français, une programmation de performances. En faire

<sup>8</sup> Michela Passini, *L'Œil et l'Archive. Une histoire de l'histoire de l'art*, Paris, La Découverte, 2017, p. 9.

l'expérience directe est essentiel pour savoir penser sa propre présence, la durée de l'œuvre, les potentialités de la reprise et de la répétition, etc. En outre, plusieurs structures et institutions proposent également des captations ou des formats singuliers. La Tate Modern de Londres possède par exemple un programme de performances en ligne, en direct, sans spectateurs sur place, dédié à un public plus vaste, sur internet. Une plateforme comme Ubuweb présente de très nombreux films et vidéos de performances historiques. Autant de pratiques et de documents qui peuvent alimenter la préparation du concours et qui, ici, permettaient aussi de répondre directement au sujet.

Certaines copies mentionnent par exemple le cas de Tino Sehgal dont les œuvres ne peuvent être documentées par l'image. Contrairement à de nombreuses performances historiques dont il ne reste que des photographies, les œuvres de Tino Sehgal échappent à cette contrainte visuelle pour se concentrer sur l'expérience et ses récits. Cette primauté de l'expérience nécessite justement la répétition, dans divers lieux, et dans le temps. Exposer l'œuvre de Tino Sehgal correspond ainsi à un mode de répétition du geste qui pouvait être étudié : refaire pour transmettre l'expérience de l'œuvre et non son image.

Parmi les exemples historiques qui ont fait l'objet de bonnes analyses, nous pouvons par exemple citer le cas des œuvres de Valie Export, Vito Acconci, Francis Alÿs, Orlan ou Gina Pane. L'usage de la photographie chez Gina Pane était particulièrement important à relever. Dans son action, *Pierres déplacées*, en 1968, photographiée par Françoise Masson, les huit photographies enregistrent le geste du retournement des pierres recouvertes de mousse, puis exposées à la lumière. Son intervention se limite au déplacement de matières – pierres ou terre – ou à l'enregistrement de l'action que produit un élément – le vent, le soleil – sur le paysage. Gina Pane explore dès la fin des années soixante le langage du corps, avec une série d'« actions » où elle met en scène son propre corps, ses blessures et son énergie vitale, et déplace notre perception du monde grâce à ses constats photographiques aux *storyboards* extrêmement rigoureux. Elle intervient aussi physiquement sur le paysage, dans des actions sans public où elle cherche à nouer avec la nature une relation forte, intime et profonde. Elle précède en cela les interventions des artistes du Land Art anglo-saxon. Comme eux, elle utilise la photographie comme un moyen de garder une trace de ses actions, et de les présenter au public dans l'espace de la galerie.

Actions avec ou sans public, avec ou sans image, ces pratiques performatives entretiennent une relation ambivalente avec le spectateur souvent pris dans l'événement auquel il assiste. Le geste du spectateur et sa répétition fournissaient aussi une piste à explorer pour répondre en partie au sujet. En 1993, Hans Ulrich Obrist a imaginé une exposition protocole qui aurait autant de versions que d'actualisations. « Do it » invite 12 artistes à soumettre chacun un protocole à réactiver. Les œuvres attendent le public pour prendre vie, se modifier ou disparaître. Organisé par Independent Curators International (ICI), un organisme basé à New York, le projet « Do it » implique que l'institution d'accueil, les visiteurs et les artistes invités réalisent eux-mêmes les œuvres, à partir des instructions à accomplir. Pour chaque itération, l'institution d'accueil est responsable de faire une sélection au sein d'une anthologie de 250 instructions rassemblées dans *Do it: The compendium*, publiée en 2012, et d'en coordonner les interprétations. Ces règles du jeu assurent l'existence de divergences entre les versions d'une même œuvre, donnant un caractère unique à chaque événement « Do it ». Selon les règles du jeu, toutes les œuvres présentées dans le cadre de « Do it » doivent être détruites à la fin de l'exposition. Le projet prend ainsi la forme d'une exposition capable de générer continuellement de nouvelles versions d'elle-même. Chaque exposition « Do it » trouve son utilité à travers son inscription dans un contexte précis, car elle engage la communauté locale à réagir à cet ensemble d'instructions – la démarche est inédite. « C'est l'art pour tout le monde, tout le monde peut le faire, il n'y a pas de coût de transport, quelqu'un qui veut faire une exposition internationale peut la faire. C'est mon projet *open source*. Tout le monde peut interagir », dit Hans Ulrich Obrist. Une exposition reproductible pour ceux qui veulent bien la prendre en charge.

En 2016, le FRAC des Pays de la Loire réitère l'expérience à la HAB galerie, avec comme commissaire d'exposition Vanina Andréani qui initie la mise en forme et en espace des 40 protocoles des œuvres de la collection du FRAC des Pays de la Loire et du FRAC Lorraine, réputés pour acquérir des œuvres qui interrogent les limites de la collection d'art contemporain (œuvres immatérielles, performances, protocoles à réactiver). L'injonction reste la même : FAIRE ! « Il vous suffira de faire un simple sourire à un inconnu » (Louise Bourgeois) ou de faire un vœu d'espoir et de paix à suspendre à un arbre votif (Yoko Ono). Le spectateur est au centre de la réalisation des œuvres. Inciter le public à faire, faire faire, peut être une bonne manière de faire voir. Le principe du protocole pour le scientifique comme pour l'artiste est de délimiter le cadre d'une possible expérience, d'un geste reproductible. L'emploi d'instructions permet à l'artiste de faire exécuter son œuvre par un autre. Les protocoles choisis pour l'exposition de la HAB Galerie, usent de

modes opératoires différents à réaliser sur place, chez soi ou dans l'espace public. Cette participation active du spectateur induit une nouvelle relation à l'œuvre, qui devient une expérience.

Si le jury détaille ici quelques exemples, ceux-ci n'étaient pas tous attendus et l'appréciation des copies a privilégié la cohérence, la variété et la subtilité des choix opérés par les candidats en réponse au sujet. Le choix des exemples relève en effet d'une méthodologie et d'une préparation spécifique au concours.

#### Conclusion et conseils

Si le sujet de cette année pouvait présenter quelques caractéristiques particulières et des écueils conceptuels que nous avons relevés ici, les modalités de la préparation à l'épreuve diffèrent peu chaque année. Les copies de grande qualité montrent des traits communs : non seulement les candidats ont utilisé le temps imparti pour développer une réflexion approfondie et argumentée qui répond très précisément au sujet donné (et non à n'importe quel sujet traitant du « geste dans l'art »), mais encore ils ou elles ont nourri leur copie d'exemples bien maîtrisés. Il n'existe pas une seule façon de préparer l'épreuve, mais les candidats qui se constituent des corpus d'exemples en lien avec le programme semblent partir avec un net avantage.

Comme nous l'évoquions précédemment, l'épreuve est avant tout une épreuve d'histoire de l'art : les œuvres sont des objets d'étude et ne sont pas là pour « illustrer » des concepts. Le jury exige que les candidats sachent nommer correctement les œuvres, les artistes, donner des précisions sur les matériaux, les formats, les contextes de création (dans le parcours d'un artiste, dans un cadre historique, une aire géographique). Le jury saisit souvent très rapidement si le ou la candidate a observé l'œuvre où s'il ou elle reprend les analyses d'un tiers, reçues lors d'un cours ou lues dans un ouvrage. Il semble nécessaire de répéter que les bonnes copies sont celles qui témoignent d'une expérience directe des œuvres et d'un travail personnel d'observation et de réflexion. Parmi les conseils que le jury se permet de proposer figure en premier lieu celui de l'observation prolongée des œuvres.

Une des étapes de la préparation qui porte ses fruits pour les candidats consiste, précisément, à se constituer un corpus d'œuvres observées, maîtrisées et documentées. L'existence d'un programme avec une thématique permet justement de consacrer du temps à l'élaboration d'un corpus regroupant des œuvres de différentes époques, de supports variés. Il s'agit non seulement de maîtriser des concepts et une chronologie, mais aussi de savoir aisément décrire et interpréter des pratiques en fonction d'un sujet donné. Le jury a été surpris de voir les mêmes exemples cités d'année en année alors que les programmes ont changé. En revanche, certaines copies montrent des candidats qui ont su tirer profit de cours en approfondissant de très bons exemples, en allant lire les ouvrages et en menant un travail sérieux d'étude et d'analyse des œuvres. La récurrence de certains exemples laisse en effet entrevoir des œuvres sans doute présentées lors des cours de préparation à l'épreuve. S'il est toujours utile de mêler ces exemples à des exemples personnels, il est surtout indispensable d'approfondir les enseignements. Des noms d'artistes mal orthographiés montrent que le candidat a certes pris des notes mais n'est jamais allé se documenter sur la pratique d'un artiste (et n'aurait donc jamais observé une œuvre de l'artiste cité ?). Ce manque criant de préparation ne peut mener le candidat vers la réussite d'une épreuve dont la finalité doit bien être présente à l'esprit des candidats. Le concours recrute de futurs enseignants qui doivent pouvoir proposer des enseignements pratiques et théoriques dont la préparation requiert une curiosité, un investissement, des approfondissements : des qualités identiques à celles qui sont nécessaires pour réussir le concours.

Le jury saisit donc assez rapidement ce qui relève d'exemples communs, présentés dans les cours et parfois d'ailleurs très bien étudiés par les candidats eux-mêmes, et ce qui relève d'une démarche personnelle. Afin de développer celle-ci, le ou la candidate doit utiliser l'année de préparation pour tirer profit de la visite de nombreuses expositions, de la lecture de la presse spécialisée, afin d'en dégager des pratiques et des œuvres qui s'inscrivent dans le programme. L'année 2016 comportait une actualité riche se rapportant à la thématique proposée. Pourtant, le jury a été surpris du peu de références faites à certaines grandes expositions. Le jury est bien conscient que tous les candidats n'ont pas l'opportunité de voir toutes les expositions pertinentes pour le programme. Nous rappelons cependant que la lecture de la presse spécialisée (par exemple *artpress*) fournit un très bon moyen de se documenter, d'apprécier ce dont il n'a pas été possible de faire l'expérience par soi-même. La préparation de l'épreuve d'histoire de l'art se fait à part égale dans les ouvrages de la bibliographie et sur le terrain, dans les musées, dans les centres d'art, les FRAC, les galeries, et par la lecture régulière de la presse. Toutes les bonnes copies, sans exception, présentent cette approche sensible des œuvres induite par une fréquentation assidue des lieux d'exposition.

Enfin, le sujet de cette année a aussi montré des lacunes conceptuelles dans la préparation. Ce sont souvent des difficultés dans la compréhension des termes du sujet qui pénalisent certains candidats. Les épreuves théoriques du concours invitent les candidats à travailler en amont sur des termes clés : non seu-

lement le geste pour le programme en cours, mais aussi d'autres termes (faire, expérience, médium, captation, *re-enactment*, intermédialité, etc.) Outre un corpus d'œuvres, c'est aussi avec un ensemble de définitions précises et bien maîtrisées que le ou la candidat(e) doit se présenter au concours. Les copies qui précisent finement les termes du sujet en introduction (dans une longueur raisonnable) sont généralement celles qui proposent les analyses les plus justes. Cet outillage théorique et conceptuel permet également, le jour de l'épreuve, de développer un raisonnement à partir des œuvres qui a parfois su inspirer le jury et proposer des développements excellents.

Ces trois piliers de la préparation : un corpus d'œuvres détaillées, des outils conceptuels maîtrisés et une approche sensible des pratiques, peuvent assurer au candidat la réussite d'une épreuve, à condition de bien prendre en compte la spécificité du programme.

## RAPPORT SUR L'ÉPREUVE DE PRATIQUE PLASTIQUE

---

### Document textuel

« Pour arriver à la simplicité de ces baigneuses que vous voyez à la limite du jardin, il faut beaucoup d'analyse, d'invention et d'amour. Il faut être digne d'elles, les mériter. J'ai déjà dit une fois : "Quand la synthèse est immédiate, elle est schématique, sans densité, et l'expression s'appauvrit". » Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972, p. 96.

### Document iconique

Walker Evans, *West Virginia Living Room*, 1935, épreuve gélatino-argentique, 19,1 x 24,1 cm, High Museum of Art, Atlanta.

### Sujet

La prise en considération de cette citation d'Henri Matisse vous conduira à proposer une exploitation graphique singulière et signifiante du document.

---

Coefficient de l'épreuve : 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). Format du support de présentation : « grand aigle ».

### Introduction

Cette année, les éléments constituant le sujet présentaient la particularité d'associer deux artistes engagés dans des médiums distincts : le photographe Walker Evans et le peintre Henri Matisse. Une photographie datée de 1935 (située au début d'un ample corpus couvrant la période 1927-1974) accompagnait les propos d'un artiste dans la force de l'âge, faisant valoir l'expérience d'une vie de création menée aux avant-postes de la modernité.

Différent des sessions précédentes dans sa formulation, le sujet a pu surprendre, voire désarçonner dans un premier temps. Le sujet du concours relève toujours finalement d'un prétexte, une occasion fournie aux candidats de faire valoir une sensibilité artistique, une culture indissociable d'une souplesse d'adaptation, sur un mode singulier, gage d'une aptitude à l'exercice du métier d'enseignant d'arts plastiques.

L'une des difficultés de cette épreuve plastique d'admissibilité réside donc dans l'invitation à « être soi » dans un cadre horaire et spatial contraignant assorti d'un enjeu inévitablement anxiogène. Dépasser ces contingences pour atteindre le niveau requis ne peut ainsi procéder que d'une compréhension fine des attendus de l'épreuve et d'une préparation (théorique, technique, voire psychologique) étendue sur une année au moins.

#### Aborder ce sujet

Comparé au caractère direct (en tout cas en apparence) de l'incitation de 2016, « faites vos jeux », le sujet 2017 se démarque par l'absence d'incitation.

« Pour arriver à la simplicité (...) », dès l'ouverture de la citation, voici donc posé l'enjeu, sinon l'objectif. Sans énoncer les moyens d'y parvenir, Matisse évoque les conditions de cette conquête de la densité par le dépouillement : « analyse, invention, amour ». Puis il met en garde contre la tentation du « raccourci », autrement dit de la simplification prématurée. La simplicité se donne ici à concevoir comme le terme, le bénéfice d'un processus, d'un parcours de recherche.

Le jury (concepteur du sujet) a jugé pertinent de s'appuyer sur l'ancrage historique bien établi de l'épreuve (dont la lecture des précédents rapports éclaire avec précision la nature et l'esprit) pour associer une citation d'un peintre français avec une photographie d'un artiste américain de la même époque : l'enjeu se situe ici dans la confrontation des deux documents. Rappelons au passage aux futur.e.s candidat.e.s qu'ils.elles ne doivent pas se limiter à la seule consultation du dernier rapport, au risque de se priver de recoupements très utiles.

Deux documents, un texte et une image, sont donc ici proposés sans hiérarchie à la sagacité du ou de la candidat.e. La consigne de travail n'est pas absente : elle renvoie à la « prise en considération » de la citation. Le champ des analyses envisageables et légitimes s'ouvre à l'expression des sensibilités les plus diverses, mais peut globalement être circonscrit autour d'un questionnement portant plus précisément sur les modalités (plastiques, théoriques, sémantiques) d'une démarche de simplification, d'une quête du potentiel plastique et expressif du dépouillement, et la question de l'engagement.

Les deux documents s'analysent en écho. L'un n'illustre pas l'autre ; ils s'exploitent l'un au regard de l'autre. D'autant plus que l'écrit fait ici inévitablement « image » car nul ne peut au niveau de l'agrégation méconnaître les œuvres d'Henri Matisse et de Walker Evans. Certaines réalisations appréciées ont fait avec pertinence surgir des réminiscences, intelligemment interrogées et habilement transposées techniquement, d'œuvres emblématiques comme *L'atelier rouge* (MOMA, New York), composition majeure de l'année 1911. Mais le souci de « traiter le sujet » ne devait pas conduire le ou la candidat.e à se sentir contraint.e de faire directement référence (jusqu'au pastiche parfois) au vocabulaire formel et chromatique de l'artiste. Évoquer ou plus directement convoquer formellement les deux créateurs ne suffisait pas à configurer une logique porteuse de sens.

Toutes les approches techniques étaient potentiellement en mesure de faire valoir une lecture singulière, légitime et raisonnée du sujet.

#### Analyser les documents

##### a. Méthodologie

Le jury déplore cette année le manque évident de temps et d'énergie consacrés par une majorité de candidat.e.s à l'analyse du sujet. Prendre le temps de mener une analyse engagée, approfondie, nourrie d'expérience et d'intuition permet de dégager des notions et de créer les conditions d'une mise en pratique réellement impliquée, motivée et surtout motivante. Comment prétendre en effet convaincre sans une sincère envie de partager, de faire valoir hypothèses et convictions ? Le jury ne manque pas, avant même de rationaliser son approche, de faire la distinction entre les réalisations généreuses, enthousiastes, et celles, hélas plus nombreuses, relevant d'une attitude timorée devant le sujet ou pire encore, fuyante.

Rappelons que l'épreuve plastique impose le même niveau de préparation, des capacités conceptuelles et méthodologiques comparables à celles requises dans les autres épreuves de ce concours. Soulignons également que cette démarche d'analyse et de confrontation de documents (images et textes), de convocation raisonnée de postures et de références fait partie intégrante du quotidien professionnel d'un.e enseignant.e d'arts plastiques.

Sur le plan de la méthode, il est vivement conseillé dans la première heure (ou plus, car il peut s'avérer judicieux pour certain.e.s d'aller jusqu'à doubler cette durée) d'analyser de manière croisée les documents, de dégager des enjeux et d'établir au moins une esquisse de composition avant de s'engager dans la réalisation. Sur la base de la décantation de ces premières analyses, idées et intuitions doivent se dégager puis se structurer en une véritable intention, une stratégie aussi consciente que possible. Cela ne signifie évidem-

ment pas le bannissement de toute fulgurance ou moment d'improvisation mais détermine un cadre de pensée et d'action à l'intérieur duquel le ou la candidat.e pourra apprécier tout au long de la progression du travail l'opportunité d'intégrer ou non les imprévus. Il va de soi que par delà tous les efforts de cohérence, l'expression plastique demeure irréductible à l'usage conscient et raisonné de codes. Il n'y a pas (n'en déplaise à Jean-Luc Godard et sa plaisante formule) « juste des images » ; il y a, dans un contexte donné, des images plus justes que d'autres. Et c'est précisément le rôle du jury que d'établir avec rigueur et ouverture d'esprit cette hiérarchie.

Chacun.e doit se méfier des « évidences » et des raccourcis. Il est toujours utile de consacrer rapidement quelques minutes à se demander quels sont les pièges majeurs à éviter : fausses bonnes idées, truismes improductifs, trouvailles anecdotiques ou égarements formalistes. Il est important d'essayer, dans toute la mesure du possible, de se « mettre à la place » du jury et de se préoccuper vraiment de ce que l'on donne à voir et à penser, tout comme un.e enseignant.e dans la phase d'élaboration d'un dispositif pédagogique doit se projeter vers ce que seraient susceptibles de produire des élèves.

#### b. Quelques pistes

Ce sujet porte sur la question de l'invention et de la simplification, finalement sur ce que le ou la candidat.e est en train de vivre et d'expérimenter en se confrontant à l'épreuve. Le jury met les candidat.e.s en garde contre les raccourcis de pensée et de production ; il leur appartient de donner à voir et à concevoir une forme singulière de tension, de cheminement vers la sobriété. Comment concilier nécessaire maturation et situation d'urgence, radicaliser sans appauvrir ?

*La citation : Henri Matisse*

La citation dès la première phrase laisse un doute : à qui, à quoi le peintre fait-il référence ? Elle peut se situer au moment où Matisse parle dans son atelier à partir du réel, ou à partir d'un modèle (Cézanne, son propre tableau, les papiers découpés...).

Par la binarité des termes, Matisse explique qu'il utilise la nécessité d'un temps d'élaboration et de répétition, voire d'imprégnation dans toute démarche artistique. Il exprime clairement par des termes positifs (analyse, invention, digne, à mériter...) ce qu'il faudrait faire, et son contraire par des termes négatifs (synthèse immédiate, schématique, sans densité, appauvrir).

L'ouvrage dans lequel est prélevée la citation correspond justement à une articulation de ses propos et remarques sur son travail à différents interlocuteurs et à différents moments de sa vie. Et Matisse condamne une « systématisation de pensée ». Il défend au contraire une synthèse formelle et chromatique, des simplifications audacieuses, et il refuse de dissocier son œuvre en parties (« Mes découvertes successives s'intègrent l'une dans l'autre »).

L'impression d'immédiateté, de saisie sur le vif, de surgissement à la surface doit témoigner de toute la durée d'une élaboration, d'une profondeur (assembler, arranger, organiser). Lorsqu'il parle des papiers découpés il insiste : « ce n'est pas un départ, mais un aboutissement. Cela exige infiniment de subtilité et un long acquis. Il faut étudier longuement et ne pas se hâter<sup>9</sup>. »

Derrière le mot « invention » s'intègrent le temps expérimental et le temps passé à construire/déconstruire des modèles pour trouver sa propre « expression », habiter son geste.

Dans les écrits de Matisse, nous retrouvons cette constante relation aux maîtres du passé, associée à la volonté de viser la densité par la simplicité. Nourrir le présent par une mémoire permet de tisser l'imprégnation nécessaire des modèles tout en affirmant et construisant sa propre identité. Pour Matisse elle passe par la forme simplifiée qui n'émerge que par le temps de l'expérience, la nécessité des références personnelles et les répétitions des gestes : « celui qui commence par le signe aboutit à une impasse. Moi je suis allé des objets aux signes<sup>10</sup> », écrit-il. Pour ajouter plus loin « à force de pénétration par différents travaux, le signe représentant mon expression est suffisamment nourri<sup>11</sup> ».

Matisse démontre paradoxalement que l'immédiateté dans son travail ne vient que dans le temps. Il met en garde les jeunes peintres contre la tentation d'emprunter comme raccourcis des voies ouvertes par d'autres.

<sup>9</sup> Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art* (1972), Hermann, Coll. « Savoir : Arts », 2000, p. 243.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 244.

Il s'agit de tout recommencer depuis le début, pour l'éprouver à sa manière. Le danger serait d'adopter les apparences de sa production.

La synthèse finalement, cette simplification positive, a besoin de temps et de maturation.

#### *Le document photographique*

Une proximité inattendue avec l'actualité (exposition Walker Evans, commissariat Clément Chéroux, du 26 avril 2017 au 14 août 2017, Galerie 2 - Centre Pompidou, Paris) révèle l'image choisie comme étant à la fois emblématique et un peu à part dans le corpus du photographe.

Assis devant la porte d'une pièce à la fonction incertaine, probablement la salle de séjour d'un modeste habitat de mineur, un jeune garçon observe le photographe. Il est seul. Mais aussi très entouré : quatre paires d'yeux nous fixent. Peu d'images donnent ainsi le sentiment « d'accueillir » le spectateur, de le regarder « droit dans les yeux ». Entre banalité et étrangeté poétique, l'espace (presque une scène) se présente donc comme celui d'une rencontre, peut-être d'une confrontation. Evans a-t-il cédé à la tentation d'une discrète « mise en scène » de cet enfant au regard direct, à l'expression indéfinissable, dérogeant exceptionnellement à son constant souci de maintenir une distance neutralisant toute manifestation d'affect ? Aurait-il été jusqu'à déplacer légèrement le buffet ? Toujours est-il qu'un climat particulier, trahissant un regard plus visiblement attendri que de coutume semble se dégager ici.

En apparence paisible, l'espace se révèle à l'analyse parcouru de tensions, chargé d'actives ambivalences entrant lisiblement en résonance avec les pôles antagonistes évoqués par Matisse : simplicité / complexité. Divers jeux d'opposition structurent ainsi l'image : vide et plein, absence et présence intense, massif et léger, décoratif et utile, pesante réalité d'un milieu social et ouverture vers un ailleurs suggéré par les images qui semblent se presser en arrière plan.

Au hors champ de gauche (seuil ouvert sur l'extérieur, pièce intermédiaire ?) fait écho à droite la présence d'un miroir. Sans fournir d'indice déterminant quant à la compréhension de l'exacte configuration du lieu, cette zone s'affirme comme l'inclusion dans l'image (où par ailleurs tout est défini avec netteté) de ce que Georges Didi-Huberman<sup>12</sup> nomme le symptôme, « accident souverain » de la représentation œuvrant à l'interface du champ phénoménologique et du registre des signes. À la surface de ce miroir vibrent, ondulent des plages de valeurs au statut plus indicel qu'iconique. Au sol, non loin de l'axe médian, la présence d'un morceau de papier se manifeste fortement par contraste de valeurs. Sélectionné et habilement exploité par un brillant candidat, ce détail littéralement insignifiant a pu devenir élément clé d'une réalisation numérique pleine de subtilité.

Comme dans un rêve (en l'occurrence éveillé), le garçon semble confronté, tel le Little Nemo de Winsor Mac Cay, à l'évanouissement des frontières entre réel et fiction, espace et temps, grand et petit, possible et impossible, espoir d'un monde meilleur et incertitude du lendemain. Photographié dans le contexte *a priori* protecteur de son domicile, il est environné (quoique géométriquement séparé d'eux) par les signes d'un « ailleurs » tout à la fois familier et factice, instable, trompeur, si ce n'est finalement menaçant. Susceptibles d'être interprétées comme substituts de présence familiale, les souriantes effigies (femmes, bébé, père Noël) accentuent par contraste la solitude de l'enfant et contribuent à en faire une touchante « figure de l'attente ».

Paradoxalement comme aspiré au premier plan et repoussé en arrière, l'angle de la pièce déploie un espace à la fois clos et ouvert, comme poreux, travaillé en profondeur et en étendue par une prolifération de corps et d'images. Le fond tend ici au figural et les figures (qui semblent presque s'engendrer mutuellement) apparaissent comme retenues de surgir trop vigoureusement par l'interposition des meubles érigés en obstacles. Le buffet oblitère avec force la partie centrale tel un coin venant ancrer l'ensemble de la « composition » (terme qu'Evans détestait). L'espace se configure ainsi dans une certaine proximité avec *L'intérieur aux aubergines* peint par Matisse à Collioure en 1911, figuration d'un atelier dans lequel les limites spatiales sont peu clairement définies, la suggestion perspective s'articulant résolument avec l'affirmation de la planéité du champ pictural.

Par delà l'enjeu décoratif, la disposition dans le cadre de vie de ces images promotionnelles, publicitaires, laisse deviner un côté joueur, malicieux. Il s'agit d'images élues, voulues et non subies. Nulle intention de la part de Walker Evans de « dénoncer » une préjudiciable invasion de l'espace domiciliaire par ces images de communication à l'égard desquelles il manifestait un vif intérêt, au point de les collectionner assidûment. Attentif comme Edward Hopper à la spécificité de l'environnement culturel américain, il témoignera sa vie

<sup>12</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990, p. 306.

durant d'un goût pour la thématique de l'image dans l'image, la transformation de l'image en signe. Son esthétique est celle du multiple et son œuvre, comme l'écrit Gilles Nora<sup>13</sup>, constitue une « véritable sémiologie avant la lettre, autour de signes iconiques, et de leur avenir ».

#### Gérer le temps de l'épreuve

Le jury s'étonne du nombre de propositions ne relevant à l'évidence pas d'une pleine et entière implication sur une durée de huit heures. Trop de candidat.e.s semblent se lancer prématurément, voire « à l'aveuglette » dans une réalisation que ne sous-tend aucun véritable projet d'énonciation. Commencer trop vite (pour les moins préparé.e.s, pour « se rassurer », fâcheuse ou même fatale erreur de méthode !), c'est le plus souvent engendrer une proposition banale, prévisible ou gratuite, sans résonance ni impact car n'exploitant que superficiellement les éléments fournis par le sujet.

Une rigoureuse préparation devrait permettre à chacun.e, selon ses aptitudes et ses préférences, de se tenir à distance de nombre de vains procédés. Rappelons, et c'est heureux, qu'il n'existe aucune « réponse type » et que seule compte une audace portée par des aptitudes techniques largement éprouvées. Pour se donner toutes les chances, il est déterminant de s'entraîner très tôt dans la préparation à travailler sur le format et la durée imposés. À cette seule condition, conscient de ses moyens (c'est-à-dire de ses points forts et de ses limites), confiant.e, le ou la candidat.e saura se transcender le jour venu pour manifester ses capacités avec toute l'efficacité et la cohérence requises.

Dans de trop nombreuses propositions, le ou la candidat.e donne le sentiment d'avoir lâché prise ou perdu pied avant la fin, comme si le résultat (cruel paradoxe) mettait plus efficacement en vue ses doutes, ses failles, son découragement ou même son désarroi, que sa pugnacité et son enthousiasme à partager des convictions. En filigrane se laisse ainsi deviner une indication quant à ses aptitudes de pédagogue.

Rappelons que travailler intensément huit heures ne s'improvise pas et que seule une rigoureuse et enthousiaste préparation menée largement en amont de l'épreuve permet le jour venu de s'y confronter avec de réelles chances de succès. L'enjeu, bien au delà d'une démonstration de maîtrise technique, est celui de la mise en avant d'une singularité, indissociable de la maîtrise plastique, sans toutefois s'y restreindre.

Régulièrement, le jury a déploré de voir se parasiter ou se contredire plusieurs bonnes idées ou intuitions non abouties au sein d'une même production. Faire des choix implique une part de deuil : il faut savoir renoncer à trop en dire pour pouvoir dire mieux. L'excellence est à ce prix. « J'ai toujours cherché à être compris et, lorsque j'étais chahuté par les critiques ou par les confrères, je leur donnais raison estimant que je n'avais pas été assez clair pour être compris<sup>14</sup> », affirme Matisse.

Certaines des meilleures productions ont fait valoir avec finesse et singularité les vertus plastiques et sémantiques de l'économie de moyens, de la réserve, de l'ellipse. Les plus appréciées s'affirmaient comme le fruit d'une détermination sans faille, d'une confiance accordée par l'auteur.e tant dans ses propres choix (jusqu'à parfois prendre l'aspect d'un audacieux pari) que dans la capacité du jury à les repérer, les interpréter avec bienveillance.

#### Le jury

##### a. Rôle et fonctionnement

Il est important de rappeler ici que le ou la candidat.e peut compter sur l'ouverture d'esprit d'un jury constitué de huit personnalités aux expériences et aux sensibilités complémentaires. La variété des parcours, références et engagements de ces enseignant.e.s en arts plastiques, agrégé.e.s, enseignant.e.s-chercheur.e.s venant d'académies et de structures différentes reflète toute la richesse et la diversité de notre discipline.

Dans la mesure où le ou la candidat.e engage en conscience une stratégie cohérente, il ou elle ne doit donc pas craindre de miser sur la capacité du jury à découvrir ses intentions, à entrer dans une compréhension fine de sa logique, à identifier ses références (du clin d'œil aux Pokémon à de pertinentes allusions à l'histoire de l'art en passant par les signes en usage dans certains réseaux sociaux).

---

<sup>13</sup> Coll. « Photo poche », n°45, Arles, Actes sud, 2014, p.12.

<sup>14</sup> *Ibid.* p. 249.

Le souci légitime mais parfois caricatural de se faire comprendre a pu guider certain.e.s vers des formulations restrictives et faiblement résonantes. Par « résonance » nous entendons le potentiel d'un travail à imposer sa légitimité dès les premiers instants (les meilleurs travaux ont le plus souvent la force de l'évidence), puis à résister ensuite au regard pour donner toute la mesure de sa richesse, inviter chacun à multiplier, en y prenant plaisir, hypothèses et pistes d'interprétation.

Il faut donc se garder d'effets d'énonciation trop lourds (parfois presque désobligeants pour ceux qui évaluent...) autant que de formes de radicalité « ésotérique » ou technique, incompatibles avec l'impératif d'intelligibilité du travail. L'écriture par exemple d'un programme informatique a été jugée irrecevable au regard des attendus de l'épreuve.

Bien trop de travaux se présentent comme des énigmes, « devinettes » ou rébus imposant au spectateur attentif une ingrate et aléatoire activité de décryptage, des labyrinthes dans lesquels les meilleures volontés se perdent, s'épuisent, pour finalement renoncer.

L'activité du jury consiste à identifier des choix, repérer des intentions, évaluer un niveau de maîtrise plastique et conceptuelle. Son rôle n'est pas d'attribuer par défaut du sens à des propositions parfois complètement oubliées de l'obligation de communiquer, au point de révéler une forme de désinvolture inadmissible à ce niveau.

Ce qui est « à comprendre » ne peut évidemment pas toujours s'énoncer verbalement, et le jury s'est parfois très volontiers laissé convaincre par des propositions polysémiques présentant une densité plastique et sémantique opposant une certaine résistance à la saisie immédiate. Si la capacité à communiquer des intentions s'avère centrale dans cette épreuve d'admissibilité, elle ne se résume cependant en aucun cas à une épreuve de communication. De futur.e.s enseignant.e.s, il est bien naturel d'attendre une aptitude à transmettre et plus encore : une profonde et sincère appétence pour cette dynamique. Autant qu'il semble légitime d'escompter un niveau de pratique révélateur d'une implication véritable dans la vie contemporaine des formes.

Rappelons que chacune des 393 réalisations évaluées lors de cette session, tous moments de la procédure confondus, s'est trouvée soumise à l'attention des différents membres du jury pendant 25 minutes en moyenne. Toutes ont été reproduites, décrites avec précision, commentées et enfin soumises à une rigoureuse évaluation selon les critères énoncés dans les précédents rapports. C'est dire si nombre d'hypothèses d'interprétation ont pu être envisagées, à quel point ont été pris en considération les différents paramètres susceptibles de produire du sens. Exigeants mais bienveillants, curieux et informés, les membres du jury ont parfois éprouvé une grande satisfaction à relever au fil des délibérations la note de travaux dont l'intelligence, la justesse ne s'est révélée que progressivement. Voici un constat qui excède le cadre de cette épreuve : soumises à la durée, certaines créations prennent de l'ampleur, trouvent leur juste place dans la hiérarchie tandis que d'autres perdent leur crédibilité, s'effondrent, déçoivent ou lassent. Certains travaux ont ainsi pu être initialement perçus comme séduisants pour finalement décevoir à l'analyse, ne parvenant pas à s'ouvrir, proposer un véritable chemin de découverte. D'autres ont suivi le parcours d'évaluation inverse, ne suscitant pas dans un premier temps de véritable enthousiasme pour se révéler finalement subtils et tout à fait performants.

A chacun de veiller pendant toute la durée de l'épreuve à ce que ses choix soient cohérents, compatibles et signifiants. Chaque élément doit idéalement trouver sa juste place dans une logique, un dispositif d'énonciation. S'il n'est évidemment (et heureusement !) pas question de considérer que rien ne devrait échapper au contrôle et à la conscience dans une situation mettant à l'épreuve les capacités créatrices des candidat.e.s, en revanche ceux-ci ou celles-ci doivent avoir pleinement à l'esprit que leur production doit relever d'une logique didactique : faire comprendre, faire sentir et ressentir en quoi et pourquoi elle constitue une adaptation explicite au problème posé, autrement dit, une réponse et non une « fantaisie » dictée par l'humeur du moment.

#### **b. Échelle de notation**

Les travaux entre 1 et 3 manquent à la fois d'intelligibilité, de maîtrise et de cohérence. Ce sont des réponses indigentes ou d'une plasticité tapageuse, totalement en dehors du cadre de l'épreuve. Dans leur immense majorité, il est évident que procédés et résultats auraient été les mêmes en réponse à n'importe quel sujet.

Autour de 6, la note sanctionne le plus souvent une approche très formaliste menée au détriment du sens, une prise de risque faible. Ou bien à l'inverse une proposition potentiellement légitime, mais formulée sur un mode lourdement démonstratif avec un niveau insuffisant de maîtrise plastique.

Les réalisations notées entre 8 et 10 tendent à mettre en avant des partis plus intelligibles servis par des moyens plus singuliers si ce n'est toujours pleinement maîtrisé. Déjà loin des procédés gratuits de fabrication et dépassant nécessairement l'anecdote, ces travaux attestent de l'émergence d'une personnalité.

Entre 12 et 14, la manifestation d'une singularité et d'une habileté devient indiscutable, témoignant de la réalité d'une préparation à l'épreuve. Dans cette fourchette de notation se déploient des stratégies à la fois plus lisibles et plus ambitieuses, se manifestent des savoir-faire démarqués de connotations « scolaires ».

Au dessus de 16, les travaux relèvent d'une appréciable cohérence entre un niveau satisfaisant, voire élevé de maîtrise technique et une problématisation efficace (c'est-à-dire visible et intelligible) des données iconiques et textuelles du sujet. Soulignons la très grande diversité des propositions : diversité des effets de sens revendiqués et induits, des moyens techniques mis en œuvre, des registres esthétiques comme des références (directes et indirectes) convoquées. Ceci témoigne très positivement de la vitalité d'une discipline ouverte dans laquelle nul modèle ne prévaut, et fournit l'occasion de rappeler que le jury « n'attend » rien de précis, se laissant au contraire très volontiers surprendre, séduire et guider dans des univers qui ne lui sont pas nécessairement familiers.

Quatre propositions d'un très haut niveau de maîtrise, tant dans la mise en œuvre technique que dans l'élaboration conceptuelle, ont obtenu cette année la note de 20. Rappelons qu'il s'agit toujours dans le cadre de ce concours de recrutement de classer les candidats et non d'attribuer une note ayant valeur absolue. Cette logique justifie pleinement l'utilisation par le jury de la totalité du spectre de notation.

#### **Créer : la production plastique**

##### **a. Formuler une réponse claire**

La réalisation plastique fait jouer diverses modalités d'articulation entre intuition, intention et attention. Une trilogie qui n'a pas d'ordre précis, dont le dosage appartient à chaque candidat.e, et dont l'équilibrage crée finalement le sens.

L'enjeu est de parvenir à formaliser une réponse à la fois complexe et accessible, généreuse et pleine d'autorité, simple peut-être dans certains cas, mais en aucune manière simpliste. Ce que l'on demande aux candidat.e.s semble ici résonner étroitement avec le propos de Matisse « la seule chose qu'on doit demander au peintre, c'est d'exprimer clairement ses intentions. Sa pensée y gagnera<sup>15</sup> ».

De trop nombreux travaux relèvent d'une réponse essentiellement formelle dont l'impact ou même parfois la séduction s'épuise très rapidement. D'autres à l'inverse posent des questions judicieuses avec de très bonnes idées, mais en ignorant ou négligeant malheureusement la plasticité et sa capacité spécifique à induire du sens.

Pourtant, mis en garde par les rapports des années précédentes, beaucoup ont cru bon de fonder la construction de leur image sur la reprise, plus ou moins littérale et maîtrisée, de la totalité de la photographie de Walker Evans. Il s'agit, à de très rares exceptions près, d'un choix contre-productif : quelle que soit l'orientation retenue, il s'agit bien de démontrer capacités d'invention et personnalité de créateur.trice. Le document doit donc être considéré comme un tremplin permettant une prise d'élan (donc de distance...), et non comme un encombrant fardeau. Il semble que trop de candidat.e.s conçoivent l'épreuve comme un simple jeu d'association d'éléments empruntés plus ou moins aléatoirement au document. Sans réelle nécessité induite par une analyse en profondeur des données du sujet, cette activité aboutira inévitablement à une sorte de patchwork dénué de toute véritable capacité à convaincre.

Des travaux ont su emporter l'adhésion par leur extrême sobriété, n'empruntant à l'image qu'un élément pertinemment sélectionné et brillamment transposé graphiquement, tandis que d'autres ont séduit par la générosité du traitement d'un « matériau iconique » abondamment prélevé dans la photographie d'Evans, parfois jusqu'au vertige. Un vertige en l'occurrence signifiant, séduisant, pleinement assumé.

Quelles qu'en soient les caractéristiques, toute proposition doit dépasser le statut de « exercice » pour manifester une ambition artistique. La capacité à exprimer et mettre en œuvre une intention artistique est essentielle (note de service n° 2016-182, parue au BO n°44 du 1er décembre 2016). Pour être encore plus clair, il n'est raisonnablement pas attendu de chacun.e, dans le contexte de ces huit heures, qu'il.elle produise une

---

<sup>15</sup> H. Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, op. cit., p. 99.

« œuvre d'art ». Il s'agit de démontrer une capacité à convoquer « l'artistique », c'est-à-dire ce qui s'impose avec suffisamment de force et de singularité pour que le spectateur (en l'occurrence le jury) puisse s'interroger avec profit sur ce qui en nourrit et structure tant la conception que la réalisation. Notion centrale dans l'enseignement de notre discipline, « l'artistique », c'est ce qui produit plastiquement matière à débat en manifestant un point de vue qui fait sens.

Le jury a pu apprécier une grande diversité de propositions efficaces, mûres et audacieuses, et parfois regretter que de très légitimes intentions n'aient pu s'appuyer sur un niveau suffisant de maîtrise plastique.

Le caractère involontairement infantile, régressif ou grossièrement provocateur de certaines imageries a parfois fait réagir vivement. L'indigence de nombre de pratiques figuratives, la faiblesse de bien des partis d'organisation, la désinvolture de certains collages, l'inadéquation ou l'incohérence de modalités d'associations techniques, l'inconsistance ou l'inexistence de la problématisation du sujet ont quelquefois fait douter que le candidat.e se soit préparé.e, ou même se présente avec une conscience élémentaire des exigences de l'épreuve.

Il peut sembler incongru de rappeler, tant cela devrait aller de soi, qu'il est essentiel de s'impliquer dans sa stratégie de réponse, de se passionner pour son option de travail, d'y mettre une sincérité qui est probablement ce qui se donne le plus immédiatement à percevoir par le jury, dès l'instant de la prise en charge du format grand aigle. Un jury toujours en attente de la manifestation d'une générosité dans l'effort, de la preuve par l'image d'un engagement. Trop de candidat.e.s semblent vivre ce moment de pratique comme une obligation pénible, un exercice pesant ou pire, frustrant. Chaque année pourtant, quel que soit le sujet, les meilleurs travaux sont invariablement les plus singuliers (donc les plus imprévisibles), les plus poétiques, ceux qui, à l'évidence, ont permis à leur auteur.e de s'affirmer pleinement dans ce contexte difficile mais hautement stimulant.

Pour se préparer au mieux et dans les plus favorables dispositions d'esprit, il importe de comprendre qu'en aucun cas la situation n'impose de devenir « quelqu'un d'autre », mais au contraire, idéalement, toujours plus « soi-même ». Dans cette curiosité vis-à-vis de son propre cheminement, à travers cette exigence personnelle se déploient les conditions d'une audace légitime, d'une confiance en ses moyens et ses idées. Pour faire écho à la citation d'Henri Matisse, c'est probablement aussi de la construction d'un « amour propre » qu'il s'agit, enjeu et conquête d'une préparation assidue, quotidienne, impliquant bien au-delà des moments passés outils en main.

#### **b. Considérations techniques, cas particuliers**

Le jury a déploré cette année le nombre important de travaux aux collages techniquement mal assurés, certains allant jusqu'à s'autodétruire dès la première manipulation ou lors de l'accrochage sur un plan vertical avant même leur évaluation. La négligence de certains montages, notamment ceux d'éléments produits par impression à partir d'emprunts au document traités numériquement a quelquefois fait hésiter le jury quant à l'appréciation du degré de conscience des stratégies engagées.

Dans un registre associant le traitement numérique d'emprunts à la photographie d'Evans et diverses interventions graphiques en surimpression, certaines tentatives ont semblé relever plus d'une forme de loisir créatif (« *scrapbooking* ») que d'une quelconque manifestation d'engagement artistique nourri par une culture des œuvres et une connaissance des artistes.

Certaines approximations ou maladresses techniques ont été accueillies avec une relative indulgence dans la mesure où elles pouvaient apparaître comme visiblement et/ou intelligiblement mises au service d'une intention clairement reliée au sujet.

Des difficultés à assumer certains choix *a priori* légitimes ont également été relevées. Nombre de cartons gris ou ocres employés comme supports ont par exemple été mal exploités, témoignant d'un déficit de conscience et de maîtrise des effets d'interaction figure(s)/fond : « placage » gratuit d'éléments non considérés dans leurs relations, « saupoudrage » de figures sur un fond resté inerte, comme impensé en tant que tel, gestion malhabile des relations de valeurs dans la composition, absence manifeste de conscience des modalités et dynamiques de circulation du regard dans la structure proposée.

S'il demeure de la seule prérogative du candidat d'adopter (dans la limite des restrictions imposées par le cadre officiel de l'épreuve) les techniques et matériaux de son choix, le jury croit utile de signaler cette année une inflation d'approches et de mises en œuvre techniques hasardeuses ou franchement malheureuses. L'usage du papier de soie et du papier d'aluminium est par exemple à envisager avec la plus grande circonspection : l'effet produit par l'exploitation de ces matériaux dans une composition plastique a le plus sou-

vent fait pencher le résultat vers un caractère scolaire ou un esthétisme tapageur, immature ou involontairement naïf pouvant faire douter de la profondeur, voire de l'existence de la culture artistique de l'auteur.

L'usage du ruban adhésif s'est également révélé problématique à de nombreuses reprises, qu'il soit concrètement intégré à la proposition ou identifiable en réserve. Il s'agit ici d'un procédé de fabrication lourdement exploité par beaucoup de candidats parmi les moins sérieusement préparés. Trop de formats zébrés, traversés, vainement cloisonnés par des systèmes de bandes qui ne relèvent d'aucune nécessité, ne véhiculent pas de sens, procédant de la simple et infertile astuce d'organisation spatiale. Que dire également de ces nombreuses réalisations fondées sur la répartition dans le format de plans fuyant selon des logiques perspectives plus ou moins aléatoires ou fantaisistes, d'organisations spatiales évoquant inévitablement des miroirs brisés, ou du « saupoudrage » de l'espace par des éléments prélevés comme au hasard dans la photographie de Walker Evans ?

Paradoxalement (ou plutôt logiquement ?), derrière ces techniques « par défaut », plus ou moins improvisées, maladroitement mises en œuvre et non articulées à une véritable élaboration stratégique se lit en filigrane une sorte d'académisme en creux, fait de fragments mal assimilés de moments d'apprentissage des bases de la pratique plastique et de bribes d'une culture des œuvres profondément lacunaire.

Un nombre non négligeable de candidat.e.s a cette année choisi d'exploiter les possibilités induites par l'utilisation de papier calque. Les résultats présentaient un niveau de pertinence et de qualité très variable. L'usage du calque peut avoir du sens s'il est utilisé autrement que comme un évident palliatif à un manque de compétences techniques dans le registre du dessin d'observation. Certaines réalisations ont manifesté d'indéniables qualités, faisant valoir des modalités quelquefois pertinentes d'inversion, d'assemblage ou encore des dynamiques de décantation progressive jusqu'à disparition du motif.

Parmi les « tendances » relevées lors de cette session, une certaine inflation de graphismes réalisés en couture ou avec des ficelles tendues, effet de « chic » trop rarement judicieux et assumé, présentant de surcroît l'inconvénient d'être particulièrement fragiles. Plusieurs de ces productions, bien que toujours manipulées avec grande attention, sont arrivées devant le jury dans une configuration manifestement différente de celle voulue par leur auteur.e. Trop peu ont su convaincre de leur nécessité, de leur justesse.

Le jury a fait le constat d'un usage fort minoritaire, souvent peu audacieux et rarement convaincant, de la couleur. Parmi celles et ceux qui l'ont employée (dans des proportions très variables), beaucoup l'ont fait sans grande conviction ni cohérence et, manifestement, sans plaisir véritable. Faut-il y voir la manifestation d'une idée reçue selon laquelle une production en valeurs serait de facto perçue comme plus cohérente, plus efficace ? Il n'en est rien évidemment, et les candidat.e.s se préparant aux sessions à venir sont vivement encouragé.e.s à réfléchir à la fonction, au potentiel (plastique, sémantique) de la couleur dans leur travail, paramètre à l'évidence trop négligé dans la préparation cette année. En aucun cas et comme il a été maintes fois souligné dans les rapports antérieurs, le caractère graphique de l'épreuve ne justifie une éviction de principe de la dimension chromatique. L'orientation renouvelée que prendra l'épreuve à la session 2018 avec l'instauration de la note d'intention et l'ouverture à l'ensemble des techniques bidimensionnelles rendra d'autant plus pertinente et même indispensable une préparation engagée et raisonnée sur ce point.

Il importe de toujours mentionner au verso le sens de lecture du travail. Si le plus souvent celui-ci relève de l'évidence, en revanche pour quelques réalisations cette année, l'orientation a fait l'objet de spéculations restées ouvertes. Ceci a dans tous les cas desservi le.la candidat.e. S'il n'est pas impossible d'imaginer que la mise en œuvre d'une morphogenèse poly-orientée, le recours à des figurations réversibles, des effets de basculement, de désorientation spatiale s'intègrent dans une stratégie de réponse, il faut alors veiller à rendre ce choix évident, pleinement assumé. Rappelons que le candidat est invité à montrer sinon pour démontrer, en tous cas pour convaincre, si possible séduire, et que l'approximation n'est, dans ce contexte très concurrentiel, l'alliée de personne.

Deux candidat.e.s n'ont pas respecté l'interdiction des éléments mobiles, se pénalisant donc lourdement : tout doit se donner à voir sans aucune manipulation par le jury. De même, plusieurs candidat.e.s ont cru bon de joindre au verso une note d'intention ou des commentaires parfois assortis de croquis, schémas. Ces éléments, qui n'ont jamais été pris en compte ni même consultés, sont tout à fait proscrits par le règlement de l'épreuve 2017. Leur présence a même pu agacer, produisant un effet négatif en révélant un manque de confiance dans la capacité à faire sens de son travail plastique.

Insistons sur le fait que tout doit être produit sur place : le recours aux papiers peints, tissus imprimés, miroirs, pages de journaux, faux bois en imprimé, non transformés, ou en placage et toutes images non four-

nies avec le sujet est interdit. L'emploi de papiers teintés, feuilles plastifiées adhésives ou non, colorées ou transparentes est quant à lui possible.

Quelques réalisations cette année encore étaient solidaires d'un épais support de bois ne favorisant guère les manipulations lors des différentes phases d'évaluation. Le jury déconseille vivement ce type de choix.

#### Conclusion

La capacité à faire valoir un regard particulier, un positionnement vis-à-vis du monde de l'art, de son actualité comme de son histoire, a été particulièrement appréciée lorsqu'elle s'est manifestée. Que pourraient transmettre des enseignants ignorants de l'actualité et de l'histoire de leur discipline ?

En de trop rares occasions, le jury a pu repérer une familiarité lisible avec des références, démarches ou pratiques résolument contemporaines. Attention cependant aux citations trop directes, aux références plaquées qui tendent à resserrer le champ des possibles et desservent en conséquence le candidat.e.

Le jury n'est évidemment pas dans l'attente de clins d'œil, citations, éléments susceptibles d'établir une passerelle directe avec tel ou tel artiste ou œuvre. Cette forme de référence explicite n'est en rien un passage obligé, plutôt une option à ne retenir qu'avec précaution et nécessairement dans la conscience de l'effet, du bénéfice (plastique, sémantique) escompté.

Il est quelque peu étonnant cette année que les faits d'actualité et diverses « rumeurs » du monde aient été si peu présents ni interrogés dans les travaux. Plus que jamais, la mission de l'enseignant en général et en arts plastiques en particulier doit se penser comme une forme de responsabilité dans l'apprentissage de la « lecture » du monde. Un monde traversé, saturé d'images, fixes ou mobiles, pérennes, éphémères, petites et grandes, avec ou sans qualité mais toujours indissociables de logiques qu'il est essentiel d'apprendre à identifier et interpréter. La formation des élèves passe plus que jamais par l'apprentissage de langages pour écrire, penser, et bien sûr mettre en images la vertigineuse diversité de nos sociétés. Les images tendent aujourd'hui à devenir fluides<sup>16</sup>, c'est-à-dire connectées à d'autres données en réseau. Sans doute ce sujet pouvait-il aussi être perçu comme une invitation à questionner ces modalités renouvelées d'articulation entre réalité, virtualité et fiction.

Les meilleures réponses sont riches d'indices de l'implication de leur auteur.e dans le monde actuel, d'une curiosité en mouvement dont les choix plastiques constituent la matérialisation. La posture du.de la candidat.e face à l'épreuve, se révélant au travers des choix opérés, est un indice précieux quant à ses aptitudes à devenir un.e pédagogue conscient.e et confiant.e dans sa capacité à permettre, en situation d'enseignement, l'approche et le questionnement d'un monde complexe. Le jury, chaque fois que possible, a valorisé celles et ceux qui ont su prélever les problématiques à l'œuvre chez Evans et Matisse pour les considérer avec un regard contemporain connecté à des interrogations sociologiques, sociétales ou politiques.

Pour finir, ce concours n'est ni pour le jury, ni pour les candidat.e.s la fin d'un parcours : c'est un moment de rencontre en deux temps et deux espaces différents, autour d'une proposition plastique dont ils.elles sont auteur.e.s. Un moment de synthèse et de relance.

Nous attirons l'attention des candidats sur les modifications apportées à cette épreuve pour la session 2018 qui comportera désormais une note d'intention.

---

<sup>16</sup> André Gunthert, *L'Image partagée. La photographie numérique*, Paris, Textuel, 2015.



# ADMISSION

---

## 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 2017

#### Artefact

Artefact : nom masculin (mot anglais, du latin *artis facta*, effets de l'art). En anthropologie, produit ayant subi une transformation, même minime, par l'homme, et qui se distingue ainsi d'un autre provoqué par un phénomène naturel. (Source : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/artefact>)

En vous appuyant explicitement sur le dossier thématique, montrez comment la notion d'« Artefact » 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. Michel BLAZY, *Pull Over Time*, 2015, pull, chaussures, chaussettes, pantalons, appareil photo, imprimante, portable, ordinateurs, plantes, eau, 13<sup>e</sup> Biennale de Lyon – La Sucrière. Vue partielle de l'œuvre et un détail. © L.L. 2015.
2. Quentin GAREL, *Éléphant II*, sculpture en bronze, 235 x 66 x 66 cm, 2013. Galerie LJ © Photo Éric Simon.
3. Reiner RIEDLER, *Window of the World #1* (fenêtre sur le monde n° 1), série « Fake Holidays » (fausses vacances), Shenzhen, Chine, 2008. Photographie C-Print, 25.5 x 31.5 in. 39 x 47 in. Source : *Fake Holidays*, Moser Verlag, Munich, 2009.

---

Coefficient pour l'ensemble de l'épreuve : 3

#### Le sujet

– Le sujet établit une demande qu'il faut lire, comprendre, et à laquelle il faut s'efforcer de satisfaire. En l'espèce, « montrez comment la notion d'artefact peut prendre forme dans une création artistique ». La production doit donc donner à voir, davantage qu'un objet, un processus (ce qui prend forme). On ne demande pas de produire un artefact, mais bien de matérialiser, par le jeu d'une création artistique, l'idée (la notion, le concept) de fabrication humaine. Très vite s'établissent des nuances, des écarts et des tensions qu'il faut poser entre création et fabrication, sans se contenter de syllogismes faciles tels que toute œuvre d'art est un artefact / je fais œuvre / je donne donc à voir l'artefact à travers l'œuvre. Ici l'artefact est à travailler artisti-

quement. Ce qui suppose, d'une part, que l'on rend sensibles, et pour ainsi dire palpables, les opérations mentales et techniques qui donnent lieu à un artefact, et, d'autre part, que l'on s'assure de la dimension artistique de cette matérialisation.

– L'idée souvent avancée de faire un « artefact d'artefact » est séduisante, et peut s'entendre quand, sur un plan ou dans l'espace, on a représenté un objet, une construction, un appareillage, ou toute espèce d'artefact. Rien ne s'oppose à la représentation, mais à la condition d'en interroger les modalités de fabrication et d'apparition, d'être attentif au « faire image » autant qu'à l'image des objets faits.

– Parce que l'image est possible et qu'elle invite à sonder la distance qu'elle établit avec son référent, on peut être tenté de substituer le sujet simulacre à artefact, ou de glisser d'artefact à artifice et d'artifice à « mensonger ». Si les questionnements autour de la mimésis et de la fiction sont légitimes et même bienvenus, ils ne doivent pas se conduire dans l'oubli ou le déni du sujet. L'artefact n'engage pas obligatoirement un travail sur l'illusion, sur le vrai et le faux. Alors que l'artifice et le simulacre nécessitent la présence d'un référent (une production humaine ou naturelle « contrefaite »), l'artefact peut s'en passer.

#### Des pistes de réflexion

##### La proposition textuelle

Le dossier comprenait une définition du terme Artefact et une demande en relation avec trois documents iconographiques.

Le terme Artefact a plusieurs acceptions. Il s'agissait pour le candidat de prendre en compte celle énoncée dans le dossier, à savoir, en anthropologie, produit ayant subi une transformation, même minime, par l'homme, et qui se distingue ainsi d'un autre provoqué par un phénomène naturel. La définition la plus large d'artefact est bien qu'il est un objet produit intentionnellement, en vue d'un certain but, par l'homme. Ce qui entraîne, de fait, que l'œuvre d'art est, à sa façon, un artefact – et le sujet attirait notre attention dans ce sens : "Artefact : du latin *artis facta*, effets de l'art". Mais si étymologiquement l'artefact et l'artistique sont liés, si toutes les œuvres d'art sont bien des artefacts, l'inverse ne se vérifie pas toujours, loin s'en faut... Comment repérer et distinguer l'œuvre d'art au sein des artefacts qui peuplent notre monde ? – voilà la question.

Le geste inaugural de Marcel Duchamp, qui a consisté à renverser, signer et présenter au public un objet manufacturé, s'est vu refuser le statut d'œuvre d'art dans un premier temps. *Fountain* de 1917, devenu œuvre d'art, a conduit à repenser le concept d'art au-delà des définitions héritées de la conception classique. La question se pose également lorsque Andy Warhol montre *Brillo Box* en 1964 qui ne présente aucune différence visuelle avec de vraies boîtes de détergent Brillo. Comment distinguer, entre deux objets identiques, celui qui relève « de l'art » et celui qui n'en relève pas ?

Arthur Danto<sup>17</sup> précise qu'une œuvre d'art a deux particularités, celle d'être à propos de quelque chose (l'intentionnalité) et ensuite celle d'incarner cette signification. Ne peut être compris comme œuvre qu'un objet qui a été produit ou choisi, (dans le cas d'un ready-made) pour être à propos de quelque chose. L'œuvre d'art exprime donc son contenu intentionnel à travers sa matérialité.

##### Les documents

Document 1. Michel BLAZY, *Pull Over Time*, 2015, est une installation présentant différentes pièces dans le cadre de la biennale de Lyon en 2015, documentée dans ce dossier par une vue partielle et un détail. La photographie en plan large montre un ensemble de huit chaussures, objets issus de la production industrielle, de type « basket » ou « Converse », dans l'espace d'une lucarne avec un paysage en arrière-plan. Les chaussures sont disposées en deux colonnes sur des présentoirs, visibles de « profil », la pointe orientée vers l'extérieur de la lucarne, et les étagères sont progressivement inclinées à mesure qu'elles sont élevées, à la manière d'un *showroom*. Chaque chaussure remplit la fonction de micro-jardinière dans laquelle se développe une ou plusieurs plantes. Chaque basket a été pensée comme un écosystème dont le spectateur mesure l'évolution : maîtrisée dans sa conception, l'œuvre évolue de manière plus ou moins aléatoire et se transforme dans l'espace et le temps de l'exposition. Michel Blazy utilise ces chaussures comme réceptacles, voire comme socles, mais plus que cela, il leur donne une nouvelle existence, en tant que substrat et écrin, vouée à l'immobilité et au devenir végétal. Comme souvent dans son travail, le vivant est à

---

<sup>17</sup> A. Danto, *La Transfiguration du banal* (1981), Paris, Seuil, 1989, chap. I.

l'œuvre et le spectateur peut apprécier ici le détournement des mécanismes de la société de consommation : l'objet devient en quelque sorte un « jardin de résistance » miniature, concept établi par le jardinier et écrivain Gilles Clément. Ce procédé innovant de traitement des objets mis au rebut devient non seulement une opération de recyclage poétique et politique, mais questionne le statut de l'œuvre et la notion d'exposition. L'existence et l'identité de cet artefact singulier est corrélée à son contexte de production et donc aux intentions (hypothétiques ou réelles) de l'artiste.

Document 2. La sculpture de Quentin GAREL, intitulée *Éléphant II*, interroge quant à elle la notion d'artefact à travers le prisme du mimétisme, de l'artifice et du simulacre. La représentation d'une tête d'éléphant sans oreilles à échelle 1, semble surgir du mur ou le traverser tandis que la trompe vient toucher le sol. On repère les nervures du bois, matériau sculpté pour figurer la peau de l'animal. Or cette sculpture n'est pas en bois. L'objet au préalable fabriqué en bois a été moulé en bronze, puis patiné, technique qui renforce l'effet de ressemblance et a pour effet de simuler le temps qui a passé. Un trouble s'empare du spectateur, trouble perceptif dans un premier temps, puis ethnologique et artistique enfin. Qu'est ce qui distingue cette sculpture d'un trophée de chasse ? D'un objet sorti des réserves d'un musée d'Histoire Naturelle ? Sommes-nous face à un geste artistique qui sonde l'objet kitsch, ou tout simplement face à la tentative du taxidermiste de donner l'apparence du vivant aux animaux morts ?

Document 3. Le point de vue adopté par Reiner RIEDLER surplombe au premier plan des végétaux aux teintes saturées, permettant d'apprécier à droite une esplanade occupée par trois hommes saisis sur le vif. À l'arrière plan à droite des tours indiquent la présence d'une mégalopole contemporaine qui contraste avec une réplique à gauche du château fortifié de l'Alcazar de Ségovie en Espagne, à échelle réduite. Cette photographie est extraite d'une série intitulée « Fake Holidays » dans laquelle l'artiste rend compte des parcs à thème à travers le monde. Ici, *Window of the world* est le nom d'un parc à thème situé à Shenzhen en Chine qui propose des répliques à plus ou moins grande échelle de monuments ou sites internationaux. Plusieurs lectures sont envisageables pour saisir la notion d'artefact telle qu'elle est mise en jeu par les différents registres convoqués ici. La démarche de RIEDLER relève de genres multiples : la photographie documentaire, animalière, voire scientifique et sociologique (que ce soit pour étudier le comportement des espèces animales ou celui des humains, dans leur milieu naturel ou dans un environnement expérimental) et la photographie qu'on dit « artistique ». S'agit-il d'un travail documentaire dont l'objectif serait de remettre en question nos systèmes de valeurs ? D'un travail ethnologique qui étudierait l'humain et son environnement ? Ce qui est sûr c'est qu'ici l'incertitude règne et qu'elle gagne, au delà de la chose photographiée, la nature même de la photographie qui en rend compte. Les meilleurs commentaires ont su, sans statuer définitivement sur le travail de RIEDLER, relever son régime hautement indéterminable. Le monde, l'histoire humaine, son patrimoine sont fabriqués ; mais les images qui en témoignent ne le seraient-elles pas aussi ?

#### Relations des trois documents à la notion "d'Artefact"

Cette brève présentation le montre, le dossier était riche de pistes, mais aussi d'idées et de notions parfois ambivalentes ou contradictoires, qui pouvaient elles-mêmes rencontrer d'autres acceptions du terme artefact. Le sujet invitait le candidat à dégager des enjeux clairs, en faisant preuve d'un engagement qui dépassait la stratégie scolaire de l'énumération et de la déclinaison. C'est donc bien un point de vue sur le sujet qui était attendu, étayé par une investigation intellectuelle solide. Cette notion de « point de vue » est suffisamment décisive pour qu'on en rappelle l'exigence. Nous y reviendrons.

#### Le projet

– En tant qu'outil, le projet doit nécessairement servir. Support d'analyse et de réflexion, mise en place des questionnements et de la problématisation, le projet rend compte du sujet et de sa saisie ; il annonce, aussi et surtout, la réalisation à venir. Le candidat a donc la charge de veiller à la double adéquation du projet au sujet (amont) et à sa réalisation (aval). L'adéquation n'étant pas la coïncidence, des écarts peuvent exister entre ces deux étapes. Mais c'est à la mesure de la cohérence montrée par le candidat et grâce à sa capacité à articuler ses étapes de réflexion que le jury pourra cheminer avec lui et apprécier ses développements. Il n'en reste pas moins que le projet doit témoigner d'un investissement de six heures, en préparant et facilitant celui des seize heures à venir.

– On observe avec satisfaction la diminution des projets « tape-à-l'œil » qui cherchent à masquer un déficit d'idées ou d'orientations par une débauche d'effets graphiques. On peut rappeler que le projet est une projection, et qu'il faut entendre ce mot dans ses acceptions spatiale et temporelle : autant comme le passage, par transfert sur une surface plane, du dessein au dessin, que comme l'anticipation d'un résultat à venir. Grâce au projet, le candidat va pouvoir communiquer sa saisie du sujet, sa compréhension de la demande qui lui est adressée, les choix artistiques qui permettent d'engager le processus de création. On peut donc

considérer comme peu utiles les croquis qui se contentent de mimer les documents proposés sans qu'aucune perspective d'ensemble n'apparaisse. Bien communiquer n'est pas juste bien dessiner.

– À l'inverse, il ne s'agit pas non plus de sacrifier la dimension plastique et visuelle de cet outil, qu'aucun texte à lui seul ne saurait remplacer. Réduit à sa forme écrite le projet se transforme en un pensum fastidieux à lire pour le jury, et prive le candidat d'outils qui pourraient pourtant l'engager d'entrée de jeu dans l'élaboration plastique. On comprendra que si le jury se refuse à édicter une façon unique et imparable de rendre visible l'idée, si tous les moyens peuvent s'envisager (dessins, collages, transferts, photos, annotations... sur un support cartonné, un livret, une carte, un dépliant...), encore faut-il les maîtriser et les rendre féconds.

#### La soutenance

– La soutenance permet au candidat de faire état de sa saisie du sujet, d'expliquer ses choix, d'éclairer la mise en œuvre du travail, d'affirmer son ancrage dans le champ vivant de l'art. On n'oubliera pas qu'au moment où l'on soutient sa production, les choix notionnels, conceptuels, opératoires et techniques qui sont exposés oralement ont DÉJÀ été opérés (et partiellement au moins annoncés dans le projet). La totalité de ces choix, cristallisée dans la production, oriente la lecture qui est faite devant le jury du sujet et des documents.

– Le sujet (le mot et sa définition) donne des « points de vue » sur les documents. Il est donc hors de question de les décrire platement. En fait, chaque document « lu » par le prisme du sujet permet de poser un problème, un problème artistique et plastique, qui met au défi le candidat. Et rien n'oblige à entamer la soutenance par l'exposé des documents. On peut décider de donner à voir d'entrée de jeu la production, pour montrer ensuite comment les documents en ont favorisé la naissance et nourri le développement.

– Attention : ce qui est avancé oralement doit être repérable dans le travail et, inversement, tout ce qui est visible dans l'objet plastique produit est potentiellement un élément d'interrogation de la part du jury.

– Il ne suffit pas de dire qu'on « questionne l'espace » (ou le temps, ou le geste, ou la trace) pour le faire effectivement. Le jury attend des preuves, dans et par la production, de ce qui est avancé (et cela est aussi à entendre dans le sens où il demande à éprouver le propos).

– Le moment de la soutenance est l'occasion pour le candidat de livrer des références artistiques (mais pas exclusivement, voir ci-dessous). Celles-ci doivent permettre au candidat d'aider le jury à cerner ses intentions, d'éclairer le travail, de mettre des mots et des noms sur une sensibilité. D'où l'importance du choix de ce qu'on convoque. Inutile de parler de Jean Tinguely pour une production qui relève de l'organique et regarde du côté de l'abjection. En tout état de cause la « bonne référence » n'est pas celle qui s'établit sur un rapport de pure ressemblance formelle.

– Les candidats sont libres de mobiliser les ressources théoriques de leur choix pour alimenter un questionnement sur l'artefact entendu comme l'ensemble des productions façonnées par l'homme et qui le façonnent à leur tour. Les noms de Leroi-Gourhan, Michel Foucault, Hannah Arendt ou Philippe Descola reviennent dans plusieurs exposés, et donnent lieu, parfois, à des développements maîtrisés, brillants, fructueux. On rappelle malgré tout que la seule convocation d'un nom prestigieux ne peut remplacer une réflexion articulée, et qu'on attend d'un candidat à l'agrégation qu'il conduise son raisonnement par lui-même.

– On met en garde contre la fausse érudition qui chercherait à impressionner le jury. Attention aux livres réduits à leur titre ou à leur quatrième de couverture, attention aux lectures de seconde main, aux livres mal lus ou pas lus. Le candidat n'est pas tenu de tout savoir, mais d'avoir lu les livres qu'il cite et de maîtriser le propos de l'auteur (ce qui ne vaut pas quitus définitif : on peut discuter la thèse de l'ouvrage ou le positionnement de l'auteur). L'honnêteté intellectuelle se repère – autant que son absence –, et elle est valorisée.

– On met également en garde contre une supposée connivence avec le jury qui dispenserait le candidat de définir et de justifier l'emploi de concepts ou de termes comme « lignes d'erre » (Fernand Deligny) ou « plan d'immanence » (Gilles Deleuze). Inversement, le candidat qui pense avoir forgé de toutes pièces l'expression « inquiétante étrangeté » doit savoir qu'elle a une histoire, et un auteur (Sigmund Freud) et qu'il est difficile de se l'approprier avec un sens différent. La soutenance peut s'abreuver à toutes les sources, mais il convient alors de leur rendre justice. Les emprunts au champ des sciences humaines (de l'anthropologie, de l'esthétique, de la philosophie ou de toute autre discipline) ne doivent pas devenir les béquilles d'un propos chancelant, et ils ne doivent jamais être imposés comme des arguments d'autorité.

– Il faut enfin veiller pour la soutenance à maintenir l'équilibre entre un excès de préparation (qui amène certains candidats à lire un texte écrit de bout en bout, en privant potentiellement l'exercice de l'aération dont il a besoin) et une désinvolture étudiée, au motif que les artistes sont « comme ça ».

– Préconisation : écrire la trame de sa soutenance et, dans le temps disponible avant la rencontre avec le jury, la proposer à son entourage. En veillant bien à respecter les 10 minutes imparties (ni plus ni moins : ces 10 minutes sont en effet nécessaires pour éclairer la totalité des choix opérés au regard du sujet proposé).

#### L'entretien

– Des œuvres et des productions on peut toujours parler ; sur les œuvres et les productions on peut toujours statuer, poser un regard sensible et critique. C'est même la raison d'être de l'épreuve de Pratique et création plastiques. Dès lors, rien ne justifie le relativisme qui prendrait la forme du : « Pour moi... » ou celle du : « moi personnellement, j'y vois... », entendues comme : « moi j'y vois ça mais ça n'engage que moi, et vous autre chose... mais ça n'engage que vous ! ». Si l'on veut éviter l'aporie du « à chacun ses goûts », qui verrouille toute ambition d'expertise et de jugement (dont on peut rappeler qu'il est pour Kant universel même s'il est sans concept), alors on doit accepter l'idée que la vérité de l'œuvre ne gît pas dans le recoin d'une conscience isolée. Et seul un examen collectif (examen dont les critères ultimes sont eux-mêmes validés par le jury et les candidats, ensemble) permettra de dégager la singularité d'une création artistique – qu'il s'agisse de la production du candidat, des œuvres référencées par les documents dans le sujet proposé, ou de toute œuvre d'art convoquée pour nourrir la discussion.

– De là, il s'ensuit que l'entretien ne doit pas non plus prendre la forme d'un affrontement qui verrait s'opposer des subjectivités dressées les unes contre les autres. Si le jury est constitué de trois examinateurs, c'est un atout pour le candidat, et pas la menace d'une sanction définitive. Il faudrait pouvoir se dire : « j'ai devant moi trois personnes qui peuvent, certes, pointer des faiblesses dans mon travail, mais qui surtout m'aident à le voir et à en cerner les enjeux ». Il faut entendre ce que dit le jury, ce qui se cache (ou pas) derrière la question posée, et comprendre que si la même question revient trois fois de suite sous des formes différentes, c'est qu'en l'état les réponses apportées ne « répondent » pas. On se souviendra que les questions construisent, autant que les réponses. Et si les questions ne sont effectivement pas des attaques, il n'y a pas lieu de sur-réagir, ou d'occuper le terrain artificiellement en parlant, en discourant, en faisant traîner... ou en retournant les questions au jury.

– Préconisation : être attentif au jury, à ses éventuelles manifestations d'incompréhension ou d'impatience. Le laisser poser les questions qu'il a à poser. Ne pas s'effondrer en supposant que les jeux sont faits ; prendre le temps de reconsidérer ses hypothèses et surtout ses certitudes, quitte à réinterroger l'édifice élaboré en amont. Ne pas oublier que l'écoute et la réactivité sont deux qualités prisées chez le candidat, autant que chez l'enseignant dans sa classe.

#### La réalisation

– Afin de se donner toutes ses chances, le candidat doit connaître et respecter les contraintes et le cadre du concours : un peu plus de 9 m<sup>2</sup> pour réaliser et exposer, un sol bâché, des murs sur lesquels on ne fixe rien (des panneaux peuvent être mis à disposition), en principe pas de suspension à partir des plafonds, et aucune préfabrication d'aucune sorte.

– Ce qui se voit est obligatoirement fait sur place. Si on ressent le besoin de rehausser un volume on peut prendre une chaise mais elle est dissimulée. S'en souvenir : l'objet ready-made est systématiquement banni. On a évidemment le droit d'utiliser (sans le dissimuler) un vidéoprojecteur pour projeter une image, mais l'appareil (sa présence, sa fonction, sa nature) ne doit pas alors rentrer dans une narration plus large qui l'engloberait en tant que motif comme dans certaines propositions de Rodney Graham (cf. *Torqued Chandelier*, 2004) ou de Tunga (cf. *Aô*, 1981). Idem pour les portants, les lutrins, les chevalets. De façon générale, une grande neutralité et discrétion sont requises pour tous les éléments destinés à la présentation du travail. La note de service publiée au B.O. n° 44 du 16 décembre 2016 apporte des précisions utiles sur ce qui est proscrit et autorisé dans le cadre de l'épreuve d'admission, en rappelant notamment que « tout élément matériel ou formel que le candidat souhaite introduire dans sa production doit obligatoirement donner lieu à transformation ou intégration plastique pertinente et significative. En conséquence, l'utilisation en l'état de tout objet extérieur manufacturé est proscrite, de même que sa présentation non intégrée à un dispositif plastique produit par le candidat. » Il appartient donc au candidat d'évaluer avec lucidité ce qui est attendu et attendu par « transformation ou intégration plastique pertinente et significative ». En réponse à « artefact », des candidats ont pu intégrer à leur proposition des plantes en pots, des sous-verres, des briques...

sans que cela pose aucunement problème. Est par contre problématique et répréhensible l'assemblage sur le lieu de l'épreuve de kits préfabriqués à la maison : tasseaux de bois déjà découpés, chanfreinés, prépercés et fraisés qui n'attendent plus qu'un assemblage express pour configurer une structure, un échafaudage, un espace... Un légitime souci d'équité impose de soumettre l'ensemble des candidats à cette règle, sans quoi certains pourraient recourir aux kits et d'autres pas ! Le cas du châssis de bois déjà fait n'appelle pas de remarque particulière : dans la mesure où la toile recouvre ce châssis et où cette toile est (au moins) partiellement recouverte, rien n'en interdit l'emploi.

– La production devrait témoigner d'une maîtrise graphique, picturale, technique... irréprochable. Pas d'à peu près, de maladresses, de cache-misère, de « comme si »... On attend du candidat un recul distancié et réfléchi sur les effets produits dans son travail, qu'il s'interroge sur les écarts éventuels entre les intentions initiales et ce qui est effectivement donné à voir.

– Les candidats ont par ailleurs intérêt à se demander si tout ce qu'ils fabriquent et présentent, en lieu et place de l'œuvre, est tout d'abord perçu, et, ensuite, indispensable. Question possible du jury : « pourrait-on se passer de ça (cette vitre / l'image de ce sous-bois / ce panneau excentré dans ce grand polyptyque) ? ».

– Les choix de présentation sont également fondamentaux. Ils donnent sens à la proposition, et le jury ne se prive pas d'interroger le candidat sur la scénographie arrêtée. On rappelle qu'une quinzaine de minutes est laissée au candidat avant sa soutenance pour disposer le jury, décider du point de vue qui sera adopté sur son travail, orienter le regard et l'attention. La production elle-même peut être très légèrement déplacée (pour ces mêmes raisons) mais en aucun cas modifiée dans sa nature ou son aspect. Il faut savoir que le jury s'est au préalable déplacé devant les productions, il a pu en faire physiquement le tour, a pris connaissance des propositions et attend la confirmation de ses intuitions... ou des éclaircissements sur ce qui en l'état reste encore indécidable.

– Si la frontalité est requise, que les coulisses ou le verso de la réalisation doivent rester dans l'ombre, on met tout en œuvre pour façonner l'espace à percevoir dans cette optique. Si à l'inverse la production ne privilégie aucun angle ou plan particulier, son auteur s'assure qu'une circulation est possible et même suggérée sur son pourtour. Il n'oublie pas que la disposition des trois chaises des membres du jury détermine, pendant tout le temps de l'oral, un certain regard, une hiérarchie entre ce qui est vu et ce qui reste dissimulé ou juste entr'aperçu. Mais qu'on se rassure : comme tous les ans le jury de cette session s'est rendu disponible pour repérer et apprécier toutes les subtilités de fabrication, et s'assurer qu'aucune dimension essentielle du travail n'échappait à son attention. C'était bien le moins avec un sujet comme « artefact ».

---

## RAPPORT SUR L'ÉPREUVE DE LA « LEÇON »

---

Coefficient de l'épreuve : 3

### Préambule

Les résultats de la session 2017 à l'épreuve de Leçon de l'agrégation externe d'arts plastiques attestent globalement d'une meilleure préparation. La prise en compte de certaines remarques et des conseils formulés dans les différents rapports de jury est manifeste. Les moyennes (6,89 pour les présents, 10,74 pour les admis) ont ainsi progressé. Cependant, le nombre persistant et important de notes comprises entre 1 et 3/20 montre *a contrario* que certains candidats ignorent encore ce qu'est cette épreuve et le niveau requis.

Le présent rapport vise à faire un état de la session qui vient de s'achever et à constituer un outil de formation pour les futurs agrégatifs. Sa lecture attentive, accompagnée de celle des rapports précédents, permettra de mieux cerner les enjeux de l'épreuve et d'éviter un certain nombre d'écueils.

Participant d'un concours d'excellence, la leçon d'agrégation attend des candidats des connaissances relevant de champs multiples (histoire de l'art, sciences de l'art, esthétique, didactique, pédagogie...) et des compétences plurielles, à la fois disciplinaires et transversales. C'est grâce à cette combinaison que le jury peut jauger et identifier les profils susceptibles de proposer un enseignement efficient, fondé sur des savoirs maîtrisés et des contenus repérés, et dont les conditions de mise en œuvre avec les élèves sont réalistes et lucides. Il est ainsi attendu des candidats qu'ils soient capables de s'inscrire dans une pensée dynamique, « questionnante », informée et raisonnée, pour se saisir des questions de l'art (et) pour enseigner.

Cependant, il n'est pas attendu des candidats qu'ils soient des praticiens de l'enseignement accomplis. L'exercice en jeu, dans lequel les connaissances sont mobilisées au service d'un enseignement en devenir, laisse la place au doute et à l'hypothèse. Le jury a ainsi apprécié les projets témoignant d'un parti pris assumé, inventif parfois, irrigués par une réelle réflexion sur les contenus et les choix pédagogiques, même si certains points s'avéraient instables ou imprécis. Toute la gamme de notes a d'ailleurs été utilisée et l'excellence a été saluée, avec à deux reprises celle de 20/20.

Il convient de rappeler ici que l'épreuve ne s'arrête pas à l'exposé du candidat. Le temps d'échange qui le prolonge doit être réellement mis à profit pour enrichir le propos, ou le reconsidérer en partie, et manifester par là réflexivité et mobilité intellectuelles. Une bonne préparation ne pouvant faire l'économie d'une connaissance précise des textes institutionnels, et particulièrement des programmes du lycée et du cadre réglementaire de l'épreuve (arrêté du 13 juillet 2010, J.O. du 17 juillet 2010 et nouvel *arrêté du 30 mars 2017 modifiant l'arrêté du 28 décembre 2009 en vigueur à la session 2018*), la fréquentation des sites du Ministère de l'Éducation nationale (*Eduscol* et *Devenir enseignant*) est impérative.

### Exploiter le sujet

#### S'emparer du sujet dans sa globalité pour entreprendre l'analyse

Les sujets proposés aux candidats sont composés de trois documents iconographiques couvrant une période variable (l'un d'entre eux datant d'avant la Modernité, les deux autres appartenant aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles) assortis du thème à traiter : l'espace scénarisé, la notion de solide, la capture de l'instant, art et marchandise, l'hybridation, le socle, l'animal au musée, la figure... Ces quelques exemples, puisés dans la session, rappellent que les sujets peuvent être en relation directe avec les programmes d'enseignement du lycée ou y faire référence.

Dans tous les cas, il est impératif – comme l'ont fait la plupart des candidats au début de leur préparation comme en ouverture de leur exposé oral – de se livrer à un travail lexical exigeant, articulé au champ des arts plastiques. Précision et rigueur sur les termes sont, en effet, requises pour s'emparer pleinement des documents et envisager le sujet donné dans toutes ses dimensions et dans son épaisseur conceptuelle. Il est également nécessaire de s'approprier l'ensemble des informations fournies dans le sujet, dont les cartels et les précisions données sur les œuvres.

Par ailleurs, bien garder en tête que de cette analyse découlera le projet d'enseignement évitera peut-être certaines élucubrations et investigations par trop lointaines des attentes de l'école et de l'acte d'enseigner.

#### **Analyser le corpus en tant que plasticien**

Deux temps sont ici à rappeler et à distinguer : celui de la préparation et celui de l'épreuve (oral et entretien). Si dans le cadre du premier, l'analyse des œuvres peut s'envisager de manière assez complète, sinon exhaustive, elle doit toujours être menée à la lumière du sujet donné dans le temps de l'oral.

Il est attendu de cette analyse qu'elle soit celle d'un plasticien, capable de combiner différentes approches (iconique, plastique et technique, sémantique), fort d'un regard sensible et attentif, et de connaissances artistiques, historiques, théoriques. Cela a été déjà mentionné par le jury dans le précédent rapport mais convient d'être répété. L'étude des constituants plastiques est un moment incontournable de l'analyse d'une œuvre, quelle que soit sa forme.

Manifestement, ce sont toujours les œuvres du passé que les candidats peinent à investir, souvent faute de repères et de jalons structurants en histoire de l'art. Ce n'est qu'avec la maîtrise d'un socle solide de connaissances, et la compréhension des phénomènes artistiques dans les différents moments de leur histoire, que les œuvres, même inconnues, deviennent accessibles. Hypothèses, rapprochements stylistiques, éléments esthétiques, etc. peuvent alors être formulés ou convoqués avec discernement, et non de manière hasardeuse.

Les manques théoriques, et la difficulté qui en découle à appréhender la nouveauté, ont engendré des analyses déséquilibrées, privilégiant une œuvre ou deux, négligeant grandement la troisième. Ce n'est pas une stratégie porteuse, d'autant que la gestion du temps, la recherche d'équilibre entre les composantes d'un propos et la capacité à prendre en charge l'imprévu relèvent pleinement des gestes professionnels. Enfin, le jury a déploré de très (trop) nombreuses approximations de savoirs savants de la discipline comme de la maîtrise du vocabulaire spécifique : composition et organisation, poïétique, académisme, pour citer quelques termes.

#### **Analyser le corpus de manière dynamique**

Mettre en confrontation les documents du corpus, faire dialoguer les œuvres pour qu'elles s'éclairent les unes les autres, permettent de gagner en efficacité dans la saisie du sujet et de témoigner d'un savoir faire particulier, autant universitaire que professionnel.

Les analyses les plus abouties de cette session se sont fondées sur deux stratégies, présentant un caractère opérationnel par la construction rigoureuse du propos et la logique qui s'en dégageait. S'appuyant sur une problématisation artistique introduite d'emblée, certains candidats ont étudié le corpus d'œuvres de manière transversale grâce à quelques entrées bien définies. Par exemple, pour le sujet *l'acte de dessiner*, le propos a été construit selon trois axes : l'espace du dessin, le dessin dans sa relation au temps et le corps dans l'espace. Les autres, après avoir mené, tour à tour, l'analyse des œuvres du corpus, se sont livrés à une problématisation favorisant une lecture transversale et articulée des trois documents.

Retenons de ces procédés qu'ils ont en commun de s'inscrire dans une méthodologie, qui – c'est important de le souligner – peut s'acquérir par l'entraînement et l'exercice. Indéniablement, la confrontation est le moyen le plus efficace pour s'emparer des œuvres de façon dynamique et féconde car elle les met en tension, en perspective, en comparaison. Reste à bien choisir l'axe (ou les axes) privilégié(s) pour que cette analyse soit structurée, rigoureuse, fluide et intelligible.

Comme stipulé dans la consigne de l'épreuve, d'autres références peuvent venir affermir et étayer le propos. Rappelons une fois encore que citer un nom d'artiste, un titre d'œuvre ou un mouvement artistique ne sert en rien la démonstration conduite, si rien n'est justifié ni explicité. Les analyses les plus convaincantes ont été d'ailleurs celles qui s'étoffaient de quelques références (puisées dans le champ des arts plastiques et/ou dans les autres formes artistiques) mais dont l'articulation au corpus et aux axes d'analyse choisis était exprimée et argumentée. Elles devenaient alors pertinentes et éclairantes, gages d'une culture riche et ouverte et de connaissances assimilées.

#### **Transposer : faire d'un savoir savant un contenu d'enseignement**

L'épreuve de leçon implique la détermination d'un objet d'enseignement en vue de proposer une séquence à l'intention d'élèves de second cycle. Cette dernière doit donc impérativement découler de l'analyse menée préalablement et s'inscrire dans les programmes du lycée.

A quelques reprises, le jury a pu observer des glissements sémantiques et conceptuels, dont certains n'ont pu être expliqués par les candidats : le sujet *la tache* devenant *l'effacement* dans la séquence ou *la figure* devenant *l'informe*, par exemple. La transposition didactique ne doit en rien être une évacuation ou un contournement du sujet mais bien le processus par lequel un contenu identifié est adapté pour être travaillé en classe. Cette activité par laquelle un objet de savoir savant devient un objet de savoir à enseigner (Y. Chevallard, P. Perrenoud) requiert une problématisation.

Lors de cette session, les meilleurs candidats ont formulé un faisceau de questions, à partir de la problématique artistique, pour en extraire une qui, énoncée de sorte à faire apparaître un véritable problème (un défi à la pensée, disait le rapport précédent), devenait le point de départ du projet d'enseignement. Malgré un questionnement plus faible ou inabouti, une grande partie des autres candidats a pu formuler, plus ou moins explicitement, une question d'enseignement (ou question de formation) pour la séquence, grâce au repérage des notions en jeu dans le corpus d'œuvres. Voici quelques problématiques proposées lors de cette session. Comment laisser surgir le hasard dans un processus artistique pensé ? En quoi l'espace est-il le théâtre de l'intention du geste ? Le support a été longtemps caché et a été révélé comme objet d'expérimentation. Comment traiter le support comme sujet d'une production plastique aujourd'hui ? Par quels moyens plastiques et quel dispositif de monstration l'artiste peut-il introduire de l'étrangeté ? Comment rendre sensible l'expérience d'un espace ?

Les questions les plus opérantes ont été celles qui n'amenent pas une réponse unique et immédiate mais ouvraient à des voies multiples. Cela entrait en écho avec le mot de B. A. Gaillot selon lequel, sans problème, il ne peut y avoir de divergence dans les réponses des élèves. En l'absence de cette mécanique de questionnement, certains projets d'enseignement se sont révélés pauvres, réduits à des exercices ou à des manipulations infondées.

#### **Choisir un niveau d'exercice et concevoir le cadre du projet d'enseignement**

Quelques candidats ont décliné le sujet de leur dossier sur différents niveaux du lycée, pour les enseignements facultatif et de spécialité, afin de dégager finalement la piste retenue. Les autres ont déterminé le niveau sans mener cette investigation mais en légitimant toutefois leur choix à la lumière des entrées de tel ou tel programme. Malgré quelques erreurs, une bonne connaissance globale des programmes, ainsi que des questions limitatives de Terminale, a été constatée.

En revanche, la capacité à bien énoncer ce qui va être enseigné, les objectifs poursuivis et les apprentissages qui vont en découler, s'est avérée plus fragile, voire très peu maîtrisée dans de nombreuses prestations. Nécessité est de faire apparaître les choix comme tels, et non comme des évidences. Chaque sujet pouvant induire des scénarios pédagogiques multiples, il s'agit, en effet, de déterminer en conscience sa stratégie propre, d'assumer ce parti pris et les modalités retenues dans le dispositif, et de pouvoir les justifier.

Si les différents champs de compétences travaillés au lycée sont généralement connus, les apprentissages effectifs de la séquence sont souvent peu articulés à ces ensembles. Il n'est pas rare non plus que seuls les intitulés soient mentionnés. Quels qu'ils soient, les acquis spécifiques de la situation exposée sont à préciser et à articuler aux objectifs visés.

Cela est compréhensible dans le cadre de l'agrégation externe, peu de projets d'enseignement se sont inscrits dans une progression (sur les trois niveaux du lycée et/ou en continuité du collège). Quelques candidats ont néanmoins envisagé les prérequis de leur séquence ou ses prolongements. Cela montre qu'ils ont bien compris qu'une situation d'enseignement est le maillon d'une chaîne, d'un continuum d'apprentissages.

#### **Mettre en œuvre un enseignement**

Dans l'ensemble, les conditions matérielles et spatiales de la pratique des élèves ont été plutôt bien anticipées. En revanche, la durée de la séquence et des séances est une donnée qui a semblé échapper au réalisme et au bon sens dans bon nombre de présentations. Ainsi, des séquences ou des phases de travail très longues ont pu être proposées (5 séances de 5 heures d'affilée pour le cycle terminal en spécialité ou 3 heures pour mettre en forme un projet à l'ambition graphique et artistique réduite).

La récurrence de certains scénarios pédagogiques a été remarquée par le jury, le suivant en particulier : visite avec une collecte (matérielle, photographique), projet graphique, réalisation (souvent pensée comme une pratique de réinvestissement), verbalisation face à l'accrochage des réalisations des élèves dans les couloirs et apports culturels. Nous rappelons ici qu'il n'y a pas de scénario-type attendu. L'inventivité en arts plastiques se situant aussi dans ce que l'enseignant propose à ses élèves, tout dispositif est recevable, à condition toutefois que sa logique interne soit pensée, que les apports de chacune de ses phases s'inscrivent dans une économie d'ensemble cohérente et que la pratique y soit bien centrale. L'anticipation des réponses plastiques des élèves a été un moyen utile d'éprouver l'efficacité du dispositif conçu et sa faisabilité.

Énoncer des phases de travail sans expliquer ce qui s'y joue ne peut satisfaire le jury puisque l'action pédagogique n'est en rien rendue lisible. Cette difficulté à se projeter et à témoigner de rigueur a amené certains candidats à buter sur des questions pourtant simples et évidentes. Comment les élèves vont-ils se mettre au travail ? Que vont-ils apprendre ? Comment vont-ils prendre conscience de ce qu'ils ont acquis ? Quelles traces gardent-ils des apports culturels et théoriques ?

Des connaissances assimilées et actualisées en didactique des arts plastiques et en pédagogie sont à mobiliser lors de l'élaboration du dispositif d'apprentissage – de la prescription des tâches à l'évaluation, en passant par la conscientisation de la pratique – et dans le recul réflexif que l'on peut prendre sur sa propre intention et ses choix. À cet égard, les termes spécifiques sont à maîtriser ; pratique exploratoire, exercice ou encore verbalisation ont un sens précis dans la discipline qu'il faut utiliser à bon escient lors de cette épreuve.

Faute de temps, deux points sont souvent restés embryonnaires : l'évaluation et les références. Pour la première, ses modalités et sa caractérisation sont à préciser, ainsi que les capacités et connaissances qui en seront l'objet. Des évaluations sommatives critériées ont été nombreuses ; elles gagneraient toutefois à viser une dimension formative et à mieux s'articuler aux compétences des élèves spécifiées dans les programmes. Pour les secondes, la façon dont les œuvres sont travaillées en classe (recherche, analyse, articulation pratique-culture, apports individuels et collectifs en classe de Terminale...) et ce qu'elles apportent au dispositif et, plus largement, au parcours de formation de l'élève, doit faire l'objet d'une attention pédagogique particulière, bien plus soutenue et exigeante que ce que la plupart des candidats ont montré.

Quand elles sont abordées, les dimensions partenariales ont également peu fait l'objet d'une réflexion solide et étayée. Souvent réduites à une visite dans un lieu muséal (Musée Rodin notamment) ou à l'intervention d'un professionnel de l'art et de la culture, elles ont laissé apparaître un désengagement du professeur, déléguant sa responsabilité pédagogique dès lors qu'il recourait à une personne extérieure. Ce n'est que dans de rares propos que les candidats ont pensé le partenariat en le co-construisant avec la structure (contenus et organisation) et ont envisagé avec lucidité leur rôle dans le projet. La posture enseignante ne s'improvise pas. Elle doit se construire avec bon sens et engagement, réflexivité et responsabilité, pour satisfaire aux exigences du métier (Référentiel de compétences professionnelles des métiers du professorat et de l'éducation, BOEN du 25 juillet 2013), dans le respect des valeurs qui sont les siennes. Penser sa place et celle des élèves, dans un dispositif pédagogique rigoureux et dans une projection consciente dans la réalité de la classe et hors de la classe, seront des manifestations appréciées de ces compétences à acquérir ou à conforter.

Nous attirons à nouveau l'attention des candidats sur la modification suivante pour la session 2018 : la prise en compte des dimensions partenariales de l'enseignement d'arts plastiques fera l'objet d'un temps (10 minutes) et d'une notation (5 points) dédiés.

#### **Présenter la leçon à l'oral**

Pour ce moment de l'épreuve, il est nécessaire pour le candidat de développer une stratégie de gestion du temps, de l'espace et de la communication. La prise en compte de ces fondamentaux s'inscrit dans la dimension professionnelle de l'épreuve et atteste d'attitudes et de capacités propres à l'exercice du métier. Dans la qualité de l'acte social que constitue cet oral, entretien compris, seront appréciées les compétences communicationnelles des candidats ainsi que leur aptitude à rendre accessible et intelligible le cheminement intellectuel qui a été le leur, de l'analyse du sujet à la situation d'enseignement. Leur goût pour l'art et l'enseignement gagnera à irriguer le propos.

Il est ici rappelé que le jury est composé de trois personnes et que sont offertes les conditions matérielles et spatiales nécessaires à cet exercice, avec mise à disposition d'un bureau, d'un tableau et d'un *paperboard*.

#### Prendre en compte le temps

Il est utile de prévoir un instrument qui permette, d'un simple regard, de mesurer l'écoulement du temps. En début d'épreuve, le jury rappelle systématiquement les conditions de celle-ci et prévient les candidats du temps qui leur reste, cinq minutes avant le terme du temps imparti.

Ne pas s'emparer des trente minutes dédiées à l'exposé manifeste une difficulté d'adaptation aux contraintes temporelles de l'épreuve. Les prestations les plus courtes de la session (de trois à presque dix minutes non utilisées) résultaient pour la plupart d'un manque de contenu ou d'une incapacité à développer le projet pédagogique. Inversement, l'exposé oral ne peut excéder la durée réglementaire. Lorsque c'est le cas, le candidat est interrompu par le jury.

Sans toutefois quantifier le temps à consacrer à chacune des composantes de l'oral (au risque de formater les prestations et d'aller à l'encontre des stratégies personnelles qui sont à inventer), il faut réaffirmer la nécessité de trouver un équilibre pertinent dans lequel aucune des composantes de l'oral n'est sacrifiée : analyse, problématisation, transposition didactique, projet d'enseignement et dimensions partenariales. Aussi, il est à déplorer les propositions pédagogiques très lacunaires présentées cette année. Une attention accrue doit être portée à la gestion du temps (de la préparation comme de l'oral) car elle participe des gestes professionnels dans la conduite de la classe.

Rappelons enfin que tout ce qui fait défaut dans l'exposé oral, ou apparaît trop implicite ou imprécis, est nécessairement abordé par le jury au cours de l'entretien.

#### Investir efficacement l'espace pour servir sa démonstration

L'espace doit aussi être pris en compte. Le candidat, face au jury, dispose d'un espace aménagé proche de celui d'une salle de cours. Il lui appartient d'intégrer la position du jury dans ses déplacements et dans la façon de mobiliser les supports fournis.

Sa place dans l'espace doit être réfléchie et cohérente avec ce qu'il dévoile ou énonce : ne pas faire écran entre le jury et le tableau alors que des informations y sont écrites ou que les reproductions d'œuvres sont affichées. Agir dans l'espace contribue à la clarté de la démonstration et lui confère un dynamisme et un rythme propre à mobiliser l'attention de l'auditoire.

Le rôle dévolu au corps témoigne également d'une aptitude à enseigner et à incarner la posture du professeur. Ainsi est-il peu judicieux de s'asseoir tout au long de l'oral et de ne pas recourir au matériel mis à disposition pour (dé)montrer sa capacité à se projeter dans l'exercice du métier. *A contrario*, quelques candidats ont choisi de s'approcher du jury pour favoriser les interactions et une communication plus étroites, sans toutefois être intrusifs. Cette conscience des espaces est appréciée dans le contexte de la leçon. S'il n'y a pas de gestuelle professionnelle académique attendue, une réflexion portée à ce qui, dans la mise en scène du corps, peut préfigurer une posture enseignante engagée, authentique et convaincante s'impose.

#### Recourir aux auxiliaires pédagogiques et en maîtriser les usages

La communication ne se réduisant pas à la forme orale, les auxiliaires pédagogiques (tableau, *paperboard*) sont à mobiliser au cours de l'exposé pour soutenir sa présentation et témoigner de ses savoir-faire. Des stratégies liées à l'usage de ces auxiliaires pédagogiques sont à élaborer.

Au cours de la session, le jury a pu observer des candidats qui affichaient des supports préparés à l'avance. Ceux-ci étaient ensuite commentés, voire complétés, par des mentions écrites. D'autres ont réalisé au tableau des croquis, des listes de notions, noté la problématique, ébauché des cartes mentales... pour constituer des traces visuelles ou écrites de leur cheminement, pour le jury comme pour eux-mêmes.

Quelle que soit la conduite choisie, une interaction entre ces éléments et l'expression orale est à trouver. Par conséquent, il faut choisir chaque modalité d'énonciation (paroles, supports rédigés, schémas ...) pour son apport spécifique à l'exposé, et éviter les redondances.

L'investissement de ces supports (dont la taille et la qualité de la graphie, l'organisation des informations par rapport au sens de lecture) et l'articulation avec ce qui a déjà été produit doivent être l'objet d'attention pour être opérants. A de nombreuses reprises, la disposition des supports proposés mettait en échec leur lecture et ne respectait pas la chronologie de l'exposé ni la discursivité de la pensée. Par ailleurs, les croquis, souvent réalisés avec détachement, ont peu été probants. Lorsqu'elle est convoquée, l'expression graphique gagne à être pleinement assumée, dans sa forme comme dans sa fonction.

#### S'adresser à un public

L'adresse à un public passe par deux instruments corporels fondamentaux que sont le regard et la voix. La modulation de cette dernière permet de structurer le propos et de gagner en clarté. Elle doit contribuer à instaurer un climat propice à une bonne captation des informations et à la concentration. A ce titre, elle ne peut être perçue comme professionnelle lorsque le jury peine réellement à entendre ce qui est énoncé.

La correction de l'expression du candidat et le recours à un registre adéquat sont des indicateurs importants pour le jury car ils renvoient à l'une des compétences communes à tous les professeurs et personnels d'éducation : la maîtrise de la langue française à des fins de communication. La fluidité du propos tient aussi à sa mise en forme compréhensible et claire, évitant le jargon inutile et les formulations ampoulées. Il y aurait erreur à assimiler complexité des contenus à la complication de l'expression !

Si, sans nul doute, l'exercice de la leçon présente une part d'artificialité (le contexte du concours n'est pas celui de la classe), le jury peut toutefois observer et apprécier, au travers des choix effectués, des qualités manifestes ou plus en germe.

#### Réagir lors de l'entretien

Quelle que soit la durée de l'exposé du candidat, l'entretien ne doit pas excéder quarante-cinq minutes. Ce dernier vise à prolonger ce qui vient d'être dit et à faire surgir des potentialités. Il est attendu du candidat qu'il soit en capacité d'explicitier, d'approfondir, de développer, de reformuler ou de reconsidérer sa proposition initiale. Il s'agit donc de justifier ses choix, d'argumenter son propos et d'apporter des connaissances de registres divers (historiques, théoriques, didactiques, pédagogiques...) pour les étayer, leur donner plus de consistance et d'envergure. Lors de la session 2017, les entretiens les plus féconds ont été ceux qui ont permis la co-construction des contenus, qu'ils soient théoriques ou pédagogiques.

Le jury n'est pas là pour valider ou invalider ce qui vient d'être dit ou fait. Son rôle est de questionner pour faire évoluer, soit dans le sens choisi par le candidat, soit en proposant d'autres directions - ces dernières restant toujours des possibles, non des injonctions. Pour ce faire, il prend toujours appui sur l'exposé et pose les questions dans la chronologie de l'épreuve. La définition des termes du sujet et l'analyse sont donc, si besoin, réinterrogées en premier.

Face aux questions du jury, deux écueils, repérés lors de la session, peuvent être mentionnés. Le premier consiste pour le candidat à recevoir les questions comme une remise en cause radicale de ce qu'il a avancé, l'amenant à renoncer brutalement à assumer ce qu'il a élaboré préalablement. Or, il s'agit bien d'approfondir la pensée et la proposition par le dialogue, non de tout reconstruire *ex nihilo*. Le deuxième écueil consiste à retourner la question au jury. Cette attitude est très pénalisante car elle montre que le positionnement du candidat par rapport au jury dans le cadre du concours est ignoré.

L'enjeu de l'entretien consiste autant à évaluer la pertinence des réponses aux questions posées qu'à apprécier les capacités du candidat à reconsidérer certains aspects du propos initial et à témoigner d'une réelle mobilité intellectuelle. Par conséquent, les candidats les plus convaincants dans le temps d'échange ont été ceux qui réfléchissaient avec le jury, qui se saisissaient des pistes lancées pour progresser dans leur pensée et se positionner personnellement, ceux donc qui étaient ouverts et attentifs aux suggestions.

Rappelons que le jury n'a pas en tête une analyse préfigurée pour le sujet donné ni un modèle particulier de cours d'arts plastiques. Il est là pour sonder le candidat dans les différents registres concernés par l'épreuve, pour éprouver ses connaissances, ses compétences et sa capacité à manifester une pensée en action et en mouvement. L'entretien n'est en aucun cas le lieu des certitudes ni des réponses attendues, c'est un terrain de recherches, de questionnements et d'hypothèses. L'élaboration de raisonnements par le dialogue avec le jury permet en effet de revenir sur des représentations propres au champ de l'histoire de l'art comme à celui de la pédagogie.

Toutefois, quelques candidats ne sont pas parvenus, par l'exposé et l'entretien, à exprimer un propos clair et intelligible. Cette impossibilité à se faire comprendre les a disqualifiés. Pour mieux réussir, il convient *a minima* de veiller à ce que les différentes étapes de leur pensée soient bien articulées et explicitées.

L'entretien a aussi mis en lumière les fragilités et les difficultés des candidats, notamment quand le jury sollicitait des approfondissements, des justifications ou des précisions (sur un artiste, un courant de pensée, un modèle pédagogique...). Ne pas pouvoir résister au questionnement témoigne sans conteste du manque d'assise des savoirs, ce que le jury a pu regretter à ce niveau de concours.

Certaines questions ont pu ouvrir des perspectives liées à la sécurité physique et morale des élèves. Elles sont souvent perçues comme pointant définitivement une faille dans ce que le candidat a proposé. Il n'y a pourtant pas lieu de s'émouvoir d'une vigilance raisonnée aux questions de sécurité, qui s'inscrit dans la sixième compétence (Agir en éducateur responsable et selon des principes éthiques) du référentiel déjà cité.

Ainsi ce type de questions vise-t-il à mesurer le degré de conscience du candidat d'une conflictualité ou de tensions potentielles en relation avec le cours qu'il propose. Il s'agit d'évaluer sa réactivité et la pertinence des stratégies envisagées pour garantir le bon déroulement de l'enseignement.

A quelques reprises, il a été constaté qu'à travers des dispositifs pédagogiques liés à des modalités de transgressions sociales, le futur professeur d'arts plastiques déléguait un peu facilement la responsabilité d'une négociation durant le cours, ou de la gestion d'un conflit, à un acteur comme le professeur d'Histoire-géographie pour ses compétences en EMC (Éducation morale et civique). Être professeur d'arts plastiques implique de réfléchir aux situations participant de l'exercice du métier et d'anticiper les difficultés pour y remédier, en pleine conscience de sa responsabilité et de son rôle et en connaissance du cadre institutionnel.

La faible part de l'exposé réservée aux dimensions partenariales de l'enseignement, pourtant intégrées à l'enseignement aujourd'hui, a conduit le jury à y revenir fréquemment. Orientées vers la réalité concrète des situations évoquées (se rendre au musée, déambuler avec un architecte-conseil dans la ville...), les questions visaient à apprécier la posture professionnelle, notamment sur le plan institutionnel et éthique. Rappelons-le, le partenariat est un élément constitutif du dispositif pédagogique dont le professeur est l'initiateur et le penseur. Il n'y a donc pas lieu de croire qu'il s'agit d'une conclusion en soi, autonome en quelque sorte par rapport à l'acte pédagogique. Ses enjeux et son articulation au processus d'apprentissage, et ses conditions de mise en œuvre, doivent donc être bien conscientisés et énoncés. De plus amples connaissances sur le partenariat, tel qu'il peut exister dans les lycées, gagneraient à être capitalisées : actions éducatives, dispositifs nationaux, concours, types de partenaires (collectivités territoriales, autres ministères, organismes, associations, institutions, structures de proximité...), rôle des élèves (par le biais du CVL et de la MDL...) pour que cette partie de la réflexion se densifie et soit irriguée par des pratiques, des usages et des projets existants.

Enfin, un entretien ne peut être constructif et favorable à l'échange sans écoute ni attention fine portée au jury. Perçue comme un moyen d'évitement des questions, la volubilité excessive s'est ainsi avérée infructueuse, comme a pu l'être aussi la forme trop laconique des réponses. Une interaction véritable ne peut, en effet, se fonder que sur l'équilibre d'une parole en partage et attentive à l'autre.

En conclusion, nous pourrions dire que la réussite à l'épreuve suppose une maîtrise de l'histoire et des sciences de l'art ainsi qu'une connaissance d'éléments en didactique et pédagogie. Pour tous ces champs de référence, les définitions des termes spécifiques, *a minima* les plus usités, doivent être connues. Ces repères stables et précis, acquis selon différentes modalités (lecture, expositions et colloques, conférences, pratique personnelle) sont nécessaires. Ceci est la condition préalable pour qu'un candidat s'autorise à émettre des hypothèses, à proposer des formats et dispositifs pédagogiques singuliers, voire innovants, et conçoive le cours comme une aventure avec d'indispensables dimensions exploratoires, pour les élèves comme pour lui-même. Cela suppose aussi l'acquisition de méthodes en vue d'enseigner, qui distingue un candidat au concours d'un amateur d'art éclairé. Grâce à ces savoirs pluriels intériorisés et un intérêt et un enthousiasme manifestes pour l'art et son enseignement, exposé et entretien pourront apparaître comme un flux logique et continu, comme cela a pu l'être dans les meilleures prestations.

#### BIBLIOGRAPHIE

Les éléments bibliographiques ci-dessous viennent compléter les bibliographies proposées dans les rapports précédents. Certains autres ouvrages d'auteurs ici présents sont éclairants et pertinents pour la préparation à l'épreuve. Il sera opportun de les consulter.

#### Arts plastiques, esthétique, histoire des arts

- ARASSE, Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Folio, collection « Essais », 2006.
- 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.
- 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.
- DAGEN, Philippe (dir.), *Époque contemporaine XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, collection « Histoire de l'art », 2010.
- 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.
- GRENIER, Catherine, *Modernités plurielles*, Paris, Centre Georges Pompidou, collection « catalogues du M », 2013.
- 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, 1900-1990*, Paris, Hazan, 2007.
- HEINICH, Nathalie, *Le Triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des Arts plastiques*, Paris, Minuit, 1998.
- MEREDIEU (de), Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2008 (3<sup>e</sup> édition revue et augmentée).
- MIGNOT Claude (dir.), *Temps modernes XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Flammarion, collection « Histoire de l'art », 2010.
- MILLET, Catherine, *L'Art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1987.
- MONDZAIN, Marie-José, *L'Image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2002.
- PASSERON, René, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, collection « Esthétique », 2000.
- PUGNET, Natacha, *L'Effacement de l'artiste, essai sur l'art des années 1960 et 1970*, collection « Essais » *La lettre volée*, 2012.
- RIOUT, Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris, Folio, collection « Essais », 2000.
- SOURIAU, Anne (dir.) et SOURIAU, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, collection « Quadrige », 2010 (édition augmentée).

#### Éducation artistique, didactique des arts plastiques

- ARDOUIN, Isabelle, *L'Éducation artistique à l'école*, Issy-les-Moulineaux, ESF, « Pratiques et enjeux pédagogiques », 1997.
- BIANCHERI, Alain, *Les Arts plastiques au XX<sup>e</sup> siècle, questions essentielles*, Paris, Delagrave, collection « Pédagogie et formation », 2002.
- BROUSSEAU, Guy, *Théorie des situations didactiques*, Grenoble, La pensée sauvage, 1998.
- DE DUVE, Thierry, *Faire École (ou la refaire ?)*, Dijon, Les Presses du Réel, 2008 (édition revue et augmentée).
- ENFERT, Renaud (d'), *L'Enseignement du dessin en France*, Paris, Belin, « Histoire de l'éducation », 2003.
- FOREST, Fred, *Repenser l'art et son enseignement. Les écoles de vie*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- FOURQUET, Jean-Pierre, *L'Art vivant au collège : rencontres avec des œuvres et des artistes contemporains*, CRDP Champagne Ardenne, 2004.
- GAILLOT, Bernard-André, *Arts plastiques. Éléments d'une didactique critique*, Paris, PUF, collection « Éducation et formation », 2012 (réédition).
- LISMONDE, Pascale, *Les Arts à l'école*, Paris, SCEREN CNDP, Gallimard, « Folio », 2002.
- MICHAUD, Yves, *Enseigner l'art ? Analyses et réflexions sur les écoles d'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, « Rayon Art », 1993 (rééd. 1999).
- ROUX, Claude, *L'Enseignement de l'art. La formation d'une discipline*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999.

Les sites internet personnels de Bernard-André Gaillot et de Pierre Gosselin sont à consulter en complément de ces lectures.

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

#### Pédagogie et sciences de l'éducation

- ALEXANDRE Danielle (dir.), *Anthologie des textes clés en pédagogie : Des idées pour enseigner*, Paris, ESF, 2017 (rééd.)
- ALTET, Marguerite, *Les Pédagogies de l'apprentissage*, Paris, PUF, collection « Quadrige », 2013.
- ARDOINO, Jacques, *Les Avatars de l'éducation : problématiques et notions en devenir*, Paris, PUF, 2000.
- BARTH, Britt-Mari, *Élève chercheur, enseignant médiateur*, Paris, Retz, collection « Forum éducation », 2013.
- BENAYCH, Paul (dir.), *L'Essentiel de la pédagogie*, Paris, Nathan, collection « Repères pédagogiques », 2017.
- 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.
- BUCHETON, Dominique, *L'Agir enseignant : des gestes professionnels ajustés*, Toulouse, Octares, 2009.
- CHEVALLARD, Yves, *La Transposition didactique*, Grenoble, La pensée sauvage, 1991.
- DEWEY, John, *Expérience et éducation* (précédé de *Démocratie et Éducation*), Armand Colin, 1938 (rééd. 2011).
- HOUSSAYE, Jean, *Le Triangle pédagogique. Théorie et pratiques de l'éducation scolaire*, vol. 1, préface de Daniel Hameline, Berne, Peter Lang, 1988 (rééd. 2000).
- MEIRIEU, Philippe, *Apprendre... oui, mais comment ?*, Paris, ESF, collection « Pédagogies références », 2016 (rééd.)
- PERETTI, André de, *Pertinence en éducation*, tome 1 & 2, éd. ESF, Paris, 2001.
- POSTIC, Marcel, *La Relation éducative*, Paris, PUF, 2001.
- PROST, Antoine, *Éloge des pédagogues*, Paris, Seuil, 1990.
- REY, Bernard, *Les Compétences transversales en question*, ESF, Paris, 1996.
- RAYNAL, Françoise et RIEUNIER Alain, *Pédagogie, dictionnaire des concepts clés*, Paris, ESF, 2012.
- SCALLON, Gérard, *Des savoirs aux compétences : Exploration en évaluation des apprentissages*, Louvain / Paris, De Boeck université, 2015.
- VERMERSCH, Pierre, *L'Entretien d'explicitation*, Paris, ESF, collection « Psychologies & Psychothérapies », 2016 (rééd.).
- VEYRUNES, Philippe, *La Classe : hier, aujourd'hui, et demain ?*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2017.
- VYGOTSKI, Lev, *Pensée et langage*, Paris, La Dispute, 2013 (rééd.).
- ZAKHARTCHOUK, Jean-Michel, *Apprendre à apprendre*, Paris, Réseau Canopé, collection « Eclairer », 2015.



# ADMISSION

## LES ÉPREUVES D'OPTION

---

Coefficient de l'épreuve : 2

## 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, constitué 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 natures différentes : généralement photographie extérieure ou intérieure mais aussi géométral (plan, élévation, coupe), esquisse, croquis, vue perspective, photo de maquette, modélisation... Il est à noter qu'ils ne sont pas légendés (le nom du bâtiment, celui de l'architecte, le lieu et l'année de réalisation n'apparaissent pas).

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

Le candidat dispose d'un court moment de réflexion qui ne peut excéder 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 menée 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 autorisé 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 : « *LE MUR* », « *STRUCTURE ET ENVELOPPE* », « *L'ENVELOPPE* »,
- à l'utilisation d'un matériau : « *LE BAMBOU COMME MATÉRIAU* »,
- à des situations spatiales : « *FRANCHIR LE SEUIL* », « *DISLOQUER* », « *IMPLANTATION* », « *DESSUS / DESSOUS* »,
- à des usages : « *INVESTIR LE TOIT* », « *ARCHITECTURES MODESTES* », « *LIEUX DE PRIÈRE* », « *L'ÉGLISE* », « *FORME ET USAGES* »,
- à la notion de lumière : « *LUMIÈRE ET MATIÈRE* », « *OMBRE ET LUMIÈRE* », « *LUMIÈRE ET CLARTÉ* ».

Par exemple, le sujet « Le mur » doit être interrogé sur sa relation à l'espace où il divise, sépare, enclot, limite, protège, et en même temps il participe à la structure, à l'enveloppe, contient les percements et ouvertures, les passages, définit le caractère du bâti.

La notion de « Lumière » oblige à définir la situation de pleine clarté aussi bien que le rapport ombre et lumière. Il est nécessaire de s'interroger sur les dispositifs, sur les usages, sur les rapports au contexte, sur les relations visuelles avec l'extérieur, les effets de la lumière sur les matériaux qu'elle frappe. L'implantation du bâtiment en rapport à la course du soleil induit une temporalité à la lumière.

Quant au sujet « Le bambou comme matériau » le champ de la thématique recouvre à la fois une question sur la technique de fabrication, sur sa mise en œuvre, sur le rôle de ce matériau dans le système constructif et le caractère qu'il induit.

**Remarque :** *Si le jury autorise un temps de réflexion d'une ou deux minutes avant d'engager l'exposé, cette prudence est plutôt à déconseiller, il est dans l'intérêt du candidat de réfléchir à voix haute, c'est la meilleure manière de se saisir de l'oral.*

#### 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 des documents 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.

**Remarque :** *Le jury conseille très fortement d'appuyer son argumentation par une communication graphique libre, mais pertinente faisant la preuve d'une capacité à opérer à partir de moyens de communication multiples et complémentaires.*

#### Confronter les documents pour déployer le thème imposé :

L'analyse qui précède permet de s'approprier les documents, mais elle ne suffit pas.

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.

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

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, apporter un point de vue personnel sur le sujet analysé en relation avec le champ des arts plastiques.

#### 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 convoquer des connaissances opérant directement sur la question posée,
- 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.

#### SUJETS :

##### LE MUR :

- LE CORBUSIER, Notre-Dame du Haut, Ronchamp, France, 1955
- Architecture turque
- Mont Athos, Grèce

##### LUMIÈRE ET MATIÈRE :

- Cairn de Gavrinis, Morbihan, France, vers 4000 av/ J.-C.
- Kengo KUMA, Maison de bambou, Balading, Chine, 2013
- Jean NOUVEL, Palais de Justice de Nantes, France, 2000

##### INVESTIR LE TOIT :

- Dominique PERRAULT, Université pour femmes Ewha, Séoul, Corée, 2008
- Ateliers Jean NOUVEL, Tour de bureaux Horizons, Boulogne-Billancourt, France, 2011
- Koko Architecte, Fahle House, Tallinn, Estonie, 2007

##### FRANCHIR LE SEUIL :

- LE CORBUSIER, Notre-Dame du Haut, Ronchamp, France 1955
- Architecture mozarabe, Santiago de Penalba, Espagne, X<sup>e</sup> s.
- Hermann HEGGERT, Palais du Rhin, Strasbourg, France, 1888

##### ARCHITECTURES MODESTES :

- Shigeru BAN, abris d'urgence, Kobé, Japon, 1995
- Nader KHALILI, Super Adobe construction
- ZHU JINGXIANG, Dou Pavillon, 2016

##### DISLOQUER :

- Coop HIMMELBLAU, Musée des Confluences, Lyon, France, 2014
- Frank GEHRY, Gehry Résidence, Santa Monica, Californie, USA, 1991
- Daniel LIBESKIND, Le musée juif, Berlin, Allemagne, 2001

##### IMPLANTATION :

- Renzo PIANO, Monastère Sainte-Claire, Ronchamp, France, 2011
- Village de montagne

- RCR Architectes, Maison rurale, province de Girone, Espagne, 2004-2007

#### **STRUCTURE ET ENVELOPPE :**

- Jules SAULNIER, La Chocolaterie Meunier, Noisiel, France, 1872
- Fr. ALBINI et Fr. HELG, Magasin La Rinascente, Rome, Italie, 1961
- TOYO ITO, Magasin Tod's Omotesando, Tokyo, Japon, 2004

#### **DESSUS / DESSOUS :**

- RCR Architectes, Centre viticole Belle-Iloc, Plamos, Espagne, 2007
- Cairn de Gavrinis, Morbihan, France, vers 4000 av. J.-C.
- SNOHETTA, Le Centre International de l'art pariétal, Lascaux IV, Montignac, France, 2016

#### **LIEUX DE PRIÈRE :**

- Peter ZUMTHOR, Chapelle de Frères Nicolas, Wachendorf, Allemagne, 2007
- E. FAY JONES, Chapelle Thorncrowne, Eureka Springs, Arkansas, USA, 1980
- EMC ARQUITECTURA, Chapelle Cardedeu, Lac de Coatepeque, El Salvador, 2012

#### **L'ÉGLISE :**

- Abbaye de Sainte-Foy de Conques, Aveyron, France, XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle
- Francesco BORROMINI, Eglise St Charles des quatre Fontaines, Rome, Italie, 1667
- ARCHITECTURE STUDIO, Notre-Dame de l'Arche d'Alliance, Paris, XV<sup>e</sup> siècle, 2001

#### **L'ENVELOPPE :**

- Mont Athos, Grèce
- Richard MEIER, La Maison Smith, Darien, Connecticut, USA, 1970
- MANSILLA et TUNON, Auditorium de Léon, Espagne, 2001

#### **LE BAMBOU COMME MATÉRIAU :**

- Kengo KUMA, Maison de bambou, Balading, Chine, 2013
- Simon VELEZ et Marcello VILLEGOS, Pavillon Zeni, Colombie puis Hanovre, 2000
- Anna HERRINGER et Eike ROSWAG, Ecole Bangladesh, 2005

#### **OMBRE ET LUMIÈRE :**

- LE CORBUSIER, Notre-Dame du Haut, Ronchamp, France 1955
- David CHIPPERFIELD, Maison privée, Londres, RU, 2012
- MANSILLA et TUNON, Musée à Zamora, Espagne

#### **LUMIÈRE ET CLARTÉ :**

- Renzo Piano, Monastère Sainte-Claire, Ronchamp, France, 2011
- Philip, JONHSON, La maison de verre, New Canaan, USA, 1949
- Pierre CHAREAU, La maison de verre, Paris, 1932

#### **FORME ET USAGES :**

- Frank Lloyd WRIGHT, Musée Guggenheim, New-York, 1959
- LE CORBUSIER, La Cité Radieuse, Marseille, France, 1952
- HERZOG et DE MEURON, 1111 Lincoln Road, Miami, USA, 2010

#### **Bilan de la session 2017**

Cette année, seize candidats ont choisi l'option architecture ; soit six candidats de moins qu'à la session 2016. Les notes s'échelonnent de 2 à 17 : quatre notes sont en dessous de 10, sept candidats ont eu une note entre 10 et 12, quatre égales ou supérieures à 13, dont un 17 (note maximale de cette session). La moyenne est de 10,68, soit légèrement inférieure à celle de la session 2016 qui était à 11,59. Rappel des moyennes des années antérieures : 12,44 en 2015, 9,43 en 2014, 9,25 en 2013, 13,13 en 2012. Sur les seize candidats ayant choisi l'option architecture, 7 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 par 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, etc.), 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.

#### 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 siècle*, Bruxelles, Mardaga, 1981.

JENCKS, Charles, *Le Langage de l'architecture postmoderne*, Paris, Denoël, 1979.

KAUFMANN, Emil, *De Ledoux à Le Corbusier* (1933), Paris, L'Équerre, 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, Éd. du patrimoine, 2011.
- PICON, Antoine (dir.), *L'Art de l'ingénieur*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.
- VENTURI, Robert, *De l'ambiguïté en architecture* (1966), Paris, Dunod, 1999.
- VIOLLET LE DUC, *Entretiens sur l'architecture (1863-72)* (fac-similé), Bruxelles, Mardaga, 1977.
- VITRUVÉ, *Les 10 livres d'architecture* (trad. De Claude Perrault-1684, fac-similé), Bruxelles, Mardaga, 1979.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Renaissance et baroque* (1888, 1<sup>e</sup> trad.fr. 1961), Gérard Monfort, 1997.
- WITTKOWER, Rudolph, *Les Principes de l'architecture à la Renaissance* (1947), Paris, Éd. de la Passion, 1996.
- ZEVI, Bruno, *Le Langage moderne de l'architecture* (1973), Paris, Dunod, 1991.
- ZEVI, Bruno, *Apprendre à voir l'Architecture* (1948), Paris, Ed. De Minuit, 1959.

#### CATALOGUES, MONOGRAPHIES, DICTIONNAIRES, SERIE EDITORIALES

- 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*, Éd. 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.
- Revue d'esthétique, L'architecture en théorie*, J.-M. Place, n°29/1996.
- Un bâtiment, combien de vies ? La transformation comme acte de création*, Silvana Editoriale / 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 une visite guidée d'un bâtiment majeur, effectuée par l'architecte lui-même.

## RAPPORT SUR L'ENTRETIEN SANS PRÉPARATION : ARTS APPLIQUÉS

L'épreuve de l'entretien sans préparation implique de savoir mener une analyse comparée de références, croisant des connaissances aussi nombreuses que diverses liées aux domaines des arts appliqués et du design (et entretenant bien entendu des relations et porosités aux autres champs et spécialités de la création). L'une des visées principales de cette analyse est de faire émerger une problématique, de définir et délimiter un questionnement qu'il reviendra de fouiller oralement. La lecture analytique des documents se déploie sur toute la durée de l'épreuve conduisant le candidat à faire évoluer ses observations et réflexions premières, à énoncer de vive voix certaines idées et propositions procédant par allers-retours, comparaisons, et mettant en évidence les convergences autant que les divergences de vues et de conception.

L'entretien est dit « sans préparation », ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas un travail conséquent en amont permettant aux candidats de se familiariser avec le domaine choisi, de maîtriser des méthodes de lecture et d'analyse croisées des documents (sans omettre d'attacher une attention particulière aux légendes délivrant nombres d'informations utiles en vue d'échapper aux approximations).

Deux minutes sont laissées aux candidats pour découvrir les documents proposés. Ce temps d'observation / préparation est le seul laissé aux candidats afin de bâtir une structure générale de son exposé.

Il est ensuite attendu de lui qu'il produise un propos construit, mettant en lumière des points et éléments clés permettant de faire dialoguer les documents entre eux et de procéder au travail de problématisation demandé. Il est nécessaire de faire preuve de discernement critique, d'emporter un sens aigu du détail, de maîtriser les registres artistiques et esthétiques (de savoir les situer dans l'histoire), de savoir marquer une distanciation conceptuelle et théorique utile permettant de dépasser la simple description formelle des documents et offrant de contextualiser les références et de les faire « résonner » avec les questions et enjeux les plus contemporains.

(Sections 1, 2, 3, 5 sont des 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<sup>18</sup>. Durant cette phase, qui dure quinze minutes, le candidat n'est pas interrompu. Il peut ainsi élaborer un propos d'ordre à la fois formel / graphique / esthétique, fonctionnel / technique et processuel.
- Le second, également d'une durée de quinze minutes, est consacré à l'échange avec le jury. Ce dernier s'emploie ainsi à poser plusieurs questions permettant au candidat de préciser ses analyses et d'entrer dans l'échange et la discussion avec ses examinateurs.

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

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

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

Faisant face au jury, le candidat trouve à sa gauche l'écran sur lequel sont projetés les documents, devant lui une table sur laquelle sont mis à sa disposition des feuilles de papier. Le public (restreint à quelques

<sup>18</sup> Chacun des candidats tire au sort un sujet qui sera retiré de la liste à l'issue de son passage.

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 utiles à sa démonstration. Il est à noter que la bonne occupation de l'espace participe de la prestation du candidat et entre en considération, de ce fait, dans l'appréciation de l'entretien. Pour autant, celle-ci doit servir la démonstration du candidat et non se transformer en une gesticulation inutile.

## 2. Composition et nature des sujets

Chaque sujet se compose de trois références : deux sont empruntées au domaine du design et des arts appliqués, la dernière pourra relever plus spécifiquement des arts plastiques. Les documents sont vidéoprojetés 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 permet au candidat de mieux appréhender la référence (exemple : 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, etc.

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

## 3. Déroulement de l'épreuve

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

À cet instant, le candidat dispose d'une à deux 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 préciser que les légendes ne sont en rien facultatives. Celles-ci concentrent nombre d'informations utiles, capitales à plus d'un titre, pour la bonne compréhension et analyse des réalisations présentées. Ces courts « laps » de temps font partie intégrante des quinze minutes allouées au candidat pour son exposé oral.

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

**Auteur(s), Titre, Année**

**Techniques / procédés, complément d'information (informations facultatives)**

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

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

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

Si une problématique commune aux documents et des liens évidents ressortent en première lecture le candidat peut les énoncer en guise d'introduction. Il est toutefois déconseillé aux candidats de s'engager directement dans une synthèse globale des documents. En effet, c'est à partir d'une 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<sup>19</sup> 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 et chacune des démarches de création.

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 les rapports 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 de consigner brièvement sur papier quelques termes / concepts / notions / idées et indices clés qui pourront servir d'amorce et de points de repère pour l'exposé.

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

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

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

#### **Deuxième quart d'heure : l'entretien**

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.

---

<sup>19</sup> Du grec *krinein* signifiant « séparer », « faire preuve de discernement ».

#### 4. Quelques indications et 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'entretien pour avancer des idées pressenties au moment de la première partie de l'exposé. 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.

#### 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 2017

Des prestations globalement de bon niveau auront marqué cette session 2017. L'amplitude des notes fut assez semblable à celle de l'année précédente : 7/20 (note la plus basse), 14/20 (note la plus haute) pour une moyenne de 11,14/20 (11,45/20 pour la session 2016).

Toutefois, et contrairement à l'année passée, certains candidats nous sont apparus mal préparés à l'épreuve. Cette impréparation aura tenu notamment à :

- Un manque patent de références dans le champ du design. Lorsque certaines sont mentionnées (non toujours très pertinentes), elles le sont souvent très ou trop tardivement.
- Des difficultés à situer, à ancrer historiquement les projets / créations indiqués dans les documents, de même que ceux qui sont cités.
- Lorsque des références sont signalées, elles sont rarement mobilisées au cours de la phase d'analyse et de problématisation. Elles ne servent que trop rarement à étayer un propos, à nourrir un argumentaire.
- La lecture des documents est souvent partielle, précipitée. Il n'est pas rare de constater qu'après un rapide balayage des références, les candidats décident de s'en détacher, les abandonnant littéralement au profit de la production d'un propos presque « hors sol » (sans lien ou rapport direct avec le sujet proposé). D'autre part, procédant ainsi, leur échappent nombre de détails importants qu'il est souvent utile de relever dans l'analyse.
- Quand les documents sont correctement lus séparément, ils ne sont pas toujours croisés entre eux.
- La grande porosité entre les champs (Arts plastiques, Design, Architecture, etc.) ne retient que trop rarement l'attention des candidats. Ils ne parviennent pas toujours à identifier les « ponts / passerelles » d'un champ / domaine à un autre, à relier les diverses explorations créatives entre elles.
- Si l'ancrage historique des références fait souvent défaut, celui ayant trait à leur contextualisation culturelle, artistique n'est guère mieux maîtrisé. Les visées et intentions des créateurs / concepteurs sont souvent mal perçues et non rapprochées des mouvements ou courants d'idées qui leurs sont contemporains.
- Les généralités sont encore trop nombreuses (des observations sans réelle consistance, ni profondeur théorique / conceptuelle).
- Si les similitudes de traits entre les projets / créations présentés sont aisément repérées, les différences peinent à être clairement relevées, formulées.

**Plusieurs prestations nous ont ravies. Parmi les qualités appréciées, citons :**

- un réel effort de problématisation, de formulation problématique,
- une grande qualité d'écoute et ouverture dans l'échange,
- une disponibilité d'esprit, un sens critique aiguisé.

Les meilleures prestations sont celles ayant su tirer parti de l'exercice imposé, gommant les *a priori* / préjugés, se focalisant / concentrant sur les travaux / œuvres / projets présentés, échappant aux digressions, aux certitudes, cherchant non sans une certaine exigence à saisir, à « débusquer » les diverses orientations de sens que renferment les documents proposés.

Ces prestations ne se sont pas contentées de (re-)servir un argumentaire « pré-formaté », de livrer des idées ou réflexions toutes faites. Elles ont chaque fois ouvert à un questionnement en prise avec les enjeux et réalités de la création contemporaine.

Un écueil doit être prioritairement évité : celui de citer des références mal maîtrisées. Mieux vaut toujours ne convoquer que peu de références, à la condition qu'elles soient correctement maîtrisées, plutôt que d'en livrer en nombre sans les connaître vraiment. Le résultat est dans ce cas sans appel : contresens, erreurs dans les titres, confusion des auteurs, datation approximative, etc.

Autre point : ne pas considérer qu'une énumération de mots / termes clés, domaines de références suffisent à caractériser les projets/créations présentées. Une lecture analytique comparée des œuvres / créations / projets s'impose pour en comprendre leurs spécificités.

À noter, en outre, que la lecture des documents peut se déployer / s'étendre sur la durée complète de l'exposé oral et non se voir réduite à quelques minutes en début de prise de parole.

7. Sujets traités en 2017

Tableau 1. Liste des références composant les sujets traités en 2017

Sujet 1	<b>Frog design (Shanghai studio)</b> , « Airwaves Connected Mask » – masque connecté, équipé de capteurs de qualité d'air ambiant, 2011.
	<b>MVRDV</b> , « The Gwanggyo Power Centre » (Sud de Séoul, Corée) – complexe architectural végétalisé, améliorant notamment les circulations d'airs (ventilation naturelle), 2008.
	<b>Hans Hollein</b> , « Mobiles Büro » (bureau mobile gonflable), 1969.
Sujet 2	<b>Karl Nawrot</b> , <i>machine à dessiner IGE MWOJI ?</i> , normographe pour pinceau plat, conçu pour tracer des caractères coréens. Bois, 2013. Dessin réalisé pour l'artiste coréen Sasa.
	Chaîne de montage automobile, robots KUKA.
	<b>Ariane Prin</b> , <i>Water Cups Fountain</i> , dispositif d'émaillage de gobelets en porcelaine, 2012.
Sujet 3	<b>David Thomas Smith</b> , <i>Anthropocène</i> (composition par jeux de symétrie axial à base d'images satellitaires), 2011.
	<b>Moritz Stefaner</b> , <i>Stadtbilder</i> (paysages urbains) – de la transformation numérique des organisations / distributions urbaines, 2013
	<b>Guy Debord</b> , <i>The Naked City</i> (la ville dénudée), 1957.
Sujet 4	<b>Karl Nawrot</b> , <i>Jean</i> , Squelette, 2011, plastique, dimensions variables.
	<b>Yuri Suzuki</b> , <i>Experience Beauty through Sound</i> . Système constructif pour un espace interactif. Créer sa propre structure tubulaire, 2014. Biennale de design de Saint-Etienne 2015, « Le sens du beau », Le pavillon acoustique de Firminy, église Saint-Pierre, site Le Corbusier.
	<b>Denis Fuzii</b> , <i>Kuka Chair</i> , 785 x 855 x 470mm, 2013. Interface du site Open Structure. Fichier de fabrication numérique de la chaise téléchargeable sur le site Open Structure. <a href="https://www.opendesk.cc/studio-dlux/kuka-chair#get-it-made">https://www.opendesk.cc/studio-dlux/kuka-chair#get-it-made</a>
Sujet 5	Œuf en barre résultant d'un procédé de fabrication qui consiste à séparer les blancs des jaunes. Utilisé dans l'industrie de la restauration.
	<b>Konstantin Datz</b> , <i>Rubik's Cube pour personnes malvoyantes</i> , 2011.
	<b>Gerrit Rietveld</b> , <i>L40</i> , suspension, éclairage, 1920.
Sujet 6	<b>Laurent Massaloux</b> , <i>L'écouteur</i> – « dispositif d'écoute collective destiné à la diffusion de programmes sonores ou musicaux », 2016.
	<b>Apple</b> , « Homepod », 2017.
	<b>Janet Cardiff</b> , <i>Forty-Part Motet</i> (motet à quarante voix indépendantes composé par Thomas Tallis à la Renaissance en vue de célébrer 40 <sup>e</sup> anniversaire de la Reine Elizabeth I) – Installation sonore de 40 enceintes indépendantes, 2005.
Sujet 7	<b>Koji Sekita Design Studio</b> , « Watching you » (En t'observant), 2012 (« paper object » / objet-mobilier de papier plié).

	<b>Studio Hausherr</b> , « Penelope's Sphere dsd » (Sphère de Pénélope, collection réalisée par Tamari Nikoleishvili, designer textile berlinoise), 2012.
	<b>Josef Albers</b> , Cours préliminaire au Bauhaus Dessau et Berlin (pliage papier, origami), entre 1923 et 1933.

## 8. Résultats 2017

Moyenne de l'épreuve : 11,14/20

Nombre de candidats : 7 admissibles dont 7 présents

Échelle des notes (concours 2017) option Arts Appliqués :

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

## 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), dans *Peinture. Photographie. Film*, et autres écrits sur la photographie, Paris : Folio essais, 2007.
- PAPANEK, Victor. *Design pour un monde réel*. Paris : Editions Mercure de France. 1974.
- PEREC, Georges. *Espèces d'espace*, Paris : Galilée, 2000

#### Lectures complémentaires

- ABRAMS, Janet, HALL, Peter. *Else/Where: Mapping - New Cartographies of Networks and Territories*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2003.
- AFSA, Cyril. *Design de service. Pourquoi les serveurs sont-ils devenus des fast-foods et des applications numériques ?*, Saint-Etienne : Cité du design, 2013.
- BIHANIC, David (dir.), *New Challenges for Data Design*, Londres : Springer, 2015.
- BRAYER, Marie-Ange, MIGAYROU, Frédéric. *Naturaliser l'architecture, naturalizing*, Archilab, Orléans : HYX, FRAC Centre, 2013.
- BURKHARDT, François, EVENO, Claude, LINDINGER, Herbert. *L'École d'Ulm : textes et manifestes*, Paris : Centre Pompidou, 1988.
- Fondation EDF. *En vie – Alive. En vie, aux frontières du design*, Londres : Push, 2013.
- GREENFIELD, Adam, *Everyware: The Dawning Age of Ubiquitous Computing*, New Riders Publishing, 2006 / FYP éditions, 2007.
- KAZAZIAN, Thierry. *Il y aura l'âge des choses légères*, Paris : Victoires éditions, 2003.
- KLANTEN, Robert, BOURQUIN, Nicolas, EHMANN, Sven, TISSOT, Thibaud. *Data Flow 1 & 2: Visualizing Information in Graphic Design*, Berlin: Die Gestalten Verlag. / Paris :Thames & Hudson, 2009.
- LIMA, Manuel. *Visual Complexity: Mapping Patterns of Information*, New York : Princeton Architectural Press, 2011.
- PEVSNER, Nikolaus. *Les Sources de l'architecture moderne et du design*, Paris : Thames & Hudson, 1993.
- PINSON, Daniel. *Usage et architecture*, Paris : L'harmattan.
- RAPOPORT, Amos. *Culture, architecture et design*, Paris : Folio, 2003
- RUDER, Emil. *Typographie*, Heiden : Verlag Arthur Niggli, 1967
- SEGARAN, Toby, HAMMERBACHER, Jeff. *Beautiful Data: The Stories Behind Elegant Data Solutions*, Sebastopol: O'Reilly Media, 2009.
- SHARP, Helen, ROGERS, Yvonne, PREECE, Jenny. *Interaction Design: Beyond Human-Computer Interaction*, Redwood: Wiley, 2<sup>e</sup> 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

### Rappel du protocole

L'épreuve est un oral, sans préparation préalable, d'une durée de trente minutes. Chaque candidat tire au sort un titre de film assorti de son année de sortie, de son pays d'origine et du nom de son réalisateur ; un extrait de ce film, qui dure entre deux et trois minutes, est alors projeté deux fois, avec dans l'intervalle quatre ou cinq minutes laissées au candidat pour prendre des notes et en ébaucher une organisation. Le candidat dispose ensuite de dix autres minutes pour présenter un exposé, dont la forme requise est celle d'une analyse filmique raisonnée et construite. Dix minutes, à nouveau, d'entretien avec le jury permettent enfin de prolonger ce travail, en le précisant, en le corrigeant ou en l'approfondissant.

### Bilan de l'épreuve 2017

26 candidats se sont présentés cette année.

Les films avaient été choisis par le jury de manière à couvrir plusieurs époques, plusieurs nationalités, plusieurs genres et légitimités (du film de super-héros comme *Jeeg Robot* au classique de la cinéphilie institutionnelle comme *Fellini Roma*), plusieurs attitudes devant la narration (des sobres cadrages de Chaplin à la déconstruction d'Isou), et en favorisant les plasticiens (Andy Guérif, Douglas Gordon) ou à tout le moins les extraits donnant prise à une approche plastique. Sur la foi de l'expérience acquise durant les années précédentes, ce sont souvent les membres du jury qui n'avaient pas vu le film dont un extrait était proposé qui s'exprimaient en priorité, de manière à se retrouver dans la situation des personnes interrogées.

Le nombre de candidats qui arrivent peu préparés à cette épreuve a diminué au cours de ces dernières années. Un tiers, cependant, se présentent sans avoir manifestement lu les rapports de jury et tombent dans des travers que ceux-ci signalaient pourtant haut et clair.

Parmi ces travers, nous citerons en premier lieu l'absence d'hypothèse directrice de l'exposé. Le jury sait bien qu'en quatre ou cinq minutes on n'a pas le temps d'échafauder une problématique impeccablement structurée ; on a cependant celui de saisir au vol des idées, des concepts, des figures ou des problèmes durant la projection. Ce sont eux qui donneront le plan du discours. En un si court laps de temps, des oppositions de base font parfois bien l'affaire : équilibre / déséquilibre, net / flou, naturel / artificiel (on peut aussi penser à celles qu'utilise Wölfflin pour décrire l'histoire des styles en peinture, dont quelques-unes se transposent aisément au cinéma). Il est également intéressant de partir d'une hypothèse génétique (la construction de l'image), générique (l'appartenance à un genre à peu près codifié), narratologique (la façon dont le récit s'organise), idéologique (les valeurs qu'il instille ou qu'il connote), sémio-pragmatique (le type d'attitude de réception qu'il semble réclamer), éthique (la fable qu'il paraît défendre), etc. Ce qu'il faut à tout prix éviter, en tant que candidat.e, reste la structuration de l'exposé par la succession des plans ou des événements de l'extrait – un choix qui est trop souvent revenu cette année. Le film n'a pas à imposer l'ordre du discours que l'on tient sur lui ! Un exposé qui commence par : « Dans le premier plan, on voit... », a toutes les chances de n'être qu'une description, non une analyse en bonne et due forme – surtout quand les phrases suivantes s'ouvrent par : « pis y'a... pis après... ». De plus, il faut avoir confiance en l'hypothèse posée : la défendre en disant : « si... alors », constitue une meilleure stratégie rhétorique que la défendre à coups de « peut-être que... ».

En second lieu, citons, en matière de travers dommageables :

- la mauvaise gestion du temps ; demander au jury : « combien de temps me reste-t-il ? » ne fait pas très bon effet de la part de quelqu'un qui désire enseigner ;

- le manque d'attention aux questions de montage, de découpage et de point de vue (difficulté à « déduire » le quatrième mur du spectacle sur l'écran, qui se traduit par exemple par une confusion entre zoom et travelling, ou une ignorance de la notion de distance focale, à laquelle on substitue la bien trop imprécise « échelle des plans », cf. Rapport 2014).

Beaucoup de candidats maîtrisent les termes usuels de l'analyse (des termes comme « split-screen » ou « musique de fosse » sont utilisés à bon escient), mais peu d'entre eux semblent avoir lu des manuels d'analyse dignes de ce nom ou avoir reçu une formation universitaire à l'analyse filmique. Des outils comme « profondeur de champ », « intertitre », et plus encore « distance focale », « plan de situation » ou « *reaction shot* » (aucun de ces trois termes n'a été prononcé cette année) leur semblent étrangers. Quelquefois le mot est connu mais pas sa définition exacte, ce qui est pardonnable quand celle-ci fluctue d'un auteur à l'autre (ce qui est le cas hélas ! pour « insert », « voix *over* » ou « montage parallèle », qui obligent à poser d'abord la définition que l'on choisit parmi celles qui circulent), mais pas quand un consensus s'est fait (par exemple, cette année : « plan-séquence »). Des progrès ont été constatés en ce qui concerne l'attention aux sons et à la musique, mais pas en ce qui concerne le maniement du vocabulaire adéquat (le terme inexact de « son hors-champ » a encore été prononcé).

Les candidats qui n'ont pas la moyenne, la plupart du temps, se livrent non pas à une analyse mais à une description (au sens d'une traduction des images-sons en mots) assortie en général d'interprétations. Celles-ci, alors, vont dans deux (mauvaises) directions :

- l'anticipation en matière de péripéties ou de relations entre les personnages : on joue alors à prédire ce qui va se passer dans la suite du film sur la foi de ce que l'on a vu dans l'extrait. C'est là un exercice gratuit est inutile ;

- la libre-association : on met alors en relation vague, sur le mode : « A (repéré dans l'extrait) *fait penser à, renvoie à, ou évoque* B (présent dans un autre film, un tableau ou toute autre œuvre d'art) ». C'est très bien quand B sert à éclairer A et que la proximité est grande, mais lorsque A et B sont fort éloignés en termes d'époque, de genre et de projet artistique, on se retrouve vite avec des juxtapositions hétéroclites, n'importe quoi ressemblant à n'importe quoi d'autre à condition de sélectionner une seule petite caractéristique suffisamment générale pour être commune.

Un autre danger est la simple inscription de tout ou partie de l'extrait dans un courant de l'histoire de l'art ou du cinéma (par exemple : « c'est de l'expressionnisme »). Faire valoir sa culture à bon escient est incontestablement approprié à la situation, mais coller une étiquette ne suffit pas : rappeler quel est ou quel était le projet artistique, esthétique ou politique des membres du courant reconnu est plus efficace et permet éventuellement de lancer l'analyse.

Enfin, le jury tient à encourager les candidats à poser *aussi* sur les extraits qu'il voient le genre de regard qu'ils pourraient poser, dans une galerie, sur une installation – c'est-à-dire à se pencher *vraiment* sur la plasticité, l'iconicité et l'« être-image » de ce qui apparaît sur l'écran, ceci même quand la figurativité et la narrativité sont telles qu'elles dissuadent d'avoir ce genre de regard. Il faut se souvenir, à cet égard, que cet oral de cinéma fait partie d'une série d'épreuves relatives aux *arts plastiques* : il ne faut pas le voir comme un satellite indépendant, déconnecté des préoccupations caractéristiques de ce qui l'entoure.

#### Liste des 26 films projetés en 2017 :

1. *Dharma Guns* (Francois-Jacques Ossang, France, 2010)
2. *Emak Bakia* (Man Ray, France, 1926)
3. *Fargo* (J. & E. Coen, USA, 1996)
4. *L'Illusionniste* (Sylvain Chomet, France-GB, 2010)
5. *La Bête humaine* (Jean Renoir, France, 1938)
6. *La Vierge, les Coptes et moi* (Namir Abdel Messeeh, France-Egypte-Qatar, 2011)
7. *Le 7e juré* (Georges Lautner, France, 1962)
8. *Le Chant du styrène* (Alain Resnais, France, 1958)
9. *Le Kid* (*The Kid*, Charles Chaplin, USA, 1921)
10. *Le Sexe des étoiles* (Paule Baillargeon, Québec, 1993)
11. *Le Temps de l'innocence* (*The age of innocence*, Martin Scorsese, USA, 1993)
12. *Le Tombeau d'Alexandre* (Chris Marker, France, 1992)
13. *Les Chevaux de feu* (*Tini zabutykh predkiv* ; Sergueï Parajdanov, URSS, 1964)
14. *Les Liaisons dangereuses* (Roger Vadim, France, 1959)
15. *M* (Joseph Losey, USA, 1951)
16. *Maestà, la Passion du Christ* (Andy Guérif, France, 2015)
17. *Matchpoint* (Woody Allen, USA, 2005)

18. *My sweet pepperland* (Hiner Saleem, France-Kurdistan-Allemagne, 2014)
19. *Nocturnal Animals* (Tom Ford, USA, 2016)
20. *Noi Albinoi* (Dagur Kari, Islande, 2002)
21. *On l'appelle Jeeg Robot (Lo chiamavano Jeeg Robot ; Gabriele Mainetti, Italie, 2015)*
22. *Peter Ibbetson* (Henry Hathaway, USA, 1935)
23. *Fellini Roma (Roma, Federico Fellini, France-Italie, 1972)*
24. *Timbuktu* (Abderrahmane Sissako, France-Mauritanie, 2014)
25. *Traité de bave et d'éternité* (Isidore Isou, France, 1951)
26. *Zidane, un portrait du XXIème siècle* (Douglas Gordon & Philippe Parreno, France, 2006)

#### **Bibliographie indicative**

##### 7 livres de base :

- Amiel Vincent, *Esthétique du montage*, Armand Colin, 2005.  
Aumont Jacques & Marie Michel, *L'Analyse des films*, 3<sup>e</sup> éd., Armand Colin, 2014.  
Bordwell David & Thompson Kristin, *L'Art du film. Une introduction*, De Boeck Université, 2000.  
Casetti Francesco, *Les Théories du cinéma de 1945 à nos jours*, Nathan, 1999.  
Jost François & André Gaudreault, *Le Récit cinématographique*, 2<sup>e</sup> éd., Armand Colin, 2017.  
Jullier Laurent, *Analyser un film : de l'émotion à l'interprétation*, Flammarion, coll. « Champs », 2012.  
Leutrat Jean-Louis, *Le Cinéma en perspective : une histoire*, Armand Colin, 2008.

##### 7 livres pour explorer plus avant certains points :

- Aumont Jacques, *L'Image*, 2<sup>e</sup> éd., Armand Colin, 2011  
Menegaldo Gilles et Campan, Véronique (dir.), *Du maniérisme au cinéma*, Éd. 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*, Grenoble, PUG, 2011.  
Pinel Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, 2e éd., Armand Colin, 2008.  
Soulez Guillaume, *Quand le film nous parle*, PUF, 2012.

#### Webographie indicative

##### 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/>).

##### En anglais

Deux excellents sites d'apprentissage des bases du « langage » cinématographique sur le web :

le *Film Language Glossary* de Columbia University,

le *Film Analysis Guide* de Yale University.

## RAPPORT SUR L'ENTRETIEN SANS PRÉPARATION : PHOTOGRAPHIE

### Bilan chiffré de la session 2017

22 candidats ont choisi cette option et se sont présentés. Les notes obtenues s'échelonnent entre 02/20 et 18/20, avec une moyenne générale de 10,6. Elle est en légère baisse par rapport à celle de 2016, qui était de 10,82 pour 34 candidats.

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

### Déroulement de l'épreuve

L'épreuve dure une demi-heure, elle est publique. Rappelons à ce propos qu'il est fortement recommandé aux candidats d'assister à un ou plusieurs oraux avant de passer l'épreuve, ils sont ainsi au fait de son déroulement et se familiarisent avec les attentes du jury.

Le candidat est reçu par un jury, composé de trois personnes, qui lui propose de tirer au sort un numéro de sujet. Chaque sujet est constitué de deux reproductions de photographies, celles-ci sont éventuellement composées d'un ensemble d'images (planche contact, série constituée). Elles sont projetées sur un écran, accompagnées d'une légende : nom de l'auteur, titre, date. Les documents soumis aux candidats sont issus de toute l'histoire de la photographie jusqu'à la période la plus contemporaine. Le jury, qui cherche à prendre en compte la diversité des pratiques, propose des images provenant de tous les domaines de la photographie : le reportage, la mode, la communication visuelle, la publicité, et l'art contemporain.

Le candidat dispose de deux minutes pour réfléchir avant de prendre la parole, il développe ensuite une analyse des images durant une quinzaine de minutes afin de poser une première problématique issue de leur rapprochement. Les 15 minutes restantes sont consacrées à l'entretien avec le jury, qui vise à approfondir et développer les questionnements soulevés par le candidat, le guider vers des observations qui ont pu lui échapper, l'amener à reformuler une problématique plus précise. Le jury s'informe des connaissances historiques du candidat et sollicite des précisions sur ses références artistiques et théoriques.

### Remarques générales

Le jury est conscient de la difficulté que représente un entretien sans préparation, toutefois la réussite de l'épreuve ne doit pas être associée à un quelconque facteur chance ; elle nécessite une préparation rigoureuse et une méthodologie éprouvée. Il est important de préciser que la non connaissance préalable des photographies ou des auteurs tirés au sort n'est en aucun cas un handicap. Ce qui importe est la capacité du candidat à examiner et analyser les images proposées comme des « photographies » (et non comme des tableaux) et à déboucher sur une problématique proprement photographique. Néanmoins, lorsqu'il s'agit de photographies exemplaires, il est normal que le jury attende du candidat qu'il les connaisse. Il est toujours désagréable de voir certains candidats être obligés d'avouer qu'ils ne connaissent pas un auteur pourtant incontournable dans l'histoire du médium.

### L'analyse plastique

Dans un tout premier temps, la lecture précise et réfléchie des légendes doit permettre au candidat de situer les images dans un contexte historique, artistique, sociétal ; il est vraiment regrettable d'assister à des analyses qui passent complètement à côté de la signification d'une image alors même que sa légende en fournissait les clés nécessaires. Le candidat doit se méfier des généralités, il doit garder à l'esprit que les images ont été choisies parce qu'elles questionnent des caractéristiques communes et précises propres au domaine dont elles sont issues.

L'observation des deux images doit ensuite être nourrie de connaissances sensibles. Leur description est un moment incontournable, elle passe par l'identification d'un sujet et des paramètres techniques et artistiques utilisés pour la prise de vue, le traitement de l'image et le mode de présentation. Les documents proposés ne sont pas des tableaux abstraits, ils doivent être analysés comme des photographies, à partir d'un vocabulaire propre au médium. Il s'agit de s'appuyer sur les caractéristiques formelles des images pour élaborer leurs sens possibles et de savoir les ancrer dans un contexte historique et esthétique précis. Ne prendre en compte que les aspects formels sans s'interroger sur les possibles significations de l'image ou se livrer à une interprétation de l'image indépendamment de sa forme sont des erreurs typiques à ne pas commettre. De plus, le candidat doit pouvoir s'interroger sur les conditions de captation de la photographie (physiques, historiques et sociales), sur sa destination (son public, le message transmis), et mettre en évidence les intentions de l'auteur dans un contexte élargi. Le candidat doit envisager la question de la fabrication de l'image ainsi que sa finalité, les conditions et les modalités de mise en œuvre de l'image font sens, elles ne sont jamais le fruit du hasard, même quand elles résultent d'une démarche privilégiant l'aléatoire.

Dans l'ensemble, une meilleure connaissance des caractéristiques de la prise de vue et du traitement de l'image est souhaitable. En ce sens il est attendu que le candidat ait des notions techniques concernant la diversité des pratiques argentiques et numériques contribuant à une compréhension formelle. Le jury repère vite une préparation superficielle, voire une absence de préparation. Les photographies doivent absolument être analysées en prenant appui sur des caractères qui résultent d'impératifs techniques et procéduraux propres au médium. Concernant la prise de vue, il faut savoir repérer les formats et appareils utilisés, les angles de prise de vue, l'usage de certains dispositifs d'éclairage, les notions de profondeur de champ, de cadrage, de longueur focale. Concernant les opérations de post-production, il faut savoir distinguer les différentes manipulations de l'image en argentique et en numérique : contraste, luminosité, saturation, retouche, montage, voire le cas échéant insertion d'élément en image de synthèse. Tous ces aspects de l'image se présentent 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 systématiquement mobilisées au cours de l'examen des images.

À cet égard, un entraînement à l'analyse d'image est nécessaire ainsi qu'une expérience pratique du médium. Elles permettront de mettre en tension le point de vue du photographe, à travers les choix techniques utilisés pour traiter son sujet, avec la perception du spectateur, qui repère les sélections opérées par le photographe pour discerner un point de vue critique, ou idéologique. Il est utile de prendre en compte le phénomène de réception des images photographiques, d'en tenir compte pour donner sens à leur mise en œuvre. La complexité que recèle l'image prend place au cœur de cette connexion. Cette démarche doit également mener le candidat à manifester un intérêt pour le contexte de production ou de diffusion, les problèmes socio-économiques et géopolitiques, repérables dans les photographies. Être réceptif aux images, c'est ici dialectiser en liant leur mise en œuvre et leur réception.

Enfin, il est toujours nécessaire de revenir au plus près de la réalité des documents tout au long de l'épreuve, afin qu'une problématique soit élaborée à partir des documents et non sur un savoir général, trop maigre ou trop vaste (les deux écueils sont aussi nuisibles pour l'analyse), préalablement établi et déconnecté de l'analyse réelle du support des images.

#### **Méthodologie et problématisation**

L'analyse prend en compte les effets de sens qui se tissent à partir des images, leurs liens au contexte de production, à la démarche de l'auteur, aux enjeux visés, à la réception des images produites. Le candidat doit faire une synthèse des thèmes et concepts qu'il a peu à peu mis à jour et élaborés dans son analyse comparative. Il nourrit ses observations en mobilisant les connaissances théoriques et historiques adéquates pour affiner, enrichir et singulariser son questionnement. C'est à partir de l'ensemble de ces paramètres qu'une réflexion croisant les deux documents sera possible et permettra au candidat de dégager une problématique dont la nature peut être très variable. C'est à chaque candidat, en fonction de ses outils théoriques, de ses connaissances en histoire de la photographie, de sa qualité d'observation, de mettre en valeur les points de jonction et les divergences entre les deux images étudiées pour dégager une relation fructueuse entre les deux images. À titre d'exemple, celle-ci peut être d'ordre thématique (le statut de l'objet / la notion de paysage, etc.), esthétique (notions d'ordre et de désordre / notion de temporalité, etc.), plastique (sculpture et photographie / intervention plastique sur l'image, etc.), sociologique (corps et environnement /

état des lieux, etc.). En tout état de cause la problématique doit être singularisée et interroger une approche spécifique des notions évoquées plus haut.

Il ne faut pas confondre thématique et problématique. Cette dernière résulte d'une prise en charge personnalisée des deux documents et d'un questionnement qui ressort de leur confrontation. Elle ne peut en aucun cas se résumer à une question applicable au seul genre auquel se trouveraient rattachées les photographies, elle doit prendre en compte la manière dont elles constituent en elles-mêmes des remises en question du genre auquel on les rattache spontanément. Problématiser, c'est dépasser une analyse descriptive uniquement formelle et basée sur des connaissances non remises en question. Problématiser, ce n'est pas non plus répondre à une charade, plusieurs problématiques sont envisageables à partir d'une même proposition. Elles émergeront d'une prise en charge caractérisée, non d'une tentative de deviner des arrière-pensées qui n'ont pas lieu d'être.

#### Les connaissances

Il ne s'agit pas d'essayer d'étaler un maximum de connaissances, surtout lorsqu'elles ont visiblement été acquises récemment, il faut les confronter aux photographies proposées, les utiliser pour questionner leurs liens et problématiser. Les références picturales sont bienvenues, mais elles ne doivent pas servir à tenter de camoufler une culture photographique trop superficielle, surtout si, comme c'est souvent le cas, elles sont imprécises et inadéquates. Les références prises dans le champ de la photographie sont évidemment indispensables. Trop souvent elles sont rudimentaires, inadaptées ou présentées d'une manière caricaturale, elles desservent alors l'analyse et mettent le jury dans des dispositions défavorables.

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. Les membres du jury ne peuvent que regretter une méconnaissance importante des grands courants de la photographie mais également un désintérêt complet pour leur environnement historique, socio-économique et géopolitique, en particulier lorsqu'il s'agit de démarches documentaires. Savoir replacer l'image dans son contexte est indispensable pour en dégager les enjeux, or les anachronismes sont trop fréquents, il est triste par exemple de voir un candidat se demander si une photographie des années trente a été réalisée en argentique ou en numérique. Le champ historique embrassé est large et un certain nombre de repères chronologiques sont nécessaires concernant les courants photographiques importants, mais aussi la connaissance de la simple évolution des techniques de prise de vue et de post-production.

Par ailleurs, une culture dans le domaine de l'esthétique de la photographie est indispensable. Comme les précédentes années, le jury a observé chez quelques candidats de faibles références à des ouvrages théoriques. Le recours à des concepts clairement définis par des auteurs indissociables de la culture photographique peut permettre d'approfondir les analyses et d'enrichir le propos. Il est toutefois nécessaire de maîtriser la signification des formules utilisées comme références pour repérer en quoi elles seront adaptées aux documents étudiés. Lancer à la cantonade du « ça a été » comme la simple attestation d'une culture théorique ne peut que desservir le candidat.

Il est également attendu que les candidats soient capables de développer une réflexion à partir d'une culture visuelle ancrée dans la société contemporaine et reliée aux technologies actuelles ainsi qu'aux modes de présentation et de diffusion des images. Une inscription dans un contexte historique passe aussi par la prise en compte du champ technologique.

Enfin, toute autre forme de culture est bienvenue, et même nécessaire, qu'elle passe par la fréquentation d'expositions, de salles de cinéma, de théâtre ou de festivals, la participation à des conférences, ou encore la consultation de sites internet, la lecture de romans ou d'essais. Une culture singulière témoignant d'une motivation profonde est un atout apprécié par le jury.

#### L'épreuve orale

Les candidats ne doivent pas oublier qu'ils sont en train de passer un concours pour devenir enseignants. Donc si la clarté et la précision de l'expression orale sont essentielles, les qualités d'écoute et de dialogue le sont tout autant. La capacité à réagir aux sollicitations parfois inattendues des membres du jury, l'aptitude à s'en saisir pour ouvrir de nouveaux questionnements sont autant d'atouts que les épreuves orales permettent de faire apparaître. Et l'expression d'une certaine dynamique, comme la manifestation d'un enthousiasme dans la volonté d'échange sont fort utiles pour un futur enseignant.

#### Quelques exemples de sujets

Berenice Abbott, *Changing New York*, 1938

Lek Kiatsirikajorn, *Lost in paradise, Bangkok*, 2013

Big Ant International, *What goes around comes around*, 2009

Raphaël Dallaporta, *Antipersonnel*, 2004

Seidou Keita, *Sans titre*, 1956-57

Rineke Dijkstra, *Kolobrzeg, Poland*, 1992

Erwin Blumenfeld, *Grace Kelly (Dior)*, 1955

Sylwia Makris, extrait de la série *Icons*, 2011

Ed Ruscha, *State Board of Equalization*, 1967

Edward Burtynsky, *Paysage manufacturé #02*, 2005

Vivian Maier, *Autoportrait*, 1953

Paris Hilton, *Selfie*, 2013 (ensemble de 4)

Luc Delahaye, *Taliban*, 1994

Gregory Crewdson, *Sans Titre*, Série « Beneath the Roses », 2005

Taysir Batniji, *Watchtowers*, 2008 (ensemble de 12 photos)

Hans Eijkelboom, *People of the XXI century*, 2013 (ensemble de 15 photos)

Dorothea Lange, *Migrant Mother*, 1936

Mathieu Pernot, *Le feu*, 2013

Bernard Plossu, *Taos, Nouveau Mexique*, 1979

Cédric Delsaux, *Dubaï*, 2009, série "Dark Lens"

William Klein, *Tokyo*, 1961

Raghubir Singh, *Kemp's Cornery, Bombay*, 1989

Andrey Bogush, *Sans Titre*, 2013

Herbert Bayer, *Metamorphosis*, 1936

Loretta Lux, *Girl with Marbles*, 2005

Diane Arbus, *Child with Toy Hand Grenade in Central Park, New York*, 1962 (planche contact)

#### Bibliographie indicative

BAJAC, Quentin, *L'Image révélée. L'invention de la photographie*, Paris, Gallimard, 2001.

BAJAC, Quentin, *Après la photographie : De l'argentique à la révolution numérique*, Paris, Gallimard, 2010.

BAQUÉ, Dominique, *La Photographie plasticienne. Un art paradoxal*, Paris, Regard, 1998.

BAQUÉ, Dominique, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Regard, 2004.

BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Cahiers du Cinéma / Gallimard / Le Seuil, 1980.

BENJAMIN, Walter, « Petite histoire de la photographie » dans *L'Homme, le langage, la culture*, Paris, Denoël-Gonthier, 1971

BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » in *Essais 2, 1935-1940*, éd. Denoël-Gonthier, 1983,

BOURDIEU, Pierre, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965.

CLAASS, Arnaud, *Le Réel de la photographie*, PARIS, Filigranes, 2012.

DAMISCH, Hubert, *La Dénivelée*, Paris, Seuil, 2001.

DE CHASSEY, Éric, *Platitudes : une histoire de la photographie plate*, Paris, Gallimard, 2006.

DELPIRE, Robert et FRIZOT, Michel, *Histoire de voir* (3 volumes), Paris, Centre national de la Photographie, 1989.

DUBOIS, Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan-Université, 1990.

DURAND, Régis, *Le Regard pensif, Lieux et objets de la photographie*, éd. de la Différence, 1988.

DURAND, Régis, *Essais sur l'expérience photographique 2*, éd. de la Différence, 2002.

FLUSSER, Vilem, *Pour une philosophie de la photographie*, éd. Circé, 1996.

FOZZA, Jean-Claude, GARRAT, Anne-Marie, PARFAIT, Françoise, *Petite fabrique de l'image*, Paris, Marnard, 2003.

FREUND, Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974.

FRIED, Michael, *Contre la théâtralité : du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris Gallimard, 2007.

FRIED, Michael, *Pourquoi la photographie a aujourd'hui forcé l'art ?*, Paris, Hazan, 2013.

GATTINONI, Christian, et VIGOUROUX, Yannick, *La Photographie contemporaine*, Paris, Scala, 2009.

HEILBRUN, Françoise, MARBOT, Bernard, NEAGU, Philippe (dir.), *L'Invention d'un regard (1839-1918)*, catalogue d'exposition pour le Cent cinquantième anniversaire de la photographie au musée d'Orsay, éd. RMN, 1989.

KRACAUER, Siegfried, *Sur le seuil du temps. Essais sur la photographie*, PU Montréal, 2013

KRAUSS, Rosalind, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.

LEMAGNY, Jean-Claude, ROUILLÉ, André, *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1993.

LEMAGNY, Jean-Claude, SAYAG, Alain (dir.), *L'Invention d'un art*, catalogue d'exposition pour le Cent cinquantième anniversaire de la photographie au Centre G Pompidou, éd Adam Biro, 1989.

- LUGON, Olivier, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.
- POIVERT, Michel, *La Photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2002.
- PUJADE, Robert, *Art et photographie, la critique et la crise*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- ROUILLE, André, *La Photographie, entre document et art contemporain*, éd. Gallimard, 2005.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Image précaire*, Paris, Seuil, 1987.
- SONTAG, Susan, *La Photographie*, Paris, Seuil, 1979.
- SOULAGES, François, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, Paris, Nathan, 1998.
- TISSERON, Serge, *Le Mystère de la chambre claire*, Paris, Flammarion, 1999.
- VAN LIER, Henri, *Philosophie de la photographie*, éd. Les cahiers de la photographie, 1983.

## RAPPORT SUR L'ENTRETIEN SANS PRÉPARATION : THEATRE

L'épreuve de trente minutes se déroule de la façon suivante :

- Tirage au sort par le candidat d'une captation vidéographique d'une réalisation scénique inscrite dans l'actualité de la production théâtrale contemporaine (années 2000),
- Visionnage d'une séquence de 4 minutes,
- Préparation pendant 2 minutes de l'analyse de cette séquence. Des renseignements 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, avance une problématique identifiant la question théâtrale sous-jacente dans la séquence visionnée en s'appuyant sur ses connaissances (théoriques et son expérience de spectateur) des différentes composantes du spectacle (texte, mise en scène, jeu d'acteur, scénographie, espace, son, rythme, plasticité). Il s'agit de repérer les questions théâtrales traitées dans la séquence proposée et notamment d'être capable de situer le spectacle et la démarche de l'artiste dans le contexte contemporain en tenant compte de la question de la réception par le spectateur. Les connaissances et les analyses sont mises en valeur si elles se trouvent présentées dans un exposé clair et construit.

Chaque entretien dure une vingtaine de minutes, parfois en présence d'un public de quelques personnes.

- Questions et discussion 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 minimale de spectateur est indispensable.

Trois candidats se sont présentés à cette épreuve.

### Les sujets de la session 2017 :

- Une séquence de *Kindertotenlieder* Gisèle Vienne.
- Une séquence de *APOLOGIES 4&5*
- Une séquence de *Angels in America*

Le jury précise aux candidats qu'au delà de l'analyse des extraits de spectacle, ils doivent montrer leurs connaissances théoriques et / ou historiques, faire état de leur expériences de spectateur et de tout autre point qui permettra au jury de mieux situer ou évaluer la singularité des pratiques scéniques.

### Les vidéos choisies

#### - *Kindertotenlieder* Gisèle Vienne.

*Kindertotenlieder* de Gisèle Vienne, conçu en 2007, inscrit le théâtre comme lieu d'évocation de la mort et de confrontation entre le vivant et l'inanimé. Le titre est emprunté aux mélancoliques poèmes de Friedrich Rückert et aux *Lieder* de Gustav Mahler.

Dans l'extrait diffusé, qui se trouve au début du spectacle, on voit une scène baignée d'une lumière violacée et nimbée de brume. Sur le plateau entièrement recouvert d'une épaisse couche de neige synthétique, on

aperçoit une dizaine de silhouettes immobiles. Vêtues de *sweatshirts* noirs à capuches qui masquent leurs visages, ces figures semblent être celles de jeunes adolescents en attente d'un événement imminent. Le groupe disposé en arc de cercle entoure partiellement un cercueil entrouvert, derrière lequel s'entassent des amplificateurs de guitares électriques et des casiers de bouteilles de bière.

On perçoit que certaines silhouettes quoiqu'anthropomorphes ne sont pas humaines. Il s'agit de poupées articulées qui, positionnées aux côtés des interprètes, occupent le plateau de leur mystérieuse présence / absence. Avec une lenteur extrême et dans le plus grand silence, un personnage portant un masque et des gants monstrueux, traverse le plateau. Lorsqu'il ôte son masque, laissant apparaître un visage androgyne aux cheveux clairs, son regard croise à plusieurs reprises celui d'un autre personnage à la plus grande stature. Ce dernier se place alors devant le cercueil, face à ses compagnons. A l'aide d'un micro, il s'adresse à eux d'une voix étranglée de chagrin, les remerciant d'être venus assister à un concert commémorant la mort de son ami. L'extrait laisse imaginer un groupe d'adolescents probablement réunis à l'occasion d'une veillée funèbre, au cours de laquelle morts et vivants, êtres de chair et marionnettes, passé et présent, musique, danse et théâtre se mêleront.

Puis, deux musiciens entrent en scène, s'emparent de leurs guitares électriques et commencent à jouer une musique sombre, grinçante, parfois très forte mais toujours lente et continue. Dans cette apparition du concert, le candidat était ici invité à repérer une mise en abyme de sa propre condition spectatrice : une image redoublée de sa position au sein du dispositif théâtral, mais également une façon de l'inclure dans la fiction, au même titre que les acteurs et les pantins.

Un important choix scénographique pouvait être identifié, et ce, en dépit du montage dont la captation vidéoographique a fait l'objet : celle d'une scène-paysage, une sorte de contenant sur lequel se déploient de micro-actions. Chaque événement scénique qui survient se voit très vite absorbé par ce territoire omniprésent et remarquable par sa blancheur.

Nous attendions également du candidat qu'il repère un ensemble d'hybridations artistiques, au détriment d'une stricte appartenance disciplinaire identifiée (théâtre, marionnette, danse ou musique). L'agencement sous-tend une absence de hiérarchie entre les éléments scéniques et vise à la construction d'une situation énigmatique, qui renvoie le spectateur à son expérience sensible. Par ailleurs, la dimension interartistique du projet de Gisèle Vienne participe d'une volonté de remettre en question les articulations logiques qui lient les signes entre eux. Il s'agit alors de se défaire d'une évidence des signes, de créer de l'indéchiffrable, de placer le spectateur face à une énigme.

Il fallait enfin repérer que la scène de *Kindertotenlieder* est un espace mental et un lieu de fantasmes. Freud citant E. Jents, rappelle que le sentiment d'inquiétante étrangeté se manifeste lorsqu'on « doute qu'un être en apparence animé ne soit vivant, et, inversement, qu'un objet sans vie ne soit en quelque sorte animé »<sup>20</sup>. Telles ces poupées, partenaires troublants des acteurs qui semblent presque les contaminer de leur présence muette. On pense au rythme du spectacle, marqué par un tempo musical étiré à l'envi et par la lenteur des mouvements. La danse accroît ces effets de ralentissements, elle qui « marionnettiste » les interprètes. Ainsi, il fallait repérer que l'imaginaire développé ici vise à faire de la scène un lieu où s'éprouvent les sentiments d'effroi et d'angoisse.

#### Éléments de bibliographie

Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » (1919), in *Essais de psychanalyse appliquée*, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Edouard Marty, Paris, Gallimard, 1971.

Cristina Grazioli et Didier Plassard (dir.), *Puck : La marionnette et les autres arts*, n°20 : *Humain non humain*, Charleville-Mézières : Institut international de la marionnette, juin 2014.

#### - APOLOGIES 4&5

*Apologies 4&5* est la dernière création de la compagnie grecque Vasistas Theater Group, dirigée par la metteuse en scène Argyro Chioti. Le spectacle présenté en février 2017 à Marseille, dans le cadre du festival *Parallèle*, puis en mai 2017 au théâtre de la Bastille à Paris, articule théâtre, danse et chant polyphonique. Pris au cœur d'un système dystopique, un homme et une femme se confrontent volontairement à une figure

<sup>20</sup> Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » (1919), in *Essais de psychanalyse appliquée*, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Edouard Marty, Paris, Gallimard, 1971, p. 175.

d'autorité (maître ou juge), afin de lui relater des faits et des choix marquants de leur existence. Cette introspection exposée s'apparente rapidement à une autodéfense publique. Elle permettra au juge de décider, au terme du spectacle, de les laisser intégrer un chœur de femmes qui dansent et chantent à côté d'eux, ou de les punir en les excluant du collectif.

L'extrait choisi montre le chœur en train de chanter et de danser devant trois individus qui le regardent, puis de désigner et de mettre en jeu un des personnages. Aussitôt fait, le chœur reprend son chant et sa danse. Amené à l'avant du plateau face au public, le personnage effectue quelques petits gestes ritualisés, puis prononce une forme de serment au sein duquel il fait vœu d'austérité et de sincérité.

Dans ce passage, musique, danse, jeu théâtral, projections vidéographiques de textes s'agencent, sans prédominance d'un élément sur les autres. En premier lieu, il est attendu du candidat qu'il perçoive cet agencement de matériaux hétérogènes, où ne prévaut ni ordonnancement, ni organicité, mais plutôt une juxtaposition d'éléments scéniques autonomes, dans un temps et un espace donné. Autrement dit, la musique et la danse ne servent en aucun cas à illustrer le jeu et réciproquement, ce qui induit des mutations du statut du public, tour à tour ou simultanément lecteur, auditeur, spectateur de théâtre ou de danse.

En second lieu, il faudrait repérer la filiation entre ce spectacle et la tragédie antique grecque : à la fois en établissant des continuités et en repérant des ruptures vis-à-vis du modèle historique. La présence d'un chœur reste sans doute le lien au spectacle tragique le plus identifiable. Mais, à bien des égards, la fonction du chœur ainsi que celle des protagonistes se voient décalées. Ainsi, s'il s'agit bien d'un chœur par l'uniformité qui s'en dégage, il ne renvoie plus à cette entité anonyme et collective prise en charge par les citoyens. Présent sur la scène au même niveau que les personnages – qui n'ont rien en commun avec les héros tragiques – il ne commente plus l'action et ne se situe plus sur une scène intermédiaire, entre l'espace du public et le *proskénion*. Et lorsque les femmes prennent la parole, c'est au moyen d'onomatopées incompréhensibles. Quant aux parties chantées et dansées, loin de constituer un intermède, elles se superposent continuellement à l'action dramatique qui, dans l'extrait choisi, est un récit.

Le visionnage de cet extrait permet également d'interroger un certain rapport à la sacralité. Par la présence d'un certain nombre de petits gestes ritualisés, effectués par le protagoniste et par la danse en cercle effectuée par le chœur des cinq femmes. Motif récurrent de la sacralité dans la culture occidentale, à travers les siècles, cette dernière concourt à la fabrique d'une impression de transcendance. Le chant polyphonique, tout comme la danse dont l'impulsion provient des jambes, donnent à ce chœur de femmes une raideur et solennité, mais aussi une forme de majesté qui confine au hiératisme.

Évoquons enfin la dimension allégorique que revêt cet extrait, et qui traverse l'ensemble du spectacle : celle-ci se manifeste par l'inscription du chœur au sein d'un système hiérarchique, où il incarne la supériorité et la domination. Le corps des cinq femmes intégralement recouvert de vêtements noirs à l'exception d'une jupe bleue et de chaussures en cuir, les longues tresses renvoient à des figures de guerrières, à la fois par l'uniformité des costumes et par la large ceinture de cuir nouée autour de leur torse. Leur apparence, ainsi que leurs actions et la sacralité qui l'entoure transforment le chœur en une instance supérieure, un idéal à atteindre. Sa domination s'exerce par la puissance du collectif sur l'individu, mais aussi par la beauté de la musique, de la danse, sur la trivialité du réel ; domination qui n'est pas sans rappeler celle exercée par l'Union Européenne (via la Troïka) sur la Grèce, pour tenter de régler la crise de la dette publique que l'État traverse depuis 2009. Une ouverture sur le contexte socio-politique grec serait, à ce titre, bienvenue.

#### Éléments de bibliographie

Christian Biet, *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », 2010.

Florence Fix, Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Le Chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2009.

Christophe Triau (dir.), *Alternatives Théâtrales n° 76-77 : Choralités*, 2003.

#### **Angels in America de Tony Kushner mis en scène par Aurélie van den Daele au théâtre de l'Aquarium en 2016**

Angels in America, créée par Tony Kushner en 1991 a connu un très grand succès et de nombreuses adaptations aussi bien au théâtre qu'à l'Opéra et au cinéma. Deux mises en scène marquantes notamment ont été réalisées par Brigitte Jaques dans les années 1980, puis en 2007 et 2008 par Krzysztof Warlikowski. En 2016, Aurélie Van den Daele en a fait une nouvelle mise en scène au théâtre de l'Aquarium, utilisant tous les

moyens techniques pour faire se côtoyer les univers des différents personnages (hallucinations, rêves, réalité). C'est cette dernière réalisation qui a été présentée pour l'agrégation de juin 2017.

La pièce de Tony Kushner souligne les contradictions de la société contemporaine (cela se passe en Amérique, mais le monde entier est concerné) ajoutant encore à la confusion par un subtil mélange entre la réalité et l'illusion.

Cette comédie humaine témoigne avec une lucidité impitoyable des errances de l'individu dans un monde déboussolé par l'effondrement des valeurs morales et religieuses, les utopies (le communisme), par la consommation de drogues, la marginalité, et de ce tout qui apparaissait alors comme déviances honteuses source de maladie (homosexualité et sida). Le personnage de Roy Cohn, avocat véreux a vraiment existé. Il a notamment mené un combat impitoyable contre l'homosexualité et les mouvements gays, alors que lui-même était homosexuel.

Le passage choisi se situe au moment de la rencontre de Prior Walter, personnage homosexuel travesti, atteint du sida, et de Harper, épouse d'un avocat admirateur de Roy Cohn, et qui découvrira sa propre homosexualité. L'espace scénique, tient à la fois du cabaret (rideau du fond, musique, sièges et jeu de l'acteur) et de l'imaginaire (la cage en verre dans laquelle Harper vit son « voyage » halluciné par la drogue).

Les références sont nombreuses : à la foi, au divin, aux religions (notamment le mormonisme et le judaïsme au théâtre et au cinéma américains (la plus claire étant *Un tramway nommé désir* de T. Williams adaptée pour le cinéma par Elia Kazan). Plusieurs personnages (Ethel Rosenberg et Roy Cohn) sont empruntés à des personnages ayant réellement existé bien que Kushner ait tenu à préciser que c'est une œuvre de fiction.

Les références d'Aurélien van den Daele se situent aussi bien du côté du théâtre que du cinéma et de la vidéo mais aussi du cabaret avec une grande place pour la musique. La mise en scène semble interroger les fonctions spécifiques de ces différents arts à partir de leur rencontre, procédé qui déstabilise le spectateur et l'oblige à prendre du recul. Aurélien van den Daele fait un usage très particulier des outils de la technologie pour créer des univers poétiques qui coexistent, comme coexistent ces personnages assez improbables amenés à se rencontrer dans des situations renvoyant au désordre contemporain (marginalité, drogues, antidépresseurs, sida, homosexualité).

Un aspect très intéressant de la mise en scène est donc la question du dispositif (au sens foucauldien) par lequel Aurélien van den Daele tente de représenter l'irreprésentable sans rentrer dans une forme de gratuité en se réappropriant la violence par l'évocation ou la poésie.

#### Éléments de bibliographie

Pavis, *L'Analyse des spectacles: théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma.*

Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*

#### BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

##### Ouvrages de théoriciens et d'artistes

Aristote, *La Poétique*

Artaud, A., *Le Théâtre et son double*

Brecht, B., *Petit Organon pour le théâtre*

Diderot, D., *Le Paradoxe du comédien*

Dort, B., *La Représentation émancipée*

Kantor, T., *Le Théâtre de la mort*

Kokkos, Y., *Le Scénographe et le héron*



Moindrot, Isabelle, *La Représentation d'opéra. Poétique et dramaturgie*

Meyerhold, V., *Écrits sur le théâtre*

Naugrette, Florence, *Le Plaisir du spectateur de théâtre*

Novarina V, *Lumières du corps*

Pavis, *La Mise en scène contemporaine: origines, tendances, perspectives*

Régy C., *L'Ordre des morts*

Rykner A., *Les Mots du théâtre*

Stanislavski, C., *La Formation de l'acteur,*

Surgers, A., *Scénographies du théâtre occidental*

Vitez, A., *Le Théâtre des idées*

**Dictionnaires :**

Corvin, M. (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*

Sarrazac, J.-P. (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*