



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Rapport du jury

Concours : Agrégation externe

Section : Arts Plastiques

Session 2023

Rapport de jury présenté par : Philippe GALAIS, Inspecteur général de l'Éducation, du sport et de la recherche, président du jury

1. CADRE REGLEMENTAIRE

L'ARRETE DU 28 DECEMBRE 2009 MODIFIÉ FIXANT LES SECTIONS ET LES MODALITES D'ORGANISATION DES CONCOURS DE L'AGREGATION

« 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 XXe 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.- Épreuve 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. »

CONCOURS EXTERNE ET TROISIEME CONCOURS DU CAPES D'ARTS PLASTIQUES ET CONCOURS EXTERNE ET INTERNE DE L'AGREGATION D'ARTS PLASTIQUES

NOR : MENH2133156N

Note de service du 8-12-2021

MENJS - DGRH D1

Texte adressé aux recteurs et rectrices d'académie ; aux vice-recteurs ; au directeur du Siec d'Île-de-France

La présente note a pour objectif d'actualiser les règles relatives aux procédures, moyens techniques et matériaux, formats, supports des épreuves plastiques d'admissibilité et/ou d'admission suivantes des Capes et agrégations d'arts plastiques :

- épreuve écrite disciplinaire (épreuve d'admissibilité) du Capes externe et du troisième concours du Capes d'arts plastiques ;

- épreuve de pratique plastique accompagnée d'une note d'intention (épreuve d'admissibilité) de l'agrégation externe d'arts plastiques ;

- épreuve de pratique et création plastiques : réalisation d'un projet de type artistique (épreuve d'admission) de l'agrégation externe et de l'agrégation interne d'arts plastiques.

Elle remplace la note de service n° 2016-182 du 28 novembre 2016 modifiée, qui est abrogée.

I - Dispositions communes

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.

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

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

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

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

Les matériels photographiques, vidéo, informatiques, numériques et de reprographie sont autorisés. La responsabilité de leur utilisation et de leur bonne marche incombe au candidat. Les candidats produisant avec des moyens numériques doivent prendre toutes dispositions avant les épreuves pour travailler sur des équipements et avec des logiciels vierges de toutes banques de données (visuelles, textuelles, sonores, etc.). Il ne sera fourni par les organisateurs du concours que l'accès à un branchement électrique usuel.

L'utilisation des téléphones portables et smartphones est interdite. Les tablettes numériques sont interdites dans les épreuves d'admissibilité. Toutefois, elles peuvent être autorisées pendant les épreuves d'admission des agrégations sauf indication contraire portée sur le sujet, à l'exclusion de tout usage de fonctionnalités sans fil et avec des applications vierges de toutes banques de données (visuelles, textuelles, sonores, etc.).

II - Dispositions spécifiques

1) Précisions pour l'épreuve écrite disciplinaire du Capes externe et du troisième concours du Capes

La réalisation remise au jury est produite en deux dimensions.

Elle peut être graphique, picturale, inclure le collage, associer plusieurs techniques relevant des pratiques plastiques bidimensionnelles.

Elle peut également intégrer des inscriptions ou impressions d'images produites sur place sollicitant des procédés relevant de la gravure, de la photographie, de l'infographie, du numérique.

Si le projet développé par le candidat mobilise la réalisation sur place de maquettes, leur enregistrement photographique est possible et leurs reproductions par des moyens d'impression peuvent être insérées dans la réalisation.

Les pratiques du bas-relief sont exclues.

Tout autre document que ceux qui peuvent être fournis avec le sujet est interdit.

Le format maxima « grand aigle » prévu par l'arrêté du 25 janvier 2021 pour cette épreuve est celui de la norme Afnor : 75 x 106 cm. La réalisation peut être plus petite.

Les supports, librement choisis par le candidat, doivent être suffisamment solides pour, le cas échéant, être assemblés de manière solidaire, et résister aux incidences et aux contraintes des techniques choisies ainsi qu'aux diverses manipulations lors de l'évaluation.

2) Précisions pour l'épreuve d'admissibilité de pratique plastique accompagnée d'une note d'intention de l'agrégation externe

Un support au format « grand aigle » est prévu par l'arrêté du 28 décembre 2009 modifié pour 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 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 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 matériel ou formel que le candidat souhaite introduire dans sa production doit obligatoirement donner lieu à transformation ou intégration plastique pertinente et significative.

3) Précisions sur les conditions de production de l'épreuve d'admission de pratique et création plastiques : réalisation d'un projet de type artistique des agrégations 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 a fortiori pour les pratiques intégralement numériques.

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 le ministre de l'Éducation nationale, de la Jeunesse et des Sports, et par délégation,
La cheffe de service, adjointe au directeur général des ressources humaines,
Florence Dubo

2. PROGRAMME POUR LA SESSION 2023 DU CONCOURS EXTERNE DE L'AGREGATION ARTS PLASTIQUES

- ÉPREUVE ECRITE D'ESTHETIQUE ET SCIENCES DE L'ART

Sessions 2022, 2023 et 2024 : L'art et la vie

Bibliographie :

AFEISSA, Hicham-Stéphane, *Esthétique de la charogne*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2018.

AFEISSA, Hicham-Stéphane et LAFOLIE Yann, *Esthétique et environnement : appréciation, connaissance et devoir*, Paris, Vrin, coll. « Textes clés », 2015.

AGAMBEN, Giorgio, *Profanations [Profanazioni (2000)]*, traduit de l'italien par M. Rueff, Paris, Payot, 2006.

ARASSE, Daniel, *Léonard de Vinci : le rythme du monde* (1997), Paris, Hazan, 2019 : « Une science en mouvement » (p. 67-89), « Le monde de Léonard » (p. 91-125), « Les desseins du peintre » (p. 207-261), « La personne de Léonard » (p. 375-387) et « Deux notes sur Léonard et Freud » (p. 389-400).

ARDENNE, Paul, *Un art écologique : création plasticienne et anthropocène*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2019.

ARENDE, Hannah, *Condition de l'homme moderne [The human condition (1958)]*, chap. 4, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Georges Fradier, Paris, Pocket, coll. « Agora », 2002.

BALTRUSAITIS, Jurgis, « Physiognomonie animale » et « Pierres imagées », dans *Les Perspectives dépravées*, tome 1 : *Aberrations, Essai sur la légende des formes* (1983), Paris, Flammarion, 1995, p. 13-149.

BALZAC, Honoré de, *Le Chef-d'œuvre inconnu et autres nouvelles* (1831), Paris, Gallimard, 2005.

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

BÉGOUT, Bruce, *Le Concept d'ambiance*, Paris, Éditions du Seuil, 2020.

BERGSON, Henri, *Le Rire* (1900) : « Le comique de caractère », dans *Œuvres*, Paris, P.U.F., édition du Centenaire, 1991.

—, « La perception du changement », dans *La Pensée et le mouvant* (1934), *Œuvres*, Paris, P.U.F., édition du Centenaire, 1991.

BOURRIAUD, Nicolas, *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi* (1999), Paris, Denoël, 2009.

BRABANTI, Roberto, VERNER, Lorraine (dir.), *Les Limites du vivant : à la lisière de l'art, de la philosophie et des sciences de la nature*, Paris, Éditions Dehors, 2016. CAILLOIS, Roger, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2008 : *Sciences diagonales* (« Méduse et Cie » et « Cases d'un échiquier »), p. 477-602 ; *Cohérences aventureuses* (« Esthétique généralisée » p. 809-836, et « La dissymétrie » p. 905-948) ;

Pierres, minéraux : l'autre monde (« Pierres », « L'Écriture des pierres (fragments) » et « Minéraux ») et *Épilogue* (« Trois leçons de ténèbres » et « Récurrences dérobées, Le champ des signes »), p. 1035-1164.

CHASTEL, André, « Le fragmentaire, l'hybride, l'inachevé » (1957), dans *Fables, formes, figures*, tome II (1978), Paris, Flammarion, 2000, p. 33-44.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation* (1981), Paris, Éditions du Seuil, 2002.

DESPRET, Vinciane, *Habiter en oiseau*, Arles, Actes Sud, 2019.

DEWEY, John, *L'Art comme expérience* [(*Art as Experience* (1934))], traduit de l'anglais (Etats-Unis) par J.-P. Cometti, C. Domino, F. Gaspari, C. Mari, N. Murzilli, C. Pichevin, J. Piwnica & G. Tiberghien, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2005.

DIDEROT, Denis, « Les salons » (1759-1781), « Essai sur la peinture », « Recherches philosophiques sur la nature du beau », dans *Œuvres esthétiques*, éd. Paul Vernière, Paris, Dunod, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Peinture incarnée*, suivi de *Le Chef-d'œuvre inconnu d'Honoré de Balzac*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985.

—, *Être crâne : lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Fable du lieu », 2000.

DUFRENNE, Mikel, « Intentionnalité et esthétique » (1954), dans *Esthétique et philosophie*, tome 1, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 1988, p. 53-61.

—, « Le Plaisir esthétique », dans *Esthétique et philosophie*, tome 3, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 1981, p. 103-139.

DURAFOUR, Jean-Michel, *Tchernobylia, Esthétique et cosmologie de l'âge radioactif*, Paris, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2021.

EMERSON, Ralph Waldo, « La Nature » [*Nature* (1836)], dans *La Confiance en soi et autres essais*, traduit de l'américain par Monique Bégot, Paris, Payot & Rivages, 2000, p. 17-84.

FEL, Loïc, *L'Esthétique verte – de la représentation à la présentation de la nature*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Pays Paysages », 2009.

FOCILLON, Henri, *Vie des formes* (1934), suivi de *Éloge de la main*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 2013.

FORMIS, Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, P.U.F., coll. « Lignes d'art », 2010.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, tome 3, *Le Souci de soi* (1984), Paris, Gallimard, 1997.

FRÉCHURET, Maurice, *L'Art et la vie – Comment les artistes rêvent de changer le monde, XIX^e-XXI^e siècle*, Dijon, Les presses du réel, 2019.

FRIED, Michael, *La Place du spectateur : Esthétique et origines de la peinture moderne* [Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot (1980)], traduit de l'anglais (Etats-Unis) par C. Brunet, Paris, Gallimard, 1990.

GASQUET, Joachim, *Cézanne (1921)*, Paris, Encre marine, 2003.

GELL, Alfred, *L'art et ses agents, Une théorie anthropologique* [*Art and Agency, An Anthropological Theory* (1998)], traduit de l'anglais par O. et S. Renaut, Dijon, Les presses du réel, 2009.

GRIMALDI, Nicolas, « Une feinte passion », dans *L'Art ou la feinte passion : Essai sur l'expérience esthétique*, Paris, P.U.F., coll. « Epiméthée », 1983.

GROSOS, Philippe, *Lucidité de l'art – Animaux et environnement dans l'art depuis le paléolithique supérieur*, Paris, Cerf, 2020.

HENRY, Michel, « Art et phénoménologie de la vie » (1996), dans *Auto-donation : entretiens et conférences* (2002), Paris, Beauchesne, 2004, p. 197-222.

—, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky* (1988), Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 2005.

INGOLD, Tim, *Faire : Anthropologie, archéologie, art et architecture* [*Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture* (2013)], traduit de l'anglais par H. Gosselin et H.-S. Afeissa, Bellevaux, Édition Dehors, 2017.

JOUANNAIS, Jean-Yves, *Artistes sans œuvres : « I would prefer not to »* (1997), Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2009.

KANDINSKY, Vassily, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* [Über das Geistige in der Kunst : insbesondere in der Malerei (1912)], traduit de l'allemand par N. Debrand et du russe par B. du Crest, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1989.

KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* [*Kritik der Urteilskraft* (1790)], traduit de l'allemand par A. Philonenko, Paris, Vrin, 1965, Première partie § 1-5 (p. 49-55), §23-54 (p. 84-161), Deuxième partie § 61-68 (p. 181-201).

KAPROW, Allan, *L'Art et la vie confondus* [*Essays on the blurring of art and life* (1993)], traduit de l'anglais (Etats-Unis) par J. Donguy, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1996.

LALO, Charles, *L'Art et la vie, 1. L'Art près de la vie*, Paris, Vrin, 1946.

—, *L'Art et la vie, 2. Les grandes évasions esthétiques : Delacroix, Flaubert, Les Goncourt, Lamartine, Sarcey, Wagner*, Paris, Vrin, 1947.

—, *L'Art et la vie, 3. L'économie des passions : Mme Ackermann, Balzac, Hugo, Musset, Nietzsche, Sand, Zola*, Paris, Vrin, 1947.

LARRÈRE, Raphaël, « L'esthétique de la nature », dans Florence Burgat et Vanessa Nurock (dir.), *Le Multinaturalisme*, Marseille, Wildproject, 2013, p. 18-29.

LÉCOLE SOLNYCHKINE, Sophie, et PRUNET, Camille (dir.), « Végéter. Une écologie des formes à partir du végétal », Revue internationale en ligne *La Furia Umana*, n°37, automne 2019.

LEOPOLD, Aldo, *Almanach d'un comté des sables [A Sand County almanac (1949)]*, présentation par J.-M. G. Le Clézio, traduit de l'américain par A. Gibson, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2017.

LOGÉ, Guillaume, *Renaissance sauvage : L'Art de l'Anthropocène*, Paris, P.U.F., 2019.

MALDINEY, Henri, « De la transpassibilité », dans *Penser l'homme et la folie : à la lumière de l'analyse existentielle et de l'analyse du destin*, Grenoble, Jérôme Millon, coll. « Krisis », 1991.

—, « Existence : crise et création », dans *Existence – crise et création*, Fougères, Encre marine, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice, « Le Doute de Cézanne », dans *Sens et non-sens (1948)*, Paris, Gallimard, 1995.

—, *L'Œil et l'Esprit (1961)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985.

MORIZOT, Baptiste, *Sur la piste animale*, préface de Vinciane Despret, Arles, Actes Sud, 2018.

—, *Manières d'être vivant, Enquêtes sur la vie à travers nous*, postface d'Alain Damasio, Arles, Actes Sud, 2020.

MORIZOT, Baptiste et ZHONG MENGUAL, Estelle, *Esthétique de la rencontre : L'énigme de l'art contemporain*, Paris, Éditions du Seuil, 2018.

NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie [Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (1872)]*, traduit de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, coll. « Folio-essais », 1989.

—, *Le Gai savoir [Die fröhliche Wissenschaft (« la gaya scienza ») (1881–1882)]*, traduit de l'allemand par P. Wotling, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1997.

—, *La Vision dionysiaque du monde [Die dionysische Weltanschauung (posthume : 1928)]*, traduit de l'allemand par L. Duvoy, Paris, Éditions Allia, 2016.

PIGEAUD, Jackie, *L'Art et le vivant*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1995.

POE, Edgar Allan, « Le Portrait ovale » ["The Oval Portrait" (1842)], dans *Le Scarabée d'or et autres nouvelles [The Gold Bug and Other Stories]*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, 1998.

PRADIER, Jean-Marie, *La Scène et la fabrique des corps : ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident (Ve siècle av. J.-C. – XVIIIe siècle)*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Corps de l'esprit », 1997.

PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1954 (posthume).

—, *Le Temps retrouvé* (posthume : 1927), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1994.

QUINIOU, Yvon, *L'Art et la vie*, Montreuil, Le Temps des cerises, coll. « Blanche », 2015.

RILKE, Rainer Maria, *Auguste Rodin [Auguste Rodin (1903)]*, traduit de l'allemand par B. Lortholary, dans *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.

—, *Lettres sur Cézanne [Briefe über Cézanne (posthume : 1952)]*, traduit de l'allemand par Ph. Jaccottet, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le Don des langues », 1991.

RODRIGO, Pierre, « Du phénoménologique dans l'art : la vie à l'œuvre », dans *Michel Henry. Pensée de la vie et culture contemporaine*, actes du colloque international de Montpellier, 3-5 décembre 2003, Paris, Beauchesne, coll. « Prétentaine », 2006.

ROSSET, Clément, *La Force majeure*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983.

ROWELL, Margit, *La Peinture, le geste, l'action : L'Existentialisme en peinture (1972)*, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 1985.

SCHAPIRO, Meyer, « Les pommes de Cézanne » [*The Apples of Cézanne: an Essay on the Meaning of Still-Life (1968)*], dans *Style, artiste et société [Theory and philosophy of art: Style, artist, and Society (1978)]*, traduit de l'anglais (États-Unis) par B. Allan et al., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1982.

SCHILLER, Friedrich von, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme [Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen (1795-1796)]*, traduit de l'allemand par R. Leroux, Paris, Aubier, 1992.

SCHLESSER, Thomas, *L'Univers sans l'homme, Les arts contre l'anthropocentrisme, 1755-2016*, Paris, Hazan, 2016.

SCHLOSSER, Julius von, *Histoire du portrait de cire [Die Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs (1911)]*, traduit de l'allemand par V. Le Vot et E. Pommier, Paris, Macula, 1997.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation [Die Welt als Wille und Vorstellung (1818)]*, traduit de l'allemand par A. Burdeau, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 2014, livre III et suppléments.

SHUSTERMAN, Richard, *L'Art à l'état vif, La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire [Pragmatist Aesthetics : Living Beauty, Rethinking Art (1992)]*, traduit de l'anglais (États-Unis) par C. Noille, Paris, Editions de l'éclat, 2018, p. 309-354 (« L'éthique post-moderne et l'art de vivre »).

SLOTERDIJK, Peter, *Tu dois changer ta vie : De l'anthropotechnique [Du musst dein Leben ändern : Über Anthropotechnik (2009)]*, traduit de l'allemand par O. Mannoni, Paris, Pluriel, 2015.

STAROBINSKI, Jean, *L'Œil vivant (1961)*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1999.

STOICHITA, Victor I., *L'Effet Pygmalion : Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, Droz, 2008.

THOREAU, Henry David, *Walden, ou La vie dans les bois [Walden, or Life in the Woods (1854)]*, traduit de l'américain par B. Matthieussent, préface de J. Harrison, notes et postface de M. Granger, Marseille, Le mot et le reste, 2017.

TODOROV, Tzvetan, *L'Art ou la vie ! - Le cas Rembrandt*, suivi d'*Art et morale (2008)*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points-essais », 2015.

VOUILLLOUX, Bernard, *Le Tableau vivant : Phryné, l'orateur et le peintre (2002)*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2015.

VYGOTSKI, Lev, « L'Art et la vie », dans *Psychologie de l'art [Psikhologuia iskusstva (1965)]*, traduit du russe par F. Sève, Paris, Les éditions La Dispute, 2005.

WITTKOWER, Rudolf et Margot, *Les Enfants de Saturne : Psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française [Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists (1963)]*, traduit de l'anglais (États-Unis) par D. Arasse, Paris, Macula, 2016.

- **ÉPREUVE ECRITE D'HISTOIRE DE L'ART**

1. Question portant sur la période du XX^e siècle à nos jours

Sessions 2022, 2023 et 2024 : **Art, écologie et environnement, des années 1960 à nos jours**

Bibliographie

Ouvrages :

ALLARD, Laurence, MONNIN, Alexandre (dir.), *Anthropocène et effondrement*, Paris, PUF, 2020.

ANDREWS, Max (dir.), *Land Art: A Cultural Ecology Handbook*, London, RSA, 2006.

ARDENNE, Paul, *Un art écologique. Création contemporaine et anthropocène*, Lormont/Bruxelles, Le Bord de l'eau/La Muette, 2018.

ARDENNE, Paul, TANGUY, Claire (dir.), *Aqua Vitalis. Positions de l'art contemporain*, Bruxelles, La Muette, 2013.

ARNAUDET, Didier, DESBIOLLES, Maryline, PALARIC, Lydie, *La Forêt d'art contemporain*, Bordeaux, Confluences, 2015.

BARRON, Stéphan, *Toucher l'espace, poétique de l'Art planétaire*, Paris, L'Harmattan, 2006.

BARSEGHIAN, Anna, KRISTENSEN, Stefan, PAPALOÏZOS, Isabelle, *La Bête et l'adversité*, Genève, Métis Presses, 2016.

BRADY, Emily, *Aesthetics of the Natural Environment*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2003.

BERGÈRE, Raphaël, *Ecopoïèses : Enjeux écologiques de la création artistique à l'ère des nouveaux médias*, [Thèse de doctorat], Université Toulouse 2, 2015.

BERLEANT, Arnold, *Art and Engagement*, Philadelphia, Temple University Press, 1991.

—, *The Aesthetics of Environment*, Philadelphia, Temple University Press, 1992.

BLANC Nathalie, *Vers une esthétique environnementale*, Nancy, Quae, 2008.

—, *Les Formes de l'environnement : Manifeste pour une esthétique politique*, Genève, Métis Presses, 2016.

BLANC, Nathalie, RAMOS, Julie, *Écoplasties : Art et environnement*, Paris, Manuella, 2010.

BLANC, Nathalie, BENISH Barbara (dir.), *Form, Art and the Environment: Engaging in sustainability*, Abington, Routledge, 2017.

BROWN, Andrew, *Art and Ecology Now*, London, Thames & Hudson, 2014.

CARLSON, Allen, *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture*, London/New York, Routledge, 2000.

CERVULLE, Maxime, *Le Spectacle de l'écologie*, Paris, Poli éditions, 2010.

DEGUY, Michel, *Écologiques*, Paris, Hermann, 2012.

DENIS MOREL, Barbara, *Ecosystème, Biodiversité et Art Contemporain*, Gémenos, Presses Universitaires de Provence, 2010.

DEMOS, T.-J., *Decolonizing Nature: Contemporary art and the politics of ecology*, Berlin, Sternberg Press, 2016.

DESCOLA, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

DOMINO, Christophe, *À ciel ouvert*, Paris, Éditions Scala, 1999 [réédition 2005].

DORIAN, Frank, *Le Land art et après. L'émergence d'œuvres géoplastiques*, Paris, L'Harmattan, 2005.

FEL, Loïc, *L'Esthétique verte : de la représentation à la présentation de la nature*, Seyssel, Editions Champ Vallon, 2009.

FRANCILLON, Martine, *Ar(t)bre & art contemporain : Pour une écologie du regard*, Paris, La manufacture de l'image, 2017.

FRESSOZ, Jean-Baptiste, BONNEUIL, Jean-Christophe, *L'Événement anthropocène, La Terre, l'histoire et nous*, Paris, Éditions du Seuil, [2013], 2016.

GARAYEVA-MALEKI, Suad, MUNDER, Heike (ed.), *Potential Worlds: Planetary Memories and Eco-fiction*, Zürich, Scheidegger & Spiess, 2020.

GARRAUD, Colette, BOËL, Mickey, *L'Artiste contemporain et la nature. Parcs et paysages européens*, Paris, Hazan, 2007.

GARRAUD, Colette, *L'Idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1993.

GUATTARI, Félix, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989.

HACHE, Émilie (dir.), *De l'univers clos au monde infini*, Bellevaux, Dehors, 2014.

KAGAN, Sacha, *Art and Sustainability: Connecting Patterns for a Culture of Complexity*, Berlin, Transcript Verlag, 2010.

KASTNER, Jeffrey, WALLIS, Brian, *Land art et art environnemental*, Paris, Phaidon, 2010.

KEPES, Gyorgy, *Arts of the Environment*, New York, George Braziller, 1972.

KLEIN, Naomi, *Tout peut changer. Capitalisme et changement climatique*, Arles, Actes Sud, 2015.

LATOURET, Bruno, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte, 2015.

MATILSKY, Barbara C., *Fragile Ecologies: Contemporary Artists Interpretations and Solutions*, New-York, Rizzoli International, 1992.

MESTAOUI, Linda, *Green art : la nature, milieu et matière de création*, Paris, Éditions Alternatives, 2018.

MORIN, Edgar, *Le Paradigme perdu*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

MORTON, Timothy, *Hyperobjets : philosophie et écologie après la fin du monde*, Paris, Cité du design, 2018.

NANCY, Jean-Luc, *L'Équivalence des catastrophes (après Fukushima)*, Paris, Galilée, 2012.

NISBET, James, *Ecologies, environments, and energy systems in art of the 1960s and 1970s*, Cambridge, London, The MIT Press, 2014.

PAQUET, Suzanne, MERCIER Guy (dir.), *Le Paysage entre art et politique*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2013.

RAMADE, Bénédicte, *Infortunes de l'art écologique américain depuis les années 1960 : Proposition d'une réhabilitation critique* [Thèse de doctorat], Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2013.

—, *Acclimatation : green pandemonium*, Blou, Monografik Editions, 2010.

—, *Rehab : l'art de refaire*, Paris, Gallimard, 2010.

REISS, Julie (dir.), *Art, Theory and Practice in the Anthropocene*, Wilmington, Vernon Press, 2018.

RESTANY, Pierre, *Le Journal du Rio Negro, Vers le Naturalisme intégral*, Marseille, Wildproject, 2012.

ROCCA, Alessandro, *Architecture naturelle*, Arles, Actes Sud, 2007.

SCHLESSER, Thomas, *L'Univers sans l'homme*, Paris, Hazan, 2017.

SCOTINI, Marco, *Politiques de la végétation : pratiques artistiques, stratégies communautaires, agroécologie*, Paris, Eterotopia France, 2019.

STRASSER, Catherine, *Du Travail de l'art : Observation des œuvres et analyses du processus qui les conduit*, Paris, Éd. du Regard, 2006.

STRELOW, Heike, *Ecological Aesthetics. Art in Environmental Design: Theory and Practice*, Berlin, Birkhauser, 2004.

TIBERGHEN, Gilles A., *Land Art*, Paris, Carré, 1993 [réédition 2012].

—, *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses*, Paris, Le Félin, 2005 [réédition 2014].

—, *Nature, art, paysage*, Arles, Actes Sud, 2001.

TRONCHE, Anne, *Gina Pane. Actions*, Paris, Fall, 1997.

WEINTRAUB, Linda, *To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*, University of California Press, 2012.

ZALASIEWICZ, Jan, *The Earth After Us: What Legacy Will Humans Leave in the Rocks?*, New York University Press, 2012.

ZYLINSKA, Joanna, *Minimal Ethics for the Anthropocene*, Michigan Library, 2014.

Catalogues d'exposition :

Beyond Green: Toward a Sustainable Art, Chicago, Smart Museum of Art, 2005.

Ce qui arrive, Paris, Fondation Cartier, 2003.

Ecovention. Current Art to Transform Ecologies, Cincinnati, Contemporary Arts Center, 2005.

Human Nature: Artists Respond to a Changing Planet, San Diego, Museum of Contemporary Art / UC Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, 2008-2009.

Les immémoriales : Pour une écologie féministe, FRAC Lorraine, Metz, 2014.

Nature's Nation: American art and environment, Princeton, Princeton University Art Museum, 2018.

Olafur Eliasson: in real life, Londres, Tate Modern, 2019.

Sublime : les tremblements du monde, Centre Pompidou-Metz, 2016.

The Edge of the Earth: Climate change in photography and video, Toronto, Ryerson Image Centre, 2016.

Articles et numéros de revue :

AZIMI, Roxana, « L'art "anthropocène", pas si facile », *Le Monde*, 12 septembre 2014.

BLANC, Nathalie, « Art, création et développement durable », *Le développement durable à découvert*, CNRS Éditions, 2013, p. 328-329.

BLANC, Nathalie, LOLIVE, Jacques, « Vers une esthétique environnementale : le tournant pragmatiste », *Natures Sciences Sociétés*, vol.17, n°3, 2009, p. 285-292.

CALLENGE, Christian, « Idéologie verte et rhétorique paysagère. Bienfaisante nature », *Communication*, n°74, 2003, p. 33-49.

CLAVEL, Joanne, « L'art écologique : une forme de médiation des sciences de la conservation ? », *Natures Sciences Sociétés*, vol. 20, n°4, 2012, p. 437-447.

COLLINS, Tim, « Expression lyrique, engagement critique, action transformatrice : une introduction à l'art et l'environnement », *Écologie & politique*, vol. 36, n°2, 2008, p. 127-153.

COLLOT, Michel, « Points de vue sur la perception des paysages », *L'espace géographique*, Tome 15, n°3, 1986, p. 211 sq.

CONAN, Michel, « Les paysages de l'eau : pour une poétique de la présence », *Urbanisme* n°343, 2005, p. 67-71.

FEL, Loïc, « Plastique écologique de l'art contemporain : l'exhibition du végétal », *Le Modèle végétal dans l'imaginaire contemporain*, Presses universitaires de Strasbourg, 2014, p. 165-176.

LATOURE, Bruno, « Rien ne peut plus arriver aux modernes », Entretien, *Art press*, n° 428, décembre 2015, p. 54-58.

LAUSSON, Adeline, « L'esthétique invisible ou le mythe de l'artiste performatif dans les années 1990 aux États-Unis », *Art et mythe*, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2011, p. 113-124.

—, « L'enjeu écologique dans le travail des Land et *Reclamation Artists* », *Cybergeog : revue européenne de géographie* [En ligne], Dossiers, document 481, mis en ligne le 14 décembre 2009.

MICKEE, Yates, « L'art et les fins de l'écologie, de la Terre en danger au droit à la survie », *Vacarme*, vol. 34, n°1, 2006, p. 141-147.

MORIZOT, Jacques, TALON-HUGON, Carole (dir.), « L'esthétique environnementale », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 22, Paris, PUF, 2018.

PENTECOST, Claire, « Quand l'art c'est la vie. Artistes-chercheurs et biotech », *Multitudes*, vol. 28, n°1, p. 19-30, 2007.

RAMADE, Bénédicte, « Mutation écologique de l'art ? », *Cosmopolitiques*, n° 15, juin 2007, p. 31-42.

SCRANTON, Roy, « Learning How to Die in the Anthropocene », *New York Times*, 10 November 2013.

TIBERGHIEU, Gilles A. et BRISSON Jean-Luc (dir.), « Bord à bord : art écologique et art environnemental », *Les carnets du paysage*, n°15, École Nationale Supérieure du Paysage, Actes Sud, 2007.

TSCHECH, Christina, « Le géographique de l'histoire de l'art, XIX^e-XX^e siècles », *Atlas et les territoires du regard* (colloque international CIRHAC, Université Paris 1, 25-27 mars 2004), Paris, Publications de la Sorbonne, 2006.

Sites :

Art of Change 21, <http://artofchange21.com/>

COAL (Coalition pour l'Art et le Développement Durable), <http://www.projetcoal.org/coal/2019/10/08/coal/>

Portail des humanités environnementales, <http://humanitesenvironnementales.fr/>

2. Question portant sur une période antérieure au XX^e siècle

Sessions 2023, 2024, 2025 : L'atelier et le travail du sculpteur de Donatello à Claudel

3. CHIFFRES CLES, ELEMENTS STATISTIQUES

Cette section entend fournir aux candidats futurs un regard englobant sur l'ensemble des éléments chiffrés (statistiques, résultats, barres...), afin de leur permettre, éventuellement, d'identifier de grands mouvements de fond, des tendances susceptibles d'éclairer leur compréhension du concours et de sa dynamique. La dimension qualitative des prestations des candidats n'est pas évoquée directement, les sections consacrées à chacune des épreuves abordant bien plus en détail le fond du travail attendu des candidats.

Nombre de poste : **21**

2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023
15	17	25	35	35	40	41	34	24	20	20	20	20	21

Nombre candidats inscrits : **481** (2022 : 447)

Candidats présents (Esthétique/Histoire de l'art/Pratique plastique) : **252/254/225**

Candidats non éliminés : **218** (2022 : 194)

% admissibles par rapport aux non éliminés : **19,3** (2022 : 20,62)

Admissibilité :

Moyenne présents : **6,56** (2022 : 6,76)

Moyenne des admissibles : **10,97** (2022 : 11,48)

Moyenne des admissibles par épreuve

Pratique accompagnée d'une note d'intention : **10,05** (2022 : 11,22)

Esthétique et sciences de l'art : **11,38** (2022 : 10,97)

Histoire de l'art : **12,40** (2022 : 12,5)

Barre d'admissibilité : **9,13/20** (2022 : 9,50/20)

2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023
8,25	9,25	8,5	8,25	8,25	9		9,5		10	10	11,7	9,5	9,13

Nombre de candidats déclarés admissibles : **42**

Admission

Nombre candidats présents : **41** (2022 : 38)

Nombre admis : **21**

Rapport aux présents : **51%** (2022 : 52%)

Moyenne candidats non éliminés (admission) : **9,98** (2022 : 9,43)

moyenne candidats non éliminés (total) : **10,39** (2022 : 10,18)

Moyenne admis (admission) : **12,65** (2022 : 12,24)

Moyenne admis (total) : **12,15** (2022 : 11,98)

Détail par épreuve pour tous les candidats présents à l'admission

Pratique et soutenance : **10,51** (2022 : 9,79)

Leçon : **8,47** (2022 : 9,76)

Options : **11,13** (2022 : 9,39)

Détail par épreuve pour les candidats admis

Pratique et soutenance : **14,10** (contre 10,51 pour l'ensemble des présents)

Leçon : **11,38** (contre 8,47 pour l'ensemble des présents)

Options : **12,38** (contre 11,13 pour l'ensemble des présents)

architecture : **11,6** (2022 :8,93)

Arts appliqués-design : **2** (candidat unique) (2022 : 8,58)

Arts numériques : **12** (2022 : 12,18)

Cinéma-arts vidéo : **12,4** (2022 : 8,71)

Danse : **11** (2022 : 09 (1 seul candidat))

Photographie : **15,2** (2022 : 9,40)

Théâtre : **17** (2022 :17) (1 seul candidat pour chacune des deux sessions)

Barre admission : **10,41/20** (2022 : 10,68/20)

Nombre de candidats déclarés admis : **21**

Liste complémentaire : **2**

4. INTRODUCTION PAR LE PRESIDENT DU CONCOURS

Contextualisation des données chiffrées

Le nombre de candidats inscrits cette année au concours, rompant avec une tendance observée sur les deux dernières sessions est à nouveau en hausse, de l'ordre de 9 à 10 %.

Mécaniquement, et c'est heureux, le nombre des candidats présents, bien que très substantiellement inférieur à celui des inscrits, remonte également de l'ordre de 10% par rapport à la session 2022. Ainsi sur 481 inscrits (contre 447 pour la session précédente), 218 candidats étaient présents aux trois premières épreuves (phase de l'admissibilité) soit 45% des inscrits contre 194 pour la session précédente. Nous notons, dans le rapport 2022, un ralentissement de la « perte » des candidats ; il semble donc se confirmer, ce dont nous nous réjouissons pour la qualité-même du concours.

La moyenne des présents, comme pour la session précédente, est légèrement en baisse (6,56 pour 2023 contre 6,76 pour 2022). Celle des candidats déclarés admissibles demeure, elle aussi, légèrement inférieure à celle de la session précédente (10,97 pour 2023 contre 11,48 pour 2022). L'observation plus fine des moyennes obtenues par les admissibles sur les trois épreuves confirme évidemment cette baisse en pointant principalement une chute sensible sur l'épreuve de pratique accompagnée d'une note d'intention. Il conviendra de lire avec attention les éléments de commentaire rédigés pour cette épreuve afin d'identifier ce qui fait encore défaut dans sa préparation. Les moyennes des deux autres épreuves (Esthétique et sciences de l'art et Histoire de l'art, se maintiennent dans une réelle proximité avec leur niveau antérieur. Cette stabilité à un bon niveau de performance est à souligner comme un point fort dans la préparation des candidats.

Logiquement, cette légère contraction des performances entraîne à son tour un léger recul de la barre d'admissibilité qui a été fixée pour cette année à 9,125 (seuls les candidats ayant obtenu un total supérieur à 9,125 ont été déclarés admissibles) contre 9,50 l'an passé ; elle demeure, ceci étant, conforme à la moyenne des barres connues depuis 2010.

Concernant l'admission, une seule candidate ne s'est pas présentée sur les 42 admissibles. La moyenne des présents sur l'ensemble des épreuves de l'admission s'établit à 9,98 contre 9,43 pour la session précédente ce qui indique que l'ensemble des admissibles a fourni une prestation de meilleure qualité, et non pas seulement les candidats déclarés admis. Pour preuve, la moyenne sur l'ensemble des six épreuves des présents à l'admission est de 10,39 contre 10,18 l'an passé.

S'agissant des candidats admis (que nous félicitons !), leur moyenne pour les épreuves d'admission s'établit à 12,65 contre 12,24 pour 2022 et 11,94 en 2021 ; celle de l'ensemble des six épreuves atteint 12,15 contre 11,98 pour 2022. Il ressort donc de ce constat qu'à l'issue d'une admissibilité légèrement inférieure en termes de résultats, l'admission a permis aux candidats admissibles d'obtenir une performance globale de meilleur niveau. Nous ne pouvons qu'encourager cette attitude extrêmement positive qui leur a permis, quel que soit leur classement initial, de profiter pleinement de cette seconde phase du concours et de sa dynamique propre. Voilà qui confirme, s'il en était besoin, que l'admission n'est pas l'écho affaibli de l'admissibilité mais qu'elle offre réellement la possibilité d'amplifier les scores et les performances, voire dans quelques cas, d'inverser le classement. Tout n'est pas joué à l'admissibilité !

La barre d'admission a pu être fixée cette année à 10,41 contre 10,68 en 2022, confirmant une stabilisation à un bon niveau et autorisant l'établissement d'une liste complémentaire dont ont pu profiter deux candidats.

21 candidats ont donc été admis sur la liste principale.

Sens et usage du rapport.

Je reprendrai ici les derniers paragraphes de l'introduction du rapport précédent qui abordent le sens général de cette catégorie particulière de textes que sont les rapports de concours et tentent d'esquisser un « mode d'emploi » par les candidats des indications qui s'y trouvent rassemblées.

Comme pour chaque session, l'enjeu de ce texte qui recueille les éléments transmis par l'ensemble des membres du jury, leurs commentaires, leurs souhaits et leurs conseils, est de fournir aux futurs candidats des éléments clairs de positionnement. Il s'agit en effet, à partir de l'analyse d'exemples concrets tirés des productions et des prestations, d'aider les lecteurs à se saisir des enjeux du concours, de s'approprier la forme même de ce concours, d'intégrer les attentes de l'institution qui recrute, et de s'y préparer efficacement. Autrement dit, ce rapport souhaite aider le candidat à faire coïncider un parcours de formation personnel avec un cahier des charges professionnel clairement établi. Deux dimensions sont convoquées par le candidat, donc, que l'on retrouve tout au

long de ce rapport : ce qui relève des savoirs relatifs à la discipline, à son histoire, à ses évolutions, aux champs voisins, à la maîtrise technique qu'elle engage et sollicite et ce qui relève de la prise en compte des enjeux de son enseignement, de sa capacité à travailler avec élégance, vivacité et pertinence sur ce matériau.

Chaque partie ci-dessous l'indique, il n'est pas souvent attendu une réponse, une œuvre ou un exemple précis, mais l'indication que le candidat peut, à tout moment, « naviguer » parmi ses connaissances, s'emparer de la question (ou des commentaires qui lui sont adressés), pour élaborer une réponse singulière mais pertinente, originale mais cohérente.

Par ailleurs, il est utile semble-t-il de rappeler que l'agrégation externe recrute de futurs enseignants. Que les meilleurs candidats, s'ils ne disposaient pas nécessairement d'une représentation fine des gestes et des conditions d'exercice du métier, ont su révéler une réelle prise en compte des enjeux didactiques et pédagogiques de ce concours. Et ce, bien au-delà de la seule épreuve labellisée « pédagogique », celle de la leçon. En effet, il était attendu également des candidats qu'ils intègrent cet aspect dans leurs différentes prestations, orales notamment, fournissant ainsi aux jurys autant d'éléments d'appréciation de leur capacité à se projeter dans une relation d'enseignement, de transmission, d'explicitation, de reformulation, ou bien à éclairer une démarche, la sienne ou celle d'un artiste, afin d'en révéler la richesse et la complexité, pour elle-même ou face à l'histoire de l'art.

Je formule donc le vœu que les lecteurs, ceux du moins qui souhaitent présenter l'agrégation externe, tirent le meilleur parti des remarques et des conseils, des avertissements, des exemples et de l'étude de cas concrets qui sont rassemblés dans les pages qui suivent. Qu'ils les reçoivent avec humilité, et non pas en considérant chaque fois que cela ne les concerne pas. C'est l'une des clés de la préparation aux concours (quels qu'ils soient) : être en mesure d'interroger ses propres certitudes, ses habitudes intellectuelles pour développer une posture plus agile, plus vive, susceptible d'adaptations, d'accommodements autour de savoirs parfaitement maîtrisés, de connaissances riches et diverses, couvrant l'ensemble de l'histoire de l'art et non pas seulement une seule période. Et c'est bien ce que vont pointer les différentes sections ci-dessous, et pour chaque épreuve : il est bien moins souvent question de reprocher à un candidat de ne pas connaître telle ou telle œuvre que de n'avoir pas su s'en emparer avec la curiosité intellectuelle nécessaire afin de l'inscrire efficacement dans l'exercice proposé. Et, d'une certaine manière, c'est un peu ce dont il est question dans la posture de l'enseignant, soit en amont d'un cours, soit dans le vif de la classe, lorsqu'il est confronté à une question, à un exemple inattendu. Être en mesure d'identifier comment, sous quelles conditions, cet exemple rencontre le sujet traité, l'ouvre, l'enrichit ou conduit à en reconsidérer les bornes conceptuelles.

Ph.GALAIS
IGESR

5. Épreuves d'admissibilité

5.1. Épreuve d'Esthétique et sciences de l'art.

Sujet :

Ce sont les artistes, et en particulier les artistes dramatiques (ceux du théâtre) qui ont été les premiers à donner aux hommes des yeux et des oreilles qui leur permettent de prendre un peu de plaisir à entendre et à voir ce que chacun est lui-même, ce que chacun vit lui-même, ce que chacun veut lui-même : ce sont eux qui les premiers nous ont appris à apprécier le héros caché dans tous ces hommes de la vie quotidienne, qui nous ont appris l'art de savoir nous considérer en héros, de loin et pour ainsi dire simplifié et transfiguré, l'art de se « mettre en scène » à ses propres yeux. C'est le seul moyen qui nous soit donné de passer sur certains détails ignobles que nous portons en nous ! Sans cet art, nous ne serions rien d'autre que premier plan et nous serions totalement prisonniers de l'optique qui amplifie formidablement ce qu'il y a de plus proche et de plus vulgaire et le fait passer pour la réalité en soi.

Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, trad. P. Wotling, Flammarion coll. « GF », 1997, § 78, p. 125-126.

L'art transfigure-t-il la vie ?

Les candidats étaient invités, pour la deuxième année consécutive, à composer sur le thème de « l'art et la vie » et dans l'ensemble, le jury a pu apprécier la qualité et le sérieux avec lesquels les candidats se sont préparés à l'épreuve d'esthétique. Le programme étant présenté pour la deuxième fois consécutive, les candidats ont eu le loisir d'établir une certaine familiarité avec la bibliographie et une meilleure compréhension des enjeux de la question tout en élargissant et en personnalisant leurs références. Le jury s'est en outre réjoui de lire à nouveau un nombre significatif de copies riches et solides qui témoignent de la qualité de la préparation de leurs auteurs. Toutefois, à l'instar de ce qu'observaient les rédacteurs du rapport précédent, nous ne saurions trop encourager les futurs candidats à ne pas confondre l'épreuve d'esthétique avec la pure et simple restitution des connaissances et des informations engrangées durant leur préparation. Réussir l'épreuve de la composition d'esthétique nécessite avant tout de se confronter au sujet proposé sans céder à la facilité - mais en est-ce une ? - de réciter les informations apprises sur un « thème ». La préparation sur *le* thème, n'a d'autre finalité que de traiter *ce* sujet et pas un autre. Or, trop de candidats semblent se débarrasser au plus vite de la question proposée pour imposer maladroitement le sujet de leur choix ou la question qu'ils ont déjà préparée en amont, quand il ne s'agit pas tout bonnement de juxtaposer toute les références et les lectures faites durant la préparation, sans aucun choix ni discrimination. L'exercice de la pensée, il n'est pas inutile de le rappeler, est difficile, mais il l'est seulement parce que c'est un exercice *critique* : il s'agit avant tout d'analyser, de choisir, de discriminer, bref, d'évaluer les connaissances qui sauront éclairer utilement le sujet et de ne pas hésiter à délaisser celles qui ne se révéleraient en l'espèce d'aucune efficacité. Dès lors, plutôt que d'accumuler toutes les connaissances sans prendre en compte la spécificité du sujet, pourquoi ne pas, à l'inverse, commencer par tenter d'analyser véritablement le sujet dans son ensemble ? C'est en effet le juste équilibre entre une lecture attentive et précise du sujet proposé et la solidité des connaissances acquises durant la préparation qui seul peut garantir la réussite dans la confection et la composition de la dissertation. Il n'est d'ailleurs pas inutile de rappeler qu'une lecture juste et efficace du sujet dépend étroitement de la solidité de la préparation et de la familiarité acquise avec la bibliographie. C'est bien la lecture et le commerce appuyé avec les œuvres proposées dans la bibliographie qui conduiront à une complète compréhension du sujet et à son authentique traitement ; en revanche, juxtaposer sans plan de réflexion ni orientation claire, des références piochées aléatoirement dans la bibliographie proposée, ne peut conduire qu'à faire écran au sujet et à sa pleine et entière problématisation.

Rappelons que le sujet de l'épreuve d'esthétique et sciences de l'art n'est ni un commentaire de texte, ni une dissertation, ni même encore une juxtaposition de ces deux exercices, c'est un ensemble et c'est dans cette unicité que réside son caractère propre. Le texte proposé éclaire la question qui l'accompagne et réciproquement c'est le texte qui permettra d'analyser de manière pertinente la question. Cette année, ce rappel élémentaire prend

un relief particulier tant les candidats proposant une définition claire, simple et intelligible de la notion de « transfiguration » ont été rares. Le plus souvent ce terme a d'emblée été réduit à celui de figuration ou de représentation et malheureusement lorsque l'étymologie a été convoquée, le sens du terme s'est invariablement obscurci au lieu de s'éclairer puisqu'au lieu d'y repérer le sens originel de « métamorphose », bien des candidats se sont imprudemment précipités vers le champ sémantique exclusif de la transcendance.

Certes, le sens originel de la notion pouvait être légitimement ignoré des candidats -même si quelques-uns ont su retrouver utilement la provenance théologique du terme, et d'autres encore surent restituer l'importance de cette notion dans la philosophie de Nietzsche- cependant le texte ne laissait aucune équivoque sur le sens à lui attribuer : l'art de « se mettre en scène », se « considérer en héros », se voir « de loin », « simplifié ». Tous ces éléments devaient *a minima* alerter les candidats sur les contre-sens à éviter : la référence constante à l'optique et au théâtre interdisait d'assimiler trop hâtivement la transfiguration et la transcendance. Transfigurer n'est pas « sortir » du visible comme trop de candidats sectateurs de l'invisible, l'ont supposé, c'est bien, à l'inverse, célébrer et demeurer dans le visible. Ainsi, même en ignorant le sens exact et le contexte théologique de la notion, son importance dans l'iconologie suffisait à en pressentir les enjeux : pourquoi la Transfiguration s'impose-t-elle, depuis l'origine de l'art chrétien, comme un thème majeur dans l'histoire de la peinture sinon parce qu'il s'agit bien tout à la fois d'une célébration du visible et de la puissance de la peinture ? Si la vie que l'art donne à voir est une vie transfigurée, c'est au sens où pour Nietzsche, elle est devenue, après sa *simplification* par l'art, un *épitomé* de la vie. Les candidats se sont trop souvent focalisés sur le préfixe du verbe « transfigurer » qui les a égarés vers la transcendance. Or, c'est bien l'inverse pour Nietzsche : la transfiguration se contente d'élever l'apparence au carré, elle n'est rien d'autre que « l'apparence de l'apparence ». Pour autant, cette vie transfigurée et simplifiée par l'art n'a jamais rien d'éthéré ni de simpliste, mais elle permet au spectateur et donc elle nous permet de reconsidérer les finalités et les conséquences de nos propres expériences. L'art est transfiguration pour Nietzsche -tout comme la philosophie- parce qu'il est le lieu même de ce qui caractérise la vie humaine prise dans l'expérience : le risque, l'incertitude, l'ouverture, le perpétuel réajustement des moyens et des fins, le passage de l'appréciation immédiate à la critique et à la valuation. Bref l'art transfigure car il autorise cette mise au point incessante grâce à laquelle nous apprécions de manière sensible -c'est-à-dire à la fois esthétique et éthique- le sens de nos propres vies. Si, dans la *Naissance de la tragédie*, Nietzsche peut affirmer des dieux grecs qu'ils sont la seule théodicée satisfaisante, c'est bien parce qu'ils ne sont que le miroir de la vie humaine, miroir dans lequel l'homme voit sa propre vie transfigurée et non sublimée : ils *simplifient* la vie des hommes, ils ne l'enrichissent pas...

C'est pourquoi, là encore, une lecture attentive du texte devait aussi prévenir la réduction simpliste de la transfiguration à la *catharsis* : simplification n'est pas purification, l'art est pour Nietzsche une justification de la vie en tant que phénomène esthétique y compris dans ses détails ignobles ou monstrueux. L'ignoble ne se transforme pas magiquement en beauté, de même que la souffrance ne se mue pas miraculeusement en joie : l'auteur du *Gai savoir* y insiste suffisamment, ce n'est qu'avec la plus grande souffrance que peut apparaître la plus grande joie. Ce processus de transfiguration esthétique, Nietzsche, de son aveu même, le voit comme une forme de « dissonance musicale ». Et c'est bien une dissonance de ce type qu'il éprouve devant la fameuse *Transfiguration* de Raphaël : tout y est visible -nulle échappée métaphysique vers l'invisible- et c'est précisément cette omniprésence du visible -tout y est et tout y est *visible*- qui fait le cœur de ce processus de transfiguration. Cette attention nécessaire au texte permettait en tout cas d'envisager plus clairement et plus fermement la question proposée en évitant les lectures trop rapides ou trop approximatives : la transfiguration de la vie par l'art ne pouvait être réduite à une forme immédiate d'embellissement ou de déni de ses aspects les plus prosaïques. En revanche, il pouvait s'avérer fécond et pertinent d'interroger de manière critique cette notion de transfiguration car après tout, il n'est inscrit nulle part que ce processus s'accompagne nécessairement d'un gain esthétique, philosophique ou éthique. Le jury a donc été favorablement sensible aux copies dans lesquelles les candidats n'ont pas hésité à conduire une critique fondée et argumentée de cette approche de l'art comme transfiguration de la vie. Ainsi, ce candidat qui, au terme de son introduction interroge : « nous nous demanderons si, loin de transfigurer la vie, l'enjeu de l'art ne serait pas plutôt de la révéler, c'est-à-dire de présenter la vie en tant que telle » ?

Nous l'avons dit, la majorité des candidats semble s'être très sérieusement préparée à l'épreuve d'esthétique mais il faut veiller à ce que l'acquisition précieuse et irremplaçable des connaissances durant la préparation reste toujours clairement articulée au thème proposé. Les connaissances acquises durant la préparation doivent servir la pensée et non masquer l'absence. Nous avons vu que si le terme de transfiguration a pu donner lieu à des approximations ou des lectures un peu biaisées, le jury n'a pas pénalisé en tant que telle la multiplicité de ces définitions lorsque ces dernières étaient défendues et justifiées. Il y eut ainsi de fort bonnes copies qui, après l'avoir clairement justifié, proposèrent des analyses très convaincantes en s'adossant aux problèmes relatifs à la *catharsis*. En revanche, il n'est pas normal que les candidats effacent d'emblée le terme de « vie » au profit de celui de « monde » ou de « réel » comme si ces substitutions étaient évidentes. Pourquoi, avant de faire ce type d'amalgame, des candidats qui ont si sagement préparé cette épreuve, ne s'interrogent-ils pas le

plus simplement du monde : si le jury avait voulu proposer le thème de « l'art et le réel », ou « l'art et la représentation » il l'aurait fait sans hésiter et n'aurait pas proposé « l'art et la vie », de même pour la substitution arbitraire de « représenter » en lieu et place de « transfigurer »... Ce type de glissement sémantique imposé en tout début d'analyse ne peut en outre que s'accompagner de justifications spécieuses et fragiles là où pourtant les candidats ont eu tout le loisir durant leur préparation de réfléchir au thème et d'affiner leurs approches respectives de ce dernier.

Comme les auteurs du rapport précédent le proposaient, nous indiquerons à présent brièvement les compétences générales que le jury est conduit à apprécier dans les copies sous la forme des rubriques successives telles qu'elles étaient déjà proposées dans le précédent rapport :

- *Capacité du candidat à présenter, exprimer, formuler*

Nous conseillons tout d'abord aux candidats d'éviter dans leurs copies tout ce qui pourrait entraver la compréhension du lecteur et, à ce titre, de rester attentifs en premier lieu à la lisibilité de leur écriture. Si, pour une large majorité, les candidats ont su faire preuve de clarté, il faut néanmoins éviter le style oraculaire et faussement profond qui caractérise encore certaines copies. Il faut être clair, explicite et démonstratif. On le sera en analysant soigneusement les termes du sujet et en les articulant aux intentions et aux enjeux du texte proposé. S'agissant d'une épreuve d'esthétique, il semble primordial de citer des auteurs et penseurs sur la question, dont le propos s'articule avec l'argumentaire. Citer le titre de l'ouvrage ou de l'œuvre ne suffit pas, encore faut-il en synthétiser la pensée au regard de l'écrit. Donner l'année de publication ou de création, ainsi que le mouvement artistique qui se rapproche de l'artiste peut parfois apporter des éléments importants à la compréhension des enjeux.

- *Capacité du candidat à problématiser, structurer, démontrer*

Réussir l'épreuve d'esthétique n'exige sans doute pas exactement les mêmes qualités que celles qui sont requises à l'agrégation de philosophie, mais elles en partagent l'essentiel : une notion n'est pas un concept. Dès lors, plutôt que de substituer à la notion de vie d'autres notions faussement considérées comme similaires, il faut là encore transformer la difficulté en solution plutôt que de chercher à l'éviter : c'est bien parce que le terme de « vie » n'a rien d'évident, du moins parce que sa définition est toujours faussement évidente, et donc parce qu'elle doit être toujours reconstruite et justifiée, qu'elle présente un intérêt philosophique. Si « l'art » et « la vie » sont des notions propices à l'enquête philosophique, c'est parce que leur sens n'est jamais univoque, mais exige en revanche d'être toujours reconstruit et justifié. Il faut toujours se convaincre que, sur l'essentiel, le jury ne saura jamais plus ni mieux que les candidats ! Or, là encore, le texte fournissait, à qui le lisait sans prévention, un appui solide et efficace. Les artistes nous font voir la vie non pas telle qu'elle n'est pas ou telle qu'on voudrait qu'elle soit, mais bien telle qu'elle est comme si nous ne pouvions la voir et la sentir qu'à condition qu'on nous la montre à distance, dans une scène, une histoire, une image, un trait ou un geste.. Cette attention à la simple teneur du texte ouvrait naturellement et simplement la voie à de riches pistes de réflexion : l'art n'est-il qu'un moyen au service de la vie, une forme de réconciliation ou de consolation ? Moyen qui paradoxalement s'effacerait devant la vie elle-même ? L'un des candidats a su par exemple proposer une accroche très efficace en évoquant avec précision et pertinence les thèses de M. Proust dans son *Contre Sainte-Beuve* en insistant légitimement sur la dimension de métamorphose de la vie personnelle qui caractérise pour Proust le processus d'écriture et plus largement la fiction. En ce sens, le rappel de la formule de R. Féliou était pertinent et opportun à condition d'en mesurer tous les paradoxes et de ne pas la réduire à un slogan : affirmer que la vie est plus intéressante que l'art est une tâche qui incombe *exclusivement* à l'art... En outre célébrer la vie dans ce qu'elle a de plus prosaïque, ordinaire ou trivial, n'est-ce pas là aussi dissoudre ou confondre -selon le mot très précisément choisi d'A. Kaprow- l'art et la vie ? Mais alors *quid* de l'art au terme de cette confusion ? Est-il encore discernable ou devient-il, selon le mot d'Y. Michaud, cet état gazeux présent partout et nulle part ? Et réciproquement, une vie « transfigurée » est-elle enviable ? Peut-on réellement vivre sa vie et, comme le dit Nietzsche, la voir à distance pour savoir ce que l'on vit, ce que l'on est, ce que l'on veut ? Ces questions, très concrètes, devaient nourrir la réflexion des candidats : l'abstraction en philosophie n'est jamais une fin, mais seulement un moyen. Le jury en a trouvé une bonne illustration dans ce passage de l'introduction de l'un des candidats : « Dans un premier temps nous nous intéresserons à une première conception de l'art qui l'envisage comme le viatique qui nous permet de passer d'une vie basement matérielle à une vie plus haute, spirituelle voire extra-mondaine. Dans un second temps nous nous intéresserons à une deuxième conception de l'art qui l'envisage comme une intensification de processus physiologiques, comme une expression des forces corporelles qui nous agitent de l'intérieur. Dans un troisième temps nous nous intéresserons à une troisième conception de l'art qui l'envisage comme une forme de distanciation par rapport à la vie

quotidienne, qui permet de faire voir autrement les normes dominantes en vigueur, qui permet de les questionner et de les faire évoluer de manière intersubjective et collective. »

- *Capacité du candidat à étayer une pensée par des exemples précis et des références variées*

Le propos doit d'être appuyé sur un champ philosophique, esthétique maîtrisé lui-même adossé à des exemples artistiques et culturels précis, sans pour autant confondre ce qui est attendu d'une copie d'esthétique et ce qui l'est d'une copie d'histoire de l'art. Dans une copie d'esthétique, l'exemple artistique convoqué par le candidat, ne doit pas l'être au seul titre d'un exemple ou d'une étiquette approximativement « collée » sur un développement théorique, il en fait partie intégrante et, par réciproque, le développement n'aura de valeur qu'autant qu'il éclaire l'expérience sensible. La culture est une manière d'habiter le monde et pas seulement de le décorer. Il en va de même pour la pensée dans une dissertation d'esthétique qui ne peut réellement s'accomplir que parce que nourrie des sucs d'une sensibilité authentique et personnelle. C'est pour cette raison qu'il sera toujours préférable pour le candidat d'exploiter de manière aiguisée et personnelle des exemples maîtrisés -même peu nombreux- et qui ont fait l'objet d'une authentique réappropriation, plutôt que de citer stérilement le plus d'exemples possibles sans prendre le temps de les inscrire dans une véritable enquête théorique et esthétique personnelle. La lecture de certaines copies empilant frénétiquement les références et les exemples ont donné au jury le sentiment que les candidats se délestaient de toutes les informations apprises sans aucun recul ni réelle appropriation des connaissances utilisées, comme si la copie avait été réalisée en « apnée » critique, ce qui a pour fâcheuse conséquence d'essouffler aussi les lecteurs...

- *Capacité du candidat à avoir une approche singulière et rigoureuse tout au long de son raisonnement*

Si l'on attend des candidats de la clarté dans l'expression, on attend aussi de futurs professeurs une prise de parole personnelle et la capacité indissociable de la mission d'enseigner, d'être l'auteur de son cours. Cette personnalité que l'on doit sentir à la lecture de la copie sera celle qu'il sera à même de transmettre devant des élèves en témoignant d'une passion pour la discipline, en introduisant à des œuvres et des pensées exigeantes, et en faisant naître des intérêts et des vocations. Les candidats ne doivent pas se méprendre : éviter les consensus tièdes et défendre une thèse sur le sujet, même forte et unilatérale (la transfiguration de la vie peut être un piège ou une illusion, fut par exemple la thèse soutenue dans des copies très réussies), sera valorisé à condition que le propos soit solide, structuré et argumenté. Le choix des œuvres convoquées doit être fondé sur le même engagement personnel, sur la même volonté de singularité qui s'oppose à la tendance opposée consistant à nourrir le propos avec des connaissances mal digérées qui ne produisent *in fine* que des affirmations convenues. Qu'on ne s'y trompe pas : il ne s'agit pas de faire preuve d'originalité à tout prix, mais simplement d'élaborer son propos à partir d'une connaissance personnelle des œuvres et des exemples, ainsi, pour citer un exemple de réussite, une très bonne copie a su mêler -et non confondre- pour les besoins de son propos, des œuvres aussi différentes que *Les dormeurs* de Sophie Calle ou que le roman de Raymond Radiguet, *Le diable au corps*. Ces œuvres sont pourtant connues de tous, mais c'est en faisant jouer et en risquant sa connaissance intime et personnelle de ces œuvres que le candidat est parvenu à retrouver très efficacement, grâce à elles, les tensions et les problèmes contenus dans le sujet proposé.

Il en va de même pour les références théoriques : le jury, on l'aura compris, n'attend pas que les candidats citent ou évoquent l'intégralité de la bibliographie puisque cette dernière doit déjà, en amont, être l'objet d'une approche critique et évaluative de la part du candidat. Enfin, une référence ne constitue jamais un argument d'autorité -argument qui d'ailleurs n'a pas sa place dans une copie d'esthétique- et elle ne conquiert son sens que par le développement personnel qui l'enveloppe et l'accomplit. Enfin, cela peut sembler évident, mais reste hélas ! fréquent, l'allusion, l'approximation sont à bannir : trop nombreuses sont encore les copies où un titre d'ouvrage ou d'œuvre suivi d'une date, tient lieu et place d'argument.

Ces remarques ne sont là que pour convaincre les futurs candidats de la nécessité d'une dimension critique du discours, nécessité qui vaut pour le candidat mais aussi pour le futur enseignant. Une culture ou des connaissances qui ne feraient pas l'objet d'une telle reprise critique deviendraient des obstacles plutôt qu'un moyen adéquat dans la confection d'une copie d'Agrégation.

On apprécie la variété et l'originalité des exemples et la connaissance de la bibliographie. Pour avoir une bonne note, la qualité scientifique du propos et la restitution de connaissances sont capitales. La concision et la précision sont tout aussi nécessaires à la réussite à la fois de l'exercice et des cours qui seront dispensés par les futurs enseignants.

Les futurs candidats doivent s'en convaincre, Les auteurs de ce rapport l'ont rédigé avant tout dans un esprit de bienveillance et, ils l'espèrent, dans un souci d'efficacité. Ils sont donc intimement convaincus que bien des

candidats dont les notes sont demeurées médiocres, étaient pourtant susceptibles de parvenir à des résultats bien meilleurs à la condition qu'ils se montrent plus rigoureux dans l'analyse des concepts, et plus précis dans la formulation des problèmes et, enfin, plus soucieux des règles imposées par l'exercice. Le jury espère ainsi que ce rapport permettra aux futurs candidats d'avoir une idée plus claire des attendus de l'épreuve et des grandes orientations présidant à l'évaluation des copies et qu'il leur permettra de s'organiser plus efficacement dans leur préparation en vue de la session prochaine.

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

Sujet 2022 : Artistes et environnement : une mise en scène des lieux ?

Dans un souci de clarté, nous rappellerons quelques principes incontournables de la dissertation d'histoire de l'art dont cette épreuve a pour fonction d'évaluer l'application, avant d'aborder les maladroites répétées à proscrire de plusieurs copies ainsi que les qualités méthodologiques et disciplinaires qui ont été encouragées par le jury lors de l'évaluation de cette épreuve.

1. Principes de la dissertation d'histoire de l'art

1.1 Présentation, expression et formulation.

La dissertation propose une analyse problématique d'un sujet en passant par un ensemble de questions. Celles-ci donnent lieu à des propositions de réponses, constituées par le plan annoncé en introduction. Le cheminement de ce plan donne naissance à une démonstration. Elle permet de confirmer une bonne maîtrise des enjeux de la question au programme, ainsi qu'une capacité d'analyse plastique des œuvres abordées et de synthèse des références théoriques citées.

La mise en forme éditoriale se doit de respecter quelques règles académiques connues. Pour rappel : tenir compte des normes de citation les plus souvent usitées (titres d'œuvres ou d'ouvrages soulignés ; guillemets exclusivement réservés aux citations (qu'il faut référencer) ; chiffres en toutes lettres sauf les dates).

L'intelligibilité du propos repose en grande partie sur une découpe cohérente de paragraphes équilibrés qui soulignent les articulations de la démonstration ; paragraphes justifiés ; ponctuation raisonnée. Dans le cadre de cette attente, un effort particulier porte sur l'expression. Les fautes d'accords, d'orthographe, de grammaire ainsi que les phrases dont la syntaxe n'est pas cohérente sont difficilement acceptables à ce niveau de concours. Par exemple, le jury a pu constater des fautes répétées d'accords du participe passé. Cela aurait pu simplement être corrigé par une relecture. Ainsi, une double relecture est vivement recommandée, à la fin de la rédaction des parties et avant de rendre définitivement le devoir.

Une attention particulière est attendue au niveau de l'expression. Les généralités, implicites dans des formules telles que "De tout temps... Il y a... On a..." sont à éviter : leur caractère cumulatif révèle un manque de précision dans les références convoquées. En outre, l'accumulation de virgules doit être questionnée. Une phrase courte n'est pas un signe d'indigence de la pensée si celle-ci s'articule avec logique à une autre phrase également mesurée. Les enchaînements logiques doivent être privilégiés. Une phrase doit avoir un objectif, une idée, une notion principale à mettre en saillie. Ceci vaut, bien entendu, pour la description plastique des œuvres citées et analysées.

1.2. Problématisation, structure et démonstration.

Les candidats doivent garder à l'esprit que leur copie doit être une démonstration claire et cohérente. La problématisation est le fondement de l'introduction. Il est recommandé que celle-ci se compose d'une accroche (œuvre, ouvrage, citation) et non d'une généralité. Cette précision initiale est de bon augure pour le reste du devoir qui s'inscrira sur des exemples précis.

Il est souhaitable que le sujet de l'épreuve (et non un sujet générique et global) apparaisse dans l'introduction. S'il est reformulé, c'est uniquement pour que des questions précises permettent de le cerner, lui et lui seul et non de le contourner ou de le détourner au profit d'un autre sujet. Dans un souci de clarté et de cohérence, il convient de rapporter les mots-clés du sujet à une acception spécifique ou à une définition précise, en évitant les postulats infondés. En effet, cette définition sera utilement empruntée à des textes majeurs en histoire de l'art, manifestes de mouvements, écrits d'artistes expliquant des intentions, de critiques, d'historiens de l'art, de philosophes ou de sociologues. Il faut au contraire éviter une succession de définitions non articulées entre elles, s'appuyant sur des acceptions approximatives voire empiriques – parfois très longues et maladroites – dans un sens trop général. L'accroche dont il est question plus haut permettra au candidat d'orienter cette définition vers les enjeux plastiques et sémantiques ciblés par le sujet. Cette définition des termes se doit de s'inscrire dans la chronologie du thème et de la bibliographie de l'épreuve.

Dans l'introduction, le plan est crucial. Il annonce, si possible en trois parties favorisant la complémentarité des points de vue, l'articulation d'une réflexion s'appuyant sur la problématique, l'abordant sous différents aspects. En conséquence, l'annonce du plan se présente comme un raisonnement et non comme une

liste. Cela implique également que l'on doit s'efforcer de structurer les parties (généralement composées de trois ou quatre "sous-parties") légèrement espacées, et de les concevoir comme l'approfondissement d'une idée démontrée par un ou plusieurs exemples. Ces alinéas étayent l'orientation présentée dans chaque partie.

Le choix des références est très important dans la structure du plan. Les œuvres choisies se doivent d'éclairer la notion abordée dans cette sous-partie. A ce titre, l'absence de références plastiques et artistiques dans une partie est propice au hors-sujet dans une épreuve d'Histoire de l'art. Les références théoriques sont bien entendues attendues puisque présentes dans la bibliographie mais ne pourront être pleinement pertinentes que si elles s'articulent à une œuvre plastique. Les transitions entre chaque partie participent à ces articulations mais également à inscrire les références dans le déroulement de la pensée du candidat.

1.3. Articulation et précision des idées, des exemples et des références.

Les références, tout particulièrement les œuvres plastiques, se doivent d'être situées dans l'espace et dans le temps. Le titre et la date d'une œuvre doivent accompagner systématiquement le nom de son auteur. Lorsque la description de l'œuvre repose sur une expérience sensible vécue, le rappel du lieu d'exposition est le bienvenu. Sur ce point, il est important de rappeler que la description d'une œuvre est nécessaire et ne doit pas être sacrifiée au profit de sa dimension symbolique par exemple. Les œuvres même connues, ne doivent pas être pour autant exemptées d'une présentation ni d'une description de la part des candidats. La forme plasticienne et le fond sémantique sont les deux faces d'une même pièce.

Enfin, la conclusion est un élément à ne pas négliger suite à une mauvaise gestion du temps. Celle-ci est bien évidemment à prendre en compte durant la formation. Un rappel des problématiques énoncées par l'introduction, une brève synthèse des arguments développés dans les parties, une mise en perspective des éléments de réponse à ces problématiques à partir d'un exemple précis peuvent permettre de conclure l'exercice sur une ouverture.

1.4. Conscience de la succession signifiante et problématique des contextes

Naturellement, des paragraphes argumentaires centrés sur des exemples (riches de possibilités analytiques et descriptives, de référencements bibliographiques, de comparaisons justifiées, de documentations par les sources et d'appropriation problématique), ont tiré les copies vers le haut. Et ce fut particulièrement le cas quand chaque partie regroupait trois ou quatre de ces études monographiques approfondies. La dissertation d'histoire de l'art reste, à l'agrégation, une proposition qui tient compte de l'ensemble des moments qui se succèdent dans la chronologie arrêtée par la question. Il est regrettable de lire parfois jusqu'à plusieurs pages abordant des références qui précèdent de plusieurs siècles la période historique concernée. Cela tend à induire que le candidat ne s'est pas préparé spécifiquement à cette épreuve et construit son raisonnement sur une culture générale qui, si elle est louable, ne le préserve pas du hors-sujet. Une mise en perspective des notions est intéressante mais ne peut se substituer entièrement à la période qui est questionnée par les programmes.

2 Appréciation du sujet ; caractères rédhibitoires

Le sujet proposé à l'attention des candidats était ainsi formulé : *Artistes et environnement : une mise en scène des lieux ?*

Comme nous l'avons rappelé précédemment, Il impliquait que chacun des termes qui le composait soit rigoureusement défini grâce à une exploitation de la bibliographie et analysés les uns par rapport aux autres de manière à fournir les problématiques, celles-ci structurant les argumentations apportées tout au long du devoir.

Aussi, les termes à définir étaient *artistes*, *environnement* d'une part et *mise en scène des lieux* d'autre part. Il convenait d'apporter une égale importance à ces différents termes afin de ne pas fermer le questionnement proposé. Questionner le lien induit par le « **et** » reliant *artistes* et *environnement* invitait à interroger non seulement la relation que les artistes ont développé avec leur environnement des années 1960 à nos jours mais également les pratiques artistiques s'affirmant durant cette période, consistait en une exploitation de l'espace du lieu d'exposition : les environnements et autres installations. La polysémie du mot *environnement* devait être soulevée. Ce lien était à interroger du point de vue du contexte historique, artistique, politique, sociologique et technique. Ce questionnement ne devait pas faire apparaître ces formes artistiques comme étant soudaines et spontanées mais issues de conditions spécifiques. La présentation de ce contexte était l'opportunité d'exploiter les nombreuses références que contenait la bibliographie. D'autre part, la *mise en scène des lieux* renforçait cette interrogation sur la volonté de fusion entre l'art et la vie (l'espace d'exposition, l'espace du spectateur, l'espace quotidien, l'espace extérieur) mais aussi de pratiques artistiques diversifiées, (théâtre, peinture, musique, sculpture, poésie) dans des formes artistiques nouvelles (environnements, installations, performances, vidéo).

S'il est à noter cette année, et la hausse de la moyenne à l'épreuve d'histoire de l'art en atteste, qu'un nombre plus important de copies démontre une meilleure prise en compte des attendus de l'épreuve par une bonne application du rapport de jury de l'épreuve de l'année passée, il est regrettable de constater également le faible référencement à la riche bibliographie suggérée.

Voici une analyse, par compétence, des caractères rédhibitoires rencontrés dans les copies qui n'ont pas remporté l'adhésion du jury.

2.1 Capacité du candidat : à présenter, exprimer, formuler

Présenter : une grande partie des candidats n'a pas tenu compte de l'ensemble des termes mis en présence et s'est arrêtée uniquement à une interrogation des liens entre les artistes et l'environnement sans s'intéresser à la question de la mise en scène ou des lieux. Or, si les notions d'environnement et de mise en scène sont pluridisciplinaires, la question du "lieu" aborde des notions plus spécifiques aux arts plastiques et permettait ainsi de se recentrer sur le champ disciplinaire de ce concours. Ainsi, beaucoup n'ont pas pris la peine de définir le mot "*environnement*" selon une polysémie qui inscrivait ce terme à la fois dans une relation avec l'environnement extérieur mais également dans une perspective historique de renouvellement des pratiques artistiques basées sur l'exploitation de l'espace de création et de présentation de l'œuvre. Très peu ont pris la peine de définir le lieu comme un espace spécifique possédant une identité géographique, une localisation précise et des caractéristiques formelles. La mise en scène des éléments constituant une œuvre permettait d'interroger la distinction entre la réalité et la transposition de la réalité en œuvre par le truchement de l'artiste. L'absence de questionnement de la mise en scène éludait la volonté de la part de l'artiste d'exposer son point de vue à travers sa réponse plastique. Faute de définition précise, l'environnement et le lieu ont été traités de manière interchangeable et sont devenus l'équivalent de la Nature, elle-même caractérisée par une riche polysémie. Des problématiques sans enjeux conceptuels ont découlé d'une réflexion trop basique n'articulant pas les notions entre elles.

2.2 Exprimer :

Comme nous l'avons indiqué au début de ce rapport, plusieurs copies n'ont pas respecté les attendus éditoriaux. Parfois, les titres d'œuvres ou de références bibliographiques n'ont pas été soulignés ou bien ont été mis entre guillemets. Les majuscules de début de phrases ou pour les noms d'artistes ont été omises. De nombreuses erreurs d'expressions sont à déplorer, accords, syntaxe de la phrase. Les noms d'artistes ont été souvent écorchés (Christaux pour Christo, Burenne pour Buren, Huyges pour Huyghe, White pour Wright, Eleassone pour Eliasson, Di Maria pour De Maria...). Il est regrettable de constater que les noms de certains artistes-clés de notre champ disciplinaire ne sont pas connus des candidats postulant à son enseignement.

2.3 Formuler :

Faute d'une présentation des termes composant le sujet, beaucoup de candidats n'ont pas exprimé de problématiques opérantes. (Par exemple : « Dans quelle mesure la mise en scène de lieux met en regard une forme de cohésion ou de domination entre l'artiste et l'environnement choisi ? Ou : "En quoi l'environnement est-il valorisé par les interventions d'œuvres d'art in situ dans les lieux d'exposition" ou encore : "L'utilisation de la nature a-t-elle été légitime dans les créations ?". D'autres encore se sont précipités sur la définition de l'écologie. Or le sujet ne devait pas être confondu avec l'intitulé du programme mais s'y appliquer. La façon dont les artistes ont investi les lieux d'exposition, les lieux naturels ou les lieux urbains en les transformant en œuvres exploitant l'espace et ses composants ne devait pas être confondue en un plaidoyer en faveur de l'écologie.

2.4 Capacité du candidat Problématiser, structurer et démontrer :

Certains candidats n'ont pas présenté le sujet sous forme interrogative mais comme une succession d'affirmations.

D'autres ont rédigé un texte au fil de la plume constituant un ensemble qui n'est pas une démonstration claire et cohérente. D'autres n'ont pas suivi le plan annoncé.

Certains ont confondu succession d'œuvres réalisées à des moments qui se suivent et inscription du sujet dans la chronologie de l'histoire de l'art. Pour inscrire le sujet dans une dimension historique il fallait se questionner sur le contexte d'émergence de pratiques de mise en scène des lieux. (Quand, pourquoi et comment) au lieu de présenter toutes les époques de manière consécutive comme une sorte de catalogue. Ou bien de présenter les années 1960 de manière abrupte, comme sorties de nulle part. Les raccourcis peuvent produire une mauvaise compréhension du contexte d'émergence des œuvres. Le Land Art par exemple, ne pouvait être réduit à une simple volonté de quitter la galerie pour produire en extérieur, de la même manière que les peintres de Barbizon sont sortis de leur atelier pour travailler en extérieur. La Modernité et sa volonté de prendre le contrepied de ce qui la précède et de briser toutes les limites encore en place dans le domaine artistique, devait être abordée pour comprendre la venue du Land Art.

La structuration en parties consacrées à répondre à ces interrogations n'a pas été possible pour les devoirs constitués sous forme de listes destinées à étaler toutes les connaissances acquises. Certains devoirs se sont contentés de laisser visible le squelette de l'articulation du devoir au lieu de travailler cette structuration à l'aide de transitions entre les parties rappelant l'objet du questionnement et synthétisant la démonstration faite. Les parties numérotées aux titres soulignés ne sont pas conformes aux attentes de la dissertation d'histoire de l'art.

2.5. Capacité du candidat Articuler des idées, des exemples et des références précises

Faute de transitions entre les parties, le propos du devoir perd de sa force et l'argumentation d'efficacité. Les auteurs mentionnés n'ont pas été présentés. Il n'incombe pas au lecteur de savoir s'il s'agit pour l'auteur cité d'historiens de l'art, de sociologues, de philosophes, de critiques ou d'artistes. De même, indiquer le titre d'un ouvrage ne suffit pas. Il faut en présenter le propos, donner également le nom de l'auteur et la date de publication. Parfois, Il est regrettable de constater que malgré la vaste bibliographie, peu de textes ont été exploités pour asseoir les propos avancés. Certains devoirs n'ont fait allusion à aucune référence textuelle. D'autres se sont appuyés sur un seul texte, souvent le même pour bien des copies, malheureusement. A l'inverse, d'autres devoirs se sont parfois abstenus de faire référence à des œuvres plastiques alors que c'est l'articulation du champ référentiel théorique et plastique qui est le plus satisfaisant dans cet exercice.

2.6 Capacité du candidat Avoir une approche sensible des œuvres variées

Ainsi, certains ont juxtaposé un cumul de mouvements artistiques sans citer une seule œuvre, conférant au propos un caractère très superficiel. De même d'autres ont établi une liste d'expositions au nom mal maîtrisé et non localisées (une exposition en 1969 dont le titre contenait « écologie »). Des typologies d'exploitation de l'espace d'exposition ont été avancées comme des évidences sans que l'émergence de leur nom ne soit évoquée. Le terme d'« *In situ* » n'a ainsi pas été décrit par rapport à l'acception de Buren ni même daté. L'occurrence « White cube » également, apparaît comme un état de fait, sans qu'aucune mention au texte de Brian O'Doherty Inside the White cube 1976-1981 ne soit faite.

D'autres ont montré une mauvaise compréhension des œuvres qu'ils ont citées. Le champ de référence se doit d'être varié. Les œuvres tutélaires et inscrites dans le champ de l'Histoire de l'art comme le Land Art ou l'Arte Povera sont nécessaires mais pas suffisantes pour couvrir 63 ans de pratique artistique. Inversement, certains n'ont proposé que des œuvres contemporaines et n'ont pas fait allusion aux œuvres initiatrices de cette prise en compte de l'espace... Les œuvres rencontrées dans les copies pauvres en exemples ont été redondantes, et parfois non datées (Spiral Jetty, Lightning Field, alors que d'autres œuvres de ces mêmes artistes pouvaient démontrer une connaissance de leur travail plus opportune (par exemple, la question de la mise en scène de la documentation pour Robert SMITHSON dans Nonsite en 1968, Oberhausen, R.F.A.) constituée de cinq récipients en métal contenant des pierres, cinq panneaux comprenant chacun une carte et cinq photographies noir et blanc). Les œuvres ne sont pas assez maîtrisées dans leur présentation, ni connues de manière approfondie. Cette méconnaissance rend impossible une analyse plus fine du sujet proposé et des nuances d'approche d'une œuvre à l'autre concernant le dispositif mis en place et le rapport au lieu.

En conclusion, nous pouvons rappeler les attentes de mise en forme de cette épreuve écrite en insistant sur les outils académiques nécessaires à la bonne communication d'une réflexion. Celle-ci reposant sur une écriture lisible, une introduction pertinente reprenant les termes du sujet et les articulant à une problématique qui sera traitée par un plan clairement annoncé en trois parties. Ce plan se doit d'être irrigué par des références artistiques et théoriques, inscrites dans les limites de temps et de lieux du programme, mais ne diminuant pas la place de la description et de l'analyse plastique des œuvres convoquées. Ainsi, tout risque de hors-sujet est nettement diminué. Un sujet portant sur la mise en scène et les lieux d'intervention des artistes ne peut pas contourner certaines notions plastiques, matérielles, inhérentes à l'espace et au temps de l'œuvre. Ces deux dernières notions pouvant être appliquées au pluriel.

5.3. ÉPREUVE DE PRATIQUE PLASTIQUE ACCOMPAGNÉE D'UNE NOTE D'INTENTION

Sujet :

FORMAT PAYSAGE

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

- Document 1 : Paul VÉRONÈSE, *Les Noces de Cana*, 1562-1563. Huile sur toile, 677 x 990 cm. Vue du tableau depuis la salle d'exposition au Musée du Louvre, Paris.

- Document 2 : Nancy HOLT, *Sun Tunnels*, 1973-1976. Cylindres en béton, L.548 cm, Diam. 274 cm. Great Basin Desert Utah.

- Document 3 : Michelangelo ANTONIONI, *Le Désert Rouge*, 1964. Photogrammes du film.

- Document 4 : Andreas GURSKY, *Dortmund*, 2009. Photographie, 307 x 223 cm. Courtesy de l'artiste.

Introduction

225 candidats et candidates ont composé à l'épreuve de pratique plastique accompagnée d'une note d'intention lors de cette session. La moyenne se situe à X et les notes sont comprises entre 1 et 19. Sur les 225 réalisations, on compte X productions comprises entre 9 et 19 et X réalisations non-conformes. Bien que le jury a pu constater et apprécier l'existence de réponses favorables et pleinement respectueuses du cadre réglementaire, le faible nombre de propositions passant la barre des 10 points témoignent à nouveau d'une mauvaise appréciation voire d'une méconnaissance des caractéristiques et des attendus de l'épreuve en terme de traitement du sujet et de respect du cadre réglementaire de l'épreuve.

Le présent rapport, en analysant le sujet proposé et en se référant aux réponses apportées par les candidats lors de cette session, vise ainsi à donner des clefs pour une meilleure compréhension des enjeux de l'épreuve. En rappelant son cadre, ses exigences et en pointant les écueils fréquemment relevés, il cherche à apporter l'information et la formation minimales aux futurs candidats désireux de se préparer au mieux à l'épreuve. Il conviendra également de se référer aux précédents rapports de jury, lesquels s'avèrent particulièrement riches d'enseignements et toujours aussi pertinents quant aux attentes renouvelées des membres de jury.

Rappels concernant le cadre réglementaire

À l'instar des rapports de jury des précédentes sessions, nous rappelons que les modalités et conditions de passation de l'épreuve sont définies et précisément encadrées par les textes officiels, que le non respect de ces quelques consignes strictes invalide les réalisations menées, qu'une lecture attentive de ces textes s'avère impérative.

Plusieurs propositions réalisées lors de la session d'admissibilité se sont trouvées écartées de l'évaluation par méconnaissance de ce cadrage officiel pour les raisons suivantes :

- l'utilisation d'un support ne respectant pas le format grand aigle imposé ;
- l'emploi de documents préexistants, non-réalisés par le candidat lui-même ;
- l'absence de la note d'intention au verso de la production ;
- la mention du nom du candidat sur la note d'intention ;
- l'emploi d'un ou de plusieurs éléments autres dévoilant trop clairement l'identité du candidat.

Il convient donc d'être particulièrement vigilant et de respecter impérativement les points suivants au niveau de :

- la réalisation qui, obligatoirement bidimensionnelle, se fait au recto d'un support grand aigle dont les dimensions précises doivent être strictement respectées (75x106 cm). Qui plus est, le jury ne doit en aucune façon être amené à manipuler tout ou partie de la réalisation qui doit se présenter en un seul tenant, sans fenêtres, rabats ou autres déploiements ;
- l'épaisseur de la proposition qui ne doit pas dépasser 1,5 cm ;
- la conception de chaque élément entrant dans la composition du candidat, lesquels sont réalisés dans le

temps et sur le lieu de l'épreuve ;

- la note d'intention qui doit être rédigée sur une feuille au format A4 et qui se trouve collée au verso du support de la production. Elle ne mentionne aucune identité.

À ces quelques consignes, nous précisons que le grand aigle n'est pas seulement une indication de format et qu'il est également à considérer dans sa dimension de support. Si les candidats font majoritairement le choix de pratiquer sur du papier, il est à noter que l'utilisation d'autres types de supports est possible et que leurs qualités propres (plastiques, tactiles, visuelles, pratiques...) peuvent engager, dès avant, la production dans la construction d'une réponse pertinente.

Les pratiques autorisées ne sont plus seulement graphiques. Elles peuvent inclure aussi bien la peinture que le collage ou associer plusieurs techniques relevant des pratiques bidimensionnelles. Elles peuvent également intégrer des inscriptions ou des impressions d'images produites obligatoirement sur place sollicitant des procédés relevant de la gravure, de la photographie, de l'infographie ou du numérique, par exemple. Enfin, si aucune technique n'est particulièrement à privilégier, l'évaluation retenue ne pointant pas seulement ce critère, le jury déconseille toutefois fortement de mettre en œuvre, le jour même de l'épreuve, des moyens nouveaux et non expérimentés préalablement, le candidat devant faire preuve d'une certaine maîtrise plastique dans le cadre d'un concours de recrutement de futurs professeurs d'arts plastiques. Par ailleurs, il est également fortement déconseillé de mettre en œuvre une technique *pass-partout* ou qui s'apparenterait à l'application d'une recette et qui s'adapterait à tout type de demandes sans tenir compte de la spécificité du sujet proposé.

S'emparer du sujet

Au-delà de ce cadre réglementaire, le jury a pu constater cette année encore que la prise en compte du sujet n'était pas effective lorsque le candidat ou la candidate n'exécutait qu'un ou des prélèvements, souvent d'ordre formel, ici et là, parmi les documents visuels du dossier ou lorsque n'était pris en compte que l'un des termes de l'intitulé.

Très largement, pour cette session, le terme *paysage* s'est trouvé illustré dans les propositions sans même qu'une problématisation ne se trouve effectuée ; il est arrivé que le terme *format* a pu être traité lui aussi isolément sans s'avérer plus porteur de réponses favorables. Rares ont été les candidats qui ont considéré l'énoncé dans son entièreté.

Le manque de diversité des réponses observées cette année témoigne donc du peu d'appropriation du sujet par les candidats et l'on peut penser que les temps précieux du questionnement du sujet et du regard porté sur les œuvres, témoignant d'un engagement personnel et garant d'une singularité et d'une démarcation, n'a pas véritablement eu lieu ou qu'il ne s'est pas suffisamment retrouvé présent dans les productions plastiques et/ou la rédaction de la note d'intention. Ainsi, le jeu de l'exploration et le goût de l'interrogation à des fins d'une exploitation maîtrisée du sujet a souvent fait défaut et le questionnement quant aux termes mêmes de l'intitulé s'est régulièrement avéré tronqué quand bien même l'expression se trouvait inscrite d'emblée dans un champ lexical spécifique. Les documents iconiques qui lui sont associés, leurs motifs, leurs motivations, leurs origines, leurs inscriptions dans le temps, leur orientations, leurs espaces, leurs natures, leurs emplois... et bien évidemment leurs liens (tantôt en adéquation, tantôt en contre-point) avec l'énoncé ne s'est pas aisément retrouvé dans les propositions plastiques des candidats qui se sont pour la plupart largement contentés d'illustrer l'un ou l'autre des termes du sujet en représentant, en composant, en agençant, souvent, un paysage à partir d'un élément visuel fort ou aisément repérable tiré d'un ou des documents iconiques, sans même que se trouve interrogés les choix du ou des prélèvements effectués et que soit précisée la finalité de leur mise en relation. Ainsi, l'absence de questionnement véritable et la prise en compte partielle des éléments du sujet ont constitué les écueils les plus récurrents lors de cette session. On citera, à titre indicatif, les recours nombreux aux dessins de formes cylindriques puisés dans la reproduction de l'œuvre de Nancy Holt, lesquels cylindres ont été largement transformés en bulles pour se mêler peu à peu aux formes circulaires des barils rencontrés dans les photogrammes du film d'Antonioni ; le visage et le regard au loin de l'actrice, Monica Viti, se trouvant inlassablement repris, cadré, recadré, intégré à des paysages imaginaires venant remplir la totalité du support ; la foule de spectateurs observée chez Gurski donnant lieu à un apport coloré jaune et vert de la

foule de visiteurs observée dans la salle d'exposition du Louvre ; l'évocation de la pollution résultant de l'observation des fumées d'usine et des environnements industriels dans les photogrammes du film Antonioni donnant à voir quelques propos à caractères plus ou moins engagés quant au réchauffement climatique quand ce n'est pas l'œuvre elle-même qui a pu se trouver être considérée comme l'élément polluant d'un espace initial désertique, naturel, beau et sauvage... Ces réalisations, tour à tour littérales, illustratives, simplistes, oubliées de certaines données, quand bien même elles pouvaient parfois faire montre d'un savoir-faire technique incontestable, ne pouvaient constituer des réponses pleinement recevables et, s'avérant au mieux seulement séduisantes au regard, ne relevaient absolument pas d'une prise en compte efficiente, intelligible et sensible du sujet.

Nous rappelons dès lors que l'épreuve n'est pas un exercice stérile de reprises et d'associations des éléments formels du dossier en vue d'occuper la totalité du format grand aigle imposé, qu'elle n'est pas davantage la démonstration décontextualisée d'un savoir-faire technique et encore moins le lieu d'une remise en cause de la valeur et de la validité artistique des œuvres retenues.

S'emparer du sujet est éminemment un attendu de l'épreuve. Si la possibilité est offerte aux candidats de ne retenir qu'un des documents iconiques proposés, l'intitulé, quant à lui, ne peut en aucun cas être évincé sans que le sujet ne s'en trouve complètement amoindri, sinon annulé ! L'épreuve consiste à faire preuve dans le cadre d'une pratique artistique bidimensionnelle d'un questionnement où le candidat fait part des choix opérés éclairant son appropriation des éléments du sujet ; ne pas considérer les termes mêmes du sujet ne peut correspondre qu'à un évitement. On peut également ajouter que les documents iconiques qui composent le corpus ne sont pas proposés à de simples fins formelles, identifiables au premier coup d'œil, et qu'il faudrait retrouver sans difficulté dans les réalisations. La référence à l'un ou l'autre des documents iconiques retenus doit être interrogée en s'appuyant davantage sur ce qui sous-tend son lien avec l'énoncé. Les documents sont le point de départ d'un cheminement intellectuel et méthodique générant une pensée critique et dialectique qui, seule, permet l'appropriation singulière et éclairée du sujet.

Les candidats dont la proposition s'est avérée pertinente se sont emparés pleinement du sujet en se distinguant par la mise en évidence d'une pratique plastique au service d'un parti-pris artistique :

- en évitant les prélèvements uniquement formels du corpus ;
- en évitant l'illustration dès lors que ces prélèvements (plastiques, sémantiques, sensibles) étaient mis au service d'une singularité plastique et d'une argumentation ciselée dans la note d'intention ;
- en évacuant les effets faussement narratifs ou les réalisations dites *porteuses d'un message* ;
- en veillant à ne pas multiplier les éléments décoratifs sans motivation justifiée autre que celle de générer visuellement un effet de remplissage du support ;
- en considérant les différents moyens plastiques mis en œuvre ;
- en prenant suffisamment de distance critique pour être en mesure de traiter le sujet.

Traiter le sujet

Le sujet de la session 2023 prenait la forme d'un dossier comprenant un intitulé et quatre documents iconographiques légendés.

L'énoncé de l'épreuve : *FORMAT PAYSAGE* était à traiter à partir d'au moins un des documents fournis rappelés ci-dessus.

Le sujet, accompagné de la mention *Vous proposerez une réalisation bidimensionnelle articulant l'intitulé ci-dessus avec tout ou partie du dossier documentaire*, autorisait le candidat à prélever les éléments du corpus qui lui paraissaient devoir l'être. Cette mention, comme lors de chaque session, ne doit toutefois pas être considérée comme portant l'obligation de prélever un ou plusieurs détails de l'un ou de l'ensemble des documents fournis. Elle invite à réfléchir l'articulation de l'ensemble des éléments du dossier et à envisager la nature des prélèvements possibles : iconique, plastique, sémantique ou conceptuelle.

L'intitulé *FORMAT PAYSAGE* fait référence à une appellation remontant à la période de classification et de codifications académiques des genres en peinture, elle-même héritière de conceptions plus anciennes dans le domaine de la représentation bidimensionnelle. Le *format paysage* est ainsi reconnaissable au fait que la largeur du support est supérieure à sa hauteur et qu'il propose ainsi un cadre

horizontal plus ou moins allongé, plus ou moins étiré selon le rapport des dimensions retenues. Il s'agit plus précisément d'un ratio entre l'horizontale et la verticale, lequel ratio propose une harmonie différente du ratio retenu pour le *format portrait*. Plus particulièrement adapté et prisé initialement dans les peintures marines, le *format paysage* donnerait à voir une étendue horizontale proche de l'expérience visuelle humaine. L'appellation *format paysage* s'oppose encore aujourd'hui à l'appellation *format portrait* dans les domaines informatiques et l'édition en remplaçant les termes *vertical* et *horizontal* dans l'orientation d'une feuille de papier.

À la lecture de cette acception de l'orientation du format paysage, nous pouvions observer que les œuvres présentes au dossier ne venaient pas toutes illustrer cette stricte définition :

- Si l'œuvre *Les Nocces de Cana* de Paul Véronèse se présente bien dans un format horizontal de 677x990 cm, l'image reproduite dans le dossier n'est toutefois pas la reproduction de l'œuvre pour elle-même mais une vue de l'œuvre photographiée dans son espace d'exposition, au musée du Louvre. Elle ne semble pas non plus immédiatement correspondre à un paysage au sens qu'en donne le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) : *Vue d'ensemble, qu'offre la nature, d'une étendue de pays, d'une région*, en s'apparentant davantage à une *scène*.
- Le second document est une photographie de l'installation *Sun Tunnels* de Nancy Holt inscrite dans un paysage véritable ; l'image reproduite dans le dossier est une vue arrêtée de l'œuvre parmi d'autres possible ;
- Trois photogrammes sont extraits du film *Le Désert Rouge* de Michelangelo Antonioni, l'un deux, ne serait-ce que cela, comprend un portrait ;
- La photographie *Dortmund* d'Andreas Gurski se présente quant à elle très clairement en un format portrait.

Les Nocces de Cana de Paul Véronèse, toutefois, comme toutes les autres reproductions d'œuvres présentes au dossier, devaient chacune être considérées par les candidats sous l'angle de cet intitulé complet et, ce faisant, écartaient d'emblée une appréciation par trop littérale du vocabulaire employé.

Ainsi : qu'en est-il du *format paysage* au sein des documents proposés, quand bien même tous n'illustreraient pas l'orientation horizontale convoquée par cette locution ? Quelles notions plastiques concernant l'orientation du support et/ou de l'œuvre pouvaient être repérées ? Quels pouvaient être les différents recours au paysage travaillés dans ces reproductions ?...

Comment, par exemple, ici, Véronèse opère-t-il un étagement des différents éléments au sein de sa composition et comment cet étagement se trouve exacerbé par la prise de vue photographique, laquelle présente une vue de l'œuvre dans son espace d'exposition et témoigne d'une forte présence des visiteurs au premier plan ; visiteurs qui, pour qui connaît cette salle du Musée du Louvre, regardent, observent, attendent de voir *La Joconde* de Léonard de Vinci, exposée juste en face des *Nocces de Cana* ? Comment donc, la gestion de l'espace pictural, suggéré, distribue la représentation des nombreux personnages et animaux qui le composent ? Comment le travail de la couleur fait-il circuler le regard ? Comment le travail des proportions et de la succession des plans donne-t-il l'illusion d'une profondeur ? Comment les gestes arrêtés, les différentes positions et activités des nombreux personnages génèrent-ils un bouillonnement, une effervescence que redouble le public dans l'espace d'exposition ? Comment la composition de l'œuvre génère-t-elle un temps long du regard pour être appréciée ? Comment la représentation d'un espace symbolique relevant du religieux se mêle à la représentation du quotidien ou comment deux espaces, l'un sacré, l'autre profane, l'un conçu et l'autre observé, s'entremêlent ? Quelle est cette volonté illusionniste qui ne sépare plus le religieux du quotidien ? Comment la photographie de l'œuvre de Véronèse dans son espace d'exposition redouble effectivement l'œuvre en pointant son inscription grandeur nature du premier plan dans le réel ?...

Comment, chez Nancy Holt, l'intitulé *Format paysage* n'a plus à être seulement considéré avec l'idée d'une bidimensionnalité mais pointe davantage un ordonnancement lié directement aux mouvements réels, aux déplacements véritables des astres observés depuis la Terre, depuis ce désert de l'Utah ? Et ainsi, comment la disposition des quatre éléments constitutifs de l'œuvre de Nancy Holt dépendent-ils directement du paysage lui-même, de ce qui s'observe depuis ce point dans le déroulement des saisons ? Comment, donc, le paysage, la dimension paysagère s'impose ici à l'œuvre et l'ordonne ? Comment l'œuvre, non seulement s'inscrit dans le paysage mais, de fait, en conséquence, s'y adapte ? Comment l'œuvre peut s'inscrire dans un *déjà-là* naturel ou, à l'inverse, comme chez Antonioni, comment le cinéaste use et transforme un *déjà-là* urbain, industriel à des fins autrement narratives ? Comment les trois photogrammes tirés du film

rejouent un ensemble de vues panoramiques permettant de pointer, ici un élargissement, là une focalisation, une circulation du regard... par le jeu des cadrages et des plans successifs ? Comment dans un format horizontal imposé par la technique cinématographique, le cinéaste réalise-t-il un portrait ou comment, également, un portrait, lequel n'est pas ici qu'une représentation des traits physiques de l'actrice, se dessine, se glisse, se tisse dans/par la succession de ces différents panoramiques et cadrages horizontaux ? Comment l'environnement urbain, industriel participe d'une ambiance en lien avec un paysage intérieur qu'interprète l'actrice Monica Vitti ? Comment l'œuvre cinématographique construit une fiction en s'appuyant sur les éléments tangibles du réel ? Comment la capture photographique chez Gurski rejoue, recadre, exacerbe une réalité observée en la modifiant, en la retouchant pour davantage la resservir avec une véacité recherchée ? Comment, chez Gurski toujours, cet étagement déjà repéré chez Véronèse, s'avère beaucoup plus frontal et propose des contrastes visuels forts dans la répartition des espaces, celui des spectateurs, saturé, coloré, offrant un dégradé de la lumière très présent, et celui des joueurs, vert et blanc, comme un mince filet dans le bas de l'image ?... Quels sont ces emplois du paysage ? À quels besoins, quelles fonctions, quelles finalités répondent-ils ? Quelles sont leurs dimensions ?

Aussi, plus que les dimensions physiques de la réalisation et que la thématique du paysage observées isolément ou prises en compte de façon seulement littérale, l'intitulé complet, assorti à l'étude d'au moins une des œuvres du corpus, invitait les candidats à prendre en compte, à penser, à questionner la dimension paysagère, c'est-à-dire la *fonction paysagère* au sein des œuvres proposées : les notions de décor et d'ambiance, de gestion d'un espace, de répartition, de composition, d'ordonnancement au sein d'un espace, d'inscription dans un espace, de découpe d'un espace, de capture d'un espace, de prélèvement d'un espace, d'imposition d'un espace, d'adaptation à un espace... marquaient des angles d'attaque possibles, des entrées pertinentes au sujet proposé. Ces différentes approches permettaient d'éviter les réalisations qui ne donnaient à voir qu'un paysage en orientant le support à l'horizontale. Elles amenaient à considérer :

- d'une part, l'orientation du support elle-même, entendue comme un constituant plastique opérant, l'orientation ne résultant pas d'un choix uniquement pratique mais s'avérant porteuses d'incidences plastiques, sémantiques, artistiques, conceptuelles effectives, volontairement en accord ou en opposition avec l'image et/ou le motif retenu, le geste. ;
- d'autre part, de considérer l'espace où s'organise, s'agence, s'inscrit, se donne à voir l'œuvre et ses enjeux, sa portée, sa finalité.

On citera, sans intention modélisante, deux réalisations qui ont pu retenir l'attention unanime des membres du jury.

La première réalisation est une peinture de paysage occupant l'ensemble du format grand aigle dans son horizontalité : une étendue plane verdoyante, quelques arbres feuillus ici et là, disséminés, un horizon montagneux traité en *sfumato*, un ciel fortement nuageux laissant entrevoir largement le disque d'un soleil pâle dans la partie gauche. Les tons retenus marient diverses nuances bleues et vertes. Un personnage, que le bord inférieur du papier vient cadrer à mi-cuisse, se tient au premier plan et au centre du format. Figuré de dos, il tient ses bras raides le long de son corps. Inactif, pareil à un intercesseur, il observe le paysage que nous observons, ce que nous donne à voir la réalisation peinte : la fonction même de spectateur. La facture est classique, pour ne pas dire académique ; elle reprend les codes traditionnelles de la peinture de paysage et de la perspective en ménageant les effets de proximité et de distance, en creusant l'espace bidimensionnel de la feuille de papier par un travail de perspective maîtrisé, sans rien inventer. Seul un élément vient toutefois troubler cette perception, somme toute habituelle : l'ombre portée du personnage ne s'inscrit pas sur le sol du paysage représenté, dans l'espace suggéré du paysage. Elle ne respecte pas davantage la position même du soleil en niant la source lumineuse représentée. Elle s'affirme, *a contrario*, beaucoup plus frontale à la gauche du personnage peint, se trouvant comme appliquée à une surface plane, telle une ombre portée se projetterait sur la surface verticale d'un mur. L'espace perspectif s'annule aussitôt et la feuille retrouve, réaffirme sa qualité bidimensionnelle, sa littéralité, ses dimensions propres. Le paysage représenté bascule, se présente soudainement comme une représentation, donne à voir et matérialise la surface, suggère l'espace littéral.

La seconde réalisation que nous décrivons ici, dans un registre autrement minimal, propose au regard une unique ligne noire de 35,33 cm de long. Celle-ci divise sans le traverser entièrement toutefois, la hauteur du format grand aigle orienté horizontalement ; sa mesure correspond au tiers de la longueur du papier.

Particulièrement fine, sans aucune bavure dans son tracé épuré et net, elle s'inscrit ainsi au centre du format grand aigle uniformément blanc et suit les bords supérieur et inférieur de la feuille de papier de façon parallèle. En évoquant sobrement une ligne d'horizon, elle se construit et trouve sa justification matérielle par les qualités propres du format sur lequel elle s'inscrit.

Il est essentiel de rappeler ici que la réponse apportée, établie sur huit heures, témoigne nécessairement de cette capacité à tirer parti de documents sur un plan tout autant conceptuel que sensible et que bâtir une réponse favorable n'est pas, dans le meilleur des cas, seulement faire preuve ou étalage du seul savoir-faire technique mais bien d'amener à travers la production plastique la preuve d'un savoir-être, de la rendre suffisamment porteuse d'une pensée en marche, d'une aptitude à voir et à manier des concepts disciplinaires. Pour ainsi dire, l'épreuve ne peut absolument pas être perçue comme un exercice stérile de pratique artistique mais doit impérativement montrer les articulations entre le sujet et la réponse plastique, entre la démarche personnelle et l'adaptation à la demande. C'est cela s'emparer du sujet : c'est le faire sien en faisant s'entrelacer la fabrique et la pensée. C'est également l'étape sur laquelle sera en partie construite la note d'intention, venant valider et argumenter les choix opérés.

Rédiger une note d'intention

Si l'épreuve artistique offre une part évidente à la pratique, dans le temps de l'épreuve comme dans la notation, la note d'intention demeure un élément fort de l'épreuve exigeant des candidats un travail d'écriture réflexif qu'il s'agit bien évidemment de travailler avec sérieux et pertinence. Le cadre officiel précise que la note d'intention a véritablement vocation à *permettre de justifier les choix, modalités et références mis en œuvre dans [la] réponse*. Nous ne saurions trop recommander aux candidats d'accorder à cet égard un temps certain à sa rédaction. Trop souvent, la lecture de celles-ci les fait encore apparaître comme écrites à la hâte, c'est-à-dire rédigées dans les tout derniers moments du temps de l'épreuve et sans recherches véritables de lisibilité et/ou de consistance. Nous rappelons ainsi aux candidats que la note d'intention peut se penser à différents moments, voire tout au long de la pratique et qu'il importe au candidat de mesurer et de situer stratégiquement son écrit :

- située en amont de la réalisation envisagée, elle fait de son contenu une perspective, un projet et met davantage l'accent sur l'analyse du sujet et sur ce que ce regard porté entraîne dans la réalisation à venir en terme d'appropriation, de questionnement et de choix. Elle reprend la réflexion menée par le candidat dans son analyse du sujet et donne essentiellement à comprendre le cheminement réflexif, le regard porté, le retenu, l'entrevu, les tenants et les aboutissants de la pratique à venir et situe, construit la visée ;
- située dans le moment même de l'effectuation, elle est davantage un point opéré dans le temps de l'effectuation et fait état de ce qui advient comme un carnet de bord enregistrant les étapes successives diversement rencontrées. Certainement plus narrative quant à la fabrique même de la réponse, elle doit toutefois proposer un cheminement composé d'allers et retours, de corrections, d'affirmations sur ce qui s'ambitionne et se concrétise. Placée entre le regard porté sur le sujet d'une part et la réalisation d'autre part quand bien même celle-ci n'est pas aboutie mais observée dans son encours, elle ne saurait se résumer à un historique ou à une description narrative des étapes de la réalisation ;
- située en aval de la réalisation, sa teneur est clairement une prise de recul, une distance prise avec la réalisation, observable et observée, un regard critique sur la production aboutie. La note d'intention n'est plus dès lors une visée mais s'appuie sur un résultat, un élément concret, la réalisation, que le candidat analyse et justifie en terme de réponse apportée.

Quoi qu'il en soit du ou des temps d'écriture retenus, la note d'intention, d'une taille équivalente à une page A4, est absolument la manifestation d'un esprit de synthèse où de véritables qualités rédactionnelles argumentatives mettent au jour les capacités du candidat à repérer ce qui, dans sa pratique, construit une réponse favorable et inscrit sa réalisation dans une démarche singulière. Il ne s'agit en aucun cas d'un travail d'écriture reprenant l'analyse complète du sujet accompagné de tous les documents iconographiques retenus dans le corpus mais bien d'un travail d'explicitation des choix opérés dans la mise en œuvre de la réponse plastique du candidat, que celle-se trouve à venir, en cours ou effectuée. Son format, particulièrement court, doit empêcher toute forme de digressions et doit éviter la compilation de références trop nombreuses ou seulement illustratives. C'est au contraire un travail de ciselage qui est attendu, travail où les mots sont particulièrement choisis pour leur pertinence, leur inscription dans la

discipline et leur éclairage sur la finalité du projet personnel. Il ne s'agit en aucun d'un travail où l'ensemble des éléments présents au dossier est commenté et/ou analysé mais bien un travail d'écriture où le candidat cherche à circonscrire son projet, ce qui a ou va engager sa pratique et comment celle-ci, en s'appuyant sur l'énoncé du sujet, est la monstration d'une appropriation intelligible et sensible.

Nous précisons qu'une note d'intention qui se réalise avec la motivation de rendre claire la démarche engagée est ainsi pertinente et juste lorsqu'elle se trouve réellement en lien avec la pratique menée, celle véritablement observable, qu'elle explicite les choix techniques, plastiques, leurs liens avec le sujet et l'intention, qu'elle peut servir une réalisation plastique *a priori* peu engageante ou vraisemblablement moins bien maîtrisée techniquement ; qu'au contraire, une note d'intention employant des formules toutes faites, ou creuses ou péremptives, bâclée ou ne donnant à lire qu'une arborescence de «clés» et de pistes dénués d'explicitations, discordante ou tenant des propos autrement déconnectés des faits et de ce qui transparait dans la réalisation dessert fortement une production, même aboutie.

À travers elle, le jury est à même de déceler les capacités du futur enseignant à discriminer, à prendre du recul, à questionner finement le fait artistique, à transmettre aisément et en des termes appropriés son enseignement.

Les candidats se montreront ainsi attentifs :

- au vocabulaire spécifique employé qu'il convient d'employer à bon escient ;
- à l'orthographe qui, en n'étant pas toujours suffisamment maîtrisée génère parfois des contresens regrettables ;
- à la graphie, laquelle doit faciliter la compréhension de la démarche engagée ;
- aux références citées qu'il convient de réduire en nombre, d'interroger et de retenir avec pertinence, le référencement ne consistant pas à dresser une liste ininterrompue d'artistes, d'œuvres, de courants, d'essais artistiques. en lien avec la pratique et/ou le champ élargi du sujet rencontré ;
- au ton employé en évitant la désinvolture, la légèreté.

6. Épreuves d'admission

6.1. PRATIQUE ET CRÉATION PLASTIQUES

A. Capacité du candidat à tirer parti des documents du sujet, des données et de questionnements qu'ils sous-tendent, à mettre en œuvre une démarche plasticienne singulière nourrie d'une culture visuelle et plastique affirmée.

Analyse des termes du sujet :

Le sujet de l'épreuve de pratique et création plastiques proposait aux candidats une formulation volontairement dépouillée : « Atelier ». Ainsi formulé, sans pronom, il invitait les candidats à réfléchir à un concept assez vaste et riche de sens multiples situés quelque part entre le lieu collectif dans lequel se partage le travail manuel et celui où s'échangent des pratiques et des idées ou bien, à l'inverse, le lieu solitaire de méditation, de « décantation » et de réflexion de l'artiste. Rappelons que le sujet doit constituer l'ancrage réflexif de la proposition plastique du candidat. Les documents l'accompagnant proposent des pistes ouvertes, ils ne constituent en aucun cas un « modèle » pour une effectuation « à la manière de » : ils doivent être mis en perspective à partir d'une problématique personnelle clairement énoncée à l'oral et visible dans la proposition plastique.

L'étymologie retrace l'aventure lexicologique du terme « atelier » : petit morceau de bois puis tas de bois, il désigne vers 1362 le lieu où est travaillé ce matériau puis tout lieu de travail artisanal. C'est en 1563 que Bernard Palissy, homme de génie à la fois céramiste et scientifique, « emploie le terme *Hastelier* en parlant de son laboratoire d'artisan-artiste ; à partir de cette époque, le mot s'attache à la fois aux activités artisanales et aux beaux-arts ». ¹ Métonymique, l'atelier désigne aussi l'ensemble des travailleurs d'un même lieu. Son usage institutionnel au XIX^e siècle est lié à l'histoire sociale et à l'évolution technique et industrielle. C'est à ce même moment que l'atelier d'artiste devient le symbole de l'activité créatrice tout en restant le lieu où plusieurs artistes travaillent autour d'un maître.

Cette année, cinq documents accompagnaient le sujet « Atelier » : deux citations, trois documents visuels.

Document 1

« Une forme de vie qui se maintient en relation avec une pratique poétique, quelle qu'elle soit, est toujours dans l'atelier. » Giorgio Agamben, *Autoportrait dans l'atelier* (2017), Paris, L'Arachnéen, 2020, p. 9.

Giorgio Agamben est un philosophe et non pas un plasticien comme certains candidats l'ont malencontreusement laissé entendre. Lorsqu'il parle de l'atelier, c'est donc celui de l'écrivain : autrement dit *l'étude* ou *le cabinet*, là aussi des termes polysémiques. Si des tableaux y sont présents, ce sont ceux d'autres artistes qui inspirent le philosophe et à travers lesquels il va parler de lui. Dans *Autoportrait dans l'atelier*, il s'agit effectivement d'un retour sur soi. L'écriture tout comme la peinture, la sculpture ou la

¹ Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Dictionnaires Le Robert, édition 2016, Paris.

photographie est une « pratique » selon Agamben : voit-il alors l'écriture comme une praxis ? Dans tous les cas, ce terme utilisé dans le titre de son ouvrage en appelle à la poïétique de l'œuvre « quelle qu'elle soit », matérielle ou immatérielle, et finalement à « la forme de son habiter »².

Document 2

« *Marcher, penser, traquer une image. Je passe des heures dans l'atelier à marcher, faire les cent pas dans l'espace pour réunir l'énergie et trouver la clarté qui me permettra de tracer le premier trait. C'est moins une période de planification d'un projet qu'une façon de laisser décanter des idées.* » William Kentridge cité dans Mark Rosenthal (dir.) *William Kentridge, cinq thèmes*. Paris/Milan, Jeu de Paume/5 continents, 2010, p.13.

Beaucoup de candidats ont réduit la pensée du plasticien William Kentridge à « un geste répétitif » ou ont pris au mot les termes « traquer » et « décanter » voire les ont déformés au sens de « ruminer » et « sédimenter ». Il s'agit plutôt des paroles d'un plasticien qui cherche ses mots et s'exprime par métaphore et accumulation parce qu'il ne les trouve pas. Il s'agit d'une action répétée – la marche - qui paradoxalement permet d'attendre. L'atelier est donc pour ce plasticien, maître dans l'art de l'installation d'éléments hybrides, cet espace habité par l'attente mouvante et émouvante de la genèse du trait.

Document 3

Antonello Da Messina, *Saint Jérôme dans son étude*, 1474-1475, huile sur panneau de tilleul, 45,7 cm x 36,2 cm, National Gallery, Londres.

Certaines analyses de ce tableau de la Renaissance ont été brillantes, décryptant de manière exhaustive tous les symboles, du paon à la perdrix. La construction de l'espace perspectif a aussi été désignée comme le propre du mouvement humaniste de la Renaissance italienne : le point de fuite est clairement dirigé sur les mains du moine savant. Les fenêtres, dans un mouvement d'extraversion ou de dispersion, amènent le regard au-delà de l'étude. Le jury rappelle aux candidats que cette soutenance doit éclairer leur proposition plastique. Il faut donc choisir ce qui, dans ce tableau si riche du peintre mathématicien Da Messina, va être mis en valeur. L'emboîtement des espaces, la multiplication des cadres comme des ouvertures, le détail du sol, le clair-obscur : tout y est reflet d'une pensée introspective et métaphysique. Précisons qu'il faut être vigilant avec le concept d'hétérotopie – de nombreux candidats ont utilisé cette référence foucauldienne pour légitimer leur discours, réduisant de fait cet espace pictural géométrique complexe à un espace imaginaire et Saint Jérôme à un grand utopiste. Or, c'est un homme de science, il est théologien.

² Giorgio Agamben, *Autoportrait dans l'atelier* (2017), Paris, L'Arachnéen, 2020, p. 10.

Document 4

Saito Takako, *You and me shop*, 1019, installation interactive et collaborative, lieu d'échange où le visiteur est invité à prendre part à l'œuvre, CAPC, Bordeaux.

Saito Takako n'est pas un homme comme le jury l'a si souvent entendu. Elle est l'une des deux références féminines choisies pour le sujet de cette épreuve : préservons son genre, elle l'a toujours revendiqué par exemple à travers ses performances "Klangkleidermusik"³. Par ailleurs, une échoppe est-elle un atelier ? Pas littéralement bien entendu, il fallait ici envisager le processus. Pour Saito Takako, plasticienne de la mouvance Fluxus, le potentiel créateur du spectateur doit être révélé par l'œuvre qui prend alors la forme de jeux, de performances ou d'installations. Ce dernier doit imaginer que cette échoppe, formellement figée, s'est construite à la suite d'interactions avec d'autres visiteurs. Elle désigne bien une mise en œuvre collaborative.

Document 5

Tatiana Trouvé, *Polder*, 2001, bois, formica, sky, caméra, acier, mousse, radio, néon, transformateur, ampli. Espace approximatif : 5x4 m, caisson, 150x320x35 cm, MNAM Paris.

L'œuvre la plus intrigante était sans doute celle de Tatiana Trouvé. « Polder » est une installation multimédia, visuellement épurée, néanmoins complexe ne serait-ce que par le nombre d'éléments utilisés et énumérés dans la fiche technique. Les candidats n'en ont bien souvent retenu, de manière très littérale, que les fils. L'installation évoque un studio, cet espace technique apparemment fonctionnel mais vide de vie, en attente. Elle définit un espace mental et un processus créatif constitué de mémoire et de potentialités si l'on en croit le projet auquel cette installation appartient : le *Bureau des activités implicites* (BAI), commencé par la plasticienne en 1997. Tatiana Trouvé exprime ainsi son questionnement : « Comment le temps de l'attente nous construit, qu'est-ce qu'il construit, et que peut-on saisir et de ce temps et de cette construction... »⁴.

Questionnements

D'un point de vue diachronique, le sujet « Atelier » est polysémique. Il est structurellement paradoxal soulevant, aujourd'hui encore, un certain nombre de questionnements liés à l'activité créatrice. À la fois espace mental et espace physique, il incarne une réflexion mais l'induit aussi ; l'image du nœud de Moebius pourrait convenir pour l'exprimer. Il est le lieu de l'action, le lieu de la transformation mais aussi de l'attente. Il est également un lieu de mémoire, de traces d'expérimentations, d'actions et de pensées. Il peut favoriser la fermeture sur soi ou permettre l'ouverture vers l'autre. Enfin, l'atelier est l'espace du

³ Takako Saito. Performance "Klangkleidermusik", 12.11.2017, Museum für Gegenwartskunst Siegen. https://www.youtube.com/watch?v=X7ml_3XsgcU&ab_channel=MGKSiegen

⁴ « Corps sans figure », conversation entre Tatiana Trouvé et Richard Shusterman https://aesthetictransactions.webs.com/Corps_sans_figure.pdf, page consultée le 3 juillet 2023.

doute et de la trouvaille, du « Hasard et de la nécessité » pour reprendre le titre de l'essai du célèbre biologiste Jacques Monod.

Ce sujet « Atelier » ouvrait donc des possibles mais demandait, dans un même temps, un choix clair et précis. La plupart des candidats ont tenté des définitions en revenant sur l'étymologie du terme. Cette démarche était judicieuse lorsque la définition sous-tendait l'explicitation de leur pratique. Car énumérer de manière exhaustive et sans objectif toutes les acceptions lexicales d'une incitation verbale ne peut que rapidement lasser le jury. Ce dernier a, au contraire, apprécié la sobriété et la justesse de cette phase définitoire lorsqu'elle révélait des effets de sens plastiques - nous développerons ce point plus loin. Cette épreuve étant attachée à un concours de recrutement de professeurs d'arts plastiques qui auront la charge d'instruire et d'éduquer, de transmettre et d'expliciter ne faut-il pas qu'ils soient capables de faire émerger du sens dans la complexité du monde sans pour autant s'y perdre ou la réduire à une unique vérité ?

B- Capacité du candidat à maîtriser les moyens et langages plastiques et les pratiques artistiques choisis et engagés en fonction des effets et du sens visés.

Le projet dans le cadre de l'épreuve :

Avec des possibilités formelles assez variées, le projet est un support de communication qui doit fournir au jury des indices sur le cheminement du candidat. Il permet d'évaluer la capacité de ce dernier à formuler les choix qui orientent sa démarche à partir de l'incitation et du dossier documentaire. Plus que sa forme, ce qui est apprécié, c'est la visibilité du processus de création, l'étude des pistes possibles, les différents choix effectués et les liens faits avec le sujet et le corpus.

À ce titre, il peut être intéressant de donner à voir des hésitations ou des écarts entre le projet et la réalisation finale afin de montrer un travail continu que ce soit dans « l'atelier mental » du candidat ou, pendant l'épreuve, lors de sa concrétisation à l'intérieur des neuf mètres carrés règlementaires. Il est en effet toujours un peu décevant d'observer des productions qui sont l'exacte matérialisation d'un unique projet, sans qu'aucun déplacement n'ait été apporté depuis sa conception initiale. Une forme figée ne peut qu'inciter le jury à y percevoir une pensée figée à l'antipode du sujet « Atelier » qui convoquait, au contraire, une pluralité d'explorations et d'expériences possibles.

Néanmoins, certains projets ne semblent être qu'une collection d'essais matiéristes et ne montrent pas de véritable travail réflexif qui permettrait de donner corps à une pensée en mouvement. Inversement, d'autres projets sous forme de pistes visuelles, bien que dénués de texte font percevoir une démarche et rendent compte d'une pratique d'atelier authentique et habituelle. Certains projets, envisagés comme des maquettes, ont pu se révéler également intéressants.

Toutefois le jury déplore que ce projet ne soit souvent que peu utilisé ou mentionné lors de l'oral. Le candidat est, au contraire, encouragé à mentionner la genèse de sa réalisation en prenant appui sur ce document. D'autant plus cette année avec un sujet comme « Atelier » qui renvoyait nécessairement au processus de création.

La réalisation :

Elle doit permettre de mettre en évidence une pratique personnelle engagée, régulière et donc maîtrisée. Elle n'est pas un simple « exercice » où le candidat se contenterait d'illustrer le sujet sans le questionner. De même, le jury a observé des productions personnelles totalement détachées du sujet donné. Cette année, peu de réalisations étaient mobilisaient la couleur : le noir et blanc ou l'utilisation des couleurs brutes des matériaux - ceux notamment du dispositif de présentation - ont été privilégiés. Ces éléments matériels de présentation n'ont souvent pas fait l'objet d'une réelle réflexion. Ces « non-choix » qui sont autant d'impensés plastiques restent pourtant des données signifiantes à questionner dans une production artistique. Dans cette session, une diversité de modes d'expression et de moyens est apparue : photographies numériques, film d'animation, performance, dessin, peinture, couture, installation... Toutefois, pour certains candidats, la pratique souligne un manque de maîtrise trop évident par absence de choix, comme nous l'avons fait remarquer ci-dessus, voire même par méconnaissance des matériaux utilisés et des effets produits. Pour beaucoup, la mise en forme et en espace de leur production restait grandement tributaire de la seule surface donnée, sans murs, et n'investissait que très peu le volume de l'espace attribué. Le jury a néanmoins pu observer des stratégies pour fabriquer des verticalités. Les installations les plus pertinentes ont questionné judicieusement cette fabrication en évoquant le mobilier (table, chevalet, vitrine, pupitre, etc) que l'on peut trouver dans certains ateliers, anciens ou contemporains. Cela contribuait à créer un jeu intéressant entre le mobilier de l'atelier envisagé comme le support d'une fabrication artistique ou artisanale et le mobilier muséal, support, lui, de monstration. D'autres réalisations ont pu convoquer le hasard ou le « risque » au sens d'un « inconvenient plus ou moins prévisible »⁵. C'est alors l'atelier comme lieu d'exploration et d'expérience qui était évoqué. Ce parti pris pouvait même aboutir à une forme d'échec. Ainsi la chute d'éléments dans une réalisation a pu être anticipée voire même souhaitée par le candidat et énoncée au moment de la soutenance. L'atelier, pensé comme un espace de décantation, ouvrait sur des propositions évolutives. Ainsi un candidat a pu observer, le jour même de son oral, des événements imprévus tout en parvenant à prendre le recul nécessaire pour analyser en temps réel son travail et les effets de sens créés par ces « accidents ». Ce double exercice de distanciation entre « ce qui est prévu » et « ce que l'on redécouvre » nécessite une certaine vivacité d'esprit, de la malléabilité et une relative intelligence du propos. La réflexion sur l'incitation a pu aboutir également à une proposition audacieuse sur le mode du « ne rien faire » qui peut témoigner d'une forme de désœuvrement dans un « atelier immatériel », celui du cerveau de l'artiste. Plus globalement, le jury a apprécié le déploiement de pratiques radicales avec une occupation d'espace très affirmée, déployant une pensée en acte généreuse, du projet à la finalisation.

Si pour certains candidats, l'investissement dans le numérique est important, il convient cependant de veiller à ce que cela n'obère pas la pratique sensible et authentique, à moins que sa place grandissante dans l'atelier soit aussi questionnée.

⁵. Site du Centre National de Ressources lexicales et littéraires : <https://www.cnrtl.fr/definition/risque>, page consultée le 5 juillet 2023.

Les propositions les plus stimulantes ont su repenser la pratique personnelle du candidat tout en tirant parti du sujet. ceux-ci n'hésitent d'ailleurs pas à faire part au jury de ce qui diffère de leur production habituelle, en pointant les expérimentations comme les éventuelles surprises ou découvertes.

Le cadre et le rapport au lieu ; le rapport au spectateur et au jury

L'occupation de cet espace de neuf mètres carrés au sol est toujours à prendre en compte en gardant en tête la future rencontre de la production avec un public, en l'occurrence le jury. Il est donc dommageable de constater que certains candidats laissent de côté cette réflexion de l'expérience de la rencontre avec l'oeuvre. Quelques-uns la caricaturent en orientant simplement leur production vers la porte d'entrée du jury comme nous l'avons trop souvent observé. À l'inverse, d'autres productions envisageaient habilement ces modalités d'exposition ou la place du spectateur dans cet espace (circulation, point de vue, etc).

Malgré le fait que le concours propose une superposition dans le temps des espaces de fabrication et de monstration, cette rencontre se joue différemment dans l'un ou l'autre de ces deux espaces. Les candidats les plus pertinents ont su judicieusement tirer parti de cette dichotomie. Ainsi des propositions ont pu affirmer des choix perspicaces comme cette production photographique colorée, élevée dans un coin à l'extrême limite de l'espace réglementaire, transformant ce dernier, par une mise en scène du vide, en un lieu de monstration invitant le jury à se déplacer physiquement et mentalement de l'atelier à la galerie. Au contraire, d'autres candidats ont souhaité que le public reste immergé dans l'espace-temps de l'atelier comme ce fut le cas pour cette production au sol comparant le lieu de l'effectuation de l'oeuvre à celui d'une fouille archéologique où se lisent sédimentations et émergences. La prise de risque ou le choix d'un parti pris plastique et spatial fort, appuyés par une pratique maîtrisée, permettent de proposer des réalisations qui se remarquent déjà lors de la découverte inaugurale des productions par le jury, en l'absence des candidats. L'oral de la soutenance permet alors de confirmer la dimension artistique de cette pratique, de mesurer la pertinence de la réponse au sujet donné mais aussi de découvrir la curiosité d'esprit des meilleurs candidats.

C. Capacité du candidat à soutenir la communication de sa démarche artistique, à savoir la justifier et en permettre la compréhension au regard de pratiques, de démarches, d'esthétiques repérables dans le champ de la création

L'oral :

En préambule, le jury tient à souligner que, cette année, les candidats étaient globalement préparés à cet exercice oral et avaient bien en tête les modalités de cette épreuve. Rappelons tout de même que le candidat peut organiser et désigner un endroit, jouxtant son espace réglementaire, où son auditoire se place pour assister à la présentation. Il est libre également d'organiser les dix minutes réglementaires de son oral comme il l'entend, sans commencer nécessairement par l'analyse du sujet et la description détaillée de chacun des documents. Cette partition, quand le temps était mal géré, a parfois conduit certains d'entre eux à évoquer leur propre production à la hâte. Les candidats plus à l'aise ont réussi, au contraire, au sein d'un discours structuré et clair, à opérer de constantes et fines articulations entre, d'une part, une lecture et un questionnement du sujet et, d'autre part, l'explicitation de leur démarche. Ils sont

parvenus à guider habilement le jury à travers leur raisonnement, en retraçant le cheminement de leur pensée et de leur fabrication, piochant au fur et mesure dans le corpus de manière à utiliser tel document pour expliciter un élément de leur pratique ou un questionnement précis.

L'oral doit en effet permettre au jury de comprendre la proposition artistique qui lui est présentée mais aussi d'expliquer le cheminement qui a conduit le candidat de l'analyse du sujet jusqu'à la réalisation. Ce temps d'exposé doit ainsi éclairer à la fois les conditions de production, le choix des modes opératoires et des différents constituants plastiques de même que les effets de sens recherchés. Il est étayé par les connaissances personnelles précises et pertinentes qui ont nourri la réflexion et la pratique du candidat. Mis en lien avec le sujet ou le corpus documentaire, cet apport théorique permet d'ancrer la proposition dans un ensemble de pratiques artistiques, de démarches ou d'esthétiques existantes, passées ou contemporaines.

Toutefois, cet oral ne doit pas être, comme nous l'avons entendu parfois, une liste cumulative et foisonnante de notions savantes ou un étalage de références artistiques et théoriques qui noient alors la compréhension des enjeux de la réalisation dans un discours prolix faisant écran à l'appréciation ou au questionnement de ce qui est à voir. Au contraire, le jury a apprécié les candidats aptes à déployer un discours précis, fluide et sensible. De nouveau, ce dernier rappelle l'importance de maîtriser le vocabulaire spécifique de notre discipline - un vocabulaire qui sera au centre des apprentissages mis en œuvre par le futur enseignant dans ses classes.

Pendant ces dix minutes de présentation, cette année, plusieurs candidats se sont considérablement appuyés sur la lecture de leurs notes au risque de réduire non seulement le dynamisme de leur soutenance mais aussi la capacité de synthèse que demande cet exercice. Si les notes sont tolérées, elles doivent être envisagées davantage comme un support ponctuel et une aide dans la structuration d'un discours. Il revient ainsi aux candidats de trouver la juste mesure entre la lecture monolithique d'un écrit très dense et un discours erratique voire amnésique qui, sans aucun support mnémotechnique, laisse trop de place aux temps morts.

Enfin, cette épreuve travaille étroitement la capacité des candidats à prendre du recul voire à se décentrer pour parvenir à se projeter à la place du spectateur ou du jury qui va découvrir leur production et questionner potentiellement chaque choix plastique offert au regard. Ainsi, elle nécessite un regard distancié qui permet d'appréhender les éléments sensibles de leur production, en s'appuyant sur ce qui est donné à voir. Or, le jury a parfois observé un décalage manifeste entre les propos de certains candidats et la réalité de leur production et ce, jusque dans les moyens plastiques utilisés ou les choix de présentation réalisés.

b. L'entretien

En s'appuyant sur les éléments apportés par les candidats pendant leur soutenance ou sur les composantes visibles de leur production, le temps de l'entretien – de vingt minutes réglementaires - est un temps essentiel qui permet d'entrer avec plus de précision et de finesse dans les propositions. Il permet d'éclairer le jury sur les intentions des candidats, leur capacité à argumenter et justifier leurs choix mais aussi d'apprécier leur cheminement, en mesurant les écarts possibles entre le projet et sa réalisation.

Cette année, lors de cet entretien, le jury a déploré l'observation - exceptionnelle certes - d'attitudes narcissiques ou théâtrales qui ne sont en aucun cas pertinentes dans le cadre de cette soutenance. Bien

que l'épreuve de leçon évalue spécifiquement la capacité du candidat à se projeter dans le métier d'enseignant, le jury de pratique évalue en partie - du fait de ces modalités orales - la capacité du candidat à soutenir une communication et à adopter une posture adéquate à la compréhension de sa démarche et de sa réalisation. Ainsi, est-il préjudiciable qu'un candidat réalise une partie de sa soutenance dos au jury ou qu'il n'entre jamais en communication avec ce dernier en évacuant toute question lors de l'entretien. Un monologue confus peut laisser craindre un futur enseignant qui n'entrera que difficilement en contact avec ses élèves.

Le jury a apprécié en revanche les candidats qui faisaient preuve de réelles compétences orales voire pédagogiques. Ainsi, malgré le stress visible inhérent à cet exercice dont le jury n'a pas tenu rigueur, certains candidats s'évertuaient à dynamiser leur soutenance en accentuant les points importants de leur discours ou énonçaient clairement les actions voire les doutes du cheminement propre à cet échange vivant qu'est la soutenance. D'autres n'hésitaient pas à demander au jury l'autorisation d'utiliser un outil de mesure du temps avant de commencer leur oral.. On ne saurait répéter combien cette attention portée à l'auditoire et la démonstration de qualités d'écoute aident les membres du jury à projeter, une fois encore, le candidat dans son futur métier d'enseignant.

Enfin, les questions posées aux candidats doivent être considérées comme autant d'invitations à préciser un propos ou à « se déplacer » - intellectuellement souvent, physiquement parfois - pour apprécier les caractéristiques et les effets de sens d'un choix plastique ou questionner un point de vue non envisagé mais émergent pourtant de la proposition plastique. La plupart des candidats ont nourri ce dialogue en essayant de prendre en compte les nombreuses interrogations du jury d'abord pour prendre ensuite du recul. Mais beaucoup ont eu des difficultés à éclaircir réellement leurs choix ou à considérer certains enjeux plastiques ou sémantiques qu'ils n'avaient pas anticipé, s'enfermant parfois dans des réponses trop longues, confuses et répétitives. Par ailleurs, les remarques du jury n'étant que des hypothèses et une sorte de « matière à penser », il est conseillé aux candidats de se poser véritablement les questions soulevées par le jury, sans nécessairement acquiescer ; d'autant plus quand celles-ci semblent contradictoires avec la démarche ou les choix plastiques énoncés et réalisés.

6.2. L'ÉPREUVE DE LEÇON

Les enjeux de l'épreuve.

Le but du concours étant de recruter de futurs enseignants, l'épreuve de la leçon apparaît comme essentielle. Il s'agit pour les candidats de témoigner des compétences professionnelles attendues non seulement en faisant preuve de maîtrise en didactique des arts plastiques mais aussi en proposant une séquence pédagogique dont les questionnements et les enseignements transférables seront clairement définis et annoncés. Ainsi, mettre en relation l'axe du programme du corpus avec les documents iconiques ou textuels qui s'y rattachent, doit aboutir à une proposition pédagogique claire et parfaitement reliée aux programmes en vigueur.

Aussi, et afin d'aider les futurs agrégatifs dans leur préparation initiale, nous reprendrons point par point les compétences évaluées chez les candidats en suivant un plan précis allant des attendus institutionnels aux constats liés aux prestations ; nous proposerons ensuite des conseils aidant à préparer au mieux cette épreuve.

I – Proposition de séquence d'enseignement (30 minutes d'exposé).

I – 1 : Transposition didactique, ancrages et étayages de la séquence d'enseignement.

I – 1 – a : Attendus.

Durant cette phase de travail et de recherche, il est attendu une analyse fine et croisée des éléments et données du dossier afin d'en dégager une ou des problématiques qui déboucheront vers une transposition didactique dont les objectifs d'apprentissage seront clairement définis. L'explicitation de cette recherche, présentée dans une temporalité en accord avec le temps de la présentation, doit montrer un candidat capable de justifier ses choix pédagogiques et didactiques en lien avec le point du programme abordé et le niveau de la classe indiqué dans le dossier. La place de la séquence dans l'année, les prérequis, les préacquis, les compétences travaillées, l'évaluation et ses modalités de mise en œuvre doivent également être pris en compte tout comme une projection vers le métier du professorat.

I – 1 – b : Constats.

L'analyse des dossiers était, cette année encore, très variable. Si certains candidats restaient dans une lecture formelle des œuvres ne leur permettant pas de dégager un axe de réflexion suffisamment théorisé et relié à l'extrait du programme, d'autres s'appesantissaient sur un seul élément du dossier : raisonnement et problématique étant alors particulièrement réduits au regard du questionnement soulevé par les éléments du corpus.

Les meilleures prestations, quant à elles, témoignaient d'une réflexion pertinente conduisant à une transposition pédagogique stimulante faisant cohabiter avec efficacité les champs plasticiens et sémantiques.

L'évaluation demeure un point aveugle pour un trop grand nombre de candidats du fait notamment qu'elle établit peu de liens avec les apprentissages. Certains candidats la relient souvent à des savoir-faire dont les attendus ne sont pas explicités dans la demande faite aux élèves.

I – 1 – c : Conseils.

Croiser les éléments textuels et iconiques du dossier afin de les mettre en résonance avec l'extrait du programme. Cet exercice intellectuel, nourri des convergences et divergences relevées, conduit à repérer une problématique pertinente et ciblée tout en évitant les dispersions.

Aussi, nous recommandons de prendre le temps de l'analyse et d'entrer dans le détail des documents toujours en gardant à l'esprit l'entrée du programme à développer. La question posée dans le sujet doit constituer la pierre angulaire à partir de laquelle bâtir la proposition pédagogique. À titre d'exemple, face à un sujet questionnant les « dispositifs de la narration figurée », il serait regrettable d'omettre l'importance des dispositifs en se concentrant uniquement sur la narration. Une attention toute particulière devra être portée afin d'éviter des glissements sur des thématiques adjacentes.

La réflexion menée doit être mûrement explicitée par une argumentation qui convoque des courants de pensée et un cadre artistique et culturel ciblés avec finesse et pertinence en fonction du sujet donné.

De même, penser l'évaluation au regard des compétences à développer chez les élèves, la relier aux objectifs à atteindre et aux questions plasticiennes abordées en l'adaptant au niveau de la classe indiquée dans le dossier est impératif. Enfin, le vocabulaire disciplinaire doit être maîtrisé et mobilisé à bon escient, mais cela relève de l'évidence s'agissant de ce niveau de concours !.

I – 2 : Potentialités pédagogiques de la proposition de séquence d'enseignement.

I – 2 – a : Attendus.

Concevoir une séquence pédagogique suppose non seulement d'avoir une bonne connaissance des programmes de lycée mais également d'avoir une bonne connaissance de la psychologie de l'adolescent. La séquence développée doit s'inscrire dans un dispositif d'enseignement cohérent, dynamique et réaliste. La place qu'elle occupera dans le temps de l'année, ses modalités de mise en œuvre et les divers modes d'évaluation doivent être pensés, analysés et développés par le candidat devant le jury. De même, dégager des consignes et des contraintes claires et concrètes est un impératif. Cela montre comment le candidat arrive à passer des savoirs savants aux savoirs enseignables. Ainsi, proposer aux élèves un enseignement conçu à partir de l'exigence d'une identification réaliste de ce que les élèves apprendront constitue le cœur du dispositif proposé. Il ne s'agit pas simplement d'aboutir à un travail qui ne témoigne que du « faire pour faire ». Enfin, il est indispensable de convoquer des références variées et adaptées, prélevées sur la totalité du champ artistique et particulièrement reliées à la problématique soulevée.

I – 2 – b : Constats.

Les références culturelles convoquées par certains candidats restent illustratives de leurs propos là où elles devraient dynamiser la construction du projet d'enseignement, fournir un levier pour se saisir des enjeux proposés par le sujet.

Souvent les candidats ont confondu « consigne » avec « problématique » engendrant un cours dont l'intérêt pédagogique n'apparaît pas ou reste fort discutable au regard de l'extrait du programme à traiter. De même, l'évaluation est parfois mal appréhendée ou mal exploitée. Enoncer les compétences qui seront prises en compte dans l'évaluation ne suffit pas à les rendre claires. Les questions du jury doivent être considérées comme un moyen d'amener le candidat à préciser, repenser, consolider ou seulement éclaircir les axes de travail abordés. Certains ont eu du mal à s'en saisir, les prenant parfois pour des affirmations, voire des commentaires.

Les modalités temporelles de la séquence, notamment pour les phases de culture artistique, d'échange avec les élèves et de pratique, apparaissent parfois mal découpées dans le temps de la séquence.

I – 2 – c : Conseils.

Il est recommandé de s'adapter aux niveaux des élèves et à la temporalité des cycles. En terminale, amener les élèves à développer un projet personnel doit nourrir la réflexion des candidats. Garder à l'esprit ces éléments éviterait des séquences fantaisistes, déconnectées des attendus de formation et trop éloignées de la réalité.

Proposer une séquence en justifiant ses pratiques et ses choix pédagogiques suppose que la question d'enseignement soulevée est appropriée et que des effets manifestes sur les apprentissages des élèves ont été envisagés. Cela constitue donc le but et le moyen d'une prestation sincère et ambitieuse. Cela implique qu'à chaque étape les candidats sont en mesure de mobiliser une véritable auto-analyse de ce qu'ils proposent. A cette condition, il est possible d'assumer ses choix, voire ses erreurs, avec souplesse et imagination.

Tenter de se projeter en imaginant des réponses plastiques possibles de la part des élèves peut s'avérer constructif, dans la mesure où ce déplacement peut permettre un recul critique bénéfique afin d'anticiper un possible remaniement ou ajustement de la séquence. Enrichir le propos avec des références littéraires, historiques, culturelles est toujours apprécié lorsque cela apporte une réelle plus-value au sujet développé. Toutefois, certains candidats y recourent sans discernement n'arrivant pas de fait à répondre aux exigences de l'épreuve ni à entendre les questions du jury qui, nous le rappelons encore ici, sont posées pour aider le candidat à éclairer ses choix.

I – 3 : Dimensions partenariales de l'enseignement, inscription dans la scolarité (10 minutes).

I – 3 – a : Attendus.

Durant cette seconde phase de l'épreuve, il est attendu que le candidat aborde la prise en compte du partenariat dans son métier de professeur d'arts plastiques. Devant se saisir d'une situation professionnelle précise, il est invité à développer une action éducative sollicitant l'intervention de partenaires de l'école. Le but étant de témoigner d'une bonne connaissance des enjeux et des modalités de travail dans ce cadre précis tout en pensant la mise en œuvre de cette action dans le respect du cadre institutionnel.

I – 3 – b : Constats.

Si dans l'ensemble la question partenariale est globalement assez bien préparée, il apparaît encore que certains candidats l'appréhendent de façon restreinte. Nous avons constaté qu'une confusion est parfois faite entre « partenariat » et « interdisciplinarité ». Aussi, nous rappelons ici que travailler avec une autre discipline au sein de l'établissement n'équivaut pas à conduire un projet éducatif avec un partenaire de l'école. De même, connaître les valeurs de la république et les divers dispositifs partenariaux existants dans l'éducation nationale est un prérequis indispensable pour mener à bien la réflexion attendue.

La mise en place d'un partenariat sous-tend un travail partagé et construit autour d'un projet éducatif répondant à la situation proposée.

1 – 3 – c : Conseils.

Connaître le cadre institutionnel permettant la mise en place de conventions avec des entreprises, des associations et des organisations professionnelles de tous secteurs, maîtriser les divers parcours existants (EAC, Avenir, Santé, Citoyen) est indispensable pour nourrir le propos du candidat. Envisager les actions dans leur ensemble en indiquant le rôle de chaque acteur dans le projet développé et en expliciter le bien fondé au regard de la question à traiter ne sera que bénéfique. Encore une fois, nous invitons le candidat à penser la faisabilité de l'action présentée et à interroger son rôle de pédagogue au sein de cette action.

2 – Communication (Exposé et Entretien).

2 – 1 : Exposé.

2 – 1 – a : Attendus.

La prestation orale doit montrer les qualités de communication du candidat. Aussi, il est attendu que le propos développé soit structuré, clair, fluide et précis et que la communication s'appuie aussi bien sur le langage parlé que le langage écrit. Il est rappelé que le candidat dispose d'outils lui permettant d'afficher des supports visuels créés lors de sa préparation mais aussi qu'il peut s'emparer des marqueurs et du tableau dont il dispose pour éclairer son discours par des graphismes, des schémas, des croquis, etc. Tous ces modes de communications constituent un appui d'importance pour rendre explicite le cours présenté.

2 – 1 – b : Constats.

De façon générale, la communication apparaissait satisfaisante puisque le discours était souvent développé avec ordre et méthode, ce qui aidait le jury à comprendre le cheminement de la pensée du candidat. Cependant nous regrettons encore que beaucoup lisent leurs notes sans prendre en compte l'espace de la salle ou les membres du jury. De plus, l'usage des marqueurs et du tableau pour dessiner ou faire des schémas explicatifs n'est pas ou très peu exploité. Sans être une obligation, cette pratique visuelle montrerait que le candidat mobilise et maîtrise ce mode de langage lié au métier du professorat. Ce moyen de communication, dont on peut penser qu'il est « naturel » pour des plasticiens, semble approprié pour mettre en avant les liens repérés entre les documents, reformuler une demande, expliquer une gestion de l'espace de classe, décomposer le temps de travail, rendre compte d'une oeuvre...

2 – 1 – c : Conseils.

Il est conseillé de développer son discours sans rester prisonnier de ses notes afin de montrer que le sujet est maîtrisé et que les étapes du cours sont réellement appropriées par le candidat. Il est important que le ton de la voix soit clair et porteur, avec une locution soignée, en veillant à éviter tant que possible les tics de langage.

Le fait que certains candidats se retournent vers leurs notes pour pouvoir à nouveau nommer les références qu'ils ont convoquées interroge évidemment quant à la réalité de leur connaissance. Il convient, dans le cadre d'un concours de ce niveau, de disposer d'un ensemble vaste, varié dans le temps et dans l'espace, de références sur lesquelles le candidat est en mesure de travailler avec l'aisance liée à leur fréquentation renouvelée. Hésiter sur le nom de l'artiste, sur le titre ou les caractéristiques techniques de l'œuvre que l'on a soi-même choisi de mobiliser dessert bien évidemment la prestation et interroge sur le niveau de maîtrise du champ des arts.

Les conseils du dernier rapport autour des formats A3 présentés sur le tableau ont été bien suivis par la majorité des candidats. Cependant nous recommandons une graphie soignée et aérée allant à l'essentiel plutôt que des pages d'écriture difficiles à déchiffrer. Être clair et fluide c'est proposer un appui visuel synthétique et précis venant éclairer le discours. Enfin, les candidats gagneraient à porter une attention toute particulière aux éléments de la communication non verbale, comme par exemple à ce qui relève de l'occupation de l'espace, de la posture du corps, de la gestuelle ou de la prise en compte par le regard de l'ensemble des interlocuteurs. Il s'agit là tout autant de renseigner le jury sur la maîtrise par le candidat de son image et de sa présence physique dans l'espace où il exerce (ce qui renvoie au quotidien de l'enseignant) que de se donner des outils complémentaires pour soutenir son propos.

2 – 2 : Entretien.

2 – 2 – a : Attendus.

La situation d'entretien est une situation d'échange interactif entre le candidat et les membres du jury. Aussi, savoir s'ouvrir et réagir aux questions de façon constructive permet d'éclairer le cheminement de sa pensée et d'éclairer ses choix pédagogiques.

Ce qui vaut pour l'exposé, vaut naturellement pour l'entretien. Maîtrise d'un vocabulaire riche et adapté évitant les approximations ; posture adoptée par le candidat ; gestuelle et intonation de la voix (cf 2-1-c) portent son discours.

2 – 2 – b : Constats.

Certains entretiens ont montré une réelle difficulté à rebondir sur les questions du jury. Pour rappel, les questions ont pour objet d'amener le candidat à repenser, à reformuler, à préciser, à approfondir et développer davantage les éléments qu'il a fournis. A nouveau, il s'agit autant de vérifier la capacité du candidat à évoluer sur ses propres positions que de sonder l'aptitude du futur professeur à proposer des formulations adaptées à son auditoire futur comme présent. Dire au jury « c'est une bonne question » n'apporte rien. Répondre aux questions sans s'en approprier le contenu révèle une écoute insuffisante ne permettant pas de rendre plus clair le propos tenu.

Les meilleures prestations ont été celles où le candidat a su rebondir de façon constructive sur les questions du jury pour clarifier ou préciser ses choix et ses connaissances.

2 – 2 – c : Conseils.

Une attention est à porter sur le vocabulaire spécifique aux arts plastiques qui doit être maîtrisé par chaque candidat. Veiller à adopter une attitude propice à l'échange en exploitant l'espace mais aussi en regardant les membres du jury témoigne de qualités de communication et d'ouverture intrinsèque au métier de professeur. Cela sera utile pour appréhender au mieux toutes les épreuves d'admission de ce concours.

Conclusion :

L'enseignement repose sur la gestion d'un système relationnel complexe dans lequel entrent en jeu les choix pédagogiques des professeurs, les élèves, les savoirs, les relations avec les divers partenaires, etc. Nous encourageons les futurs agrégatifs à s'emparer des différents éléments de ce rapport afin d'améliorer leur propre maîtrise de la palette des outils du professeur. L'épreuve de la leçon, exigeante et éprouvante est probablement celle qui articule le plus l'indispensable maîtrise du fond (les savoirs et la capacité réflexive qui leur est associée) et la forme (les modalités de la présentation, et, plus largement, tout ce qui concourt à rendre accessible son propos à l'auditoire, quel qu'il soit).

6.3. Épreuve de culture artistique

6.3.1. ARTS APPLIQUES/DESIGN

Remarques générales :

Choisir de se présenter au concours de l'agrégation nécessite une solide culture personnelle dans le champ des arts plastiques comme dans celui de l'option. Les deux seules candidates présentes à cette session n'ont pas été en mesure de proposer d'autres références artistiques attestant de la connaissance du domaine de l'option en dehors de celles du dossier (durant leur prestation et/ou durant l'entretien) .

En outre, les représentations de l'art, telles que révélées lors des entretiens, ne sont pas compatibles avec la formation d'un professeur d'arts plastiques ouvert, curieux, tolérant et nécessairement en mesure d'appréhender les enjeux de l'art moderne ou contemporain. A titre d'exemple, le *Centre Pompidou* a pu être qualifié « d'échafaudage ». La maîtrise des notions à travailler dans l'enseignement des arts plastiques a fait défaut. Des confusions perdurent entre des termes tels que « narration » et « processus ». Une candidate n'a pas été capable de reconnaître des formes signifiantes dans un document, une autre situe une production de 1958 comme relevant du numérique.

Il convient par conséquent de bien mesurer le niveau d'exigence requis pour se préparer de manière efficace aux épreuves du concours et prétendre ainsi accéder au corps des professeurs agrégés. A cet égard, nous rappelons aux candidats quatre points essentiels :

- La nécessité d'articuler les documents du dossier, en proposant une analyse croisée et en dégagant une problématique éclairant les enjeux de celui-ci.
- La nécessité d'utiliser un vocabulaire précis, référencé dans le champ de l'option et des arts plastiques, nourri d'une fréquentation régulière des expositions, d'un travail de fond à partir des éléments de bibliographie indiquée dans le rapport de jury.
- La nécessité d'une connaissance approfondie des programmes de collège et lycée pour établir les liens avec le dossier et problématiser les questions à travailler.
- Le choix de l'option doit résulter d'une véritable culture personnelle et d'un intérêt soutenu durant toute la préparation au concours.

Nous conseillons de lire le rapport de jury de la session 2022, qui reprend ces préconisations, afin de se préparer à l'épreuve de culture artistique dans le domaine des

6.3.2. OPTION : ARCHITECTURE – PAYSAGE

Rappel des modalités de l'épreuve

Cette épreuve prend la forme d'un entretien sans préparation avec le jury. Elle dure trente minutes ; le public peut y assister. Le candidat est reçu par un jury constitué de trois membres.

Cette année encore, les sujets proposaient une mise en regard de photographies de deux situations architecturales et paysagères particulières. Chacune de ces deux situations est légendée et montrée sous deux angles de vue différents. L'ensemble est présenté sur une seule page projetée au tableau. Après un court moment de réflexion d'environ trois minutes, le candidat est invité à commencer l'entretien.

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

Au cours de l'entretien, le candidat est amené à revenir sur son analyse pour préciser, ou approfondir certains points. Les questions posées peuvent aussi l'inciter à réorienter son exposé ou l'aider à découvrir des aspects qu'il n'avait pas envisagés. Tout au long de l'épreuve, le candidat peut accompagner son propos de représentations graphiques, sous forme de schémas ou de croquis qui doivent être rapides, clairs et pertinents. Au terme de cette session, le jury a constaté une amélioration globale du niveau de préparation des candidat(e)s pour l'épreuve de culture artistique mention Architecture-Paysage. Ce constat reste à nuancer à partir des éléments suivants :

- Le jury a noté que les connaissances théoriques et contemporaines étaient convenablement établies, avec toutefois de plus grandes difficultés à mobiliser celles touchant à l'histoire de l'architecture et du paysage ;
- Le vocabulaire spécifique a pu faire défaut, il est à étendre aux domaines de l'architecture et du paysage et à leurs relations ;
- Une articulation des connaissances avec les dimensions sensibles et formelles des situations documentées permettra de mieux prendre en compte le bâti dans un environnement donné ;
- Cette année encore, le jury insiste à nouveau sur la nécessité d'entendre la culture ici évaluée sous son versant sensible, et invite les candidats à prendre en considération des éléments tels que la présence spatiale, les déplacements, les jeux de la lumière et de l'ombre, le rapport aux éléments, et à convoquer dans leurs analyses d'autres sens que la vue.

Ainsi que le libellé de l'option le suggère, il semble important de rappeler que les documents proposés nécessitent une approche dialectique des dimensions architecturales et paysagères, occasion de citer ici l'architecte Lucien Kroll lorsqu'il énonce que « Tout est [ou peut être] paysage ».

Déroulement de l'épreuve et attentes du jury

- **Analyse en vue d'une problématisation**

Décrire, questionner, faire des hypothèses et proposer des déductions : telles sont les bonnes démarches pour faire avancer l'analyse et tirer parti des différentes informations apportées par les documents et les

légendes.

On pourra ainsi :

- Comprendre le programme initial et sa transcription en espaces, volumes, formes, structure, matériaux, etc. ;
- Relever les changements d'usage au cours du temps et les éventuelles adaptations qui en résultent ;
- Comprendre le système constructif, le choix des matériaux et leur mise en œuvre ;
- Montrer le travail de l'architecte ou du paysagiste (échelle, composition, proportions, lumière, ambiances, textures...) ;
- Décrire l'organisation des espaces : distribution et circulations, cheminements et parcours, espaces de transition ;
- Analyser le rapport au paysage et à la dimension géographique, l'inscription dans un contexte (intégration, insertion, indifférence, confrontation...), en ne s'en tenant pas uniquement aux aspects visuels, mais aussi à ceux qui sollicitent d'autres sens ou le registre imaginaire : évocations, dépaysement, etc.

Mettre en regard les documents : décrire, nommer, contextualiser permet une première approche des documents, qui ne peut suffire. Les descriptions précises et les liens tissés entre les documents font émerger le fil conducteur de la réflexion et permettent de dégager progressivement des enjeux essentiels, à partir desquels peut commencer à se formuler une problématique.

Mobiliser ses connaissances et convoquer des références : le candidat doit élargir et étayer son propos en faisant appel à ses connaissances personnelles (notamment dans le domaine des arts plastiques), et en mobilisant un vocabulaire et des apports théoriques spécifiques aux champs de l'architecture et des aménagements paysagers.

Il s'agit par ailleurs de convoquer à bon escient d'autres références architecturales et paysagères pour nourrir la problématique. Mais, une simple allusion ne suffit pas : il faut montrer en quoi ces références conduisent à une autre approche de la problématique ou permettent la comparaison avec des situations similaires.

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

- **Entretien avec le jury**

Tout au long de l'entretien, le candidat doit témoigner de sa capacité d'écoute et de dialogue. Il peut lui être demandé de développer ou de préciser certains points – parfois sous forme de croquis, de schémas – ou de faire appel à d'autres références dans les champs de l'option et/ou des arts plastiques, bien sûr, mais aussi dans ceux de la littérature, du cinéma, de la photographie et du théâtre. Il est attendu que le candidat fasse preuve de dynamisme et d'ouverture d'esprit, deux qualités requises dans la profession d'enseignant.

Les compétences évaluées : pour résumer, l'évaluation prend en compte les capacités à :

- Analyser les documents de manière attentive, questionnante et méthodique ;
- Confronter et articuler les documents entre eux afin de dégager une problématique ;

- Faire des liens pertinents et argumentés pour accroître les apports de connaissances culturelles ;
- Communiquer avec le jury : posture, écoute, qualité d'élocution, valeur et pertinence des représentations graphiques au tableau.

Quelques sujets traités cette année :

- Claude Nicolas LEDOUX, Rotonde de la Villette (ancienne barrière d'octroi) Paris, XIXe arrondissement, 1784-88.
- Édouard FRANCOIS, Programme de 114 logements, commerces et parkings, Champigny-sur-Marne, 2012.
- François DE MONVILLE, Désert de Retz (parc à fabriques) Chambourcy, 1774 - 1789.
- BERGMAN WALLS Associates, Herbert HOROWITZ et MBH Architects, Hotel Paris Las Vegas, Las Vegas (USA), 1999.
- Victor HORTA, Hôtel Van Eetvelde, Bruxelles, Belgique, 1895.
- Architecte Jan DE VILDER, paysagiste BAS SMETS, Studios de production pour les ballets C et de la B et LOD , Gand, Belgique, 2003 -2008.
- Ricardo BOFILL, La Muralla Roja Calpe, Alicante (Espagne) 1973.
- Adalberto LIBERA, Villa Malaparte Capri (Italie), 1938 - 1943.
- André BLOC, architecte, Maison / habitacle II, 1949, Meudon, Hauts de Seine, France.
- Smiljan RADIĆ'S, architecte, Serpentine Pavillon, Piet Oudolf, Paysagiste, Jardin de la galerie d'art Hauser & Wirth, 2014, Somerset, Angleterre.
- Jacques HITTORFF, Cirque d'hiver, 1852, Paris. Vue en coupe.
- Patrick BOUCHAIN, architecte, Une chambre à Chaumont sur Loire, Restaurant du Domaine de Chaumont Sur Loire, 2022.

Conseils pour la préparation

Un bon entretien témoigne d'un réel intérêt pour l'architecture et le paysage et d'une volonté de comprendre ces deux domaines. Pour que les candidats se préparent à cette épreuve, la commission leur recommande des lectures (voir la bibliographie ci-dessous) et leur conseille de suivre et d'expérimenter des visites commentées, des promenades architecturales, des lectures de paysages. La préparation théorique doit, en effet, s'accompagner d'une véritable expérience du sol et du milieu qui développe la sensibilité à l'architecture et au paysage, aux volumes et aux aménagements dans leur contexte, de façon à mieux comprendre ce qui est vu ou ressenti et à en rendre compte. Il faut également que le candidat se montre curieux de l'actualité architecturale et paysagère, qu'il visite, autant qu'il le peut, des sites et des expositions, et qu'il assiste à des conférences et des rencontres avec des architectes et des paysagistes. Pour se préparer à élaborer et à formuler une problématique lors de l'épreuve, le jury recommande de s'entraîner en prenant appui sur les sujets traités les années passées et cités en exemples dans les rapports de jury. Le jury préconise aussi de s'exercer à saisir et à analyser des images d'architectures et de paysages en visant au-delà de ce qu'elles documentent. Une prestation réussie nécessite de prendre en considération, ne serait-ce que sous la forme d'hypothèse, l'expérience de l'espace vécu. Bien que relevant d'une opération intellectuelle, cette projection permet de convoquer un registre sensible et de varier les points de vue, en ne s'en tenant pas uniquement au document. Le jury conseille également un entraînement régulier qui simule les conditions de l'épreuve afin d'être capable de prendre la parole sans préparation, tout en ordonnant ses propos. Pour compléter les remarques et recommandations ci-dessus,

on se reportera utilement aux rapports des années précédentes.

Les ouvrages, articles ou documents audiovisuels pouvant servir à la préparation de cette épreuve sont très nombreux. La bibliographie qui suit n'est pas exhaustive et n'est donnée qu'à titre indicatif. Le candidat doit pouvoir librement puiser dans les références indiquées, en fonction de ses besoins, pour compléter, enrichir, développer, étoffer sa culture personnelle dans les domaines de l'architecture et du paysage.

Bibliographie indicative :

- BERQUE Augustin, Les raisons du paysage - De la Chine antique aux environnements de synthèse, Hazan, 1995.
- BRUNON Hervé - MOSSER Monique, Le jardin contemporain, renouveau, expériences et enjeux, Éditions Scala, 2006.
- CURTIS J.R William, L'architecture moderne depuis 1900, Phaidon, 2004.
- ERLANDE-BRANDEBURG Alain, MEREL-BRANDEBURG Anne-Bénédicte, Histoire de l'architecture française.
Tome 1 : Du Moyen- Age à la Renaissance, Mengès/CNMHS, 1995.
- FRAMPTON Kenneth, L'architecture moderne, une histoire critique, Londres, Thames and Hudson, 1980, éd. française Philippe Sers, 1985. Rééditions en langue française Thames et Hudson, 2009.
- JAKOB Michael, Le jardin et les arts, les enjeux de la représentation, Gollion (Suisse), Éd. Infolio, 2009.
- JACKSON John Brinckerhoff, De la nécessité des ruines et autres sujets, éditions du Linteau, 2005.
- LOYER François, Histoire de l'architecture française. Tome 3 : De la Révolution à nos jours, Mengès/Éd. du patrimoine, 1999.
- MATHIS Charles-François et PEPY Émilie-Anne, La ville végétale, une histoire de la nature en milieu urbain (France, XVIIe-XXIe siècle), Champ Vallon, 2017.
- MONNIER Gérard, L'architecture au XXe siècle, un patrimoine, CRDP/CNDP/SCEREN, 2006.
- MUZET Denis, Le son du vivant, éditions de l'aube, 2022.
- NERVI Pier Luigi (dir.), Histoire mondiale de l'architecture, éd. Française Berger-Levrault, 1979.
- NORBERG-SCHULZ Christian, Architecture baroque et classique, éd. française Berger-Levrault, 1979, rééd. Gallimard, 1992.
- PAQUOT Thierry, Le paysage, La Découverte, 2016.
- PENA Michel – AUDOUY, Michel, Petite histoire du jardin et du paysage en ville, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine – Éditions Alternatives, 2012.
- PÉROUSE de MONTCLOS (dir.), Architecture. Description et vocabulaire méthodiques, Éditions du Patrimoine, 2011.
- PÉROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie, Histoire de l'architecture française. De la Renaissance à la Révolution, Mengès/CNMHS, 1989.
- ROGER Alain, Court traité du paysage [1997], Folio/Essais, 2017.
- TARICAT Jean, Histoires d'architecture, Parenthèses, 2004.
- VIOLLET LE DUC, Entretiens sur l'architecture [1863-72], fac-similé, Mardaga, 1977. Consultable sur Gallica/BNF.
- VITRUVÉ, Les 10 livres d'architecture, trad. De Claude Perrault-1684, fac-similé, Mardaga, 1979,

consultable sur Gallica/BNF.

- WILKINSON Philip, 50 clés pour comprendre l'architecture, Dunod, 2016.
- WITTKOWER Rudolf, Les principes de l'architecture à la Renaissance [1947], éd. de la Passion, 1996.
- WITTKOWER Rudolf, Art et architecture en Italie, 1600-1750, Penguin books, 1958, édition française, Hazan, 1991.
- ZEVI Bruno, Le langage moderne de l'architecture [1973], Dunod, 1991.

Catalogues, monographies, dictionnaires, séries éditoriales

- Atlas de l'architecture paysagère, SLD de Markus Sebastian BRAUN et Chris VAN UFFELEN, traduit de l'anglais par Pascal TILCHE, Citadelles & Mazenod, 2014.
- Mouvance, cinquante mots pour le paysage, ouvrage collectif (Augustin BERQUE, Michel CONAN, Pierre DONADIEU, Bernard LASSUS, Alain ROGER), éd. de la Villette, 1999.
- La ville fertile, vers une nature urbaine, catalogue de l'exposition présentée à la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Paris, 2011.
- Paysages Actualités (hors-série) - Éditions du Moniteur.
- Cité de l'Architecture, Réenchanter le Monde, catalogue de l'exposition, 21 mai-6 octobre 2014, Paris Gallimard-Cité de l'Architecture, 2014. Il existe également une version abrégée, Hors-série AA Events (Architecture d'Aujourd'hui), Archipress, 2014.
- KOOLHAAS Rem, Études sur (ce qui s'appelait autrefois) la ville, Payot & Rivages, 2017.
- Habiter écologique : quelles architectures pour une ville durable ? Actes sud/Cité de l'architecture & du patrimoine / IFA, 2009.
- Tadao Ando et la question du milieu. Réflexions sur l'architecture et le paysage, Yann NUSSAUME, Le Moniteur Éditions (collection Architextes), 2000.

Revues

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

Ressources numériques

- Cité de l'architecture et du patrimoine : audios/vidéos à la demande ; cours publics. Cours 2006/2007 : introduction ; Cours 2007/2008 : l'habitation ; Cours 2008/2009 : l'architecture publique, etc. (<https://www.citedelarchitecture.fr/fr/videos>)
- Cité de l'architecture et du patrimoine : revues numérisées. Parmi d'autres : Construction moderne, 1885-1945, Architecture d'Aujourd'hui, 1930-1940 & 1945-1948, Esprit Nouveau 1920-1925, etc. (<https://portaildocumentaire.citedelarchitecture.fr/nos-revues.aspx>)
- Gallica/BNF, voir les nombreux traités d'architecture consultable en ligne ; Vitruve, Serlio, Vignole, Philibert de l'Orme, Perrault, Blondel, Laugier, Viollet-le-Duc...
- Fédération française du Paysage (FFP) : vidéo du cycle de conférences « Expériences de paysage » (<https://www.f-f-p.org/experiences-de-paysage/>)
- Fédération Nationale des CAUE : Observatoire CAUE, Architecture, Urbanisme et Paysage (<http://www.fncaue.com/observatoire-caue-de-larchitecture-de-lurbanisme-et-du-paysage/>)
- Le Pavillon de l'Arsenal : ouvert en 1989, centre d'information, de documentation et d'exposition d'Urbanisme et d'Architecture de Paris et de la métropole parisienne. Le site internet propose un portail

documentaire riche en ressources thématiques. (<https://www.pavillon-arsenal.com/fr/arsenal-tv/>)

Documents audiovisuels

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

Lieux ressources

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

6.3.3. ARTS NUMERIQUES

L' intégration des arts numériques à l' épreuve d' admission "entretien de cultures artistiques" depuis peu signale l' attention portée au numérique et à ses liens vivaces avec l' art contemporain. Il s' agit d' interroger comment les enjeux de celui-ci sont questionnés par les pratiques numériques ; et comment celles-ci modifient ou introduisent des champs de réflexion nouveaux. , Il paraît judicieux de situer l' enjeu de cette option à partir de la présentation que fait Nicolas Thély des arts numériques : "Doit-on considérer en soi un art numérique? Ou se demander comment l' art est travaillé par le numérique ? "

(https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Arts_plastiques/62/6/33_RA_C4_AP_Quelques_reperes_567626.pdf)

Le candidat aura donc pour tâche d' inscrire les œuvres proposées dans des questionnements larges du champ de l' art contemporain et de percevoir comment la dimension numérique des œuvres renouvelle et/ou singularise ces questionnements. Il sera amené par ailleurs à envisager les différents statuts du numérique dans les œuvres d' art (en tant que matériau, outil, sujet...).

Modalités de l'épreuve :

La nature des œuvres proposées pour l' option arts numériques peut être très diverse : dessin, peinture, sculpture, photographie, installation, œuvre immersive, page web, vidéo. Des liens vers des sites peuvent être proposés pour saisir le contexte des œuvres. Cette épreuve dite « sans préparation » implique une appropriation rapide des documents ainsi qu' une capacité de synthèse et d' organisation du propos.

Bilan de la session 2023 :

Cette année deux candidats admissibles ont choisi les arts numériques pour l' entretien de culture artistique.

Il a été observé un déséquilibre entre une approche plasticienne fine et sensible des œuvres du corpus et un étayage théorique des notions et questions en jeu.

Une solide approche conceptuelle ne peut faire l' économie d' une analyse plasticienne des œuvres du dossier, de même qu' une approche plastique doit pouvoir s' ancrer sur une bonne connaissance de l' histoire du champ des arts numériques et notamment des œuvres et artistes pionniers.

Le jury a été particulièrement attentif à la capacité des candidats à analyser de manière fine et sensible les documents proposés, à problématiser en se saisissant des questions et enjeux propres aux œuvres et à les articuler, à proposer une réflexion authentique nourrie par des références personnelles. L' écoute des questions et la réactivité à l' oral ont également été importantes.

Conseils :

Tout d' abord, il importe de prendre la mesure de ce que signifie « arts numériques ». Ce vaste champ est composé d' œuvres hétérogènes impliquant le numérique à divers degrés.

Les candidats sont invités à se saisir de l' ensemble du sujet pour proposer une réflexion problématisée. Il convient de ne pas se limiter à des approches descriptives sans soulever d' enjeux. Le jury sera attentif à la capacité des candidats à formuler des hypothèses, dégager des pistes en étayant leurs propos.

L' épreuve invite le candidat à ancrer sa réflexion dans un corpus qui reste l' élément central de l' analyse et de la problématisation. Les apports théoriques doivent être articulés à celles-ci en évitant des considérations trop générales.

Il est important de posséder des repères culturels et théoriques solides ; les meilleures prestations font état d' une capacité à mobiliser les connaissances de façon pertinente au fil de l' entretien. La maîtrise de la terminologie propre aux arts numériques permet également de s' exprimer précisément.

Le jury recommande une certaine prudence dans la formulation d' hypothèses d' interprétation des œuvres, qui doivent rester des suppositions, et ne pas être affirmées de manière assertive, au risque de détourner le sens des œuvres.

Enfin, l' échange avec le jury vise à affiner, reconsidérer, argumenter certains propos. Il semble donc judicieux de prendre le temps de se saisir des questions afin de proposer des réponses qui témoignent d' une véritable réflexion.

Sujets proposés en 2023 :

Sujet 1

- Chevalvert, *Le Temps Suspendu*, Le Havre, 2017
<https://chevalvert.fr/fr/projects/le-temps-suspendu>
Installation interactive pérenne conçue pour les 500 ans du Havre, prenant place dans l' une des poudrières des Jardins suspendus surplombants la ville. L' installation met en scène une base de données de 120 000 photos récoltées durant les événements des 500 ans de la ville.
- David GUEZ, *Disque dur papier*, 2020
<http://guez.org/davidguez/index.php/2020/06/22/disque-dur-papier/>
Le film « La jetée » de Chris Marker a été publié par l' artiste dans sa version binaire (suite de 0 & 1) dans un livre de plus de 700 pages.
- Marie Julie BOURGEOIS, *Tempo II*, Fondation EDF, installation réalisée en 2017
<https://www.mariejuliebourgeois.fr/projets/tempo-ii/>

270 webcams live installées aux quatre coins du monde numérique retransmettent des fragments de ciels en temps réel. L'installation propose une cartographie instantanée des cieux de jour comme de nuit.

Sujet 2

– Aram BARTHOLL (1972–), *Dead drops*, depuis 2010, interventions dans l'espace public.

<https://arambartholl.com/dead-drops/>

Dead Drops" est un réseau anonyme, hors ligne, de partage de fichiers peer to peer dans l'espace public. Des clés USB sont encastrées dans les murs, les bâtiments et les trottoirs, accessibles à tous dans l'espace public. Tout le monde est invité à déposer ou à trouver des fichiers sur un dead drop. Branchez votre ordinateur portable sur un mur, une maison ou un poteau pour partager vos fichiers et données préférés. Chaque dead drop est installé vide, à l'exception d'un fichier readme.txt expliquant le projet. Le projet "Dead Drops" est ouvert à la participation. Si vous souhaitez installer un « dead drop » dans votre ville ou votre quartier, suivez les instructions et envoyez l'emplacement et les photos. À ce jour, plus de 1 400 de ces "boîtes aux lettres mortes" ont été installées dans des dizaines de pays du monde entier.

– ORLAN (1947–), *Pétition Contre la Mort*, performance, Biennale d'Art Contemporain, Kiev, Ukraine, 2017

<https://www.orlan.eu/petition/>

Ressources bibliographiques :

- Barbanti R., *Les Origines des arts multimédia*, Lucie Edition, 2009.
 - Collectif, sous la direction de Bertrand Dorléac L. et Neutres J., *Catalogue de l'exposition Artistes et Robots*, Éditions Réunion des Musées Nationaux, 2018.
 - Bianchini S., Delprat N. et Jacquemin C. (dir.), *Simulation technologique et matérialisation artistique. Une exploration transdisciplinaire arts/science*, Paris, L' Harmattan, 2012.
 - Brandon, C., *L' ENTRE [CORPS/MACHINE]*, La Princesse et son Mac, Éditions World XR Forum, Grans-Montana, 2021. <https://books.apple.com/ch/book/lentre-corps-machine/id1550452464>
 - Boutet de Montvel V., « L' art numérique dans le marché de l' art contemporain », *Digitalarti Mag*, n° 6, juin 2011.
 - Bureaud A. et Magnan N. (dir.), *Connexions. Art, réseaux, media*, Ensb-a, coll. « Guide de l' étudiant en art », 2002.
 - Couchot E., *Des images, du temps et des machines dans les arts et la communication*, Éditions Jacqueline Chambon, 2007.
 - Couchot E. Et Hillaire N., *L' art numérique*, Éditions Flammarion, 2009.
 - Forest F., *Art et internet*, Éditions Cercles d' art, 2008.
 - Greene R., *L'art internet*, Éditions Thames & Hudson, 2005.
 - Lieser W., *Digital art, le monde de l'art numérique*, Éditions Ullmann, 2010.
 - Martin S., *Art Vidéo*, Éditions Taschen Basic Art Series, 2006.
 - De Mèredieu F., *Arts et nouvelles technologies : Art vidéo, art numérique*, Éditions Larousse, 2005.
 - Moulon D., *Art et numérique en résonance*, Éditions Scala Eds nouvelles, 2015.
 - Paul C., *L' art numérique*, Éditions Thames & Hudson, 2004.
 - Roland D. et Worms A., *Art & culture(s) numérique(s) : panorama international*, Éditions Centre des arts, 2012.
 - Thely N., *Corps, art vidéo et numérique*, Éditions CNDP, collection « Baccalauréat et arts plastiques », 2005.
 - Tribe M. & Reena J?, *Art des nouveaux médias*, Éditions Taschen Basic Art Series, 2006.
 - Veyrat, M. (dir.), *100 notions pour l' art numérique*, Éditions de l' Immatériel, 2015.
- <http://www.100notions.com/artNumerique/index.php?langue=fr>

- Worms A. C. , Arts numériques : Tendances, artistes, lieux & festivals, Éditions Pearson, 2008.

6.3.4. CINEMA/VIDEO

Dans le cadre de l'épreuve de culture artistique, option cinéma et art vidéo, le candidat est amené à visionner et analyser dans la foulée, sans préparation, un extrait de film ou de vidéo d'environ 2mn. Certains courts métrages, films expérimentaux ou vidéos artistiques ayant une durée inférieure ou égale à trois minutes peuvent être donnés à voir dans leur intégralité. L'extrait imposé aux candidats s'accompagne d'informations techniques et factuelles permettant de contextualiser la séquence à analyser (synopsis, format de prises de vues, année de réalisation, durée, dispositif de présentation ou de diffusion...).

Cette année encore, le jury a pris soin de proposer des sujets variés, relevant de différents genres : fiction, film expérimental, documentaire ou vidéo artistique, permettant d'établir de nombreux liens avec les arts plastiques. Les films proposés à l'analyse lors de l'épreuve étaient les suivants :

- Hélène CATTET et Bruno FORZANI, *Amer*, 2009.
- Forough FARROGHZAD, *La maison est noire*, 1962.
- Mike FIGGIS, *Timecode*, 2000.
- Philippe GRANDRIEUX, *Sombre*, 1998.
- Kon ICHIKAWA, *The Fastest, in : Visions of Eight*, 1973.
- Sergueï LOZNITSA, *Austerlitz*, 2016.
- Steeve MCQUEEN, *Hunger*, 2008.
- Éric PAUWELS, *Lettre d'un cinéaste à sa fille*, 2000.
- Jacques PERCONTE, *Avant l'effondrement du Mont-Blanc*, 2020.
- Johan VAN DER KEUKEN, *Herman Slobbe. L'enfant aveugle 2*, 1966.
- Wim WENDERS, *War in peace*, 2007.

L'épreuve se déroule sur une durée de 30mn et se découpe de la façon suivante :

1. Visionnement : 2x2mn
2. Exposé du candidat : 10mn
3. Entretien avec le jury : le temps restant soit environ 16mn

Sur le visionnement

Le candidat découvre l'extrait et prend des notes sous forme de données factuelles et/ou de mots clefs qui doivent l'aider à structurer sa pensée. La difficulté de cette phase réside dans le temps imparti pour découvrir et étudier (4mn). A chacun à sa méthode. Le premier visionnement vise généralement à séquencer l'extrait puis à repérer les éléments saillants de contenant et de contenu à partir desquels



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

il va construire son analyse. Le deuxième visionnement doit permettre l'élaboration d'une problématique et d'un dialogue avec les arts plastiques (photographie, peinture, statuaire, architecture...).

L'Exposé

Il s'ouvre sur l'énoncé de la problématique et se poursuit avec l'argumentaire d'analyse présenté en plusieurs points avec une conclusion censée répondre à la question qui a été préalablement posée. Les candidats doivent en outre s'efforcer de tisser des liens, ponctuellement, entre le film ou la vidéo et les arts plastiques sous forme de références implicites ou explicites, ou d'évocations contextualisées.

Les meilleurs candidats sont d'abord ceux qui ont fait preuve d'une grande acuité visuelle et auditive lors de la découverte de l'extrait. Identifier et comprendre ce que le jury donne à voir est le socle indispensable d'une « bonne » étude (ne fut-ce que pour éviter le contresens). Les extraits de *Hunger* et *Amer* ont particulièrement mobilisé les candidats cette année. Par la suite, un clivage s'opère entre ceux qui d'un côté ne parviennent pas à dépasser le stade de la description et de l'autre ceux qui sont capables de la convertir en analyse.

C'est l'un des écueils de l'épreuve. Pour pratiquer l'analyse de l'extrait, il faut non seulement connaître le langage cinématographique et en maîtriser le vocabulaire technique, mais aussi posséder une culture cinématographique et, idéalement, avoir lu certains grands textes théoriques. Le candidat impréparé n'est pas à même de s'emparer de l'extrait pour l'étudier et se contente de décrire et de raconter sans le commenter. Ce fut plusieurs fois le cas cette année, notamment avec *Austerlitz* et *Sombre*. Cette inhibition devant l'analyse s'accompagne généralement d'un manque de pertinence des

références cinématographiques et plastiques à l'aune des enjeux esthétiques et discursifs de l'objet étudié. Au-delà du savoir et des compétences, il paraît important de s'exercer si possible dans les conditions de l'examen pour bien se préparer à l'épreuve. Il faut dire enfin l'intérêt très relatif de la description qui n'a de sens que dans la mesure où elle féconde l'analyse.

S'agissant de la construction de l'exposé, le candidat peut conformer le découpage séquentiel de l'extrait en plan pour engager une analyse linéaire mais ce n'est qu'une solution parmi beaucoup d'autres (et sans doute pas la plus stimulante). Un plan doit préférentiellement se structurer autour d'idées fortes sous-tendues par la problématique.

L'Entretien

Le jury dirige l'entretien qui peut porter sur tous les aspects de l'exposé du candidat et/ou le cas échéant sur des points qu'il n'a pas abordés.

Il est d'abord l'occasion de lui permettre de rectifier certaines de ses erreurs en lui posant des questions ciblées. Certains, comme ce fut le cas avec *The Fastest* ou encore *Herman Slobbe*, ont reformulé « naturellement » leurs propos après avoir reconnu leur(s) approximation(s). Ce qui fut porté à leur crédit.

L'échange permet également d'approfondir une notion ou un point de l'argumentaire peu développé pendant l'exposé. Le candidat doit alors être capable de mobiliser ses connaissances et sa réception du film pour produire une pensée. Le moment est propice pour ouvrir l'extrait aux autres arts et particulièrement à l'art contemporain. Se joue ici une articulation entre le filmique et les arts plastiques qui doit être motivée par la justesse du rapprochement.

C'est évidemment moins la somme de ces renvois et de ces références que leur pertinence et donc leur degré d'affinité avec l'objet étudié qui importe. Il faut reconnaître que l'exercice est difficile puisqu'il demande une grande plasticité intellectuelle. Beaucoup de candidats ne parviennent pas à élaborer une telle construction à partir des questions qui leur sont posées. Ceux qui réussissent se hissent immédiatement à un niveau d'excellence particulièrement stimulant pour le jury.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

6.3.5. ENTRETIEN DE CULTURES ARTISTIQUES SUR LE DOMAINE DE LA PHOTOGRAPHIE

Bilan

Le jury a assisté à des soutenances de candidats diversement préparés : si certains entretiens étaient véritablement excellents, répondant aux attentes et exigences de l'épreuve, nous regrettons encore cette année le manque de préparation de quelques candidats à une épreuve qui nécessite connaissances, agilité intellectuelle et perspicacité.

Les connaissances techniques, historiques, culturelles, artistiques et esthétiques du médium photographique sont fondamentales afin de nourrir l'analyse des documents et d'attester d'un recul critique. Si tous les candidats analysent ce que représente chaque photographie de leurs sujets, ils doivent le faire en se posant la question des moyens et des enjeux de l'acte photographique. Ainsi, il n'est pas possible pour un candidat d'effectuer une analyse croisée pertinente des procédés et des processus de création d'œuvres photographiques, s'il ne sait pas ce qu'est une épreuve sur papier salé d'après un négatif papier de 1850 et une planche contact de Sabine Weiss réalisée en 1954. C'est la maîtrise des connaissances associée au recul critique qui ont permis aux meilleurs candidats de problématiser explicitement leur réflexion à l'issue de leur analyse et d'élever le niveau de leurs entretiens avec le jury.

La forme de l'épreuve

L'épreuve consiste en un entretien sans préparation ne pouvant dépasser 30 minutes. Au début de l'entretien, le candidat dispose d'une à deux minutes pour prendre connaissance du sujet qui est diffusé sur un écran d'ordinateur et projeté sur un tableau blanc de la salle d'examen. Le candidat peut prendre des notes sur des feuilles de brouillon. Il dispose également de marqueurs effaçables de différentes couleurs tout au long de l'entretien. Le sujet est constitué de deux reproductions d'œuvres photographiques accompagnées de légendes permettant de les identifier avec exactitude. À l'issue de cette prise de connaissance, le candidat est invité à se livrer à une analyse croisée des documents iconiques du sujet qui aboutit à une problématique formulée au jury. Rappelons que cette problématique s'énonce de manière explicite sous une forme interrogative, en ciblant un problème, c'est-à-dire un obstacle cognitif lié au médium photographique. Lors de cette analyse croisée, le candidat n'est pas interrompu par le jury à moins qu'il ne manifeste le besoin d'être relancé. Par la suite, le jury interroge le candidat afin de préciser, expliciter, approfondir ou faire évoluer ses propos. Tout au long de son analyse et des échanges avec les membres de jury le candidat peut utiliser le tableau pour écrire du texte, réaliser des schémas ou des croquis.

Constats positifs

- Le jury a apprécié les analyses croisées, les propos explicites, les candidats articulant à la fois de bonnes connaissances du médium photographique et une culture générale élargie à d'autres domaines artistiques et culturels.
- Il est apprécié que les candidats fassent preuve de recul critique tout au long de l'entretien en hiérarchisant les constituants plastiques, les notions et les questionnements, qui donnent du sens à leur analyse pour aboutir logiquement à une problématisation.
- Les candidats peuvent ne pas connaître les œuvres et les artistes proposés dans leurs sujets. Dans ce cas, il est apprécié qu'ils maîtrisent une méthodologie d'analyse croisée et de problématisation pour s'adapter efficacement à chaque sujet. D'ailleurs, certains candidats ne connaissant pas les œuvres ont fait preuve d'honnêteté intellectuelle en avançant des hypothèses pertinentes, ce qui a été constructif.
- Il est apprécié que les candidats utilisent le tableau blanc pour tracer les contours d'éléments importants dans les images, pour rendre visibles les lignes organisant les images photographiques, pour effectuer des schémas et des croquis, pour écrire les mots clés de la problématique et formuler le problème.
- Enfin, si ce concours n'est pas une épreuve de pédagogie, il est attendu que les candidats témoignent de compétences utiles au métier d'enseignant : être explicite, savoir écouter, savoir faire évoluer sa pensée au cours des échanges, savoir communiquer verbalement et non verbalement par les gestes et les langages artistiques.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Evaluation de l'épreuve

L'évaluation repose sur une grille visant 4 capacités :

- A. Capacité du candidat à conduire une analyse croisée des termes du sujet qui témoigne de la connaissance du champ de l'option (dimensions pratiques, culturelles, artistiques) /5 points
- B. Capacité du candidat à étayer et prolonger l'investigation du dossier de l'option à partir d'une problématique /5 points
- C. Capacité du candidat à développer un propos structuré, clair, précis, et à réagir aux questions du jury /5 points
- D. Capacité du candidat à exploiter et articuler différents moyens de communication (exposé verbal, trace écrite, démonstration graphique) 5/points

A – Analyse croisée et connaissances

L'analyse doit être croisée et non pas comparative, c'est-à-dire que le candidat doit discerner les constituants plastiques, les notions et les questionnements plasticiens les plus pertinents pour aboutir à une problématisation qui l'engage dans un parti-pris spécifique.

Les constituants plastiques importants en photographie sont : le point de vue du photographe, l'angle de prise de vue, le cadrage, le recadrage, le champ, le hors champ, les plans, la profondeur de champ, la technique photographique, l'exposition, le temps de pose, le tirage, la netteté, le flou, etc.

Les notions font référence à celles inscrites dans les programmes d'arts plastiques du collège au lycée : forme, espace, lumière, couleur, matière, geste, support, outil, temps, corps.

Les questionnements sont relatifs à la représentation, aux enjeux artistiques, à la figuration, à la non-figuration, à la matière, à la matérialité, à la présentation, à la monstration et la diffusion, au contexte, à la réception, à la réalisation, au travail de l'œuvre, etc.

Nous conseillons aux candidats de :

- Ne pas se contenter d'une analyse descriptive ni comparative.
- Prendre en compte toutes les légendes, susceptibles de délivrer des informations significatives pour l'analyse.
- Éviter les analyses formatées en choisissant les constituants plastiques, les notions et les questionnements qui font sens et qui éclairent la problématique. Là encore, faire preuve de discernement, opérer des choix car il n'est pas possible de tout analyser dans le temps imparti.
- Dégager clairement le ou les questionnements qui vont construire la problématique.
- S'appuyer sur des références ciblées, autant plasticiennes que théoriques et culturelles.

B- Problématisation

« Problématiser ce n'est pas discuter de son opinion ; problématiser nécessite de se situer dans un champ de questions intellectuellement légitimes. Il faut avoir des connaissances pour se poser des problèmes. Il n'y a de problème que sous un horizon de savoirs, qu'à partir de perspectives qui mettent ensemble ou excluent un certain nombre de données, qui permettent d'interroger, d'interpréter la réalité ou les faits sous une certaine lumière, sous un certain point de vue. Cet ensemble on l'appellera une problématique. »⁶

« Problématiser [...] consiste donc à rechercher en quoi il y a problème aujourd'hui sur le plan de l'instauration ou de la perception des œuvres. Les problématiques peuvent avoir une coloration plastique, sémantique ou esthétique. »⁷ « Ainsi, la problématique est d'abord mise au jour de questionnements au niveau du champ artistique, ce sera ensuite le choix de remettre une de ces questions en question [...] »⁸ en définissant un problème.

Nous conseillons aux candidats de :

- Ne pas formater la problématisation de manière générale au risque qu'elle convienne à n'importe quel sujet de l'épreuve ce qui atteste d'un manque de recul critique et de parti pris. Plusieurs candidats nous ont proposé le

6. Jean-Paul Falcy, Michel Tourneux, Jacques Lambert, Marc Legrand, Marc Buonomo, Patrice Allard, Bernard Veck, Simone Guyon, Guy Rumelhard, *In avant-propos, Questions, problème, problématique. La problématique d'une discipline à l'autre*, édition ADAPT, 1997.

7. Bernard-André Gaillot, *ARTS PLASTIQUES, Éléments d'une didactique critique*, Paris, PUF, 1997.

8. *ibid.*



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

problème « Est-ce que la photographie est une représentation du réel ? » ou formulé autrement « Ce que l'on voit dans une photographie est-ce la réalité ? ».

- Formuler explicitement la problématique et le problème en lien avec l'analyse croisée et le sujet donné.
- Formuler une problématique et un problème en restant dans le domaine artistique de la photographie, et non pas en glissant vers le domaine sociétal, comme il nous a été donné à entendre lors de cette session.

C- Propos structuré et réaction aux questions du jury

Nous conseillons aux candidats de :

- Développer un propos structuré dans le cadre de cette épreuve sans préparation, en annonçant un plan, en prévoyant une introduction et une conclusion à l'entretien.
- S'entraîner régulièrement et acquérir une méthodologie suffisamment ouverte pour choisir rapidement les constituants plastiques, les notions et les questionnements les plus pertinents à analyser en fonction de chaque sujet donné.
- Faire preuve de recul critique pendant tout l'entretien en argumentant ses propos.
- Faire évoluer au fil de l'entretien la formulation du problème pour qu'il soit compréhensible en une phrase simple et adaptée au sujet. Le jury attend une agilité intellectuelle et une réactivité du candidat pendant l'épreuve.

D- Communication

- L'épreuve étant un oral, le candidat peut faire usage des différents langages verbaux, visuels et gestuels à disposition : il est possible de se déplacer, dessiner, écrire au tableau, etc.
- Eviter un débit monotone ou un monologue ininterrompu. L'interaction avec les membres du jury vise à aider le candidat à approfondir, expliciter, clarifier ou orienter son développement.



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Liste des œuvres présentées dans les sujets

Gjon MILI (1904-1984), *Pablo Picasso dessine une figure allégorique dans l'air en utilisant une lampe torche*, Vallauris, France, 1949, tirage moderne à l'encre au charbon (piézographie) sur papier baryté Hahnemühle, 60 x 46 cm.

Rosa BONHEUR (1822-1899), *Cheval de face avec son palefrenier, vers 1892, cyanotype avec graphite et rehauts de gouache blanche sur fin papier vélin, 22,5 x 16,5 cm. By-Thomery, château de Rosa Bonheur © Château de Rosa Bonheur, By Thomery*

Lee MILLER (1907-1977), *Portrait de l'Espace*, 1937, épreuve gelatino-argentique, 37 x 26,2 cm. © Lee Miller archives 2002. Neil

ARMSTRONG (1930-2012), *Buzz Aldrin sur la Lune*, 1969, épreuve en couleurs. Time & Life Pictures/Getty Images.

Aloïs LÖCHERER (1815-1862), *Le transport de la statue de la Bavière à Theresienwiese*, 1850, épreuve sur papier salé d'après un négatif papier, 25 x 23 cm. Cologne, Ludwig Museum.

Sabine WEISS (1924-2021), détail de la *Planche-contact de Françoise Sagan chez elle, Paris*, 1954.

Felice BEATO (1832-1909), *Koboto Santaro*, 1868, épreuve à l'albumine argentique colorisée à la main. **Getty Museum.**
Zanele MUHOLI (1972-), *Qiniso, The Sails [Les Voiles], Durban, 2019. Courtesy of the Artist and Stevenson, Cape Town/Johannesburg and Yancey Richardson, New York © Zanele Muholi.*

Charles NÈGRE (1820-1880), *Autoportrait de Charles Nègre dans son atelier*, 1875, Photographie sur papier albuminé. Musée d'Art et d'Histoire de Provence.

Ouka LEELE (1957-), *Escuela de romanos [École des Romains]*, 1980, photographie noir et blanc avec aquarelle, dimensions inconnues, Courtesy Ouka Leele, © ADAGP, Paris

Dora MAAR (1907-1997), *Composition avec chaise miniature et rideau*, 1930, épreuve argentique d'époque, tirée par contact, contrecollée sur pochette en papier cristal, 26 x 26cm, (40 x 30 cm support)

David LA CHAPELLE (né en 1963), *Le désastre d'Ewan McGregor-Dollhouse*, 2007, Impression chromogénique (c-print), 76,2 x 101,6 cm, Collection privée, Los Angeles.

Louis PIERSON (1846-1934), *La Comtesse de Castiglione et son fils*, vers 1864, épreuve sur papier albuminé à partir d'un négatif au collodion humide, musée d'Unterlinden, Colmar, 12 x 15 cm

Annie LEIBOVITZ (née en 1949), *Portrait de la Reine Elizabeth II dans le salon blanc*, Buckingham Palace, Londres, 2007, archival pigment print, 101,6 x 152,4 cm

Anthony AZIZ (né en 1961) + Sammy KUCHER (né en 1958), *Série Dystopia*, Zoé, 1994-1995, C-Print, 50 x 40 cm

Boris ELDAGSEN (né en 1970), *Pseudomnesia : The Electrician*, image conçue par le générateur d'image DALL-E 2, primée au Sony World Photography Awards 2023, (le prix a été refusé par l'auteur).

Ernest James BELLOCK (1873-1949), *Storyville, portrait d'une femme*, vers 1912, Tirage gélatino-argentique à partir d'un négatif verre. Imprimé par Lee Friedlander, vers 1980 Auteur Anonyme, *Lost and found project (Projet perdu et trouvé)*, Japon, 2011.

John BURKE (1843-1900), *Portrait d'un homme avec des trophées de chasse*, 1880, épreuve sur papier albuminé, Musée d'Ethnologie, Berlin.

David LA CHAPELLE (né en 1963), *Elton John*, 1997, impression chromogénique, 24.9 x 20 cm



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

Hannah HOCH (1889-1978), *Fashion show*, 1935, technique mixte, collage Saul LEITER
(1923-2013), *Sans titre*, boîte numéro 3, tirage couleur contemporain à partir d'une diapositive, années 60,
Fondation Saul Leiter 2022

- Jojakim CORTIS et Adrian SONDEREGGER, *Making of 'Grand Prix ACF' by Jacques Henri Lartigue*, 1913 (Making of de 'Grand Prix ACF' par Jacques Henri Lartigue, 1913), 2016 Maurice DURVILLE,
Groupe de photographes, 1960
- CRAIYON, *Jesus taking a selfie at the Last Supper (Jésus prenant un selfie lors de la Cène)*, image générée par une intelligence artificielle, auteur anonyme, 2023
Thomas DEMAND, *Gangway*, 2001, tirage chromogène sur diasec, 225x180cm

6.3.6. THÉÂTRE

Protocole

Chaque candidat se voit proposer un sujet, comportant le titre du spectacle, le nom du metteur ou de la metteuse en scène, l'année de création. L'épreuve prend la forme d'un oral de 30 minutes comprenant le temps de projection suivi d'un entretien avec le jury sans préparation. Un extrait de 2 mn environ lui est présenté deux fois successivement. Il peut prendre des notes pendant les deux visionnages. Afin de lancer l'entretien avec le jury, le candidat est invité à proposer une analyse de l'extrait dans le cadre d'une dizaine de minutes. Puis, pendant le temps restant, le jury l'interroge pour lui permettre de revenir sur un élément de son exposé, compléter tel ou tel point, ouvrir la discussion sur ses connaissances théoriques, son rapport au théâtre, etc.

Bilan de l'épreuve

Le jury est attentif à la qualité des analyses, à la justesse des observations, à la bonne structuration du commentaire, à l'aisance de l'expression orale. L'analyse doit s'appuyer sur une description fine et rigoureuse des constituants de l'extrait de spectacle présenté : jeu de l'acteur, scénographie, costumes, éléments scéniques (vidéo, bande-son, lumière, documents, objets). Cette description doit permettre de dégager les lignes de force de la mise en scène et de s'interroger sur les effets qu'elle produit sur le spectateur. Il s'agit de dégager une problématique en mobilisant des connaissances pertinentes en matière d'histoire des spectacles : les spectacles proposés étant toujours récents, il est nécessaire de bien maîtriser les enjeux liés aux écritures scéniques contemporaines. Le jury est également attentif à un emploi précis et adapté du lexique théâtral. Il apprécie de voir le candidat mobiliser à bon escient des souvenirs de spectacle, ou établir des liens entre le domaine des arts plastiques et celui des arts de la scène. Pour rappel, il est attendu du candidat qu'il prenne véritablement en compte la singularité de l'extrait proposé pour fonder son analyse. Il est également demandé que le candidat interagisse avec le jury en tenant compte des questions posées. Enfin, peut-être est-il bon de rappeler que la question de la mise en scène du candidat (par lui-même) n'est pas l'objet de cette épreuve.

Sujets proposés cette année

- **Les Damnés**, d'après le film *La Caduta degli dei (Les Damnés)* réalisé par Luchino Visconti, scénario de Luchino Visconti, Nicola Badalucco et Enrico Medioli, 1969. Mise en scène de Ivo Van Hove avec les comédiens de la Comédie française. Extrait de la représentation au festival d'Avignon du 6 au 16 juillet 2016 (dates de premières représentations de ce spectacle).
- **L'Enfant Océan**, d'après *L'Enfant Océan* de Jean-Claude Mourlevat.
Mise en scène de Frédéric Sonntag.



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

Liberté
Égalité
Fraternité

Extrait des représentations au Théâtre-Sénart à Lieusaint en novembre 2019.

Bibliographie indicative

- Odette Aslan, *Le Corps en jeu*, Paris, CNRS Editions, coll. « Arts du spectacle », 1996.
- Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Folio Essais, 2006.
- Daniel Bougnoux, *La crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2006.
- Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2016 [2013].
- André Degaine, *Histoire du théâtre dessinée*, Paris, Nizet, 2000.
- Florence Fix, Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Le cœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2009.
- Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002 [éd. allemande : 1999].
- Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Figurations du spectateur*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- Olivier Neveux, *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013.
- Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996.
- Béatrice Picon-Vallin, *La scène et les images*, Paris, CNRS, 2004.
- Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- Jean-Pierre Rynqaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod, 1991.
- Anne Surgers, *Scénographies du théâtre occidental*, Nathan, 2000, rééd. 2004.
- Bruno Tackels, *Les écritures de plateau : état des lieux*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2015.

Dictionnaires

- Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, 2008.
- Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2002.
- Arnaud Ryckner, *Les mots du théâtre*, Presses Universitaires Mirail, 2010.
- Jean-Pierre Sarrazac (dir.) *Lexique du Drame Moderne et Contemporain*, Circé, 2010.

Reuves

- *Études théâtrales*
- *Alternatives théâtrales*
- *Théâtre / Public*
- *Agôn. Revue des arts de la scène*

6.3.7. DANSE

Conseils aux candidates et candidats de l'option danse :

- Choisir d'emblée un point de vue, permettant d'organiser la présentation autour d'un axe problématique affirmé. Il n'est pas possible de tout aborder, mais il importe de choisir une entrée qui offre la possibilité de



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

construire une approche singulière de l'œuvre de façon claire, qui ouvre sur des pistes de réflexions plus générales.

- Appuyer les analyses sur des méthodes, des outils et un vocabulaire spécifiques, adaptés tant au champ de la danse qu'à celui des arts plastiques.
- Ne pas hésiter à assumer un regard de plasticien, en utilisant les savoirs liés à l'analyse des images par exemple (cadrages, plans, ...) et de la scénographie.
- Argumenter les références mentionnées, tant dans le champ de la danse que dans celui des arts plastiques, et penser à tisser des liens entre les deux domaines (liens qui peuvent être thématiques, esthétiques, procéduraux, scénographiques...).
- S'agissant de spectacle vivant, il est conseillé de penser en termes d'expérience ; on pourra aussi questionner la perception de l'œuvre d'un triple point de vue, du ou de la chorégraphe, des interprètes, du public. Mais ne pas oublier non plus qu'il s'agit d'une captation vidéo.

Par ailleurs, le jury souligne les points suivants:

- Les candidats se doivent d'affiner leur expertise et leur expérience dans le domaine en assistant à des spectacles et en s'entraînant à en extraire des pistes de réflexion.
- Le jury apprécie les prestations orales témoignant d'une sensibilité artistique liant danse et arts plastiques.
- L'exposé et les échanges qui suivent doivent mettre en évidence des compétences relatives à la discipline enseignée et à l'option danse.
- Rappelons enfin que le travail d'analyse ne doit pas se limiter à une description d'image(s), mais doit s'inscrire dans une réflexion personnelle, argumentée et construite.