



**MINISTÈRES  
ÉDUCATION  
JEUNESSE  
SPORTS  
ENSEIGNEMENT  
SUPÉRIEUR  
RECHERCHE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

**Direction générale des ressources humaines**

## **RAPPORT DU JURY**

**SESSION 2025**

**Concours : Agrégation externe**

**Section : Arts Plastiques**

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

<b>1.</b>	<b>CADRE REGLEMENTAIRE .....</b>	<b>3</b>
<b>2.</b>	<b>PROGRAMME POUR LA SESSION 2025 DU CONCOURS EXTERNE DE L'AGREGATION ARTS PLASTIQUES.....</b>	<b>8</b>
2.1.	Épreuve écrite d'esthétique et sciences de l'art .....	8
2.2.	Épreuve écrite d'histoire de l'art .....	12
<b>3.</b>	<b>CHIFFRES CLES, ELEMENTS STATISTIQUES .....</b>	<b>25</b>
3.1.	Admissibilité.....	25
3.2.	Admission.....	25
<b>4.</b>	<b>INTRODUCTION PAR LE PRESIDENT DU CONCOURS.....</b>	<b>27</b>
4.1.	Contextualisation des données chiffrées .....	27
4.2.	Sens et usage du rapport.....	28
<b>5.</b>	<b>ÉPREUVES DE LA PHASE D'ADMISSIBILITE DE L'AGREGATION EXTERNE D'ARTS PLASTIQUES .....</b>	<b>30</b>
5.1.	ÉPREUVE D'ESTHETIQUE ET SCIENCES DE L'ART .....	30
5.2.	ÉPREUVE ECRITE D'HISTOIRE DE L'ART .....	36
5.3.	ÉPREUVE DE PRATIQUE PLASTIQUE ACCOMPAGNÉE D'UNE NOTE D'INTENTION .....	43
<b>6.</b>	<b>ÉPREUVES DE LA PHASE D'ADMISSION DE L'AGREGATION EXTERNE D'ARTS PLASTIQUES .....</b>	<b>48</b>
6.1.	ÉPREUVE DE PRATIQUE ET CREATION PLASTIQUES : REALISATION D'UN PROJET DE TYPE ARTISTIQUE.....	48
6.2.	ÉPREUVE DE LEÇON .....	55
6.3.	ENTRETIEN DE CULTURES ARTISTIQUES.....	61
6.3.1.	OPTION ARCHITECTURE ET PAYSAGE.....	61
6.3.2.	OPTION ARTS APPLIQUES-DESIGN .....	63
6.3.3.	OPTION CINEMA ET ART VIDEO .....	64
6.3.4.	OPTION DANSE.....	68
6.3.5.	OPTION ARTS NUMERIQUES .....	70

## 1. CADRE REGLEMENTAIRE

### **ARRETE DU 30 MARS 2017 MODIFIANT L'ARRETE DU 28 DECEMBRE 2009 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 2025 DU CONCOURS EXTERNE DE L'AGREGATION ARTS PLASTIQUES

### 2.1. Épreuve écrite d'esthétique et sciences de l'art

#### Les mondes de l'art (2025,2026,2027)

*Cette bibliographie se veut restreinte afin de cibler des enjeux précis et déterminés sur le thème au programme. Elle n'est ni exhaustive ni exclusive d'autres pistes de lecture. Certains ouvrages épuisés pourront être consultés en bibliothèque.*

ADORNO Theodor, *L'Art et les arts* (1967), trad. J. Lauxerois et P. Szendy, Paris : Editions Desclée de Brouwer, 2002.

ARENDT Hannah, « La crise de la culture », in *La Crise de la culture, Huit exercices de pensée politique* (1972), chapitre 6, trad. sous la direction de P. Lévy, Paris : Gallimard, 1989.

BAQUÉ Dominique, *Pour un nouvel art politique, de l'art contemporain au documentaire*, Paris : Flammarion, 2004.

BECKER Howard S., *Les Mondes de l'art* (1982), trad. J. Bouniort, Paris : Flammarion, 2010.

BECKER Howard S., Entretien, « Howard S. Becker et Alain Pessin : Dialogue sur les notions de Monde et de Champ », *Sociologie de l'Art*, 2006/1 (OPuS 8), p. 163-180.

BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (dernière version, 1939), in *Œuvres*, t. II, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris : Gallimard, 2000.

BENJAMIN Walter, « Sur quelques thèmes baudelairiens » (1939), in *Œuvres*, t. III, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris : Gallimard, 2000.

BERGSON Henri, *Le Rire* (1900), chapitre 3, Paris : PUF, 1990.

BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon : Les Presses du réel, 2001.

BOURRIAUD Nicolas, *Postproduction*, Dijon : Les Presses du réel, 2003.

BOURDIEU Pierre, DARBEL Alain, *L'Amour de l'art, Les musées d'art européens et leur public*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1966.

BOURDIEU Pierre, « Le marché des biens symboliques », in *L'Année Sociologique*, 3ème série, tome 22, 1971, Paris : PUF, p. 49-126.

BÜRGER Peter, *Théorie de l'avant-garde* (1974), trad. J.-P. Cometti, Paris : Questions théoriques, 2013.

CHATEAU Dominique, *La Question de la question de l'art*, chapitre 3 « Le monde de l'art », Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2018.

COMETTI Jean-Pierre, *Art et facteurs d'art, Ontologies friables*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012.

COMETTI Jean-Pierre, *La Nouvelle Aura. Économies de l'art et de la culture*, Paris : Questions théoriques, 2016.

DANTO Arthur, « Le monde de l'art » (1964), in D. Lories (éd.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris : Klincksieck, 1988.

DANTO Arthur, *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art* (1981), trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris : Seuil, 1989.

DAVILA Thierry, *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle* (2002), Paris : Éditions du Regard, 2007.

DE L'ESTOILE Benoît, *Le Goût des autres, De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Paris : Flammarion, 2010.

DEWEY John, *Le Public et ses problèmes* (1927), trad. J. Zask, Paris : Gallimard, 2010.

DICKIE Georges, « Le mythe de l'attitude esthétique » (1964), in D. Lories (éd.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris : Klincksieck, 1988.

DICKIE George, « Définir l'art » (1973), in G. Genette (dir.), *Esthétique et poétique*, Paris : Seuil, 1992.

DICKIE George, « La nouvelle théorie institutionnelle de l'art » (1983), trad. B. Turquier et P. Saint-Germier, in *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 17, "Que faire des institutions?", 2009, p.211-227.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Album de l'art à l'époque du "Musée imaginaire"*, Paris : Hazan, 2013.

DELACOURT Sandra, *L'Artiste-chercheur, un rêve américain au prisme de Donald Judd*, Paris : B42, 2019.

DESCOLA Philippe, *La Composition des mondes*, Paris : Flammarion, 2017

DESCOLA Philippe, *Les Formes du visible*, Paris : Seuil, 2021.

DIDEROT Denis, *Les Salons* (1759-1781), Paris : Gallimard, 2008.

DUCHAMP Marcel, *Duchamp du signe* (2005), Paris : Flammarion, 2013.

DUMONT Fabienne (dir.), *La Rébellion du Deuxième Sexe : l'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Dijon : Les Presses du réel, 2011.

FIEDLER Konrad, *Sur l'origine de l'activité artistique* (1887), trad. I. Parvu, I. Rotermund et al., Paris : Rue d'Ulm, 2008.

FOCILLON Henri, *Vie des formes*, (1943), Paris : Presses universitaires de France, 1993.

FONCUBERTA Joan, *Manifeste pour une post-photographie*, Arles : Actes Sud, 2022.

GLISSANT Édouard, *Traité du tout-monde, Poétique IV*, Paris : Gallimard, 1997.

GLISSANT Édouard, « Le chaos-monde : pour une esthétique de la Relation », in *Introduction à une poétique du divers*, Paris : Gallimard, 1996, p. 81-107.

GLISSANT Édouard, « Monde, Mundus, Mondi », in *Une nouvelle région du monde, Esthétique I*, Paris : Gallimard, 2006, p. 21-76.

GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes* (1978), Nîmes : Editions Jacqueline Chambon, 1992.

GOODMAN Nelson, *Langages de l'art* (1976), Paris : Fayard, 2011.

GRENIER Catherine (dir.), *Art et mondialisation - Anthologie de textes de 1950 à nos jours*, Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2013.

GREENBERG Clement, « Avant-garde et kitsch » (1939), in *Art et Culture. Essais critiques*, trad. A. Hindry, Paris : Macula, 2014, p. 13-33.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique* (1835), Tome 1, Introduction et chapitre III , trad. C. Bénard, revue et complétée par B. Timmermans et P. Zaccaria, Paris : Le Livre de Poche, 1997.

HEINICH Nathalie et SHAPIRO Roberta (dir.), *De l'artification. Enquête sur le passage à l'art*, Paris : Éditions de l'EHESS, 2012.

HENNION Antoine, GOMART Emilie, MAISONNEUVE Sophie, *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris : La Documentation française, 2001.

JIMENEZ Marc, « L'art contemporain pense le monde », in *Figures de l'Art. Revue d'études esthétiques*, «L'esthétique aujourd'hui ? », n°10, 2005, p. 221-231.

KRACAUER Siegfried, *L'Ornement de la masse. Essai sur la modernité weimarienne* (1920-1931), trad. S. Cornille, Paris : La Découverte, 2008.

LEVINSON Jerrold, "Pour une définition historique de l'art", in *L'Art, la musique, l'histoire*, trad. J.-P. Cometti et R. Pouivet, Paris : Éditions de l'éclat, 1998.

LEVI-STRAUSS Claude, « La science du concret », in *La Pensée sauvage*, 1962, Paris : Gallimard, 1990, p. 12-49.

MACEL Christine (dir.), *L'Art à l'ère de la globalisation, modernités et décentrement*, Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2022.

MALDINEY Henri, *Avènement de l'œuvre*, Saint-Maximin : Théétète Éditions, 1997.

MALRAUX André, *Le Musée imaginaire*, Paris : Gallimard, 1965.

MERLEAU-PONTY Maurice, *La Prose du monde*, (1969), Paris : Gallimard, 1992.

MILLET Catherine, « L'art et le monde », in *L'Art contemporain, histoire et géographie*, (1997), Paris : Flammarion, 2006, p. 157-171.

MOINEAU Jean-Claude, *L'Art dans l'indifférence de l'art*, Paris : PPT éditions, 2001.

MOULIN Raymonde, *Le Marché de l'art : Mondialisation et nouvelles technologies* (2001), Paris : Flammarion, 2003.

MORRIS William, « L'art en Ploutocratie », in *Contre l'art d'élite*, Paris : Hermann, 1985, p. 37-64.

MICHAUD Yves, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris : Stock, 2003.

NOCHLIN Linda, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, Paris : Jacqueline Chambon, 1993.

PLATON, *La République, livre X*, trad. fr. Georges Leroux, Paris : Flammarion, 2016.

PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris: Gallimard, coll. Quarto, 1999, p. 2253-2299.

QUEMIN Alain, « L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international : la place des pays "périphériques" à "l'ère de la globalisation et du métissage" ». In *Sociologie et sociétés*, volume 34, numéro 2, automne 2002, p. 15–40.

QUINTYN Olivier, *Valences de l'avant-garde. Essai sur l'avant-garde, l'art contemporain et l'institution*, Paris : Questions Théoriques, 2015.

RANCIERE Jacques, *Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris : Galilée, 2011.

ROCHLITZ Rainer, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris : Gallimard, 1994.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles (1758)*, Paris : Flammarion, 2003.

SCHAEFFER Jean-Marie, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup>*, Paris : Gallimard, 1992.

SCHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation (1818)*, livre III (§ 34-38 et 52), trad. A. Burdeau, Paris : PUF, 2014.

SIMMEL Georg, « Le cadre. Un essai esthétique », in *Le Cadre et autres essais*, Paris : Gallimard, 2003.

SHUSTERMAN Richard, *La Fin de l'expérience esthétique*, trad. J.-P. Cometti, F. Gaspari et A. Combarous, Pau : Publications de l'Université de Pau, 1999.

SHUSTERMAN Richard, *L'Art à l'état vif, La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire (1992)*, trad. C. Noille, Paris : Éditions de l'éclat, 2018.

SOURIAU Etienne, *La Correspondance des arts*, Paris : Flammarion, 1969.

TAFFIN Dominique (dir.), *Du Musée colonial au musée des cultures du monde*, Actes du colloque organisé par le Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie et le centre Georges-Pompidou, 3-6 juin 1998, Paris : Maisonneuve et Larose, 2000.

WARIN François, *La Passion de l'origine. Essai sur la généalogie des arts premiers*, Paris : Ellipses, 2006.

WITTGENSTEIN Ludwig, « Leçons sur l'esthétique » (1938), trad. J. Fauve, in *Leçons et conversations*, Paris : Gallimard, 1992.

ZHONG MENGUAL Estelle, *Apprendre à voir, le point de vue du vivant*, Arles : Actes Sud, 2021.

## 2.2. Épreuve écrite d'histoire de l'art

- Question portant sur la période du XX<sup>e</sup> siècle à nos jours

### Les figurations de 1960 à nos jours

#### Introductions & Panoramas

BANG LARSEN Lars, BLASE Christoph, DZIEWIOR Yilmaz (et al.), Art at the Turn of the Millennium, Köln, Taschen GmbH, 1999.

CHALUMEAU Jean-Luc, Histoire de l'art contemporain, Paris, Klincksieck, 1994.

DENIZEAU Gérard, Panorama de l'art contemporain, Paris, Larousse, 2015, rééd. 2022.

MILLET Catherine, L'art contemporain : Histoire et géographie, Paris, Flammarion, 2022.

RAGON Michel (dir), Cinquante ans d'art vivant : chronique vécue de la peinture et de la sculpture, 1950-2000 : Abstraction, Informel, Tachisme, Cobra, Art brut, Nouvelle figuration, Nouveau réalisme, Lettrisme, Ecole de New York, Ecole de Londres, Pop art, Cinétisme, etc., Paris, Fayard, 2001.

#### Études & Synthèses (Incluant Les Collectifs)

ADAMO Amélie, Une histoire de la peinture des années 1980 en France, Paris, Klincksieck, 2010.

AMELINE Jean-Paul (dir.), La figuration narrative, Genève, Fondation Gandur pour l'art / Milan, 5 continents, 2017.

BERGEROT Anne (dir.), Figuration narrative - Paris 1960-1972, album de l'exposition du Grand Palais, Paris, RMN, 2008.

BONITO OLIVA Achille, Trans-avant garde international, Giancarlo Politi, Milan, 1982.

CHALUMEAU Jean-Luc, La Nouvelle Figuration. Une Histoire, de 1953 à nos jours. Figuration Narrative - Jeune Peinture - Figuration Critique, Paris, Cercle d'art, 2003, rééd. 2004.

CHALUMEAU Jean-Luc, Peinture et photographie : pop-art, figuration narrative, hyperréalisme, nouveaux pop, Paris, Chêne, 2007.

COLLECTIF, La Trans-avant-garde italienne - Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Mimmo Paladino, Artstudio n° 7, 1987.

FAROUX Renaud & LUNARDELLI Michel, Le pop art en Europe de Valerio Adami à Christian Zeimert : pop anglais, nouveau réalisme, figuration narrative, Salon de la jeune peinture, Le Kremlin-Bicêtre, Mare & Martin, 2021.

GASSIOT-TALABOT Gérard, La figuration narrative et mythologies quotidiennes, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003.

LIVINGSTONE Marco, Le pop art, Paris, Hazan, 2020.

MILLET Catherine (dir.), La figuration narrative = New figurative painting : 1960-1972, Paris : Art Press, février 2008.

PETRY Michael, Nature morte, contemporary artists reinvigorate the still-life tradition, Londres, Thames & Hudson, 2013.

PRADEL Jean-Louis, La figuration narrative, Hors série Découvertes Gallimard, Paris, Gallimard / Réunion des musées nationaux, 2008.

WILSON Sarah, Figurations ± 68 : le monde visuel de la French theory, Dijon, Les Presses du réel, 2018.

### Essais & Réflexions

AUBRAL François & CHATEAU Dominique, Figure, figural Paris, L'Harmattan, 1999.

BONITO OLIVA Achille, L'Ideologia del traditore, Feltrinelli, Milan, 1976.

CHALUMEAU Jean-Luc, Où va l'art contemporain ?, Paris, Vuibert, 2002.

DANTO Arturo, La transfiguration du banal ; une philosophie de l'art, Paris, Seuil / Revue poétique, 1989.

DEGAND Léon, Abstraction, figuration : langage et signification de la peinture, Paris, Cercle d'art, 1988.

DELEUZE Gilles, Francis Bacon. Logique de la sensation, Paris, Seuil, L'Ordre philosophique, 2002.

DESCOLA Philippe, Les formes du visible : une anthropologie de la figuration, Paris, Le Seuil, 2021.

DIDI HUBERMAN Georges, La peinture incarnée, Paris, Minuit, 1984.

FOUCAULT Michel, La peinture photogénique, Paris, Le Point du jour, 2014.

FRANCASTEL Pierre, La Réalité figurative. Éléments structurels de sociologie de l'art, Paris, 1965, rééd. 1978.

GOMBRICH Ernst H., L'art et l'illusion, Paris, Gallimard, 1996.

KEARNEY Richard, Poétique du possible : phénoménologie herméneutique de la figuration, Paris, Beauchesne, 1984.

LYOTARD Jean François, Discours, figure, Paris, Klincksieck, 1985.

MESSORI Rita, Pour une poétique du sensible : les mots et les choses entre expérience esthétique et figuration artistique, Sesto San Giovanni, Mimésis, 2023.

PERROT Raymond, De la narrativité en peinture : essai sur la figuration narrative et sur la figuration en général, Paris ; Budapest ; Torino : L'Harmattan, 2005.

TRONCY Éric, Le colonel Moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier – Textes 1985-1998, Paris, Les presses du réel, 1998.

### Sélection De Catalogues D'exposition (à l'exception des monographies d'artistes)

Bad Painting, James Albertson, Joan Brown, Eduardo Carrillo, James Chatelain, CPLY [William Copley], Charles Garabedian, Robert Chambliss Hendon, Joseph Hilton, Neil Jenney, Judith Linhares, P. Walter Siler, Earl Staley, Shari Urquhart, William Wegman, New York, New Museum of Contemporary Art New York, 1978.

Bare Life : Bacon, Freud, Hockney and others : London artists working from life 1950 – 80, exposition, Catherine Lampert & Tanja Pirsig-Marshall (dir.), LWL - Museum für Kunst und Kultur, Münster 8.11.2014 – 22.2.2015, Hirmer, 2014.

Cher Peintre... Lieber Maler... Dear Painter... : peintures figuratives depuis l'ultime Picabia, exposition, Paris, Centre Pompidou, 12 juin - 2 septembre 2002 ; Vienne,

Kunsthalle Wien, 20 septembre 2002 - 1er janvier 2003 ; Francfort, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 14 janvier 2003 - 6 avril 2003, Alison M. Gingeras (dir.), Paris : Editions du Centre Pompidou ; Vienne : Kunsthalle Wien.

Figuration narrative : Paris 1960-1972, catalogue d'exposition, Jean-Paul Ameline et Bénédicte Ajac (dir.), Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 16 avril - 13 juillet 2008, Institut Valencià d'Art Modern, Valence, 19 septembre 2008 - 11 janvier 2009, Paris : Réunion des musées nationaux, éd. Flammarion, 2008.

Figuration narrative, exposition du 24 mai au 30 juin 1985, Galerie des Arènes, Galerie Jules Salles, Chapelle des Jésuites, Nîmes, Gérald Gassiot-Talabot (dir.), Nîmes : Ville de Nîmes, 1985.

Figurations. Un autre art d'aujourd'hui, exposition, Hyères, Maison Caillebotte, du 13 Mai au 23 octobre 2023, Guy Boyer (dir.), Yerres, Maison Caillebotte ; In Fine, éditions d'art, 2023.

Figurez-vous... : exposition du 19 décembre 2020 au 7 mars 2021, Palais des arts et du festival, ville de Dinard, ss dir. Christophe Penot, Saint-Malo : Cristel, 2020.

Hyper sensible : un regard sur la sculpture hyperréaliste, exposition, Musée d'arts de Nantes, 7 avril - 3 septembre 2023, Katell Jaffrès & Didier Semin (dir.), Milano : Silvana editoriale, 2023.

Immortelle : vitalité de la jeune peinture figurative française, exposition, Montpellier, MO.CO., 11 mars - 7 mai 2023, Amélie Adamo (dir.), Milan, Silvana editoriale / M.O.C.O Montpellier contemporain, 2023.

La figuration libre, historique d'une aventure : Combas, Di Rosa, Blanchard, Boisrond, Basquiat, Haring..., exposition, Musée Paul Valéry, Sète, 3 juillet-15 novembre 2015, Sète, Musée Paul Valéry ; EMP, 2015.

La figuration narrative, exposition du 24 juin au 3 septembre 2000, Villa Tamaris, La Seyne-sur-Mer ; du 8 septembre au 29 octobre 2000 au Kunst Museum de Bergen ; du 19 janvier au 10 mars 2001 au Reykjavik Art Museum, Reykjavik, Jean-Louis Pradel (dir.), La Seyne-sur-Mer : Villa Tamaris ; Paris : Hazan, 2000.

La figuration narrative : Fragments 2, exposition, Galerie Raymond Dreyfus, 17 mai - 2 juin 1990, Paris : Galerie Raymond Dreyfus, 1990.

La figuration narrative dans les collections publiques, exposition, musée des beaux-arts d'Orléans, 21 décembre 2005 - 19 mars 2006 ; Dole, musée des beaux-arts, 7 avril - 2 juillet 2006, commissariat Jean-Luc Chalumeau, Anne Dary, Isabelle Klinka-Ballesteros, Dole : Musée des beaux-arts ; Orléans : Musée des beaux-arts, 2005.

La résistance des images, exposition, Patinoire royale, Bruxelles, 25 avril - 31 juillet 2015, textes de Jean-Jacques Aillagon, Roxana Azimi, Guillaume Picon, Bruxelles : Editions de la Patinoire Royale, 2015.

Les nouveaux fauves / Die neuen Wilden, exposition, Wolfgang Becker (éd.), Aachen, Neue Galerie, Aachen, 1980.

Libres figurations années 80, exposition, Landerneau, Fonds Hélène & Edouard Leclerc pour la culture-Couvent des Capucins, 10 décembre 2017 - 2 avril 2018, Landerneau, 2017.

Mythologies quotidiennes, exposition, 28 avril-5 juin 1977, ARC2, Musée d'art moderne de la ville de Paris, textes de Gérald Gassiot-Talabot et Jean-Louis Pradel, Paris, Musée

d'art moderne de la ville de Paris, 1977.

Neo-expressionist painting from Berlin, exposition, Tel Aviv Museum of Art, 2010, Israel Ahuva & Omer Mordechai (éd.), Tel Aviv, Tel Aviv Museum of Art, 2010.

Neue Figuration aus der Werkstatt der Malerei um 1960, exposition, München : Galerie van de Loo Projekte, 2015.

Neue Figuration : deutsche Malerei 1960-88, exposition, Kunstmuseum Düsseldorf, 20. Mai - 30. Juli 1989 ; Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 2. September - 12. November 1989, Thomas Krens, Michael Govan et Joseph Thompson (dir.), München : Prestel-Verlag, 1989.

Paris Nouvelle figuration, 1957-1965 : exposition, Paris, Galerie Kaléidoscope, 19 novembre-17 décembre 2022, 4 février-11 mars 2023, catalogue par Marie Deniau, Paris, Galerie Kaléidoscope, 2022.

Une nouvelle figuration. Appel - Bacon - Corneille - Dubuffet - Giacometti - Jorn - Lapoujade - Maryan - Matta - Saura - Staël, Jean-Louis Ferrier (dir.), Galerie Mathias Fels, 8 novembre - 8 décembre 1961. Paris, 1961.

Voir en peinture : la jeune figuration en France, expositions, Les Sables d'Olonne, MASC - musée d'art moderne & contemporain, 5 février - 28 mai 2023 ; Saint-Rémy-de-Provence, musée Estrine, 10 juin - 17 septembre 2023 ; Dole, musée des beaux-arts, 13 octobre 2023 - 3 mars 2024, Les Sables-d'Olonne / Lienart éditions, 2023.

#### Artistes : Écrits, Propos, Monographies – On pourra consulter notamment :

Arroyo, Klasen, Velickovic ou Trois aspects de la figuration contemporaine, exposition, Cloître Saint-Louis, Aix-en-Provence, 12 juillet-29 août 1982, Puyricard : Présence contemporaine, 1982.

BACON Francis, L'art de l'impossible : entretiens avec David Sylvester, Genève, Skira, 1995.

BIRO Adam, Jacques Grinberg : oeuvres = works, Paris : Cohen & Cohen. 2012.

BLUTTAL Steven (dir.), Andy Warhol Giant, Londres, Phaidon. 2006.

Clemente, exposition, Solomon R. Guggenheim foundation, New York, 2000 / Enzo Cucchi, Centre Georges-Pompidou, Paris, 1986.

COLLECTIF, Peter Klasen : une œuvre en responsabilité : œuvres de 1959 à 2021, textes d'Alain Jouffroy, Peter Klasen, Olivier Kaepelin, Bernard Vasseur, Christophe Penot, Renaud Faroux, Daniel Sibony, Charlotte Sibony, Philippe Ageon, Paris, Galerie BOA, 2021.

Galaxie Erró / Erró, générateur d'images, exposition à la Fondation Folon du 1er octobre 2016 au 29 janvier 2017 ; exposition au Salon d'Art du 17 octobre au 24 décembre 2016, Bruxelles, La Pierre d'Alun, 2016.

GÉRÉ Vanina, Les mauvais sentiments : l'art de Kara Walker, Dijon, Les Presses du réel, 2019.

GUATTARI Félix, Fromanger Cythère ville nouvelle, exposition, Paris, Fiac 1986 - Grand Palais, 24 octobre - Novembre 1986, Paris : Galerie Isy Brachot, 1986.

HARRISON Martin, Francis Bacon : catalogue raisonné, London, Estate of Francis Bacon,

2016.

Hervé Di Rosa, L'oeuvre au monde, exposition, Roubaix, La Piscine-Musée d'art et d'industrie André-Diligent, du 20 octobre 2018 au 20 janvier 2019, Roubaix, La Piscine-Musée d'art et d'industrie de Roubaix, 2018.

HOPTMAN Laura, Elizabeth Peyton, Live forever, Londres, Phaidon, 2008.

JOUANNAIS Jean Yves, François Boisrond, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2022.

JULY Serge, En suivant la piste Fromanger, Paris, éditions Montparnasse, 2016.

KVARAN Danielle, Erró : l'art et la vie, Paris, Hazan 2007.

KLASEN Peter [interview], Iconographie urbaine, la force des signes, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions ; Ministère de la culture, 2019.

LIVINGSTONE Marco & HEYMER Kay, David Hockney: portraits de famille. Londres, Thames & Hudson, 2003.

Lucian Freud, New perspectives, exposition, Londres, The National Gallery, 1er oct. 2022 – 22 janv. 2023, Londres, The National Gallery Global, 2022.

PARANT Jean-Luc, Robert Combas : pl(ein la tête, Paris, Strouk gallery ; Lienart, 2020.

PESQUÈS Nicolas, Chères images : peinture et écriture chez Gilles Aillaud, Strasbourg, L'Atelier contemporain, 2023.

RANCILLAC Bernard, Devenir peintre : journal 1956-1968, prés. par Bernard Vasseur, Paris, Hermann, 2016.

Rebeyrolle & la Jeune peinture, exposition, Saint-Claude, Musée de l'Abbaye-Donations Guy Bardone-René Genis, 1er juillet-27 novembre 2016, Milan, Silvana editoriale, 2016.

S+K+S : Segui + Klasen + Schlosser : figuration(s), exposition, Musée d'art contemporain Saint-Martin, Montélimar, 23.06-28.10, 2012 ; Dominique Coffignier (dir.), Montélimar : Ville de Montélimar, 2012.

STAHLHUT Heinz, K. H. Hödicke : Malerei, Skulptur, Film : painting, sculpture, film, exposition, Berlinische Galerie, (dir.), Berlin, Hirmer, 2013.

Tom Wesselmann, catalogue d'exposition du musée des beaux-arts de Montréal, Prestel, 2012.

Ce programme est susceptible de mobiliser la connaissance d'artistes aussi divers que ceux dont les noms suivent (liste non exhaustive) : Francis Bacon, Georg Baselitz, Jean-Michel Basquiat, Fernando Botero, Francesco Clemente, Berlinde de Bruyckere, Nina Childress, Hélène Delprat, Marc Desgranchamps, Peter Doig, Marlene Dumas, Erro, Kristen Everberg, Philippe Favier, Erich Fischl, Gérard Garouste, Jochen Gertz, Anhony Gormley, Duane Hanson, David Hockney, Anne Imhof, Sam Jinks, Erling Johansson, Anselm Kiefer, Martin Kippenberger, Wilfried Mille, Yue Minjun, Vik Muniz, Alice Neel, Yan Pei-Ming, Ernest Pignon-Ernest, Sigmar Polke, Les Frères Rabus, Martial Raysse, Paul Rebeyrolle, Gerhard Richter, Julian Schnabel, Kiki Smith, Djamel Tata, Gérard Titus-Carmel, Ida Tursic, Luc Tuymans, Vladimir Vellicovic, Frank Walter Lynette Yiadom Boakye, Jérôme Zonder...

- Question portant sur une période antérieure au XX<sup>e</sup> siècle

**L'atelier et le travail du sculpteur de Donatello à Claudel (Sessions 2023 2024 2025)**

Généralités sur la sculpture et l'atelier

ARMINJON, Catherine, BILIMOFF, Michèle (dir.), *L'Art du métal*, Paris, Imprimerie Nationale, 1998.

AVERY, Charles, *La sculpture florentine de la Renaissance*, Paris, Librairie générale française, 1996.

BARBILLON, Claire, *Comment regarder la sculpture. Mille ans de sculpture occidentale*, Paris, Hazan, 2017.

BENOIST, Luc, *La sculpture en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971.

BOSTRÖM, Antonia (dir.), *Encyclopedia of Sculpture*, 3 vol., New York et Londres, Fitzroy Dearborn, 2004.

BREUILLE, Jean-Philippe (dir.), *Dictionnaire de la sculpture : la sculpture occidentale du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Larousse, 1992.

CEYSSON, Bernard, BRESC-BAUTIER, Geneviève, GAGIOLLO DELL'ARCO Maurizio (dir.), *La sculpture : la grande tradition de la sculpture du XVe au XVIIIe siècle*, Genève, Skira, 1987.

CHASTEL, André, THIRION, Jacques (dir.), *La sculpture : méthode et vocabulaire*, Paris, Imprimerie nationale, 1978.

EMERIC-DAVID, Toussaint-Bernard, *Recherches sur l'art statuaire considéré chez les anciens et chez les modernes*, Paris, Renouard, 1863. Disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64953571.textelimage>

DELUMEAU, Jean (dir.), *Histoire artistique de l'Europe. La Renaissance*, Paris, Seuil, 1996.

DUBY, Georges, DAVAL, Jean-Luc (dir.), *La sculpture : de l'Antiquité au Moyen-âge : du VIIIe siècle avant J. C. au XVe siècle*, Köln : Taschen, 1999.

HALL, James, *The world as sculpture : the changing status of sculpture from the Renaissance to the present day*, Londres, Pimlico, 2000.

HEYDENREICH, Ludwig H., *Le temps des génies : Renaissance italienne 1500-1540*, Paris, Gallimard, 1974.

JESTAZ, Bertrand, *L'art de la Renaissance*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.

MARTIN-FUGIER, Anne, *La vie d'artiste au XIXe siècle*, Paris, Audibert, 2007.

LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette, PINGEOT, Anne, HOHL, Reinhold (dir.), *La sculpture : l'aventure de la sculpture moderne : XIXe et XXe siècles*, Genève, Skira, 1986.

PANOFSKY, Erwin, *La sculpture funéraire : de l'ancienne Égypte au Bernin*, Paris, Flammarion, 1995.

RIVIÈRE, Anne, *Dictionnaire des sculptrices en France*, Paris, Mare & Martin, 2017.

TILLIER, Bertrand, *L'art du XIXe siècle : l'heure de la modernité, 1789-1914*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2016.

TODOROV, Todor, *Elemental sculpture : theory and practice*, Newcastle upon Tyne, UK, Cambridge Scholars Publishing, 2014.

WITTKOWER, Rudolf, *Qu'est-ce que la sculpture ? Principes et procédures de l'Antiquité au XXIe siècle*, Paris, Macula, 1995.

ZERNER, Henri, *L'art de la Renaissance en France : l'invention du classicisme*, Paris, Flammarion, 1996.

### Études synchroniques et thématiques

ANGELINI, Alessandro, *La sculpture du XVIIe siècle à Rome*, Milan, 5 Continents, 2005.

BAYARD, Marc, BECK SAIELLO, Emilie, GOBET, Aude, *L'académie de France à Rome au XVIIIe siècle*, Rennes, PUR, 2016.

BENOIST, Luc, *La sculpture romantique*, Paris, La Renaissance du livre, Paris, Gallimard, 1994.

BLOEMACHER, Anne, RICHTER, Mandy Richter, FAIETTI, Marzia, *Sculpture in print 1480-1600*, Leiden ; Boston, Brill, 2021.

BOUCHER, Bruce, *La sculpture baroque italienne*, Paris, Thames & Hudson, 1999.

BOUDON-MACHUEL, Marion (dir.), *La sculpture française du XVIe siècle : études et recherches*, Paris, Le Bec en l'air éditions / Institut national d'histoire de l'art, 2011.

BRESC-BAUTIER, Geneviève (dir.), *Germain Pilon et les sculpteurs français de la Renaissance*, Paris, La Documentation française, 1993.

BRUGEROLLES, Emmanuelle, BRUNEL, Georges (dir.), *L'Académie mise à nu. L'Ecole du modèle à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, carnets d'Etudes 15, Paris, Beaux-arts de Paris les éditions, 2009.

CARLI, Enzo, *La scultura italiana : da Wiligermo al Novecento*, Milano, Martello, 1990.

COMAR, Philippe (dir.), *Figures du corps : une leçon d'anatomie à l'École des beaux-arts*, Paris, Beaux-arts de Paris les éditions, 2009.

CORPATAUX Jean-François, *Le corps à l'œuvre : sculpture et moulage au XIXe siècle*, Genève, Droz, 2012.

DESMAS, Anne-Lise, *Le Ciseau et la tiare : les sculpteurs dans la Rome des papes 1724-1758*, Rome, École française de Rome, 2012.

EASTERDAY, Anastasia, « *Labeur, Honneur, Douleur : Sculptors Julie Charpentier, Félicie de Fauveau, and Marie d'Orléans* », *Woman's Art Journal*, vol. 18, No. 2, 1997, p. 11-16.

GAGGADIS-ROBIN, Vassiliki, Nicolas de Larquier (éd.), *La sculpture et ses emplois*, Bordeaux, L'atelier du sculpteur, 2019.

HARGROVE, June, *Les statues de Paris. La représentation des grands hommes dans les rues et sur les places de Paris*, Paris, Albin Michel, 1989.

HASKELL, Francis, PENNY, Nicholas, *Pour l'amour de l'antique : la statuaire gréco-romaine et le goût européen : 1500-1900*, Paris, Hachette, 1999.

HENDLER, Sefi, *La guerre des arts : le paragone peinture-sculpture en Italie XVe-XVIIe siècle*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2013.

LALOUETTE, Jacqueline, *Un peuple de statues : la célébration sculptée des grands hommes en France, 1801-2018*, Paris, Mare & Martin, 2018.

LAUGEE, Thierry, *Le génie créateur enfant : Théorie et iconographie de la faculté d'invention dans la première moitié du XIXe siècle français*, Paris, Septentrion, 2011.

LAVAGNE Henri, QUEYREL, François (dir.), *Les moulages de sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie*, Genève : Droz ; Paris : Champion, 2000.

LEBON, Elisabeth, *Fonte au sable – fonte à la cire perdue, histoire d'une rivalité*, Paris, INHA / Ophrys, 2012.

LETT Matthieu, MAGNUSSON, Carle, MARQUAILLE, Léonie (dir.), *Décor et architecture (XVIe-XVIIIe siècle) : entre union et séparation des arts*, Bern, Peter Lang, 2020.

MALGOUYRES, Philippe, *De Filarete à Riccio, bronzes italiens de la Renaissance (1430-1550) : la collection du Louvre*, Paris, Louvre éditions – Mare & Martin, 2020.

MATTHEWS-GRIECO, Sara F. (dir.), *Erotic cultures of Renaissance Italy*, Farnham ; Burlington (Vt.), Ashgate, 2010.

MONTAGU, Jennifer, *Roman baroque sculpture, the industry of art*, New Haven, Yale University Press, 1989.

MOTTURE, Peta, *The culture of bronze. Making and meaning in Italian Renaissance sculpture*, Londres, Victoria and Albert Museum, 2019.

WIND, Edgar, *Mystères païens de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1992.

### Catalogues d'exposition

*Augustin Pajou - Sculpteur royal*, New York : Metropolitan Museum of Art ; Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1997.

*Bernini et la naissance du portrait sculpté de style baroque*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum ; Ottawa, Musée des Beaux-arts du Canada, Los Angeles et Ottawa, 2008.

*Bronzes français, de la Renaissance au Siècle des lumières*, Paris, musée du Louvre ; New York, The Metropolitan Museum ; Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Paris, Louvre éditions et Somogy, 2008.

*Camille Claudel 1864-1943*, Madrid, Fundación Mapfre, Paris, Musée Rodin, 2008.

*Charles Cordier – L'autre et l'ailleurs*, Paris, Musée d'Orsay ; Québec, Musée national des Beaux-arts ; New York, Dahesh museum of Art, 2004.

*Clodion, 1738-1814*, Paris, musée du Louvre, 1992.

*Corps d'argile, corps fragile* Roanne, Musée des Beaux-Arts J. Deschelette, 1999.

*Degas Danse Dessin*, Paris, Musée d'Orsay, 2017.

*Desiderio da Settignano, sculpteur de la Renaissance italienne*, Paris, musée du Louvre ; Florence, Museo Nazionale del Bargello ; Washington DC, National Gallery of Art, Paris, Louvre éditions ; Milan, 5 Continents, 2006.

*Donatello : il David restaurato*, Florence, museo nazionale del Bargello, 2008.

*Edme Bouchardon, 1698-1762 : une idée du beau*, Paris, Musée du Louvre, 2016.

*Félicie de Fauveau, l'amazone de la sculpture*, Paris, Musée d'Orsay, 2013.

*François & Sophie Rude - Un couple d'artistes au XIXe siècle, citoyens de la Liberté*, Dijon, Musée des beaux-arts, 2012.

*François-Frédéric Lemot (1771-1827) statuaire*, Gétigné-Clisson, La Garenne-Lemot, 2005.

*Franz Xaver Messerschmidt 1736-1782*, Paris, Musée du Louvre, 2011.

*Gemito, le sculpteur de l'âme napolitaine*, Paris, Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris ; Naples, Museo e Bosco Reale di Capodimonte, Paris, Paris-Musées, 2019.

*Giambologna (1529-1608) : la sculpture du Maître et de ses successeurs*, Chambéry, Musée des Beaux-Arts ; Douai, Musée de la Chartreuse, 1999.

*Henry de Triqueti 1803-1874 Le sculpteur des princes*, Orléans, Musée des beaux-arts ; Montargis, Musée Girodet, 2006.

*Houdon 1741-1828 : sculpteur des Lumières*, Musée national du château de Versailles ; Washington, National Gallery ; Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2004

*Hugues Sambin : un créateur au XVIe siècle (vers 1520-1601)*, Ecoen, Musée national de la Renaissance, 2001.

*Italian renaissance sculpture in the time of Donatello*, Detroit, Detroit Institute of Arts, 1985.

*Jean-Baptiste Pigalle*, Paris, Musée du Louvre, 1985.

*Jean Carriès - La matière de l'étrange*, Paris, Musée des beaux-arts de la ville de Paris, 2007.

*Jules Dalou, le sculpteur de la République*, Paris, Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris, 2013.

*L'Antiquité rêvée : innovations et résistances au XVIIIe siècle*, Paris, Musée du Louvre, 2010.

*La sculpture ethnographique : de la "Vénus hottentote" à la "Tehura" de Gauguin*, Paris, Musée d'Orsay, 1994.

*La sculpture française au XIXème siècle*, Paris, Galeries nationales du grand palais, 1986.

*Le corps en morceaux*, Paris, Musée d'Orsay, Francfort, Schirn Kunsthalle, 1990.

*Le corps et l'âme. De Donatello à Michel-Ange, sculptures italiennes de la Renaissance*, Paris, musée du Louvre, Milan, Castello Sforzesco, Paris, Louvre éditions ; Milan, Officina Libraria, 2020.

*Le printemps de la Renaissance. La sculpture et les arts à Florence 1400-1460*, Florence, Palazzo Strozzi ; Paris, musée du Louvre, Paris, Louvre éditions ; Milan, Officina Libraria, 2013.

*Les Della Robbia. Sculptures en terre cuite de la Renaissance italienne*, Nice, Musée Marc Chagall ; Sèvres, Musée national de la Céramique, Paris, RMN, 2002.

*L'esprit créateur de Pigalle à Canova : Terres cuites européennes 1740-1840*, Paris, Musée du Louvre, 2003.

*Un musée révolutionnaire : le musée des monuments français d'Alexandre Lenoir*, Paris, Musée du Louvre, 2016.

*L'idée et la ligne : dessins français du musée de Grenoble XVIe-XVIIIe siècle*, Grenoble: Musée de Grenoble, 2011.

*Ligier Richier et la sculpture en Lorraine au XVIe siècle*, Bar-le-Duc, Musée de Bar-le-Duc, 1985.

*Louis-Simon Boizot (1743-1809) : Sculpteur du roi et directeur de l'atelier de sculpture à la manufacture de Sèvres*, Versailles, Musée Lambinet, 2001.

*Métamorphoses : Dans l'atelier de Rodin*, Montréal, Musée des Beaux-Arts, 2015.

*Pierre Puget : un artista francese e la cultura barocca a Genova*, Marseille, Centre Vieille Charité e Musée des beaux-arts ; Genova, Palazzo Ducale, 1995.

*Rodin : l'éveil de la pierre*, Paris, Cabinet d'arts graphiques du Musée Rodin, 2006.

*Sculptures allemandes de la fin du Moyen âge dans les collections publiques françaises : 1400-1530*, Paris, Musée du Louvre, 1991.

*Sculpture'elles : les sculpteurs femmes du XVIIIe siècle à nos jours*, Boulogne-Billancourt, Musée des années 30, 2011.

*Statues de chair : sculptures de James Pradier, 1790-1852*, Paris, Musée du Luxembourg, 1986.

*Une famille d'artistes en 1900. Les Saint-Marceaux*, Paris, Musée d'Orsay, 1992.

#### Monographies d'artistes et d'œuvres

ACKERMAN, Géraud M., Jean-Léon Gérôme, Paris, ACR, 2000.

ARENE, Paul, GRASSET, Eugène Grasset, Alexandre Falguière sculpteur et peintre, Whitefish (MT), Kessinger, 2010.

AVERY, Charles, *Bernin : le génie du baroque*, Paris, Gallimard, 1998.  
 BONA, Dominique, *Camille et Paul : La passion Claudel*, Paris, Grasset, 2006.  
 BORMAND, Marc, *Donatello, La Vierge et l'Enfant. Deux reliefs en terre cuite*, Paris, Louvre éditions / Somogy, 2008.  
 BOUDON-MACHUEL, Marion, *François du Quesnoy, sculpteur (1597-1643)*, Paris, Arthéna, 2005.  
 BRESCH-BAUTIER, Geneviève, *Pierre Puget, "Milon de Crotoné"*, Paris, RMN, 1996.  
 BÜCKLING Mareike, SCHERF, Guilhem Scherf, *Jean-Antoine Houdon : La sculpture sensible*, Paris, Somogy, 2010.  
 BUROLLET, Thérèse, DELCOURT, Virginie, *Alfred Bartholomé - Le sculpteur et la mort*, Paris, Somogy, 2011.  
 BUTLER, Ruth, *Rodin, la solitude du génie*, Paris, Gallimard, 1998.  
 CARTA, Federica, *Émail et terre cuite à la Renaissance : les œuvres des Della Robbia au musée national de la Renaissance*, Paris, RMN ; Écouen, Musée national de la Renaissance, 2018  
 CASO, Jacques de, *David d'Angers : l'avenir de la mémoire : étude sur l'art signalétique à l'époque romantique*, Paris, Flammarion, 1988.  
 CASSEGRAIN, Guillaume, *Michel-Ange : origines d'une renommée*, Malakoff, Hazan, 2019.  
 DALIBARD, Pierre, *C'était le temps où Charles Cordier unissait l'onyx et le bronze*, Buc, Tensing, 2012.  
 DE FINANCE Laurence, LENFANT, Carole, *Dans l'intimité de l'atelier : Geoffroy-Dechaume (1816-1892) Sculpteur romantique*, Paris, Honoré Clair, 2013.  
 DES CARS, Laurent, DE FONT-REAUX, Dominique, PAPET, Edouard, *Jean-Léon Gérôme : (1824-1904) L'histoire en spectacle*, Paris, Flammarion, 2010.  
 DION-TENENBAUM Anne, *Marie d'Orléans : Princesse et artiste romantique 1813-1839*, Paris, Somogy, 2008.  
 ESTIGNARD, Alexander, *Clésinger : sa vie, ses œuvres*, Whitefish (MT), Kessinger, 2010.  
 FABRE-PELLERIN, Brigitte, *Le jour et la nuit de Camille Claudel*, Paris, Lachenal & Ritter, 1988.  
 FATON-BOYANCE, Jeanne (dir.), *Les sculptures des jardins de Versailles*, Dijon, Faton, 2012.  
 FROMMEL, Christoph Luitpold (dir.), *Michel-Ange, sculpteur : le tombeau de Jules II*, Malakoff, Hazan, 2014.  
 HARTT, Frederick, *Le "David" de Michel-Ange : le modèle original retrouvé*, Paris, Gallimard, 1988.  
 JARASSE Dominique, *Rodin - La passion du mouvement*, Paris, Pierre Terrail, 1993.  
 JOUIN, HENRY, *David D'Angers, sa vie, son œuvre, ses écrits et ses contemporains*, Charleston, S.C., Nabu Press, 2010.  
 LAPAIRE Claude, *James Pradier (1790-1852) et la sculpture française de la génération romantique*, Milano, Cinq Continents, 2010.

- LAUGEE, Thierry, VILLELA-PETIT, Inès, *David d'Angers : Les visages du romantisme*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2011.
- LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette, *Bourdelle : Héraklès Archer, Naissance d'une œuvre*, Paris Musée, 1992.
- LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette, HAUDIQUET, Annette, *Rodin - Les Bourgeois de Calais*, Paris, Musée Rodin, 2001.
- LEMOINE Colin, *Bourdelle : C'est un éclairer de l'avenir*, Paris, Cercle d'art, 2004.
- LEROY-JAY LEMAISTRE, Isabelle, *Canova, Psyché ranimée par le baiser de l'Amour*, Paris, RMN, 2003.
- LUCHS, Alison, *Tullio Lombardo and ideal portrait sculpture in Renaissance Venice 1490-1530*, New York, Cambridge university press, 1995.
- MANNONI, Edith, *Barye*, Paris, Editions de l'amateur, 1996.
- MARAL, Alexandre, *Apollon servi par les nymphes : le chef-d'œuvre des jardins de Versailles*, Paris, Art Lys, 2017.
- MARGERIE, Laure de, *Carpeaux : La fièvre créatrice*, Paris, Gallimard, 1989.
- MARTIN, Thomas, *Alessandro Vittoria and the portrait bust in Renaissance Venice : remodelling antiquity*, New York, Clarendon Press, 1998.
- MILLARD, Charles W., *Auguste Préault : sculpteur romantique*, Paris, Gallimard, 1997.
- PAPET, Edouard Papet, DRAPER, James David (dir.), *Jean-Baptiste Carpeaux, un sculpteur pour l'empire*, Paris, Gallimard, 2014.
- PARIS, Reine-Marie, *Camille Claudel, 1864-1943*, Paris, Gallimard, 1984.
- PAVANELLO, Giuseppe (dir.), *Antonio Canova entre Venise, Rome et Paris*, Paris, RMN, 2001.
- PINGEOT, Anne COLAS, Liliane, CHEVILLOT, Catherine, DE MARGERIE, Laure, *François Pompon (1855-1933)*, Paris, Gallimard, 1994.
- PINGEOT Anne, HORVAT, Frank Horvat, *Degas – Sculptures*, Paris, Imprimerie nationale, 1991.
- POLETTI, Michel, *Jean-Baptiste Carpeaux - L'homme qui faisait danser les pierres*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2012.
- RIONNET, Florence, *Les bronzes Barbedienne. L'œuvre d'une dynastie de fondeurs (1834-1954)*, Paris, Arthéna, 2016.
- ROWLEY, Neville, *Donatello, la renaissance de la sculpture*, Garches, À propos, 2013.
- SCHERF, Guilhem, *Houdon : diane chasseresse* Paris, RMN, 2000.
- SCHERF, Guilhem, *Voltaire nu - Jean Baptiste Pigalle*, Paris, Somogy , 2010.
- SCHMITT, Jean-Marie, *Bartholdi : Une certaine idée de la liberté*, Strasbourg, La Nuée Bleue, 1986.
- SIMIER, Amélie, *Jean Joseph Marie Carriès : Sculpteur et céramiste*, Paris, Gallimard, 2007.
- TARBE, Prosper, *La vie et les œuvres de Jean-Baptiste Pigalle, sculpteur*, [Charleston, S.C., Nabu Press, 2010.
- VIDAL, Pierre, *Frédéric Auguste Bartholdi (1834-1907) Par l'esprit et par la main*, Toul, Editions du Pélican, 2000.

Sources, photographies et témoignages

BARBILLON, Claire, MOUQUIN, Sophie, *Écrire la sculpture : de l'Antiquité à Louise Bourgeois*, Paris : Citadelles & Mazenod, 2011.

BARRIAS, Louis-Ernest, *Notes Biographiques*, Whitefish (MT), Kessinger, 2009.

BLANC, Charles, *Grammaire des arts du dessin* (1867), Paris, Beaux-arts de Paris éditions, 2015.

BOURDELLE-SEVASTOS, Cléopâtre, *Ma vie avec Bourdelle*, Paris, Paris-Musées, 2005.

CHAMPION-VALLLOT, Lucile, *L'atelier de Rude : Bruxelles (1820-1827), Paris (1842-1851/52)*, Dijon, PUD, 2017.

CELLINI, Benvenuto, *La Vie de Benvenuto Cellini, fils de Maître Giovanni, Florentin, écrite par lui-même à Florence*, Paris, éd. André Chastel et Nadine Blamoutier, Scala, 1986.

COPPEE, François (éd.), *Lettres de Marie Bashkirtseff*, Whitefish (MT), Kessinger, 2010.

DUJARDIN-BEAUMERTZ, François, *Entretiens avec Rodin*, Paris, Musée Rodin, Paris, 1992.

DUMESNIL Henri, *Aimé Millet : Souvenirs Intimes*, Whitefish (MT), Kessinger, 2010.

FALCONET, Etienne-Maurice, *Correspondance avec Catherine II, 1767-1778*, Charleston, S.C., Nabu Press, 2010.

FALLAY D'ESTE, Lauriane, BAUER, Nathalie (éd.), *Le Paragone : le parallèle des arts*, Paris, Klincksieck, 1992.

FRÉART DE CHANTELOU, Paul, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, éd. Milovan Stanic, Paris, Macula, 2001.

GAUTHERIN, Véronique, *Bourdelle et la photographie - L'œil et la main*, Paris, Paris Musées, 2000.

GSELL, Paul (éd.), *Auguste Rodin - L'art, Entretiens*, Paris, Grasset, 1997.

LAVRILLIER, Carol Marc, DUFET, Michel, *Bourdelle et la critique de son temps*, Paris, Paris Musée, 1992.

MARCOCI, Roxana, *The original copy : photography of sculpture, 1839 to today*, Museum of Modern Art, 2010.

MAUPASSANT, Guy de, *Correspondance avec Marie Bashkirtseff*, Arles, Actes Sud, 2000.

PRADIER, James Pradier, SILER, Douglas, *Correspondance*, Genève, Droz, 1984-88.

VASARI, Giorgio, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, éd. André Chastel, Paris, Actes Sud, 2005.

WINCKELMANN, Johann Joachim, *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, Paris, Allia, 2005.

#### Ressources électroniques en ligne

GUFFROY, Virginie, *Cartographie des ateliers de sculpteurs parisiens actifs sous le règne de Louis XIV* [<http://sculpteursparisiens.com/>]

HENRY, Christophe, *Arts, ville, politique et société : le voyage des artistes en Italie, XVIIe-XIXe siècles* [<https://eduscol.education.fr/1673/programmes-et-ressources-en-histoire-des-arts-voie-gt>]

### 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 postes ouverts au concours : **21**

2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024	2025
15	17	25	35	35	40	41	34	24	20	20	20	20	21	21	21

Nombre candidats inscrits : **377** (2024 : 470 ; 2023 : 481 ; 2022 : 447)

Candidats présents (à au moins l'une des épreuves de l'admissibilité) : **159** (225 en 2023), soit 42%

Candidats non éliminés : **150**

Admissibles : **42**

% admissibles par rapport aux non éliminés : **28%** (2024 : 20% ; 2023 : 19,3 ; 2022 : 20,62)

#### 3.1. Admissibilité

Moyenne des présents : **6,75** (2024 : 6,61 (2023 : 6,56 ; 2022 : 6,76)

Moyenne des admissibles : **11,31** (2024 : 11,35 (2023 : 10,97 ; 2022 : 11,48)

Moyenne des admissibles par épreuve

Pratique accompagnée d'une note d'intention : **10,8** (2024 : 11,42 ; 2023 : 10,05 ; 2022 : 11,22)

Esthétique et sciences de l'art : **12,06** (2024 : 10,45 ; (2023 : 11,38 ; 2022 : 10,97)

Histoire de l'art : **11,53** (2024 : 12,09 ; 2023 : 12,40 ; 2022 : 12,5)

Barre d'admissibilité : **9** (2024 : 9,25 ; 2023 : 9,125 ; 2022 : 9,50)

2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024	2025
8,25	9		9,5		10	10	11,7	9,5	9,13	9,25	9

Nombre de candidats déclarés admissibles : **42**

#### 3.2. Admission

Nombre candidats présents : **39** (2024 : 38 ; 2023 : 41 ; 2022 : 38)

Nombre admis : **21**

Rapport aux présents : **54 %** (2024 : 55% ; 2023 : 51% ; 2022 : 52%)

Moyenne candidats non éliminés (admission) : **9,59** (2024 : 9,5 ; 2023 : 9,98 ; 2022 : 9,43)

Moyenne générale des candidats non éliminés (total admissibilité + Admission) : **10,3** (2024 : 10,14 ; 2023 : 10,39 ; 2022 : 10,18)

Moyenne admis (admission) : **11,53** (2024 : 11,93 ; 2023 : 12,65 ; 2022 : 12,24)

Moyenne générale des admis (total) : **11,7** (2024 : 11,68 ; 2023 : 12,15 ; 2022 : 11,98)

Détail par épreuve (tous candidats présents à l'admission)

Pratique et soutenance : **10,23** (2023 : 10,51 ; 2022 : 9,79)

Leçon : **8,44** (2024 : 8,14 ; 2023 : 8,47 ; 2022 : 9,76)

Options : **12,63** (2024 : 10,08 ; 2023 : 11,13 ; 2022 : 9,39)

Détail par épreuve pour les candidats admis

Pratique et soutenance : **11** (2024 : 12,71 ; 2023 : 14,10) (10,23 pour l'ensemble des présents à l'admission)

Leçon : **10,66** (2024 : 10,42 ; 2023 : 11,38) (8,14 pour l'ensemble des présents à l'admission)

Options : **13,61** (2024 : 12,66 ; 2023 : 12,38) (10,08 pour l'ensemble des présents à l'admission)

barre admission : **9,68** (2024 : 9,64 ; 2023 : 10,41 ; 2022 : 10,68)

Nombre de candidats déclarés admis : **21**

Liste complémentaire : **4**

## 4. INTRODUCTION PAR LE PRESIDENT DU CONCOURS

### 4.1. Contextualisation des données chiffrées

Pour cette session 2025 de l'agrégation externe d'arts plastiques ce sont 377 candidats qui se sont inscrits, contre 470 l'an passé, 481 en 2023 et, pour rappel, 579 en 2021. La baisse du nombre des candidatures, évoquée dans le précédent rapport, se poursuit donc et s'amplifie avec une perte d'une centaine de candidats pour cette session (soit 25%). Logiquement, du fait de la déperdition habituelle entre le nombre de candidatures et l'effectif réel des candidats présents aux trois épreuves, ce sont donc 150 candidats qui se sont présentés à l'ensemble des épreuves écrites. Ils avaient été 212 l'année passée, ce qui représente un tiers de candidats en moins pour cette session. En revanche, globalement, sur ces cinq dernières années, le taux de présents par rapport aux inscrits se maintient donc autour de 40%.

Les résultats de l'ensemble des candidats aux épreuves de l'admissibilité, sont légèrement supérieurs par rapport à ceux de l'an passé (6,75 contre 6,61), indiquant une consolidation de leur préparation dont nous pouvons nous réjouir. De la même manière, les candidats déclarés admissibles ont maintenu les résultats de l'année précédente (11,31 contre 11,35 en 2024), avec une légère baisse sur deux des trois épreuves. L'épreuve de pratique accompagnée d'une note d'intention (10,8 contre 11,42 en 2024), ainsi que celle d'Histoire de l'Art (11,95 /12,09 en 2024) connaissent un léger tassement alors que l'épreuve d'Esthétique et Sciences de l'art (11,62 /10,45 en 2024) enregistre une hausse d'un point et demi. Il est difficile, notamment pour les deux premières, d'identifier la valeur de ces variations tant elles sont faibles. En revanche, s'agissant de l'histoire de l'art, il semble que le sujet ait particulièrement bien été approprié par les candidats et que les connaissances travaillées aient été mobilisées avec efficacité.

Nous attirons une fois encore l'attention des futurs candidats sur la nécessité de lire avec la plus grande attention les analyses, les conseils et les commentaires qui seront prodigués dans les parties de ce rapport consacrées à ces épreuves.

Malgré cette amélioration des résultats globaux de la phase d'admissibilité, la barre a dû être fixée pour cette session à 9,00 (contre 9,25 en 2024) : cela traduit d'une part un léger faiblissement des résultats des candidats les plus performants parmi les présents (comme l'indique la baisse de 0,06 points de leur moyenne à l'admissibilité), et, d'autre part, une répartition plus « volatile » des domaines d'excellence : ainsi certains candidats ont pu intégrer la liste des admissibles en ayant véritablement performé sur une épreuve. Pour rappel cette barre s'établissait en 2022 à 9,5 et elle semble avoir connu son point le plus haut en 2017 avec 11,7, valeur tout à fait exceptionnelle puisque pour l'ensemble des résultats disponibles, la moyenne de la barre s'établit autour de 9,59 sur la période 2014-2024. De ce point de vue, les résultats de cette session s'inscrivent donc dans la moyenne. A l'issue des épreuves de l'admissibilité, 42 candidats ont été déclarés admissibles pour 21 postes ouverts à nouveau au concours, jauge maintenue depuis cinq à six sessions.

S'agissant de la phase d'admission, trois candidats ont choisi de ne pas se présenter du fait de leur succès à un autre concours. Ce sont donc 39 candidats qui présentaient les trois épreuves de l'admission.

Concernant les candidats déclarés admis : leur moyenne aux épreuves d'admission s'établit à 11,53 contre 11,93 en 2024 (et 12,65 en 2023 et 12,24 en 2022) ; leur moyenne générale (admissibilité et admission) est de 11,7 contre 11,68 en 2024 (et 12,15 en 2023 et 11,98 en 2022).

Dans le détail et pour l'ensemble des présents à l'admission (candidats éliminés et candidats admis):

L'épreuve de pratique plastique/soutenance atteint 9,07 (10,23 en 2024),

L'épreuve de leçon enregistre 8,44 contre 8,18),

L'épreuve de culture artistique, déclinée en sept options, s'établit à 12,63 contre 10,08 en 2024 .

Pour les candidats admis :

L'épreuve de pratique plastique/soutenance atteint 11 (12,07 en 2024), poursuivant la lente érosion initiée en 2022. Pour rappel, en 2021 la moyenne des admis était de 11,38.

L'épreuve de leçon enregistre 10,66 contre 10,42 ce qui permet de stopper une chute constante depuis 2022.

L'épreuve de culture artistique, qui affiche 13,61 contre 12,66 en 2024 est en hausse constante depuis 2021.

L'un des premiers constats à poser concerne la stabilité des résultats des candidats, de tous les candidats présents à l'admission, sur les quatre dernières années.

Qu'il s'agisse des candidats non admis ou des admis, les moyennes générales (qui intègrent admissibilité et admission) reflètent cette bonne tenue, autour de 10,3 pour les non admis et de 11,7 pour les admis. Et cette session 2024 ne déroge pas à cette tendance.

Concernant l'admissibilité, la baisse de la barre est en revanche constante sur ces quatre dernières sessions alors que la moyenne des candidats présents est stable autour de 9,5 sur la même période. Le nombre de candidats présentant des résultats homogènes et de bonne tenue, ceux parmi lesquels étaient sélectionnés les admissibles, s'est donc réduit. Cependant, comme le montrent les résultats de l'admission, la diversification contrainte (le fait d'intégrer dans les admissibles des candidats qui présentaient des résultats plus hétérogènes) autorise une palette plus large de profils qui, in fine, permet de recruter des agrégés externes de très bon niveau, ce qui demeure l'objectif de ce concours.

La « mécanique » du concours fonctionne donc correctement puisqu'elle autorise le recrutement correspondant au nombre de postes ouverts sans affaiblir le niveau des recrutés. Et, du point de vue de l'institution, cette mécanique, moyennant de constants ajustements, garantit de disposer d'un outil fiable sur le long terme, mais également agile et capable d'adaptations.

#### 4.2. Sens et usage du rapport.

Les paragraphes ci-dessous 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, à s'approprier la forme même de ce concours, à 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 constamment mobilisées

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, d'autre part, ce qui relève de la prise en compte des enjeux de son enseignement, de la capacité du candidat à travailler avec élégance, vivacité et pertinence sur ce matériau.

Chaque partie ci-dessous l'indique, il est rare que les jurys attendent une réponse, une œuvre ou un exemple précis. En revanche, ils sont sensibles à la capacité du candidat à « naviguer » parmi ses connaissances, à 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 leur 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. 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, 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 et sous quelles conditions, ce qui advient (l'exemple ou la situation) rencontre le sujet traité, l'ouvre, l'enrichit ou conduit à en reconsidérer les bornes conceptuelles.

Ph.GALAIS  
IGESR

## 5. ÉPREUVES DE LA PHASE D'ADMISSIBILITE DE L'AGREGATION EXTERNE D'ARTS PLASTIQUES

### 5.1. ÉPREUVE D'ESTHETIQUE ET SCIENCES DE L'ART

La méthodologie engagée pour ce rapport réside dans une présentation synthétique des écueils et des recommandations, appuyée de quelques extraits de copies, qui ne constituent pas des modèles, mais permettent d'ancrer les conseils. Le jury recommande la lecture des deux rapports précédents, pour compléter la préparation des candidates et candidats, afin de croiser les méthodes et approches de travail.

#### ○ Remarques générales sur le sujet

Après trois sessions consacrées au thème « L'art et la vie », les candidates et candidats composaient cette année pour la première fois sur le thème « Les mondes de l'art ». Compte-tenu de cela, le jury ne peut que remarquer le sérieux avec lequel l'épreuve d'esthétique et sciences de l'art a été préparée : les bonnes copies maîtrisent les références théoriques centrales de la bibliographie, et savent les mettre en mouvement en les confrontant à des exemples artistiques variés et pertinents. Pour une large part d'entre elles, les copies sont structurées et s'attachent à respecter les exigences de la dissertation. Dans le même temps, le jury regrette des candidates et des candidats, en nombre non négligeable, ne se confrontent guère à l'exercice, et s'alarme de ce que beaucoup de copies soient hors format, exemptes de toute référence ou de tout effort de construction. Le jury rappelle ainsi qu'il est difficilement envisageable de se présenter au concours de l'agrégation sans avoir suivi pendant l'année une préparation assidue comprenant d'une part l'acquisition de connaissances solides et de première main, d'autre part la maîtrise des exercices grâce à des entraînements réguliers.

Un nombre important de copies complètes et sérieuses obtient des notes basses (inférieures à 08/20) faute d'avoir pris en considération le sujet dans sa spécificité. L'épreuve ne consiste en aucun cas à proposer une dissertation-type sur les mondes de l'art, ni à réduire le sujet à des enjeux généraux en introduction pour ne plus y revenir ensuite. Le sujet, éclairé par le texte, doit être traité dans la singularité de sa formulation, qui doit constituer le fil conducteur de l'intégralité du travail dissertatif. De nombreuses copies transforment le sujet en diverses formulations proches, comme « L'art relie-t-il les hommes ? », « L'art permet-il de dépasser les clivages ? », « L'art nous permet-il d'entrer en relation avec autrui ? », etc. Ces questions sont pertinentes, et leur traitement au cours du travail était plus que bienvenu. Mais chacune d'elles prise isolément manquait la juste extension du sujet proposé. Même des connaissances théoriques et artistiques précises ne sont valorisables que si elles servent le traitement de ce sujet précis ; c'est ainsi que des exposés remarquablement érudits ont manqué leur but faute de s'inscrire dans une analyse serrée du sujet. Le texte proposé à l'étude ne fait pas exception : il ne doit pas faire l'objet d'une explication de texte à part, mais il doit être compris dans le sens de la question posée, à la lecture de laquelle il peut donner une orientation, et à laquelle il peut proposer une réponse. Le texte demande ainsi à être vu comme un premier matériau et support d'argumentation, qu'il convient de confronter à la question.

Compte-tenu du programme de l'année et pour éviter de rabattre le sujet sur la capacité de l'art à relier les hommes, l'analyse du sujet en introduction ne pouvait pas faire l'économie d'une

caractérisation du concept de monde, ce que trop peu de copies ont fait. Bien que ce concept puisse recouvrir des ensembles divers — sociologiques (monde ouvrier, monde de l'art), culturels (monde grec, monde arabe), voire ontologiques (monde réel, monde possible, monde imaginaire) —, il convenait d'en dégager l'unité sémantique. Défini sommairement comme un ensemble d'objets, de pratiques et de représentations formant une totalité organisée et unifiée, le « monde » est quelque chose de plus que l'« ensemble de choses » (ou toute expression équivalente désignant l'addition ou la juxtaposition d'êtres) : il désigne un réseau cohérent de relations, mais aussi une unité vécue, éprouvée, l'organisation du réel par un sujet ou une collectivité. Ainsi caractérisé, le concept de monde résonnait déjà avec la notion de lien : si chaque monde forme une unité indépendante régie par ses propres lois, à quelles conditions deux mondes peuvent-ils être mis en lien ? La formulation du sujet, de par sa généralité, redoublait cette interrogation : n'y a-t-il pas des mondes hétérogènes, qui n'ont pas vocation à être mis en lien ? De quelle nature est l'injonction (politique, morale) à créer du lien entre les mondes, et pourquoi l'art serait-il l'outil privilégié de cette liaison (par rapport notamment à la politique, au commerce, aux affects, etc.) ? Le texte d'Édouard Glissant permettait d'approfondir l'analyse en soulevant certaines interrogations. En effet, la première phrase de l'extrait fait apparaître les écueils inhérents à la volonté de relier les mondes entre eux : n'y a-t-il pas le risque, surtout dans un contexte marqué par l'héritage colonial, que « les catégories de quelques modèles, partout transposables » en viennent à écraser de leur domination l'unité et la singularité de mondes fragilisés ou minorisés ? La volonté de relier les mondes ne se résout-elle pas en une certaine uniformisation ? La suite du passage écarte ce doute, en formulant l'espoir que l'art, dans la diversité de ses pratiques (« lire et invoquer et imiter et vivre et représenter et deviner »), soit d'une part un dénominateur commun entre des mondes hétérogènes (les « mêmes arts convergents et démultipliés »), et d'autre part qu'il constitue un point de contact, d'aperception de l'altérité dans sa singularité irréductible. Édouard Glissant formule ainsi le projet d'un bouleversement esthétique consistant en une unification des mondes (l'autre monde devient « l'autre région du monde »), en une mise au jour de la « liaison magnétique » reliant les mondes entre eux. Cette unification, conçue dans le style poétique et suggestif de l'auteur, revêt une forme paradoxale synthétisée dans la formule clé de l'extrait : « sa multiplicité est le principe de son unité ».

Bien que la connaissance de la doctrine de l'auteur ne soit pas requise dans cette épreuve, le jury a apprécié que certaines copies replacent – même de manière minimale – le texte d'Édouard Glissant dans le contexte d'une critique de la domination postcoloniale et d'une théorie de la créolisation des mondes. Cet axe ne constituait toutefois pas un passage obligé pour le traitement du sujet ; au contraire, il a été reproché à une copie par ailleurs de bonne qualité de réduire le sujet à une opposition simpliste entre un monde occidental capitaliste d'une part et une utopie socialiste et décoloniale d'autre part. La notion de monde demandait ainsi à conserver une certaine ouverture.

La copie citée ci-dessous offre un exemple de problématisation dynamique et rigoureuse, qui s'appuie d'emblée sur le texte d'Édouard Glissant. Elle permet de souligner les enjeux du texte, en lien avec la question du sujet. L'utilisation de la bibliographie permet ici d'installer un propos éclairé qui sera approfondi par la suite.

*Le concept de l'art comme un tout capable d'accueillir en des composantes hétérogènes en préservant leur singularité est énoncé avec vigueur dans "Monde, Mundus, Mundi". Glissant réfute le schème hégémonique de l'art moderne qui, en séparant l'art des uns et l'art des Autres, donnait comme seul modèle possible l'assimilation du divers au système dominant. Si l'art est le lien entre les mondes, et non un monde en soi, il convient de s'interroger sur les limites de son pouvoir, en définissant précisément ses modes d'action et sa place dans la sphère sociale.*

L'identification de l'ancrage décolonial d'Édouard Glissant permettait *a minima* de ne pas sous-

déterminer la notion de lien, qui est demeurée dans l'angle mort de la grande majorité des copies. Il s'agissait ainsi de considérer cette notion de manière critique, et de prendre en considération que tout lien n'est pas amical, que tout lien n'est pas réciproque, qu'un lien peut être superficiel ou nuisible. Par exemple, le travail d'Howard Becker a souvent fait l'objet d'utilisations décevantes, du fait d'un manque d'analyse de la notion de lien : le fait qu'un grand nombre de métiers contribuent à la réalisation des œuvres d'art constitue-t-il vraiment un « lien entre les mondes » ? Si oui de quel lien s'agit-il ? D'une authentique collaboration ou d'une hiérarchie entre conception et exécution ? De même, suffit-il qu'une œuvre soit déplacée, exposée hors de son contexte d'origine, pour faire lien ? Certaines copies ont ainsi proposé d'intéressants développements sur les expositions coloniales, comme exemples de pseudo-liens, engagés dans des structures de domination.

Cet extrait de copie qui adopte un point de vue critique sur la notion de lien entre les mondes, propose une lecture signifiante de la bibliographie et fait la démonstration de recherches personnelles dans les références théoriques sollicitées.

*L'art global ne doit pas donner lieu à une seule culture mais intégrer toutes les cultures en son sein, sans hégémonie. Il met d'ailleurs en avant que c'est dans "la diversité", "la multiplicité" que se fait l'unité du monde. Jean-Hubert Martin disait dans une interview de 2002 que "L'art doit être pensé en termes de flux et de relation à l'échelle de la planète, en partant d'un point de vue identifié." Ainsi l'art doit être pensé à l'échelle du monde, dans les relations qu'il crée mais en prenant en compte le point de vue duquel on le perçoit, du monde de sa création. Dans une conférence de 2022, Souleymane Bachir Diagne met en avant ces racines qui poussent dans les objets qui sont déracinés, créant des relations à l'échelle du monde.*

Pour conclure cette section, le jury tient à rappeler que l'analyse du sujet, au brouillon puis en introduction, doit impérativement mettre au jour les présupposés, les ambiguïtés et les tensions de la question soumise à l'étude, et qu'autant que possible dans le temps imparti, les candidates et candidats ne doivent pas prendre une signification pour acquise sans l'avoir interrogée. Ce n'est qu'au terme d'un travail d'analyse rigoureux des termes du sujet qu'apparaît la juste délimitation de ses limites, ainsi que ses grandes orientations problématiques.

- Remarques sur la méthode et la structure de la dissertation

Le jury insiste sur l'importance de la problématisation, cœur de l'exercice dissertatif, qui consiste à faire apparaître qu'aucune réponse simple n'est acceptable telle quelle. La question du sujet, en elle-même, ne constitue pas un *problème* tant que l'analyse n'a pas rendu manifeste qu'elle peut admettre des réponses contradictoires du fait de la polysémie de ses termes. De trop nombreuses copies postulent ainsi, sans réelle justification et sur la base de définitions superficielles, que l'art a le pouvoir de créer du lien entre les hommes, et donc entre les mondes, puis s'engagent dans une liste des différents types de liens concernés. Parfois sérieuses et instruites, ces copies pèchent faute de mettre en œuvre une démarche *dialectique*. Par-là, on entend simplement que la dissertation doit mettre en présence des hypothèses distinctes, sinon opposées : face au problème identifié, il convient d'évaluer la pertinence de plusieurs options théoriques et de dessiner une voie de résolution, et non pas de déplier une thèse postulée dogmatiquement en introduction. Les candidates et candidats doivent ainsi impérativement envisager des alternatives à l'hypothèse la plus évidente, et ne pas s'en tenir à leur première impression à la lecture du sujet. Ainsi, très peu de copies ont envisagé la possibilité que l'art ne soit pas le lien entre les mondes. La formulation de cette hypothèse permettait pourtant aux candidates et candidats de revenir aux textes et thèses canoniques de la thématique « Les mondes de l'art », en évoquant l'insularité du monde de l'art chez Arthur

Danto, ou encore les analyses de Pierre Bourdieu et Clement Greenberg sur l'autonomie de l'art en régime moderniste.

Si plusieurs thèses doivent être envisagées, le sujet ne doit toutefois pas être perdu de vue. Au fil du développement, les candidates et candidats doivent toujours faire l'effort de relier leurs arguments au sujet et à l'analyse du texte, sans se rabattre sur des exposés issus de leurs cours ou des sujets qu'ils ont déjà traités. L'appui continu sur les notions du sujet et du texte est alors nécessaire, en ce que lui seul permet de construire des arguments démonstratifs, sans tomber dans le hors sujet (souvent lié à un désir doxographique de multiplier les références), l'argument d'autorité (quand telle référence artistique ou théorique se substitue à un argument), ou encore l'affirmation dogmatique. L'articulation des parties doit se faire dans des transitions, qui justifient le passage à une autre hypothèse en esquissant les limites de l'hypothèse précédente. L'attention portée aux transitions est loin de n'être que formelle ; celles-ci manifestent le caractère dialectique et non pas simplement cumulatif d'une réflexion qui confronte des points de vue divergents pour s'acheminer vers une solution. Le jury rappelle ainsi que chaque élément de la dissertation doit participer à l'effort de résolution du problème, et qu'aucune section ne doit constituer un bloc de sens autonome.

Enfin, le jury met en garde contre les conclusions qui discréditent tout le travail argumentatif de la dissertation par un relativisme non justifié. Les candidates et candidats sont amenés, au terme de leur travail, à soutenir un propos, à apporter au problème soulevé une *réponse* censée découler de leur cheminement critique. Nous rappelons que les candidates et candidats ne sont pas évalués sur leurs opinions, mais sur la densité de leur argumentation, et donc qu'il n'est jamais « risqué » de soutenir un propos ferme tant qu'il est l'aboutissement d'une démonstration rigoureuse étayée par des exemples pertinents. À ce titre, les copies qui se sont risquées à trancher ont été valorisées. Trancher n'empêche évidemment pas d'avoir une pensée nuancée, et répondre à une question n'implique pas d'être dogmatique ou absolu. Ainsi, affirmer que l'art ne peut être un lien entre les mondes qu'à certaines conditions socio-historiques n'équivaut pas à dire que « cela dépend des époques et des cultures ».

Cet extrait de conclusion interprète le passage de l'art moderne à l'art contemporain comme l'immixtion dans l'art d'une pluralité de champs de connaissance, rendant obsolète les dogmes de l'autonomie de l'art et de la contemplation, et favorisant une expérience esthétique active, à même de multiplier les points d'intersection entre les mondes. Cet exemple montre qu'il est possible de soutenir un propos assertif sans pour autant nier l'historicité des concepts mobilisés et glisser vers un dogmatisme stérile.

*Le passage de l'art moderne à l'art contemporain soulève la fin de la linéarité des styles artistiques, une explosion, une pluralité des champs de la connaissance, a stimulé l'interconnexion des différents savoirs. Sciences, sociologie, anthropologie, histoire, économie et art tissent notre société de façon de plus en plus intense. La déconnexion n'est plus envisagée. Mais l'art, par l'expérience esthétique et l'aiguïsement de la pensée visuelle, permet des nœuds de rencontres, des points d'intersections. [...] De ce fait, en créant des liens entre les mondes, l'art a aussi permis des partages de cultures, des multiples influences, la revalorisation de l'ailleurs, de "l'autre région du monde".*

- Remarques sur le choix des références et exemples

Cette nouvelle thématique de travail « Les mondes de l'art » permet de renouveler les références artistiques, pour s'ouvrir à d'autres champs de l'art et de l'art contemporain. Les enseignantes et enseignants se doivent d'intégrer dans les références présentées en cours d'arts plastiques en lycée ou en collège un ancrage artistique diversifié dans le temps et dans l'espace. Cela demeure indispensable dans une société mondialisée, pour ne pas subir une pensée globalisante et restrictive. Confronter les démarches artistiques apporte de la richesse dans le croisement des regards. Les récentes recherches, biennales et expositions d'art

contemporain témoignent de ce mouvement de pensée qui s'ouvre vers d'autres champs des possibles et une impulsion dans la visibilité nécessaire des sociétés écartées de l'histoire de l'art passée et de la création contemporaine. Peu de copies en ont fait état. De trop nombreuses références artistiques restent encore rebattues et juste énoncées, voire juste posées. Des copies se limitent à citer Marcel Duchamp, Yves Klein, Pablo Picasso... sans aucune démonstration, pour être majoritairement hors sujet. Ce manque d'ouverture à des références artistiques plus contemporaines et vivantes implique d'actualiser son approche de l'art, pour questionner le fait artistique au 21<sup>ème</sup> siècle, déjà bien entamé.

Le jury met en garde contre l'utilisation de références issues de la culture de masse et du divertissement. La référence à la culture populaire peut être bienvenue à condition de soutenir l'argumentation et d'être confrontée dans la pensée à une culture artistique attendue dans le cadre d'un concours de recrutement de professeurs d'arts plastiques. Si tous les domaines artistiques peuvent être engagés (musique, cinéma, théâtre, opéra, danse, architecture, bande-dessinée, etc.), le jury a toutefois pu lire des références peu opportunes, comme par exemple la série télévisée *Shaun le mouton*...

*A contrario*, certaines copies mobilisent leurs connaissances dans le sens du sujet. Ainsi, l'exposition *Magiciens de la terre*, lorsqu'elle était évoquée de manière précise et instruite, a donné lieu à des propos riches et nuancés montrant que la co-présence ne suffit pas toujours à faire lien, et que de certains liens on doit se libérer. Certaines très bonnes copies ont aussi relevé avec un sens de la nuance très appréciable que le goût des peintres surréalistes pour la sculpture africaine n'était pas exempt de tout fantasme orientaliste.

Très peu de copies ont su s'emparer des recherches artistiques contemporaines, pourtant connues et reconnues, pour rester exclusivement dans le champ de l'art moderne occidental. Cette nouvelle thématique « Les mondes de l'art » est l'occasion pour les candidates et candidats d'inclure dans leur réflexion la vitalité et l'étendue des pratiques contemporaines. On attend des travaux qu'ils soient capables de faire état d'une connaissance fine des artistes et des œuvres extra-occidentales. Quelques démarches artistiques auraient pu être facilement sollicitées afin de témoigner du dynamisme de la scène artistique contemporaine : Kara Walker, Myriam Minhindou, El Anatsui, Ghada Amer, Yto Barrada, Latoya Ruby Frazier, Mounir Fatmi, Pascale Marthine-Tayou, Zanele Muholi, Chéri Samba, Mickalene Thomas, Sudoh Gupta, Otobong Nkanga, Samuel Fosso, William Kentridge, Romuald Hazoumé, Julie Mehretu, Yinka Shonibare, Barthélémy Toguo, Shirine Neshat...

Édouard Glissant lui-même dans une interview donnée au magazine *Le Monde 2*, en 2005, insistait sur la fécondité d'une telle approche. « *La créolisation, c'est un métissage d'arts, ou de langages qui produit de l'inattendu. C'est une façon de se transformer de façon continue sans se perdre. C'est un espace où la dispersion permet de se rassembler, où les chocs de culture, la disharmonie, le désordre, l'interférence deviennent créateurs. C'est la création d'une culture ouverte et inextricable, qui bouscule l'uniformisation par les grandes centrales médiatiques et artistiques. Elle se fait dans tous les domaines, musiques, arts plastiques, littérature, cinéma, cuisine, à une allure vertigineuse... »*

- Remarques sur l'expression

Le jury conseille aux candidates et candidats de soigner la rédaction de leurs copies et de garder un temps de relecture en fin d'épreuve. En effet, un niveau d'expression écrite trop fragile compromet grandement la formulation claire d'une pensée et vient invariablement limiter le résultat obtenu à l'épreuve, surtout dans le cadre d'un concours de recrutement d'enseignantes et enseignants. Le jury remarque ainsi que l'orthographe est défectueuse dans plus de la moitié des copies. Des erreurs grossières sur les noms propres et sur les titres semblent témoigner d'un contact bien trop lointain avec les textes et les œuvres. De manière

étonnante, le substantif « art » lui-même se trouve trop souvent doté d'un article au féminin. Des règles grammaticales simples semblent tout à fait ignorées, ponctuellement ou de manière récurrente. Par ailleurs, une norme est régulièrement mise à mal que le jury se permet de rappeler : les titres des œuvres d'art et des ouvrages cités doivent être soulignés (seuls les titres de parties d'ouvrages – article de revue, poème dans un recueil – seront placés entre guillemets). L'utilisation de la première personne du singulier étant malvenue dans un écrit académique, l'usage du nous de modestie doit être systématique. En deçà de la correction de la langue, la lisibilité de la graphie n'est pas un point de détail quand elle engage la possibilité d'être compris. Certaines compositions restent ainsi indéchiffrables.

- Points de vigilance pour les sessions 2025-2026

Le sujet de cette année proposait un ancrage fort, en appui de la pensée d'Édouard Glissant, dans la thématique « Les mondes de l'art ». Mais il ne préjuge en rien de l'interprétation qui sera faite de cette thématique lors des deux prochaines sessions. Le jury conseille de s'appropriier l'ensemble de la bibliographie pour investir toute la pluralité qu'engage ce nouvel axe de travail.

Le niveau d'exigence de cette épreuve d'esthétique et sciences de l'art de l'agrégation externe d'arts plastiques valorise une réflexion démonstrative singulière, qui maintient un propos nuancé soutenu par des références théoriques, artistiques et culturelles investies.

## 5.2. ÉPREUVE ECRITE D'HISTOIRE DE L'ART

Si les programmes sont renouvelés tous les trois ans, les exigences du jury restent constantes : il est donc vivement conseillé aux candidats de consulter les rapports des années précédentes avant de travailler les programmes.

Ce rapport présente quelques pistes de développement du sujet. Il cherche en outre à donner quelques conseils aux candidats en rappelant certains points méthodologiques de la dissertation, en évoquant les maladroites à éviter ; puis seront explicités des attendus incontournables de l'épreuve.

- Quelques éléments d'analyse et de réflexion sur le sujet

Le sujet proposé à l'attention des candidats était ainsi formulé : « Les figurations de 1960 à nos jours : le retour du sujet ? » Comme les années précédentes, l'un des travers récurrents résidait dans une analyse insuffisante du sujet à traiter, et par conséquent, dans une sous-exploitation des pistes qu'une telle analyse pouvait ouvrir dans la construction du questionnement. Beaucoup de candidats ont abordé la notion de « retour du sujet » comme une simple invitation à constater un retour de la figuration, au sens d'un regain d'intérêt pour celle-ci à partir des années 1960. Prenant ce retour pour un fait acquis, et le réduisant souvent à une réaction à une abstraction devenue lassante, la plupart d'entre eux se sont employés à en lister diverses modalités en établissant une sorte de catalogue chronologique et typologique de démarches axées sur la figuration.

Pourtant « sujet » n'est pas synonyme de « figuration », et une approche réellement « problématisante » implique de prendre la mesure de cet écart pour interroger ce qui, dans la polysémie du terme « sujet », fournit des points d'appui utiles à la mise en évidence d'une complexité de la question.

Deux acceptions du terme « sujet » paraissent notamment pouvoir être considérées. Dans une œuvre figurative, le sujet, c'est le motif, l'objet ou l'événement représenté. Mais le terme peut aussi désigner l'individu, être singulier doté d'une conscience et d'une capacité d'agir. Cette seconde acception intéresse les arts en tant qu'expression d'un *sujet créateur*, mais elle intéresse aussi plus particulièrement les formes d'art figuratives qui représentent des figures humaines, éventuellement des individus (et non uniquement des types) et parfois des actions. Ainsi les bonnes copies ont su en introduction présenter une définition complète des mots-clés de l'intitulé : « figurations » et « sujet ». Elles ont établi la polysémie du terme « sujet » compris comme propos de l'œuvre, tenu compte du fait que celui-ci fut hiérarchisé au XVII<sup>e</sup> siècle par l'Académie au sein de genres plus ou moins nobles. Elles ont également évoqué la possibilité de comprendre le sujet comme la représentation d'une figure humaine, d'un personnage ou encore comme l'artiste lui-même en tant qu'individu percevant le monde et le réorganisant dans ses productions. Les figurations, quant à elles, ont été définies comme des tentatives de donner forme à des éléments du réel par un rapport plus ou moins affirmé avec le référent, allant de l'imitation illusionniste à la simple évocation en passant par la symbolisation.

Ces mêmes bonnes copies ont ensuite mis en tension ces termes en les replaçant dans le contexte historique visé, des années soixante à nos jours, en prenant soin d'explicitier la tension entre abstraction et figuration qui s'est jouée au début du XX<sup>e</sup> siècle avec des artistes tels que Malevitch, Mondrian ou Kandinsky, soucieux, chacun, par des voies différentes, de rompre totalement avec l'art de leur siècle en repartant sur des bases nouvelles. Sans écarter l'importance des dynamiques géopolitiques, on peut rappeler que des artistes abstraits, parfois

contraints à l'exil, ont trouvé refuge aux États-Unis, où certaines institutions et acteurs du monde de l'art ont contribué à faire de l'abstraction un signe possible de liberté. Dans ce contexte, l'abstraction a pris une place majeure sur la scène internationale à partir des années 1950, sans pour autant effacer la diversité des pratiques en Europe et ailleurs. La réaffirmation de démarches figuratives, à compter des années 1960, a pu, selon les lieux et les débats, dialoguer avec – plutôt que « remettre en cause » de façon univoque – l'influence américaine.

De manière assez évidente, la question d'un « retour du sujet » dans les figurations suppose également d'interroger le positionnement des artistes face au développement des techniques de production des images et à leur diffusion devenue massive dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Ces évolutions coïncident avec un renforcement de certaines fonctions de l'image, plus particulièrement dans le cadre du développement de l'industrie du divertissement (cinéma hollywoodien, télévision), de la communication et de la publicité. Dans un questionnement sur les sujets de l'œuvre, il n'est évidemment pas inutile de remarquer que cette dynamique a pu se développer parallèlement à la diffusion du « modèle américain », entendu ici comme l'ensemble des imaginaires, des stéréotypes et des idéologies qu'il véhicule.

L'incidence de toutes ces évolutions dans les démarches des artistes mérite en outre d'être examinée en l'articulant au développement des pratiques d'appropriation issues des expérimentations menées par les avant-gardes dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, initiées notamment par le cubisme (les papiers collés), par Dada (Duchamp particulièrement) et par le surréalisme. Ainsi les logiques du collage, de l'emprunt, de la citation, du détournement, de la (re)combinaison, de la duplication vont connaître d'importants développements dans le traitement des sujets au sein des figurations après 1960.

Beaucoup de candidats ont souligné ces aspects dans les démarches s'inscrivant dans la période de référence de la question, même si c'était sous la forme de constats parfois trop rapides : le Pop Art qui « critique la société de consommation », ou Monory qui « reprend les codes du cinéma », exemples mobilisés pour illustrer l'apparition de nouveaux sujets (au sens de nouveaux motifs). L'importance des motifs relevant de la politique et exprimant l'engagement des artistes a aussi été abondamment commentée. Mais encore une fois, la notion de « sujet » ne se superposant pas exactement à celle de « figuration », on peut trouver qu'interroger la nouveauté de différents types de motifs au sein d'un « retour de figuration » ne suffit pas à traiter la question en profondeur.

Pour questionner un *retour* du *sujet* dans les figurations à partir de 1960, il peut sembler utile de porter plus précisément son attention sur ce que *devient* le sujet, au double sens du motif représenté et de l'individu singulier exprimant une conscience, dans une figuration affectée, comme relevé plus haut, par un contexte de surabondance des images et par l'essor et la diversification des procédés artistiques d'appropriation. Examiner si le sujet opère un « retour » dans les figurations à partir de 1960 reviendrait à se demander si, dans ce nouveau contexte et sous ses deux acceptions, les manifestations du sujet diffèrent ou non de ce qu'elles furent auparavant.

À partir de là, de nombreuses pistes peuvent apparaître, entre lesquelles il est possible de choisir pour orienter et structurer le traitement de la question. Sans prétendre être exhaustif, on peut tenter d'en lister quelques-unes. Qu'en est-il, par exemple, de la place de la figure humaine comme sujet de la figuration dans un contexte où le rapport au réel est, plus abondamment que jamais auparavant, médiatisé par les images ? Très à distance de la conception classique dans laquelle le sujet par excellence était *l'histoire*, qui imposait de relier des figures accomplissant des actions dans une composition gouvernée par une logique narrative, cette place de la figure

comme sujet ne peut probablement pas non plus demeurer la même que quand la démarche la plus actuelle consistait à peindre « sur le motif ». Que veut dire (encore) composer à l'époque où l'emprunt, la citation et le détournement sont devenus des procédés usuels, et en quoi cela conduit-il à repenser ce qui peut « faire sujet » dans une œuvre ? Qu'en est-il de l'idée d'un art comme expression « authentique » d'un sujet créateur ? Le monde tel qu'il s'offre à la vue et à la sensibilité peut-il encore constituer le sujet central d'une démarche artistique, ou celle-ci est-elle nécessairement et plus qu'avant orientée par la conscience des images qui médiatisent notre rapport au monde ?

- Conseils méthodologiques de la dissertation

L'exercice de la dissertation dans sa forme académique consiste à élaborer une argumentation structurée et convaincante en réponse à une problématique clairement énoncée. Les compétences du candidat sont évaluées sur sa capacité à créer un espace de discussion autour d'un sujet et à proposer une réflexion personnelle et sensible étayée par des références artistiques et théoriques maîtrisées. Plusieurs critères sont évalués : la capacité d'analyse et de synthèse, la capacité à problématiser, la maîtrise des connaissances et la façon de les présenter dans une argumentation rigoureuse fondée sur des exemples pertinents.

- L'analyse du sujet

Il est essentiel de définir le sens précis de chaque terme et de prendre en considération les bornes chronologiques du sujet. On rappellera en effet que le choix des dates n'est jamais anodin et qu'il convient d'argumenter les raisons de ce choix. La richesse sémantique du terme « sujet » et la forme interrogative de l'intitulé ont bien souvent été négligées par les candidats. La question posée a été reformulée sous la forme d'une question non problématique qui appelait une réponse univoque (« Les figurations des années 1960 à nos jours proposent-elles un retour du sujet ? » / « Ces nouveaux mouvements figuratifs marquent-ils donc le retour du sujet ? »). Le terme « sujet » a souvent été utilisé comme si sa définition allait de soi alors qu'il s'agit bien d'un terme complexe dont les différentes définitions peuvent considérablement varier d'un champ d'étude à l'autre (philosophique, sémiotique, sociologique, anthropologique, ou encore psychanalytique). Ainsi, la plupart des candidats n'ont pas pris la peine de définir le mot « sujet » selon une polysémie qui seule pouvait amener à problématiser la question posée. Et ce terme s'est vu, à force d'être utilisé sans avoir été défini au préalable, vidé de sa substance significative.

Outre la définition des mots contenus dans l'énoncé du sujet, le terme de « retour » nécessitait de la part des candidats de démontrer des connaissances solides en histoire de l'art sur les mouvements et courants artistiques qui précédaient les années 1960, en ayant recours à des exemples précis d'œuvres. Le terme de « retour » suppose un lien étroit avec le passé, il contient l'idée d'un mouvement vers l'arrière ; faire retour c'est revenir pour renouer une liaison, cela peut aussi évoquer, de manière plus imagée, « l'action de rebrousser chemin ». Le choix du terme « retour » n'était donc pas anodin, il contenait à la fois l'idée d'un renouvellement et d'une répétition.

À la lecture des copies, le terme même de « figuration » ne semble pas évident pour la plupart des candidats et le manque de précision dans l'appréhension de notions plasticiennes est récurrent. L'intitulé du programme « Les figurations : 1960 à nos jours », repris quasi à l'identique dans l'énoncé du sujet de l'épreuve (« Les figurations de 1960 à nos jours »),

délimite un champ d'étude formel et temporel, soit la réhabilitation d'un art dit figuratif depuis les années 1960. Pour interroger « le retour du sujet » dans un tel contexte, il était nécessaire que les candidats cherchent à définir ou du moins à éclaircir ce qu'ils entendaient par « les figurations » et qu'ils replacent cette notion plurielle dans son contexte historique et artistique. Si l'orientation figurative de l'art au début des années 1960, après l'essor de l'abstraction, le minimalisme, l'art conceptuel, l'art cinétique, la logique réductionniste greenbergienne, etc., est envisagée comme une attitude de rupture, dans quelle mesure est-il à la fois question d'un retour de certains motifs, de thèmes, de la représentation de la figure humaine, voire d'une iconographie subjective faisant directement référence à l'artiste, à l'auteur.

- La problématisation

La problématique est l'élément majeur de la dissertation. Elle est le fil conducteur du raisonnement et de l'argumentation. Elle est aussi révélatrice de la qualité de la réflexion et de la capacité du candidat à mobiliser ses connaissances au service d'une démonstration. Construire une problématique ne peut en aucun cas se réduire à un nouveau réagencement des termes du sujet mis en rapport. De plus ce réagencement a souvent eu pour effet de conduire la réflexion hors du sujet à traiter. Ainsi certaines copies ont traité du « retour des figurations » et non « du retour du sujet » au sein des « figurations de 1960 à nos jours ». La problématique ne s'apparente pas à une reformulation du sujet. Elle découle au contraire d'une analyse et d'une bonne compréhension de celui-ci.

L'élaboration de la problématique reste encore une difficulté pour de nombreux candidats. On rappellera que le sujet donné, même lorsqu'il révèle l'emploi de la forme interrogative, n'est pas la problématique. Elle ne peut être élaborée qu'après une analyse personnelle du sujet à traiter, qui se fonde en amont sur des lectures approfondies. Ainsi la problématique ne peut s'apparenter à une question fermée telle que « Ces nouveaux mouvement figuratif marquent-ils donc le retour du sujet ? ». C'est une question complexe qui donne une orientation à la réflexion, elle procède d'un certain parti pris de la part du candidat lors de l'analyse du sujet. Outre l'interrogation, la problématique comporte aussi une démarche progressive de discussion à venir. Elle doit permettre une progression dans le raisonnement et conduire à une réponse dans la conclusion.

- L'annonce du plan

Le plan est un chemin clair et précis dont le candidat ne doit pas se détourner durant la rédaction de l'ensemble de la réflexion. Il doit guider le lecteur, attiser sa curiosité et susciter son intérêt à suivre le fil de la réflexion. Le plan annoncé, qui plus est de manière très détaillée, traite équitablement l'ensemble des idées annoncées à travers des parties équilibrées. Nombre de copies ne suivent pas le plan annoncé dans l'introduction ou présentent de fortes inégalités entre les parties avec souvent une troisième partie quasi inexistante. Ces déséquilibres révèlent une mauvaise gestion du temps de la part du candidat. Ainsi la réflexion doit être élaborée en tenant compte du temps imparti pour l'épreuve. Le nombre de parties est à définir en fonction de la nécessité de la réflexion. Aussi, il convient de privilégier un plan équilibré et cohérent qui permet de répondre à la problématique choisie. L'articulation entre le plan et la problématique doit absolument être interrogée par le candidat. Certains types de plans s'avèrent inopérants pour répondre à la problématique et déployer une réflexion précise et nuancée (un plan binaire, un plan où chaque partie est consacrée à un mouvement artistique ou l'œuvre d'un artiste). De

même, il est conseillé aux candidats, dans un souci de clarté, d'organiser chaque sous-partie selon le déroulé suivant : idée principale, explication, citation (à partir d'un texte ou d'une œuvre), comparaisons. Ces choix doivent être justifiés et servir la démonstration.

- La structuration visuelle de l'ensemble

L'organisation visuelle de l'ensemble de la copie devra être rendue immédiatement lisible par le saut de deux lignes entre l'introduction, le développement et la conclusion. Entre chaque partie du développement, le saut d'une ligne rend visible le passage d'une partie à une autre. Une partie est elle-même composée de plusieurs paragraphes identifiés par un retour à la ligne et un alinéa. Le respect de ces principes, auquel le jury tient, témoigne d'une capacité à organiser et à présenter son propos de manière claire et efficace. Tout changement d'idée est marqué par une phrase de transition qui relie avec ce qui précède sans oublier de renouer régulièrement avec la problématique énoncée en amont. Par ailleurs, il est absolument essentiel de souligner les titres des œuvres et de préciser leur date entre parenthèses.

- Les écueils

- Un sujet n'est pas une question de cours ni un exposé.

Le sujet de l'épreuve est oublié au fil de la rédaction par certains candidats qui récitent ce qu'ils ont appris sans même faire l'effort de rattacher explicitement leurs connaissances à la question posée. Ainsi la plupart des copies n'apportent pas de questionnement particulier ou de mise en tension, et se contentent de dérouler un fil chronologique, sans apport personnel autre que les œuvres les plus « attendues » ou les plus évidentes. Beaucoup de copies restent très générales et synthétisent la période sans nuance. Les membres du jury ont parfois eu l'impression de lire le résumé d'un mauvais livre de vulgarisation sur l'art dont l'approche semble faite sans expertise ni recul. Par exemple la Figuration libre est présentée dans nombre de copies comme un mouvement artistique homogène dans lequel les artistes ainsi regroupés formeraient un collectif soudé. Or, en dépit de la collaboration de Robert Combas, Hervé Di Rosa et Catherine Brindel pour la réalisation de la revue *Bâto*, les artistes dits de la Figuration libre s'opposent à l'idée de regroupement et au collectivisme propres aux années 1960. Il semble donc délicat de considérer la Figuration libre comme un « mouvement » au sens strict ; on peut plutôt y voir une expression commode, renvoyant à des proximités de pratiques et de styles sans structure unifiée.

- Éviter les jugements de valeur non justifiés et les généralités.

Certaines formulations, maladroites ou sans logique, portant un jugement de valeur à l'emporte-pièce sont regrettables (« Si la peinture peut être la reproduction mécanique d'une image photographique afin de transformer le réel, la peinture peut être le lieu d'une fiction »). Certains passages présentant des généralités sans fondement ne sont pas recevables dans le cadre de cette épreuve (« Ainsi les œuvres sont des points de vue sensibles d'artistes sur eux même et sur l'humanité. Le sujet est au cœur des œuvres, que le corps soit présent ou absent. La figuration donne à voir et à penser le monde. En cela elle n'est pas la seule façon de questionner en art le réel et notre représentation du corps »). L'analyse et l'interprétation des œuvres, dans de nombreuses copies, étaient construites à partir de stéréotypes sans argumentation, à visée sémiotique (l'œuvre signifie cela), ou encore psychologique (« Le travail artistique de Bacon [...] découle tout d'abord du traumatisme de Bacon lié à sa maladie respiratoire »). Si l'on attend d'un futur enseignant en arts plastiques qu'il aborde les œuvres à l'aune d'une réception sensible et singulière, l'analyse et l'interprétation d'une œuvre ne

relèvent pas uniquement de réactions intuitives, affectives et arbitraires. Cette première approche sensible doit être soumise à une activité critique : elle consiste à prendre du recul et confronter notre approche sensible de l'œuvre aux textes, commentaires, études, critiques, modalités et contexte d'apparition, etc., qui l'accompagnent. Effectivement, comme le souligne Anne Cauquelin dans *Petit traité d'art contemporain* (Paris, Seuil, 1996, p. 36-38) les œuvres sont « textuées », elles nous parviennent entourées et traversées par toutes sortes de discours.

- Les œuvres ne sont pas citées pour illustrer un propos, elles constituent le socle de la réflexion et de l'argumentation.

Elles ne doivent en aucun cas être utilisées comme de simples exemples interchangeables pour illustrer le propos. Elles doivent être remises en contexte, décrites et analysées. De même le choix des comparaisons doit être argumenté et justifié. Les bonnes copies sont celles où les candidats sont partis des œuvres, des choix plastiques, des pratiques pour élaborer leur réflexion ; ils, elles, ont cherché à élaborer leur part d'évidence, leurs paradoxes et à saisir leur complexité et nous faire part de leur expérience directe : ces copies témoignent d'un travail personnel d'observation et d'analyse des œuvres attendu dans le cadre de l'épreuve d'histoire de l'art.

- Les incontournables

- Qualité de la langue et de l'expression.

Le jury déplore une dégradation de l'expression écrite. Un grand nombre de copies présentent une maîtrise de la langue (syntaxe et orthographe) insuffisante, la conjugaison des verbes et l'accord des participes passés sont incertains. Beaucoup de candidats négligent par ailleurs l'accentuation et la ponctuation. De plus, de nombreuses maladresses ont été relevées concernant l'orthographe des noms propres et des titres d'œuvres. Il est attendu que les candidats se soucient de précision et de clarté dans l'exercice rédactionnel afin de répondre aux exigences du concours.

- Précision, pertinence et inscription des références mobilisées dans le déroulement de la réflexion.

Une dissertation d'histoire de l'art ne peut se passer d'exemples précis et diversifiés. Pour autant, l'effet catalogue est à proscrire. Ainsi, citer rapidement des noms d'artiste ou des titres d'œuvre sans exploiter leurs caractéristiques et leurs singularités n'a aucun intérêt pour la réflexion. Le sujet proposé a conduit de nombreux candidats à se référer aux mêmes artistes et aux mêmes œuvres, comme par exemple Jacques Monory (*Meurtre n°10/2*, 1968), Andy Warhol (*Diptyque Marilyn*, 1962), Duane Hanson (*Supermarket Lady*, 1969). Les œuvres de ces artistes avaient, bien entendu, leur place dans le traitement du sujet. Toutefois, il peut y avoir une forme de lassitude chez les membres du jury à les retrouver dans presque toutes les copies, qui plus est quand elles sont convoquées de manière allusive sans aucune confrontation à des références moins attendues et non mises en relation avec le sujet à traiter. Effectivement, les copies les mieux notées sont celles des candidats qui ont su convoquer des exemples pertinents et singuliers qui témoignaient d'une connaissance à la fois sensible, plastique et théorique des œuvres.

La question au programme s'étend sur plus d'une soixantaine d'années, or le jury remarque bien souvent que les candidats ont choisi des références artistiques antérieures au milieu des années 1980. Il est regrettable de voir que les références contemporaines aient été

si peu mobilisées pour répondre à la question posée malgré les catalogues d'expositions récentes mentionnés dans la bibliographie depuis les années 2000 (*Figurations. Un autre art aujourd'hui. / Voir en peinture : la jeune figuration en France.*). À ce titre deux petits recueils d'articles édités par la revue Art Press (*La peinture : le retour. Les années quatre-vingt.* et *La peinture le retour du retour. Depuis 2020.*), non mentionnés dans la bibliographie, car tous deux parus en juin 2024, semblent être des outils très appropriés pour découvrir et travailler des œuvres contemporaines.

- Assimilation des références

La pratique de la dissertation nécessite des connaissances précises et notamment l'appropriation par les candidats d'un vaste corpus d'œuvres dont ils maîtrisent les spécificités plastiques et théoriques. Effectivement, une œuvre prend sens à un moment donné, dans un contexte historique, politique, social, intellectuel et culturel dont elle constitue une émanation et un commentaire. Les œuvres citées nécessitent d'être décrites et analysées pour faire avancer la démonstration. Il est regrettable de constater que nombre de candidats n'ont gardé des œuvres qu'un titre (dont l'intitulé est plus ou moins approximatif voire erroné) ainsi qu'une description partielle et/ou allusive.

L'opération descriptive est un geste fondamental par lequel les membres du jury vérifient la capacité des candidats à nous faire partager leur regard singulier sur l'aspect physique d'un objet artistique. C'est un moyen par lequel le candidat permet la rencontre entre l'œuvre et son lecteur. Si la description demande aux candidats de se tenir au plus près de l'œuvre et de la perception qu'il en a, il devra ensuite procéder par sélection afin de pointer tel ou tel détail significatif et mettre en valeur ce que le choix de cette œuvre et ses spécificités apportent au sujet à traiter. Par son pouvoir heuristique, la description est un préalable nécessaire à l'analyse de l'œuvre. Or nombre de candidats n'estiment pas nécessaire de décrire les œuvres citées (le choix du médium, les dimensions, le format, les traces de l'outil, l'inscription du geste, le support, les couleurs, la lumière, la matière, la texture, etc., par exemple) afin de les analyser plastiquement.

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

Cadre réglementaire

- Durée : 8 heures
- Coefficient 3

Cette épreuve vise à évaluer l'engagement artistique du candidat, son aptitude à fournir une réponse pertinente et personnelle à une question posée, à démontrer ses capacités d'invention et de création, à témoigner de son savoir-faire en matière d'expression avec des moyens plastiques bidimensionnels.

L'épreuve s'appuie 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), s'inscrivant impérativement dans un format grand aigle (75x106 cm).

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 à son analyse du sujet.

- Observations générales

Globalement, et en comparaison avec d'autres sessions, le jury constate que les travaux produits pour cette session offrent une diversité plus affirmée. Il rappelle que le sujet avait été pensé pour susciter une meilleure prise en charge des implications notionnelles et théoriques proposées par la citation et le corpus.

81 % des candidats ont obtenu une note située entre 1 et 9. Cela souligne qu'un ou plusieurs éléments techniques ou analytiques et théoriques indispensables ne sont pas encore maîtrisés. Enfin, le jury souhaite souligner qu'une réalisation induisant une manipulation est obligatoirement hors-cadre réglementaire et que par conséquent, elle sort des travaux évalués par le jury.

- SUJET SESSION 2025

« On ne perçoit pas une image sans en quelque sorte l'imaginer, faute de quoi on n'a plus affaire qu'à une simple chose, toile ou feuille de papier. » Patrick VAUDAY, *La Peinture et l'image – Y a-t-il une peinture sans image?*, Nantes, Pleins Feux, 2002, p. 19.

Vous proposerez une réalisation bidimensionnelle articulant cette citation avec tout ou partie du dossier documentaire joint.

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

Document 1 :

Andres SERRANO, Blood [Sang], 1987, tirage cibachrome, 101,60 x 152, 4 cm, The Museum of Modern Art, New York.

Document 2 :

Joseph Mallord William TURNER, Venice with the Salute [Venise avec l'église Della Salute], 1840-45, huile sur toile, 62,2 x 92,7 cm. Tate Modern, Londres.

Document 3 :

Tania MOURAUD, IT – E183 [ÇA – E183], 1988, acrylique sur toile, 4 éléments, 141,8 x 172 x 4,5 cm. Collection de l'artiste.

Document 4 :

Christodoulos PANAYIOTOU, Untitled (10, 200, 20, 10) [Sans titre (10, 200, 20, 10)], 2017, pulpe de billets de banque démonétisés sur châssis aluminium, 180 x 140 cm. Collection de l'artiste.

- Des attentes multiples et complémentaires

Nous souhaitons le réaffirmer : l'épreuve de pratique plastique accompagnée d'une note d'intention affirme la place centrale de la pratique, non seulement dans le cadre de ce concours de recrutement de l'Éducation Nationale et de l'enseignement des arts plastiques de manière générale, mais aussi au sein des arts plastiques eux-mêmes. De la même manière, la note d'intention rappelle que notre discipline repose sur l'articulation entre la pratique et la théorie. Mentionner ces éléments rend d'ores et déjà saillant le fait que la maîtrise des moyens plastiques mis en œuvre tout autant que celle, a minima, du vocabulaire disciplinaire sont des invariants de notre discipline que cette épreuve évalue. Elle fournit au jury l'opportunité de centrer son observation sur la capacité des candidats à appréhender le faire, la facture, la matérialité et tout ce qui constitue et construit notre discipline, comme le résultat du croisement entre un positionnement théorique et scientifique assumé et une maîtrise technique sans cesse consolidée. Si cette approche permet la singularité de l'intuition, au sens bergsonien, il y a une exigence certaine de compréhension du faire dans ce qu'il implique et cela doit être intelligible, notamment à travers la note d'intention.

Les attendus demeurent constants, d'années en années, puisque, nous l'avons dit, ils reposent sur les fondamentaux de notre discipline. Si la parfaite maîtrise des moyens plastiques restent un pilier, celle-ci doit être mise au service d'une pensée, structurée et problématisée au regard du sujet. Ainsi, le jury porte une attention particulière à la capacité du candidat à explorer, si ce n'est l'ensemble des questionnements soulevés par l'incitation et les éventuels documents, du moins à percevoir ce qui sous-tend l'axe de travail du sujet. Les candidats doivent proposer un projet plasticien nourri d'une culture artistique actualisée perceptible à la fois plastiquement et dans la note d'intention. Celle-ci est en ce sens un révélateur des réflexions et engagements des candidats dans une dynamique créative portée par une solide culture personnelle.

- Critique méthodologique : les écueils du faire

Cette année, le sujet ne reposait pas sur une « incitation » mais sur un corpus contenant 5 éléments : une citation textuelle et 4 œuvres. Cette différence visait à inciter les candidats à privilégier les potentialités des documents plus que leur seule « apparence », capacité qui, au regard des précédents rapports, demeure un problème récurrent. Pour affirmer ce choix, les œuvres ont été sélectionnées pour ne laisser que très peu de prise aux emprunts, restrictivement iconiques, notamment par leur caractère le plus souvent non figuratif. Cette tentative semble, en partie, avoir porté ses fruits, à en juger par la diversité des propositions. Les candidats ayant une pratique personnelle affirmée ont ainsi pu aisément réinvestir les formes, les processus, la démarche tout en interrogeant le sujet et les questionnements qu'il sous-tendait.

Rappelons ici qu'un sujet de pratique plastique peut n'être, dans sa forme extrême, qu'un mot, tout au plus une locution. Comment dans ce cas de figure une référence iconique au sujet peut-elle avoir du sens ?

Ce que le jury recherche dans son évaluation c'est la volonté d'inscrire une démarche plastique qui soit solidement et efficacement référencée, qui démontre une analyse formelle se démarquant d'une reprise iconique du corpus et qui convoque un champ notionnel pertinent dialoguant avec les limites posées par le sujet. La production plastique a pour but de rendre intelligible une mise à distance critique du sujet, de convoquer une culture artistique précise, complexe et aussi intelligente qu'intelligible. Ceci afin de faire émerger un profil de candidat qui aurait une compréhension globale et précise des incidences théoriques et notionnelles de ce que produit l'art afin d'endosser pleinement le rôle d'enseignant qui lui incombe. La question de la transmission est plus large que l'enseignement, qui reste certes la finalité de ce concours. Le sujet invitait donc à un travail autour de la perception au-delà de l'image, dépassant de ce fait la simple récupération iconique, on le répète encore, qui souvent est un écueil délétère pour une analyse réelle. De nombreuses stratégies plastiques ont pu émerger, comme le recouvrement, la dissimulation, l'évocation du palimpseste, etc. Certaines relevant d'une pratique plasticienne déjà mûrie et permettant une prise en charge singulière du sujet, d'autres plus hasardeuses et ne faisant au mieux, qu'effleurer les questionnements du sujet. La nature des œuvres invitait à considérer l'importance du titre, pourtant très peu utilisé par les candidats, permettant une pluralité d'écarts. Le titre est intrinsèquement porteur de sens et cela est saillant au premier regard porté sur les œuvres du corpus. Ce rapport entre le texte et l'image aurait pu être plus investi par les candidats.

La citation de Patrick Vauday invite à comprendre ce qui constitue une image, qui au-delà d'un agencement de lignes, de formes et de couleurs tendant vers une figuration ou vers une abstraction sensible, est en réalité la concrétion d'une culture imaginative que le spectateur transpose et transcende, pour accepter ce qu'il voit comme relevant d'une vie autre que strictement matérielle. La perception d'une image n'est donc pas un acte passif. L'imagination va permettre de conférer à une chose matérielle une dimension d'expérience esthétique. Au-delà, il s'agit de comprendre que la perception n'est pas purement objective mais implique une interprétation des données matérielles proposées à l'expérience de perception.

Dans *Blood*, Andres Serrano réalise une photographie de sang que le tirage cibachrome de grand format transforme presque en peinture monochrome – cas limite dans la modernité picturale – qui offre d'ordinaire une peinture libérée de son devoir de représentation et donc détachée du réel. C'est le titre de l'œuvre qui permet au spectateur de comprendre, dans un second temps, ce qui lui est vraiment donné à voir. Ces dialogues entre abstraction et figuration, œuvre et titre, ouvrait de nombreuses pistes d'exploration aux candidats. Les rapports entre le médium, ce qu'il renvoie de potentialité de capture du réel, et la réalité de l'image perçue, sa nature matérielle et fragmentaire, posaient un nombre de questionnements plastiques éminemment actuels.

Joseph Mallord William Turner représente une vue de Venise dont le point central de la composition est le dôme de l'église Saint-Marie-du-Salut. Le peintre a donné à voir une image dont le référent est difficile, voire impossible à identifier sans la lecture du titre de l'œuvre. Ce document du corpus proposait aux candidats d'explorer les potentialités de la peinture et, par extension, de surfaces colorées dans l'évocation qu'elles permettent du réel, notamment par la convocation de l'imaginaire du spectateur. Le conflit entre la peinture en tant qu'élément matériel renvoyant à la fois à elle-même, à la tache, au geste et au support, et l'image mentale, évocatrice d'une époque, d'un lieu, procédant de l'imagination du spectateur, ce conflit-là était porteur d'une richesse questionnante au regard de la citation de Patrick Vauday.

Tania Mouraud met en place un jeu de formes et de contre-formes entre des toiles peintes en noir à l'acrylique et le mur blanc sur lequel elles sont accrochées, de manière à donner à voir les lettres IT que l'on retrouve dans le titre de l'œuvre. Cette œuvre, en plus du rôle primordial du titre, proposait de questionner le dialogue entre les différentes surfaces, qu'elles soient matérielles ou non, dans le format de l'œuvre ou au-delà. Plus que toutes les autres, cette œuvre du corpus mettait en exergue l'équilibre entre ce qui est présent et absent, entre ce qui est face à soi et ce qui se construit par la force de l'imagination.

Christodoulos Panayiotou récupère des billets démonétisés dont il fait de la pulpe de papier. Au terme du processus, les billets sont réduits à leur simple manifestation pigmentaire. Même leur valeur est invalidée et ne subsiste plus qu'une nouvelle couleur résultant de la synthèse de celles des billets d'origine : rose pour les deux bandes réalisées à partir de billets de 10 euros, bleu pour celle réalisée à partir de billets de 20 euros et jaune pour celle réalisée à partir de billets de 200 euros. L'artiste choisit de réaliser un aplat de bandes verticales dans une construction répétitive de 2 bandes répétées 2 fois. Ce document du corpus proposait au candidat de questionner les différentes incidences du choix des matériaux dans le sens qu'ils donnent à l'œuvre.

Au regard de ce que la brève analyse des éléments constitutifs du sujet met en lumière, le recours au prélèvement formel simple, voire simpliste et souvent littéral, rend, de ce fait inopérante toute pratique de citation directe. En soi, cette session met en lumière une démarche à proscrire : un prélèvement iconique des éléments du sujet sans considération de ce qu'il soulève comme problématiques plasticiennes. Il est essentiel de rappeler que les qualités plastiques des œuvres du dossier documentaire doivent être des éléments déclencheurs pour les productions des candidats. C'est en ce sens qu'elles sont amenées à laisser des traces manifestes dans les productions.

Nous encourageons les futurs candidats à prendre la mesure de l'importance d'un regard singulier sur les œuvres ; à considérer la pluralité des potentielles lectures à envisager et surtout, à bien estimer le fait que si ces œuvres sont choisies, c'est qu'elles font sens dans leurs articulations. D'un point de vue notionnel, il s'agit de comprendre qu'une œuvre dépasse de fait le champ sémantique qu'elle semble circonscrire lorsqu'elle se lit à l'aune d'un ensemble plus vaste. Ces œuvres sont pourvoyeuses de multiples champs d'investigations plastiques qu'il appartient aux candidats d'explorer en fonction de leur capacité à les repérer et à les emprunter. Posséder une pratique personnelle solide permet d'autant de se saisir de ce que le sujet propose car la singularité permettra un enrichissement du propos.

- La note d'intention : la rencontre entre le faire et le dire

L'articulation de la pratique plastique avec la note d'intention permet d'asseoir définitivement le caractère critique et théorique de l'exercice de la création. Cet écrit occupe une part importante dans l'évaluation des réponses au sujet et sa rédaction constitue indéniablement une épreuve dans l'épreuve. Il est notable que le temps est un facteur décisif, et il est inévitable que certains écrits sont réalisés à la hâte et de ce fait desservent la lecture de la production plastique. Notons que cet écrit peut se rédiger, pour partie, tout au long de l'épreuve et ainsi permettre de souligner différentes temporalités propres à la création plasticienne. En amont, ce sont les éléments de recherche et de préparation et de réflexion sur ce que soulève le sujet. Dans l'effectuation, c'est une révélation des étapes, des prises de recul, critiques et repentirs qui vont émerger. Tandis qu'en finalité, l'écrit met en exergue un regard sur un résultat qui permet d'articuler les champs d'exploration et d'ouvertures suscités par le sujet. Il va de soi que la maîtrise d'un vocabulaire précis et technique permettant de valider les savoirs propres à notre discipline est un indispensable. Constituée de repères notionnels et conceptuels rigoureux et critiques, la note d'intention est ce qui permet de construire un discours de spécialiste. C'est

dès lors une véritable explicitation des intentions du candidat, un éclairage sur sa lucidité quant aux moyens plastiques mis en œuvre et la lisibilité du parti pris. Il s'agit de dire avec précision ce qui est opérant dans la production, de verbaliser ce qui, plastiquement, résonne avec le sujet. La note d'intention doit nommer (le plus justement possible), conforter et préciser l'orientation de la production afin de l'ancrer dans les enjeux du sujet, qu'il appartient aux candidats de souligner. Enfin, elle doit situer la production dans les pratiques actuelles. Nous encourageons vivement les candidats à se nourrir de la scène artistique actuelle pour alimenter leur réflexion mais également renforcer leur pratique. Savoir prendre en considération cette actualité et la faire résonner dans sa pratique, même si celle-ci est assujettie à un cadre contraint, et contraignant, permet de souligner l'importance d'une alerte autour du cœur de la création artistique contemporaine, à la fois dans sa compréhension, son intégration et une forme de recul critique. « La contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; elle est très précisément la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme. » (voir fiche officielle MENJ : [devenirenseignant.gouv.fr](http://devenirenseignant.gouv.fr))

Giorgio Agamben, Qu'est-ce que le contemporain?, Rivages poche/Petite Bibliothèque, 2008, p.11.

## 6. ÉPREUVES DE LA PHASE D'ADMISSION DE L'AGREGATION EXTERNE D'ARTS PLASTIQUES

### 6.1. ÉPREUVE DE PRATIQUE ET CREATION PLASTIQUES : REALISATION D'UN PROJET DE TYPE ARTISTIQUE

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.

Pour cette session, au regard des œuvres constituant le dossier, la proposition « *En scène* » invitait les candidats à s'intéresser aux relations qu'entretiennent les arts du spectacle vivant et les arts plastiques, ainsi que d'autres entrées comme celle de la présentation de l'œuvre, la place du spectateur ou celle de la temporalité de l'œuvre.

- ⊖ Tirer parti du sujet et engager une démarche plastique

Définir les termes constituait, comme souvent dans ce genre d'exercice, un point de départ fécond. « Scène », du grec skênê et du latin scaena, désigne l'espace où se déroule une action. Le mot évoque à la fois un lieu, un décor, un seuil, un espace de manifestation. Cette richesse sémantique offrait aux candidats de multiples pistes : lieu, cadre, observation, spectateur, action, découpage, temporalité.

Le thème « En scène » invitait donc à interroger la dimension « théâtrale » dans les pratiques plastiques, soit comme donnée intrinsèque aux arts plastiques (cf les travaux de M.Fried et la théâtralité) soit comme démarche volontaire d'artiste autour des relations avec le spectacle vivant. Il proposait également d'aborder toutes les pratiques qui ressortissent de la présentation de l'œuvre, celles qui mobilisent les enjeux liés à la place du spectateur (présence, absence, rôle) et, dans un autre registre, ne pouvait faire l'économie d'une réflexion quant à la temporalité dans les œuvres.

- Analyse et mise en réseau du corpus

L'analyse du corpus est une étape déterminante. Les documents offraient des points d'appui variés :

#### **Document 1**

Cubiculum (chambre) de la villa de Fannius Synistor à Boscoréale Pompéi, vers 50-40 av. J.-C. Fresque Hauteur : 2.654 m, largeur : 3.34 m, profondeur : 5.839 m. États-Unis, New-York, The Metropolitan Museum of Art : fresque illusionniste invitant le spectateur à se projeter dans un espace fictif.

La reproduction montre une fresque représentant un portique central en trompe l'œil, ouvrant sur un paysage et un complexe d'architectures étagées en plusieurs plans, avec des perspectives plus ou moins fantaisistes donnant une impression confuse d'entassement et d'accumulation arbitraire. La composition est découpée au premier plan par deux colonnes corinthiennes et un faux pilastre en stuc. L'utilisation de la perspective crée l'illusion de profondeur à laquelle s'ajoute une certaine complexité de lecture liée à la richesse des ornements et la diversité des couleurs et effets de matière. L'implantation architecturale de la

fresque dans cette demeure se fait dans une chambre (du latin *cubiculum* = chambre et chambre funéraire dans les catacombes romaines) qui n'est pas, à cette époque, considérée comme une pièce appartenant à la sphère privée de l'habitation mais plutôt comme une pièce dévolue aux activités de réception. Ainsi, nous nous situons dans la partie « public » de l'apparition du propriétaire, tel une salle d'apparat. Enfin, le fait que cette fresque soit aujourd'hui exposée à New York, dans un espace reconstitué, fait directement écho à la proposition « en scène ».

Nous trouvons, plusieurs points d'appui dont pouvait se saisir le candidat, à savoir la présence d'un décor qui fait appelle à la notion de fond, d'illustration ou d'accompagnement de l'œuvre. À ne pas confondre avec une scénographie, étymologiquement, dessin de la scène, donc l'art de créer l'espace scénique. D'autres éléments d'analyse pouvaient également être pris en compte. Par exemple, l'aspect technique de la réalisation. L'application de pigments sur une paroi recouverte au préalable d'un enduit de chaux encore frais - *a fresco* - implique une réalisation dans une temporalité limitée, ne laissant aucune reprise possible. Ou encore, le fait que ce décor scénique soit une invitation à voir au-delà de la paroi, donc à nier son support. Dans cette œuvre, le spectateur fait face à un espace suggéré où il n'est pas invité à entrer physiquement mais uniquement à se projeter mentalement.

## Document 2

Dan GRAHAM (1942-2022), *Present Continuous Past(s) (Présent passé(S) continu(S))*, 1974  
Installation vidéo circuit fermé, 1 caméra noir et blanc, 1 moniteur noir et blanc, 2 miroirs, 1 microprocesseur, France, Paris, collection du Centre Pompidou. Installation qui piège le regard et confronte le spectateur à la temporalité de sa propre image.

Nombre d'artistes s'emploient à estomper les frontières entre les disciplines et les arts.

Sur la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle, la théâtralité traverse des pratiques diverses : installations, performance, happening, *event*, art *in situ*... Un artiste comme Dan Graham, dans les années 1970, ne cesse de questionner l'exercice de la vision de façon radicale par le biais de dispositif-miroirs. Dans l'œuvre choisie, il joue sur des imbrications temporelles présentes et passées et invite le spectateur à devenir acteur en jouant avec son image. Le phénomène de perception est troublé par la présence simultanée de son propre reflet dans le miroir et de celle, légèrement décalée, qui apparaît sur l'écran vidéo. Faisant du spectateur à la fois le sujet et l'objet de la perception, ce réseau de relations questionne qui du regardant ou du regardé fait l'œuvre. L'artiste a recours à un dispositif emprunté à la vidéo-surveillance révélant un paradoxe, à savoir, le détournement d'un outil censé capturer l'image et les mouvements d'une présence physique en temps réel. S'y ajoute une forme d'impossibilité de fixer le temps. « En scène », peut ici, interroger les statuts du visiteur-performeur bien sûr, mais aussi la perception du temps. Le temps vécu et expérimenté dans l'espace nous questionne sur notre manière d'habiter notre corps, la dimension proprioceptive de celui-ci entrant en contradiction avec le sens de la vue.

## Document 3

Beatriz GONZALEZ (1938- ), *Gracia Piena (Tocador) [pleine de grâce (Vanité)]*, 1971  
métal émaillé sur meuble, 149,8 x 149,8 x 38,1 cm, The Museum of Fine Arts, Houston.  
Coiffeuse détournée où le miroir est remplacé par une icône religieuse, questionnant la place du spectateur.

Dans l'œuvre de Beatriz Gonzalez, le support, une coiffeuse, est un meuble recyclé, un objet usuel, domestique servant de cadre à une production picturale, techniquement émaillée sur une plaque de métal. En effet, le miroir est remplacé par une interprétation d'une vierge à l'enfant, citation du tondo de la *Madone à la chaise* de Raphaël, huile sur bois datant de sa période romaine 1508-1520. La représentation d'une icône religieuse reproduite en masse

s'articule à une forme d'appropriation d'un thème devenu populaire. Ici, l'étude d'une peinture de la Renaissance participe du phénomène d'érosion de l'iconographie, recherché par l'artiste. En exploitant une saturation et un contraste des couleurs, en reprenant le langage de la publicité comme les aplats et la simplification des formes, l'artiste met en scène une peinture classique en montrant sans doute une perte liée aux phénomènes de la reproduction. Par ailleurs, le regardeur est à la fois absent et présent à travers la disposition de cette chaise face à un miroir peint. Une vanité contrariée, donc, où le profane rencontre le religieux, où la scène de la vie quotidienne rencontre la condition humaine. Cette forme de mise en abîme du regard était une piste supplémentaire, la notion de point de vue et d'observateur, étant déjà conviée dans les deux œuvres précédentes.

#### Document 4

« Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace pendant que quelqu'un d'autre l'observe et c'est suffisant pour l'acte théâtral soit amorcé. »

Peter BROOK (1925-2022), *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*. Edition du Seuil, 1968. Réflexion sur l'espace scénique comme outil et sur la relation acteur-spectateur.

L'extrait de texte proposé provient d'un essai de Peter Brook, figure emblématique du théâtre des Bouffes du Nord, lieu désaffecté, réhabilité et volontairement dépouillé afin de permettre aux acteurs de s'ancrer dans un espace vide, sans artifice, ni scène, ni rideau, ni décor. Le parti pris de ce metteur en scène, acteur, réalisateur, écrivain, repose sur l'idée centrale que l'évènement théâtral est une relation vivante entre l'acteur et le public, prônant un « *théâtre de l'immédiat* ». Son approche alternative et expérimentale après avoir épuisé les possibilités du théâtre conventionnel l'amènera à dire plus tard, « *l'important, ce n'est pas l'espace en théorie, mais l'espace en tant qu'outil* » (*Points de suspension*, Seuil, 2004). Du point de vue du plasticien, cette notion de vide à habiter et d'espace considéré comme un outil résonne pour nombre de pratiques contemporaines, allant de la performance à l'installation, en passant par l'œuvre in situ. La notion d'épure présente dans la citation de Brook, pouvait résonner avec l'œuvre de Dan Graham tout en soulevant des contradictions. Pour Peter Brook, il est question d'une relation la plus immédiate possible entre l'acteur et le regardeur alors que pour Dan Graham, le dispositif piège le regard du spectateur sur lui-même. Pour Gonzalez, le regard est comme empêché, le spectateur étant privé de son reflet et réduit à sa position de témoin extérieur, cette même posture est présente dans la fresque de Pompeï, bien qu'ici, l'œil puisse déambuler librement dans l'espace fictif.

#### ○ Questionnements

L'épreuve proposait aux candidats plusieurs voies pour entrer en réflexion et en action. Toute la difficulté – mais aussi tout l'intérêt – résidait dans la capacité à croiser les éléments d'analyse pour faire émerger de véritables questionnements et produire des tensions fécondes, évitant ainsi la simple illustration d'un élément observé. Il s'agissait d'ouvrir un champ d'investigation plastique et de donner un sens à la démarche. Certaines notions se prêtaient particulièrement à l'analyse, telles que spectateur, regard, espace, temps, action. De même, certains verbes pouvaient servir de déclencheurs : traverser, apparaître, disparaître, observer. Le choix effectué devait conduire à resserrer l'analyse afin de ne tirer que les fils pertinents pour mettre en réseau les œuvres et construire une proposition solide.

Encore fallait-il que ces articulations soient réellement problématisées. C'est sur ce point que de nombreux candidats ont montré des fragilités : la mise en relation des œuvres n'était pas

toujours dépassée pour accéder à une véritable construction de sens. Les meilleures productions ont su faire émerger une interrogation plastique ; elles ne se sont pas contentées de juxtaposer des références mais les ont mises en tension, parfois de manière subtile. Ainsi, relier la fresque de Pompéi et l'installation de Dan Graham ouvrait un questionnement fécond : dans les deux cas, le spectateur est tenu à l'extérieur de la scène tout en étant invité à s'y projeter, mentalement ou par le dispositif vidéo. De même, Peter Brook offre une situation où le spectateur, pris à partie, devient un acteur de l'expérience ; à l'inverse, Gonzalez-Torres propose une relation où le spectateur, privé de son reflet, reste dans la position de témoin. Autant de dispositifs qui invitent à interroger la place du spectateur et la nature de son implication.

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.

L'espace de l'épreuve – 6 m<sup>2</sup> sans muralité – constituait une contrainte mais aussi une opportunité. Il devait être envisagé comme un véritable outil : un lieu à « mettre en scène », à activer plutôt qu'à subir. Décor illusionniste, espace traversé, objet détourné, temporalité différée : les candidats qui ont su intégrer la présentation de leur production dans leur projet ont montré une meilleure compréhension de l'enjeu. Le temps pouvait également être considéré comme un matériau : il ne s'agissait pas seulement de recourir à la performance, mais aussi de rendre sensible le processus créatif ou de faire exister une durée signifiante. La temporalité propre de l'épreuve se prêtait particulièrement bien à ce type de démarche.

L'épreuve visait aussi à évaluer la capacité du candidat à maîtriser les moyens plastiques et les langages choisis en fonction des effets et du sens recherchés. Le projet, dans ce cadre, constituait un outil de pensée : il devait rendre visible le cheminement intellectuel, mettre au jour les enjeux retenus et servir de support à la soutenance. Il ne s'agissait pas d'une maquette réduite mais d'une mise à plat réflexive, permettant d'évaluer les écarts entre l'intention et la réalisation.

Enfin, le choix du médium était crucial. L'incitation « En scène » invitait à penser l'action, l'espace et la place du spectateur. La performance, l'installation, le dessin spatialisé, les dispositifs d'apparition ou de disparition pouvaient être mobilisés avec pertinence, à condition qu'ils soient replacés dans le champ des arts plastiques et articulés à une véritable problématique. Trop d'expositions sont restées frontales, maintenant le spectateur dans un rôle de simple contemplateur ; ceux qui ont pensé la déambulation, la multiplicité des points de vue et l'implication physique du regardeur ont mieux saisi la portée du sujet.

Cette épreuve, rappelons-le, est avant tout celle de praticiens : une pratique personnelle doit être réinvestie et assumée. Même dans un temps contraint et un espace limité, la sincérité de la réalisation reste une exigence. Le jury distingue aisément un processus authentique d'une production superficielle ou simulée. Les dispositifs les plus explicites, qui invitaient réellement à habiter l'espace ou à se projeter dans une situation – par exemple en proposant d'endosser un costume ou de se confronter à un espace vide à investir – ont été particulièrement remarqués et appréciés.

- La définition des pratiques intermédiales

Nous l'avons déjà souligné : l'incitation « En scène » invitait le candidat à concevoir sa production comme un véritable espace de monstration, en intégrant la place du spectateur non seulement devant l'œuvre, mais également dans et à l'œuvre. Cette dernière expression peut se comprendre dans une double acception : relationnelle, car le spectateur devient partie prenante de l'expérience esthétique, mais aussi littérale, lorsque sa présence ou son action activent réellement le dispositif. L'œuvre *Present Continuous Past(s)* de Dan Graham ouvrait précisément cette possibilité en mettant en jeu un spectateur à la fois observateur et objet de l'observation.

Cette réflexion sur l'espace et sur le rôle du spectateur conduisait inévitablement à des propositions aux typologies complexes ou hybrides. Le sujet, en incitant à explorer des pratiques intermédiales, exigeait un véritable effort de clarification conceptuelle. Or, nombre de candidats ont peu traité cette dimension dans leur exposé et se sont montrés hésitants, voire confus, lorsqu'il s'agissait de qualifier leur production devant le jury. Quelques-uns ont su proposer des expressions fécondes, en accord avec leur démarche — « situation sculpturale », « installation picturale », « peinture performative » — mais beaucoup ont laissé subsister des imprécisions sur ce qui relevait de l'installation, de la mise en scène ou de la sculpture.

Il convient de rappeler qu'une peinture ou un dessin simplement mis en scène ne deviennent pas ipso facto des installations, pas plus que la seule présence du spectateur ou son passage ne suffisent à faire œuvre de performance. Les productions hybrides appellent un examen attentif : distinguer ce qui relève de la scénographie, du décor, de l'installation, de la sculpture, de la performance, du dessin, de la peinture ou de la gravure. Cette distinction, lorsqu'elle n'est pas opérée, révèle moins une volonté d'hybridation qu'une absence de choix, et donc une certaine confusion dans la compréhension des typologies artistiques et de leurs enjeux conceptuels. Or, s'agissant de l'agrégation externe d'arts plastiques, de telles confusions sont réductrices.

- Dispositions spécifiques

Le jury et la présidence se sont longuement arrêtés sur l'usage d'objets manufacturés dans les productions. À ce sujet, il convient de rappeler les prescriptions de la note de service du 8 décembre 2021 fixant le cadre réglementaire de l'épreuve :

« 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. »

Toute ambiguïté dans l'interprétation de ce texte, notamment sur ce que recouvre une « intégration plastique pertinente et significative », est susceptible de desservir le candidat. Il est donc vivement recommandé de ne pas jouer avec les limites de ce cadre, afin de garantir l'équité de l'évaluation entre tous.

- Le rapport au spectateur... et au jury

Cette session a confirmé l'importance de penser l'emplacement du spectateur – et, par extension, celui du jury – dans l'espace d'exposition. Le positionnement de la production, son accessibilité et les conditions de sa découverte font pleinement partie du projet : dès l'entrée dans la salle, l'œuvre pouvait entrer en résonance avec le questionnement proposé. Penser le dispositif, c'est aussi tenir compte de l'incidence de la lumière, de la hauteur d'un socle, de la finition de sa surface, de la distinction entre socle et base, ou encore de l'espacement des éléments au regard des enjeux plastiques.

Quelques soutenances ont même conduit le jury à se déplacer pour adopter le point de vue proposé par le candidat. Il est tout à fait envisageable qu'une production appelle ce type de déplacement, voire qu'elle soit manipulée, que ce soit par le candidat ou par le jury, lorsque le dispositif l'y invite et que ce geste participe de l'expérience artistique.

### C. Capacité du candidat à soutenir la communication de sa démarche artistique

Cette épreuve permet d'évaluer la capacité du candidat à expliciter, justifier et rendre intelligible sa démarche au regard de pratiques, démarches et esthétiques repérables dans le champ de la création.

- L'oral d'explicitation

L'analyse du corpus est encore trop souvent linéaire et descriptive. Il convient de rappeler que les prélèvements peuvent être iconiques, plastiques ou sémantiques, mais doivent toujours être justifiés au regard d'une intention artistique afin de produire du sens plutôt que de simples illustrations. Dans certains cas, le jury a dû demander aux candidats de préciser quels prélèvements avaient été effectués, signe d'une explicitation insuffisante.

Les analyses restent parfois partielles, ténues ou anecdotiques, et trop de prestations se limitent à décrire les procédés plutôt qu'à les interpréter. Il est donc attendu que les candidats argumentent et étayent leurs choix, en inscrivant leurs références dans une véritable problématique.

Méthodologiquement, il est conseillé de penser le corpus à travers des questionnements plasticiens, en s'appuyant sur le programme du lycée, afin d'éviter une simple lecture linéaire et d'ouvrir sur des enjeux notionnels.

Le vocabulaire doit être précis :

- « frontière » et « limite » ne sont pas synonymes ;
- « indice », « signe » et « trace » ne renvoient pas aux mêmes réalités.

Les références doivent être fondées et signifiantes : elles ne sont pertinentes que si elles éclairent la démarche. Des références plaquées ou citées sans lien avec la production nuisent à la lisibilité du propos. Rappelons que le sujet sollicitait des questionnements transversaux : le théâtre et le cinéma pouvaient être convoqués, mais sans réduire l'entretien à une simple redite de l'option choisie.

- Gestion du temps et posture

Les dix premières minutes doivent être calibrées pour permettre au candidat de :

- expliciter son analyse du sujet, son approche des œuvres du corpus,
- justifier, argumenter ses choix plastiques,
- et articuler ces choix à sa production dans le cadre de l'épreuve.

Aucun plan formel n'est attendu, mais un va-et-vient constant entre les documents du corpus et la production s'avère plus efficace qu'un exposé monolithique. La gestion du temps a été globalement satisfaisante, mais la lecture des notes reste une erreur stratégique majeure, proscrite par le jury : l'oral doit être incarné, vivant, sans sur-jeu mais avec un souci de partage de la réflexion.

#### ○ L'entretien

Les vingt minutes suivantes constituent un temps d'échange destiné à approfondir ou à clarifier certains points. Il ne s'agit pas d'un interrogatoire, mais d'un dialogue visant à évaluer la capacité du candidat à préciser sa pensée, à ajuster ses réponses et, si nécessaire, à se déplacer intellectuellement.

Si des manques ou omissions apparaissent à ce stade, il est attendu que le candidat les reconnaisse et les transforme en nouvelles pistes de réflexion. Cet ajustement en temps réel n'est pas pénalisant, au contraire, il montre une capacité à prolonger et affiner la pensée.

Le jury sait que le stress peut altérer l'analyse et la capacité de recul. Il est donc recommandé aux candidats de s'entraîner à communiquer devant un tiers avant l'épreuve. Nommer sa pratique est un exercice exigeant qui ne peut s'improviser : une préparation en amont favorise une posture ouverte et réflexive.

Enfin, rappelons que le jury ne dispose que de 30 minutes pour appréhender chaque projet. Il est donc dans l'intérêt du candidat d'être clair, synthétique et structuré pour permettre une compréhension rapide et juste de sa proposition.

#### ○ Conseils du jury

- Structurer ses 10 minutes : expliciter le corpus, les choix plastiques et leur mise en œuvre de manière articulée et concise.
- Adopter un vocabulaire précis et maîtriser les définitions des pratiques (installation, performance, sculpture, etc.).
- Éviter le descriptif pur : analyser, problématiser, faire émerger des enjeux.
- S'entraîner à l'oral : parler sans lire ses notes, incarner ses propos, rester clair et compréhensible.
- Utiliser des références pertinentes : convoquer des artistes, des œuvres ou des notions pour éclairer le propos, non pour l'alourdir.
- Prendre des risques maîtrisés : une proposition singulière et assumée, même audacieuse, est valorisée si elle est argumentée.
- Soigner la cohérence globale : faire en sorte que corpus, production et soutenance se répondent et se renforcent mutuellement.
- Préparer la phase d'échange : être prêt à clarifier, nuancer, prolonger sa réflexion, en montrant sa capacité d'adaptation et de mobilité intellectuelle.

## 6.2. ÉPREUVE DE LEÇON

### ○ Préambule

Une structuration conventionnelle du rapport s'attacherait à traiter dans des paragraphes étanches de l'analyse des documents, de la problématique, du scénario pédagogique, de la question partenariale. Il a ici été décidé de ne pas séparer les propos concernant les analyses, ceux des questionnements pédagogiques et ceux relevant de la posture du candidat. Nous espérons que ce parti-pris permettra de mettre en évidence comment s'imbriquent toutes ces dimensions de l'épreuve.

### ○ L'esprit pédagogique de l'épreuve

L'épreuve de la Leçon est l'unique épreuve du concours qui ambitionne explicitement de distinguer non pas les candidats les plus cultivés et les plasticiens les plus avertis, mais surtout les pédagogues et didacticiens les plus informés et inventifs, ancrés dans un pragmatisme qui témoigne d'une connaissance des réalités de la salle de classe. Quand bien-même il n'est pas attendu des candidats qu'ils aient enseigné, il est en effet naturel qu'ils se soient approchés de ce qu'est une situation de cours ainsi que des attentes et des orientations institutionnelles récentes. Les postulants commettraient une erreur de positionnement en proposant une brillante analyse des trois œuvres, qui ne serait pas au service du dispositif didactique et pédagogique. Le « savoir savant » doit être au service du dispositif élaboré par le candidat. Il est ainsi demandé de croiser des éléments d'expertise culturelle et artistique, de savoirs didactiques et d'expérience artistique et plastique, au service des apprentissages d'un groupe plus ou moins homogène de lycéens

Les 4h30 de préparation « en loge » doivent être utilement employées à articuler les connaissances et compétences analytiques à des préoccupations d'enseignement : quels apprentissages sont visés, quels points des programmes d'arts plastiques en lycée les justifient, comment donner aux élèves l'envie de s'emparer de questionnements plastiques, culturels, théoriques et éventuellement sociétaux, quelles sont les conduites de création que peuvent emprunter des lycéens, quels objectifs d'enseignements sont en jeu et comment les évaluer ? Telles doivent être les préoccupations du candidat au travail : elles ne sont pas propres au dossier d'œuvres, mais c'est en trouvant leur adéquation la plus juste à ce dossier que le candidat parviendra à échafauder une proposition cohérente et convaincante.

### ○ Programmes d'enseignement et analyses d'œuvres

La clé d'analyse du dossier de trois œuvres est donc l'entrée du programme qui précède la présentation du dossier documentaire. Par exemple, si un triptyque de Memling accompagne un extrait des programmes mentionnant la « narration figurée », il est inutile d'analyser la représentation des corps, à moins que l'on parvienne à établir un lien explicite entre représentation du corps et narration figurée. Le célèbre Christ mort de Mantegna a pu être judicieusement commenté sans que soit abordée la question du raccourci, puisque l'entrée du programme n'y incitait pas. Pour l'écrire autrement, l'analyse de chaque œuvre ne cherchera pas à être exhaustive mais sera informée et rigoureusement circonscrite à l'entrée de programme assortie au dossier. Si cette entrée du programme fait parfois l'objet d'un examen attentif de la part des candidats, par exemple par le moyen de définitions rigoureuses et compréhensibles, il arrive aussi qu'elle ne soit que survolée. Les définitions proposées par le candidat peuvent être sourcées (références à Souriau, à Bosseur) et doivent surtout être compréhensibles pour un public de lycéens. Dans le cas, par exemple, des notions de représentation, figuration, non-figuration, abstraction, une articulation très claire est nécessaire, étayée au besoin par des exemples explicites.

Les futurs candidats doivent être prévenus que les dossiers documentaires ne sont pas

élaborés dans l'esprit d'une cohérence facile. Afin de susciter l'inventivité pédagogique et de ne pas souffler de réponse toute faite, les associations entre les œuvres présentent une certaine résistance et appellent à des choix, à l'affirmation de parti-pris. Cela n'empêche pas les œuvres associées de susciter des possibilités d'analyses croisées, une œuvre en éclairant une autre, deux parti-pris entrant en tension... De telles tentatives d'analyses croisées demeurent trop rares, quand bien même certains appariements d'œuvres semblent évidents. Sans que la règle soit absolue, un dossier comporte une œuvre ancienne (d'avant 1900) et/ou une œuvre issue d'une société non occidentale, et deux œuvres plus récentes. La session 2025 a pu couvrir un champ historique allant du paléolithique à l'ultra-contemporain, et tous les continents ont été couverts, même si une grande majorité des œuvres présentées appartient aux cultures occidentales. Les candidats semblent plus à l'aise avec les œuvres contemporaines, et l'approche des œuvres anciennes dénonce parfois une méconnaissance de certaines évidences qui relèvent de la culture générale. Il faut préciser que si maîtriser l'éventail des productions artistiques depuis l'Antiquité est impossible, on doit être en mesure, même devant une œuvre inconnue, de procéder à une analyse à la fois sensible et argumentée, d'autant que la mise en dialogue avec l'extrait de programme induit des ponts et des hypothèses faciles à énoncer.

Il est rare qu'un discours strictement historiciste s'avère pertinent : mieux vaut adopter une posture diachronique, voire post-historique, en considérant les trois œuvres dans la contemporanéité du regard que l'on porte sur elle. On peut, si c'est pédagogiquement porteur, se demander quel était le sens de telle œuvre à telle époque ; mais on peut aussi se questionner : qu'est-ce qui rend cette œuvre ancienne ou lointaine proche de nos élèves lycéens, de leur vécu, de leurs préoccupations plastiques, sociétales ou existentielles ?

- Construction de la présentation

Dans l'usage, la prestation de 30 minutes des candidats s'est standardisée sur une forme relativement stable : l'analyse des documents du dossier (question partenariale exclue) prend une dizaine de minutes, puis la proposition de structuration didactique occupe les vingt minutes restantes et aborde les phases d'impulsion (certains candidats disent incitation), de pratique exploratoire, de retour réflexif, de champ référentiel, d'évaluation. Il faut rappeler (et le rapport de jury le fait chaque année) qu'une telle structuration n'est absolument pas imposée par les textes réglementaires. Un candidat peut très bien s'autoriser à séparer les analyses des trois œuvres pour les faire correspondre à trois temps pédagogiques ou à trois niveaux de réflexion ; ou à commencer son exposé par des considérations d'ordre pédagogique et/ou didactique plutôt que par la désormais classique introduction savante et très écrite dont les qualités, souvent, s'effondrent dès que le candidat est amené à mesurer sa pertinence à l'aune d'un projet pédagogique réel.

Rappelons que le temps de préparation en loge permet la construction de la proposition par écrit, mais aussi la structuration d'une présentation orale rigoureuse et réfléchie. L'exploitation à bon escient du tableau constitue une compétence attendue de toute personne postulant au métier d'enseignant. Utiliser ses brouillons en prenant le risque de se perdre dans ses notes au moment de l'exposé est un choix dangereux : il démontre un manque de maîtrise de l'oral, compétence pourtant centrale dans le métier d'enseignant. Beaucoup de candidats réalisent avec le matériel mis à leur disposition (feutres, feuilles de format A3) des listes, schémas, diagrammes, énoncés, dans lesquels ils se perdent parfois : par exemple dans une carte mentale désordonnée ou dans des notes manuscrites où les paragraphes n'ont pas été remis dans l'ordre de présentation. La carte mentale constitue un outil spécifique, destiné à développer des arborescences : il est contre-productif de présenter sous cette forme une simple liste de trois idées.

On rencontre encore des candidats qui ignorent complètement quelles sont les quotités horaires de la discipline arts plastiques en spécialité au lycée ; qui n'anticipent pas le nombre d'élèves présents, voire, qui ignorent l'architecture générale du programme. Face à certaines

béances de préparation concernant les aspects pratiques et institutionnels élémentaires du métier, toute érudition hors sol risquera de se montrer insuffisante. Il est aussi constaté que la structuration par questionnements (plasticiens, interdisciplinaires et transversaux) n'est pas utilisée dans la construction de repères identifiables par les élèves pour situer leur pratique ou analyser les œuvres.

Si les trois œuvres du corpus font l'objet d'un discours savant (souvent inaugural) autour de grands concepts comme la représentation, elles sont en général assez peu regardées dans le détail : l'impression du jury est que les œuvres sont considérées comme des objets génériques dont les spécificités n'auraient que peu d'importance. Les analyses plastiques sont trop rares ; or c'est par sa plasticité que nous est rendue abordable une œuvre ancienne ou issue d'une société dont on ne connaît pas les usages : contrairement aux conceptions épistémologiques de l'art qui changent selon la latitude et le temps historique, la plastique est une donnée réellement universelle. Ainsi, des questions aussi maladroites que de demander au jury ce qu'il entendait par « analyse plastique », démontrent à la fois une mauvaise prise en compte des objectifs de l'épreuve mais, plus réhivitoire encore, une méconnaissance de ce qui doit être en classe une opération routinière.

Il ne faut pas non plus confondre une analyse d'œuvre avec une analyse d'image. Une œuvre d'art est par définition complexe et son abord (le terme de « lecture » semblant insuffisant) révèle sa nature multiple et simultanée d'objet, d'image, de situation, de document, d'accessoire destiné à un usage... Encore une fois, il ne s'agit pas d'aborder toutes ces pistes, ce qui emploierait un temps précieux à fabriquer de la confusion, mais plutôt de se montrer en capacité de réfuter une conception unidimensionnelle de l'art.

La finalité de l'analyse est de générer une problématique enseignable. Dans le cadre des épreuves de l'agrégation d'arts plastiques, la distinction entre questionnement et problématique revêt une importance méthodologique fondamentale.

Le questionnement constitue une première étape d'exploration. Il s'agit d'un ensemble de questions, souvent ouvertes, qui permettent de cerner les enjeux du sujet, d'en dégager les tensions, les ambiguïtés ou les champs d'investigation possibles. Ce questionnement témoigne de la capacité du candidat à prendre du recul, à interroger les termes du sujet, à en mesurer la portée.

La problématique, en revanche, est une formulation plus resserrée et structurée. Elle résulte du questionnement, mais opère un choix : elle organise la réflexion autour d'une interrogation centrale, claire, précise, à laquelle le développement viendra répondre. Elle permet de construire une démonstration cohérente, avec une progression argumentée.

Ainsi, le questionnement ouvre le champ de la réflexion, tandis que la problématique le structure. L'un ne va pas sans l'autre : un bon questionnement alimente une problématique pertinente, et une problématique bien posée guide l'ensemble du travail. Le jury est particulièrement attentif à cette articulation, qui constitue un marqueur fort de la maîtrise méthodologique attendue au niveau de l'agrégation.

Un questionnement formulé simplement peut être plus efficace qu'une phrase à tiroirs dans laquelle le candidat se perd autant qu'il perd le jury : les formules du type « en quoi », « dans quelle mesure », couplées à « en lien avec » deviennent absconses et souvent peu en lien avec l'analyse.

- Pragmatisme pédagogique

La séquence pédagogique projetée indique bien souvent le degré de familiarité du candidat avec la réalité d'une salle de classe au lycée ou au collège. La question que pose le plus souvent le jury est : que font, concrètement, les élèves ? De quoi s'emparent-ils, comment leur viennent des idées, des envies ? Pour l'imaginer de façon crédible, mieux vaut connaître les élèves, anticiper leurs réactions, leurs difficultés pratiques et matérielles mais aussi cognitives, savoir ce qui résonnera dans leur culture. Une des clés d'une didactique efficace est de ne pas considérer l'élève comme l'exécutant d'un projet élaboré par l'enseignant : les commandes très

fermées ou impositives, les exercices, les cahiers des charges descendants, les schémas modélisants dans leur forme comme dans leur sens, sont tout autant à proscrire que les propositions très vagues faisant appel à la « créativité » des élèves ; et la vérité ne réside pas dans un curseur qui se déplacerait entre ces deux pôles : elle est tout simplement ailleurs, dans une conception des démarches de création croisant la connaissance des démarches artistiques, vécues de l'intérieur par des candidats praticiens, et des connaissances en psychologie de l'adolescent et de la création.

Un schéma didactique typique semble se figer autour de phases dont les enjeux ne sont pas cernés par les candidats qui les énoncent. Ainsi le travail en classe commence souvent par une phase de « pratique exploratoire » dont les enjeux ne sont pas toujours cernés. Il s'agit parfois, sous prétexte de privilégier le carnet de recherche de l'élève, de recherches graphiques qui ont un statut d'ébauche d'un « travail final », sur le principe d'une conception qui serait suivie d'une réalisation. Cette systématisation d'une procédure de conception entre en contradiction avec les processus créatifs développés par les artistes eux-mêmes, qui sont beaucoup plus divers. D'autres propositions débutent par de petits exercices censées faire émerger des notions ou favoriser l'idéation, mais qui en fin de compte s'avèrent ternes et inutiles. Et trop souvent encore les candidats sont incapables d'imaginer des travaux ou processus de création d'élèves qui soient crédibles et divergents.

Les propositions pédagogiques des candidats négligent trop souvent de s'appuyer sur les spécificités de chaque niveau. Des élèves de seconde, au sortir du collège, ne présentent pas encore une autonomie suffisante pour « agir en artistes » et affirmer des parti-pris artistiques personnels ; alors que les élèves de Terminale de spécialité, dont il est attendu qu'ils développent une pratique personnelle, apprécieront peu des détours pédagogiques les contraignant à user de techniques et de procédures trop éloignées de ce qu'ils souhaitent présenter à l'épreuve du Baccalauréat. Les demandes faites aux élèves semblent parfois de l'ordre du « déjà-vu », voire du plaqué, avec des ambitions qui ne se révèlent pas à la hauteur du niveau concerné.

Le jury prête une grande attention au temps consacré dans la séquence à la pratique plastique effective : dans certains cas extrêmes une séquence de 8 heures ne voit les élèves pratiquer que 30 minutes, encore faut-il y compter une étape de « recherches préparatoires » sous forme de dessins d'idéation dans le cahier. Le candidat s'assurera donc que plus de la moitié du temps du cours projeté soit employé au travail plastique.

Une autre question très souvent posée au cours de l'entretien est : « que souhaitez-vous que les élèves apprennent au cours de votre séquence ? » Le fait qu'un enseignant ou futur enseignant ne sache pas repérer les apprentissages que met en jeu sa construction didactique reste assez préoccupant. La conception –ou son absence– de l'évaluation de la séquence en est un indicateur très fiable. La notion d'auto-évaluation, notamment, reste mal comprise : elle ne consiste pas à se défausser sur des élèves de gestes professionnels essentiels ; elle implique une mise en place progressive et surtout des compétences propres à acquérir. Répondre à un simple questionnaire est-il un acte d'auto-évaluation ? Un des objectifs de l'évaluation est d'ancrer les apprentissages en les nommant : en didactique, quelle que soit la discipline concernée, on ne fixe que ce qui est nommé.

Le jury a noté le recours quasi systématique au mot « verbalisation » pour désigner toutes les prises de paroles impliquant un rapport entre élève et enseignant. Il faut réfléchir aux enjeux de la verbalisation et pointer ce qu'elle est censée faire émerger. Par exemple un moment de verbalisation est envisagé en classe de Terminale après 10 minutes de pratique de dessin d'observation : à quoi va-t-il servir ? Et surtout que va-t-on dire ?

D'une manière générale, le travail de l'écrit est peu présent dans les propositions ou évoqué de façon très rapide, comme un devoir à la maison qui ne fait pas l'objet d'un accompagnement pédagogique (méthodologie, remédiation, progressivité). De la même façon les élèves sont parfois invités à effectuer des recherches documentaires sans que jamais n'en soient précisées les modalités, ni les moyens utilisés dans un travail qui nécessite souvent de savoir ce qu'on

va trouver pour le chercher et se satisfait difficilement d'une « sérendipité magique ».

Les champs référentiels proposés négligent parfois d'intégrer une ou plusieurs des œuvres du dossier documentaire, ce qui nuit à la cohérence de l'exposé, la partie analyse et la partie pédagogique ne présentant alors aucun lien. D'une manière générale les jurys ont été frappés par la difficulté de candidats à convoquer des références précises et pertinentes, qu'il s'agisse d'œuvres patrimoniales ou d'un champ contemporain actualisé et maîtrisé, et de justifier pédagogiquement de leur emploi au cours de la séance projetée. Il en est de même pour les références en didactique et en théorie de l'art, très peu mobilisées, et qui se résument aux ouvrages de Bernard André Gaillot et de Florence de Méredieu, et à une citation approximative de John Dewey. Les candidats doivent être conscients que lorsqu'ils mentionnent une lecture savante, les membres du jury se sentent autorisés à leur demander d'explicitier et de développer la référence ; le bluff devient alors une pratique réellement dangereuse. Mentionner « le pli de Deleuze » n'est pertinent que si on a lu et compris l'ouvrage en question.

- Réactivité aux questions

Lors des 30 minutes de questions qui suivent l'exposé du candidat, le jury attend une réceptivité permettant une vraie discussion, au-delà d'une posture strictement défensive. Dans la mesure où il s'agit d'un concours externe, les formulations des demandes faites aux élèves, la scansion de la séquence, son organisation pratique peuvent être réinterrogés pendant l'entretien de façon ouverte, sans que cela nuise au candidat, au contraire : une capacité à faire évoluer voire à reconstruire sa proposition sera toujours appréciée, bien davantage qu'une tentation crispée à défendre un scénario pédagogique indéfendable. Mis devant une incohérence, par exemple par le fait que le dossier documentaire ait initié un questionnement qui dérive assez loin des œuvres, le candidat doit se montrer en mesure de reconsidérer ses choix.

La grande majorité des questions du jury se cantonnera à des demandes de reformuler certains passages lacunaires ou d'étayer des choix pédagogiques de façon moins superficielle. Qu'est-ce qui justifie le travail en groupe ? L'usage de telle technique pendant 15 minutes ?... Le jury est attentif à ce que tout le temps de la discussion soit laissé au profit des candidats : il ne s'agit pas de leur confisquer de précieuses secondes qu'ils pourraient employer à optimiser leur proposition. C'est ainsi qu'un membre du jury ne développera pas sa réfutation, ne donnera pas sa propre interprétation d'une œuvre, ne proposera pas un scénario pédagogique alternatif. Il en résulte que le jury peut sembler s'exprimer avec un laconisme qui confinerait à la sécheresse : mais il ne s'agit que de laisser tout son temps au candidat. Si celui-ci répond « c'est une bonne question », il ne fait que perdre des secondes.

Certains candidats sont mis en difficulté par des questions très pragmatiques, par exemple : que fait l'enseignant pendant les 6 heures de pratique des élèves ? La demande peut être traitée en 15 minutes par un élève, que fait-on alors sur les 5 heures restantes ? Il est donc question ici de se projeter sur les potentialités de sa proposition et de bien les interroger pour pallier les failles et/ou penser et proposer des solutions et situations alternatives.

Le jury est aussi amené à relever des propositions non adaptées aux publics visés et qui ne prennent pas en compte des conditions élémentaires de faisabilité : installations monumentales dans les couloirs du lycée, groupes se déplaçant en autonomie durant deux heures, implication de souvenirs intimes et personnels des lycéens (par exemple sous la forme de la question « qui es-tu vraiment ? » censée déclencher une créativité nourrie d'introspection mais qui se révèle intrusive), destruction du travail d'autrui ... Il demande alors au candidat de rappeler des éléments de la déontologie de l'enseignant.

La maîtrise de la langue reste un pré-requis fondamental. Le candidat doit traquer et éradiquer ses tics de langage, prendre garde à terminer ses phrases, à mobiliser un vocabulaire juste, à éviter de prononcer « l'art plastique » comme s'il ignorait le nom de la discipline qu'il envisage d'enseigner.

- Partenariat

L'exposé analytique et pédagogique du candidat (30 minutes maximum) est immédiatement suivi du développement d'une question partenariale (10 minutes maximum), et ce avant la séance de questions- dont la temporalité se répartira de même. Il n'y a pas d'obligation absolue à mettre ces 10 minutes consacrées au partenariat en cohérence avec les 30 minutes d'élaboration pédagogique. Inversement, certaines situations peuvent d'évidence se lier au développement pédagogique, et il serait inutile voire incompréhensible de s'en priver.

Le terme de partenariat ne désigne pas simplement une coopération entre enseignants, ou entre l'enseignant d'arts plastiques et ses élèves. Il ne désigne pas non plus le simple fait de demander au gestionnaire de rédiger un bon de commande.

Suffit-il d'établir la liste des dispositifs académiques et ministériels sous formes d'acronymes pour témoigner d'une pensée et d'une culture partenariales ? Assurément non. Le site web du Ministère de l'Education Nationale met à disposition des listes actualisées d'accords et conventions-cadres, d'associations agréées et d'institutions partenaires, assorties de formulaires de demandes de subvention : face à ce balisage, la nécessité d'invention est assez limitée.

Il convient d'interroger la place et rôle de chacun dans la menée d'un projet artistique avec un partenaire, et surtout la plus-value d'une situation partenariale. Le jury a pu entendre des situations qui engagent un travail où l'identité du professeur d'arts plastiques est évincée et qui donc peuvent être menées par un enseignant de n'importe quelle discipline. Ce n'est pas l'objectif de cette section du concours. La demande partenariale inclut le plus souvent la formule suivante : « en tant que professeur d'arts plastiques, comment pouvez-vous... ». On peut y lire une injonction implicite à ébaucher une séquence d'arts plastiques qui cible des objectifs en fonction du ou des partenaires choisis. Certains candidats s'engouffrent dans cette voie en élaborant une mini-séquence en arts plastiques qui explore le domaine de la proposition mais sans évoquer le moindre partenaire : par exemple faire des affiches sur la laïcité sans faire appel à qui que ce soit.

Ainsi, il est essentiel que les candidats articulent clairement leur projet en tenant compte de la spécificité de leur discipline, tout en valorisant de manière explicite la dynamique partenariale. La collaboration ne doit pas diluer l'identité du professeur d'arts plastiques, mais au contraire permettre d'en révéler les apports singuliers dans un dialogue constructif avec d'autres champs professionnels. Un projet partenarial pertinent repose donc sur une complémentarité assumée, où la discipline artistique conserve son ancrage, ses finalités et sa méthodologie propres.

#### ○ Conclusion

Ce concours exige des candidats qu'ils affirment une posture professionnelle claire, fondée sur une compréhension fine des enjeux spécifiques à l'enseignement des arts plastiques. Au-delà des connaissances théoriques et de la culture artistique attendues, c'est la capacité à articuler réflexion, créativité et exigence pédagogique qui fait la différence. L'épreuve de la Leçon n'est donc pas une épreuve de « didactique-fiction » comme on a pu l'entendre. On ne peut s'y contenter de brasser des notions superficielles issues d'une histoire de l'art survolée et exclusivement occidentale, pas plus qu'on ne peut se satisfaire d'éléments de langage empruntés aux écrits récents (et essentiels) de l'Inspection générale, non assimilés, non mis à l'épreuve des réalités d'une salle de classe. La conception standardisée du cours d'arts plastiques telle qu'elle est véhiculée par certains candidats semble, à cet égard, empreinte d'un dogmatisme très éloigné des attentes du jury.

## 6.3. ENTRETIEN DE CULTURES ARTISTIQUES

L'épreuve d'« entretien de cultures artistiques » invite le candidat à interroger des champs artistiques spécifiques dans leur dialogue avec les arts plastiques. Sept options sont proposées : **architecture-paysage ; arts appliqués-design ; cinéma-art vidéo ; photographie ; danse ; théâtre ; arts numériques**. Quelle que soit l'option retenue, il s'agit d'examiner, à toutes les étapes de la création, les relations spécifiques que ce champ entretient avec les arts plastiques. De manière générale, il est attendu des candidats qu'ils abordent les questions ouvertes par le domaine choisi à partir de son voisinage avec les arts plastiques : cultiver la proximité entre ces champs pour mieux en discerner ce qui les distingue, ainsi que les notions et postures transversales. Cette exigence vaut pour l'ensemble des sept options de l'épreuve de culture artistique.

### 6.3.1. OPTION ARCHITECTURE ET PAYSAGE

#### ○ Modalités de l'épreuve :

L'épreuve d'entretien de cultures artistiques, option architecture et paysage, consiste en une analyse comparative d'architectures et-ou de paysages.

Elle vise à évaluer la culture artistique, la capacité d'analyse et la pensée critique des candidats à partir d'un dossier iconographique constitué de deux documents. Les candidats engagent un propos structuré, reliant les documents à des enjeux artistiques, historiques, sociaux, esthétiques et pédagogiques.

L'épreuve dure 30 minutes. L'exposé est suivi d'un entretien avec le jury.

#### ○ L'exposé (15 minutes)

Le jury n'attend pas pour cette épreuve, sans préparation, de discours convenu mais une pensée en action. Le jury se laisse volontiers surprendre par la pertinence de certaines réflexions inattendues.

Néanmoins, les documents soulèvent d'évidentes questions que les candidats à un concours de ce niveau d'exigence ne peuvent négliger.

Les candidats doivent aborder cette épreuve en se montrant particulièrement attentifs au champ de l'architecture et du paysage, à la fois pour lui-même, mais également dans les croisements qu'il offre au professeur d'arts plastiques. A ce titre, ils doivent être capables de mobiliser une culture artistique approfondie, notamment en architecture et paysage. Les candidats doivent démontrer une maîtrise des références théoriques, historiques et plastiques, articulées de manière critique et pertinente. Il est attendu une analyse fine et contextualisée des documents, ainsi qu'une capacité à construire une réflexion adaptée aux enjeux soulevés par les documents. La dimension pédagogique et l'aptitude à dialoguer de manière argumentée - et étayée de croquis ou schémas - avec le jury sont également essentielles.

Il est important pour cela de s'appuyer sur des notions claires issues d'une description méthodique. Les candidats doivent être capables de décrire avec précision les documents proposés. Si l'identification n'est pas toujours possible, les candidats doivent pouvoir émettre des hypothèses quant à la fonction de l'édifice et son usage. Ils doivent ensuite analyser l'implantation, le rapport au site, à l'environnement ; l'organisation spatiale est considérée en supposant des plans et des volumes, ainsi que les circulations intérieures et extérieures, la structure, les matériaux et la dimension symbolique et artistique. Ces différents éléments, habilement articulés, permettent au candidat de dégager du sens des documents proposés pour comprendre l'inscription culturelle et stylistique du bâti.

Sans forcément les identifier précisément, les candidats doivent être capables de situer dans le temps et dans l'espace les documents proposés. Il est attendu d'eux qu'ils sachent analyser, comprendre et situer les constructions paysagères et les architectures ainsi que les enjeux

contemporains liés à l'aménagement des espaces architecturaux.

Si Les candidats sont invités à soutenir leur propos par la réalisation de schémas ou de croquis, ces derniers ne peuvent se substituer au discours.

- L'entretien (15 minutes)

Il est l'occasion pour les candidats de revenir sur leur analyse, de l'approfondir ou d'en nuancer certains aspects. Le jury en profite pour éprouver leurs connaissances du champ référentiel, s'assurant de la bonne compréhension des termes employés et de la bonne maîtrise des références citées.

Pour cette session, nous avons constaté avec plaisir que le vocabulaire spécifique et les connaissances théoriques et historiques étaient relativement bien établies.

Par ses questions, le jury peut inviter les candidats à réorienter leur exposé et les aider à appréhender des aspects importants mais négligés jusqu'alors. Pour cela les candidats doivent faire preuve de réactivité, être capables de mobiliser des connaissances précises pour élargir et étayer leur propos initial.

Le jury n'attend pas de réponse préconçue. Là encore, les candidats doivent prendre en considération la question posée pour y répondre de manière étayée et justifiée.

Au-delà du champ de l'option (architecture et paysage), le jury est sensible à toutes les références issues du champ des arts plastiques ainsi qu'à la capacité des candidats à créer un ensemble de résonances entre les champs. Par exemple, le candidat ne s'interdira pas d'établir un lien entre l'architecture de Gerrit Rietveld et la peinture de Piet Mondrian comme il ne s'interdira pas non plus de comparer un jardin réalisé par Humphry Repton avec un paysage romantique de William Turner ou John Constable.

- Conseils pour la préparation :

La réussite à cette épreuve repose sur un intérêt réel et une connaissance actualisée des candidats pour l'architecture et le paysage.

Sa préparation impose la lecture d'ouvrages spécialisés dans ces deux domaines, confère la bibliographie présente dans le rapport de jury de la session 2023 accessible sur Eduscol.

Les candidats ne peuvent se dispenser de visites régulières de sites et de monuments. L'expérience s'impose comme le moyen le plus sûr d'aiguiser sa sensibilité et de comprendre les questions inhérentes au domaine de l'architecture : éprouver les volumes, les circulations, les usages au sein de l'espace, du contexte.

Le jury invite les candidats à s'entraîner à partir des sujets des années précédentes et mentionnés dans les rapports précédents.

### 6.3.2. OPTION ARTS APPLIQUES-DESIGN

#### ○ Présentation générale de l'épreuve

L'épreuve de culture artistique vise à permettre aux candidats de mobiliser des références pertinentes et maîtrisées autour d'une problématique donnée, tout en témoignant d'une culture personnelle et construite. Si le cadre de l'épreuve s'inscrit dans le champ des arts appliqués et du design, il est attendu que les candidats élargissent leur propos au domaine des arts plastiques, en convoquant des œuvres et des artistes de manière critique et réfléchie.

#### ○ Recommandations

L'approche dialectique du sujet constitue un enjeu central de l'épreuve. Il convient d'aller au-delà d'oppositions formelles ou fonctionnelles, pour engager un véritable dialogue entre les références mobilisées. Cette conduite de l'analyse doit être intégrée dès la réception du dossier, afin d'éviter une approche descriptive ou illustrative, insuffisante dans le cadre d'une épreuve sans préparation.

On constate encore trop souvent l'absence ou la faiblesse de la trace écrite ou graphique dans les prestations des candidats. Lorsqu'elle est présente, elle s'avère parfois imprécise, maladroite ou peu contributive au propos. Or, le dossier iconographique, couvrant l'ensemble du champ des arts appliqués et du design, doit permettre une appropriation sensible des références, propre à nourrir et à renforcer l'analyse. Le langage plastique, en complément du langage verbal, joue un rôle fondamental dans la construction et la transmission de la pensée. À cela s'ajoute la manière dont le candidat mobilise l'espace de présentation : l'usage des projections, la manière de situer et d'articuler les références visuelles, ainsi que sa posture corporelle et sa capacité à incarner le discours, participent à la lisibilité et à la cohérence de l'exposé.

#### ○ L'entretien avec le jury : un espace de réflexion partagée

L'entretien constitue un moment central de l'épreuve, pensé comme un véritable temps d'échange. Il ne s'agit pas seulement de restituer une analyse préétablie, mais bien de s'engager dans un dialogue permettant au candidat de revisiter ou d'affiner sa problématique à l'aune des questions posées. Cette interaction vise à éprouver la solidité des références convoquées, leur mise en perspective et leur pertinence dans la construction d'un discours critique.

Le jury attend des candidats qu'ils manifestent une capacité à faire dialoguer les documents présentés, en prenant en compte les tensions plastiques, formelles ou sémantiques et en étant attentifs aux échos possibles entre les différents champs artistiques sollicités. L'entretien doit ainsi révéler une pensée en mouvement, apte à rebondir sans se figer ni se perdre dans une stricte érudition. Sur ce point, le jury note une amélioration significative par rapport à l'année précédente, traduisant une meilleure préparation à la spécificité de l'échange oral.

Une candidate a ainsi su faire émerger une problématique cohérente, issue d'une lecture fine et croisée des documents, en s'appuyant à la fois sur leurs dimensions plastiques et symboliques. L'entretien a permis de révéler une pensée attentive aux questions du jury, capable de reformuler les hypothèses, d'ajuster le propos et de mettre en œuvre une réflexivité. En convoquant avec justesse des références issues des arts plastiques, du design et des arts appliqués et en les articulant aux enjeux pédagogiques de la discipline, elle a su faire preuve d'un engagement intellectuel et d'une posture d'enseignante en devenir.

### 6.3.3. OPTION CINEMA ET ART VIDEO

Pour cette session du concours, 13 candidats admissibles ont choisi de présenter l'épreuve de « cinéma et art vidéo ». Parmi eux, 10 ont été admis à l'issue des délibérations. Le jury s'est réjoui d'entendre des prestations de bon niveau, ce qui s'est traduit par une moyenne de 14,4. La note maximale est de 20, la minimale de 8.

#### ○ Déroulement

Dans l'épreuve de cultures artistiques, option cinéma et art vidéo, le candidat est invité à analyser, sans temps de préparation préalable, un extrait audiovisuel d'une durée d'environ deux à trois minutes, fourni par le jury au moment de l'examen.

Les extraits soumis à l'analyse relèvent de registres variés, tels que la fiction, le documentaire, l'art vidéo ou le cinéma expérimental, et peuvent provenir de toutes les périodes de l'histoire du cinéma. Les titres, auteurs et dates de sortie des films sont indiqués avant le visionnage.

Lors de la session 2025, des extraits des films suivants ont été proposés :

- *À la recherche de Vivian Maier* de John Maloof et Charlie Siskel, 2013
- *Blow Out* de Brian De Palma, 1981
- *Blue Velvet* de David Lynch, 1986
- *Chacal (The Day of the Jackal)* de Fred Zinnemann, 1973
- *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* de Chantal Akerman, 1975
- *Le Bois dont les rêves sont faits* de Claire Simon, 2016
- *L'Eden et après* d'Alain Robbe-Grillet, 1970
- *Le Miroir* d'Andrei Tarkovski, 1973
- *Le petit fugitif (Little Fugitive)* de Ruth Orkin, Morris Engel et Ray Ashley, 1953
- *Les Roseaux sauvages* d'André Téchiné, 1994
- *Persona* d'Ingmar Bergman, 1966
- *Sueurs froides (Vertigo)* d'Alfred Hitchcock, 1958

#### ○ Commentaires et recommandations

L'attention des candidats doit être concentrée sur la réception sensible et formelle des images projetées. Les éléments historico-contextuels et théoriques ne doivent intervenir que pour étayer l'analyse filmique. Le temps de projection est en effet conçu comme un moment d'observation active, durant lequel le candidat est invité à mobiliser sa réceptivité immédiate, à accorder une attention soutenue aux composantes visuelles et sonores, à interroger les notions mobilisées par l'extrait et à percevoir les intentions de mise en scène et les procédés cinématographiques à l'œuvre. Il est donc utile de maîtriser les fondamentaux de l'analyse filmique, notamment le vocabulaire spécifique à l'identification des caractéristiques filmiques.

Le temps de visionnage engage ainsi des savoirs solides dans le champ de l'option choisie, ainsi que des compétences analytiques adaptées aux attendus spécifiques de l'épreuve. Le jury encourage vivement les candidats à s'exercer au visionnage dans des conditions proches de celles de l'examen, de manière à développer une méthode efficace pour tirer parti des deux diffusions. Il convient notamment de travailler sa capacité d'attention, d'organiser sa prise de

notes en temps réel et de structurer les connaissances acquises en vue d'une restitution argumentée et pertinente.

Il convient toutefois de rester prudent face aux grilles d'analyse trop standardisées : les candidats ayant recours à des structures d'analyses générales, applicables à tout type de film, passent souvent à côté de la particularité de l'extrait proposé. Il est donc essentiel de construire l'analyse à partir des spécificités formelles et thématiques de l'extrait, en développant une lecture sensible et rigoureuse qui révèle sa singularité et en éclaire les enjeux formels, narratifs ou théoriques.

Le candidat a la possibilité, durant sa présentation, de circuler librement dans l'extrait projeté afin de revenir sur un plan spécifique, ainsi que d'utiliser le tableau pour y inscrire des éléments d'analyse. Néanmoins, ces outils doivent être employés de manière ciblée, au service d'une démonstration claire et argumentée. Il convient ainsi d'éviter toute recherche de plan qui ne contribuerait pas directement au développement de l'analyse.

Il est attendu du candidat qu'il expose son analyse de manière claire et précise. Néanmoins, aucune méthode n'est imposée : l'exposé peut suivre le fil narratif de l'extrait ou s'organiser autour de grands axes thématiques. Les meilleures analyses sont souvent celles où les candidats ont su adapter leur approche à la logique propre de l'extrait, en épousant sa dynamique et ses spécificités.

L'ensemble de l'analyse doit être structuré autour d'une problématique claire et pertinente, en lien avec les spécificités de l'extrait proposé et les notions clés de l'enseignement des arts. La formulation d'une problématique articulant fond et forme a parfois fait défaut cette année. Eu égard aux rapports précédents, il semble que cela soit un problème récurrent.

L'analyse filmique – observer, décrire et interpréter les choix formels opérés par le réalisateur pour en dégager les enjeux esthétique et proprement cinématographiques – doit être maîtrisée et être correctement utilisée dans le but de défendre une problématique. Il ne faut donc pas se contenter d'une description linéaire des plans ou de l'identification de quelques motifs relevant de la grammaire cinématographique. Si cette étape est fondatrice du travail à conduire, il est cependant nécessaire d'introduire une réflexion sur les choix et les procédés de mise en scène pour en extraire du sens.

Le jury encourage les candidats à développer leur culture cinématographique par des visionnages réguliers, diversifiés et curieux. L'objectif n'est pas d'acquérir une connaissance encyclopédique de l'histoire du cinéma, mais plutôt de former un regard analytique, d'affiner le sens critique et de s'exercer à repérer les enjeux formels, narratifs et plastiques des œuvres. Ces pratiques permettent également d'enrichir progressivement le vocabulaire spécifique nécessaire à une analyse précise et rigoureuse.

Le temps d'entretien avec le jury est un moment d'échange qui va permettre de préciser, d'affiner et d'approfondir des éléments énoncés dans la présentation. Il permet au candidat de revenir sur certains points de son analyse, de préciser une intuition, d'éclairer un choix de méthode ou de développer un aspect resté en suspens lors de la présentation. Cet échange

vise moins à évaluer des connaissances qu'à observer la capacité du candidat à dialoguer avec son propre propos, à argumenter avec souplesse et à approfondir sa réflexion.

Aussi, il est rappelé que l'extrait est un document audio et visuel. De ce fait, la nature, la fonction et le traitement des éléments sonores ne doivent pas être délaissés au profit de l'image. La fabrique de l'image et la fabrique sonore restent intrinsèquement liées, tout en proposant chacune des écritures singulières et complémentaires. Selon la nature de l'extrait, le candidat peut également se saisir des questions liées à la temporalité, au rythme, au montage, à la narration, etc.

Aucune connaissance préalable du film ou de son réalisateur n'est attendue. Les extraits peuvent être tirés de films appartenant à des contextes, des esthétiques ou des circuits de diffusion très variés. Le fait d'avoir déjà vu le film ne constitue pas nécessairement un avantage, car il peut détourner l'attention de l'analyse proprement dite de l'extrait. L'enjeu est d'adopter un regard neuf, fondé sur une observation attentive des formes, sans projeter des éléments extérieurs au passage étudié.

Bien qu'aucune connaissance préalable du film ne soit attendue, le candidat peut nourrir son analyse en mobilisant, de façon pertinente et maîtrisée, des références issues de sa culture personnelle. Il est ainsi encouragé à faire appel, de manière précise et justifiée, à d'autres œuvres — cinématographiques ou plastiques — en indiquant les références essentielles : titre, auteur, date et éléments contextuels. Ces références doivent être en lien direct avec l'analyse développée, et non convoqués de façon automatique ou superficielle.

Le candidat peut également appuyer son propos sur des textes critiques ou théoriques, à condition de ne pas se limiter aux seules références « canoniques » de l'histoire du cinéma. Le jury n'attend aucune référence obligatoire, mais appréciera leur pertinence et leur bonne maîtrise. À cet égard, le jury invite les candidats à se référer aux repères bibliographiques suivants :

- ALBERA François, *Le cinéma au défi des arts*, Bruxelles, Yellow Now, 2019.
- AUMONT Jacques, MARIE Michel, *L'analyse des films*, Armand Colin, (3e édition), 2020.
- BAECQUE (de) Antoine, CHEVALLIER Philippe, *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, PUF, 2016 (*Quadrige*).
- BELLOUR Raymond, DAVID Catherine, VAN ASSCHE Christine, *Passages de l'image* (catalogue d'exposition), Paris, Centre Georges Pompidou, 1990.
- BIZERNE Catherine (dir.), *Cinéma documentaire. Manières de faire, formes de pensée*, Bruxelles, Yellow Now, 2023.
- BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 1998.
- CHION Michel, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2021.
- FAUCON Teresa, *Penser et expérimenter le montage*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.
- METZ Christian, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, 1977.
- MOURE José, AMIEL Vincent, *Histoire Vagabonde du cinéma*, Paris, Nathan, 2020.
- MULVEY Laura, *Au-delà du plaisir visuel : féminisme, énigmes, cinéphilie*, Paris, Ed.

Mimesis, 2017.

- PAÏNI Dominique, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Cahiers du cinéma, 2002.
- PARFAIT Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Ed. du Regard, 2001.

○ Parmi les éléments positifs relevés par le jury, deux points méritent d'être soulignés : Certains candidats ont su mobiliser une approche sensible, affûtée pour élaborer une analyse riche, articulée à des notions plastiques et filmiques pertinentes. Cette qualité d'observation et d'interprétation ne supposait pas nécessairement une connaissance préalable des extraits proposés. Elle témoigne d'une réelle réactivité, d'une acuité dans la lecture des images, et d'une capacité à construire du sens à partir des formes.

Les candidats qui ont su proposer une analyse de l'extrait en établissant des ponts avec les problématiques propres aux arts plastiques se sont souvent distingués. Cette double approche, à la fois verticale et transversale, leur a permis de tirer pleinement parti d'une épreuve exigeante en termes d'attentes, et de faire apparaître des qualités attendues chez un futur enseignant en arts plastiques : capacité d'analyse, sens des enjeux pédagogiques, et aptitude à relier les œuvres aux champs de réflexion contemporains.

- Parmi les difficultés rencontrées par les candidats, on peut noter plusieurs maladresses qu'il est nécessaire de dépasser :

Sur le plan de la structuration de l'oral, certains candidats n'ont pas toujours formulé de problématique explicite ou d'angle d'analyse clairement identifiable. D'autres ont présenté un plan d'exposé auquel ils ne se sont finalement pas tenus, rendant l'analyse plus difficile à suivre. Il est pourtant utile de poser un cadre structurant (problématique, parti pris, étapes de l'analyse) pour guider l'écoute du jury et donner de la cohérence au propos.

Il est important de mettre en relation l'extrait analysé avec d'autres œuvres ou pratiques artistiques. L'enjeu est d'articuler l'analyse filmique aux problématiques propres aux arts plastiques, en faisant apparaître des questionnements plasticiens. Ce lien transversal entre cinéma et champ plastique constitue un attendu de l'épreuve, déjà souligné dans le rapport du jury des précédentes années.

Le jury a pu relever certaines maladresses dans l'usage du vocabulaire spécifique au cinéma, des imprécisions dans la définition des grands genres ou registres (fiction, documentaire, etc.), ainsi que des contresens liés à l'interprétation de courants majeurs de l'histoire du cinéma. Il n'est pas concevable de prétendre à l'agrégation externe sans disposer de ces connaissances essentielles dans les domaines voisins que sont le cinéma et l'art vidéo.

#### 6.3.4. OPTION DANSE

L'épreuve consiste en un entretien sans préparation, à partir de documents imposés par le jury. Dans le cadre de l'épreuve de cultures artistiques, option danse, le candidat est amené à visionner et analyser sans temps de préparation, un extrait d'environ deux minutes.

L'épreuve de trente minutes, en s'adaptant à la nécessité du recours à la captation, est composée d'un temps de visionnage où l'extrait est diffusé à deux reprises (intégrées au temps de l'épreuve). Il est suivi d'un exposé du candidat de dix minutes, puis d'un entretien avec le jury, durant le temps restant. Il est rappelé que les extraits proposés peuvent être de natures différentes : teaser de spectacles, séquences extraites d'un spectacle, film de danse ou vidéodanse. Ils appartiennent à des esthétiques et à des styles différents, mais tous contemporains.

Au vu de la seule candidature, l'extrait proposé pour cette session 2025 était le suivant : *Nebula*, de Vania Vaneau, cie Arrangement provisoire, 2021.

Nous rappelons pour les candidats quelques recommandations relatives au déroulé de cette épreuve. La pratique enseignante, étant tout comme la danse, une pratique située corporellement et dans l'espace, la question de la présence, voire de la mise en mouvement, participe de la qualité de l'exposé. Le jury rappelle la possibilité de se libérer du cadre « conférencier », pour aller au tableau, proposer une transcription graphique, de la scénographie, ou pour déposer d'autres traces : celles des figures et mouvements observés. En raison du support (film, vidéo, images en mouvement), il est aussi possible pour étayer la démonstration de relancer la vidéo, pour faire un arrêt sur image, ou sélectionner un très court moment qui contribuerait à éclairer l'exposé. On a pu remarquer que la préparation théorique est parfois si prégnante, qu'elle a tendance à s'imposer au détriment de l'analyse *in vivo*. Or, il ne peut y avoir de discours ni de références préétablis sans qu'ils ne soient ancrés dans une relation directe et problématisée au sujet proposé. Parallèlement à ce travail d'analyse, le jury invite les candidats à étayer leur réflexion à partir de leur culture personnelle, et si c'est le cas, à mettre en évidence leur pratique, à commencer par la pratique spectatorielle. Le temps d'entretien avec le jury est un moment d'échange qui va permettre de préciser, d'affiner et d'approfondir des éléments énoncés dans la présentation.

Les critères reposent précisément sur la capacité d'analyse, qui en danse est d'abord celle du mouvement dansé. Il s'agit aussi de repérer les porosités entre danse, performance, et arts plastiques, via la scénographie, les costumes, les objets (ex : *choreographic objects* de Forsythe), les constructions (ex : *dance constructions* de Simone Forti). Il faut pouvoir évoquer la dimension intermédiaire des œuvres chorégraphiques contemporaines par exemple via le traitement de l'image, de l'espace, du son. On notera que le sujet de l'épreuve de pratique de l'admission abordait quelques-unes de ces entrées. L'appel au sensible, la poétique des gestes, la performativité du corps qui traversent les diverses esthétiques en danse ne sauraient être reléguées au second plan. Devant ce médium qu'est le teaser, film de danse ou vidéodanse, le candidat peut également se saisir des questions liées à la temporalité, au rythme, au montage, à la narration, etc. En 2024, le sujet tiré au sort, était la vidéo de l'extrait « Les sauvages » issu des *Indes galantes* de Rameau chorégraphié par Bintou Dembélé : l'extrait filmé par Clément Cogitore révélait des choix affirmés de prise de vue, et de montage, tout en insistant sur la spécificité de la *battle* dans les danses urbaines.

Bibliographie indicative :

Banes Sally, *Terpsichore en baskets*, Pantin, Centre national de la Danse & Chiron, 2002

Burrows Jonathan, *Manuel de chorégraphe*, Bruxelles, Contredanse, 2019

Bardet Marie, Joanne Clavel, Isabelle Ginot, *Écosomatiques*, Montpellier, Deuxième époque, 2019

Benichou Anne (dir.), *Recréer.Scripiter*, Dijon, Les Presses du réel, 2015.

Chapuis Yvane, Gourfink Myriam Perrin Julie, *Composer en danse*, Dijon, Les Presses du réel, Lausanne, la Manufacture, 2020.

Clidière Sylvie, de Morant Alix, *Extérieur danse*, Montpellier, L'Entretemps et Hors Les Murs, 2009.

Doganis Basile, *Pensées du corps La philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*, Paris, Les Belles Lettres, 2012

Capelle Laura (dir.), *Nouvelle histoire de la danse en Occident*, Paris, seuil, 2020.

Fléty Laura, *Danses et rituels*, Pantin, CND éditions, 2023.

Frédérica Fratagnoli et Mahalia Lassibile, *Danser contemporain*, Montpellier, Deuxième époque, 2018.

Ginot Isabelle et Philippe Guisgand, *Analyser les œuvres en danse*, Pantin, CND éditions, 2021

Glou Marie & al, *Histoire de gestes*, Arles s Actes Sud, 2012.

Halprin Anna, *Mouvements de vie*, Bruxelles, Contredanse, 2009

Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1996

Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine. La suite*, Bruxelles, Contredanse, 2007.

Perrin Julie, *Figures de l'attention*, Dijon, Les Presses du réel, 2013

Christine Roquet, *Vu du geste, interpréter le mouvement dansé*, Pantin, CND éditions, 2019

Suquet Annie, *Modernités critiques*, Pantin, CND éditions, 2025

A consulter : Numéridanse : <https://numeridanse.com/>

Les revues téléchargeables : Repères, Cahiers de Danse ; Nouvelles de danse ; la revue du CND ; le journal de l'aCD ; le journal de l'ADC.

### 6.3.5. OPTION ARTS NUMERIQUES

L'épreuve "entretien de cultures artistiques", invite le candidat à questionner des champs artistiques spécifiques dans leurs relations aux arts plastiques. L'option « arts numériques » amène à penser les multiples intégrations du numérique dans le travail des plasticiens, à toutes les étapes de création. De manière générale, il est attendu des candidats qu'ils abordent les questions ouvertes par les arts numériques dans la perspective de leur voisinage avec les arts plastiques ; qu'ils cultivent cette proximité entre deux champs proches pour mieux identifier et ce qui les distingue et les notions, les postures qui leur sont transversales. Cette approche vaut d'ailleurs pour l'ensemble des sept options de l'épreuve de culture artistique. La présence des arts numériques, relativement récente à l'échelle de l'histoire des arts, est à situer de façon précise pour en comprendre et contextualiser les enjeux. L'évolution rapide des pratiques numériques, nécessite également des connaissances actualisées.

Les réflexions sur la place du numérique comme outil, sujet ou matériau de l'œuvre, sont à étayer. Son impact sur les formes, le sens ainsi que sur le rapport des œuvres à l'espace ou aux spectateurs sont à envisager. La bibliographie proposée est à ce titre un premier support de recherches. Nicolas Thély s'interroge sur le fait de savoir s'il convient de « considérer en soi un art numérique » ou s'il est préférable de s'interroger sur la manière dont « l'art est travaillé par le numérique ? ». Pour prolonger ce questionnement, rappelons combien ce rapprochement est déjà fertile et connu des élèves puisqu'en effet le numérique s'inscrit à part entière dans les programmes d'enseignement du collège et du lycée, et traverse les grands questionnements artistiques travaillés en classe. (<https://pedagogie.ac-lille.fr/arts-plastiques/quelques-reperes-pour-situer-et-actualiser-la-question-du-numerique-dans-lenseignement-des-arts-plastiques/>)

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.

- 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 appréhension rapide des documents.

- Bilan de la session 2025 :

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

Le jury a pu noter une volonté de mettre en lien les documents et de problématiser. La fluidité des propos et la capacité à communiquer sa pensée tout en s'appropriant le dossier ont été remarquées et valorisées. Il convient d'équilibrer une approche plasticienne des œuvres du corpus et un étayage théorique des notions et questions en jeu.

L'échange qui s'amorce avec le jury permet ensuite de préciser, d'approfondir et d'étayer ses propos. Les réponses doivent pouvoir s'ancrer sur une bonne connaissance de l'histoire du champ des arts numériques avec notamment des œuvres récentes et des 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 de références personnelles, à se montrer réactifs et à l'écoute des questions posées.

- Conseils :

Tout d'abord, il importe de prendre la mesure de ce que signifie « arts numériques ». Ce vaste champ, qui est composé d'œuvres hétérogènes impliquant le numérique à divers degrés, fait partie intégrante du champ de l'art contemporain. A ce titre, il convient de ne pas oublier que le regard porté sur les œuvres doit pouvoir témoigner de cet ancrage, et donc ne pas faire l'économie d'une analyse plasticienne des œuvres du dossier, travaillant les formes, les couleurs, les matériaux, la relation à l'espace, au corps, à la lumière, au temps...

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 qui ne soulèveraient pas d'enjeux. Le jury sera attentif à la capacité des candidats à formuler des hypothèses, dégager des pistes en s'appuyant sur les constituants des œuvres. Cette approche permettra de dégager des notions communes pour aboutir à un questionnement. Il s'agit de témoigner, tout au long de l'épreuve, d'une approche réflexive et ouverte vis-à-vis des œuvres proposées.

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 et concepts de façon pertinente au fil de l'entretien. La maîtrise de la terminologie propre aux arts numériques permet également de s'exprimer précisément.

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 2025 :

#### Sujet 1

Corinne VIONNET (1969- ), *Budapest*, 2008, série Photo Opportunities (2005-17), tirage jet d'encre sur papier Canson Photographique, contrecollage sur aluminium

« Pour une image, je visualise plus d'un millier d'images du même lieu pour comprendre la

similarité et la répétition de la forme d'un monument et d'un lieu. Je collectionne plusieurs de ces images, de jour, de nuit, selon différentes saisons, différents ciels, etc. J'utilise un seul segment que je trouve important en tant que point de rencontre pour aligner toutes ces images. Pour le reste, vient ce qu'il vient. »

<https://www.danzigergallery.com/exhibitions/corinne-vionnet/selected-works?view=thumbnails>

- Robert GLIGOROV (1960- ), *peau d'orange (autoportrait)*, 1997, photographie numérique, dimensions hors cadre 102 x 102 cm

## Sujet 2

- Vera MOLNAR, *Structures de quadrilatères (rouge et noir)*, 1986, Encres rouge et noire sur bande de papier ordinateur, 29.5 x 299.5 cm

- Albertine MEUNIER, *Qui est là ? La machine à prompter des images I.A.*, 2024

Machine à écrire Télégraphie, écran E-ink, Stable Diffusion, Papier peint mur

<https://albertinemeunier.net/qui-est-la>

- 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, Crans-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 », *Digitalart 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.

- Somaini A. (dir.), *Le Monde selon l'IA*, Coédition JBE Books et Jeu de Paume, 2025

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