



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

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

---

## **Rapport du jury**

**Concours : Agrégation externe**

**Section : Arts plastiques**

**Session 2021**

Rapport de jury présenté par : Sabine FORERO MENDOZA

Professeure des universités

Présidente du jury

# SOMMAIRE

<b>CADRE RÉGLEMENTAIRE</b>	<b>3</b>
<b>PROGRAMMES</b>	<b>7</b>
<b>CHIFFRES CLÉS, ÉLÉMENTS STATISTIQUES ET RÉSULTATS</b>	<b>8</b>
<b>REMARQUES DE LA PRÉSIDENTE DU JURY</b>	<b>10</b>
<b>ADMISSIBILITÉ</b>	<b>13</b>
<b>RAPPORT SUR L'ÉPREUVE ÉCRITE D'ESTHÉTIQUE ET SCIENCES DE L'ART</b>	<b>13</b>
<b>RAPPORT SUR L'ÉPREUVE ÉCRITE D'HISTOIRE DE L'ART</b>	<b>19</b>
<b>RAPPORT SUR L'ÉPREUVE DE PRATIQUE PLASTIQUE ACCOMPAGNÉE D'UNE NOTE D'INTENTION</b>	<b>25</b>
<b>ADMISSION</b>	<b>34</b>
<b>RAPPORT SUR L'ÉPREUVE DE PRATIQUE ET CRÉATION PLASTIQUES</b>	<b>34</b>
<b>RAPPORT SUR L'ÉPREUVE DE LEÇON</b>	<b>40</b>
<b>ENTRETIEN DE CULTURES ARTISTIQUES</b>	<b>44</b>
ARCHITECTURE - PAYSAGE	44
ARTS APPLIQUÉS-DESIGN	50
CINÉMA-ART VIDÉO	56
PHOTOGRAPHIE	59
THÉÂTRE	61
DANSE	63
ARTS NUMÉRIQUES	65

---

## CADRE RÉGLEMENTAIRE

---

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

« Option A : arts plastiques

#### A.-Épreuves d'admissibilité

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

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

Durée : six heures ; coefficient 1,5.

2° Epreuve écrite d'histoire de l'art.

Un programme détermine tous les trois ans les questions sur lesquelles porte cette épreuve. L'une d'elles concerne la période du XX<sup>e</sup> 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° Epreuve de pratique plastique accompagnée d'une note d'intention.

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

L'épreuve prend appui sur un sujet à consignes précises et un dossier documentaire comprenant une sélection de documents iconiques et/ ou textuels. Le candidat répond aux consignes du sujet. Il réalise une production plastique bidimensionnelle (picturale, graphique, pouvant inclure le collage, associer diverses techniques, des moyens traditionnels et numériques), impérativement de format grand aigle.

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

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

Durée : huit heures ; coefficient 3.

#### B.- Épreuves d'admission

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

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

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

Déroulement de l'épreuve :

a) Projet.

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

b) Réalisation.

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

c) Exposé et entretien.

En prenant appui sur sa réalisation, le candidat présente et explicite son projet (démarche et réalisation). Cet

exposé est suivi d'un entretien avec le jury qui permet d'évaluer les capacités du candidat à soutenir la communication de son projet artistique, à savoir le justifier et à en permettre la compréhension.

Durée de l'épreuve :

-élaboration du projet (comportant ou non des indications écrites) mis sous scellés : six heures ; -réalisation du projet : deux journées de huit heures ;

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

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

## 2° Épreuve de leçon.

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

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

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

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

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

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

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

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

## 3° Entretien de cultures artistiques.

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

Durée : trente minutes maximum ; coefficient 2. »

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

#### **Concours de recrutement**

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

NOR : MENH1631874N

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### **A. - Admissibilité**

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

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

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

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

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

production doit obligatoirement donner lieu à transformation ou intégration plastique pertinente et significative.

## **B. - Admission**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Henri Ribieras

---

## PROGRAMMES

---

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

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

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

#### – Question portant sur le XX<sup>e</sup> siècle

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

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

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

Les programmes et les bibliographies sont disponibles sur le site :

[www.devenirenseignant.gouv.fr](http://www.devenirenseignant.gouv.fr)

---

## CHIFFRES CLÉS, ÉLÉMENTS STATISTIQUES ET RÉSULTATS

---

Nombre de postes mis au concours : 20

Nombre de candidats inscrits : 579

Nombre de candidats non éliminés (n'ayant pas eu de note éliminatoire : 00.00, AB, CB, NR, RA, RD) : 226  
soit 39,03% des inscrits

Nombre de candidats admissibles 44 = soit 19,47 % des non éliminés  
(14,38% en 2019 ; 12,53% en 2018 ; 19% en 2017 ; 23.97% en 2016 ; 23.86% en 2015 ; 24.23% en 2014 ;  
23.63% en 2013 ; 19.60% en 2012 ; 20.27% en 2011 ; 16.87% en 2010)

Femmes 36

Hommes : 8

### EPREUVES D'ADMISSIBILITÉ

**Moyenne des présents** : 7,07

#### Moyenne par épreuve

- Esthétique : 8,07 (note la plus basse : 00 ; note la plus haute : 19)
- Histoire de l'art : 7,19 (note la plus basse : 0 ; note la plus haute : 19)
- Pratique plastique : 6,42 (note la plus basse : 0 ; note la plus haute : 19)

**Moyenne des candidats admissibles** : 11.69

(13,19 en 2020 ; 11,68 en 2019 ; 11,74 en 2018 ; 11.23 en 2017 ; 10.82 en 2016 ; 10.59 en 2015 ; 10.02 en  
2014 ; 10.08 en 2013 ; 10.19 en 2012 ; 10.58 en 2011 et 10.16 en 2010)

#### Moyenne des candidats admissibles par épreuve

- Esthétique : 12,70
- Histoire de l'art : 11,45
- Pratique plastique : 11,30

**Barre d'admissibilité** : 11,70/20

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

## ÉPREUVES D'ADMISSION

Nombre de candidats présents aux épreuves de l'admission : 42 soit 95,45% des admissibles

Nombre des candidats admis sur liste principale : 20 soit 47,62% des candidats présents

Note la plus haute des présents : Épreuve pratique : 20 ; Leçon : 18 ; Cultures artistiques : 19

Note la plus basse des présents : Épreuve pratique : 3 ; Leçon : 1 ; Cultures artistiques : 1

### Moyenne portant sur le total des épreuves d'admission

- Moyenne des candidats non éliminés : 9,02
- Moyenne des candidats admis sur liste principale : 11,38

### Moyennes par épreuve

- Moyennes des présents : Épreuve pratique : 09,52 ; Leçon : 7,62 ; Cultures artistiques : 10,36
- Moyennes des admis : Épreuve pratique : 12,60 ; Leçon : 10,20 ; Cultures artistiques : 11,30

### Moyennes de l'épreuve de Cultures artistiques (présents/admis)

- |                                       |                                      |
|---------------------------------------|--------------------------------------|
| ➤ Architecture-Paysage : 9,56/9,80    | 5 candidats admis sur 9 admissibles  |
| ➤ Arts appliqués - Design : 9,38/8,67 | 3 candidats admis sur 9 admissibles  |
| ➤ Cinéma-Art vidéo : 8,83/10,75       | 4 candidats admis sur 6 admissibles  |
| ➤ Photographie : 12,00/13,67          | 6 candidats admis sur 14 admissibles |
| ➤ Théâtre : 11,00/13,00               | 2 candidats admis sur 4 admissibles  |
| ➤ Danse : 06,00/-                     | 0 candidat admis sur 1 admissible    |
| ➤ Arts numériques : 15,00/-           | 0 candidat admis sur 1 admissible    |

### Moyenne portant sur le total général (total de l'admissibilité + total de l'admission)

- Moyenne des candidats non éliminés : 10,18
- Moyenne des candidats admis : 11,94

Barre d'admission 2021 : 10,07/20 pour 20 postes

2020 : 13.80 pour 20 postes ; 2019 : 10,39 pour 20 postes ; 2018 : 9,68 pour 24 postes ; 017 : 09.82 pour 34 postes ; 2016 : 08.96 pour 41 postes ; 2015 : 09.07 pour 40 postes ; 2014 : 09.46 pour 35 postes ; 2013 : 09.64 pour 35 postes ; 2012 : 09.96 pour 26 postes ; 2011 : 10.61 pour 20 postes ; 2010 : 10.71 pour 16 postes

Nombre de candidats admis : 20

Femmes : 17  
Hommes : 3

---

## REMARQUES DE LA PRÉSIDENTE DU JURY

---

C'est avec beaucoup de satisfaction que le jury a appris qu'en dépit de la situation sanitaire, l'ensemble des épreuves de l'agrégation externe d'arts plastiques pourrait avoir lieu. Les épreuves d'admission, qui n'avaient pu être organisées pour la session 2020, ont ainsi pu se tenir dans leur intégralité sur le campus de l'université de Pau, entre le 26 mai et le 4 juin 2021.

Le nombre de postes ouverts au concours, qui avait brutalement diminué en 2018, semble désormais s'être stabilisé : comme en 2019 et 2020, il était cette année de 20. Espérons que ce nombre constitue une limite inférieure en deçà de laquelle on ne descende pas à l'avenir. L'agrégation d'arts plastiques est, de fait, un concours d'une très grande sélectivité et, si le nombre de candidats admissibles avoisine cette année les 20%, cela est dû au fait que beaucoup moins de candidats se sont présentés : 226 seulement contre 280 en 2020 et 407 en 2018. Les candidats qui, dans des conditions à n'en pas douter peu favorables, ont redoublé d'efforts pour se préparer, doivent être dans leur ensemble salués, quels qu'aient été les résultats finalement obtenus.

Un des traits remarquables de cette session est la hausse sensible de la barre d'admissibilité qui a été placée à 11.7/20 (elle était à 10 en 2020 et en 2019). Cette hausse globale est principalement due à l'augmentation de la moyenne en esthétique (8.07 contre 7.32 en 2020 et 7.35 en 2019), et à celle de la moyenne en pratique d'admissibilité (6.4 contre 5.87 en 2020 et 5.39 en 2019). En ce qui concerne la pratique, le jury s'est félicité de l'existence de réponses plus diversifiées et plus plasticiennes, se saisissant mieux des possibilités offertes par le cadre réglementaire de l'épreuve qui avait été renouvelé en 2018. Il demeure toutefois que trop de travaux sont encore bien en deçà de ce que l'on est en droit d'attendre de la part de spécialistes en arts plastiques. C'est qu'il convient, pour le candidat, de faire valoir tout à la fois des qualités d'analyse, de la pertinence dans les choix plastiques effectués, une maîtrise technique à la hauteur de ces choix et une conscience critique autorisant un retour sur son propre travail. La commission d'esthétique, quant à elle, a observé une certaine prise en compte des consignes et conseils et surtout une meilleure utilisation des références bibliographiques. Il est vrai que le sujet donné se rapportait à un programme (« L'interprétation ») en vigueur pour la troisième année consécutive, ce qui peut expliquer en partie une meilleure saisie des enjeux de la question posée. Mais l'exercice de la dissertation philosophique, mené à partir de l'analyse d'un texte dont il convient d'exploiter les pistes et suggestions théoriques, n'est pas encore maîtrisé par tous, loin s'en faut. Cet exercice, par nature exigeant car il demande culture et réflexion, tout autant que clarté et rigueur, ne saurait s'improviser. Il est important de rappeler que l'on ne peut espérer y répondre de façon satisfaisante si l'on ne s'entraîne pas dans des conditions semblables à celles du concours, ni surtout si l'on ne se donne pas le temps de lire et d'assimiler des références variées et, pour beaucoup d'entre elles, difficiles d'accès. La moyenne de l'épreuve d'histoire de l'art, pour sa part, est demeurée quasiment identique à celle la session 2020. La spécificité de la dissertation dans ce domaine doit être bien entendue. Contextualisation est le maître mot. Le candidat doit précisément définir et situer dans le temps les notions et catégories en usage, comme être capable de restituer les situations et conditions historiques ayant entouré telle ou telle réalisation. Faute de quoi, son devoir court le risque de tout niveler et se transformer en un simple catalogue de références simplement juxtaposées. Mais le travail d'analyse et de problématisation n'est pas moins important qu'il ne l'est en esthétique : il faut savoir se montrer attentif aux termes du sujet et s'abstenir de plaquer des réponses déjà préétablies.

Unaniment, les commissions d'admissibilité mettent en garde contre une interprétation trop scolaire de la nature des épreuves et contre la tendance à présupposer des attentes particulières de la part de correcteurs. S'il convient de respecter un cadre réglementaire et de prendre la mesure des exigences méthodologiques, il faut aussi savoir accueillir les sujets proposés avec une certaine fraîcheur et ne pas hésiter à affirmer un engagement ou un parti-pris. Le jury valorisera toujours une forme d'audace ou une prise de position singulière, à condition, bien entendu, qu'elles apparaissent fondées et soient accompagnées des justifications nécessaires. La correction de l'expression écrite, le respect des règles syntaxiques et orthographiques ne sont pas des données secondaires : il s'agit, pour un futur enseignant, d'une condition *sine qua non* à l'exercice de son métier.

Héritière des concours dont la formule, définie au XIX<sup>e</sup> siècle dans le cadre de l'Académie, faisait se succéder « montée en loge », réalisation d'une esquisse, exécution d'une étude et production d'une œuvre de grandes dimensions, l'épreuve de pratique d'admission, qui se déroule durant trois jours, constitue indiscutablement un temps fort de l'agrégation externe d'arts plastiques. Elle en marque la spécificité et acquiert même, en raison de sa durée et de son parachèvement par une défense devant un jury, une dimension quasi mythique. La moyenne obtenue cette année (9.52) est supérieure à celle des sessions 2018 (8.69) et 2019 (9.27). L'on ne peut que s'en réjouir. De façon très exceptionnelle, la note de 20 a été attribuée à deux reprises, preuve que l'épreuve peut être parfaitement réussie, et cela dans ses trois temps bien différenciés. L'étape du projet ne doit pas être négligée car ce qui s'y joue est crucial. Comme le rappelle le rapport, il s'agit de « donner corps à la pensée », mais aussi de trouver la traduction adéquate des enjeux plastiques, au cours d'un mouvement alternativement « centrifuge » et « centripète » où le faire, l'imagination, le savoir et la réflexion entrent en interaction. Dans le projet, l'inventivité, la mobilité intellectuelle et l'expérimentation doivent être rendues sensibles et la formulation d'une problématique plastique se faire lisible. De la réalisation plastique elle-même, il est attendu qu'elle soit sincère et singulière, qu'elle fasse preuve d'une maîtrise des savoir-faire et de leur adaptation proportionnée aux intentions affichées et encore qu'elle témoigne d'un engagement doublé d'une fine connaissance des pratiques actuelles. Le sujet proposé cette année, accompagné de cinq documents, offrait bien des suggestions pour des traitements possibles qui, sans être inféodés aux références sélectionnées, sauraient s'en nourrir avec profit. L'oral de soutenance permet au candidat d'explicitier ses visées, de justifier ses choix et au jury d'évaluer les qualités pédagogiques et de communication d'un futur enseignant. Il ne faut pas céder aux facilités d'une esbroufe consistant à multiplier des références artistiques ou théoriques peu maîtrisées et avancées mal à propos. Là comme ailleurs, la cohérence, la clarté, la réflexivité et la sincérité font toute la différence.

Précédée par une longue préparation de 4 h 30, l'épreuve de leçon est l'épreuve professionnelle par excellence. Le jury y mesure les compétences essentielles d'un enseignant en arts plastiques : les connaissances dans le domaine de l'histoire de l'art et de la création contemporaine, la maîtrise du vocabulaire spécialisé, la compréhension des enjeux de l'enseignement de la discipline, enfin la saisie de l'organisation du système scolaire et des missions du professeur. Il évalue aussi la prestance, l'aisance, l'autorité et les qualités d'expression et de communication. Il ne convient pas d'analyser le dossier documentaire pour lui-même, mais de le mettre en perspective avec l'extrait de programme proposé et, s'il est question d'imaginer une transposition didactique, c'est à la condition d'articuler finement les uns aux autres les divers éléments fournis. Un contenu d'enseignement satisfaisant et réaliste doit se caractériser par sa clarté et sa concision ; on attend d'un pédagogue qu'il conduise avec assurance ses élèves sur une route qu'il trace fermement, mais sans dogmatisme, c'est-à-dire en laissant la possibilité à ce qui n'était pas prévu d'advenir. Il est indispensable que le jury perçoive l'envie de transmettre et le goût profond pour les arts plastiques, qui doivent porter le candidat, mais être tempérés par un sens pratique et un souci d'efficacité.

Les diverses commissions de cultures artistiques tirent un bilan variable de la session 2021. Alors que dans le domaine de la photographie et des arts appliqués, les examinateurs se réjouissent de voir prises en compte certaines des observations formulées dans les rapports antérieurs, dans le domaine du cinéma-vidéo et de la danse, notamment, ils s'étonnent du manque de culture et l'ignorance du vocabulaire et des outils d'analyse spécifiques. L'éventail des options proposé est large et le choix du candidat ne saurait en aucun cas se faire par défaut.

Avec la session 2021 prend fin mon mandat de présidente. Ce fut un défi organisationnel en même temps qu'une formidable expérience intellectuelle et humaine. La crise sanitaire est venue bousculer une routine qui avait à peine eu le temps de s'installer. Il nous a fallu faire preuve de souplesse et d'adaptabilité : nous avons fait au mieux dans des circonstances inédites. Merci encore à tous ceux et celles qui sont venus prêter main forte dans ces temps difficiles. D'abord préparatrice puis correctrice de l'épreuve d'esthétique, j'ai finalement acquis une vision globale d'un concours particulièrement complet et exigeant, mais aussi d'une absolue singularité en raison de l'importance qu'il accorde au faire et de la place qu'il laisse à l'imaginaire et à la liberté d'expression. J'ai pris un grand plaisir à animer des équipes engagées et passionnées, désireuses de donner sens à l'idée de service public et convaincues que l'éducation par l'art est un moyen privilégié pour développer l'autonomie et le sens critique. Je suis heureuse de laisser en legs deux nouveaux programmes de grande actualité, l'un en esthétique, l'autre en histoire de l'art, qui ne sont d'ailleurs pas sans entretenir des relations entre eux, et qui montrent bien le lien unissant l'état de la

recherche scientifique, les interrogations qui traversent le corps social et les formes les plus actuelles de l'expérimentation artistique.

À tous ceux et celles qui m'ont assistée et entourée, avec qui j'ai réfléchi et avancé, toujours dans le dessein d'atteindre un degré d'excellence digne des candidats à ce concours ardu mais exaltant, j'adresse mes plus sincères remerciements. Et j'adresse aussi tous mes vœux et mes encouragements à mon successeur. Enfin, je souhaite que les futurs candidats tirent tout le profit possible de la lecture de ce rapport, à la rédaction duquel nous avons collectivement accordé le plus grand soin.

# ADMISSIBILITÉ

---

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

---

### Sujet 2021

« Tout commence par une impression globale d'envoûtement, par exemple par le saisissement devant la splendeur inopinée d'un paysage, ou par l'effet ressenti lors de la visite d'une cathédrale quand le déficit de lumière, l'odeur de l'encens, les vitraux et la majesté des proportions se fondent en un tout indifférencié. On dit avec raison qu'un tableau nous frappe. Il y a un impact qui précède toute reconnaissance définie de ce à quoi il renvoie. Concernant cette phase initiale et pré-analytique, Delacroix disait qu'« avant de savoir ce que le tableau représente, vous êtes saisi par ses accords magiques ». Pour la plupart des gens, cet effet est particulièrement prégnant en musique. Dans toutes sortes de domaines artistiques, l'impression directement produite par un ensemble harmonieux est souvent décrite comme étant une qualité musicale de l'art en question. Il n'est pourtant pas possible, ni désirable, de prolonger indéfiniment ce moment de l'expérience esthétique. Pour que ce saisissement premier opère à un niveau suffisant, il n'est pas d'autre garantie que le degré de culture du sujet de l'expérience. Or cette dernière peut se borner, et se borne souvent, à une attention sommaire, limitée à ce qui est le plus voyant. Et la seule façon de s'élever de ce registre vers celui où l'on sera intimement convaincu de la valeur de l'œuvre, c'est de passer par plusieurs phases intermédiaires de discrimination. Les distinctions à l'intérieur de l'œuvre sont étroitement liées aux processus par lesquels on distingue. »

John Dewey, *L'Art comme expérience* [1934], traduction coordonnée par JeanPierre Cometti, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2010, p. 247-248.

### À quelles formes de culture l'interprétation d'une œuvre d'art peut-elle faire appel ?

#### 1. Remarques sur les résultats de la session de 2021 et la finalité de ce rapport

Cette année, les copies de l'épreuve d'esthétique et science de l'art ont obtenu une moyenne de 8.07. Si l'on compare ce résultat à celui des années précédentes (7.32 en 2020 et 7.35 en 2019), on peut se réjouir d'une hausse sensible de la moyenne obtenue. L'écart-type est de 4.10, ce qui témoigne d'un étalement des notes.

La hausse de la moyenne peut s'expliquer par différents facteurs, au premier rang desquels le fait que le thème de l'interprétation soit proposé pour la troisième année consécutive, ce qui a sans doute permis aux candidats d'établir une certaine familiarité avec la bibliographie et ainsi d'affiner leur compréhension des enjeux de la question tout en élargissant leurs références. Le jury s'est réjoui de lire un nombre significatif de copies substantielles, témoignant de la qualité de la préparation de leurs auteurs.

Le texte de John Dewey proposé permettait précisément de mettre en valeur les préparations sérieuses et solides dans la mesure où il ne présentait pas de difficultés particulières de compréhension : il suffisait de ne pas en déformer le sens tout en l'éclairant grâce au savoir acquis sur le thème de l'interprétation. La question qui accompagnait cet extrait autorisait en outre, par son amplitude et sa simplicité délibérée, une diversité d'approches. Cependant, cette diversité n'invitait pas à confondre une réflexion argumentée, construite et originale avec un pesant et stérile catalogue de références juxtaposées, sans aucune orientation choisie ni défendue. Il arrive encore trop fréquemment que les candidats donnent l'impression de plaquer un exposé général déjà préparé en négligeant tout à fait la spécificité du sujet proposé.

Nous rappellerons ici, dans la continuité des précédents rapports dont nous ne saurions trop recommander la lecture aux futurs candidats, les exigences requises pour produire une dissertation de qualité en esthétique et sciences de l'art. Dans un deuxième temps, nous proposerons quelques pistes pour le traitement du sujet de cette année, en revenant successivement sur l'analyse du texte et sur la construction de la dissertation.

## 2. Remarques sur la préparation des candidats face à l'épreuve d'esthétique et sciences de l'art

La forme du sujet de l'épreuve d'esthétique et sciences de l'art est désormais bien connue des candidats : elle associe un texte à une question qu'il faut traiter sous la forme d'une dissertation. Le jury est attentif à ce que le sujet soit abordé dans sa totalité et son unité. Une copie qui ignorerait tout à fait le texte proposé ne remplirait pas, à l'évidence, les réquisits de l'exercice. À l'inverse, le devoir ne saurait se réduire à une analyse exclusive du texte proposé. Ainsi, certains candidats sont passés totalement à côté de l'épreuve en élaborant leur introduction à partir de la seule lecture de l'extrait proposé, sans même relever la question qui l'accompagnait. En revanche, nombre d'entre eux se sont opportunément emparés de la progression spécifique du texte pour élaborer le plan de leur devoir.

Nous souhaitons rappeler en suivant les principaux critères d'évaluation sur lesquels se fondent les correcteurs de l'épreuve d'esthétique afin d'aider au mieux les futurs candidats dans leur préparation.

### a) Une problématique claire et judicieuse

La découverte du sujet par le candidat – nous en avons tous fait l'expérience, à l'occasion d'un examen ou d'un concours – est d'abord presque toujours caractérisée par la surprise, qu'elle soit positive ou négative... Cette surprise, le candidat doit la transformer en atout pour sa réflexion, sans chercher à retrouver maladroitement dans le sujet proposé celui qu'il aurait souhaité, ou encore celui auquel il s'était préparé. C'est le juste équilibre entre une lecture attentive du sujet proposé et la solidité des connaissances acquises durant la préparation qui peut seul garantir la réussite à l'exercice. Il n'est d'ailleurs pas inutile de rappeler qu'une lecture pertinente du sujet dépend étroitement de la solidité de la préparation et de la familiarité acquise avec la bibliographie. Seules la lecture et la fréquentation des œuvres proposées dans la bibliographie garantissent la complète compréhension du sujet et son authentique traitement.

De ce point de vue, il faut réaffirmer que l'introduction est un moment tout à fait essentiel. Il arrive encore trop fréquemment qu'au terme de la lecture de l'introduction, les correcteurs peinent à identifier le moindre problème en lien avec le sujet proposé. Or, l'introduction n'a pas pour but de généraliser abusivement la portée de la question posée, ni davantage de constituer une accroche exclusivement formelle plus ou moins réussie. Cette année, la question accompagnant le texte était très large et très directe, ce qui nécessitait l'élaboration d'une problématique susceptible d'exposer les tensions théoriques qu'elle contenait, et de justifier les grandes orientations de la réflexion à venir. Les meilleures introductions ont proposé une première analyse des principales notions en présence, et surtout, elles ont présenté une difficulté majeure qu'il s'agissait ensuite d'explicitier et de dépasser dans le développement. Sans ce travail simple mais essentiel, l'introduction ne peut remplir sa fonction. Nous l'avons déjà dit, dans le cas de l'épreuve d'esthétique, le sujet doit être appréhendé comme un tout indissociable : c'est de la mise en relation du texte et de la question que surgit la problématique.

### b) Une démonstration cohérente, argumentée et convaincante

La dissertation d'esthétique exige, comme toute dissertation de philosophie, une rigoureuse analyse conceptuelle qui seule permet de dégager et de construire un problème. C'est pourquoi cette analyse ne saurait équivaloir à l'énumération des termes présents dans la question ou dans le texte. En l'occurrence, on ne pouvait se contenter de donner les définitions successives des termes d'interprétation et de culture, encore moins envisager toute la construction de la réflexion à partir de là. Nous l'avons déjà évoqué à propos de l'introduction, le problème doit être saisi dans sa globalité : c'est l'articulation du terme « cultures » et du groupe nominal « interprétation de l'œuvre d'art » qu'il fallait garder en vue tout au long du cheminement théorique. L'analyse conceptuelle ne se réduit pas – sinon par maladresse – à de rapides définitions lexicales. En revanche, elle se prolonge et s'affine tout au long du développement. Rappelons une évidence : il faut que le lecteur en sache plus à la fin qu'au début. En outre, le jury n'attend pas des candidats une réponse univoque. Il est donc vain d'imaginer et d'essayer de confectionner la copie que le jury, pense-t-on, aimerait lire. Et il est particulièrement malavisé de proposer une copie qui prétendrait faire la recension du maximum de références contenues dans la bibliographie.

S'il est donc utile de commencer par définir le sens des termes du sujet, il est nécessaire que ces derniers fassent ensuite l'objet d'une analyse garantissant l'appropriation authentique du sujet par le candidat. Ainsi, plutôt que d'opposer vaguement « culture des sens » et « culture théorique », ou bien encore, de façon

préjudiciable, de gommer le pluriel du terme de culture pour l'opposer sèchement à l'interprétation, il valait mieux, comme l'ont fait nombre de bonnes copies, prendre le parti d'interroger les cultures savantes ou populaires, historiques, littéraires ou scientifiques, et, pourquoi pas, en se servant utilement de références bien comprises, envisager les limites mêmes de la culture savante dans le processus d'interprétation de l'œuvre d'art. De ce point de vue, les candidats ont très fréquemment exploité, avec plus ou moins de bonheur, le texte de D. Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* (1992), mais on a aussi eu la chance de lire des analyses tout à fait convaincantes qui s'appuyaient sur les textes de R. Barthes, *L'Obvie et l'Obtus* (1982) ou de J. Dubuffet, *Asphyxiante culture* (1968). Il faut insister là encore sur un point qui pourrait paraître évident, s'il n'était trop souvent négligé par les candidats : la copie ne peut se résumer à une juxtaposition de références, aussi savantes soient-elles. C'est avant tout la reprise originale, voire audacieuse, des termes du sujet au sein d'une problématique claire et personnelle qui en fera la valeur et la qualité. Si nous avons commencé par souligner l'importance de l'introduction, c'est qu'elle a pour fonction de faire apparaître le plus clairement possible cette problématique et d'annoncer tout aussi clairement le plan adopté pour y répondre. Ainsi se demander, comme l'a fait l'un des candidats : « Est-il souhaitable, ainsi qu'y invite Dewey, de fournir des efforts requis à un tel travail quand il reconnaît qu'il est si facile de se laisser bercer par l'évidence d'un " envoûtement " agréable comme sous l'emprise d'un charme ou d'une quelconque formule incantatoire, " magique " ? », témoigne d'une véritable appropriation philosophique du sujet.

L'introduction s'achève par l'annonce du développement. Là encore, il ne s'agit pas d'une contrainte exclusivement formelle : le correcteur doit être logiquement conduit, durant tout le cheminement de la réflexion. Il arrive trop souvent que l'annonce du plan adopté demeure approximative, voire confuse ou encore que les transitions soient négligées. Les futurs candidats doivent impérativement se convaincre de la valeur de tout ce qui peut guider et orienter le correcteur dans la lecture du développement sans pour autant, bien entendu, recourir à des procédés factices telle que la mention des titres qui témoignent, en réalité, d'une incapacité à organiser authentiquement son propos. Avant d'entrer dans le détail de chaque partie, on veillera donc à dégager l'unité du contenu. L'auteur est aussi son premier lecteur et la connaissance qu'il prend de son travail est pour lui l'occasion de clarifier son propos en se montrant intransigeant face aux passages obscurs ou confus qui pourraient égarer le correcteur. C'est pourquoi il faut soigner les transitions entre les différentes parties du développement et bannir les procédés artificieux dans l'élaboration de plans qui ne correspondent à aucune problématique véritablement pensée, mais qui s'appuient sur les termes successifs du sujet ou sur la distinction maladroite des parties du texte proposé. Préférer la clarté à la fausse profondeur est toujours un gage d'efficacité.

De même, l'étude du texte ne saurait jamais être isolée au sein du développement, mais elle doit être intégrée à celui-ci et nourrir en profondeur les analyses du candidat. Cela suppose, bien entendu, que l'extrait soit compris, et qu'il ne soit ni paraphrasé ni simplement répété. Là encore, on est en droit d'attendre des candidats une certaine familiarité avec l'extrait proposé, qui autorise une véritable discussion avec les thèses et les enjeux du passage. Les meilleures copies ont démontré que cet échange constant avec le texte est non seulement parfaitement réalisable, mais encore qu'il est particulièrement efficace pour traiter le sujet dans toute son ampleur.

La conclusion, *in fine*, permet aux correcteurs de vérifier que les enjeux de la réflexion annoncés dans l'introduction n'ont pas été perdus au cours du développement, et que la réponse finalement avancée s'appuie solidement et logiquement sur les analyses qui précèdent. Le ton de la conclusion revêt une importance non négligeable : il ne s'agit pas de saper le travail précédent par une trop grande « modestie », comme si, soudainement, on s'avérait incapable de répondre à la question posée. Pour autant, il ne s'agit pas, là non plus, d'utiliser des procédés factices voire des ficelles usées : nul besoin d'ouvrir à tout prix le propos en reformulant la question initiale sous une forme sensiblement différente. La fermeté de la réponse est le signe d'un développement réussi et cohérent. Les candidats doivent, après leur effort de réflexion, être légitimement assurés dans leurs conclusions.

### c) La qualité de la langue et de l'expression

Nous l'avons déjà indiqué : le correcteur doit être guidé et orienté tout au long de sa lecture. Et s'il convient que l'introduction annonce clairement le plan choisi, tandis que le développement rappelle ponctuellement le chemin parcouru et les résultats obtenus, il est certain que seul l'usage d'une langue claire et efficace permet d'atteindre ces objectifs. Malheureusement, il arrive trop souvent que l'appel à l'expérience esthétique fournisse un malheureux prétexte pour s'exprimer de façon confuse ou oraculaire, ce qui dessert grandement les candidats. Mais, au-delà de la qualité de la langue dont tout futur professeur doit avec raison se soucier, le jury, cette année encore, a eu à déplorer un nombre important de copies inachevées ou inabouties qui, pourtant, pouvaient témoigner d'une certaine compréhension du sujet et de ses enjeux. La réussite de l'exercice tient à une bonne gestion du temps consacré à chaque étape de la composition et à la rédaction de l'ensemble.

Enfin, nous n'y insisterons pas longuement, mais trop nombreux sont les candidats qui multiplient les fautes d'orthographe ou de syntaxe et qui écorchent les noms propres. Or, ces imperfections formelles ne peuvent être détachées de la qualité du contenu : en trop grand nombre, elles influencent inévitablement de façon défavorable la correction de la copie.

### d) Des exemples artistiques bien exploités et des textes théoriques bien assimilés

L'une des spécificités des études d'arts plastiques consiste dans l'équilibre entre la formation théorique et la formation pratique, et, au sein de la première, dans la juste répartition entre l'enquête historique et l'enquête esthétique. Il est donc tout à fait logique que cet équilibre se retrouve au cœur de la dissertation d'esthétique. Rendre sensible l'intelligible et intelligible le sensible constituent, après tout, la raison d'être de l'esthétique. Certes, les candidats ont tous leur sensibilité propre et leur manière individuelle de s'inscrire dans cet équilibre, toutefois, l'occasion leur est donnée de faire jouer et de valoriser l'originalité de leur formation. C'est pourquoi les références théoriques et les exemples artistiques ont une égale importance dans la composition produite. L'exemple artistique n'« illustre » pas le développement théorique, mais il en fait partie intégrante et, par réciproque, le développement théorique n'a de valeur qu'autant qu'il éclaire l'expérience sensible. C'est aussi pour cette raison qu'on préférera toujours une copie où le candidat exploite avec justesse et pertinence des exemples maîtrisés ayant fait l'objet d'une authentique réappropriation, plutôt qu'une copie citant stérilement le plus d'exemples possible, sans prendre le temps de les inscrire dans un véritable cheminement personnel.

Rappelons que l'agrégation est un concours de recrutement de l'enseignement secondaire et que l'on attend des candidats une prise de parole engagée, reflet d'une personnalité que l'on imagine déjà devant des élèves et transmettant sa passion pour la discipline, traduisant des œuvres et des pensées, faisant naître de la curiosité et de l'intérêt. À cet égard, le développement d'une thèse sur le sujet, même forte et unilatérale (ici, par exemple, l'idée de la culture intellectuelle comme obstacle ou, au contraire, la défense d'une forme de nécessaire érudition), sera valorisé tant que sa démonstration sera argumentée. Le recours aux œuvres doit être fondé sur le même engagement individuel qui s'oppose à la tendance à recracher un savoir théorique et général, du *ready-made* théorique qui pourrait convenir à n'importe quel sujet. Solution de facilité, sans doute nourrie par une image fantasmée des attentes d'un jury de philosophes.

Pour citer des exemples de réussite : une très bonne copie commence par une description problématisée de l'œuvre de Martin Parr, *My Room*, dont la connaissance intime autorise à redistribuer habilement les tensions et les problèmes contenus dans le sujet proposé. De même, dans le cours du développement, une utilisation fort judicieuse de l'œuvre de Mona Hatoum, *Recollections*, permet d'éclairer habilement et efficacement l'extrait de John Dewey grâce, là encore, à une fine analyse. Le jury est toujours très sensible, chez de futurs enseignants d'arts plastiques, à l'utilisation d'exemples d'œuvres. L'analyse détaillée de réalisations artistiques, à l'égard desquelles le goût du candidat est perceptible, permet de montrer *en acte*, par la démonstration de l'exemple, le lien dialectique et constructif entre une culture – quelle qu'elle soit et quelle que soit son appropriation par le candidat – et une interprétation. Les références ne sont plus de simples illustrations, mais un matériau avec lequel et à partir duquel on réfléchit. Comme des instruments de vision ou un milieu au sein duquel on pense.

Il en va de même pour les références théoriques : le jury n'attend pas que les candidats citent ou évoquent l'intégralité de la bibliographie ! Une référence, il n'est pas inutile de le rappeler, ne constitue jamais un

argument d'autorité : elle n'a de sens qu'inscrite dans un développement singulier qu'elle sert et éclaire. Enfin, l'allusion tout comme l'approximation sont à bannir : trop nombreuses sont les copies où, par exemple, l'essai de Susan Sontag (*Contre l'interprétation*, 1966) – abondamment utilisé – est cité sans être véritablement resitué ni même compris, alors qu'il a pu donner lieu à une analyse fine, éclairante et pertinente dans de très bonnes copies.

### 3. Propositions pour la dissertation

Le sujet proposé cette année n'offrait pas, qu'il s'agisse du texte ou de la question, de difficultés techniques ou conceptuelles particulières, à condition toutefois de prêter attention au libellé dans son unité : redisons-le, c'est l'articulation de l'extrait proposé et de la question qui permet de dégager une problématique intéressante et fructueuse. De son côté, le texte affirmait la nécessité d'un certain degré de culture pour que s'accomplisse pleinement l'expérience esthétique, une fois passé le premier moment de saisissement sensible. La question, quant à elle, invitait à interroger les différentes formes de culture susceptibles d'étayer l'interprétation de l'œuvre d'art et, à terme, d'en apprécier la valeur. D'où la nécessité de faire varier les niveaux où « attaquer » les concepts de culture et d'interprétation. Il était indu de rabattre « les cultures » sur « la culture », massivement assimilée à un ensemble de connaissances, et considérée uniquement comme le résultat d'une différenciation de nature sociale, édictée par les instances normatives dominantes de la société. Il reste que certaines bonnes copies ont su faire varier les angles d'approche, pour mettre en cause l'ordre culturel. En questionnant le sens anthropologique, elles ont su éviter l'écueil consistant à réduire la notion de culture à un savoir intellectuel acquis. Mais il était également légitime et pertinent, comme certains candidats l'ont fait, d'analyser cette même notion au sens d'une *Bildung*, qu'il s'agisse de la formation du jugement sensible, de l'œil, de la main ou encore d'une culture artistique pratique, fruit du regard et de l'exercice, de l'instinct cultivé même, tout autant que de la pensée et de la réflexion, au sens théorique ou spéculatif. La culture, *in fine*, pouvait ainsi s'entendre – et le texte nous invitait à le faire – comme une pensée en action. Les bonnes copies ont, dans cette perspective, dépassé l'opposition massive entre le savant et le populaire, en prenant authentiquement en compte la dimension socio-politique des cultures. Une culture est sans doute d'abord commune (bien que non nécessairement universelle, d'où le pluriel) avant que de pouvoir être individuelle ou propre à une personne. La notion nous renvoie à notre nature d'être sociaux, à la construction inévitablement conflictuelle d'un commun au sein de groupes différenciés. C'est uniquement à partir de cette considération que l'on pouvait faire jouer efficacement la dimension normative ou oppositionnelle « des cultures » : contre-cultures, cultures subalternes, cultures féministes, cultures de classes, etc. Pas plus que l'interprétation, la culture n'est de l'ordre d'un acquis statique qui serait possédé par certains une fois pour toutes, mais elle est un acte, un mouvement, quelque chose de vivant, de mouvant qui se forme dans l'interaction continue que présuppose l'expérience.

Il était donc périlleux, comme l'ont fait de nombreux candidats, de s'engouffrer d'emblée dans une remise en cause de l'interprétation de l'œuvre d'art puisque ni la question ni le texte n'invitaient à prendre parti pour ou contre l'interprétation. De ce point de vue, si les candidats ont été nombreux à se référer plus ou moins précisément au texte de S. Sontag, il était cependant maladroit de vouloir à toute force en plaquer les prétendues conclusions – souvent caricaturées – sur la première partie de l'extrait proposé. Rien n'est plus étranger à la pensée de Dewey que cette « vengeance de l'intellect sur l'art » que fustige Susan Sontag dans son essai : interpréter une œuvre d'art ne consiste pas, pour l'auteur de *L'art comme expérience*, à projeter un contenu subjectif sur une forme objective, mais à faire littéralement advenir une œuvre à partir d'un objet. Si le parti-pris de S. Sontag dans son essai consiste bien à revaloriser les qualités formelles de l'œuvre contre l'abus supposé d'une interprétation exclusivement soucieuse de son contenu intellectuel, l'extrait de J. Dewey s'inscrivait d'emblée, quant à lui, dans le dépassement d'une telle dualité. Une lecture attentive du passage devait permettre de comprendre la continuité : l'expérience esthétique n'est ni subjective ni objective, mais elle s'accomplit en distinguant, analysant, discriminant les propriétés formelles de l'œuvre, et, réciproquement, c'est par elle que l'objet devient œuvre. Si la valeur d'une production artistique ne se démontre pas analytiquement, elle peut pourtant faire l'objet d'une interprétation rigoureuse. Et d'ailleurs, chacun en a fait au moins une fois l'expérience, c'est la familiarité acquise avec une œuvre qui en fait progressivement apparaître la richesse et la valeur. Dès lors, si nombre de candidats ont été tentés de voir dans le texte une invitation à opposer une expérience immédiate et « sauvage » à une interprétation seconde et savante, c'était là un contresens : certes, et Dewey le reconnaît volontiers, l'expérience esthétique peut fort bien ne pas se prolonger ni même s'accomplir, mais la première impression globale et indifférenciée qu'il évoque ne peut constituer qu'un moment de l'expérience esthétique.

On ne pouvait donc se contenter d'opposer une première expérience à toute forme de culture esthétique et artistique dans la mesure même où, pour le penseur pragmatiste, la culture n'est que l'autre nom de l'expérience : « Le mot "culture" au sens anthropologique indique ce vaste éventail de choses dont il est fait une expérience d'un grand nombre de manières. C'est un mot qui inclut cet ensemble même de références substantielles que le mot "expérience" a perdu. Il désigne des artefacts de type "matériel" et les opérations sur et avec des choses matérielles » (J. Dewey, *Expérience et nature*, trad. Joëlle Zask, Gallimard Nrf, 2012, p. 435).

D'ailleurs, certains candidats ne s'y sont pas trompés qui, dès l'introduction, ont pointé utilement cette continuité comme l'un des enjeux majeurs du sujet : « Il ne s'agit pas là d'orchestrer un combat binaire pour tenter de savoir si l'expérience esthétique est supérieure à la culture de l'œuvre et de l'artiste, mais bien de se demander si la séparation des deux est si simple que cela. À la lumière de cet extrait de texte de Dewey, on peut se demander si l'une et l'autre se contaminent, si des fissures, des fêlures laissent l'expérience investir le terrain de la culture et si, parfois, la culture vient colorer l'expérience ».

Tout l'objet est bien de penser la polarité expérience sensible immédiate / interprétation seconde pour justement la mettre en question, la dialectiser, l'inquiéter. Le texte donnait une excellente impulsion de pensée de ce point de vue. En effet, les candidats pouvaient ne pas le savoir, mais le fait de faire de John Dewey un chantre de la culture intellectuelle comme instrument de domination a de quoi faire grincer des dents. Les correcteurs ont été frappés par le nombre de copies qui ont surinterprété négativement le terme de « discrimination » présent dans le texte. Par un contresens qui n'est pas incompréhensible, Dewey s'est retrouvé apôtre de la discrimination au sens de l'élitisme social et culturel ! Là où il est question de tout autre chose, Dewey ne faisant que prolonger la continuité entre expérience individuelle et culture commune et, plus largement, entre subjectivité et objectivité : les discriminations se font « dans » l'œuvre en même temps qu'elles se font « dans » le sujet. De telles interprétations erronées résultent assurément d'un placage de problématiques contemporaines, présentes dans l'espace social, d'une sensibilité actuelle qui pousse à lire le texte en fonction d'un horizon actuel. Mais il faut parvenir à se décentrer du vocabulaire et des problèmes du temps pour dialoguer authentiquement et de manière féconde avec le texte. Quitte à reprendre cette question de la discrimination, du conflit hiérarchique supposé entre haute et basse culture, comme cela a été le cas dans de très bonnes copies (citant Bourdieu, par exemple). Et à engager la discussion aujourd'hui, initiative que le jury ne pouvait que saluer chez un futur professeur. L'interrogation féministe, postcoloniale des concepts en jeu pouvait, de ce point de vue, s'avérer absolument passionnante.

Certains candidats ont su exploiter habilement et efficacement la référence au texte de Nelson Goodman, *Langages de l'art* – même si cette référence est restée fréquemment comprise de manière approximative ou lacunaire – pour éclairer utilement le sujet et ses enjeux. Goodman, se référant lui-même à E. Gombrich, nous rappelle que l'œil ne se contente pas de refléter passivement la réalité, mais qu'il est un élément de l'organisme et, comme tel, qu'il est informé par des connaissances, des expériences, tout autant par que des préjugés. Ce qui ne signifie pas que le réel se résorbe dans nos manières de voir, mais, plus radicalement, que nous *réalisons* nos versions du monde. Les différences que Goodman attribue à l'activité cognitive de l'intellect, ne *sont* pas quelque part dans le monde, elles le *font*. Certes, les différences esthétiques s'affinent, se perfectionnent, s'éduquent, mais toute l'expérience ne consiste pas à débusquer des propriétés serties dans les objets ! Cette activité *fait* être ce qu'elle perçoit et ce à quoi elle se rend attentive. Les subtilités que nous découvrons actuellement dans telle ou telle œuvre ou tel ou tel objet, ne sont pas plus aujourd'hui qu'hier dans l'objet, mais elles se *font* au moment où nous les *réalisons*. De telles considérations permettaient d'éclairer utilement la fin de l'extrait de J. Dewey : « Les distinctions à l'intérieur de l'œuvre sont étroitement liées aux processus par lesquels on distingue ».

Les auteurs de ce rapport sont intimement convaincus que bien des candidats dont les notes sont moyennes, étaient susceptibles de parvenir à des résultats sensiblement meilleurs, à la condition qu'ils se montrent plus rigoureux dans l'analyse des concepts, plus précis dans la formulation des problèmes et, enfin, plus attentifs aux règles de l'exercice. Le jury espère ainsi que ce rapport permettra aux futurs candidats d'avoir une idée plus claire des attendus de l'épreuve et qu'il leur donnera les moyens d'organiser plus efficacement leur préparation en vue de la session prochaine.

---

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

---

**Programme retenu :** L'intime dans l'art contemporain des années 1960 à nos jours.

**Sujet 2021 :** Au risque de l'intime

### 1. Commentaires généraux

Nécessité est de rappeler un certain nombre de points essentiels concernant l'épreuve d'histoire de l'art, sur la forme comme sur le fond. L'exercice, qui paraît de prime abord ardu, reste accessible s'il est préparé avec méthode. Il répond aux règles de la dissertation, laquelle consiste à développer une argumentation organisée en deux ou trois parties, à retracer le cheminement d'une pensée, de l'introduction à sa conclusion. Une copie satisfaisante est celle qui donne le sentiment d'une pensée en mouvement, avançant avec prudence mais méthode, au fil d'une démonstration qui se construit progressivement.

La dissertation d'histoire de l'art correspond à un travail d'écriture exigeant qui demande une maîtrise de la langue, une connaissance des règles orthographiques et syntaxiques. Or, il faut reconnaître que plus de la moitié des copies se caractérise par un niveau d'expression écrite insuffisant et que très peu nombreuses sont celles formulées de façon claire et compréhensible. La clarté d'expression est pourtant l'une des premières qualités attendues de la part d'un futur enseignant.

Le candidat doit démontrer sa capacité à maîtriser les spécificités d'un champ disciplinaire possédant sa terminologie. Ainsi, pour s'en tenir à quelques exemples, les termes de *happenings*, *action*, *performance*, *Body art* ne sont pas interchangeable et ont leur propre histoire. La justesse de leur utilisation prouve une bonne connaissance des conditions historiques de l'apparition des pratiques qu'ils dénotent. Le terme *happening*, utilisé pour la première fois par Allan Kaprow, en 1957, désigne une forme d'expression spontanée et participative qui implique directement le public. Les performances des années 60 et 70 se déroulent selon des protocoles connus ou non du public, sans demander la participation systématique de celui-ci. Le *Body art*, lui, s'incarne dans des pratiques parfois violentes où l'artiste explore les limites de son propre corps. Quant à l'actionnisme viennois, il s'inscrit dans une période très courte (1962-1968), durant laquelle les artistes utilisent leur corps pour exprimer leur rejet profond d'un conservatisme ambiant.

De la même manière, le cadre historique soigneusement défini doit être respecté et maîtrisé par le candidat. Les bornes chronologiques énoncées dans le sujet correspondent à une période de mutations sociétales profondes. De la fin des années 60 au début des années 70, une première génération d'artistes femmes, pionnières de l'art vidéo, va peu à peu s'imposer sur la scène artistique. Dans le sillage des mouvements féministes, ces artistes revendiquent une intimité qui dénonce les diktats et les normes patriarcales. Annexant l'utilisation de la caméra vidéo comme médium de prédilection, elles défendent des causes militantes et contestataires. Dans les années 70-80, le discours sur l'intime est porté par des pratiques corporelles où l'artiste se met en scène, à l'occasion de performances qui portent sur des thèmes comme la sexualité, le rapport à autrui, la contestation sociale ou encore l'engagement politique. Enfin, avec l'émergence des pratiques dématérialisées et virtuelles des années 90, la sphère de l'intime se déplace une nouvelle fois. L'artiste investit les codes et les modes de la surexposition du sujet dans l'espace public par le biais de l'ordinateur, d'internet et des réseaux sociaux.

La contextualisation des œuvres participe d'une méthode propre à la discipline. L'enchaînement de références non corrélées entre elles donne le sentiment d'un nivellement des objets d'étude, déconnectés de toute historicité. Il en est de même pour l'énumération de quelques grands noms d'artistes sacralisés, repris comme dans une litanie. Cette année, de nombreux candidats n'ont pas su articuler les références choisies en situant le thème au programme dans une généalogie des mouvements, des artistes et des œuvres. Une approche uniformisée de la période étudiée a souvent présenté indifféremment des œuvres nées pourtant dans des contextes bien différents et omis l'étude des mécanismes faits de conflits, de réactions, d'oppositions et de refus d'héritage qui ont présidé à leur émergence.

## 2. Analyse du sujet

### Le risque

Le sujet consistait en une formule assez courte qui demandait à être analysée et comprise dans sa spécificité. Il convenait d'articuler entre eux les deux termes « intime » et « risque », de façon à penser certaines pratiques artistiques des années 60 à nos jours comme relevant d'un acte volontaire, engagé.

L'analyse de la locution « au risque de » pouvait mettre en évidence l'idée d'un pari, d'un gain, mais aussi d'une perte. Que risquer en effet et pourquoi ? « Au risque de » pouvait encore supposer une éventualité, un danger diffus, laisser planer une menace potentielle. Dans ce cas, le risque n'était pas provoqué par l'artiste mais subi par lui, ce qui ouvrait une autre série de questions.

De même qu'il fallait prendre en compte la locution dans son ensemble, il était indispensable d'analyser les termes du sujet. Si le terme de risque ne posait pas problème *a priori* tant le sens en paraissait courant, c'est justement cette évidence qu'il était bon d'interroger et de mettre en perspective dans la problématique. Or, l'analyse sémantique a fait défaut dans un grand nombre de copies et, bien souvent, le jury a eu l'impression que le sujet n'avait pas été traité. S'il s'agissait d'un risque physique, parlait-on par exemple d'un risque physique réel ou d'un risque imaginaire, d'un risque potentiel ? Et pour qui ? Parlait-on encore d'un risque entendu comme un jeu avec le hasard ? Dans ce cas, on pouvait distinguer un risque provoqué, parce que calculé, et un risque qui serait le fruit du hasard, imprévu. On pouvait aussi exploiter la tension entre risque physiologique et risque symbolique. Enfin, il était possible d'envisager un risque partagé entre l'artiste et le spectateur. Par exemple, la compréhension du risque comme imprévu éclaire d'un jour nouveau l'œuvre *Les Dormeurs* de Sophie Calle (1979), citée quasi systématiquement par les candidats, et elle permet de préciser le rapport de l'artiste avec le spectateur, sans le réduire à une invitation faite par l'artiste à des inconnus à dormir dans son lit. Sophie Calle parle de « provocation de situations arbitraires qui prennent la forme d'un rituel <sup>1</sup> », un rituel dont on peut quantifier certaines données. Paramètre temporel : un séjour de 8h00 pour chaque personne ; durée du projet : 8 jours ; paramètre chiffré : vingt-huit dormeurs se sont succédé.

Le risque, entendu au singulier, pouvait être envisagé comme diversifié. En ce cas, invitation était faite à parler de risques et à interroger le sujet sous un autre angle. Par exemple, l'examen des raisons qui ont pu pousser les artistes, à partir des années 60, à s'engager dans des pratiques où l'intime et sa mise en question pouvaient présenter certains types de risques, constituait une perspective d'analyse intéressante. Mais de quels types de risques parle-t-on ? Pour qui ? À quel degré ? S'agissait-il des risques encourus par l'artiste lors de l'élaboration de l'œuvre, lors de sa monstration ? De risques pour l'œuvre elle-même ? En ce cas, quels pouvaient être les risques ? De quelles natures étaient-ils ?

Dans une majorité de copies, le risque physique a prévalu, ce qui a réduit les performances comme *Rhythm zero* de Marina Abramović (1974) ou *Action Escalade non-anesthésiée* de Gina Pane (1971) à des parangons de ce que risque l'artiste lors d'une performance où l'intime est en jeu. À ce propos, le jury rappelle que la performance de Gina Pane *Action Escalade non-anesthésiée* n'a pas pour enjeu la seule mise en danger de l'artiste, comme cela a été relevé assez souvent : au-delà de l'escalade de l'échelle sur laquelle des morceaux de lames de métal affûtées ont été disposés, il est question pour l'artiste de se référer à la guerre du Vietnam, à sa violence, plus largement de penser la violence à l'époque de sa diffusion médiatique, de mettre son corps à l'épreuve, parce que le corps est une matière. Le langage de Pane, par le moyen de la performance, revient à la mise en exergue de quelques gestes élémentaires, ainsi qu'en attestent d'autres actions de l'artiste. Il faut encore penser à parler du choix très précis des photographies retenues, de leur organisation, de la présence (ou non) des chiffons ayant servi à éponger le peu de sang versé lors de cette performance, car tout cela participe de l'œuvre. Une analyse fine de ces diverses composantes évitait aux candidats de tirer trop vite des conclusions réductrices.

La question du risque pouvait être enfin l'occasion de réfléchir à l'engagement d'artistes dans des pratiques de rupture procédant du désir de s'affranchir d'une certaine modernité, comme l'ont été, en leur temps,

---

<sup>1</sup> Sophie Calle, *Les dormeurs*, Arles, Actes Sud, 2001.

certaines propositions d'Yves Klein ou de Christian Boltanski, comme le sont également, mais de façon très différente, des œuvres de Mona Hatoum.

L'association du terme de risque avec le terme plus « feutré » ou « confidentiel » d'intime permettait au candidat d'ouvrir un champ de questionnements très large. Et le terme d'intime appelait, lui aussi, une analyse sémantique et une prise en compte du contexte.

### L'intime

La notion d'intime elle-même, pourtant au programme depuis trois ans déjà, a souvent été trop rapidement examinée. Précisons que les termes d'intime et d'intimité ne sont pas synonymes. En effet, l'intime renvoie à la question de l'intériorité, mais aussi aux relations entre les personnes, à ce qui unit ou lie intimement. On peut se référer en ce sens, par exemple, à ce que sous-tendent des œuvres de Felix-Gonzalez-Torres. Quant à lui, le terme d'intimité invite à penser une certaine qualité de l'intime, à prendre conscience de ce qui s'opère lors de sa mise au jour. Autant dire que l'on peut dépasser les limites strictement corporelles de la notion d'intime. Or, des affirmations telles que « l'intime c'est le corps », ou encore la seule considération de la sexualité de l'artiste, de son rapport au sida, par exemple, ne pouvaient pas faire accéder à une vision large et éclairante de la question posée par le sujet.

### La problématisation

Comme cela a été rappelé dans les rapports des années précédentes, l'exercice de la problématisation est essentiel si l'on veut permettre à la pensée de dépasser la mise en forme de type « catalogue » ou l'énoncé d'une liste ou d'un faisceau d'interrogations qui empêchent le raisonnement de progresser et d'aboutir. Problématiser n'est pas simplement poser une série de questions : il s'agit de confronter des notions, de dégager ce qui peut faire problème et d'avancer un certain nombre d'hypothèses. Or, cette année encore, nombre de candidats n'ont pas problématisé le sujet, c'est-à-dire n'ont pas pensé la relation des termes du sujet, et cela parce que l'analyse sémantique et contextuelle préalable est demeurée insuffisante. Il n'était pas juste de dire, comme l'ont fait quelques copies, que « les risques de l'intime dans l'art contemporain » ne constituent pas un problème mais une « entrée », un simple thème, ni davantage que la formulation, qui s'apparente à un titre, n'appellait aucun questionnement.

La mise en tension des deux termes « risque » et « intime » est féconde : à quoi l'artiste se risque-t-il à travers l'intime ? Vers quoi le risque ouvre-t-il pour l'art et le spectateur ? Le risque peut-il concerner l'intimité de l'œuvre ? Du spectateur ?

### Les œuvres

Citer une œuvre au détour d'un paragraphe, ou la décrire de façon lacunaire ou parcellaire pour n'en tirer qu'une valeur d'exemple, n'est pas suffisant. L'œuvre évoquée doit permettre d'interroger la pratique artistique et ses enjeux : il faut étudier sa spécificité matérielle. Par ailleurs, le contexte qui la voit naître ne peut être évoqué rapidement quand il a une importance significative. Réduire, par exemple, *Balkan Baroque* de Marina Abramović (1997) à un temps de « lavage d'os de moutons » par l'artiste, c'est manquer le sens de l'œuvre. En effet, le titre, la présence de vidéos, de sons, autour de ce qui deviendra plus tard un ossuaire au sommet duquel s'est tenue l'artiste, tout cela fait partie de l'œuvre. Rappelons en outre qu'il y a deux approches possibles de cette œuvre : par la performance effectuée lors de la Biennale de Venise en 1997 ou à travers le film de Pierre Coulibeuf réalisé en 2000. De façon générale, on attend des candidats des analyses fines et précises des œuvres, qui servent de tremplin à la réflexion.

La convocation quasi systématique des œuvres performatives, qui trouvent de façon évidente leur place dans le programme et dans les pratiques innovantes des années 60 (et étaient donc attendues par le jury), a toutefois empêché bien des candidats d'éviter certains clichés et poncifs et de se pencher sur d'autres pratiques tout aussi pertinentes. Les œuvres de Richard Hamilton, d'Yves Klein, d'Annette Messager, de Paula Rego, de Robert Mapplethorpe ou de Jean Le Gac, notamment, pouvaient être interrogées avec profit. À s'en tenir à une définition littérale de l'intime, le spectre de l'analyse se résumait à quelques notions tournant autour du corps, de la sexualité, du rapport avec le spectateur et de la gêne occasionnée par des

pratiques subversives. Prendre en compte la spécificité des différents médiums : peinture / sculpture / photographie / installation / vidéo pouvait fournir l'occasion d'envisager autrement le sujet.

Il était possible de travailler la proposition en se demandant pourquoi, précisément, dans les années 60 et de nos jours encore, tant d'artistes ont intégré cette question de l'intime dans leurs œuvres ou fait œuvre de l'intime. On pouvait attendre des candidats une réflexion sur la différence des pratiques artistiques entre les années 60 et notre époque, qui n'offre pas les mêmes cadres institutionnels, symboliques ou conceptuels aux artistes, et qui n'engage pas les mêmes réactions des spectateurs, plus familiers aujourd'hui de l'art contemporain. Trop de candidats se sont focalisés sur les pratiques émergentes dans les années 60 (performance, vidéo, informatique), sans les mettre en regard avec celles qui ont cours aujourd'hui. À cet égard, une performance de Marina Abramović, selon la date à laquelle elle a été produite, ne renvoie pas à la même conception de ce « risque de l'intime » : il convient de distinguer, par exemple, entre ce qui pouvait se jouer pour le spectateur quand, en 1977, il avait à se faufiler entre Marina Abramović et Ulay dans la pièce *Imponderabilia* et quand, en 2010, il participait à la pièce *The artist is present face*, cette fois, à la seule Marina Abramović. Or, un grand nombre de candidats a considéré qu'il y avait un *continuum* des œuvres et des concepts sans s'attarder à recontextualiser les œuvres choisies et à en montrer les spécificités plastiques et conceptuelles.

Pour le dire autrement, une déréalisation des œuvres, un manque d'attention à leur matérialité apparaissent comme les conséquences d'une contextualisation insuffisante et d'un examen trop rapide où l'on se contente de décrire un *process* ou encore de reprendre des récits qui racontent l'œuvre plus qu'ils n'en font une analyse précise et problématisée. Ainsi, *Tapp und Taskino* de Valie Export (1968) aurait gagné à être étudié au regard de la « pensée matériau » [*Materialdenken*] de l'artiste et de son désir de se dégager des mythes et des projections masculines vis-à-vis des femmes.

Enfin, la mise au jour du caractère fictionnel de certaines œuvres citées par les candidats (on pense à Sophie Calle) permettait d'échapper à la constatation hâtive du dévoilement de l'intimité de l'artiste. Pour illustrer cette relation ambiguë entre intime et fiction, on pouvait également se reporter à l'œuvre de Jean Le Gac.

### 3. Pistes et questionnements pertinents

Un certain nombre d'approches conceptuelles des termes du sujet ont donné lieu à des perspectives de traitement communes que l'on peut regrouper autour de quelques grands axes.

#### **Un premier grand axe de réflexion mesurait le risque de s'exposer, de se mettre à nu dans l'acte de dévoilement.**

Ainsi, la formule « au risque de l'intime » a été définie, par certains, comme une sorte d'aporie caractérisée par le double mouvement « de l'enfouissement et de la fouille ». Révéler l'intime participerait à une forme de désappropriation de soi au travers d'une démarche paradoxale consistant à s'exposer au regard de tous. Dans cette direction, l'intime pouvait être exploré à l'aide des concepts de « moi-peau » (Didier Anzieu) ou de « l'autre soi » (François Jullien).

#### **Une deuxième voie concernait l'utilisation et la mise en danger du corps dans des expressions libératoires et émancipatrices, liées à des mouvements comme les pratiques performatives féministes des années 60-70, l'Actionnisme viennois, le Body art.**

Des pionnières du féminisme, comme Barbara T. Smith et Carolee Schneemann, qui questionnent dans leurs performances les rôles normatifs imposés par la société et une vision traditionnelle du corps féminin, ont été judicieusement convoquées par certains. Mais d'autres références étaient possibles pour illustrer la mise en scène de l'intime en tant que corporéité sociale, à travers des pratiques stigmatisant le conformisme social, la sexualité ou les atteintes aux bonnes mœurs.

Les thèmes du scandale et de la censure ont pu permettre de préciser les risques encourus par des artistes aux pratiques extrêmes, faisant fi de toute morale et flirtant avec l'illégalité.

Mais l'engagement politique de l'artiste, « au risque de l'intime », a été plus rarement présenté. Or, les thèses de Florence Baillet et Arnaud Regnault sur la position du sujet face au pouvoir et dans la sphère publique auraient pu être avancées avec profit, de même que la référence à des œuvres de Mona Hatoum, Oleg Kulig ou Piotr Pawlenski, par exemple.

### **Une autre perspective soulignait la tension conceptuelle entre un témoignage et sa mise à distance lorsque l'intime prend le risque de s'exposer dans un rapport ambigu entre soi et l'autofiction.**

Néologisme inventé par le critique littéraire et romancier Serge Doubrovsky en 1977<sup>2</sup>, l'autofiction est un récit d'apparence autobiographique où l'auteur est également le narrateur et le personnage principal, mais dont le récit appartient en partie ou totalement à la fiction. La prise de risque aboutit à une représentation de soi prétendument réaliste. La notion de « mythologies personnelles », consacrée par la Documenta V de Kassel (sous la direction d'Harald Szeemann), repose sur un processus d'individualisation du mythe qui participe d'une révolution identitaire et esthétique. Le phénomène a été largement étudié dans l'ouvrage éponyme d'Isabelle de Maison Rouge. Les figures de Christian Boltanski, Sophie Calle, Pierrick Sorrin, Sally Mann pouvaient être étudiées sous l'angle d'un soi détourné et manipulé, au moyen de l'utilisation des codes de communication de l'époque.

### **La surexposition de l'intime<sup>3</sup> depuis les années 60 et l'avènement d'une culture médiatique à l'ère du numérique constituent deux faits permettant d'appréhender le sujet.**

Théorisée par les écrits de Roland Barthes et Guy Debord, l'évolution sociétale amorcée au tournant des années 60 donne lieu au développement du concept d'« extimité », proposé par Jacques Lacan<sup>4</sup> en 1969 et repris par Serge Tisseron<sup>5</sup> en 2002, à propos de certaines pratiques vidéographiques et numériques. La surexposition de soi liée à une société hypermédiatisée dans un environnement numérique et connecté, ancre la question de l'intime dans une logique d'exposition à tout va. Substituant au *cogito* de Descartes un « je suis vu, donc je suis<sup>6</sup> », des pratiques exhibitionnistes et narcissiques semblent imposer à l'individu une exigence de visibilité.

Dans cette perspective, des candidats ont montré leur capacité à s'appropriier la bibliographie proposée et l'ont parfois complétée avec des travaux de recherche récents. Des écrits sur l'intime, tels ceux publiés sous la direction d'Élisabeth Lebovici<sup>7</sup>, étaient judicieusement cités à propos du mouvement paradoxal entre le dedans d'une intériorité labile et complexe et son dehors figé dans une représentation magnifiée. Un article d'Annie Gentès<sup>8</sup> apportait un éclairage nouveau sur la spectacularisation de l'intime dans l'espace de monstration que constitue internet, de même qu'une récente étude de Magali Nachtergaele sur des artistes utilisant des plateformes de diffusion en ligne afin de développer des récits autobiographiques, entre authenticité et fiction<sup>9</sup>.

Certes, cette session 2021 du concours de l'agrégation d'arts plastiques, marquée par le confinement généralisé et les restrictions de déplacement liés à la pandémie mondiale de la Covid 19, a empêché les candidats de se confronter directement avec les œuvres. Mais il est nécessaire de rappeler qu'une connaissance approfondie du champ artistique contemporain ne se constitue pas de manière accélérée, en une année de préparation à un concours. Elle est le fruit d'une fréquentation régulière des lieux d'exposition institutionnels (musées, FRAC, réseaux de galeries...) et se fonde sur des lectures d'ouvrages, revues et articles diversifiés et récents. Le jury apprécie des choix restreints d'œuvres présentées de manière personnelle et argumentée. Il est sensible à la pertinence de la construction intellectuelle d'une copie qui

---

<sup>2</sup> Serge Dubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

<sup>3</sup> Serge Tisseron, *L'Intimité surexposée*, Paris, Hachette littératures, 2002.

<sup>4</sup> Jacques Lacan, *D'un Autre à l'autre, Le Séminaire, Livre XVI*, Paris, Éditions du Seuil, 2006, p. 249.

<sup>5</sup> Serge Tisseron, « Intimité et extimité », *Communications*, 2011/1 (n° 88), p. 83-91.

<sup>6</sup> Joël Birman, « Je suis vu, donc je suis : la visibilité en question », dans Nicole Aubert et Claudine Haroche (dir.), *Les tyrannies de la visibilité. Être visible pour exister ?*, Toulouse, Érès, 2011.

<sup>7</sup> Élisabeth Lebovici (dir.), *L'Intime*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1998.

<sup>8</sup> Annie Gentès, « L'Intime à l'épreuve du réseau », *Communication et langages*, n° 152, 2007, p. 89-105.

<sup>9</sup> Magali Nachtergaele, « Good girls, bad girls : filles du net 2.0 Fictions de soi et performance des images » *Visual Culture : an analysis of interaction with pictures in literary and artistic context and contemporary culture* [En ligne], mis en ligne le 29 octobre 2019.

offre une réponse singulière au sujet proposé. Les meilleures copies ont présenté de telles qualités, en accord avec ce que l'on attend de futurs pédagogues, exigeants et rigoureux.

---

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

---

### Sujet : D'après nature

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

Votre production sera accompagnée d'une note d'intention de 20 à 30 lignes, écrite directement au verso, sur l'équivalent d'un format A4 (21 x 29,7cm). 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.

### Documents :

- **Document 1** : GIORGIONE (Giorgio Barbarelli dit), *Les trois philosophes*, 1505-1509, huile sur toile, 123 cm x 144 cm. Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Vienne.
- **Document 2** : Leonel MOURA (1948-), *Robot art*, 2017, dessins au feutre sur toile blanche réalisés par de petits robots, dimensions variables. Exposition *Artistes & Robots*, Grand Palais, Paris, 2018 (vue générale et détail).
- **Document 3** : Michel BLAZY (1966-), *Mur de poils de carotte*, 2000, détail d'une installation murale (mur recouvert d'un enduit organique constitué de purée de carotte, de purée de pomme de terre et d'eau). Les Abattoirs, Musée-FRAC Occitanie, Toulouse.

### Introduction

Le sujet de la session 2021 était composé d'une locution adverbiale « D'après nature » et de trois documents iconographiques. Il engageait de nombreuses pistes de réflexion que l'on traitera ici en s'appuyant sur les travaux proposés par les candidats. Durant cette session, 228 travaux ont été évalués. Une copie blanche a été rendue et un travail ne comportait pas de note d'intention.

Par comparaison avec les sessions précédentes, on a pu constater l'existence de réponses plus diversifiées, se saisissant pleinement des possibilités offertes par le cadre réglementaire de l'épreuve. D'année en année, les réalisations témoignent d'une présence accrue de la plasticité (matériaux, couleurs, techniques picturales, numériques, mixtes). Le jury a particulièrement apprécié la variété des réponses plastiques et sémantiques, parmi lesquelles des propositions pertinentes ont su se distinguer. Toutefois, nombre de productions sont restées peu convaincantes, traitant superficiellement et/ou partiellement le sujet. Pour beaucoup de candidats, la difficulté persiste de parvenir à rendre compte d'un questionnement à partir des enjeux du sujet.

Le présent rapport s'emploie à dresser le bilan de cette session en analysant aussi bien les écueils rencontrés que la pertinence de certaines réponses, cela afin d'aider celles et ceux qui désirent préparer le concours. Rappelons que cette épreuve de pratique a pour but de permettre aux candidats de montrer leurs compétences plastiques, leur savoir-faire techniques et leur aptitude réflexive. Ses critères d'évaluation mesurent non seulement la qualité de l'analyse du sujet, mais aussi la capacité à produire une réalisation qui génère du sens, au moyen d'un langage plastique approprié. Enfin, on attend du candidat qu'il éclaire ses intentions dans une note d'intention structurée. Le jury déplore que trop nombreux soient encore les candidats à méconnaître le cadre et les visées de cette épreuve exigeante.

## I. Analyse du sujet

### 1. L'énoncé

Il est bon de rappeler aux candidats la nécessité de considérer la formulation de l'énoncé. Une prise en compte attentive de toutes ses composantes permettra d'éviter de produire des réponses littérales. Pour sa part, l'énoncé de cette année s'accompagnait d'une consigne clairement posée :

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

La mention « tout ou partie » est primordiale. Elle suggère une certaine liberté pour le candidat de prélever les éléments du corpus qui lui semblent nécessaires pour développer sa réflexion. Or, de nombreux candidats continuent de penser que l'utilisation de *tous* les documents est requise pour satisfaire le jury. Insistons sur ce point : l'articulation de la pratique avec le dossier documentaire doit témoigner d'un véritable parti pris plastique comme sémantique, ce qui inclut d'opérer des choix clairement affirmés.

### 2. Le sujet

La locution « d'après nature » pouvait être prise dans deux sens : « selon la nature » ou bien « à l'imitation de la nature ». Par ailleurs, le terme de « nature » permettait, à lui seul, d'ouvrir plusieurs pistes de traitement. Il était donc nécessaire de questionner tous les termes composant un sujet dont on perçoit la grande polysémie. Citons quelques approches de la notion de « nature » : la nature comme essence d'une chose, la nature comme un ensemble de réalités matérielles, la nature comme environnement terrestre touchant au vivant ou encore la nature comme réalité sensible. Les candidats étaient invités à s'emparer de ces multiples acceptions et à exploiter la richesse du sujet. Toutefois, nombre d'entre eux se sont rapidement arrêtés au terme de « nature » en oubliant le reste de l'énoncé. Cela a donné lieu à des réalisations plastiques qui ne dépassaient pas le niveau d'une interprétation littérale et se traduisaient par la représentation d'éléments végétaux à partir de l'observation, quelque peu superficielle, de l'œuvre de Giorgione. La représentation d'une nature imaginée, souvent proposée, n'a pas su davantage convaincre.

À l'inverse, quelques candidats sont parvenus à proposer des approches singulières du sujet en s'appuyant sur un ou plusieurs documents. Parmi les réponses pertinentes, on peut citer un traitement conceptuel du sujet (l'art comme *cosa mentale*) en se référant habilement à l'œuvre de Giorgione. Cette même œuvre reproduite dans le dossier a permis à un autre candidat d'établir un parti pris où l'observation de la nature autorisait la connaissance du monde. Une autre production a pris appui sur l'œuvre de Moura en retranscrivant graphiquement les déplacements effectués par les surveillants dans la salle d'examen de concours. Cette piste était pertinente car le sujet se prêtait particulièrement à l'utilisation de modèles singuliers.

### 3. Les documents

Le dossier, composé de trois documents iconographiques d'époques différentes, témoigne de pratiques artistiques variées. Le jury rappelle que ces documents ne constituent pas en soi une réponse au sujet ; ils sont complémentaires de celui-ci et suscitent des interprétations multiples. Il faut que le candidat définisse son propre questionnement en opérant de véritables choix iconiques, plastiques et sémantiques. Les différents types d'emprunts (« tout ou partie ») doivent s'articuler afin d'élaborer un propos cohérent.

De nombreux candidats ont proposé une réponse simpliste au sujet. À cet égard, on peut mentionner la reproduction d'une partie de l'œuvre de Giorgione (la plus souvent citée) qui ne parvenait pas à questionner le sujet. L'effet inventaire résidant dans le prélèvement superficiel de tous les documents est également à proscrire. Dans la plupart des cas, le pêle-mêle d'emprunts engendre un manque de cohérence et de lisibilité de la démarche engagée.

Une réalisation est appréciée quand elle témoigne d'une approche singulière du sujet ainsi que d'un parti pris affirmé. Pour pallier les difficultés futures, il semble donc utile d'indiquer quels sont les différents niveaux

de prélèvement possibles dans les documents. À ce propos, nous ne pouvons que rappeler cet extrait tiré du rapport de jury d'admissibilité pratique de l'agrégation externe d'arts plastiques de la session 2019 :

Le niveau iconique : le prélèvement consiste en ce cas à prendre en compte un ou des éléments issus du ou des documents. Cette opération nécessite plus de subtilité qu'une reproduction simplement littérale et souvent maladroite. Elle peut relever de la suggestion, du presque rien, du prélèvement partiel, comme envahir l'image, puiser de nouvelles forces dans un nouveau découpage ou un nouvel angle de vue.

Le niveau plastique : il s'agit de jouer avec des caractéristiques plastiques d'un ou de plusieurs documents : composition, matériaux, couleurs, formes, lignes, motifs, etc... [...] Pour ces opérations qui ressortissent du faire, il est nécessaire de poser un véritable regard sur le ou les documents afin d'en isoler efficacement certains éléments. À condition que son rapport à ceux-ci soit suffisamment lisible, une composition purement abstraite peut témoigner d'une prise en compte des données plastiques.

Le niveau sémantique : le travail s'exerce sur le(s) sens porté(s) par les images fournies. [...] De façon générale, les prélèvements opérés sur ce registre devront être particulièrement argumentés et justifiés dans la note d'intention. En effet, le risque pris par le candidat est élevé : des liens au(x) document(s) trop tenus, allusifs ou insuffisamment défendus, peuvent porter préjudice à une réalisation qui semblera ne pas tenir compte des éléments constituant le dossier.

#### - Les pistes contenues dans les documents :

L'œuvre de Giorgione, *Les Trois philosophes* (1505-1509), met en avant, à elle seule, plusieurs interprétations du sujet : la question de la représentation et de la connaissance du monde (avec le plus jeune des philosophes qui observe la nature et la retranscrit au moyen de ses outils scientifiques) ; la symbolique des trois générations de philosophes qui renvoie à la succession de modèles de pensée et de modèles culturels (culture de l'Antiquité grecque pour le philosophe le plus âgé, culture orientale pour celui d'âge intermédiaire et culture de la Renaissance italienne pour le plus jeune). Dans cette œuvre, la formule « d'après nature » permet d'opérer des glissements conceptuels vers les questions de la *mimésis* (l'imitation) platonicienne et aristotélicienne ou encore de l'interprétation (« d'après quelque chose ou quelqu'un »). Les candidats pouvaient également se saisir d'autres éléments symboliques dans le tableau. À titre d'exemple, la grotte était susceptible de faire référence à un monde encore inconnu à interpréter/explorer. Quelques candidats ont cité le mythe de la caverne de Platon dans leur note d'intention, (encore fallait-il établir des liens convaincants avec la production personnelle). De façon plus plastique, l'œuvre de Giorgione a permis la réalisation de travaux engageant des approches diverses de la couleur, ainsi qu'un développement sensible allant de l'ébauche graphique à une pratique picturale plus affirmée.

Enfin, la réflexion sur la nature du document suggérait une piste pertinente : un candidat a ainsi utilisé un logiciel de retouche infographique pour transformer progressivement l'image (par duplication et dédoublement), selon un processus qui renvoie succinctement à la perte du modèle et de la figuration. Un autre candidat s'est servi de ce même document comme s'il s'agissait de traces et vestiges d'un palimpseste, abordant de façon intéressante les questions de la représentation et de la relecture d'image.

L'œuvre de Leonel Moura, *Robot art* (2017), induit des pistes de questionnements complémentaires, notamment en actualisant la réflexion sur la nature et la culture ainsi que sur le naturel et l'artificiel. Dans la lignée des machines à dessiner de Jean Tinguely ou des pratiques graphiques assistées par ordinateur de Vera Molnár, Moura propose ici des algorithmes programmés « d'après nature », au sens de « d'après la nature ». Ses robots investissent en *all-over* la surface plane en effectuant des trajets qui reprennent des mouvements comportementaux étudiés chez les abeilles et les fourmis. Les questions du modèle et de la copie, une nouvelle fois présentes, peuvent ici être élargies à des problématiques contemporaines engageant des enjeux scientifiques et technologiques (l'intelligence artificielle, la programmation informatique, le sensible à l'heure du numérique, etc.). Il est regrettable que ces directions aient été peu explorées par les candidats.

Enfin, l'œuvre de Michel Blazy, *Mur de poils de carotte* (2000), crée un lien avec la question du processus créatif chez Moura et permet d'interroger la locution « d'après nature » de façon processuelle. Si Moura a défini des protocoles « d'après nature », Blazy, lui, réalise des « recettes protocolaires » à partir

d'ingrédients naturels (carotte, pomme de terre, etc.), enduits sur les murs d'un espace d'exposition. Les conditions environnementales vont influencer l'évolution de l'œuvre sur laquelle apparaissent progressivement des moisissures. Blazy œuvre avec des matériaux qui participent au processus de création comme à un processus biologique passant par la transformation, le dépérissement et la dégénérescence, des phénomènes que certains candidats ont rapproché symboliquement du genre de la vanité. D'une autre façon, l'énoncé mis en lien avec cette œuvre permettait de suggérer d'autres pistes de réflexion, à partir de diverses dialectiques : la création et la destruction, l'ordre et le chaos, le protocole et l'imprévu, etc.

### **Les pistes de réflexion articulant la locution « d'après nature » et un ou plusieurs documents :**

D'autres pistes de réflexion étaient imaginables à partir du sujet. On les citera à simple titre d'exemples et sans souci d'exhaustivité :

- La référence à la nature d'une chose comme modèle : d'après nature/d'après modèle.
- La nature des choses, de l'image ou des documents proposés comme point de départ à la création. Exemples : la nature comme matière opérante chez Blazy ; la nature inspirante qui « élève » chez Giorgione ; les liens entre processus naturels et processus technologiques programmés chez Moura. En termes philosophiques, la formule « d'après nature » peut témoigner d'une réflexion sur l'essence et la substance des choses...
- Le processus naturel et la nature en devenir : entre phénomène de croissance, de reproduction et de ramification. Un parallèle peut être dressé entre le processus naturel/organique et le processus artistique, en lien avec les œuvres de Blazy et de Moura.
- Le caractère temporel du « d'après nature », c'est-à-dire en interrogeant le vivant sous un prisme apocalyptique. Dans cette direction, les candidats ont parfois opté pour une réponse traitant du « post-nature » ou « post-humanisme ».

## **II. Réponse au sujet**

### **1. La proposition plastique**

Au vu de certaines réponses, il semble que certains candidats méconnaissent encore le cadre de l'épreuve de pratique d'admissibilité. Il est donc important d'effectuer quelques rappels : l'épreuve est bi-dimensionnelle, le document comportant le sujet rappelle aux candidats qu'« un format précis a été défini par les textes officiels (format grand aigle : 75 X 106 cm) » sans rabat ni extension. Le support, comprenant la réalisation finale, ne doit pas excéder 1,5 cm d'épaisseur. La production plastique est réalisée sur le recto du support et elle est accompagnée en son verso d'une note d'intention de format A4. Par ailleurs, aucune image (ou texte) ne peut être apportée de l'extérieur dans la salle d'examen par le candidat : toute image doit être produite sur place. De plus, les centres d'examen, s'ils servent de modèle, ne peuvent être identifiables au risque de rendre préjudiciable l'anonymisation du candidat. Pour finir, les résultats produits ne doivent pas demander une manipulation du jury. En ce sens, les flashcode ou QRcode ne sont pas pris en considération dans leur activation vers un site mais vus comme des éléments graphiques purs.

#### **● Utilisation des techniques et maîtrise plastique (dans une production singulière).**

Aucune technique n'est à privilégier *a priori*. Cependant, le jury déconseille fortement d'utiliser, le jour même de l'épreuve, des moyens non expérimentés auparavant. Il est nécessaire que le candidat ait une pratique plastique lui permettant de s'adapter au cadre réglementaire de l'épreuve. Pour réussir ce concours visant à recruter de futurs professeurs d'arts plastiques un minimum de maîtrise plastique est en effet requis.

Les silhouettes des trois philosophes, tirées de l'œuvre de Giorgione, ont très souvent été reprises par les candidats et utilisées en tant que motif. Un tel emprunt au document est en soi tout à fait envisageable. Malheureusement, la représentation de ces personnages a fréquemment comporté des maladresses anatomiques inacceptables, notamment des erreurs de proportions. Il est important de souligner le caractère non obligatoire de la figuration dans une réalisation, surtout si le candidat montre des faiblesses techniques.

Ainsi, il a semblé peu judicieux de faire apparaître un élément de figuration anecdotique et non justifié dans un travail abstrait ou mettant en œuvre un questionnement sur la matière. Cela a pu être interprété comme une tentative de justification maladroite de la part du candidat, ou une façon de ne pas assumer pleinement le choix de l'abstraction. Une réalisation abstraite clairement revendiquée aurait été plus radicale et mieux évaluée par le jury.

La cohérence entre les moyens plastiques mis en œuvre et l'intention exprimée est primordiale pour la production de sens. Ainsi, la technique choisie est libre mais ne peut constituer une fin en soi (cela vaut notamment pour l'usage du numérique). Par exemple, l'utilisation d'encre (un médium très liquide) pour faire des empreintes doit correspondre à un choix plastique explicite. Le jury n'a pas à jouer aux devinettes face aux réalisations. Il en va de même lorsqu'on sélectionne un support autre que le papier. Par exemple, l'utilisation d'une planche de bois ou de plexiglas peut être pertinente si elle est mise en lien avec la proposition plastique et permet un ajout de sens. Ces divers choix doivent absolument être justifiés dans la note d'intention, ce qui est rarement le cas. On ne peut, en ce sens, que mettre en garde vis-à-vis des effets plastiques tels que les compilations de textures, de couleurs, ou de techniques, mais aussi les déchirures et les choix matériels arbitraires (jus de clémentine ou de café, sable, gros sel, etc.). Certains candidats ayant développé une pratique et des techniques personnelles – ce qui est en soi un atout majeur – peuvent avoir tendance à les plaquer sur le sujet, voire à transformer le sujet pour que celui-ci corresponde davantage à leur univers plastique.

Beaucoup de travaux proposent un échantillonnage d'expérimentations qui, même si elles répondent partiellement au sujet, ne sauraient faire sens à elles seules. Le candidat ne peut attendre du jury qu'il discrimine à sa place, et mettre « un peu de tout » en espérant que quelque chose convienne. Des propositions multiples se doivent d'être hiérarchisées et organisées dans le format, sans quoi elles risquent de faire ressembler les compositions à des planches d'expérimentation maladroites. En revanche, l'articulation maîtrisée de plusieurs médiums ou éléments, les passages de l'un à l'autre, lorsqu'ils sont pertinents, ont été appréciés par le jury.

L'organisation du format, certes grand et donc exigeant, est un exercice difficile. Une mauvaise gestion de l'espace (des parties laissées vides ou des « blancs » non volontaires, par exemple) est préjudiciable. Il est possible que de tels défauts soient liés à une mauvaise organisation temporelle dans une épreuve présentant une réelle contrainte de durée. Le jury recommande donc aux candidats de réaliser des croquis préparatoires afin d'envisager la composition finale, avant même de se lancer dans la réalisation à proprement parler. Les candidats peuvent aussi se référer, si cela est pertinent, aux compositions contenues dans les œuvres du corpus. Ainsi, certains candidats ont repris de façon assez convaincante le détail « all over » du mur de Michel Blazy, tout en modifiant entièrement le sujet représenté. Certains se sont référés à l'organisation des plans dans la peinture de Giorgione, tandis que d'autres ont reproduit l'organisation de l'espace d'exposition de Leonel Moura.

- **Capacité à générer du sens par rapport au sujet (énoncé + corpus)**

Cette épreuve de pratique plastique demande au candidat d'analyser les enjeux du sujet afin d'élaborer une proposition qui rende compte d'un véritable parti pris. Il s'agit donc de faire preuve d'invention et d'initiative afin de construire une proposition plastique singulière et faisant sens, en aucun cas de produire une réponse qui coïnciderait aux attentes supposées du jury.

Il est important de mentionner que beaucoup de candidats ont fait face à de véritables difficultés pour dégager une problématique. Trop de propositions sont restées tautologiques ou simplistes, reprenant des lieux communs sur le thème de la nature tels que : « Tout élément végétal est nature » ou « La nature c'est un paysage ». D'autres réalisations ont montré une absence complète de références aux documents ou n'ont su proposer que des allusions anecdotiques et superficielles. Plusieurs candidats ont simplement copié ou décalqué les silhouettes des arbres et des champs situés à l'arrière-plan du tableau de Giorgione. Pour autant, ils n'ont pas réussi à dépasser une certaine littéralité. En effet, une proposition plastique ne peut se contenter de quelques emprunts formels juxtaposés sur un support, quelle que soit la technique choisie. Le manque de cohérence de ce genre de réponses les rend peu significatives, voire gratuites.

Heureusement, d'autres propositions ont été plus judicieuses. Ainsi, un candidat a choisi de diviser son support en lui donnant la forme d'une grille mathématique accompagnée de formes géométriques ; il a ensuite superposé des motifs végétaux, établissant ainsi une correspondance immédiatement repérable entre art et science. La technique de la gravure, en lien avec le dessin botanique, a permis à quelques candidats de faire référence à l'appropriation de la nature à travers son étude scientifique. D'autres, enfin, se sont référés à la suite de Fibonacci.

Le corpus documentaire est à considérer comme un matériau, un ensemble de propositions que le sujet invite à explorer. Il ne devrait pas être perçu comme un lot d'éléments à placer de façon contraignante dans la réponse. Le rattachement au corpus doit être visible (iconiquement et plastiquement), lisible (sémantiquement) et explicite dans la note d'intention. Certains candidats ont heureusement été capables de donner du sens aux emprunts qu'ils ont effectués. Ainsi, des parties de documents ont été prélevées puis agrandies, détournées et recomposées (notamment par des moyens numériques, mais pas exclusivement), afin de créer une nouvelle image. Ces procédés ont permis à certains candidats de réinterroger le caractère « d'après nature » des documents. D'autres ont su se distinguer en se référant, en tant que processus créatif, à la prolifération de la matière à l'œuvre chez Michel Blazy : les procédés liés à la contamination, à la croissance « d'après nature » ont été repris de façon judicieuse, en se propageant sur le support jusqu'au *all over*. Une réalisation prenant la forme d'un papier peint a particulièrement retenu l'attention du jury car elle proposait une réinterprétation pertinente du sujet, en interrogeant les formes naturelles autant que géométriques, le travail de la main comme le travail mécanique (en référence aux œuvres de Leonel Moura). Généralement, les propositions les plus pertinentes sont celles qui se montrent capables de « faire image », tout en témoignant d'une véritable appropriation du sujet à travers leur singularité plastique.

## 2. La note d'intention : questionner le sujet, expliciter sa démarche, référencer sa production

Alors qu'il est demandé aux candidats de rédiger une note d'intention depuis 2018, trop nombreux sont encore les textes produits qui ne répondent pas aux consignes. Il semble donc important de rappeler ici que cette note qui doit « permettre de justifier les choix, modalités et références mis en œuvre dans [la] réponse », est considérée comme une partie inhérente de l'épreuve. Or, il reste trop de notes non conformes : hors format ou hors sujet ou simplement inachevées, clairement écrites à la va-vite, en fin d'épreuve, non structurées voire illisibles à cause d'incorrections syntaxiques et de nombreuses fautes d'orthographe. Ces négligences, auxquelles s'ajoutent parfois des tournures désinvoltes voire provocatrices, desservent grandement une réalisation, même lorsque celle-ci présente des qualités plastiques.

Il n'est pas recommandé de produire une note d'intention en arborescence, cette dernière ne donne pas plus facilement accès à la démarche du candidat. Une carte mentale qui, finalement, ressemble à une accumulation embrouillée de pistes et de mots, ne propose aucune clarification du sujet et dessert le candidat. La note a pour fonction de communiquer clairement une intention mise en l'œuvre dans une réponse plastique, de rendre compte d'un engagement plastique et d'énoncer les choix opérés, en rapport avec le sujet. De plus, elle permet d'annoncer et d'explicitier la démarche et le champ de références à l'intérieur duquel s'inscrit la proposition. Pour être opérante, elle se doit donc d'être argumentée et en relation directe avec la production. Elle n'est pas une analyse complète des documents du corpus ni un mode d'emploi des procédures suivies ; elle n'est pas davantage une dissertation ni ne saurait proposer de réflexion générale autour du sujet. La note doit s'employer à décrire ce que le candidat a l'intention de réaliser, en justifiant ses choix et en avançant des références signifiantes. Ainsi, dans le cas d'une réponse comportant une approche sérielle ou exploitant un processus de reproduction d'images (monotype, gravure, calque, etc.), il s'agit d'expliquer non seulement le choix de la technique mais aussi les liens sémantiques avec le sujet. L'objectif de la note est bien d'éclairer les choix du candidat et non d'opacifier ou de noyer la démarche engagée dans un discours décontextualisé. Les intentions rédigées dans la note doivent absolument apparaître dans la réalisation, au risque de discréditer le travail. Le jury a souvent remarqué une discordance lorsque l'annonce d'une mise en œuvre plastique n'est pas ensuite repérable dans le travail fourni. Les accidents ou le hasard, inhérents à la pratique plastique, ne sont problématiques que s'ils ne sont pas pris en compte.

Pour achever ces remarques concernant la note d'intention, nous nous permettons quelques conseils supplémentaires.

Premièrement, la note doit être construite : c'est un exercice écrit qui se prépare et qui a pour finalité de clarifier au mieux la réponse plastique. Elle doit être cohérente, attester une bonne maîtrise du vocabulaire employé et des références. Elle ne peut donc pas être réalisée à la dernière minute : le candidat doit s'organiser pour ménager le temps nécessaire à sa rédaction.

Deuxièmement, il faut absolument s'abstenir d'une description de l'ensemble des documents du corpus, ce qui est inutile et équivaut à une grande perte de temps. L'analyse ne peut être uniquement historique ou théorique, mais elle se doit d'être articulée avec l'orientation prise par le candidat et avec ses choix plastiques. Autrement dit, il ne faut pas analyser la totalité du corpus, mais uniquement ce qui est pertinent pour rendre compte de ses intentions.

Troisièmement, on évitera les compilations fastidieuses de références. Le candidat ne peut espérer combler des lacunes repérables dans sa pratique par une note d'intention qui accumule des références théoriques et plastiques. Il se révèle complètement vain de plaquer artificiellement des exemples artistiques sur le discours. Il faut également se garder d'utiliser des termes ou des notions non maîtrisés, notamment des concepts philosophiques. Le jury a noté de nombreuses allusions à Gilles Deleuze et au « rhizome » qui, à l'évidence, avaient une visée purement démonstrative voire ornementale. Si des références justifiées à des auteurs de théâtre, à des philosophes ou à des scientifiques sont les bienvenues, elles ne peuvent sembler mal connues ou comprises ni être exclusives. Dans un concours tel que l'agrégation d'arts plastiques, des renvois à des artistes majeurs sont indispensables et le travail doit être relié à un univers artistique contemporain.

Finalement, la note d'intention offre non seulement l'occasion au candidat d'éclairer sa démarche (approche conceptuelle, parti pris plastique et références) et de justifier les moyens employés, mais elle lui permet également de prendre du recul sur son travail.

### **III. Les critères d'évaluation**

#### **1. Les critères**

Les critères d'évaluation de cette session sont identiques à ceux de la session précédente. Ils prennent en compte les points suivants :

Pour la réponse plastique :

- la singularité plastique et artistique de la réalisation,
- la maîtrise technique et la qualité de l'exploitation des documents,
- la capacité de la proposition plastique à générer du sens par rapport au sujet proposé.

Pour la note d'intention :

- la finesse de l'analyse du sujet,
- la clarté de la formulation du projet,
- la pertinence des références au regard de la stratégie adoptée et du résultat plastique,
- la cohérence du propos.

Pour résumer, le jury attend des candidats qu'ils ne montrent capables de :

- s'approprier le sujet et élaborer une réponse singulière et pertinente,
- adopter un véritable parti pris conceptuel et plastique,
- maîtriser la ou les techniques engagée(s),
- choisir des outils, des techniques et des processus en cohérence avec la démarche artistique,
- expliciter la démarche sémantique et plastique dans une note d'intention structurée et référencée.

#### **2. La notation**

Durant cette session 2021, l'amplitude de la notation se situe entre 01 et 18.

**1-3** : des productions inachevées et/ou hors-sujet qui présentent de réelles maladroesses techniques. Les enjeux du sujet ne sont pas analysés.

**4-6** : des réalisations qui traitent le sujet superficiellement, soit parce qu'elles font un emprunt littéral aux documents, soit parce qu'elles peinent à faire sens. La pauvreté du parti pris plastique et réflexif est souvent confirmée dans les notes d'intention.

**7-8** : un parti pris singulier du sujet se dégage, mais il n'est pas toujours servi par la technique, les gestes plastiques et/ou la note d'intention. Certaines productions présentent des fragilités et des inégalités dans le traitement plastique et dans la composition.

**9-11** : des réalisations qui commencent à « faire image » grâce à une composition globale qui tient dans le format imposé par le cadre de l'épreuve. Un sens est perceptible, mais il n'est pas toujours affirmé dans le travail plastique, ni explicité dans la note d'intention. Il existe très souvent un écart entre les orientations souvent riches, perceptibles dans les productions, et le manque de réflexion qui se manifeste dans la note d'intention.

**12-13** : des réalisations qui comportent de réelles qualités plastiques mises au service d'un questionnement lié au sujet. Mais celui-ci pourrait être mieux articulé avec la production, dans le travail de rédaction des intentions plastiques et réflexives ainsi que dans les références artistiques choisies.

**14-15** : des travaux qui se distinguent par un parti pris singulier ainsi que par une maîtrise des gestes artistiques produits. Cependant, les choix plastiques du candidat et les références de la note d'intention ne sont pas toujours suffisamment éclairés et/ou structurés.

**16-17** : rares réponses à avoir su associer un parti pris affirmé à une singularité plastique maîtrisée. La note d'intention vient éclairer pertinemment la démarche engagée.

**18** : des réalisations qui font une ou plusieurs références subtiles aux documents. Un parti pris qui fait sens immédiatement et qui est servi par une indéniable maîtrise technique. La note d'intention confirme ce que l'on voit dans la production au moyen d'un discours cohérent et de références appropriées.

## **Conclusion et conseils aux candidats**

Moins de candidats se sont présentés au concours lors de la session 2021. Dans un contexte global marqué par la crise sanitaire, et malgré les nombreuses difficultés sans doute rencontrées pour se former de façon optimale aux concours, le jury a pu constater l'existence, dans l'ensemble, d'une préparation sérieuse. La diversité des réponses, ainsi que la meilleure appropriation de l'exercice de la note d'intention sont les points positifs qu'il faut retenir. Toutefois, les principaux défauts constatés dans les travaux ont résidé dans une exploitation insuffisante du corpus documentaire, dans un manque de problématisation du sujet ainsi que dans l'absence de cohérence de notes d'intention peu référencées.

L'agrégation est un concours exigeant qui requiert une solide préparation. Il semble nécessaire de rappeler qu'il se travaille sur le long terme. Une préparation théorique et plastique très rigoureuse est indispensable. Des entraînements dans les conditions réelles du concours doivent permettre de se confronter à certaines contraintes (durée, moyens) et de progresser de façon à donner le meilleur de soi-même lors des épreuves. Pour autant, il ne faut pas s'en tenir à une formation académique. Le candidat doit approfondir sa culture, en construisant par lui-même son propre champ de références. Une pratique plastique sérieuse et régulière permet de développer des compétences techniques et une singularité qui ne doit pas empêcher l'ouverture d'esprit et la curiosité pour d'autres expérimentations plastiques. Nous recommandons aux candidats d'être suffisamment polyvalents. Ainsi, un candidat ayant une pratique principalement numérique ou picturale ne doit pas négliger les autres médiums, tandis qu'il est bon pour un dessinateur d'expérimenter voire d'hybrider d'autres langages d'expression et de ne pas se limiter à un style graphique ou à l'usage du noir et blanc. La lecture de textes théoriques et critiques appartenant à diverses disciplines ainsi que la fréquentation des œuvres, à l'occasion d'expositions et d'événements, constituent des atouts indéniables pour réussir ce concours.



# ADMISSION

---

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

---

### Le sujet : « Propagation »

À partir du dossier documentaire joint, vous réaliserez une production plastique qui donne forme et sens à l'idée de propagation.

- **Document 1** : Abdelkader Benchama (1975-), *Neither the Sky nor the Earth* [Ni le ciel ni la terre], 2017, encre et feutre sur mur. Biennale de Sharjah.
- **Document 2** : Yukultji Napangati (1970-), sans titre, 2012, acrylique sur toile, 91 x 61 cm.
- **Document 3** : Katharina Grosse (1961-), *Rockaway!*, 2016, peinture acrylique sur les murs, le toit et les alentours d'un bâtiment militaire désaffecté. Fort Tilden, Rockaway Beach, Queens, New York.
- **Document 4** : Isabelle Andriessen (1986-), *Terminal Beach* (La plage ultime), 2018, céramique, sulfate de fer, aluminium, refroidisseur d'eau, tuyaux en silicone, pompe, argile époxy, parfum spécialement élaboré diffusé par compresseur. Académie Royale des Beaux-arts d'Amsterdam (vue d'une partie de l'installation et détail).
- **Document 5** : Pascal Broccolichi (1967-), *Dial-O-Map 25°*, 2005, toiles en PVC tendues sur des structures en acier. Nef du CAPC Musée d'art contemporain, Bordeaux (vue générale et détail).

### Introduction :

« Propagation » : le sujet proposé cette année pour l'épreuve de pratique et création plastiques incitait à une appropriation singulière en matière de médium ou d'engagement. De fait, comme ont pu le constater les membres du jury, ce sont des propositions variées qui ont été faites, avec une prégnance du dessin et de l'installation et un léger recul des pratiques picturales ainsi que des pratiques multimédias.

Quarante-deux travaux ont été évalués. La note maximale attribuée est 20/20 (note donnée à deux productions d'une qualité remarquable) et la note minimale est 3/20. La dernière candidate admise a obtenu une note de 10/20.

Le présent rapport de jury a pour objet d'aider les futurs agrégatifs à cerner la spécificité d'une épreuve particulièrement exigeante puisqu'elle évalue les qualités artistiques et le savoir-faire des candidats, mais aussi leurs compétences en termes méthodologiques et sur le plan de la communication orale. Il est important de se projeter dans la réalité de cette partie du concours qui donne au « faire » et à l'intelligence de la main une place tout à fait cruciale. Ainsi, nous reviendrons sur le sujet même et esquisserons des pistes de traitement, à partir d'une analyse croisée des documents proposés. Nous procéderons ensuite à la description des différentes phases qui composent l'épreuve et à l'analyse des propositions faites cette année.

### Conditions de l'épreuve :

Les candidats admissibles consacrent six heures à la confection d'un projet (mis sous scellé), puis disposent d'une journée pour acquérir le matériel nécessaire à sa réalisation. Ensuite, et c'est là le temps fort de l'épreuve, ils sont « mis en loge » pour deux sessions de travail de 8 h, durant deux jours consécutifs, afin de créer une œuvre plastique dont ils doivent concevoir sur place tous les éléments. Au jour et à l'heure de leur soutenance, ils sont entendus par une commission : après un exposé d'environ 10 minutes, ils sont invités à répondre à un ensemble de questions. La présentation orale dure au total 30 minutes.

## Analyse du sujet et du dossier documentaire.

Ce qui se propage est ce qui s'étend dans l'espace et le temps en s'éloignant de sa source, de son origine. Un être, un animal, un végétal, se propagent par voie de reproduction, alors qu'une idée, une connaissance ou une croyance se propagent par le langage oral ou écrit, par l'emploi de signes. Au sein d'un milieu plus ou moins conducteur, un phénomène se diffuse, se communique d'un point à un autre, à bas bruit ou au contraire en changeant profondément et durablement la nature de ce milieu.

Pour illustrer ce dernier point, nous prendrons l'exemple de la propagation des cyanobactéries lors de la Grande Oxydation<sup>10</sup>, il y a 2.4 milliards d'années. Celles-ci, en rejetant de l'oxygène lors de la photosynthèse, ont déclenché un changement radical de l'atmosphère terrestre, provoquant la première extinction de masse des archéobactéries qui occupaient notre planète depuis des milliards d'années. Cette propagation d'une nouvelle forme du vivant a donc conduit à une catastrophe écologique, mais aussi à la formation de l'atmosphère, soit du milieu qui a permis l'accroissement de la biodiversité et donné naissance au monde que nous connaissons.

On retrouve cette notion de contamination chimique et organique dans l'œuvre d'Isabelle Andriessen. En créant des « matériaux zombie », elle nous met face à des sculptures et des substances comme infectées par un mystérieux virus, jouant là des récits apocalyptiques. Néanmoins, en réinterprétant les limites entre le vivant et le non-vivant, l'humain et le non humain, elle montre comment la propagation d'un phénomène peut signifier la fin d'un monde et, tout à la fois, la création d'un autre monde et de nouvelles formes de vie.

Ainsi, si le mot « propagation » s'étend au champ sémantique de la contamination (que nous vivons actuellement d'une funeste manière), de la diffusion, de l'extension, de la transmission et du parasitage, il incite également à s'interroger sur les notions de changement, d'adaptation, sur la « manière de faire des mondes<sup>11</sup> », ou même de « faire monde ». Pascal Broccolichi, par exemple, donne à percevoir le phénomène de propagation de façon singulièrement physique, alors même que c'est le son, immatériel, qui se propage. Dans cette œuvre, le son est un méta-son (les sons du lieu même) : ce sont les gargarismes internes de la machine architecturale qui créent une hétérotopie<sup>12</sup>. L'artiste donne à percevoir l'espace comme un « milieu » en rendant l'air matériel, parce qu'il vibre et envahit la nef du bâtiment.

À l'évidence, le terme « propagation » prend un sens particulièrement fécond une fois transposé dans le champ de l'art, en tant qu'une chose se propage dans le temps, l'espace et/ou la matière. Il induit ainsi un répertoire d'actions (produire, reproduire, multiplier, générer, transmettre, copier...) et de gestes (tracer, former, mouler, étendre, étaler, diffuser, répartir, translater...) que le plasticien effectue et interroge communément.

C'est bien ce que montrent les œuvres, éminemment plasticiennes, d'Abdelkader Benchama et de Katharina Grosse, pour qui le geste – graphique ou pictural – se déploie de manière à nous immerger, à faire du lieu de l'œuvre un *topos* devenu pur espace plastique, propice à la déambulation et à la rêverie. La propagation est en lien étroit avec l'espace qu'elle envahit, ou, comme nous l'avons vu, crée.

Implicitement, ce terme implique la notion de processus, d'action en devenir dont la paternité échappe à l'artiste dans la mesure où elle se perpétue potentiellement après son intervention. La propagation suppose une dynamique, l'exercice de forces dont la libération peut produire des débordements. Le monde ne se pense plus comme stase, mais sous le signe du changement et de l'instabilité, par la propagation d'événements, de gestes, de modèles et de pensées. La présence d'une œuvre extra-occidentale au sein du corpus avait pour dessein de susciter un déplacement du regard. La peinture de Yukultji Napangati n'est pas le résultat d'un simple système graphique reposant sur la propagation d'un tracé, mais elle s'ancre dans une pratique traditionnelle, en lien spirituel avec le territoire. En effet, cette artiste aborigène d'Australie réalise

---

<sup>10</sup> D.E. Canfield, Lauriss Ngombi-Pemba, E.U. Hammarlund, S. Bengtson, M. Chaussidon, et al., "Oxygen dynamics in the aftermath of the Great Oxidation of Earth's atmosphere", *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, National Academy of Sciences, 2013, 110 (42), p.16736-16741.

<sup>11</sup> Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes* [*Ways of Worldmaking*, 1978], trad. française par M.-D. Popelard, Paris, Gallimard, 2007.

<sup>12</sup> Michel Foucault « *Des espaces autres* », conférence, 1967.

des paysages abstraits, hypnotiques et viscéraux, qu'elle décrit comme une pratique de méditation tissant un lien physique entre la surface, le corps et le temps.

Plus largement, ce lien avec le paysage, à la fois physique et mental, est présent dans l'entièreté du dossier documentaire. Chaque exemple proposé rejoue d'une façon singulière et plastique la façon dont une œuvre, en se propageant, crée un nouveau *topos*, une « topoiétique », imaginaire et perceptuelle, et change de façon sensible le milieu dans lequel elle se déploie.

## **Analyse des productions des candidats**

### **A) Le projet**

Concernant le projet, nous renvoyons les candidats à la définition qui a été formulée dans le rapport de jury de 2018.

Le projet est une création à part entière, qui doit témoigner d'une pensée en mouvement, d'un cheminement qui peut prendre une forme arborescente ou bien emprunter des voies divergentes. Lors de la phase d'analyse et d'interprétation du sujet, le candidat dégage des enjeux à partir de l'incitation et du dossier documentaire. Le projet prend donc d'abord une forme centrifuge : il matérialise un geste mental d'extension du sujet (extension conceptuelle, extension au champ des arts plastiques) Ensuite, il prend une forme centripète : le candidat resserre son analyse et formule une problématique plasticienne, qui permet l'activation du faire sous forme de pistes visuelles.

On peut postuler que les artistes travaillent sur la base d'une intelligence qui n'est ni conceptuelle ni purement plastique et qui ne prend pas une forme discursive. C'est en ce sens que Gilles Deleuze et Félix Guattari disent des artistes qu'ils créent des percepts : « Un percept, c'est un ensemble de perceptions et de sensations qui survivent à ceux qui les éprouvent <sup>13</sup> ». C'est par le truchement du sensible et de la forme que l'art donne accès au sens, à la cognition ou à l'imaginaire. Il s'agit là de la définition même l'œuvre d'art et de sa perception esthétique<sup>14</sup>.

Mais, dans une situation de concours, le processus est inversé, puisque l'incitation à produire est donnée de l'extérieur, la plupart du temps sous la forme d'un concept. Dans ces circonstances, le projet est la réalisation qui permet de donner corps à la pensée, d'opérer une transformation en percept. Or ce processus n'est à l'œuvre que par le biais d'opérations plastiques, et notamment du dessin. À ce titre, il est intéressant de rappeler l'étymologie de ce mot – *disegno* en italien – qui désigne l'acte de dessiner et la représentation graphique, mais implique aussi le projet ou l'intention, le dessein. Ainsi, le candidat est invité à montrer sa compréhension des enjeux théoriques et sa capacité à les traduire en enjeux artistiques, en déployant ce passage du mot au dessin/dessein, du concept au percept, du dire au voir.

Si le projet est un outil de communication, il diffère néanmoins d'un projet de design puisqu'il fixe l'univers, le ton et la configuration de la future réalisation et doit, pour cela, adopter une forme plasticienne. Il témoigne du passage d'un foisonnement conceptuel et perceptuel à l'entrée concrète dans la fabrique de l'œuvre, lorsque celle-ci s'incarne par des matériaux et des gestes, explicites, en lien avec l'espace. Or, bien souvent, le projet est traité de façon « maniériste » par les candidats, qui simulent seulement, dans la forme et le fond, le travail de la pensée. Ce travers se manifeste par la production d'ornementations, de fausses cartes heuristiques qui ne font qu'imiter le cheminement cognitif, de carnets décorés qui relèvent davantage d'une pratique de loisir créatif que d'une poïétique.

### **Conseils pour la réalisation du projet**

Formellement, le projet peut prendre n'importe quelle orientation. Néanmoins, on peut regretter une certaine surenchère dans la fabrication de « boîtes en valise », planches à volets et autres simulacres d'objets de communication, observable cette année encore. Il est important de rappeler que le jury, tout à l'opposé, est

---

<sup>13</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, éditions de Minuit, 1991/2005, p. 163-200.

<sup>14</sup> Bernard Stiegler, *À quoi sert l'art ?* conférence vidéo, 2003, disponible sur YouTube.

en quête d'indices d'une réelle analyse et d'une recherche authentique de transposition plastique. Un support simple, en adéquation avec la réalisation envisagée, suffit à fournir ces indices.

Le projet doit répondre aux exigences suivantes :

- Il doit rendre compte graphiquement et textuellement de l'analyse du sujet et des images, au travers de notes, de cartes heuristiques, de croquis et attester un déploiement de la pensée (par la convocation d'œuvres et de connaissances en dehors du corpus notamment).
- De ce travail d'analyse premier doivent découler une problématique plastique et plusieurs hypothèses de travail. Certains projets ont été particulièrement appréciés parce qu'ils montraient des tests, des esquisses, des expérimentations, des échantillons de matière. Le candidat doit rendre visible le cheminement de sa pensée, puis faire des choix adaptés aux conditions de réalisation octroyées. Seule la mise en évidence de l'ensemble de cette recherche permet au jury d'identifier les projets réels et de les différencier de projets préfabriqués.

## **B) La réalisation**

La réalisation plastique est cruciale, comme l'est, d'une autre façon, la production proposée dans le cadre de l'épreuve de pratique d'admissibilité. C'est alors, en effet, que s'affirme la compétence spécifique du futur enseignant en arts plastiques. Les attendus de l'épreuve ayant été détaillés dans les rapports des sessions précédentes, nous reviendrons cette année sur son esprit.

Cette épreuve doit être perçue comme l'occasion pour le candidat de montrer qu'il a une pratique réelle, engagée, singulière, sincère, mais aussi profondément ancrée dans le champ de l'art contemporain. Le jury attend des réponses plasticiennes, qui ne soient ni des « œuvres en kit », ni des illustrations théoriques, ni des bricolages. Les conditions matérielles imposent au candidat d'anticiper les possibilités de monstration de son travail. Or, la structure ne doit pas prendre le dessus, comme cela est souvent le cas : chaque année, le jury se retrouve devant une multitude de tasseaux, tablettes, structures, guirlandes et LED, dont la nécessité est souvent très relative.

La valorisation de la singularité et de l'authenticité explique l'écart tout à fait marqué entre les notes de pratique, observable année après année. Les notes les plus basses correspondent à des propositions hors-sujet ou des réalisations dilettantes vite repérées. Viennent ensuite des réalisations scolaires, qui « assurent » le contrat, mais sans appropriation ni engagement réel. Ces derniers travaux obtiendront entre 6 et 11 environ, la variable d'ajustement étant souvent la qualité de l'oral. Ces travaux se caractérisent, parfois, par une forme d'affectation : tel candidat, par exemple, insiste sur le fait que son travail relève du hasard, alors que celui-ci montre, au contraire, clairement les preuves d'une composition délibérée. Suivent des travaux mieux évalués, qui convainquent malgré des manques ou des faiblesses parce qu'ils témoignent d'une véritable finesse plastique, ainsi que d'une posture singulière. Ont obtenu 16 et plus les travaux d'excellence qui ne se contentent pas de « répondre » au sujet mais qui, outre leurs qualités plastiques, manifestent une personnalité, une franchise, un engagement, disons-le, une forme de prise de risque.

Or, et nous insistons sur ce point, cette prise de risque ne peut se faire que sur la base de connaissances solides, d'une compréhension fine des enjeux et développements de l'art contemporain, qui elle-même présuppose une vaste connaissance de l'histoire de l'art : le champ des connaissances des candidats doit s'étendre de la création contemporaine à des œuvres et des pratiques appartenant à des périodes antérieures, sans exclusive. En outre, elle ne saurait s'effectuer sans lien avec le sujet. Il ne s'agit pas, par exemple, de « placer » sa pratique à tout prix, quitte à faire entrer de force le sujet dans ce que l'on avait prévu de faire ou que l'on fait toujours. On ne manquera pas de percevoir là un manque de souplesse de la pensée, un défaut particulièrement préjudiciable pour un enseignant.

En conclusion, le jury a eu le plaisir de découvrir, lors de cette session, des travaux qui voyaient dans le sujet l'occasion de se questionner, de douter, de rêver, de proposer une pensée critique ou même d'exprimer une résistance. Ces productions assertives, drôles, sensibles, personnelles lui ont permis d'accorder avec joie des notes excellentes, voire la note maximale, ce qui confirme qu'il ne faut pas repousser la dimension critique et discursive de l'art, même en situation de concours.

## **C) La soutenance**

### **a. L'oral de présentation**

Lors de la présentation de sa réalisation, le candidat retrace le cheminement de sa pensée, scénarise une « visite guidée » de son travail. Ainsi, pour procéder par métaphore, si l'on imaginait que l'oral consiste à faire visiter une forêt, il s'agirait de ménager un chemin transversal à travers celle-ci, sur lequel on mènerait ses auditeurs avec pédagogie. On comprend aisément qu'un candidat qui montrerait chacun des arbres et buissons perdrait rapidement ceux qui l'accompagnent. Inversement, s'il ne se référait jamais à la matérialité de la forêt, il aurait tôt fait de développer un discours « hors-sol » qui, en aucun cas, ne permettrait de se repérer.

Cette phase de l'épreuve a une double fonction : il s'agit pour le candidat d'éclairer son travail en termes de démarche plasticienne et de connaissances disciplinaires et, pour le jury, d'évaluer les capacités du candidat à guider son auditeur à travers son raisonnement.

Lors de la session 2021, quelques candidats se sont démarqués lors de cet exercice en développant un discours clair, rigoureux et fluide. Ils ont su s'appuyer sur ce qui était visible et manifeste dans le corps de leurs productions, et faire alterner des phases de problématisation et des développements disciplinaires dont découlaient des choix plastiques engagés et conscients. Ces candidats sont parvenus à piocher dans le corpus au fur et à mesure de leur cheminement, utilisant telle ou telle œuvre pour éclairer un point ou l'autre de leur démarche.

Les prestations les moins bien évaluées ont été celles qui étaient mal gérées en termes de temps : de nombreuses fois, les candidats ont égrainé laborieusement les analyses des œuvres du corpus une à une, n'accordant qu'une ou deux minutes à l'éclairage de leur propre production. Un autre défaut a consisté à affirmer des choses qui n'étaient pas présentes, à plaquer un discours tout fait sur des gestes plastiques peu maîtrisés ou gratuits. Inversement, certaines pratiques prometteuses se sont trouvées desservies par un discours superficiel. Quelques candidats se sont révélés incapables de saisir certaines dimensions de leurs travaux, pourtant fertiles et porteuses de sens, démontrant ainsi une inaptitude à prendre du recul. Enfin, un certain nombre de présentations ont révélé un manque de connaissance difficilement acceptable à ce niveau de concours. Deux candidates, par exemple, entendaient « déconstruire la peinture », mais sans être capables d'indiquer les enjeux qui ont amené les artistes à procéder à cette remise en cause de la matérialité et la fonction de la peinture au vingtième siècle. Enfin, il faut évoquer des candidats qui, pensant ainsi légitimer leurs propos, se sont appuyés sur des théories empruntées à des auteurs faisant autorité, mais sans les maîtriser, voire en les interprétant de manière erronée.

### **b. L'entretien**

Il est important que les agrégatifs prennent la mesure de la dimension humaine de cette phase de l'épreuve. Si l'épreuve de leçon reste celle qui évalue spécifiquement la faculté du candidat à devenir enseignant, le jury de pratique évalue aussi, lors de cet entretien, la capacité à adopter une posture, un ton, à manifester une ouverture à l'autre en accord avec le rôle futur auprès des apprenants.

L'entretien vise à venir éclairer certains points, certaines questions laissées en suspens lors de l'oral. Ainsi, dans le cas d'une présentation satisfaisante (les mots ont été définis et employés à bon escient, les choix sont présentés de façon claire, les enjeux sont formulés à travers une problématique plasticienne qui vient souligner l'évidence des gestes et du positionnement), l'entretien permet de finir de convaincre, de vérifier l'engagement et les connaissances du candidat. À cette fin, une question était souvent adressée : « Comment rejoueriez-vous votre proposition dans une galerie, avec un budget illimité ? », cela afin de lui permettre « d'aller plus loin ».

Inversement, dans le cas d'un oral peu probant (les termes sont utilisés sans être rapportés au champ de l'art, certaines déclarations sont des opinions, les propos sont flottants, les liens ne sont pas clairs, il n'y a pas de problématique), l'entretien prend la forme d'un « rattrapage ». Le jury pose alors des questions qui mettent le candidat sur la piste de quelque chose qu'il n'aurait pas vu dans le sujet, l'invitent à repérer une contradiction, un manque ou un contresens. C'est pour celui-ci l'occasion de montrer la mobilité de sa

pensée : sans pour autant accuser une absence de pugnacité, il peut faire preuve d'une évolution, justifier la radicalité de ses choix, ou, tout simplement, faire des choix. Dans de tels cas, les questions suivantes ont pu être posées : « Montrez-moi spécifiquement, dans le corps de votre œuvre, ce qui participe d'une propagation ? » « Seriez-vous en mesure de formuler une problématique plastique ? » « Si vous ne deviez garder qu'un élément dans votre proposition, quel serait-il ? » « Qu'auriez-vous fait si nous étions dans un cadre moins institutionnel ? », « Quel titre donneriez-vous à votre travail ? ». D'autres interrogations invitaient le candidat à enrichir son discours par des références ou visaient à lui signaler un manque de connaissances : « Connaissez-vous des artistes qui ont engagé une pratique similaire à la vôtre ? », « Pour quelles raisons une peinture est-elle habituellement accrochée au mur ? » « Pour quelles raisons un mouvement comme Support-surface a-t-il remis en question le châssis ? »

À l'occasion des soutenances de la session 2021, le jury a pu déplorer la mobilisation d'un champ référentiel trop restreint : une grande partie des artistes cités sont situés dans les années 70. Beaucoup de candidats font l'impasse sur l'histoire de l'art antérieure au XX<sup>e</sup> siècle ou, inversement, sur les pratiques les plus récentes, les références se trouvant alors souvent réduites à quelques effets de mode ou un petit nombre de « stars » de l'art actuel.

### **Conclusion générale**

Cette épreuve est un temps fort de l'agrégation d'arts plastiques en tant qu'elle marque l'identité de notre discipline, créée au tout début des années 70. Les arts plastiques, en tant que discipline universitaire, reposent sur l'idée forte que l'enseignement *par* l'art est plus fertile que l'enseignement à l'art (au-delà de la dichotomie « pratique/théorie » qui en caricature l'esprit). La clé de voûte de ce « credo » est que l'apprenant a plus de chances de toucher à la spécificité de la création artistique s'il est lui-même mis dans la situation de devoir accomplir des opérations plastiques, de faire l'analyse et la critique de celles-ci afin d'identifier des connaissances scientifiques.

L'épreuve de pratique d'admission affirme cette approche singulière de l'art *par* l'art, et ses différents acteurs soutiennent l'importance de celle-ci au sein des cursus de l'Éducation Nationale. Il est donc naturel d'attendre des futurs enseignants en arts plastiques de posséder, certes, les compétences pratiques et critiques propres à la discipline, mais aussi de montrer une manière de mettre leur imaginaire et leur intégrité au service de cet « indicible » de l'art que nous défendons.

---

## RAPPORT SUR L'ÉPREUVE DE LEÇON

---

### **Comprendre le sens, les modalités, les enjeux de l'épreuve :**

L'épreuve consiste en l'analyse et l'exploitation d'un dossier composé de documents iconiques, audiovisuels ou textuels, accompagnés d'un énoncé extrait des programmes d'arts plastiques du lycée, en vigueur l'année du concours. En tenant compte de cet extrait, et en s'appuyant sur les documents, le candidat propose une séquence pédagogique située dans le cadre de l'enseignement des arts plastiques en lycée. Son exposé est suivi d'un entretien avec le jury.

Cette épreuve se situe donc au croisement de plusieurs compétences essentielles pour un futur enseignant d'arts plastiques, et ce au plus haut niveau. Le jury est ainsi appelé à évaluer :

- la maîtrise des contenus disciplinaires : des connaissances affirmées en histoire de l'art, notamment dans le champ de la création contemporaine, s'appuyant sur une bonne culture générale, avec une réelle maîtrise du vocabulaire spécifique à la discipline,
- la compréhension à la fois théorique et sensible des démarches artistiques et des œuvres,
- la capacité à identifier les enjeux actuels de l'enseignement des arts plastiques,
- la connaissance du système scolaire et des possibilités de partenariats qui accompagnent et renforcent les missions du professeur,
- l'aptitude à communiquer clairement ses analyses et à argumenter avec conviction et engagement, mais aussi à savoir nuancer ses positions et à faire preuve d'esprit critique.

Pour prendre en compte ces attentes, le jury a adopté, comme lors de la session 2019, les critères suivants :

- 1) Analyse des documents et problématisation du dossier.
- 2) Transposition pédagogique et didactique.
- 3) Analyse de la situation faisant appel à la dimension partenariale de l'enseignement.
- 4) Qualité de l'entretien avec le jury et de la prestation orale.

### **Exploiter méthodiquement le dossier proposé :**

La durée de la préparation de l'épreuve de leçon est de 4 h 30. Chaque candidat a donc largement le temps de parfaire les diverses parties de sa prestation. Les dossiers étaient généralement composés de 3 reproductions d'œuvres en couleurs, mais certains comportaient également des extraits de textes. Dans la très grande majorité des cas, la reproduction d'une œuvre antérieure au XX<sup>e</sup> siècle était présente. Les points de convergence, mais aussi les écarts chronologiques, stylistiques, formels, sémantiques entre les documents doivent permettre au candidat de mettre en perspective la question à travailler, de façon à orienter son analyse. Le jury attend de cette analyse qu'elle soit approfondie, qu'elle mette en œuvre des concepts et une terminologie utilisés avec pertinence et qu'elle témoigne de la maîtrise des références convoquées.

Un court passage des programmes (il s'agit parfois d'une simple formule) est associé aux documents. Un niveau de classe est également mentionné.

Exemple : « *L'artiste et la société : faire œuvre face à l'histoire et à la politique.* »

---

Le candidat est ainsi invité à questionner, déployer, problématiser les documents et à les relier à l'extrait des programmes pour une exploitation dans une séquence d'enseignement à destination d'un niveau de classe spécifique.

9 candidats parmi les 42 admissibles ont obtenu une note égale ou supérieure à 10 grâce à une bonne, voire une très bonne exploitation du dossier proposé, qui a permis une construction efficace du dispositif pédagogique. À l'opposé, les notes égales ou inférieures à 5 attribuées lors de cette épreuve sanctionnent des analyses approximatives, trop peu approfondies, des connaissances partielles ou lacunaires, qui prennent insuffisamment en compte l'extrait de programme. Des glissements de sens ont parfois amené des candidats à oublier l'extrait de programme proposé.

Pour exploiter le dossier efficacement, il est indispensable de prendre connaissance de la totalité des références des documents : ces renseignements très précieux permettent de cerner tous les paramètres d'une œuvre, qui n'est accessible ici que par une reproduction. Il n'est pas attendu des candidats qu'ils connaissent l'œuvre en question (certaines, de fait, étaient très peu connues), ni l'intégralité de la biographie ou du parcours de l'artiste. En revanche, il est essentiel d'établir une analyse plastique des documents, sans caractère anecdotique, et de la soumettre au prisme de la question que soulève l'extrait de programme. Il faut insister sur le fait que cet extrait et les documents font sens *ensemble*. Or, certains candidats éprouvent des difficultés à faire émerger le bien-fondé du choix des documents au regard d'une question d'enseignement. La connaissance des œuvres antérieures au XX<sup>e</sup> siècle est encore un point à travailler pour de nombreux candidats. Certains ont du mal à situer les œuvres d'art dans leur contexte historique, de manière simple mais précise.

Des analyses solides des documents, qui gardent toujours en point de mire le questionnement défini par l'extrait de programme, permettent de mettre en place un corpus complémentaire de références artistiques, qui donne au candidat l'occasion d'exposer sa bonne compréhension du sujet, mais aussi l'étendue de sa culture disciplinaire.

### **Opérer une transposition didactique et construire un dispositif d'enseignement opératoire :**

Une transposition didactique consiste à déplacer des contenus théoriques vers un dispositif pédagogique qui les constitue en savoirs enseignables. Il s'agit de bâtir une situation pédagogique, donc de poser un acte professionnel, en s'inscrivant dans le cadre des programmes et instructions en vigueur dans l'enseignement au lycée. Par conséquent, il convient de formuler pendant l'exposé des contenus *possibles* d'enseignement, et de les rendre accessibles à des élèves.

Le questionnement du candidat lors de l'analyse du dossier se poursuit dans la transposition didactique. Les pistes dégagées pendant l'analyse peuvent être rassemblées puis discriminées afin d'établir un contenu d'enseignement précis, évidemment relié à l'extrait des programmes. Il ne s'agit surtout pas de chercher à tout traiter en une séquence, mais de pointer ce qu'il serait pertinent de traiter au niveau d'enseignement indiqué. L'extrait de programme ne peut en aucun cas être l'objet, tel quel, d'une séquence pédagogique. Il délimite seulement un champ de réflexion, mais le contenu d'enseignement se doit d'être plus précis, afin de viser des apprentissages bien définis. Le concours recrute, dans son principe, de futurs enseignants, et non des professeurs chevronnés, toutefois une connaissance des points fondamentaux de la didactique des arts plastiques est indispensable.

Il faut bien étudier les contenus des récents programmes, ainsi que les compétences attendues au lycée (ce qu'ont semblé avoir fait un grand nombre de candidats cette année). En revanche, il ne convient en aucun cas de se réfugier derrière la liste de ces compétences pour définir des objectifs pédagogiques. Celles-ci demeurent générales, alors que les objectifs de la séquence proposée doivent être identifiés précisément pour vérifier, par la suite, les acquis des élèves. À ce propos, a été remarquée la tendance de nombreux candidats à chercher à tout prix à lister des « critères » d'évaluation. Ce terme n'est pas présent dans les programmes. Du reste, définir des critères, liés à une évaluation sommative très spécifique, ne garantit pas l'efficacité d'une évaluation.

La formulation de la situation d'apprentissage proposée aux élèves doit être concise et explicite. Une dimension fondamentale de notre discipline (faut-il le rappeler ?) est l'importance donnée à la pratique dans la construction des apprentissages. Une bonne situation met les élèves rapidement au travail, et ne nécessite ni débats, ni longues explications ! Une situation qui demande à être explicitée et débattue en début de séance est toujours suspecte. Le passage par des exercices préalables, sur le carnet de recherches, n'a rien d'obligatoire et doit être justifié. Tout moment de la séquence proposée peut être soumis à la question « *Est-ce bien nécessaire ?* ». Ainsi pourquoi demander aux élèves trois propositions de réponses, les faire travailler en binôme, ou encore leur faire remplir une note d'intention ? Il peut être utile de se mettre à la place de l'élève, pour se demander si l'incitation est claire, courte, et « donne envie ». La dimension explicite de la proposition, son caractère surprenant, ses composantes plastiques inédites, son aspect « appétissant » sont les garants d'une adhésion des élèves.

Afin d'être plus clair sur ses intentions, le candidat a tout intérêt à décrire quelques travaux ou démarches que les élèves seraient susceptibles d'engager. Cela lui permettra aussi de mesurer le degré d'ouverture de la situation d'apprentissage qu'il définit. Il convient d'éviter une proposition trop fermée, qui amène la réalisation de simples exercices, et celle, trop ouverte, qui rend quasiment tout possible parce qu'aucun enseignement spécifique n'a été ciblé. Parfois, une ou plusieurs contraintes permettent de pointer ce qui est recherché. On peut rappeler que les dispositifs d'enseignement ne sont pas les mêmes en fonction du degré d'autonomie des élèves. Pour autant, même en terminale, des objectifs précis d'enseignement sont formulables. La phase de verbalisation des travaux est une étape importante du dispositif d'enseignement, elle est conduite par l'enseignant et il peut être intéressant de donner quelques exemples de questions posées aux élèves.

Les références proposées doivent être également justifiées avec précision. Il est regrettable que certains candidats se contentent d'établir une liste d'œuvres, avec des rapprochements quelquefois très surprenants, sans aucune argumentation qui les place en regard de la question. Les œuvres choisies doivent être nommées (pas évoquées par un simple nom d'artiste), argumentées (bien reliées à la question enseignée) et hiérarchisées.

### **La question partenariale :**

Cette partie de l'épreuve propose au candidat une situation concrète qui engage une réflexion sur le rôle du professeur en général et sur celui de l'enseignant d'arts plastiques en particulier, mais aussi sur les ressources possibles auxquelles ce dernier peut faire appel dans l'exercice de ses fonctions.

La question est la plupart du temps beaucoup plus précise que les candidats ne le supposent, et elle fait souvent appel à leur bon sens et leur pragmatisme. Une question formulée ainsi : « *En tant que professeur d'arts plastiques, vous souhaitez présenter, lors d'un conseil pédagogique de votre établissement, un projet artistique qui sera réalisé dans l'une de vos classes avec l'intervention d'un artiste plasticien* », ne sous-entend pas de décliner toutes les instances à qui faire appel pour recruter un artiste intervenant. Il s'agit, en revanche, de convaincre le conseil pédagogique du bien-fondé de cette intervention, et de son intérêt pédagogique, puisque l'artiste est déjà trouvé.

Certaines situations proposées cette année concernaient la situation sanitaire, inédite, qui a demandé de la part des enseignants et des personnels administratifs des solutions d'urgence, souvent improvisées. Une question, par exemple, était ainsi formulée : « *Dans le cadre de la crise sanitaire, l'infirmier.e du lycée propose d'impliquer les élèves d'arts plastiques dans une campagne de sensibilisation à l'utilisation du port du masque* ». On attendait du candidat qu'il imagine des solutions pratiques, simples, rapides, très ancrées dans le réel. Or, on a souvent eu affaire à une succession de généralités qui, si elles attestaient une certaine connaissance des interlocuteurs institutionnels du professeur, ne restaient cependant qu'au stade d'affirmations vagues.

### **Mener efficacement la prestation orale :**

Les quarante minutes d'exposé correspondent à un temps qui n'appartient qu'au candidat, et durant lequel il n'est pas interrompu, sauf s'il est nécessaire de lui signaler qu'il lui reste dix minutes pour traiter de la seconde partie de son exposé (la dimension partenariale de l'enseignement). Il est important d'adopter une hauteur de voix adéquate, une parole modulée, claire, posée et de ne pas accélérer le rythme de l'exposé, sous le coup de l'émotivité.

Tout acte d'enseignement (surtout de type magistral comme lors de cet exposé) nécessite une part de théâtralisation. Une occupation dynamique de l'espace, l'exploitation du tableau, une gestuelle adaptée, des regards adressés au jury, des temps de respiration constituent autant de moyens de capter l'auditoire. Des phrases concises et une bonne structuration du discours mettent en évidence la construction d'une pensée. Laisser des traces au tableau, qu'elles soient écrites ou dessinées, provoque l'attention et favorise le dialogue avec le jury. Il est très important de rappeler que les tics de langage (« *du coup* », « *à la base* », « *en fait* »...) sont à proscrire, tout comme les tics gestuels (les guillemets avec ses doigts, les jeux compulsifs avec ses bijoux...).

Les meilleures prestations ont su équilibrer le temps consacré à l'analyse des documents et celui dévolu à la construction du dispositif pédagogique. Lors de l'entretien, a été appréciée la souplesse intellectuelle de certains candidats, qui ont su accueillir, reformuler les questions du jury, et qui ont pu ainsi remédier aux imprécisions de leur exposé ou aux points de faiblesse de leur dispositif. Les questions du jury n'ont pas, rappelons-le, pour objectif de piéger, mais de permettre de réexaminer des choix peu recevables, ou de préciser des affirmations insuffisamment argumentées.

Les candidats liront toujours avec profit les rapports des sessions antérieures dont l'étude approfondie permet de se prémunir des erreurs récurrentes, et de se confronter avec efficacité à la préparation du concours.

---

## ENTRETIEN DE CULTURES ARTISTIQUES

---

### ARCHITECTURE - PAYSAGE

#### Rappel des modalités de l'épreuve

Cette épreuve, sans préparation, dure trente minutes ; le public peut y assister. Le candidat est reçu par un jury, constitué de trois membres.

Cette année, les sujets ont pris la forme d'une mise en regard de photographies de deux situations architecturales et paysagères particulières. Chacune de ces deux situations était légendée et montrée sous deux angles de vue différents. L'ensemble était présenté sur une seule page projetée au tableau. Après un court moment de réflexion, le candidat était invité à commencer son exposé.

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

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

Le jury a constaté cette année une amélioration globale du niveau de préparation des candidats pour l'épreuve.

Cette amélioration est le fruit de facteurs multiples :

- une meilleure prise en compte de l'articulation architecture-paysage dans l'approche des documents proposés ;
- des connaissances plus solides concernant ces deux domaines ;
- une maîtrise accrue du vocabulaire spécifique, associé à l'histoire et aux techniques de l'architecture et du paysage ;
- la possession de références bibliographiques adaptées ;
- la capacité à mobiliser des repères historiques et contextuels pertinents ;
- l'aptitude à proposer une analyse fine et nourrie des documents visuels et de leurs légendes ;
- la manifestation d'une curiosité pour les deux champs de l'architecture et de l'aménagement paysager.

## Déroulement de l'épreuve et attentes du jury

### 1. Exposé

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

On pourra ainsi :

- comprendre le programme initial et sa transcription en espaces, volumes, etc. ;
- relever les changements d'usage au cours du temps et les éventuelles adaptations qui en résultent ;
- comprendre le système constructif, le choix des matériaux et leur mise en œuvre ;
- montrer le travail de l'architecte ou du paysagiste (échelle, proportions, lumière, ambiances, textures...) ;
- décrire l'organisation des espaces : distribution et circulations, cheminements et parcours, espaces de transition ;
- analyser le rapport au paysage et à la dimension géographique, l'inscription dans un contexte (intégration, insertion, indifférence, confrontation...).

**Mettre en regard les documents** : l'analyse première permet une première approche des documents, mais elle ne suffit pas. Les descriptions précises et les liens tissés entre les documents forment le fil conducteur de la réflexion et permettent de dégager progressivement des enjeux essentiels, à partir desquels est formulée une problématique.

**Mobiliser ses connaissances et convoquer des références** : le candidat doit élargir et étayer son propos en faisant appel à ses connaissances personnelles (notamment dans le domaine des arts plastiques), et en mobilisant un vocabulaire et des apports théoriques spécifiques aux champs de l'architecture et des aménagements paysagers. Il s'agit par ailleurs de convoquer à bon escient d'autres références architecturales et paysagères pour nourrir la problématique. Mais une simple allusion ne suffit pas : il faut montrer en quoi ces références conduisent à une autre approche de la problématique ou permettent la comparaison avec des situations similaires.

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

### 2. Entretien avec le jury

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

#### Les compétences évaluées :

Pour résumer, l'évaluation prend en compte les capacités à :

- analyser les documents de manière attentive et méthodique ;

- confronter et articuler les documents entre eux afin de dégager une problématique ;
- faire des liens pertinents et argumentés pour accroître les apports de connaissances culturelles ;
- communiquer avec le jury : posture, écoute, qualité d'élocution, valeur et pertinence des représentations graphiques au tableau.

#### **Quelques sujets traités cette année :**

- GROUPE H, Refuge du goûter, Massif du Mont-Blanc, Saint-Gervais-les Bains, Haute Savoie, France, 2010-2012
- Charles-Édouard JEANNERET dit LE CORBUSIER, Le Cabanon, Roquebrune-Cap-Martin, Alpes-Maritimes, France, 1951
- Claude CHARPENTIER, Château d'eau, Montmartre, Paris, 1927
- Jørn UTZON, Château d'eau, Svaneke, Danemark, 1952
- André LE NÔTRE, Parterre d'eau, Domaine du château de Chantilly, Oise, France, 1664-1681
- Agence ILEX, paysage + urbanisme, Parc des îles, Drocourt, Rouvroy, Hénin-Beaumont, Pas-de-Calais, France, 2005-2014
- Abbaye de Fontenay, Abbaye cistercienne fondée en 1119, Marmagne, Côte d'Or, France, Construction : 1130-1147
- Kashef Mahboob CHOWDHURY - agence Urbana, Friendship Center, Centre rural de formation Gaibandha, Bangladesh, Construction : 2008-2011
- Rem KOOLHAAS – studio OMA, Casa da Música, Salle de spectacle, Porto, Portugal, 2001
- Antonio da SANGALLO le Vieux, Église San Biagio, Montepulciano, Toscane, Italie, Début des travaux 1518
- Studio Jakub Cigler Architekti, The park (Le parc), Prague, République Tchèque 2010-2011
- Frederick LAW OLMSTED et Calvert VAUX, Central Park, New York, États-Unis, 1860-1873

#### **Conseils pour la préparation**

Un bon exposé oral témoigne d'un réel intérêt pour l'architecture et le paysage et d'une volonté de comprendre ces deux domaines. Pour que les candidats se préparent à cette épreuve, la commission leur recommande des lectures (voir la bibliographie ci-dessous) et leur conseille de suivre et d'expérimenter des visites commentées, des promenades architecturales, des lectures de paysages. La préparation théorique doit, en effet, s'accompagner d'une véritable expérience de terrain qui développe la sensibilité à l'architecture et au paysage, aux volumes et aux aménagements dans leur contexte, de façon à mieux comprendre ce qui est vu ou ressenti et à en rendre compte. Il faut également que le candidat se montre curieux de l'actualité architecturale et paysagère, qu'il visite, autant qu'il le peut, des chantiers et des expositions, et qu'il assiste à des conférences et des rencontres avec des architectes et des paysagistes.

Pour se préparer à élaborer et formuler une problématique lors de l'épreuve, le jury recommande de s'entraîner en prenant appui sur les sujets traités les années passées et cités en exemples dans les rapports de jury. Le jury préconise aussi de s'exercer à saisir et analyser des images d'architectures et de paysages en visant au-delà de ce qu'elles documentent. Une prestation réussie nécessite de prendre en considération, ne serait-ce que sous la forme d'hypothèse, l'expérience de l'espace vécu. Bien que relevant d'une opération intellectuelle, cette projection permet de convoquer un registre sensible et de varier les points de vue, en ne s'en tenant pas uniquement au document. Le jury conseille également un entraînement régulier qui simule les conditions de l'épreuve afin d'être capable de prendre la parole sans préparation, tout en ordonnant ses propos. Pour compléter les remarques et recommandations ci-dessus, on se reportera utilement aux rapports des années précédentes.

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

### **Bibliographie indicative :**

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

- VITRUVÉ, *Les 10 livres d'architecture*, trad. De Claude Perrault-1684, fac-similé, Mardaga, 1979. Consultable sur Gallica/BNF.
- WILKINSON Philip, *50 clefs pour comprendre l'architecture*, Dunod, 2016.
- WITTKOWER Rudolf, *Les principes de l'architecture à la Renaissance* [1947], éd. de la Passion, 1996.
- WITTKOWER Rudolf, *Art et architecture en Italie, 1600-1750*, Penguin books, 1958, édition française, Hazan, 1991.
- ZEVI Bruno, *Le langage moderne de l'architecture* [1973], Dunod, 1991.

### Catalogues, monographies, dictionnaires, séries éditoriales

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

### Revues :

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

### Ressources numériques :

- Cité de l'architecture et du patrimoine : audios/vidéos à la demande ; cours publics. Cours 2006/2007 : introduction ; Cours 2007/2008 : l'habitation ; Cours 2008/2009 : l'architecture publique, etc.  
(<https://www.citedelarchitecture.fr/fr/videos>)
- Cité de l'architecture et du patrimoine : revues numérisées. Parmi d'autres : Construction moderne, 1885-1945, Architecture d'Aujourd'hui, 1930-1940 & 1945-1948, Esprit Nouveau 1920-1925, etc.  
(<https://portaildocumentaire.citedelarchitecture.fr/nos-revues.aspx>)

- Gallica/BNF, voir les nombreux traités d'architecture consultable en ligne ; Vitruve, Serlio, Vignole, Philibert de l'Orme, Perrault, Blondel, Laugier, Viollet-le-Duc...
- Fédération française du Paysage (FFP) : vidéo du cycle de conférences « Expériences de paysage » (<https://www.f-f-p.org/experiences-de-paysage/>)
- Fédération Nationale des CAUE : Observatoire CAUE, Architecture, Urbanisme et Paysage (<http://www.fncaue.com/observatoire-caue-de-larchitecture-de-lurbanisme-et-du-paysage/>)
- Le Pavillon de l'Arsenal : ouvert en 1989, centre d'information, de documentation et d'exposition d'Urbanisme et d'Architecture de Paris et de la métropole parisienne. Le site internet propose un portail documentaire riche en ressources thématiques. (<https://www.pavillon-arsenal.com/fr/documentation/>)

#### Films :

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

#### Lieux ressources :

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

## ARTS APPLIQUÉS-DESIGN

Globalement, le jury constate une amélioration des prestations par rapport à la session de 2019 et il se réjouit que des remarques faites précédemment aient été prises en compte. Le rapport qui suit communique quelques observations faites à l'occasion de cette session, mais les candidats sont d'ores et déjà invités à compléter leur lecture en se reportant aux rapports des années précédentes.

### S'y préparer

La réussite à cet entretien « sans préparation » est corrélée à une importante préparation en amont et au long court, qui doit permettre au candidat de se forger une culture du design. Il est attendu de lui, lors de l'entretien, qu'il mobilise son savoir en histoire du design, qu'il montre sa connaissance de la méthodologie créative du designer et des enjeux de chacun des domaines du design, et qu'il témoigne sa compréhension des pratiques et postures de designers, ainsi que de la porosité entre le design, l'artisanat et l'art. Au-delà de sa culture, le candidat doit aussi manifester un réel intérêt pour le domaine, à l'origine même du choix de cette option.

Il est indispensable de s'entraîner à cet entretien pour maîtriser les contraintes de sa forme, notamment celles du temps limité et de l'analyse croisée des documents.

### Découvrir

Le moment de la découverte des documents est crucial. En effet, ce court temps ne doit pas être uniquement utilisé pour en faire le décryptage séparé, mais pour repérer les liens et les enjeux communs et pour formuler des questionnements et problématiques qui motivent le rapprochement.

Si la projection de deux images a été la forme proposée cette année, le jury souhaite préciser que la nature des documents et leur nombre peuvent varier.

### Investiguer

Le candidat ne doit donc pas proposer un exposé analysant successivement les deux documents : il est invité à procéder à une investigation prenant la forme d'analyses croisées. Il est probable qu'il découvre totalement ou en partie les documents. Cette situation doit être une incitation à mener une démonstration qui fasse émerger des déductions appuyées sur des observations fines, sur une culture du design solide et sur des références personnelles maîtrisées. Si la comparaison a pour objectif premier de mettre en évidence des thématiques communes, elle cherchera vite à faire émerger une ou des problématiques. Une bonne analyse est celle qui chemine du début à la fin de l'entretien et soulève des questionnements successifs : la réflexion en mouvement s'approfondira et s'enrichira progressivement.

### Problématiser

L'une des visées principales de l'analyse est de dégager une problématique (ou plusieurs) soutenant l'ensemble de la réflexion et portant sur des aspects de la documentation proposée, mais aussi, plus globalement, sur les enjeux du design. Et, quoique l'on puisse noter une meilleure prise en compte des consignes concernant la nécessité de mener une analyse croisée et d'établir des liens entre les documents, force est de constater que la formulation de la problématique est souvent restée hésitante et imprécise. Celle-ci peut surgir de la mise en rapport d'un document avec son contexte (historique, technique, sociétal, etc.) et/ou de la prise en compte de sa légende ou encore de la confrontation même entre les documents. Mais, il faut le rappeler, il ne suffit pas de poser une question pour énoncer une problématique. Dans tous les cas, il est attendu du candidat qu'il engage sa démonstration en suivant les perspectives ouvertes par son questionnement.

## Étayer

Comme cela a été dit au début de ce rapport, la réussite à l'épreuve est subordonnée à une bonne maîtrise des connaissances et à une aisance dans leur mobilisation. Au-delà de la connaissance des grandes articulations de l'histoire du design (grands textes, manifestes, jalons critiques et théoriques), les candidats doivent démontrer qu'ils possèdent un solide bagage de références artistiques et culturelles. Or, de façon générale, le jury ne peut que déplorer un manque de références et un déficit d'approfondissement des analyses. Pour faire preuve de leur culture dans le domaine des arts appliqués et de la création, les candidats ne peuvent se contenter de solliciter uniquement les figures de proue du design médiatique ou des livres à destination du grand public. La discipline fait aujourd'hui l'objet de nombreuses publications académiques, françaises et internationales (cf. les suggestions bibliographiques *infra*), dont il serait souhaitable qu'ils soient informés. Il ne faut pas oublier que l'entretien permet aussi d'évaluer des connaissances dans des champs connexes, et plus largement, dans le domaine de la culture générale. Rappelons que le design est une discipline au carrefour de nombreuses autres : art, artisanat, histoire, sciences, politique, anthropologie, sociologie, pédagogie, etc.

## Communiquer et échanger

Il convient de pas oublier que l'entretien doit mettre en avant des capacités à communiquer, à partager un savoir et à échanger, autant de compétences indispensables à tout futur enseignant.

Le candidat doit adapter sa posture aux deux phases de l'entretien. Lors de la première partie, quand il expose son analyse des documents, il est attendu de lui qu'il fasse une démonstration claire et structurée, tout en se montrant dynamique et respectueux du temps de parole imparti. Lors de la seconde partie consacrée aux questions du jury et à l'échange, la mobilité d'esprit et le recul critique doivent lui permettre d'approfondir et/ou de réorienter ses réflexions.

## Liste des références composant les sujets traités en 2019 :

Sujet 1	Jean Prouvé, « Station-service Total », Narbonne, 1969.
	Marcel Bich, Stylo à bille « Cristal », bureau de design intégré, fabricant BIC, France, 1950.
Sujet 2	Zuzana Licko, Police de caractère Totally Gothic, 1990.
	Matali Crasset, Lampe PS, Édition IKEA, 2017.
Sujet 3	Deux photographies de promotion de la collection « Essentiel de pâtisserie » de Matali Crasset et Pierre Hermé, Alessi, 2010.
	Demna Gvasalia, directeur artistique chez Balenciaga, silhouette de la collection automne/hiver 2018.

Sujet 4	5.5 designers, Lampes de la série « Objets Ordinaires ». 2004.
	Catherine Réchard (photographe). Images tirées du livre <i>Système P. Bricolage, invention et récupération en prison</i> , 2002
Sujet 5	Campagne publicitaire de la marque Michelin en soutien à l'ASM Clermont-Ferrand, pour la finale de la coupe de France de rugby 2007.
	Anonyme (projet social porté par Innocent BYARUHANGA), « Sandales », commercialisé sur Etsy.com, Ouganda, 2011.
Sujet 6	Jean Widmer & VDA (Visual Design Association), Logo du Centre Georges Pompidou & Études préliminaires, Paris, 1976/77.
	Ross Lovegrove, Croquis et bouteille d'eau minérale Ty Nant, 2000-2002.

Sujet 7	Vivian Chiu, « Inception Chair », USA, 2011.
	Boîte en carton de 24 portions de fromage « La Vache qui rit » (groupe Bel), Agence Team Créatif, France, 2009-2020.
Sujet 8	Ogilvy Paris pour IBM, campagne outdoor « People for Smarter Cities », juin 2013.
	Jean-Paul Gaultier, bracelet manchette « boîte de conserve », collection automne-hiver 1980-81 intitulée « High Tech ».
	Jean-Paul Gaultier, packaging du parfum « Le Mâle », 1995.

## Résultats 2019

Moyenne de l'épreuve : 09,3/20

Nombre de candidats : 9 admissibles dont 8 présents

Échelle des notes :

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

## Quelques suggestions bibliographiques

### > Quelques ouvrages essentiels :

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

### > Lectures complémentaires

- ABRAMS, Janet, HALL, Peter. *Else/Where: Mapping - New Cartographies of Networks and Territories*, University of Minnesota Press, 2003.

AFSA, Cyril. *Design de service. Pourquoi les serveurs sont-ils devenus des fast-foods et des applications numériques ?*, Saint-Etienne-Cité du design, 2013.

BIHANIC, David (dir.), *New Challenges for Data Design*, Springer, 2015.

BRAYER, Marie-Ange, MIGAYROU, Frédéric, *Naturaliser l'architecture, naturalizing*, Archilab, HYX, FRAC Centre, 2013.

BURKHARDT, François, EVENO, Claude, LINDINGER, Herbert. *L'École d'Ulm : textes et manifestes*, Centre Pompidou, 1988.

Fondation EDF, *En vie – Alive. En vie, aux frontières du design*, Push, 2013.

GREENFIELD, Adam, *Everyware, The Dawning Age of Ubiquitous Computing*, New Riders Publishing, 2006/FYP éditions, 2007.

KAZAZIAN, Thierry, *Il y aura l'âge des choses légères*, Victoires éditions, 2003.

KLANTEN, Robert, BOURQUIN, Nicolas, EHMANN, Sven, TISSOT, Thibaud, *Data Flow 1 & 2: Visualizing Information in Graphic Design*, Thames & Hudson, 2009.

LIMA, Manuel. *Visual Complexit: Mapping Patterns of Information*, Princeton Architectural Press, 2011.

PEVSNER, Nikolaus, *Les Sources de l'architecture moderne et du design*, Thames & Hudson, 1993.

PINSON, Daniel, *Usage et architecture*, L'harmattan, 1993.

RAPOPORT, Amos, *Culture, architecture et design*, Folio, 2003.

RUDER, Emil, *Typographie*, Verlag Arthur Niggli, 1967.

SEGARAN, Toby, HAMMERBACHER, Jeff. *Beautiful Data: The Stories Behind Elegant Data Solutions*, O'Reilly Media, 2009.

SHARP, Helen, ROGERS, Yvonne, PREECE, Jenny, *Interaction Design: Beyond Human-Computer Interaction*, Wiley, 2007 (2<sup>e</sup> éd.).

SPENCE, Robert, *Information Visualization. Design for Interaction*, Harlow, Pearson, 2007 (2<sup>e</sup> éd.).

STEELE, Julie, LLIINSKY, Noah, *Beautiful Visualization: Looking at Data through the Eyes of Experts (Theory in Practice)*, O'Reilly Media, 2010.

TANIZAKI, Junichirô, *Éloge de l'ombre*, Verdier, 1933.

TERSTIEGE, Gerrit, *The Making of Design. From the First Model to the Final Product*, Birkhäuser, 2009.

HALL, Edward T., *La Dimension cachée*, Seuil, 1978.

TUFTE, E. R., *The Visual Display of Quantitative Information*, Graphics Press, 1990.

TUFTE, E. R., *Envisioning Information*, Graphics Press, 1990.

#### **Quelques références en lien avec les sujets proposés en 2019 et 2021 :**

Alejandro BAHAMON et Ana CAÑIZARES, *IGLOO, L'architecture : du vernaculaire au contemporain*, éditions L'inédite, 2008.

Gijs BAKKER et Renny RAMEKERS, *Droog Design - Spirit of the nineties*, 010 Publisher, 1998.

Chris LEFTERI, *MATÉRIAUX (Matériaux & Design Produit)*, Dunod, 2014.

Catherine RÉCHARD, *Système P. Bricolage, invention et récupération en prison*, Ed. Alternatives, 2002.

Jeremy EDWARDS, *Objets anonymes*, éd. Jean-Michel Place, 2000.

Charles JENCKS & Nathan SILVER, *Adhocism. Expanded and Updated Version: The Case for Improvisation*, MIT press, 2013.

Le catalogue de l'exposition « Art et Pub », Éditions du Centre Georges Pompidou, 1991.

Les catalogues et collections des FRAC des Hauts-de-France et du Centre, très orientés design pour l'un et architecture pour l'autre.

Par ailleurs, les candidats sont invités à consulter les bibliographies déjà proposées dans les sessions précédentes, notamment dans les rapports de 2015, 2016 et 2017 qui indiquent des titres d'ouvrages essentiels. À cette liste, nous pouvons ajouter quelques publications récentes :

BIHANIC David (dir.), *Design en Regards*, Presses du Réel, 2019.

LALLEMAND Michel, *L'âge du faire - Hacking, travail, anarchie*, Points « Essais », 2018.

LAURENT Stéphane, *Le geste et la pensée. Artistes contre artisans de l'antiquité à nos jours*, CNRS éditions, 2019.

BOSQUÉ Camille, *Open design, fabrication numérique et mouvement maker*, Éd. B42, 2021.

Enfin, les premiers numéros d'une nouvelle revue scientifique en ligne, Revue Design Arts Médias (2020) :

<https://journal.dampress.org/>

## CINÉMA-ART VIDÉO

Afin de comprendre les enjeux de l'épreuve de cultures artistiques « cinéma et art vidéo », il est vivement conseillé de lire et d'analyser attentivement les rapports de jury des années précédentes. Cela doit se faire dès le début de l'année de formation au concours car il est indispensable de se préparer en ayant une parfaite connaissance des modalités d'une épreuve qui présente de nombreuses exigences et requiert précision et esprit de synthèse.

Le candidat est amené à visionner deux fois un extrait d'un film ou d'une vidéo et à l'analyser dans la foulée, sans préparation (lui sont néanmoins laissées deux minutes après chaque visionnage pour prendre des notes et les hiérarchiser). La durée du film ou de la vidéo ne peut excéder quatre minutes. Certains courts métrages, films expérimentaux ou vidéos artistiques ayant une durée inférieure ou égale peuvent être donnés à voir dans leur intégralité. L'extrait imposé au candidat s'accompagne d'informations techniques et factuelles permettant de contextualiser l'extrait (synopsis, format de prises de vues, année de réalisation, durée, dispositif de présentation ou de diffusion...).

Le jury a pris soin de proposer des sujets variés (films de fiction, films expérimentaux, films documentaires, animation, vidéos artistiques, clips vidéo), afin de permettre d'établir de nombreuses relations avec les arts plastiques. Il a particulièrement apprécié les prestations de candidats qui ont su tisser ces liens en mettant en avant leur culture personnelle.

### Exposé

Cette épreuve nécessite de mobiliser rapidement et efficacement des connaissances cinématographiques, artistiques et culturelles pour réaliser directement, juste après le visionnage, une analyse de l'extrait durant un exposé de dix minutes environ. Analyser sans temps de préparation l'extrait d'une œuvre est un exercice difficile. C'est pourquoi il est nécessaire s'être entraîné, dans les conditions mêmes de l'épreuve, afin d'être capable de démontrer la réactivité et la spontanéité exigées. Cela implique d'adopter une posture et un langage adaptés. Une certaine aisance orale est indispensable et l'usage de barbarismes, d'expressions toutes faites ou excessivement relâchées se révèle particulièrement malencontreux. La commission a constaté avec étonnement que certains candidats n'avaient pas réussi à gérer leur temps d'exposé avec méthode et stratégie, et elle a regretté que d'autres candidats n'aient pas pris le temps de la réflexion et se soient engouffrés, avec un débit de parole trop rapide, dans des analyses superficielles. Mais elle a apprécié les prestations de candidats s'accordant de brefs moments de pause lors de leurs analyses, afin de réinvestir et relancer leur exposé avec finesse.

Certaines lacunes qui persistent depuis plusieurs sessions sont à déplorer. Trop nombreux sont les candidats à maîtriser très approximativement le langage propre aux images mobiles, démontrant ainsi un manque de culture évident par rapport à l'histoire du cinéma et à l'art vidéo. Le jury rappelle qu'il est indispensable d'avoir de solides connaissances des principaux jalons historiques, théoriques et pratiques de l'option choisie. Il est regrettable de choisir l'option « cinéma et art vidéo » sans pouvoir démontrer une certaine appétence pour ces spécialités artistiques : on donne alors inmanquablement le sentiment au jury d'un choix par défaut. Il est nécessaire s'exercer à comprendre le fond et la forme d'un film ou d'une vidéo au moyen d'exercices d'analyse personnels. Voir des films ou des vidéos artistiques avec un œil attentif et un regard critique, mais aussi lire des analyses de films sont des actes indispensables. Le jury a particulièrement apprécié les prestations de candidats qui, grâce à leur culture et leur capacité à questionner ce qui leur était donné à voir, ont su dégager des pistes interprétatives judicieuses et proposer une réflexion, véritablement construite, à partir d'options clairement identifiées et d'une problématique. Problématiser implique d'interroger les éléments constitutifs d'une œuvre, les relations qu'ils entretiennent entre eux et les présupposés qui les sous-tendent.

La réflexion engagée dans le cadre de cette épreuve doit être fermement conduite afin que le jury puisse en percevoir le fil conducteur sans difficulté. C'est la restitution du cheminement de cette réflexion qui permet d'évaluer la capacité d'un candidat à s'emparer véritablement d'une question, en s'appuyant sur sa culture et sa sensibilité. Les liens instaurés entre les notions théoriques et l'œuvre (ou l'extrait de l'œuvre) donneront ainsi lieu à une analyse riche et singulière.

Il est nécessaire de ne pas tomber dans le piège d'une analyse descriptive et littérale de l'œuvre ou de l'extrait de l'œuvre qui ne s'appuie pas sur les spécificités du langage cinématographique. Le cinéma est un langage, qui ne se résume pas à une narration, mais engage des procédés visuels et sonores dont il faut connaître le fonctionnement et les possibilités. Il en est de même pour l'art vidéo. C'est pourquoi une connaissance du vocabulaire spécifique est indispensable dans les deux cas. L'imprécision s'agissant de telle ou telle notion est un défaut rédhibitoire.

Le jury regrette en outre que rares aient été les candidats à pouvoir parler des opérations expressives relatives à la lumière et au son. Pourtant, il est essentiel de montrer en quoi et comment les différents composants visuels et sonores de l'extrait proposé – à décrire avec la plus grande précision possible – concourent à donner à la scène sa forme, son sens et sa tonalité. C'est pourquoi il convient de consulter des ouvrages sur le cinéma et la vidéo, de lire des analyses concernant ces domaines artistiques dans des revues spécialisées. L'épreuve, qui vise à évaluer l'acuité perceptive, le sens esthétique et l'intelligence des moyens de la mise en scène, ne peut être réussie sans une certaine culture cinématographique. Le candidat qui a choisi cette option est supposé être un tant soit peu au courant de la *doxa* cinéphilique, car c'est à partir de références filmiques que peut se structurer une proposition de lecture originale. Il est en effet bienvenu de mettre en relation l'extrait proposé avec d'autres films, d'autres auteurs, d'autres styles et d'autres arts. Le jury a souvent été étonné que certains candidats soient incapables de situer une œuvre dans un contexte historique ou de reconnaître un genre cinématographique, encore moins d'explicitier les codes correspondants. Il semble inconcevable de ne pas connaître certaines dates essentielles comme celle de l'invention du cinématographe, l'apparition du cinéma parlant, celle du cinéma numérique ou des premières œuvres vidéo... Comment espérer proposer une analyse pertinente si l'on est incapable de restituer un environnement historique, de retracer une évolution des genres ? On ne saurait, dans ces conditions, examiner le jeu de la forme et du sens, apprécier la portée esthétique, morale, philosophique, voire politique d'une réalisation.

Le jury s'efforce d'élaborer des sujets permettant de valoriser la diversité et l'ampleur des domaines du cinéma et de l'art vidéo. La difficulté de certains d'entre eux réside parfois dans leur richesse même, qui amène à envisager des pistes d'analyse multiples. Il est alors indispensable de hiérarchiser les informations et les connaissances afin de ne pas s'égarer. On attend des candidats qu'ils opèrent des choix et structurent solidement leur réflexion – l'analyse fine du sujet devant permettre de dégager une problématique et de sélectionner des axes spécifiques, puis de les développer.

Cette épreuve vise à évaluer chez le candidat l'acuité perceptive, le sens esthétique, l'intelligence des moyens de la mise en scène et la clarté de l'exposition. La mention de paramètres techniques est pertinente quand elle participe à l'établissement d'un sens. Le jury n'attend pas des candidats une analyse technique de professionnel. C'est leur regard et leur sensibilité qui importent, leur bon sens comme leur sens de l'observation. Ne pas connaître le film ou la vidéo visionnés n'a pas d'incidence majeure. Il faut éviter les approches globalisantes et se méfier tout autant de la surinterprétation, de l'obsession du vouloir-dire, de la symbolisation outrancière qui font abandonner le concret au profit d'extrapolations hasardeuses. On se gardera également d'exposer un fatras de connaissances plus ou moins pertinentes, accumulées et simplement régurgitées. On rappellera enfin que raconter ce qui se passe à l'écran ou reporter les dialogues ne produit pas une analyse, mais une paraphrase. La plupart des candidats perdent un temps précieux à détailler ce qui est évident ou à épingler sans but des figures de style sans pouvoir jamais approcher l'intérêt de l'extrait. Or, il ne s'agit pas de s'arrêter à la description simple et trop souvent interminable des images, mais de réfléchir au geste créateur et à la somme de décisions et de choix que chaque plan, ou agencement de plans, implique.

## **Entretien**

L'entretien avec le jury découle de ce qui a été dit pendant l'exposé. Son objectif principal est d'approfondir des éléments qui ont été insuffisamment explicités par le candidat. C'est donc l'occasion pour celui-ci de développer son propos, de l'enrichir, d'apporter des éléments complémentaires.

Il est nécessaire de conserver une attitude ouverte, réceptive, et d'être attentif aux questions posées par le jury : elles ne sont pas posées pour tendre des pièges au candidat, mais pour l'aider à envisager autrement les choses qu'il ne l'a fait, à enrichir son analyse, à rectifier une prise de position et encore à réparer un oubli ou à approfondir un point de culture artistique ou théorique. Le jury apprécie que le candidat

soit capable de s'emparer des pistes qu'il lui suggère. Il est, de ce point de vue, malvenu d'avoir une attitude obtuse ou de s'auto-dénigrer systématiquement. Au contraire, faire preuve d'ouverture d'esprit, être capable de se remettre en question, explorer des hypothèses qui n'avaient pas été ouvertes par l'exposé, tout cela peut rattraper une analyse mal engagée.

Pour conclure, on peut dire que l'épreuve de cultures artistiques « cinéma et art vidéo » nécessite la maîtrise de nombreux paramètres et de nombreuses connaissances. Le jury a particulièrement apprécié les prestations qui ont mis en valeur l'acuité du regard et la finesse d'analyse, ont témoigné d'une culture cinématographique et artistique, comme d'une capacité de réflexion et d'une rigueur de pensée. On attend d'un futur enseignant d'arts plastiques, comme de tout autre enseignant, qu'il s'exprime avec clarté et précision, qu'il fasse montre d'une bonne maîtrise de la langue française et d'une certaine aisance orale.

### Quelques repères bibliographiques

- AUMONT Jacques, *L'image*, Paris, Armand Colin, 2005.
- AUMONT Jacques & MARIE Michel, *L'analyse des films*, Paris, Nathan, 1988 (3<sup>e</sup> éd. en 2014).
- BARNIER Martin et JULLIER Laurent, *Une brève histoire du cinéma, 1895 – 2020*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », nouvelle édition 2021.
- BONITZER : *Peinture et cinéma - Décadrages, Cahiers du Cinéma*, Paris, éditions de l'étoile, 1985.
- CHION Michel, *Le son*, Paris, Armand Colin, 2005.
- MAGNY Joël, *Le Point de vue, de la vision du cinéaste au regard du spectateur*, Cahiers du cinéma, Les Petits Cahiers, CNDP, 2001.
- NACACHE Jacqueline, *L'analyse de film en question*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- PAÏNI Dominique, *Le cinéma, un art plastique*, Yellow Now, 2013.
- PINEL Vincent, *Le Montage*, Cahiers du cinéma, Les Petits Cahiers, CNDP, 2001.
- PINEL Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, 2e éd., Paris, Armand Colin, 2008.
- SIETY Emmanuel, *Le plan. Au commencement du cinéma*, Cahiers du cinéma, Les Petits Cahiers, CNDP, 2001.

### Sur l'art vidéo :

- DUBOIS Philippe, *La Question vidéo : entre cinéma et art contemporain*, Yellow now, 2011.
- MAZA Monique, *Les installations vidéo, « œuvres d'art »*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- PARFAIT Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, éd. du Regard, 2001.

## PHOTOGRAPHIE

### Le sujet

Le sujet proposé à l'attention des candidats est constitué de deux documents iconographiques. Il s'agit le plus souvent de photographies. Toutefois, le candidat peut être confronté à une photographie et une peinture, comme cela a été par exemple le cas cette année avec un sujet qui proposait une photographie de Luigi Ghirri en regard d'une peinture d'Antonello da Messina. Précisons qu'il ne faut pas regarder la peinture comme une reproduction photographique, mais comme une œuvre en tant que telle, à partir de laquelle envisager des rapprochements avec la photographie.

Le candidat dispose de deux minutes pour prendre connaissance des documents et noter quelques observations lui permettant de développer une analyse et formuler une problématique. Le jury est bien conscient de la difficulté de l'exercice. Et pourtant, la plupart des candidats cette année ont bien su gérer ce court temps, et nous les en félicitons.

### Bilan des prestations & conseils

Dans l'ensemble, les candidats étaient plutôt bien préparés. Les notes s'étendent de 04 à 19, et la majorité d'entre eux a obtenu la moyenne à l'épreuve.

Le jury a pu constater une diversité dans les approches et les regards : certains candidats ont abordé les documents avec les outils de l'analyse plastique, d'autres ont nourri leur propos de connaissances en techniques photographiques, quelques-uns, enfin, ont utilisé à bon escient des connaissances en histoire de l'art.

Le jury a pu entendre quelques très bonnes prestations, au propos dense et riche, à l'approche méthodique et rigoureuse, démontrant une bonne capacité à questionner et à problématiser.

Lors de l'entretien, il a pu apprécier la bonne réactivité de la plupart des candidats, qui a autorisé des échanges sans tension malgré le stress lié à l'épreuve, et il s'est réjoui d'entendre quelques performances orales particulièrement maîtrisées (respect des délais, élocution claire...).

Deux observations doivent être portées à l'attention des futurs candidats :

- Certains se sont livrés à des analyses iconiques assez fines des œuvres composant les sujets, mais, ce faisant, ils ont délaissé l'approche plastique et n'ont pas questionné le médium photographique lui-même. Il en a résulté une problématisation faible, éloignée du cadre de l'épreuve (rappelons qu'il s'agit d'un concours de recrutement de l'enseignement des arts plastiques).
- Le jury tient à rappeler que le choix a été fait de proposer des sujets ouverts au champ élargi des images contemporaines. Quoique la photographie plasticienne reste dominante dans les documents proposés, il est possible que le sujet comprenne une photographie de reportage, une capture d'écran de jeu vidéo, une image publicitaire, un selfie anonyme, etc.

### Le barème

Quatre critères ont été retenus pour évaluer les prestations.

1- Le premier est la qualité de l'analyse des œuvres et le recours à un vocabulaire adapté.

Deux remarques à ce sujet :

Tout d'abord, le jury tient à souligner la nécessité de porter sur les œuvres reproduites un regard de plasticien. Une description purement iconique ou historienne ne saurait suffire.

Ensuite, le candidat ne peut se contenter d'une simple description. À ce niveau, est exigée une véritable analyse. Les meilleures prestations ont été celles où les candidats sont parvenus, malgré le court temps de préparation, à révéler la singularité d'une œuvre, et notamment mettre en valeur les points communs et les différences entre les documents constitutifs du sujet.

2- Le second critère choisi est la capacité à problématiser, c'est-à-dire à questionner à partir d'une mise en tension (et pas d'une simple comparaison) des documents.

3- La contextualisation des œuvres est le troisième critère.

Il faut entendre ici la capacité à situer les œuvres dans un environnement historique et culturel, mais aussi à convoquer des références artistiques et théoriques qui permettent d'affiner la réflexion et le regard porté sur les œuvres. Il peut également s'agir de la communication d'informations techniques renseignant sur la dimension poétique des œuvres (choix d'une focale en fonction de l'effet produit, par exemple).

4- Enfin, le quatrième critère concerne la qualité de la prestation orale elle-même. Le jury évalue la précision et la structuration du discours, la rigueur du vocabulaire, la réactivité lors des échanges, la qualité de l'élocution.

### **Les sujets de la session 2021**

- Luigi Ghirri, *Modena*, 1973 / Antonello da Messina, *Saint-Jérôme dans son étude*, 1475
- Anonyme, *Photographe photographié par lui-même*, 1893 / Nick Foster, *Twin Me*, campagne publicitaire Samsung, 2018
- Charles Aubry, *Branches de pêcheurs*, vers 1864 / Yves Tremorin, *Sans titre*, 1994
- Photographie du sol martien prise par l'hélicoptère autonome *Ingenuity*, 2021 / Martin Parr, *Chichen Itza, Mexico*, 2002
- Bisson frères, *Ascension du Mont-Blanc*, 1862 / Luigi Ghirri, *Rimini*, 1977
- Bisson frères, *La crevasse (départ)*, 1862 / Walter Niedermayr, *The Aspen Series*, 1996
- Yuri Kozirev, *Inside Iraq, 13 november 2006*, 2008 / Thibault Brunet, *Private First Class Shiring*, série "First Person Shooter", 2010 – 2012
- Richard Billingham, *Untitled*, 1996 / Erwin Blumenfeld, *Untitled*, non daté
- Chim, *L'historien Bernard Berenson à la galerie Borghèse à Rome*, 1955 / Martin Parr, *Le Louvre*, 2012
- Joe Rosenthal, *Raising the Flag on Iwo Jima*, 1945 / Anonyme, *Soldats et journalistes à Gaza*, 2016
- Francesca Woodman, *Selfportrait, Providence, Rhode Island*, 1975-78 / Alexandra Zakharenko, *Yüth*, sans date
- Carole Fékété, *La table*, 2003 / Yveline Loiseur, une photographie de la série *Entre centre et absence*, 2012
- Paul Strand, *Abstraction Shadows*, 1916 / William Hundley, *Dali De Kooning*, 2020

# THÉÂTRE

## Protocole

Chaque candidat se voit proposer un sujet sous la forme d'un extrait de spectacle de 4 mn environ. Le titre, le nom du metteur ou de la metteuse en scène, l'année de création de ce spectacle sont précisés. L'extrait lui est présenté deux fois successivement. Il est possible de prendre des notes pendant les deux visionnages. Le candidat doit ensuite analyser l'extrait dans le cadre d'un exposé d'une dizaine de minutes. Puis, pendant vingt minutes, le jury l'interroge pour lui permettre de revenir sur un élément de son exposé, compléter tel ou tel point, ouvrir la discussion sur ses connaissances théoriques, son rapport au théâtre, etc.

## Bilan de l'épreuve

Le jury est attentif à la qualité des analyses, à la justesse des observations, à la bonne structuration du commentaire, à l'aisance de l'expression orale. L'analyse doit s'appuyer sur une description fine et rigoureuse des constituants de l'extrait de spectacle présenté : fiction, jeu de l'acteur, scénographie, éléments scéniques (vidéo, bande-son, lumière, documents, objets). Cette description doit permettre de dégager les lignes de force de la mise en scène et de s'interroger sur les effets qu'elle produit sur le spectateur. Il s'agit de dégager une problématique en mobilisant des connaissances pertinentes en matière d'histoire des spectacles : les spectacles proposés étant toujours récents, il est nécessaire de bien maîtriser les enjeux liés aux écritures scéniques contemporaines. Le jury est également attentif à un emploi précis et adapté du lexique théâtral. Il apprécie de voir le candidat évoquer à bon escient des souvenirs de spectacle, ou établir des liens entre le domaine des arts plastiques et celui des arts de la scène.

## Sujets proposés cette année

- *Antigone*, d'après *Antigone* de Sophocle et *Antigone des Sophokles* de Bertolt Brecht, mise en scène de Lucie Berelowitsch, 2016.
- *L'Origine du monde (46 x 55)*, compagnie La Vaste entreprise, conception et interprétation de Nicolas Heredia, 2018.
- *Falaise*, compagnie Baro d'Evel, 2019.
- *Saison sèche*, compagnie Non Nova, conception et dramaturgie de Phia Ménard, 2018.

## Bibliographie indicative

- Biet Christian et Triau Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Folio Essais, 2006.
- Bougnoux Daniel, *La crise de la représentation*, La Découverte, 2006.
- Danan Joseph, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Actes Sud-Papiers, 2016 [2013].
- Fix Florence, Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Le chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Editions universitaires de Dijon, 2009.
- Lehmann Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, 2002 [éd. allemande : 1999].
- Mervant-Roux Marie-Madeleine, *Figurations du spectateur*, L'Harmattan, 2006.

- Neveux Olivier, *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, La Découverte, 2013.
- Pavis Patrice, *L'analyse des spectacles*, Nathan, 1996.
- Picon-Vallin Béatrice, *La scène et les images*, CNRS éditions, 2004.
- Rancière Jacques, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008.
- Ryngaert Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Dunod, 1991.
- Surgers Anne, *Scénographies du théâtre occidental*, Nathan, 2000, rééd. 2004.
- Tackels Bruno, *Les écritures de plateau : état des lieux*, Les solitaires intempestifs, 2015.

#### Dictionnaires

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

#### Reuves

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

## DANSE

### Rappel du protocole

L'épreuve est un oral de culture chorégraphique d'une durée de trente minutes, sans préparation préalable. Chaque candidat se voit proposer un sujet qui précise le titre du spectacle, le nom du ou de la chorégraphe, l'année de création. Un extrait de l'œuvre, d'une durée d'environ 4 minutes, est projeté à deux reprises. Le candidat est autorisé à prendre des notes pendant les deux visionnages. Durant une dizaine de minutes, il expose son analyse de l'extrait, puis un entretien avec le jury de 20 minutes vient clore l'épreuve.

### Bilan de l'épreuve

Il est difficile de tirer des conclusions quand une seule candidate se présente à l'épreuve. Mais le jury tient cette année à rappeler qu'il est indispensable de posséder un bagage minimal de connaissances en matière chorégraphique pour choisir l'option « Danse ». Chaque domaine artistique dispose d'un vocabulaire qui lui est propre et de grilles d'analyse qui permettent de rendre compte de ses spécificités. Sans une maîtrise, au moins rudimentaire, de ces outils, il est vain d'espérer restituer la réalité d'une création.

Un malentendu existe peut-être, qu'il est important de dissiper : même si le jury s'efforce de choisir des œuvres en résonance avec les arts plastiques, il n'attend pas seulement un regard de plasticien sur les extraits proposés. Il souhaite d'abord que soit décrite puis commentée avec rigueur et finesse la dimension chorégraphique de chacun des extraits : mouvement, gestes, état de corps, énergie, composition, rapport espace/temps, interaction entre les interprètes, musicalité des corps, variations de rythmes... Les candidats peuvent également faire appel à leurs expériences kinesthésiques.

Rappelons encore que les œuvres choisies sont toutes postérieures aux années 2000 et qu'il est donc nécessaire d'avoir quelques lumières sur les principaux enjeux de ce qu'on appelle la danse contemporaine. Plus globalement, le jury apprécie la capacité des candidats à mobiliser des connaissances en matière d'histoire de la danse et à opérer des rapprochements avec des spectacles qu'il leur a été donné de voir. Pour enrichir leur culture, les candidats peuvent aussi avoir recours à des sites internet comme <https://www.numeridanse.tv>.

Il est par ailleurs fondamental de savoir organiser *a minima* la matière de l'exposé présenté, autour d'une problématique centrale, et de se montrer à l'écoute du jury lors de l'entretien. Tout au long de l'épreuve, l'attitude du candidat ou de la candidate ainsi que sa maîtrise de l'expression orale sont des critères d'appréciation importants.

### Sujet proposé cette année

*La méthode des phosphènes*, chorégraphie d'Emmanuel Eggermont, 2019.

### Bibliographie indicative

#### Ouvrage de référence

- CAPPELLE Laura (dir.), *Nouvelle histoire de la danse en Occident. De la préhistoire à nos jours*, Éditions du Seuil, 2020.

#### Ouvrages généraux

- BABLET Denis, *Les révolutions scéniques du XX<sup>e</sup> siècle*, Société internationale d'art, 1975.
- BOISSEAU Rosita et GATTINONI Christian, *Danse et art contemporain*, Scala, 2011.
- HUESCA Roland, *Danse, art et modernité. Au mépris des usages*, PUF, 2012.

- LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après, 1*, Centre national de la danse, 2017.
- LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, 1997.
- MARCEL Christine, LAVIGNE Emma, *Danser sa vie, Art et danse de 1900 à nos jours*, Éditions Centre Pompidou, 2011.
- MICHEL Marcelle, GINOT Isabelle, *La danse au XX<sup>e</sup> siècle*, Bordas, 1995 (rééd.).
- PASTORI Jean-Pierre, *La danse*, t. I et II, Gallimard, « Découvertes », 2003.
- ROQUET Christine, *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé*, Centre National de la Danse, 2019.
- SINA Adrien (dir.) *Feminine futures. Performance, danse, guerre, politique et érotisme*, Les presses du réel, 2011.
- SUQUET Annie, *L'éveil des modernités, une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, CND, coll. « Histoires », 2012.

#### Sites internet

- <https://www.numeridanse.tv>
- <http://passeursdedanse.fr>

#### Dictionnaire

- LE MOAL Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, Larousse, 2007.

## ARTS NUMÉRIQUES

### Rappel du protocole

L'épreuve d'arts numériques consiste en un entretien sans préparation avec le jury, d'une durée totale de 30 minutes. Le candidat reçoit un sujet, composé de deux références qui sont projetées sur écran sous la forme d'images fixes. Pour chaque référence sont indiqués le nom de l'artiste, le titre, la technique et la date de réalisation, ainsi que des liens vers les sites des deux œuvres, afin que l'on puisse saisir pleinement le contexte.

Sont mis à la disposition du candidat une table, une chaise et un lot de feuilles vierges. Durant le temps de prise de contact avec les documents, il est autorisé à rédiger quelques notes, à inscrire des mots clés, à réaliser des schémas, etc. Durant l'exposé, il peut rester assis ou occuper librement l'espace disponible.

### Note liminaire sur la nature de l'épreuve

Cette épreuve optionnelle implique de savoir mener une analyse comparée de documents, en croisant des connaissances diversifiées et en s'appuyant sur des références précises. Il s'agit non seulement de comprendre les enjeux de démarches liées aux multiples domaines que les arts numériques convoquent, mais encore de saisir toutes les relations formelles, phénoménologiques et philosophiques qu'ils entretiennent avec la création artistique en général (peinture, sculpture, installation, etc.) et, plus généralement, avec la société, au sens large du terme. La dimension des œuvres proposées doit être prise en compte : à partir de la description des images de dispositifs, page web, installations, etc., le candidat doit montrer sa capacité à mettre en évidence ces enjeux pour renforcer son propos. Le candidat doit s'octroyer le droit – ou le devoir – d'associer ces œuvres, par exemple, à des réalisations artistiques plus anciennes. Toutefois, il est nécessaire de posséder une connaissance approfondie de l'histoire des nouveaux médias afin d'inscrire cette analyse dans une histoire des arts numériques montrant comment ceux-ci sont à l'origine de profonds changements dans notre culture actuelle de l'image.

Ainsi, faire preuve d'une culture numérique c'est d'abord pouvoir faire entendre pourquoi ce domaine artistique est maintenant présent dans les entretiens de cultures artistiques de l'agrégation externe d'arts plastiques et quels sont les enjeux de cette introduction. C'est donc aussi montrer comment des démarches artistiques numériques s'emparent de l'histoire des arts et des différents aspects de la société qui nous entoure et nous façonne. Si la comparaison des documents doit bien sûr rendre compte d'une certaine expertise dans le domaine des arts numériques, il ne faut pas oublier tout ce qui accompagne et motive des démarches créatrices profondément contemporaines, notamment dans le domaine des arts plastiques.

### Critères d'évaluation

Les critères d'évaluation retenus par le jury ont été les suivants :

- Description / analyse formelle des images et articulation au propos.
- Lecture analytique et argumentée des documents.
- Capacité à problématiser et discernement critique.
- Mise en relation des documents, articulation à des questionnements spécifiques, en lien avec le numérique.
- Références mobilisées, apports de connaissances.
- Ouverture sur d'autres champs disciplinaires.
- Agilité d'esprit et pensée en mouvement, structuration des idées, du propos et capacité de synthèse.

- Aptitude à s'emparer des questions posées. Qualité de la communication orale.

### Bilan de la session 2021

Cette année, un seul candidat admissible avait choisi les arts numériques pour l'entretien de cultures artistiques. Rappelons qu'il ne suffit pas d'avoir une bonne connaissance du champ artistique, il faut encore être capable de faire des liens avec l'histoire de l'art en général ou d'indiquer les étapes de la reconnaissance des arts numériques dans l'histoire de la création contemporaine.

Les questions posées pour mettre en perspective le sujet et l'articuler à la culture artistique actuelle ne doivent pas faire l'objet de réponses trop générales, peu convaincantes. En effet, le jury ne souhaite pas demander en quoi chaque image est liée à une démarche interrogeant le numérique (ou l'histoire du numérique), mais comment les deux références proposées sont interconnectées : tout cela dans le dessein de faire émerger des questionnements. La méconnaissance des œuvres proposées dans le sujet n'est pas un handicap en soi. En revanche, le candidat doit savoir prendre en compte les liens que les arts numériques entretiennent ou ont entretenu avec les autres disciplines artistiques. L'exposé doit montrer un ancrage critique.

### Sujet proposé en 2021

- Carole Brandon, *KiSS & FLY*, 2012-2013. Application et installation interactive, ©box, webcams. Musée-Château, Annecy. Exposition Jeux d'Artistes. <https://www.carolebrandon.com/kiss-fly>
- France Cadet, *Demain les robots*, 2019. Installation vidéo avec 7 écrans secrets. Production Lab Gamerz. Exposition Fondation Vasarely. [https://www.francecadet.com/index\\_fr.html](https://www.francecadet.com/index_fr.html)

### Bibliographie indicative

- Agamben G., *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Rivages, 2007.
- BAM (Flemish Institute for Visual, Audiovisual and Media Art), *Media Art and Digital Culture in Flanders*, Gand, 2011.
- Barbanti R., *Les Origines des arts multimédia*, Nîmes, Lucie Edition, 2009.
- Berger P. et Lioret A., *L'Art génératif. Jouer à Dieu... un droit ? un devoir ?*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- 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 », *Digitalarti Mag*, n° 6, juin 2011.
- Bureaud A. et Magnan N. (dir.), *Connexions. Art, réseaux, media*, Paris, Ensb-a, coll. « Guide de l'étudiant en art », 2002.
- Commission « Arts numériques » de la Communauté française, Rapports d'activité, 2011 et 2012.
- Couchot, E., *Des images, du temps et des machines dans les arts et la communication*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2007.

- Veyrat, M. (dir.), 100 notions pour l'art numérique, Paris, Éditions de l'Immatériel, 2015.  
<http://www.100notions.com/artNumerique/index.php?langue=fr>