



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Rapport du jury

Concours : Agrégation externe

Section : Arts plastiques

Session 2020

Rapport de jury présenté par : Sabine FORERO-MENDOZA

Présidente du jury

SOMMAIRE

CADRE RÉGLEMENTAIRE	3
PROGRAMMES	7
CHIFFRES CLÉS, ÉLÉMENTS STATISTIQUES ET RÉSULTATS	8
REMARQUES DE LA PRÉSIDENTE DU JURY	9

ADMISSION **11**

RAPPORT SUR L'ÉPREUVE ÉCRITE D'ESTHÉTIQUE ET SCIENCES DE L'ART	11
RAPPORT SUR L'ÉPREUVE ÉCRITE D'HISTOIRE DE L'ART	18
RAPPORT SUR L'ÉPREUVE DE PRATIQUE PLASTIQUE ACCOMPAGNÉE D'UNE NOTE D'INTENTION	23

CADRE RÉGLEMENTAIRE

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

« Option A : arts plastiques

A.-Épreuves d'admissibilité

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

L'épreuve prend appui sur un document textuel assorti d'un sujet. Le texte est emprunté à une bibliographie proposée tous les trois ans et comprenant, notamment, des ouvrages d'esthétique, des écrits d'artistes, des textes critiques. Cette bibliographie est publiée sur le site internet du ministère chargé de l'éducation nationale.

Durée : six heures ; coefficient 1,5.

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

Durée : six heures ; coefficient 1,5.

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

Cette épreuve a pour but de tester l'engagement artistique du candidat, son aptitude à fournir une réponse pertinente et personnelle à une question posée, à faire la démonstration de ses capacités d'invention et de création, à témoigner de son savoir-faire en matière d'expression avec des moyens plastiques bidimensionnels. L'épreuve prend appui sur un sujet à consignes précises et un dossier documentaire comprenant une sélection de documents iconiques et/ ou textuels. Le candidat répond aux consignes du sujet. Il réalise une production plastique bidimensionnelle (picturale, graphique, pouvant inclure le collage, associer diverses techniques, des moyens traditionnels et numériques), impérativement de format grand aigle.

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

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

Durée : huit heures ; coefficient 3.

B.- Épreuves d'admission

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

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

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

Déroulement de l'épreuve :

a) Projet.

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

b) Réalisation.

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

c) Exposé et entretien.

En prenant appui sur sa réalisation, le candidat présente et explicite son projet (démarche et réalisation). Cet exposé est suivi d'un entretien avec le jury qui permet d'évaluer les capacités du candidat à soutenir la communication de son projet artistique, à savoir le justifier et à en permettre la compréhension.

Durée de l'épreuve :

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

-réalisation du projet : deux journées de huit heures ;

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

totale : trente minutes).

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

2° Épreuve de leçon.

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

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

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

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

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

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

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

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

3° Entretien de cultures artistiques.

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

Durée : trente minutes maximum ; coefficient 2. »

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

Concours de recrutement

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

NOR : MENH1631874N

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

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

I - Indications relatives à l'esprit des épreuves plastiques

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

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

Ces sujets impliquent :

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

II - Indications relatives aux matériaux et procédures

Il est rappelé que dans le cadre d'un concours de recrutement, pour des raisons de sécurité, les produits et matériels suivants sont interdits : bombes aérosols et appareils fonctionnant sur réserve de gaz, appareils à production de flammes vives, acides, produits chimiques volatils, inflammables ou toxiques. Concernant les fixatifs, il convient que les candidats prennent leurs dispositions pour utiliser des produits et des techniques ne nécessitant ni préparation pendant l'épreuve ni bombe aérosol.

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

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

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

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

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

A. - Admissibilité

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

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

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

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

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

B. - Admission

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Henri Ribieras

PROGRAMMES

Épreuve écrite d'esthétique et sciences de l'art

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

Épreuve écrite d'histoire de l'art

– Question portant sur le XXe siècle

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

– Question portant sur une période antérieure au XXe siècle

- **Thème : Artistes femmes d'Artemisia Gentileschi à l'admission des femmes à l'École des Beaux-Arts de Paris en 1896** (sessions 2020, 2021 et 2022)

Les programmes et les bibliographies sont disponibles sur le site :

www.devenirenseignant.gouv.fr

CHIFFRES CLÉS, ÉLÉMENTS STATISTIQUES ET RÉSULTATS

Nombre de postes mis au concours : 20

Nombre de candidats inscrits : 593

Nombre de candidats non éliminés (n'ayant pas eu de note éliminatoire : 00.00, AB, CB, NR, RA, RD) : 280 soit 47.22% des inscrits

Nombre de candidats admissibles : 20 soit 7.14 % des non éliminés
(14.38% en 2019 ; 12.53% en 2018 ; 19% en 2017 ; 23.97% en 2016 ; 23.86% en 2015 ; 24.23% en 2014 ; 23.63% en 2013 ; 19.60% en 2012 ; 20.27% en 2011 ; 16.87% en 2010)

Femmes 15

Hommes : 5

EPREUVES D'ADMISSIBILITÉ

Moyenne des présents : 6.66

Moyenne par épreuve

- Esthétique : 7.32 (note la plus basse : 01 ; note la plus haute : 19)
- Histoire de l'art : 7.25 (note la plus basse : 00 ; note la plus haute : 19)
- Pratique plastique : 5.87 (note la plus basse : 01 ; note la plus haute : 19)

Moyenne des candidats admissibles : 13.19

(11.68 en 2019 ; 11.74 en 2018 ; 11.23 en 2017 ; 10.82 en 2016 ; 10.59 en 2015 ; 10.02 en 2014 ; 10.08 en 2013 ; 10.19 en 2012 ; 10.58 en 2011 et 10.16 en 2010)

Moyenne des candidats admissibles par épreuve

- Esthétique : 12.40
- Histoire de l'art : 13.75
- Pratique plastique : 13.30

Barre d'admissibilité : 13.80

(10 en 2019 ; 10 en 2018 ; 09.50 en 2017 ; 08.75 en 2016 ; 09.00 en 2015 ; 08.50 en 2014 ; 08.25 en 2013 ; 08.50 en 2012 ; 09.25 en 2011 et 08,25 en 2010)

REMARQUES DE LA PRÉSIDENTE DU JURY

La session 2020 de l'agrégation externe d'arts plastiques s'est déroulée dans des conditions inédites. En raison de la crise sanitaire consécutive à l'épidémie de covid-19, les épreuves d'admissibilité qui devaient avoir lieu les 19, 20 et 21 mars ont été reprogrammées les 22, 23 et 24 juin. Elles ont constitué les épreuves d'admission. Les résultats au concours ont donc été établis à partir de trois notes, affectées de leur coefficient habituel (coef. 1.5 pour l'esthétique, coef. 1.5 pour l'histoire de l'art, coef. 3 pour l'épreuve de pratique bidimensionnelle assortie d'une note d'intention). Le présent rapport, rédigé à partir des contributions des membres des commissions d'esthétique, d'histoire de l'art et de pratique d'admissibilité est plus succinct qu'à l'habitude. Il n'en contient pas moins de précieuses indications susceptibles de guider efficacement les futur.e.s candidat.e.s. car il revient non seulement sur les sujets proposés, en indiquant des pistes de traitement et en précisant les critères d'évaluation des copies et travaux, mais encore parce qu'il fournit des éclaircissements généraux sur la nature des épreuves et sur les attentes des jurys. Sa lecture attentive, assortie de celle des rapports plus complets des sessions précédentes, est donc hautement recommandée.

Le jury a bien pris la mesure des circonstances exceptionnelles dans lesquelles les candidat.e.s se sont préparé.e.s et de l'incertitude qui a entouré la tenue des épreuves ; il a su évaluer la ténacité dont il.elle.s ont dû faire preuve pour maintenir leur motivation et pour continuer de s'entraîner. Lui-même s'est vu obligé de s'adapter au changement de calendrier et se mobiliser rapidement pour corriger en un temps plus court qu'à l'ordinaire les copies et réalisations plastiques. Mais, grâce à l'engagement et à l'implication des équipes de correcteurs renforcées pour l'occasion, les formes d'évaluation n'ont subi aucune modification. Les épreuves d'esthétique et d'histoire de l'art ont fait l'objet d'une double correction et l'épreuve de pratique a été corrigée en deux temps, par binômes puis en chapelle. Des réunions d'entente et d'harmonisation des notes ont, comme à l'accoutumée, précédé et suivi les temps de correction proprement dits. Quant aux critères d'évaluation utilisés, ils sont restés semblables à ceux mis en œuvre les années antérieures.

Pour cette session, le nombre de postes ouvert au concours est resté stable, soit 20 postes, comme en 2019. Si le pourcentage des admis par rapport au nombre de candidats inscrits est plus élevé pour la session 2020 (7.14%) qu'il ne l'était pour la session précédente (6.39%), cela ne tient pas à une augmentation significative des moyennes des notes obtenues dans les diverses épreuves : cette année, celles-ci sont de 7.32 en esthétique (7.35 en 2019), de 7.26 (7.72 en 2019) en histoire de l'art et de 5.87 en pratique d'admissibilité (5.29 en 2019). La raison en est que les candidats ont été moins nombreux à se présenter : 280 ont effectué l'ensemble des épreuves sans être éliminés alors qu'ils étaient 313 en 2019. Cette dernière baisse est sans doute attribuable aux circonstances particulières qui ont entouré l'organisation des épreuves. Quoi qu'il en soit, on ne peut que souligner, une fois encore, le caractère sélectif d'un concours qui requiert des aptitudes diversifiées et un solide bagage : qualités d'analyse et d'organisation de la pensée, maîtrise de la langue écrite et des modes de construction du discours argumentatif, clarté et rigueur de l'expression, distance critique, possession de savoir-faire techniques, compétences plastiques, capacité de réflexion sur sa propre pratique et sur les moyens qu'elle met en œuvre, culture approfondie dans les champs de la théorie et de l'histoire de l'art. Toutes ces aptitudes et connaissances sont nécessaires dans l'exercice du métier d'enseignant d'arts plastiques, c'est pourquoi on ne peut que se réjouir que la plupart des candidats admis aient obtenu des notes équilibrées dans les trois épreuves et que le niveau général des admis soit très bon (moyenne d'admissibilité/admission de 13.19).

Parmi les données globalement encourageantes, on retiendra une meilleure préparation des candidat.e.s au programme d'histoire de l'art portant sur les périodes antérieures au XX^e siècle et, en ce qui concerne l'épreuve de pratique, on notera l'existence de réponses plus diversifiées plastiquement. On se réjouira encore que la demande, introduite à partir de la session 2018, d'accompagner la réalisation bidimensionnelle d'une note d'intention explicitant les choix du.de la candidat.e soit désormais bien prise en compte, quoique nombre de ces notes s'en tiennent encore à l'énumération de modes opératoires au lieu d'exposer des explications relatives aux choix et enjeux plastiques et artistiques. On regrettera, une fois encore, qu'un lot très important de travaux soit d'un niveau extrêmement faible, voire manifeste l'absence totale des compétences requises de la part d'un plasticien, et que trop de candidat.e.s en restent à une reprise littérale d'éléments extraits du dossier documentaire, sans se montrer capables d'une interprétation et d'une transposition personnelles. Les deux dissertations d'esthétique et d'histoire de l'art, en dépit des différences qui les séparent, font apparaître des défauts comparables dont les plus graves sont l'incapacité à analyser un sujet, à dégager une problématique et à construire une démonstration, beaucoup de copies se contentant d'exposer de vagues généralités, d'avancer encore et toujours les mêmes exemples, ou encore de simplement juxtaposer des affirmations et d'énumérer des références. Toutefois, un lot de bonnes copies et quelques très bonnes copies prouvent que, pour exigeantes qu'elles soient, ces épreuves sont à la portée des candidat.e.s qui se sont donné la peine de bien se préparer.

Quelle que soit l'épreuve, l'attitude dont le candidat.e doit faire preuve est la même : il lui faut s'abstenir de proposer des réponses toutes faites ou d'user de recettes et d'artifices passe-partout, tels que des plans préétablis pour les dissertations, des pratiques plaquées pour les productions plastiques. Certes, il convient de se préparer avec persévérance aux épreuves, d'approfondir de façon continue ses connaissances sur les programmes, de s'entraîner régulièrement pour parvenir à maîtriser des méthodes, des techniques ou les formes d'un exercice, mais il faut aussi se montrer capable d'accueillir, avec disponibilité et, pourrait-on dire, avec fraîcheur, un sujet, nécessairement singulier et qui, parfois, peut étonner. C'est là la condition d'une appropriation véritable qui seule permet à une position personnelle de s'affirmer avec sincérité et cohérence. Les correcteurs valoriseront toujours l'originalité des réponses aux questions ou aux sujets soumis aux candidat.e.s, parce qu'ils n'ont pas eux-mêmes d'attentes préconçues et qu'il leur plaît d'être heureusement surpris par des propositions auxquelles ils ne s'attendaient pas. Dans le domaine de la pratique, on ne peut que souligner l'importance d'assumer un parti pris artistique avec fermeté et détermination. Faire montre d'audace et prendre des risques, autrement user de liberté, ne signifie évidemment pas s'éloigner des sujets proposés, pire encore, les oublier. Telle est sans doute l'une des grandes difficultés des épreuves de ce concours, de devoir se soumettre aux interpellations d'un sujet donné tout en respectant des normes et des règles extérieures, sans pour autant cesser d'affirmer le caractère personnel d'une réflexion ou la singularité d'un regard.

Le métier d'enseignant est un métier passionnant, à l'écart de la routine et de l'enfermement dogmatique. Il présuppose générosité, désir de communiquer et d'aller à la rencontre de l'autre ; il met celui qui l'exerce en état de formation permanente, il requiert d'incessantes et salutaires remises en question et procure un enrichissement culturel et humain toujours renouvelé. Cela est particulièrement vrai dans le domaine des arts plastiques qui font éminemment appel à l'imagination, à l'invention et à la créativité. Le concours externe de l'agrégation d'arts plastiques, avec ses vastes programmes qui permettent l'acquisition de connaissances théoriques fondamentales, mais non coupées de l'actualité de la recherche ni de la vie artistique, a cette particularité de sanctionner aussi un haut niveau de compétence pratique. Se confronter à ses épreuves peut représenter, selon les cas, le couronnement d'une formation universitaire ou l'occasion de confirmer des compétences disciplinaires plus longuement acquises, mais, pour chaque candidat.e, il s'agit d'un défi au sens le plus noble du terme, qui permet de manifester son degré d'engagement artistique et de mesurer sa vocation pédagogique. Autant dire, un défi qui vaut la peine d'être relevé.

Au terme de ces propos liminaires, je souhaite adresser mes plus vifs remerciements aux membres du jury qui ont permis à cette session de se tenir. Il a été très précieux de pouvoir compter sur leur dévouement sans faille et leur sens du devoir indéfectible. Je remercie également avec chaleur le secrétaire général du concours, dévoué, compétent et rigoureux, ainsi que le vice-président, toujours attentif et de précieux conseil. Je souhaite que les futur.e.s candidat.e.s puissent faire leur miel des conseils qui leur sont prodigués dans ce rapport et j'espère qu'en dépit des difficultés actuelles, il leur sera permis de se préparer dans de bonnes conditions aux épreuves de la prochaine session.

ADMISSION

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

Sujet 2020

« *L'œuvre en mouvement* rend possible une multiplicité d'interventions personnelles, mais non pas de façon amorphe et vers n'importe quelle intervention. Elle est une invitation, non pas nécessitante ni univoque mais orientée, à une insertion relativement libre dans un monde qui reste celui voulu par l'auteur.

En somme, l'auteur offre à l'interprète une œuvre à *achever*. Il ignore de quelle manière précise elle se réalisera, mais il sait qu'elle restera *son œuvre* ; au terme du dialogue interprétatif, se concrétisera une forme organisée par un autre, mais une forme *dont il reste l'auteur*. Son rôle consiste à proposer des possibilités déjà rationnelles, orientées et dotées de certaines exigences organiques qui déterminent leur développement.

La *Sequenza* de Berio exécutée par deux flûtistes différents, le *Klavierstück XI* de Stockhausen ou le *Mobile* de Pousseur interprétés par divers pianistes (ou plusieurs fois par le même), ne seront jamais identiques, sans être pour autant gratuits. Il faut les considérer comme des réalisations effectives d'un pouvoir *formateur* fortement individualisé par les données qu'a originellement proposées l'auteur.

Il en va de même pour les créations plastiques dont nous avons parlé plus haut : les œuvres se modifient mais dans le cadre d'un goût, de tendances formelles déterminées, et dans la mesure où s'y prêtent les articulations du matériau.

Dans un autre ordre d'idées, le drame brechtien tout en attendant du spectateur une libre réponse, n'en est pas moins construit (sur le plan théorique et dans l'argumentation) de façon à orienter cette réponse : il présuppose finalement une logique de type dialectique et marxiste.

Aucune des œuvres *ouvertes* et *en mouvement* que nous avons envisagées ne nous est apparue comme un agglomérat d'éléments occasionnels, prêts à émerger du chaos pour prendre n'importe quelle forme ; il s'agit toujours d'une œuvre véritable. Le dictionnaire comporte des milliers de mots avec lesquels chacun a toute liberté de composer des poèmes, des traités de physique, ou des lettres anonymes. Il est en ce sens "ouvert" à toutes les compositions possibles du matériau qu'il propose : mais il n'est précisément pas une œuvre. L'"ouverture" et le dynamisme d'une œuvre sont tout autre chose : son aptitude à s'intégrer des compléments divers, en les faisant entrer dans le jeu de sa vitalité organique ; une vitalité qui ne signifie pas achèvement, mais subsistance au travers de formes variées. »

Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte* [*Opera aperta*, 1962], traduction de l'italien par Chantal Roux de Bézieux, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 34-35.

Quelle est la liberté de celui qui interprète ?

I) L'objet de ce rapport

Pour cette session 2020, les candidats ont composé dans des conditions exceptionnelles. L'épreuve d'esthétique, cependant, gardait le même format, et la nature de l'exercice ne différait en rien de ce qu'elle est habituellement. Notre jury a donc été conduit à mesurer le respect des exigences déjà connues en procédant, comme de coutume, à une double correction de chaque copie. L'objet de ce rapport est de rappeler une nouvelle fois ces exigences, en s'attachant à dissiper d'éventuels malentendus, en conseillant le mieux possible les candidats, et en présentant clairement les critères qui sont appliqués dans l'évaluation des copies. Rappelons que la lecture des rapports de jury fait partie des éléments qui contribuent à une bonne préparation du concours. Chaque rapport du jury d'esthétique étant relatif à un thème et un sujet singuliers, il est utile d'en lire plusieurs, afin de multiplier les éclairages qu'apportent les remarques des correcteurs, et que transmettent les exemples de réussites ou de défauts tirés des copies elles-mêmes.

Le texte d'Umberto Eco, ainsi que la question qui l'accompagnait, devait permettre la mise en valeur d'une solide préparation sur le thème de l'interprétation, et d'une bonne maîtrise de la méthode de la dissertation. Les meilleures copies que nous avons eu le plaisir de lire dans le cadre de cette session présentaient des qualités qui sont le fruit d'un travail approfondi en amont de l'épreuve, en même temps que d'une pleine disponibilité face au sujet proposé. Car toute « épreuve sur programme » implique ce paradoxe, de devoir prendre appui sur une culture acquise et une réflexion longuement mûrie sur un thème imposé, tout en prêtant la plus grande attention

à l'extrait de texte sélectionné, et à la formulation choisie pour une interrogation qu'il faut traiter, sans la déformer ni l'appauvrir.

Nous entendons rappeler ici, dans la continuité des précédents rapports, quelles sont les exigences fondamentales à respecter pour produire une dissertation de bonne qualité sur tout sujet d'esthétique et sciences de l'art. Puis, nous nous arrêterons sur le sujet de cette année, afin de présenter quelques pistes qui pouvaient être particulièrement fécondes, et pour l'analyse du texte lui-même et pour la construction d'une réflexion pertinente.

II) Les exigences à respecter dans le cadre de l'épreuve d'esthétique et sciences de l'art

Le sujet de l'épreuve d'esthétique et sciences de l'art, on le sait, est composé d'un texte et d'une question. Ce sujet doit être traité sous la forme d'une dissertation, pour l'élaboration de laquelle certaines règles sont à suivre. La connaissance de ces règles permet aux candidats d'orienter leurs efforts pendant la phase de préparation, et de ne pas être dans l'incertitude quant aux attentes du jury, le jour de l'épreuve. C'est pourquoi, nous avons à cœur de formuler clairement les critères qui président à l'évaluation des copies et qui justifient les notes obtenues par les candidats. Soulignons que l'existence de critères n'empêche pas la singularité ou l'originalité. Mais celles-ci doivent être associées à une maîtrise de l'exercice proposé, afin que la même difficulté s'impose de manière égale à tous les candidats, mais aussi parce que la forme de la dissertation permet de vérifier la présence de qualités telles que la rigueur, la clarté, la cohérence, la précision. Nous le comprendrons mieux en rappelant quelles sont les propriétés d'une bonne dissertation d'esthétique.

1) Une démarche méthodique, dans le respect de la spécificité du sujet

Quelle que soit la réaction que le sujet suscite chez le candidat, agréable surprise ou perplexité, par exemple, il ne doit être ni subi ni contourné. Parmi les copies peu satisfaisantes qu'il nous a été donné de lire, figurent celles qui donnent l'impression d'avoir été rédigées « hors contexte ». Ces dernières peuvent contenir des développements qui sont, dans l'absolu, intéressants ; elles peuvent attester les connaissances du candidat et son aptitude à conduire une réflexion fine et intelligente, notamment sur le thème figurant au programme. Mais elles montrent aussi, malheureusement, que le sujet a été ignoré, ou qu'il a seulement été traité comme un prétexte pour déployer une pensée restée hermétique à la proposition du jury. La notion de « hors-sujet » sert à désigner ces travaux qui seront toujours sanctionnés pour s'être dérobés à la difficulté centrale d'un exercice dont la difficulté, précisément, est de parvenir à puiser dans ses connaissances, et de développer une argumentation personnelle, en s'astreignant à traiter un sujet que l'on n'a pas soi-même formulé. Ainsi, un candidat a pu proposer une réflexion qui tournait autour de la question : l'artiste est-il lui-même son premier interprète ? Cette interrogation est certes stimulante, mais elle constitue une reformulation arbitraire, qui va de pair avec un manque d'attention portée au texte. Or, l'effort d'appropriation de l'énoncé se produit d'abord au brouillon, dès les premières minutes de l'épreuve, et il doit être manifeste dans l'introduction, par laquelle s'ouvre la dissertation.

L'introduction, loin d'être une formalité, une entrée en matière plus ou moins élégante, est le geste par lequel un candidat accepte de faire sien le sujet, s'en empare. Nous tenons à souligner la faiblesse générale des introductions, y compris dans les meilleures copies. Nous invitons les candidats à prêter une attention toute particulière à ce moment qui donne au développement son orientation. Dans le cas de l'épreuve d'esthétique, il importe de se montrer attentif à l'ensemble que forment le texte et la question qui l'accompagne. Ces deux éléments sont liés et s'éclairent mutuellement. Ils doivent donc être d'emblée pris en compte l'un et l'autre, et l'un avec l'autre. Le cœur de l'introduction est constitué par l'élaboration d'une problématique, car, si une interrogation est déjà formulée par l'énoncé lui-même, il reste à mettre en évidence la tension qui lui donne sens, et qui justifie l'engagement d'une réflexion. Ainsi, il ne peut suffire de répéter la question proposée ni d'en offrir une reformulation (qui risquerait d'en altérer la portée). En prenant appui sur le texte, et en proposant une première analyse des principaux concepts en jeu, on s'attachera à présenter la difficulté centrale que tout le développement aura pour objectif de dénouer.

La dimension philosophique de la dissertation d'esthétique se mesure également à la part d'analyse conceptuelle qui conditionne la position du problème. Mais ce travail d'analyse ne saurait prendre la forme d'une énumération de termes importants, présents dans la question et dans le texte. Par exemple, prendre le mot « liberté » et en donner des définitions successives, avant de s'intéresser au verbe « interpréter », pour le définir à son tour, relevait ici de la maladresse, et ne permettait pas de saisir le questionnement dans sa globalité, ni dans son rapport avec les notions d'œuvre et d'auteur mobilisées par Eco. Mais ces mots, « œuvre » et « auteur », ne devaient pas non plus être isolés ni examinés séparément, comme si le candidat ouvrait ponctuellement un dictionnaire, avant de le refermer. L'analyse conceptuelle ne procède pas de façon aussi rigide, pas plus qu'elle ne se limite à un préambule, en début d'introduction. Rappelons-le, c'est tout au long du développement que le candidat doit s'efforcer d'élucider le sens des termes qu'il emploie, et opérer des distinctions pertinentes au regard du problème qu'il étudie. Certaines copies, par exemple, se sont interrogées avec bonheur, dans le corps de la dissertation, sur les différences entre l'interprète exécutant et l'interprète spectateur, jusqu'à en faire l'un des ressorts de la réflexion. Cela permettait d'éclairer la question de la liberté dans l'interprétation, tout en intégrant des éléments extraits du texte d'Umberto Eco.

Pour revenir à l'introduction, dont nous avons souligné l'importance, nous avons vu qu'elle est essentiellement constituée d'un travail de problématisation du sujet, sur la base d'éléments d'analyse conceptuelle. Or, annoncer un développement signifie aussi en préparer la lecture, en la facilitant. C'est la raison pour laquelle nous conseillons aux candidats de présenter clairement le plan qu'ils vont suivre, dans les dernières lignes de l'introduction. Le correcteur est alors guidé dans sa lecture, avec fermeté et maîtrise, ce qui ne peut que lui communiquer une première impression favorable.

Le fait d'avoir énoncé de façon explicite l'ordre des parties, en fin d'introduction, ne dispense pas d'un effort de clarification par la suite. À aucun moment, le lecteur de la copie ne doit être « perdu ». Sans recourir à la mention de titres, qui sont ici à proscrire, les futurs enseignants doivent se montrer capables de donner les jalons nécessaires à une bonne compréhension du développement et de la logique de sa progression. Avant d'entrer dans le détail de chaque partie, on veillera donc à dégager l'unité de son contenu. Dans le passage à une nouvelle partie, il est souhaitable de prendre appui sur une phase de transition, permettant de vérifier le mouvement d'une pensée qui avance, sans dévier du problème ayant été posé au départ. Les repères visuels, sur lesquels nous reviendrons au moment d'évoquer la rédaction, contribuent à la lisibilité du plan, mais ils ne sont pas suffisants, car ils doivent toujours s'accompagner d'une sorte de transparence dans la matière même de la réflexion qui se déploie et chemine. Encore faut-il avoir élaboré une progression convaincante, que l'on puisse défendre, sous l'angle de la problématisation effectuée. La tentation de couper court à cette nécessité, en ayant recours à des « astuces », ou à des plans passe-partout, censés convenir à n'importe quel sujet, doit être vigoureusement découragée. Parmi les procédés malvenus que nous avons pu trouver dans certaines copies, mentionnons, pour exemple, le plan qui sépare différentes significations du mot interprète, ou celui qui réserve l'étude du texte à la troisième et dernière partie. De telles facilités, qui sont des artifices et non le fruit d'une pensée authentiquement construite, ne peuvent que desservir les candidats, car le développement qui en résulte n'est jamais satisfaisant.

Si l'étude du texte ne doit pas constituer une partie du développement, c'est qu'elle doit être intégrée à celui-ci. Le candidat a pu, au brouillon, prendre le temps d'analyser l'extrait proposé, en dégageant sa structure, ses arguments, le réseau de ses concepts ou la portée de ses exemples. Mais il faudra « réinjecter » ensuite ce travail préparatoire dans le traitement continu et progressif du problème dégagé. Non seulement le texte doit être cité, et ses principaux concepts mobilisés, mais, plus encore, son explication doit s'insérer dans la logique d'une dissertation. Il faut donc que le développement éclaire le propos de l'auteur, sans se réfugier dans la paraphrase, et, par ailleurs, qu'il soit le lieu d'une discussion plus critique, éventuellement appuyée sur des références différentes de celles proposées.

Le développement ayant été mené à bien, la copie doit s'achever par une conclusion. Sans avoir une importance équivalente à celle de l'introduction, cette dernière étape de la dissertation ne saurait être négligée. Conclure, c'est admettre qu'on est arrivé à un certain résultat, dans les limites du temps imparti, au terme d'un effort de réflexion sincère. Et, du point de vue du correcteur, c'est l'occasion de vérifier que les enjeux de cette réflexion n'ont pas été oubliés. Lorsque, par exemple, les correcteurs lisent une conclusion d'où les termes du sujet sont entièrement absents, ils en retirent l'impression que le candidat a eu tendance à s'égarer. Remarquons, ensuite que, dans une conclusion, la clarté et la fermeté vont souvent de pair avec le sens de la nuance. Le candidat doit se montrer capable de faire la part entre les acquis de son travail et les difficultés ou ambiguïtés persistantes. Pour autant, il ne faut pas vouloir, à tout prix, « ouvrir » et relancer le questionnement. Les artifices, nous l'avons dit, sont à éviter. Sans compter que les pistes qui sont suggérées, sans pouvoir désormais être explorées, risquent d'attirer l'attention sur des lacunes du développement. Pour prendre un seul exemple : une copie soulignant, pour finir, que la question de la liberté d'interprétation peut aussi se poser à propos du spectateur ou du critique, trahit le fait que le candidat est passé complètement à côté du sujet.

2) Une culture théorique et artistique au service de la réflexion

On attend, de la part de candidats qui présentent l'agrégation d'arts plastiques, qu'ils fassent montre de l'acquisition d'une culture dans le domaine de l'esthétique et de la théorie de l'art. La lecture d'ouvrages philosophiques et critiques comme la fréquentation d'œuvres d'art appartenant à divers courants et époques, devraient avoir formé leur esprit et leur regard et leur permettre d'étayer leur propos par des références maîtrisées et précises. Nous choisissons de considérer ensemble, dans ce rapport, les textes théoriques et les exemples artistiques, afin d'insister sur leur importance respective et complémentaire.

Certes, les candidats peuvent avoir des profils variés, certains étant davantage tournés vers la théorie, là où d'autres déploient leur pensée principalement au contact des œuvres, mais le concours et l'épreuve d'esthétique se définissent par la recherche d'un équilibre entre ces deux tendances. Le travail conceptuel d'analyse, faut-il le rappeler, n'est pas incompatible avec la présentation d'exemples d'œuvres, dans leur réalité matérielle ou corporelle. Il s'en nourrit et y trouve sa portée concrète, tandis qu'une manipulation purement intellectuelle de concepts finit par se couper de l'art, en tant que réalité humaine et sensible. Quant aux énumérations d'exemples, proposées par certains candidats, elles ne peuvent tenir lieu de réflexion sur le sujet. Accumuler les descriptions d'œuvres, sans réellement commenter, c'est priver la dissertation de sa dimension conceptuelle, et du travail d'analyse qui en fait l'étoffe. Il convient donc d'avoir à sa disposition une solide culture théorique. Or, il

ne s'agit pas simplement d'être capable de citer des ouvrages, ou de mentionner tel ou tel auteur prestigieux sur le mode du « *name dropping* », mais bien plutôt de puiser dans les références théoriques des ressources et des outils qui donneront à la pensée une acuité précieuse. Ainsi, mieux vaut rencontrer, dans une copie, quelques références qui ont réellement été travaillées, et peuvent être développées de façon précise et fructueuse, plutôt qu'un catalogue foisonnant, qui ne prouve pas grand-chose et, surtout, ne permet aucun approfondissement dont le lecteur ressortirait convaincu.

En d'autres termes, c'est bien avant le jour de l'épreuve d'esthétique, sur la longue durée et avec patience, que se prépare cet aspect de la dissertation. C'est pourquoi l'on ne peut qu'inciter les candidats à travailler dans le sens de l'équilibre entre approche théorique et présentation des œuvres, sans en rester aux singularités de leur parcours et de leurs préférences. Ils pourront continuer de se former et de combler leurs lacunes, comme le font tous les enseignants, au-delà même de l'agrégation, mais ce travail doit déjà être largement engagé au moment de présenter le concours.

3) Une rédaction de bonne qualité

Partons d'une vérité simple : la dissertation est un écrit que l'on donne à lire. Chaque candidat doit donc avoir le souci d'être lisible, dans tous les sens du terme. Mettre le correcteur en difficulté, que ce soit par une graphie que l'on peine à déchiffrer, ou par des fautes qui entravent la lecture, c'est créer des conditions défavorables, et ne pas mettre toutes les chances de son côté. Comment, par ailleurs, enseigner et formuler des attentes auprès de classes dont on a la responsabilité, si l'on n'a pas soi-même pris l'habitude de rédiger correctement ? Nous voudrions donc insister sur ces considérations, qui ne sont pas si triviales qu'on veut parfois le croire.

Commençons par la présentation de la copie. Visuellement, celle-ci devrait faire apparaître clairement les étapes que sont l'introduction, le développement avec ses différentes parties et la conclusion. En sautant des lignes et en usant d'alinéas, on codifie la lecture, pour plus de clarté et de confort. L'écriture ne doit pas avoir l'aspect d'un flux précipité et désordonné, ce qui suppose aussi un temps de rédaction succédant à une préparation au brouillon. Ainsi, le candidat avancera en ayant déjà connaissance de la structure de son parcours, et fera en sorte de bien distribuer le temps qu'il consacrerà à chaque étape. Cette année encore, nous avons eu la désagréable surprise de lire quelques copies inachevées, dont la démonstration, parfois prometteuse, tournait court. La meilleure façon d'éviter ces accidents reste sans doute l'entraînement dans les conditions du concours.

Quant aux fautes diverses qui viennent entacher de trop nombreuses copies, nous voudrions redire combien elles participent de l'impression générale produite par une dissertation. Fautes d'orthographe, de syntaxe, de conjugaison, autant d'éléments susceptibles de perturber l'expérience visuelle et cognitive du lecteur. Il n'est pas jusqu'aux noms propres qui ne se trouvent régulièrement déformés : le nom de l'auteur du texte, apparaissant pourtant clairement sur la feuille que le candidat est censé avoir sous les yeux, a lui aussi été plusieurs fois mal orthographié. Pour conclure, nous ne pouvons qu'encourager tous ceux qui prévoient de présenter un concours comme l'agrégation, à prendre très au sérieux la question de la langue et de sa maîtrise. Il existe des méthodes et des outils destinés à se corriger et à mieux assimiler les règles, il ne faut donc pas hésiter à s'en servir. Mais la lecture, attentive et prolongée, reste l'une des meilleures voies pour se préparer à l'écriture. Il y a ici une belle convergence entre la préparation sur le fond, effectuée en puisant dans la bibliographie qui accompagne le programme, et le perfectionnement de la forme.

III) Indications relatives au sujet de la session 2020

Le sujet (texte et question) présente deux versants. La question, tout d'abord, demande d'interroger le lieu commun selon lequel nous sommes libres d'interpréter, ou encore selon lequel il n'y a d'interprétation que libre. Le texte, ensuite, invite à approfondir la notion d'« interprétation », prise dans le sens d'exécution et de mise en œuvre, et non pas dans celui d'une activité donatrice de sens.

Les copies les plus mauvaises sont celles qui ont procédé par « slogans », présupposant que l'on est libre d'interpréter, que l'on peut attribuer le sens que l'on désire à une œuvre, selon son « vécu », sa « sensibilité ». Ces assertions ont été souvent accompagnées d'une autre affirmation : une interprétation n'est libre que si elle est affranchie de toute connaissance (sur le contexte d'une œuvre, sa forme, son histoire, ses antécédents etc.), cette connaissance opérant comme une censure sur la liberté de l'interprète. Que des candidats, se présentant à un concours de l'enseignement secondaire, voient dans le savoir un instrument normatif dont il convient de se passer, ne peut que laisser dubitatif le jury. Pour en rester aux défauts majeurs, nombreuses ont été les confusions sur le sens d'« interpréter », assimilé à « exprimer », « sentir », « éprouver ». Quand toute attitude devant une œuvre peut être caractérisée comme « interprétation », il est certain qu'« interpréter » ne veut plus rien dire. De façon générale, il est impératif que le candidat précise le sens des concepts, justifie l'usage qu'il en fait et effectue des distinctions rigoureuses. En ce sens, sont à proscrire absolument : l'équivalence entre les mots, les glissements de sens ou la seule association d'idées. Autrement dit, si l'on voulait répondre à la question proposée, il fallait commencer par se demander ce que liberté et interprétation peuvent désigner, quand les deux notions sont associées dans un même énoncé.

C'est ici que l'examen du texte intervient. U. Eco, s'appuyant sur des exemples théâtraux et musicaux, dit que l'interprétation consiste à « activer » l'œuvre, que cet acte revient à l'achever, sans pour autant que cet achèvement prenne une seule et unique forme, ni que les multiples activations possibles soient en nombre fini. Mais, ajoute-t-il, l'œuvre elle-même est le « guide » de ces interprétations. Tout le texte d'Eco précise d'ailleurs le rôle de l'œuvre dans l'interprétation et insiste sur le fait que l'interprétation part de l'œuvre et non de l'interprète.

Une lecture attentive du texte permettait déjà de récuser une compréhension naïve du sujet. En effet, on n'est pas libre d'interpréter si l'on entend par là partir de ses dispositions personnelles. L'interprétation fait exister l'œuvre en se réglant sur elle, alors que le sentiment laisse le spectateur aux prises avec ses propres affects. Selon Eco, se régler sur l'œuvre n'est pas une contrainte exercée sur l'interprétation, mais une condition de possibilité de celle-ci, c'est-à-dire, ce qui fait de l'interprétation une interprétation.

L'auteur insiste sur le fait que l'interprétation « achève » l'œuvre et il précise plus loin que cet achèvement traduit sa « subsistance ». La multiplicité des interprétations manifeste la vertu propre de « l'œuvre ouverte », à savoir son identité, sa capacité à rester la même à travers des actualisations illimitées, toutes singulières, sans jamais être altérée. Les meilleures copies ont bien vu que la notion d'interprétation concerne ici l'identité de l'œuvre et non sa signification et, plus précisément encore, qu'elle s'attache à un caractère particulier de son identité : sa subsistance. Mais comment une œuvre peut-elle être la même, en dépit d'actualisations différentes ? Où se trouve son identité, si l'on peut la présenter d'autant de façons différentes ? En quoi sommes-nous libres (car c'est bien la thèse que défend Eco), si la liberté reste attachée à l'œuvre ?

Une réponse, donnée par le texte, tient au fait que la liberté est inscrite dans la nature même de l'œuvre. Il est des œuvres qui, de façon plus exemplaire que d'autres, appellent cette liberté d'interpréter : elles sont pour Eco « en mouvement » et concrétisent le projet de liberté inauguré par « l'œuvre ouverte ». Comme le souligne l'auteur dans l'ensemble du chapitre dont est extrait le texte, l'« ouverture » est une caractéristique de bon nombre d'œuvres, même anciennes, qui invitent l'interprète à adopter des positions variées en vue de les comprendre. Néanmoins, cette variété trouve sa pleine expression dans des créations « contemporaines » (ou du moins, dans des créations très novatrices à l'époque où le texte est écrit), qu'Eco dit « mobiles ». Du fait de leur structure même, ces dernières engendrent des systèmes d'organisations perceptives multiples, aléatoires, se traduisant par des « aspects », des modes de manifestations différents, mais elles n'y perdent pas de leur identité. Au contraire, leur identité même passe par cette multiplicité imprévisible. C'est donc bien une telle disposition de l'œuvre à être instanciée (au sens de Goodman) qui conditionne la liberté de l'interprétation, justement parce qu'il est requis de l'interprète qu'il « achève ». Mais cet « achèvement » n'a rien de définitif, ce que le terme de subsistance vient confirmer.

À l'arrière-plan du texte, on trouve donc une critique d'un certain sens de l'idéalité en art et, en conséquence, l'on peut comprendre la liberté d'interpréter – un certain nombre de candidats l'ont fait – comme mettant fin à la conception de la création artistique dominée par un modèle de perfection et d'éternité. Cependant, l'œuvre demeure bien le point de départ de l'interprétation, comme en témoignent le terme de « guide » et les expressions « forme organisée », « possibilités [...] orientées et dotées de certaines exigences organiques », « pouvoir formateur fortement individualisé », « tendances formelles déterminées ». La liberté réside dans une « réponse » car il s'agit d'instaurer un « dialogue » avec l'œuvre. Dans ce cadre, il était possible de problématiser le sujet en interrogeant le projet de liberté interprétative inhérent aux œuvres ouvertes.

Avant d'aller plus loin, il convient de préciser un point. Les œuvres qu'Eco dit « ouvertes » et « en mouvement » renvoient pour lui à des références bien précises que beaucoup de candidats pouvaient ne pas connaître. Le jury a préféré ne pas pénaliser cette ignorance et valoriser l'ingéniosité des candidats qui sont parvenus à élaborer un problème, à partir de leurs propres références, en s'appuyant sur une lecture attentive du texte. Toutefois, il est certain que ceux qui avaient quelque connaissance de Brecht, Mallarmé, Pousseur ou Stockhausen bénéficiaient d'un avantage leur permettant de s'installer plus rapidement au cœur des enjeux du sujet.

Quoi qu'il en soit, beaucoup de candidats ont fait preuve de culture et de finesse dans le choix des exemples, tout comme dans les analyses effectuées. Ainsi, dans telle copie, des remarques sur l'interprétation de créations de Pina Bausch, en son absence ou après sa mort, ont été l'occasion d'interroger la façon dont l'auteur peut guider l'interprétation. Ailleurs, le problème a été construit à partir de commentaires de Barthes sur Cy Twombly. Un autre candidat s'est demandé s'il ne faut pas déterminer la liberté de l'interprète à partir des différentes phases d'existence de l'œuvre – chez son auteur, devant un spectateur, devant ses interprètes, au moment où elle est jouée – l'interprétation rencontrant dans ces diverses phases, des formes de contrainte et de liberté distinctes.

De façon également convaincante, beaucoup sont passés du sens d'interprétation comme actualisation d'une œuvre à celui d'explication d'une œuvre, montrant que le spectateur fait exister une œuvre à travers l'interprétation qu'il en donne. Toutefois, les bonnes copies n'en restaient pas à ce constat un peu plat, mais insistaient sur le fait que l'œuvre subsiste au cours de ces occurrences interprétatives. Cela a donné lieu à de nombreux développements bienvenus sur l'anachronisme chez D. Arasse ou la survivance chez Warburg et G.

Didi-Huberman, pour qui il s'agit bien d'attacher l'interprétation à l'œuvre. Nous avons pu lire des développements tout à fait intéressants sur l'histoire et la temporalité des créations artistiques, sur la contextualisation des interprétations, et sur le devenir de l'œuvre prise dans le réseau de ses interprétations. Y a-t-il un point à partir duquel l'œuvre est dénaturée ? Peut-on engager une approche historique à propos d'une œuvre quelconque ? La liberté d'interpréter concerne-t-elle toutes les œuvres d'art ou bien seulement certaines d'entre elles ? Et, si tel est le cas, faut-il distinguer des types d'interprétation, selon le contexte interprétatif dans lequel le dialogue s'opère, comme la référence à Brecht semble inviter à le faire.

Insistons auprès des candidats : plus ils opèreront de distinctions, en s'y tenant et en les justifiant, plus leurs copies seront précises et claires, et plus le contenu de celles-ci aura de chances d'être pertinent. Le propos doit toujours s'articuler autour d'une interrogation, qui conserve, tout au long du devoir, son caractère problématique.

Mettant en tension leur réflexion avec les affirmations d'Eco, certains se sont demandé si la pratique de l'interprétation définie dans le texte autorise encore à parler d'œuvre. En effet, exception faite des références évoquées par l'auteur, on peut se demander si une telle liberté d'interpréter ne rencontre pas plutôt des thèmes (comme Faust, l'Odyssée ou Prométhée sont des thèmes) que des œuvres. Un thème, en effet, fonctionne comme un universel : il n'existe qu'à travers des occurrences particulières. Cependant un universel étant une abstraction, l'existence de l'œuvre risque de se perdre à mesure qu'on insiste sur son ouverture. C'est donc bien le concept d'œuvre qui appelle une problématisation. À cette interrogation, on pouvait répondre, en s'appuyant sur le texte, que certaines œuvres sont des programmes, des dispositifs. On donnait ainsi un sens précis, en les illustrant, aux expressions « forme organisée », « exigences organiques » ou encore « pouvoir formateur ». Quelques candidats ont tiré parti du travail de Sol LeWitt dans ce sens ; un autre s'est référé à l'exposition de T. Saraceno *Carte blanche* (Palais de Tokyo, 2018), pour expliquer finement ce qu'est un dispositif interprétatif.

Nombreux ont été ceux qui en ont appelé aux performances de M. Abramovič comme exemples d'œuvres requérant une liberté interprétative. Or, ce rapprochement est loin d'aller de soi. En effet, une incitation ou une invitation constituent-elles un programme ? Peut-on faire s'équivaloir réaction ou participation du public et interprétation ? On peut poser le même type de questions à propos d'un autre exemple récurrent : 4'33 de John Cage.

Le jury est tout à fait ouvert aux suggestions des candidats, encore faut-il que celles-ci soient motivées, construites et argumentées. De fait, les candidats recourent souvent à des références intéressantes, mais, faute d'une problématisation rigoureuse, et souvent en raison de conceptions non interrogées, ils n'en proposent pas d'analyse précise. Nous ne saurions trop recommander d'explicitier les raisons du choix de tel ou tel exemple artistique et de prendre une distance critique vis-à-vis de certains lieux communs énoncés à leur propos.

Il faut toutefois reconnaître que plusieurs candidats ont su tirer parti de connaissances précises pour évoquer le montage cinématographique ou les procédés de *sample* en musique, de façon inattendue, originale et pertinente. D'autres encore se sont judicieusement intéressés, à partir de l'interprétation que Picasso fait des *Ménines*, au fait de savoir si l'œuvre de Vélasquez constitue un « programme » dont les tableaux de Picasso seraient des « activations », ou bien si ceux-ci ne font que se « référer » à l'original. Certaines copies ont envisagé ce problème à partir de la lecture qu'Arasse fait des *Ménines* vues par Foucault, pour se demander à quelles conditions l'on peut parler de l'interprétation d'une œuvre et non de la construction d'un discours dont l'objet n'est pas celui qu'on prétend. Foucault a-t-il livré une interprétation des *Ménines* ou bien y a-t-il substitué sa propre pensée ? La question constitue une véritable difficulté. Et, plutôt que de trancher en attribuant à Arasse une accusation de surinterprétation l'encontre de Foucault, on aurait pu se servir des arguments de l'historien d'art pour se demander quel type de référence est de nature à constituer une interprétation. Ainsi, suffit-il de parler « à propos » d'une œuvre ? De la prendre comme « occasion » ou prétexte ? D'en « emprunter » certains éléments ? Bref, c'est tout un usage de la référence artistique qui se trouve engagé, un usage que l'on pouvait interroger en s'appuyant sur des approches sémiologiques, afin de préciser comment est attachée une valeur signifiante à une propriété de l'œuvre.

En ce point, il faut souligner des manques de connaissances qui entravent la recherche engagée par certains candidats. Si Danto est souvent évoqué, en revanche, ses concepts clés de « représentation », ou de « métaphorisation » ne sont pas bien utilisés. De même, rares sont les candidats capables d'avoir recours à bon escient à certains concepts de Goodman comme ceux de « description », d'« exemplification », de « notation » ou encore de « script ». Nous ne voulons pas dire que la référence à Goodman était indispensable, mais, compte tenu de la perspective adoptée par certaines copies, elle leur aurait apporté des moyens d'élaborer des distinctions précises qui faisaient défaut. Ainsi, on pouvait se demander comment une interprétation fait référence à l'œuvre qu'elle interprète ? Peut-elle le faire sur le mode du commentaire, de la citation ou encore de la création, sans « diluer » pour autant ce qu'il faut entendre par interprétation ? Quant à la liberté d'interpréter, ne court-elle pas le risque de nous faire perdre le sens même d'« interprétation » ? Attend-on d'une interprétation qu'elle explique ? Explique-t-on seulement en traduisant un « matériau » en discours ? Ne remplit-on pas plutôt cette vocation interprétative en activant, dans une exécution nouvelle, ce que l'on pense être le « centre » d'œuvre ? Les analyses de Danto sur la structuration de l'œuvre et sur la façon dont on peut en exemplifier les différents aspects (couleur, géométrie, contexte, matérialité, registre sémantique...), souvent

citées d'ailleurs, permettent de préciser ce qu'on peut entendre par liberté d'interpréter et, tout à la fois, de faire le lien avec le texte d'Eco. Quand ce dernier parle de l'exécution comme d'une liberté d'interprétation, cela peut s'expliquer par la « densité sémantique » propre aux œuvres d'art. On peut alors comprendre pourquoi l'œuvre demande la compréhension de son système symbolique et l'activation de ses propriétés, mais aussi comment il se fait que la liberté d'interpréter engage une forme d'inventivité (la métaphorisation) qui se structure dans un « monde » qui, pour « achevé » qu'il soit, n'en est pas pour autant unique, définitif ou idéal. Poursuivre dans cette voie conduit à prendre le contre-pied de beaucoup de copies faisant la promotion d'une liberté sans critères, et à affirmer qu'une interprétation libre se traduit dans sa capacité à constituer un monde. Une interprétation n'y parvenant pas ne saurait être libre, ni même être, à proprement parler, une interprétation.

On le voit, notre réflexion sur le sujet ne prend pas la forme d'une interrogation sur le fait de savoir si, oui ou non (I et II) nous sommes libres d'interpréter. Elle porte sur le sens à donner à la question, selon ce que l'on entend par « libre » et « interpréter ». Et, si la réponse ne va pas de soi, cela tient à ce que la nature de l'œuvre est mise en péril par le sens qu'interprétation peut prendre lorsqu'on parle de « liberté d'interpréter ». Le texte invite à réfléchir sur ce point et, en cela, il constitue une médiation indispensable à la bonne intelligence du sujet.

Beaucoup de copies, dont les notes sont moyennes, nous semblent susceptibles de parvenir à des résultats bien meilleurs si les candidats se montrent attentifs, lors de leur préparation à l'usage des concepts, à la formulation précise des problèmes et, en situation, aux règles de l'exercice. Le jury espère que ce rapport aidera chacun à organiser rigoureusement son travail en vue de la session prochaine.

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

Programme retenu

Artistes femmes d'Artemisia Gentileschi à l'admission des femmes à l'École des Beaux-Arts de Paris en 1896

Sujet 2020

Dans l'atelier des artistes femmes, d'Artemisia Gentileschi à l'admission des femmes à l'École des Beaux-arts de Paris en 1896.

Distribution des notes et critères d'évaluation

Cette année, la moyenne générale de l'épreuve s'élève à 7,25/20. Les notes ont été distribuées sur un large éventail, allant de 1 à 19. Le jury a constaté que les copies étaient globalement de meilleure qualité que celles de la session 2018, la dernière, chronologiquement, à avoir vu proposer un sujet portant sur la partie du programme centré sur les périodes antérieures au XX^e siècle : la moyenne générale n'avait alors pas dépassé 6,94/20. On peut sans doute expliquer cette différence par l'actualité du thème des artistes femmes. Il semble, en tout cas, que la situation sanitaire inédite des mois ayant précédé l'épreuve et les conditions particulières dans lesquelles s'est déroulée la session 2020 n'aient pas eu d'impact significatif sur la préparation des candidats.

Les critères généraux et les attentes du jury restent inchangés par rapport à ceux des années précédentes, et peuvent être résumés de la façon suivante :

- une problématisation du sujet et la construction d'une réponse argumentée ;
- un travail nourri par des exemples précis, détaillés et analysés de façon pertinente, en relation avec le sujet ;
- une maîtrise des concepts utilisés ;
- un respect du cadre chronologique proposé dans le sujet ;
- une capacité à contextualiser ;
- une qualité d'écriture.

Commentaires généraux

Comme cela est déjà dit dans les rapports des années précédentes, l'épreuve d'histoire de l'art exige une préparation continue et rigoureuse, qui est indispensable à la connaissance approfondie et personnelle des thèmes abordés, et à la maîtrise de l'exercice de la dissertation. Il est impératif que les candidats se soient exercés à plusieurs reprises dans les conditions de l'épreuve, afin d'exploiter au mieux le temps imparti. Des parties déséquilibrées en longueur, des conclusions bâclées trahissent une gestion du temps peu efficace : c'est là un défaut qu'un entraînement plus régulier permettrait d'éviter et qui apparaît d'autant plus regrettable dans le cas de bonnes copies qui s'interrompent brusquement au milieu d'un développement et ne peuvent ainsi recueillir les fruits des analyses précédemment menées. Cette année encore, on peut déplorer un nombre important de copies relativement courtes (6-7 pages) qui, sans aucun doute, auraient pu être développées davantage si toute la durée de l'épreuve avait été mise à profit.

De manière générale, la forme de la dissertation a été respectée par les candidats, mais souvent de façon superficielle. Or, une dissertation n'est pas seulement un texte comprenant une introduction, des parties successives et une conclusion, mais elle est un discours logique et articulé répondant à une problématique précise et clairement énoncée, dont découle une argumentation en plusieurs temps, équivalents à la formulation de différents points de vue. La production d'un tel type de discours impliquait en l'occurrence de :

- définir les termes du sujet afin de les mettre en tension dans l'introduction ;
- développer une argumentation soutenue pour analyser différents aspects du problème initialement dégagé, en suivant un cheminement constitué de plusieurs parties clairement différenciées ;
- témoigner de la capacité à porter un regard personnel et sensible sur des œuvres significatives ;
- manifester sa connaissance des débats actuels sur les genres dans le champ artistique.

Dans bien des cas, les candidats se sont contentés de bâtir un plan chronologique, scandé par les trois siècles couverts par le sujet : 1/ le XVII^e siècle, souvent confondu d'ailleurs avec le XVI^e siècle ; 2/ le XVIII^e siècle ; 3/ le XIX^e siècle. Ce type de plan dérivait la plupart du temps d'une analyse insuffisante des termes du sujet, ce qui

conduisait à une simple description de la situation des artistes femmes au cours du temps, allant généralement de pair avec une vision linéaire de l'histoire de l'art. Or, comme on le verra plus loin, la confrontation du terme « atelier » et de la locution « artistes femmes », pouvait suggérer des questionnements transversaux bien plus complexes et féconds que la simple énumération de cas de figure nécessairement différents car puisés dans trois siècles distincts.

Cette mise en regard doit constituer le cœur même de l'introduction, dont il convient de souligner qu'elle n'est pas une simple amorce pour le discours développé par la suite, mais qu'elle doit toute entière définir le cadre précis de la réflexion. Il ne s'agit pas d'y faire état d'une culture livresque, mais de démontrer ses capacités à cerner un questionnement contenu implicitement dans le sujet donné. Le rôle de la problématique est de formuler ce questionnement. Mais il faut remarquer que celle-ci est trop souvent amenée artificiellement dans les copies, et se révèle inopérante quand elle ne contient aucune tension particulière. Les problématiques fondées, cette année, sur le simple constat d'une évolution du statut des artistes femmes au cours du temps, sont des exemples de ce type de défaut. Ajoutons qu'il ne faut pas négliger l'annonce du plan qui ne doit pas consister en une seule énumération des différentes parties, mais contenir plus ou moins explicitement la justification des perspectives successivement développés dans chacune d'entre elles et de l'ordre d'exposition adopté. Pour quelle(s) raison(s) a-t-on choisi de traiter de tel aspect de la question à tel ou tel moment ? C'est ce que chaque candidat doit se demander au moment de bâtir l'architecture de son discours. En prenant ces précautions, il fera se succéder avec logique les différents temps de sa démonstration, pour peu qu'il ait rédigé des transitions menant de l'un à l'autre. Comme dans les rapports des sessions précédentes, on rappellera ici aux candidats que les transitions aident le lecteur à suivre le cheminement d'une pensée, et ne sont pas un élément purement rhétorique. Quant à la conclusion, sans résumer la totalité de la dissertation, elle doit rassembler les idées principales pour en tirer une réponse à la problématique dégagée.

Pour terminer ces remarques générales, on ne saurait oublier que la démonstration que constitue la dissertation ne peut être appréciée sans une certaine qualité de l'expression écrite. La correction de l'orthographe et de la langue, le choix d'un vocabulaire adapté, la fluidité de la syntaxe et l'exactitude des titres d'œuvres et de l'orthographe des noms propres, sont autant de critères d'appréciation de copies qui relèvent d'une exigence de rigueur, attendue dans un concours de haut niveau comme celui de l'agrégation. Trop souvent, des copies intéressantes sont en effet desservies par une orthographe défectueuse – on note par exemple des problèmes graves et récurrents concernant les règles élémentaires d'accord des verbes, des noms et des adjectifs – ou par une syntaxe maladroite. La retranscription inexacte des noms propres (« Vigiée-Lebrun », « académie Carlorossi », « Sofonoba Anguissola », « Vilenia Fontana »...) trahit bien souvent un savoir récemment (et mal) acquis plutôt que véritablement assimilé. Le jury attire l'attention des candidats sur le fait qu'il est inenvisageable pour un(e) futur(e) enseignant(e) de négliger ces diverses normes et exigences, qu'ils seront eux-mêmes amenés à enseigner à leurs futurs élèves. Une relecture attentive, à prendre en compte dans la gestion du temps de l'épreuve, suffirait dans bien des cas à corriger beaucoup de fautes et de déficiences.

Sujet et conseils

Le sujet portait sur les ateliers des artistes femmes, du début du XVII^e siècle à la fin du XIX^e. De façon générale, il a été parfois compris comme un exposé sur l'évolution de l'émancipation de la femme dont les différentes étapes s'ordonneraient comme un progrès imparfait, interrompu par de brusques reculs (à l'époque de Napoléon notamment). Dans certaines copies, le terme d'atelier apparaissait même assez peu, ou était employé de manière artificielle et mal définie. Or, il convient de rappeler qu'une dissertation repose sur des termes clés qu'il faut définir avec précision pour délimiter le champ de la réflexion. La réalité de l'atelier étant au cœur du sujet, il convenait que l'on s'interrogeât sur la nature de celui-ci, voire sur son existence, à travers une diversité d'exemples. L'atelier est certes un lieu de travail, mais il n'est pas nécessairement un lieu « intime », comme il a souvent été dit dans les copies : l'atelier d'Artemisia Gentileschi ou celui de Camille Claudel, correspondait probablement assez mal avec la « chambre à soi » préconisée par Virginia Woolf pour les femmes engagées dans un travail d'écriture. Dans le domaine artistique et aux périodes considérées, l'atelier était bien souvent une entreprise à but commercial, peuplée d'assistants, qui, parfois, pouvaient être des femmes, comme Artemisia Gentileschi dans l'atelier de son père Orazio, Luisa Roldán chez son père Pedro, plusieurs filles du peintre Nicolas Régnier à Venise, Marie-Anne Collot chez Falconet ou encore Camille Claudel et Jessie Lipscomb chez Rodin. Mais il pouvait être aussi un lieu d'enseignement, comme l'atelier ouvert par le peintre David à des artistes femmes, à la fin de l'Ancien Régime. Dans tous les cas, il était nécessaire de s'interroger sur la pertinence de l'emploi d'un tel terme à propos de certaines artistes : Élisabeth Vigée-Lebrun possédait-elle un véritable « atelier », dans le sens d'une entité organisée, avec des élèves, elle qui n'avait pas le goût de l'enseignement ? Et quelle réalité pouvait recouvrir « l'atelier itinérant » de Rosalba Carriera, dont l'activité de pastelliste ne nécessitait ni matériel particulièrement encombrant ni pléthore d'assistants ?

Dans cette optique, pénétrer « dans l'atelier des artistes femmes » impliquait de se confronter à la production desdits ateliers, et de s'interroger sur la nature de ceux-ci. Or, rares ont été les candidats à dépasser le simple constat des limites plus ou moins imposées aux artistes femmes, selon les lieux et les époques, au regard des sujets qu'elles pouvaient traiter dans leurs œuvres, et, notamment, de l'impossibilité – ou la difficulté – à travailler le nu. Si la hiérarchie des genres et les obstacles à l'étude du nu, si le faible accès à l'éducation

littéraire, ont certes empêché nombre d'artistes femmes de se consacrer aux « grands sujets », il faut souligner que la conception de la peinture d'histoire n'a jamais pris la forme d'un dogme valable de tout temps et en tout lieu. Il aurait été impossible à une artiste femme de peindre *Judith et Holopherne* dans la France de la seconde moitié du XVII^e siècle, une époque marquée par le sceau puissant de l'Académie royale, mais, forte de sa formation privilégiée, Artemisia Gentileschi a pu peindre plusieurs fois ce sujet, qui s'inscrivait parfaitement dans le contexte de la peinture romaine du début du *Seicento*. Par ailleurs, nombre d'artistes femmes – comme beaucoup d'artistes hommes – se sont aussi parfaitement accommodées des genres dans lesquels elles se sont spécialisées, et ont mené de brillantes carrières dans leur domaine (portrait, nature morte, miniature, etc.), sans qu'il y ait nécessairement lieu de le déplorer. En s'attachant à cette diversité des productions, on pouvait aussi toucher à une donnée essentielle, que peu de candidats ont abordée : celle des commanditaires, qu'ils soient privés ou institutionnels. Pourquoi s'adressait-on à un atelier d'artiste femme ? Le genre (au sens sexué du terme) est-il réellement un critère de choix pour un commanditaire, ou bien se tourne-t-il vers telle ou telle artiste pour d'autres raisons (économiques, artistiques...) ? On le voit, le sujet impliquait de bien connaître les « mécanismes du mécénat » (Francis Haskell) dans des contextes différents, et de savoir les confronter aux règles des institutions artistiques qui ont pu, quand elles existaient, les entraver ou non. C'est ainsi qu'il était possible de mieux comprendre la singularité ou, au contraire, le caractère représentatif, des carrières et de l'œuvre des artistes femmes, célèbres ou non.

Plutôt que d'étudier la réalité historique, matérielle et sociale des ateliers d'artistes femmes, beaucoup de candidats ont préféré explorer des aspects davantage biographiques, souvent teintés d'une connotation intime, auxquels le sujet semblait se prêter. Ils se sont alors souvent précipités dans un parallèle entre les choix iconographiques, le traitement artistique et les épisodes de la vie personnelle des artistes femmes. Le viol d'Artemisia Gentileschi expliquerait ainsi tout son parcours artistique. Son intérêt pour le sujet de *Judith et Holopherne* serait une forme de vengeance ou d'exutoire ; la fascination qu'elle manifesterait pour son propre corps viendrait, quant à elle, de l'incapacité où elle se trouvait de peindre le modèle vivant, mais découlerait également de son histoire personnelle. Ces explications d'ordre psychobiographique ont ainsi été plébiscitées par nombre de candidats d'une manière fort peu nuancée, et sans l'esprit critique nécessaire à toute réflexion historique : rappelons qu'à la suite de son agression, et pour des raisons avant tout sociales, Artemisia Gentileschi voulut épouser Agostino Tassi, ce qui démontre à quel point il est erroné de juger les siècles passés à l'aune des critères du présent. De nombreux candidats ont pourtant traité ce type d'épisode au prisme d'un regard contemporain, sans le moindre effort de contextualisation.

Si de tels ressorts ont été souvent utilisés par les candidats, la raison en est que, dans un grand nombre de cas, les artistes mentionnées dans les copies ne l'ont été que pour tel ou tel événement de leur existence, et beaucoup moins pour leurs œuvres. Or, on rappellera que les œuvres doivent impérativement constituer l'objet de la réflexion, sans quoi on ne saurait réaliser une dissertation d'histoire de l'art. Hélène Bertaux doit-elle sa place dans l'histoire de l'art à la seule création de l'Union des femmes peintres et sculpteurs en 1881 ? Évidemment non : elle est aussi l'auteur de l'une des plus intéressantes sculptures de la fin du XIX^e siècle, *Psyché sous l'empire du mystère* (1889-1897, Paris, Petit Palais), œuvre méconnue des candidats, qui leur aurait pourtant permis d'aborder la présence du nu dans l'art des femmes et dans leur apprentissage. Rosa Bonheur doit-elle être reconnue par les historiens de l'art seulement parce qu'elle voulut porter le pantalon ou parce qu'elle affichait son homosexualité ? Assurément pas : le *Marché aux chevaux* (1853, New York, Metropolitan Museum of Art), qui lui valut une gloire internationale, pouvait, de façon bien plus pertinente, amener les candidats à traiter la question de la représentation des femmes au Salon.

À l'inverse de ces tendances, certains candidats se sont livrés à des exercices d'*ekphrasis*, en tentant de décrire des tableaux tout au long de la dissertation, de manière assez maladroite le plus souvent. Il est parfois difficile de percevoir si cette approche a été choisie dans une perspective iconographique, stylistique ou si elle a été guidée par la recherche du détail signifiant, permettant d'appréhender la part de l'intime évoquée plus haut. Quoi qu'il en soit, beaucoup d'artistes n'ont souvent été citées que pour une seule œuvre, supposée les incarner tout entière : c'est le cas notamment d'Adélaïde Labille-Guiard, dont l'*Autoportrait avec deux élèves* (1785, New York, Metropolitan Museum of Art) a bien souvent été interprété dans les copies uniquement comme un « manifeste politique », à la lumière des travaux de Marie-Jo Bonnet. Il ne fallait pas pour autant oublier les enjeux – bien plus complexes qu'une simple marque de « reconnaissance » – de son entrée à l'Académie et de son action en son sein, en particulier sous la Révolution, des enjeux que Séverine Sofio a analysés récemment, ce qui semble confirmer que les candidats se sont trop souvent contentés d'une approche sociétale superficielle.

L'intérêt passionné pour le thème au programme a souvent pu être le signe d'une appropriation positive, mais il a aussi donné lieu à un autre écueil assez répandu, celui d'un discours militant trop simpliste, dans lequel « les artistes femmes », vues comme une entité univoque, apparaissent comme d'éternelles victimes. Un travail de contextualisation bien maîtrisé aidait les candidats à ne pas tomber dans ce piège. De manière générale, les bonnes copies ont été celles qui ont su conserver à la fois une distance historique et une forme de neutralité émotionnelle face à un sujet tout à la fois actuel et sensible.

Un sujet aux bornes chronologiques aussi distantes – du début du XVII^e siècle jusqu'à la fin du XIX^e siècle – exigeait de vastes connaissances en histoire de l'art. Globalement, il est à souligner que, malgré les

circonstances particulières ayant rendu l'accès aux ouvrages très difficile cette année, les références bibliographiques proposées dans le cadre du programme limitatif ont été exploitées avec profit par les candidats, qui en ont tiré un certain nombre d'exemples d'artistes femmes, plus ou moins connues. Le jury a toutefois noté le recours fréquent à des vidéos de vulgarisation présentes sur Internet, dont les arguments et les exemples ont été repris parfois mot pour mot, sans distance critique. Dans d'autres cas, des copies ont fait référence à des documentaires télévisés sur le thème au programme. Ces pratiques ont été plus fréquentes cette année que les années précédentes, probablement en raison de la récente « médiatisation » des questions touchant aux artistes femmes. De fait, l'acquisition des connaissances peut prendre des chemins variés, mais le niveau exigé par le concours de l'agrégation impose de faire appel à des travaux scientifiques sérieux et à des auteurs ou réalisateurs reconnus dans leurs domaines, sans quoi l'on s'expose à produire un discours réducteur, illustré d'exemples banals.

En ce qui concerne les exemples, précisément, il convient de rappeler que ceux-ci doivent avant tout relever d'un choix personnel de la part du candidat. Cette année encore, nombre de copies mentionnaient les mêmes artistes et les mêmes œuvres, dans un ordre chronologique souvent immuable, emprunté bien souvent aux vidéos de vulgarisation évoquées plus haut. On ne saurait insister suffisamment sur l'importance du caractère original des références choisies. La bibliographie donne quelques exemples d'artistes femmes, en nombre limité, certes, mais significatifs : Artemisa Gentileschi, bien sûr, mais aussi Élisabeth Vigée-Lebrun, Adélaïde Labille-Guiard ou encore Rosa Bonheur, que la quasi-totalité des copies ont mentionnées. Il ne fallait cependant pas s'en tenir à ces artistes éminentes, et les considérer comme représentatives de la situation générale des artistes femmes de leur temps, comme l'ont fait beaucoup de candidats. Les copies les plus riches étaient précisément celles qui ont su dépasser cette vision « archétypale » en convoquant des artistes moins connues, témoignant ainsi de connaissances plus personnelles, voire d'une expérience vécue des œuvres. Car il ne s'agit pas d'étaler une érudition stérile, mais, bien au contraire, de démontrer une capacité à appréhender différents types de situations dans des lieux et des époques divers. Si Linda Nochlin a affirmé, non sans provocation, qu'« il n'y a pas de femmes à la hauteur de Michel-Ange ou de Rembrandt, Cézanne, Picasso ou Matisse », en revanche, la vie artistique des trois siècles couverts par le programme regorge d'artistes femmes aux parcours tout à fait intéressants. La citation d'artistes femmes contemporaines pouvait être bienvenue en conclusion, à condition de fournir seulement un contrepoint historique et non de suggérer une perspective que le candidat aurait en réalité souhaité traiter.

Le XVII^e siècle est la période pour laquelle les candidats ont eu le plus de difficultés à s'éloigner des exemples convenus. L'actualité de la recherche, mise en avant dans la bibliographie, aurait dû pourtant retenir leur attention. De récentes expositions ont, par exemple, fait la lumière sur Michaelina Wautier (1604-1689), remarquable peintre d'œuvres religieuses et mythologiques, et sur les « dames du baroque » qu'étaient Virginia Vezzi (1600-1638), l'épouse du peintre Simon Vouet, ou Fede Galizia (v. 1574-v. 1630). Des peintres comme Louise Moillon (1610-1696), Elisabetta Sirani (1638-1665), Judith Leyster (1609-1660), Clara Petters (v. 1580/85- après 1657) ou Anna Waser (1678-1714), citées à plusieurs reprises, auraient pu donner lieu à des développements plus importants. Pour les siècles postérieurs, l'ouvrage de Séverine Sofio paru en 2016, souvent mentionné, encourageait les candidats à considérer la réalité des artistes femmes aux XVIII^e et XIX^e siècles, bien plus fourmillante qu'on ne le pense généralement. La résurrection récente de l'œuvre de la Suédoise Hilma Af Klint (1862-1944), abstraite avant Kandinsky ou les cubistes, aurait permis de faire le lien avec les avant-gardes. Son nom n'a jamais été cité.

On regrette également que de nombreuses copies se soient exclusivement focalisées sur la peinture. Rappelons que celle-ci ne résume pas en soi l'histoire de l'art, et qu'une foule d'artistes femmes se sont illustrées dans bien d'autres domaines artistiques. Les rares ouvertures vers la photographie, par exemple, ont été particulièrement appréciées, mais la gravure a été presque totalement ignorée. Les références à des sculptrices ont été moins rares, mais elles sont restées trop peu nombreuses pour un sujet portant sur les ateliers des artistes femmes. En dehors des grandes figures d'Hélène Bertaux (1825-1909) et de Camille Claudel (1864-1943), les femmes engagées dans des carrières de sculpteur, certes moins nombreuses que celles choisissant la peinture, ont en effet été négligées par les candidats, malgré la récente publication du *Dictionnaire des sculptrices* d'Anne Rivière (2017) et les expositions des dernières années sur Félicie de Fauveau, Sophie Rude ou Marie d'Orléans.

Ajoutons, pour terminer, que la richesse des exemples doit aller de pair avec la précision de leur citation. La référence complète d'une œuvre comporte en principe un titre (qui doit être souligné), une date ou une fourchette de datation, la nature du médium ainsi qu'un lieu de conservation. Si la plupart des candidats ont pris soin de dater les œuvres et les événements évoqués, et ont parfois indiqué les années de naissance et de mort des artistes, on constate, en revanche, des erreurs récurrentes dans la mention des siècles, qui relèvent généralement d'une relecture insuffisante de la copie plutôt que d'une véritable ignorance de la chronologie. Concernant les lieux de conservation, rarement mentionnés, ils ne procèdent en rien d'une érudition gratuite, mais, au contraire, d'un souci de précision très appréciable qui permet tout simplement de savoir de quelle œuvre il est exactement question. Pour ne mentionner que quelques exemples bien connus des candidats, Artemisia Gentileschi a peint plusieurs versions de *Judith et Holopherne* (Naples, Musée national de Capodimonte et Florence, Galerie des Offices), et de *Suzanne et les vieillards* (Stamford, Lincolnshire, The

Burghley House Collection et Pommersfelden, Schloss Weissenstein). Lors de leur préparation au concours, les candidats se doivent de prendre en compte cette réalité « matérielle » des œuvres auxquelles ils font référence.

Le sujet, à la fois précis et riche, permettait ainsi à tous les candidats d'exploiter leurs connaissances et de proposer une dissertation dynamique. Bien que les résultats obtenus soient contrastés, les copies ont généralement témoigné d'un intérêt pour le thème au programme et d'un véritable désir d'expression. Renvoyant à un débat contemporain entre tous, ce thème semble avoir ouvert le champ des possibles et aplani ainsi les traditionnelles difficultés des candidats face aux questions touchant à l'art ancien.

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

Sujet : « TRAJET »

Vous proposerez une production bidimensionnelle articulant l'intitulé ci-dessus avec tout ou partie du dossier documentaire.

Documents iconiques

- Document 1 : Carole BENZAKEN, *Travelling*, 2004. Acrylique et huile sur toile, 210 x 290 cm. Galerie Nathalie Obadia, Paris.
- Document 2 : Affiche commerciale du tracé GPS montrant le parcours du Marathon de New York sur un plan de Manhattan, 70 x 50 cm. Site : <https://www.mapdesign.com/inspirations/marathon-de-new-york-classic/>
- Document 3 : Gabriel OROZCO, *Four bicycles (There is always one direction)* [Quatre vélos (Il y a toujours une unique direction)], 1994. Quatre vélos soudés entre eux, 198,1 x 224,5 x 223,5 cm. MoMA, New York.
- Document 4 : Robert CAPA, *Réfugiés marchant sur la route entre Barcelone et la frontière franco-espagnole*, 25-27 janvier 1939. Photographie argentique noir et blanc. © International Center of Photography / Magnum Photos.

Introduction

Le sujet de la session 2020 tient en un seul mot : « trajet ». Énoncé sans déterminant, ce terme évoque le mouvement, le déplacement d'un lieu à un autre, la traversée d'un espace. Il signifie tout à la fois une action (parcourir une distance) et un itinéraire (la distance à parcourir), désigne aussi bien le chemin que le cheminement et renvoie donc au temps autant qu'à l'espace. À la fois simple et complexe, cette notion, accompagnée de quatre documents iconiques de nature variée (reproduction de peinture, photographie d'installation, plan, photographie de reportage), devait donner lieu à des réalisations diversifiées, faisant preuve d'une véritable appropriation de la part des candidat.e.s.

Les lectures singulières de ce sujet, s'appuyant sur des choix affirmés quant aux emprunts et techniques, ont distingué les meilleures propositions qui, dans l'ensemble, se sont caractérisées par une grande diversité. Le jury a évalué positivement des décisions plastiques parfois surprenantes, mais capables de produire du sens, tandis qu'il a peu apprécié la juxtaposition d'éléments isolés, prélevés dans les documents, et l'accumulation d'interprétations hétéroclites du terme « trajet ». Ni la singularité de la proposition ni la maîtrise ou l'audace technique ne pouvaient à elles seules compenser un manque de prise en compte du sujet et une absence de référence aux documents iconiques, synonymes tous deux de hors-sujet.

En raison de la crise sanitaire et de l'annulation des épreuves d'admission, cette épreuve est devenue la seule épreuve pratique de la session 2020. Prenant en compte ces conditions très particulières, le jury a bien mesuré l'importance inhabituelle dont elle était dotée dans la discrimination des candidat.e.s. Le présent rapport souhaite apporter des éléments d'explication qui, tout à la fois, permettent de comprendre l'évaluation des travaux réalisés et facilitent une préparation fructueuse des sessions futures. Après une analyse du sujet proposé, il expose les observations faites par le jury, avant de revenir sur les différents aspects de l'évaluation (critères et notation).

I. Le sujet

1) Présentation de l'énoncé

Du latin *trajectus* signifiant traversée, le terme trajet désigne le transport d'un objet ou d'un corps d'un point à un autre et le tracé du chemin parcouru. Il soulève ainsi la question de l'échelle. Du chemin que trace un insecte minuscule au voyage dans la lune, du geste du dessinateur à la surface d'une feuille aux marques laissées par des pas cheminant dans le désert, le trajet est aussi le témoignage d'une action passée, d'une expérience vécue. Dans le contexte de l'épreuve pratique, cette notion peut se référer à l'acte artistique dans certaines de ses dimensions matérielles – une ligne comme résultat d'un geste – et intellectuelles, et même renvoyer au trajet personnel de l'artiste, depuis ses origines et dans son devenir. Ouvert et apparemment facile à comprendre, le sujet exigeait néanmoins l'affirmation de choix interprétatifs clairs, faute de quoi il y avait le risque de ne pas parvenir à trouver une réponse plastique suffisamment intelligible. Et, dans ce cas, la

proposition se diluait dans un trop-plein ou un vide de sens et la réalisation se perdait dans une juxtaposition d'éléments iconiques et sémantiques hétéroclites.

2) Présentation des documents

Carole Benzaken s'approprie les spécificités de l'imagerie technologique pour la retranscrire en peinture : effets de flou propres à l'optique, brouillages typiques du tube cathodique, images multiples des écrans d'ordinateur, effets photographiques... Dans *Travelling*, elle exploite la polysémie du verbe anglais *to travel*, « voyager », en suggérant une sorte d'arrêt sur image de ce qui pourrait être une vue de scène champêtre, aperçue depuis la fenêtre d'un train. Dans le contexte francophone, le titre « travelling » évoque également le domaine du cinéma, où cet anglicisme désigne le mouvement constant d'une caméra montée sur des rails. Le gérondif *travelling* signifie donc l'acte de voyager en train d'avoir lieu, et il est aussi un mot technique désignant un mode de prise de vue.

À l'heure de la géolocalisation, le trajet évoque immanquablement les outils numériques que sont les GPS, qui nous indiquent nos trajets à venir et nos trajets réalisés. Les tracés formant des dessins de l'imagerie satellitaire renouvellent depuis plusieurs années déjà la notion de paysage. L'affiche commerciale qui montre le parcours du Marathon de New York est à la fois un plan et le résultat d'un parcours effectué par des dizaines de milliers de coureurs, un parcours qui s'inscrit lui-même dans le tissu urbain d'une ville dont certaines rues reprennent d'anciens sentiers amérindiens datant d'avant la colonisation de l'Amérique. Si la carte n'est pas le territoire, elle évoque bien l'abstraction du dessin, en même temps que le trajet, ici coloré en vert.

Le trajet suggère également les moyens de locomotion, du corps en mouvement aux outils et véhicules permettant de se rendre d'un point à un autre : trains, avions, voitures mais aussi vélos, autant d'inventions humaines pour accélérer le temps du trajet. Mais le trajet n'est pas toujours programmé, organisé, repéré géographiquement. Il peut adopter la ligne sinueuse de la promenade sans but ou de l'errance, et même suivre des directions contraires, comme le figure la sculpture de Gabriel Orozco, *Four bicycles*, qui doit beaucoup au Surréalisme et à une certaine pensée de l'absurde venant contrecarrer le déterminisme bien souvent associé au déplacement de l'être humain. Dans *Four bicycles*, le déplacement est arrêté et le temps suspendu avec quatre vélos assemblés pointant chacun une direction différente alors que – le titre le précise paradoxalement – « il y a toujours une seule direction ».

La photographie de Robert Capa, quant à elle, évoque le trajet effectué à pied par des centaines de milliers de Républicains espagnols qui, au moment de la *retirada*, durent marcher de longues heures pour traverser la frontière franco-espagnole avant de rejoindre, pour beaucoup d'entre eux, les camps d'internement sur les plages du Roussillon. La composition en diagonale de la photographie accentue l'effet de mouvement suggérant la marche lente d'hommes, de femmes et d'enfants qui croulent sous le fardeau de leurs bagages. Le trajet est ici celui de l'exil politique qui, au-delà des circonstances historiques précises indiquées par la légende de l'image, renvoie à la question contemporaine des migrations humaines et des déplacements imposés par des conflits ou par des catastrophes naturelles liées au changement climatique.

La diversité médiumnique des documents fournis (peinture, graphisme, sculpture, photographie) ainsi que leur appartenance à divers types de représentation ou genres artistiques (peinture de paysage, réalisation cartographique, pratique de l'objet détourné, photographie documentaire), certains ne relevant pas systématiquement du champ de l'art contemporain, font écho aux multiples façons d'appréhender le terme « trajet », qui pouvait ici être mis en parallèle avec d'autres termes connexes ou du même champ lexical : chemin, cheminement, trace, itinéraire, déplacement, migration, exil, marche, course, voyage, errance, dérive, véhicule, trafic, plan, ligne, translation, etc. En ce qui concerne le champ référentiel, le sujet pouvait aisément être rattaché à divers courants ou pratiques de l'art contemporain, qu'il s'agisse de la question du trait associée à celle du trajet (dessin performatif), de la marche, de la cartographie (Land art) ou encore des outils et véhicules du numérique (GPS Art, image en mouvement, prise de vue). Il était également possible de jouer sur l'articulation entre l'espace et le temps implicitement contenue dans le terme de « trajet ». Si des lectures formelles du sujet permettaient tous types de propositions plastiques, d'autres interprétations plus politiques pouvaient également être risquées autour de la question des frontières, du territoire et de leur traversée.

II. La réponse

L'épreuve de pratique d'admissibilité permet aux candidat.e.s de faire preuve de leur aptitude à analyser un sujet, de démontrer leurs compétences plastiques et leurs capacités techniques, et de témoigner de leur culture artistique. Dans tous les cas, le sujet proposé est une invitation à mettre en œuvre des façons de faire, de voir et de comprendre, en inventant des micro-territoires d'interprétation et de production, des « manières de faire des mondes » (Goodman), autrement dit des formes d'appropriation et de transformation de la nature, d'agencement du réel par la réflexion et par l'acte poétique. De la part du jury, il n'y a pas d'attendus autres que celui d'un parti pris artistique fort et réfléchi, proposant une réelle réponse aux questions soulevées par le sujet et par les documents qui l'accompagnent. La cohérence de cette réponse doit être manifeste et au niveau de la proposition plastique, et au niveau de la note d'intention.

1) La proposition plastique

Le jury a pu examiner avec intérêt des manipulations plastiques diversifiées et des positions plasticiennes affirmées faisant preuve, pour certaines d'entre elles, d'une réelle sensibilité. Cependant, cette année encore, le jury déplore un grand nombre de réalisations aux qualités plastiques limitées voire inexistantes, qui attestent d'une méconnaissance des exigences de l'épreuve. Dans certains cas, des choix opérés sans justification ont décrédibilisé les éléments pertinents présents dans certaines réponses. De même, les correcteurs ont regretté les propositions simplistes examinant le terme trajet dans son acception la plus réduite et/ou empruntant superficiellement des éléments aux documents iconiques. Il n'a pas davantage apprécié la juxtaposition de techniques et prélèvements iconiques, sans liens manifestes avec le sujet, qu'ils soient plastiques ou sémantiques. En revanche, les travaux les mieux évalués ont été ceux qui ont su proposer des interprétations fines de l'articulation entre la notion trajet et les documents du dossier, eux-mêmes examinés et analysés avec subtilité, ce qui a permis l'expression de partis pris radicaux et originaux, témoignant d'une pratique réellement maîtrisée et réfléchie.

Maîtrise des moyens techniques et plastiques mis en œuvre

Trop souvent, malheureusement, une mise œuvre maladroite n'est pas à la hauteur des ambitions affichées. Certes, le savoir-faire ne suffit pas à répondre aux exigences de l'épreuve, mais on ne saurait en faire l'économie. Par ailleurs, l'accumulation de techniques et de matériaux relevant de l'échantillonnage, interroge sur la formation de certain.e.s candidat.e.s qui semblent incapables de questionner la spécificité des médiums et la cohérence de leur utilisation au regard du sujet et de leurs propres intentions.

Si elles manifestent un manque de réflexion et une inaptitude à se saisir véritablement du sujet, les productions les plus faibles montrent surtout l'absence d'une expérimentation régulière et elles manifestent une naïveté plastique et artistique. Bien souvent, des emprunts multiples aux documents, sans autre raison d'être que formelle, ne dépassent pas le niveau d'une réponse illustrative.

Les moyens numériques offrent un large spectre de possibilités, mais les candidat.e.s n'ont pas toujours su se saisir des plus efficaces. La perte de résolution, la déperdition de l'image scannée et modifiée ont été des voies souvent empruntées, mais qui n'ont pas toujours suffi à éclairer la notion de trajet. En revanche, la suppression ou l'ajout de plans pour créer de nouvelles images ou autant d'espaces ont semblé des solutions fructueuses. Plus rares ont été les manipulations véritablement complexes. Les éléments textuels ont souvent été utilisés de façon anecdotique et maladroite : leurs qualités formelles comme sémantiques, pourtant étendues, ont été négligées.

Les meilleures réalisations sont généralement celles qui utilisent un éventail restreint de médiums. La spécificité du médium employé doit être questionnée, de façon à faire converger le sens et la forme. Ainsi, la réponse donnée est en quelque sorte coproduite par le médium choisi. Parler d'éventail restreint ne signifie pas qu'il soit impossible de recourir au multimédia (l'hybridation de techniques) ou à la transmédialité (c'est-à-dire le passage d'un médium à l'autre, par interaction ou transposition). En réalité, aucun médium n'est plus expressif qu'un autre, mais chacun se distingue par des vertus singulières qui en font un idiome singulier.

La notion de « trajet » : proposer une définition singulière et intelligible

Face à l'énoncé court et simple, il s'agissait avant tout de témoigner d'un véritable parti pris, qu'il soit fondé sur le choix d'une des multiples significations du terme « trajet » ou bien qu'il exploite sa richesse polysémique.

Le jury a souvent déploré l'existence de réponses anecdotiques et littérales, aux résonances naïves, qui résultaient d'une définition simpliste du terme trajet entendu comme un déplacement d'un point A à un point B. Les documents du corpus proposaient pourtant de multiples perspectives pour aborder la notion. À l'inverse, il fallait éviter une compréhension trop métaphorique du terme, s'éloignant des définitions usuelles du mot comme des propositions de traitement et d'interprétation offertes par les documents. Ainsi, les évocations du trajet du regard, de la pensée, de la vie, etc., n'ont pas su convaincre. Le jury a eu parfois l'impression que les candidat.e.s avaient mis au point des réponses préconçues, qu'ils auraient pu proposer indifféremment sur n'importe quel sujet. Mais une ligne rouge ou verte, qui prétendait évoquer le tracé GPS du marathon de New York et se trouvait plaquée sur une composition, ne parvenait pas non plus à se faire passer pour une proposition digne de ce nom. Et pourtant, bien des candidat.e.s ont usé de ce stratagème facile.

Il est arrivé que des candidat.e.s, ayant avancé des références différentes de celles proposées dans le dossier documentaire, montrent une certaine méconnaissance de la démarche des artistes qu'ils évoquaient, et cela même quand ces références étaient pertinentes. Ainsi, la notion de « dérive urbaine » empruntée à Guy Debord, n'a su inspirer que des réponses superficielles, réduisant le propos psychogéographique à une traduction simpliste.

En revanche, la compréhension du trajet comme processus créatif a permis aux candidat.e.s une approche poétique particulièrement appréciée par le jury, notamment quand le cheminement adopté faisait état de modifications, d'altérations du projet initial, du fait de l'apparition de certains obstacles ou limitations, et qu'il révélait la valeur du ratage ou de l'intégration d'accidents.

Le corpus iconique : faire des choix et créer du sens

La méconnaissance de la nature des documents, de leurs divers contextes, des enjeux artistiques et/ou sémiotiques qui leur sont liés, a privé trop souvent les candidat.e.s de la possibilité d'approfondir leur analyse et de se saisir de questionnements originaux. Cela a été notamment le cas à propos de la photographie de Robert Capa, prise dans des circonstances historiques et politiques fréquemment ignorées.

Certaines propositions n'ont montré aucun lien évident avec les documents, que ce lien soit de nature formelle ou sémantique. Or, ces documents ne devaient pas valoir pour eux seuls, mais être plutôt envisagés, au même titre que le terme trajet, comme des outils au service d'une réflexion sur des questions artistiques. D'autres propositions, à l'inverse, se sont efforcées de citer tous les documents sans exception, confondant le nombre de prélèvements avec leur pertinence et leur articulation dans une proposition cohérente. Dans de trop nombreux cas, s'est exprimée une approche formelle superficielle qui n'arrivait pas à faire émerger une réelle interprétation du sujet. Par exemple, la reprise (et la répétition) du motif du vélo, s'inspirant de l'œuvre d'Orozco, peinait à faire sens par elle-même. Par ailleurs, il faut rappeler que la saisie d'un sujet par un.e candidat.e ne repose pas sur la seule démonstration d'un savoir-faire. Une appropriation véritable suppose une maîtrise des enjeux plasticiens qui ne saurait faire l'économie d'un rapport réflexif à l'acte de fabrication engagé, se présentant comme un va-et-vient entre la pensée et l'action, la théorie et la pratique.

2) La note d'intention : problématiser, expliciter, référencer

Dans bien des cas, les candidat.e.s se sont contenté.e.s d'énumérer des modes opératoires plutôt que de développer des argumentations relatives aux enjeux plastiques et artistiques de leur réalisation, ignorant en cela la finalité même de la note d'intention. Car il s'agit non de décrire mais d'analyser sa propre pratique.

Si le jury s'efforce avant tout d'évaluer la pertinence du contenu des notes d'intention, il reste attaché aux considérations de forme. Trop nombreux sont encore les passages incompréhensibles ou rédigés sans aucun effort de maîtrise de l'expression écrite. La correction de l'orthographe et de la syntaxe, de même que la structuration du discours est le moins qu'on puisse attendre de candidat.e.s qui savent que les fonctions auxquelles ils.elles postulent requièrent un maniement correct de la langue, une capacité à présenter ses idées clairement en utilisant de façon appropriée la terminologie propre aux arts plastiques. La connaissance de références artistiques susceptibles d'éclairer une démarche fait aussi partie des attendus. Ces références ne doivent pas sembler plaquées ni interchangeable mais témoigner de la capacité à se constituer un univers théorique, culturel et artistique personnel, à partir de la fréquentation régulière des lieux d'exposition.

La note d'intention doit justifier un cheminement, expliciter des intentions, des objectifs. Elle ne doit pas apparaître comme redondante, mais apporter un éclairage complémentaire sur la pratique. Les propos trop généraux et descriptifs sont à éviter, car ils ne permettent ni l'analyse des questions posées ni la prise de distance nécessaire au choix d'un parti pris. Des déclarations décousues, des réponses éparpillées sont, quant à elles, révélatrices d'une difficulté à conduire une analyse et à structurer son propos.

Au regard des exigences du concours et de son niveau de sélectivité, il est évident qu'un engagement marqué, soutenu et prolongé vis-à-vis des arts plastiques, qui seul permet l'acquisition des compétences fondamentales, doit avoir précédé la stricte préparation au concours.

III. L'évaluation

Il convient de rappeler que seuls les travaux respectant les normes définies dans le texte régissant cette épreuve peuvent être pris en compte lors de l'évaluation. Au-delà du respect de ce cadre légal, aucune attente prédéterminée ne définit l'appréciation des travaux par le jury. Cette année, celui-ci a apprécié d'être intrigué, voire surpris par des réponses parvenant à formuler une articulation inédite entre la définition du terme « trajet » et des emprunt(s) effectué(s) dans le dossier documentaire, et témoignant d'une capacité réflexive et d'une culture artistique réellement assimilée.

1) Les critères

L'évaluation de la proposition plastique s'effectue à partir de deux critères principaux et complémentaires : le premier concerne la singularité plastique et artistique de la réalisation (ce qui inclut la maîtrise technique et la qualité de l'exploitation des documents), le second la capacité de la proposition plastique à produire du sens par rapport au sujet proposé.

La singularité plastique et artistique désigne la capacité du.de la candidat.e à proposer une réponse originale, à la fois personnelle et inscrite dans l'histoire de l'art (plus particulièrement, dans le champ des pratiques contemporaines), et dont l'intention s'appuie sur une maîtrise certaine des techniques choisies. Mais il faut encore que cette proposition tienne compte des documents proposés. Autrement dit : toute réalisation, si originale et maîtrisée qu'elle soit, ne peut être reçue favorablement si elle ne montre pas la prise en compte iconique et/ou sémantique du dossier documentaire. Comme il a été dit plus haut, il est inutile et souvent contre-productif d'effectuer des prélèvements dans l'ensemble des documents composant ce dossier. Il s'agit, là encore, d'opérer des choix et de les traduire de façon affirmée.

Au-delà de la prise en compte des documents iconiques, la proposition plastique doit surtout – et c'est là l'essence de l'épreuve – créer du sens par rapport au sujet proposé, c'est-à-dire formuler une réponse plastique lisible et intelligible à un questionnement découlant directement du sujet. Comme le sujet proposé cette année offrait un vaste éventail de réponses possibles, il était d'autant plus important que le. la candidat.e soit apte à en

sélectionner une avec précision, de manière à rendre compte artistiquement de la signification donnée au terme de trajet.

Le jury attend de la note d'intention qu'elle propose une réelle analyse des documents iconiques au regard du sujet. Une simple description, voire une énumération des documents est en effet inutile. La note d'intention, comme cela a déjà été précisé, doit servir à éclairer l'intention artistique, dans ses différents aspects, y compris pour révéler ce qui n'a pu être réalisé. L'existence d'une cohérence entre cette explicitation et la réalisation plastique est donc primordiale. Les choix artistiques doivent s'y trouver justifiés, qu'ils soient sémantiques (quelle définition du terme « trajet » a été retenue ? comment celle-ci a-t-elle été questionnée au travers des documents ? et surtout, de quelle manière la production exprime-t-elle plastiquement ce sens ?), iconiques (quels motifs, prélevés dans le corpus ou non, ont été mis en image ?), ou encore techniques et matériels.

2) La notation

Les réalisations les plus faibles, qui ont obtenu une note allant de 1 à 3 points, ont été caractérisées par de nombreuses maladresses techniques et une incapacité à donner du sens au sujet. Les emprunts aux documents, quand il y en avait, sont restés superficiels, sans articulation entre eux et n'ont pas fait apparaître une réelle intention artistique. Dans les travaux notés entre 4 et 7, quelques éléments faisant preuve d'un savoir-faire plastique ont pu être valorisés, mais l'appropriation du sujet, y compris des documents, n'a pas été claire ou est restée trop littérale. Les notes d'intention correspondantes ont été, pour la plupart, superficielles ou purement descriptives. Les notes 8 et 9 ont distingué les réalisations qui ont su amorcer un questionnement du sujet, mais pour lesquelles ni les moyens mis en œuvre ni l'intention exposée dans la note n'ont réussi à créer suffisamment de cohérence. Tandis qu'il était rare de constater, pour les notes les plus basses, un écart significatif entre le travail plastique et la note d'intention, une telle divergence, en revanche, a pu être observée pour certaines propositions se situant autour de la moyenne, avec, parfois, une note qui desservait le propos plastique ou bien, à l'inverse, un travail artistique qui n'était pas à la hauteur des intentions affichées.

Dans les propositions notées entre 10 et 12, le jury a apprécié l'existence d'un positionnement artistique plus affirmé et une certaine maîtrise des moyens plastiques, parfois peu servis par des notes d'intention insuffisamment étayées. Pour obtenir une note de 13 ou 14, il faut qu'un sens singulier se dégage clairement des productions et des notes d'intention, qui doivent témoigner d'une réflexion approfondie et nourrie par une culture artistique. Les productions ayant reçu une note supérieure à 14 ont fait preuve d'une véritable appropriation du sujet par des candidat.e.s qui, souvent, ont su traiter avec subtilité des prélèvements opérés dans le corpus. Une plus forte expressivité, une maîtrise technique plus poussée, un sens de la composition plus assuré et, surtout, une plus grande prise de risque au niveau des moyens plastiques mis en œuvre, ont caractérisé les quelques travaux qui ont obtenu 15 ou 16. Dans les très rares productions ayant franchi la barre de 17, le jury a pu saluer une véritable force plastique, capable de se distinguer et de créer un sens inédit, parfaitement explicité par une note d'intention clairement structurée et référencée.

Conclusion

L'épreuve de pratique plastique a donné lieu cette année à une grande diversité de réalisations, y compris au niveau des travaux les mieux notés. Indiscutablement, le sujet proposé a favorisé la mise en œuvre d'intentions artistiques singulières qui, dans le meilleur des cas, ont su questionner d'une façon inédite la notion de « trajet », tout en tenant compte du corpus iconographique proposé.

Rappelons qu'une bonne maîtrise des techniques employées est indispensable, mais qu'elle ne suffit aucunement à convaincre le jury si elle n'était pas associée à un positionnement artistique face au sujet donné. Cette année encore, l'économie de moyens s'est révélée particulièrement fructueuse : les meilleures productions ont été caractérisées par des choix assumés, au service de la cohérence de la proposition.

Faire des choix parmi les multiples possibilités qu'offre la pratique artistique dans la limite du cadre réglementaire, affirmer une position plasticienne consciente de ses propres fondements, faire des allers-retours entre la production et la réflexion, bref, inventer et questionner son propre cheminement, telles sont les recommandations que nous pouvons brièvement adresser aux futur.e.s candidat.e.s.