



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

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Rapport du jury

Concours : Agrégation externe

Section : Arts Plastiques

Session 2022

Rapport de jury présenté par : Philippe GALAIS,
Inspecteur général de l'éducation, du sport et de la recherche
Président du concours

1. CADRE REGLEMENTAIRE	4
2. CHIFFRES CLES, ELEMENTS STATISTIQUES	15
3. INTRODUCTION PAR LE PRESIDENT DU CONCOURS	16
4. ADMISSIBILITE	18
4.1. RAPPORT SUR L'ÉPREUVE ÉCRITE D'ESTHÉTIQUE ET SCIENCES DE L'ART	18
4.2. RAPPORT SUR L'ÉPREUVE ÉCRITE D'HISTOIRE DE L'ART	21
4.3. RAPPORT SUR L'ÉPREUVE DE PRATIQUE PLASTIQUE ACCOMPAGNÉE D'UNENOTE D'INTENTION	25
5. ADMISSION	30
5.1. RAPPORT SUR L'ÉPREUVE DE PRATIQUE ET CRÉATION PLASTIQUES	30
5.2. RAPPORT SUR L'ÉPREUVE DE LEÇON	38
5.3. ENTRETIEN DE CULTURES ARTISTIQUES	41
5.4. OPTION : ARCHITECTURE – PAYSAGE	44
5.5. OPTION : ARTS APPLIQUES-DESIGN	48
5.6. OPTION : CINEMA ET ART VIDEO	50
5.7. OPTION : PHOTOGRAPHIE	53
5.8. OPTION : THÉÂTRE	55
5.9. OPTION : DANSE	56
5.10.OPTION : ARTS NUMERIQUES	57

COMPOSITION DU DIRECTOIRE

Monsieur Philippe GALAIS, Inspecteur général de l'éducation, du sport et de la recherche. Président

Monsieur Michel HERRERIA, Inspecteur d'Académie – Inspecteur Pédagogique Régional. Vice-Président

Monsieur Brice SICART, Inspecteur d'Académie – Inspecteur Pédagogique Régional. Secrétaire général

1. CADRE REGLEMENTAIRE

ARRETE DU 30 MARS 2017 MODIFIANT L'ARRETE DU 28 DECEMBRE 2009 FIXANT LES SECTIONS ET LES MODALITES D'ORGANISATION DES CONCOURS DE L'AGREGATION

« Option A : arts plastiques
A. - Épreuves d'admissibilité

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

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

Durée : six heures ; coefficient 1,5.

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

Un programme détermine tous les trois ans les questions sur lesquelles porte cette épreuve. L'une d'elles concerne la période du XXe siècle à nos jours, l'autre, une période antérieure. Le programme limitatif est publié sur le site internet du ministère chargé de l'éducation nationale.

Durée : six heures ; coefficient 1,5.

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

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

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

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

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

Durée : huit heures ; coefficient 3.

B.- Épreuves d'admission

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

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

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

Déroulement de l'épreuve :

a) Projet.

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

b) Réalisation.

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

c) Exposé et entretien.

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

Durée de l'épreuve :

- élaboration du projet (comportant ou non des indications écrites) mis sous scellés : six heures ;
- réalisation du projet : deux journées de huit heures ;
- exposé (présentation par le candidat de son travail) : dix minutes ; entretien avec le jury : vingt minutes (durée totale : trente minutes).

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

2° Épreuve de leçon.

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

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

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

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

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

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

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

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

3° Entretien de cultures artistiques.

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

Durée : trente minutes maximum ; coefficient 2. »

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

NOR : MENH2133156N

Note de service du 8-12-2021

MENJS - DGRH D1

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

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

- épreuve écrite disciplinaire (épreuve d'admissibilité) du Capes externe et du troisième concours du Capes d'arts plastiques ;
- épreuve de pratique plastique accompagnée d'une note d'intention (épreuve d'admissibilité) de l'agrégation externe d'arts plastiques ;
- épreuve de pratique et création plastiques : réalisation d'un projet de type artistique (épreuve d'admission) de l'agrégation externe et de l'agrégation interne d'arts plastiques.

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

I - Dispositions communes

Les techniques sont laissées au choix du candidat dans la limite des contraintes et des consignes du sujet.

Les matériaux à séchage lent sont à proscrire, les médiums secs (fusain, pastels, craie, etc.) sont à fixer.

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

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

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

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

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

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

II - Dispositions spécifiques

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

La réalisation remise au jury est produite en deux dimensions.

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

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

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

Les pratiques du bas-relief sont exclues.

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

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

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

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

Un support au format « grand aigle » est prévu par l'arrêté du 28 décembre 2009 modifié pour cette épreuve. Il doit être suffisamment solide pour résister aux incidences et aux contraintes des techniques choisies ainsi qu'aux diverses manipulations lors de l'évaluation. Le format reconnu est celui de la norme Afnor : 75 x 106 cm. Il revient au candidat de préparer son support en respectant ces dimensions.

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

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

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

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

3) Précisions sur les conditions de production de l'épreuve d'admission de pratique et création plastiques : réalisation d'un projet de type artistique des agrégations externe et interne

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

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

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

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

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

PROGRAMME POUR LA SESSION 2022 DU CONCOURS EXTERNE DE L'AGREGATION ARTS PLASTIQUES publié le 22 mars 2022 et complété le 24 mai 2022

Épreuve écrite d'esthétique et sciences de l'art

(Sessions 2022, 2023 et 2024)

L'art et la vie

Bibliographie :

- AFEISSA, Hicham-Stéphane, *Esthétique de la charogne*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2018.
- AFEISSA, Hicham-Stéphane et LAFOLIE Yann, *Esthétique et environnement : appréciation, connaissance et devoir*, Paris, Vrin, coll. « Textes clés », 2015.
- AGAMBEN, Giorgio, *Profanations [Profanazioni (2000)]*, traduit de l'italien par M. Rueff, Paris, Payot, 2006.
- ARASSE, Daniel, *Léonard de Vinci : le rythme du monde* (1997), Paris, Hazan, 2019 : « Une science en mouvement » (p. 67-89), « Le monde de Léonard » (p. 91-125), « Les desseins du peintre » (p. 207-261), « La personne de Léonard » (p. 375-387) et « Deux notes sur Léonard et Freud » (p. 389-400).
- ARDENNE, Paul, *Un art écologique : création plasticienne et anthropocène*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2019.
- ARENDDT, Hannah, *Condition de l'homme moderne [The human condition (1958)]*, chap. 4, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Georges Fradier, Paris, Pocket, coll. « Agora », 2002.
- BALTRUŠAITIS, Jurgis, « Physiognomonie animale » et « Pierres imagées », dans *Les Perspectives dépravées*, tome 1 : *Aberrations, Essai sur la légende des formes* (1983), Paris, Flammarion, 1995, p. 13-149.
- BALZAC, Honoré de, *Le Chef-d'œuvre inconnu et autres nouvelles* (1831), Paris, Gallimard, 2005.
- BAUDELAIRE, Charles, *Le Peintre de la vie moderne* (1863), dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976.
- BÉGOUT, Bruce, *Le Concept d'ambiance*, Paris, Éditions du Seuil, 2020.
- BERGSON, Henri, *Le Rire* (1900) : « Le comique de caractère », dans *Œuvres*, Paris, P.U.F., édition du Centenaire, 1991.
- , « La perception du changement », dans *La Pensée et le mouvant* (1934), *Œuvres*, Paris, P.U.F., édition du Centenaire, 1991.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi* (1999), Paris, Denoël, 2009.
- BRABANTI, Roberto, VERNER, Lorraine (dir.), *Les Limites du vivant : à la lisière de l'art, de la philosophie et des sciences de la nature*, Paris, Éditions Dehors, 2016.
- CAILLOIS, Roger, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2008 : *Sciences diagonales* (« Méduse et Cie » et « Cases d'un échiquier »), p. 477-602 ; *Cohérences aventureuses* (« Esthétique généralisée » p. 809-836, et « La dissymétrie » p. 905-948) ; *Pierres, minéraux : l'autre monde* (« Pierres », « L'Écriture des pierres (fragments) » et « Minéraux ») et *Épilogue* (« Trois leçons de ténébres ») et « Récurrences dérobées, Le champ des signes », p. 1035-1164.
- CHASTEL, André, « Le fragmentaire, l'hybride, l'inachevé » (1957), dans *Fables, formes, figures*, tome II (1978), Paris, Flammarion, 2000, p. 33-44.
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation* (1981), Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- DESPRET, Vinciane, *Habiter en oiseau*, Arles, Actes Sud, 2019.

- DEWEY, John, *L'Art comme expérience* [(*Art as Experience* (1934))], traduit de l'anglais (Etats-Unis) par J.-P. Cometti, C. Domino, F. Gaspari, C. Mari, N. Murzilli, C. Pichevin, J. Piwnica & G. Tiberghien, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2005.
- DIDEROT, Denis, « Les salons » (1759-1781), « Essai sur la peinture », « Recherches philosophiques sur la nature du beau », dans *Œuvres esthétiques*, éd. Paul Vernière, Paris, Dunod, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Peinture incarnée*, suivi de *Le Chef-d'œuvre inconnu d'Honoré de Balzac*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985.
- , *Être crâne : lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Fable du lieu », 2000.
- DUFRENNE, Mikel, « Intentionnalité et esthétique » (1954), dans *Esthétique et philosophie*, tome 1, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 1988, p. 53-61.
- , « Le Plaisir esthétique », dans *Esthétique et philosophie*, tome 3, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 1981, p. 103-139.
- DURAFOUR, Jean-Michel, *Tchernobylia, Esthétique et cosmologie de l'âge radioactif*, Paris, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2021.
- EMERSON, Ralph Waldo, « La Nature » [*Nature* (1836)], dans *La Confiance en soi et autres essais*, traduit de l'américain par Monique Bégot, Paris, Payot & Rivages, 2000, p. 17-84.
- FEL, Loïc, *L'Esthétique verte – de la représentation à la présentation de la nature*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Pays Paysages », 2009.
- FOCILLON, Henri, *Vie des formes* (1934), suivi de *Éloge de la main*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 2013.
- FORMIS, Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, P.U.F., coll. « Lignes d'art », 2010.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, tome 3, *Le Souci de soi* (1984), Paris, Gallimard, 1997.
- FRÉCHURET, Maurice, *L'Art et la vie – Comment les artistes rêvent de changer le monde, XIX^e-XXI^e siècle*, Dijon, Les presses du réel, 2019.
- FRIED, Michael, *La Place du spectateur : Esthétique et origines de la peinture moderne* [Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot (1980)], traduit de l'anglais (Etats-Unis) par C. Brunet, Paris, Gallimard, 1990.
- GASQUET, Joachim, *Cézanne (1921)*, Paris, Encre marine, 2003.
- GELL, Alfred, *L'art et ses agents, Une théorie anthropologique* [*Art and Agency, An Anthropological Theory* (1998)], traduit de l'anglais par O. et S. Renaut, Dijon, Les presses du réel, 2009.
- GRIMALDI, Nicolas, « Une feinte passion », dans *L'Art ou la feinte passion : Essai sur l'expérience esthétique*, Paris, P.U.F., coll. « Epiméthée », 1983.
- GROSOS, Philippe, *Lucidité de l'art – Animaux et environnement dans l'art depuis le paléolithique supérieur*, Paris, Cerf, 2020.
- HENRY, Michel, « Art et phénoménologie de la vie » (1996), dans *Auto-donation : entretiens et conférences* (2002), Paris, Beauchesne, 2004, p. 197-222.
- , *Voir l'invisible. Sur Kandinsky* (1988), Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 2005.
- INGOLD, Tim, *Faire : Anthropologie, archéologie, art et architecture* [*Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture* (2013)], traduit de l'anglais par H. Gosselin et H.-S. Afeissa, Bellevaux, Édition Dehors, 2017.
- JOUANNAIS, Jean-Yves, *Artistes sans œuvres: « I would prefer not to »* (1997), Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2009.
- KANDINSKY, Vassily, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* [*Über das Geistige in der Kunst : insbesondere in der Malerei* (1912)], traduit de l'allemand par N. Debrand et du russe par B. du Crest, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1989.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* [*Kritik der Urteilskraft* (1790)], traduit de l'allemand par A. Philonenko, Paris, Vrin, 1965, Première partie § 1-5 (p. 49-55), §23-54 (p. 84-161), Deuxième partie § 61-68 (p. 181-201).
- KAPROW, Allan, *L'Art et la vie confondus* [*Essays on the blurring of art and life* (1993)], traduit de l'anglais (Etats-Unis) par J. Donguy, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1996.
- LALO, Charles, *L'Art et la vie, 1. L'Art près de la vie*, Paris, Vrin, 1946.
- , *L'Art et la vie, 2. Les grandes évasions esthétiques : Delacroix, Flaubert, Les Goncourt, Lamartine, Sarcey, Wagner*, Paris, Vrin, 1947.
- , *L'Art et la vie, 3. L'économie des passions : Mme Ackermann, Balzac, Hugo, Musset, Nietzsche, Sand, Zola*, Paris, Vrin, 1947.
- LARRÈRE, Raphaël, « L'esthétique de la nature », dans Florence Burgat et Vanessa Nurock (dir.), *Le Multinaturalisme*, Marseille, Wildproject, 2013, p. 18-29.
- LÉCOLE SOLNYCHKINE, Sophie, et PRUNET, Camille (dir.), « Végéter. Une écologie des formes à partir du végétal », *Revue internationale en ligne La Furia Umana*, n°37, automne 2019.
- LEOPOLD, Aldo, *Almanach d'un comté des sables* [*A Sand County almanac* (1949)], présentation par J.-M. G. Le Clézio, traduit de l'américain par A. Gibson, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2017.
- LOGÉ, Guillaume, *Renaissance sauvage : L'Art de l'Anthropocène*, Paris, P.U.F., 2019.
- MALDINEY, Henri, « De la transpassibilité », dans *Penser l'homme et la folie : à la lumière de l'analyse existentielle et de l'analyse du destin*, Grenoble, Jérôme Millon, coll. « Krisis », 1991.
- , « Existence : crise et création », dans *Existence – crise et création*, Fougères, Encre marine, 2001.

- MERLEAU-PONTY, Maurice, « Le Doute de Cézanne », dans *Sens et non-sens* (1948), Paris, Gallimard, 1995.
- , *L'Œil et l'Esprit* (1961), Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985.
- MORIZOT, Baptiste, *Sur la piste animale*, préface de Vinciane Despret, Arles, Actes Sud, 2018.
- , *Manières d'être vivant, Enquêtes sur la vie à travers nous*, postface d'Alain Damasio, Arles, Actes Sud, 2020.
- MORIZOT, Baptiste et ZHONG MENGUAL, Estelle, *Esthétique de la rencontre : L'énigme de l'art contemporain*, Paris, Éditions du Seuil, 2018.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie [Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (1872)]*, traduit de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, coll. « Folio-essais », 1989.
- , *Le Gai savoir [Die fröhliche Wissenschaft (« la gaya scienza ») (1881–1882)]*, traduit de l'allemand par P. Wotling, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1997.
- , *La Vision dionysiaque du monde [Die dionysische Weltanschauung (posthume : 1928)]*, traduit de l'allemand par L. Duvoy, Paris, Éditions Allia, 2016.
- PIGEAUD, Jackie, *L'Art et le vivant*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1995.
- POE, Edgar Allan, « Le Portrait ovale » ["The Oval Portrait" (1842)], dans *Le Scarabée d'or et autres nouvelles [The Gold Bug and Other Stories]*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, 1998.
- PRADIER, Jean-Marie, *La Scène et la fabrique des corps : ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident (Ve siècle av. J.-C. – XVIIIe siècle)*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Corps de l'esprit », 1997.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1954 (posthume).
- , *Le Temps retrouvé* (posthume : 1927), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1994.
- QUINIOU, Yvon, *L'Art et la vie*, Montreuil, Le Temps des cerises, coll. « Blanche », 2015.
- RILKE, Rainer Maria, *Auguste Rodin [Auguste Rodin (1903)]*, traduit de l'allemand par B. Lortholary, dans *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.
- , *Lettres sur Cézanne [Briefe über Cézanne (posthume : 1952)]*, traduit de l'allemand par Ph. Jaccottet, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le Don des langues », 1991.
- RODRIGO, Pierre, « Du phénoménologique dans l'art : la vie à l'œuvre », dans *Michel Henry. Pensée de la vie et culture contemporaine*, actes du colloque international de Montpellier, 3-5 décembre 2003, Paris, Beauchesne, coll. « Présentaine », 2006.
- ROSSET, Clément, *La Force majeure*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983.
- ROWELL, Margit, *La Peinture, le geste, l'action : L'Existentialisme en peinture (1972)*, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 1985.
- SCHAPIRO, Meyer, « Les pommes de Cézanne » [*The Apples of Cézanne: an Essay on the Meaning of Still-Life (1968)*], dans *Style, artiste et société [Theory and philosophy of art: Style, artist, and Society (1978)]*, traduit de l'anglais (États-Unis) par B. Allan et al., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1982.
- SCHILLER, Friedrich von, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme [Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen (1795-1796)]*, traduit de l'allemand par R. Leroux, Paris, Aubier, 1992.
- SCHLESSER, Thomas, *L'Univers sans l'homme, Les arts contre l'anthropocentrisme, 1755-2016*, Paris, Hazan, 2016.
- SCHLOSSER, Julius von, *Histoire du portrait de cire [Die Geschichte der Porträtbildnerie in Wachs (1911)]*, traduit de l'allemand par V. Le Vot et E. Pommier, Paris, Macula, 1997.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation [Die Welt als Wille und Vorstellung (1818)]*, traduit de l'allemand par A. Burdeau, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 2014, livre III et suppléments.
- SHUSTERMAN, Richard, *L'Art à l'état vif, La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire [Pragmatist Aesthetics : Living Beauty, Rethinking Art (1992)]*, traduit de l'anglais (États-Unis) par C. Noille, Paris, Editions de l'éclat, 2018, p. 309-354 (« L'éthique post-moderne et l'art de vivre »).
- SLOTERDIJK, Peter, *Tu dois changer ta vie : De l'anthropotechnique [Du musst dein Leben ändern : Über Anthropotechnik (2009)]*, traduit de l'allemand par O. Mannoni, Paris, Pluriel, 2015.
- STAROBINSKI, Jean, *L'Œil vivant* (1961), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1999.
- STOICHITA, Victor I., *L'Effet Pygmalion : Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, Droz, 2008.
- THOREAU, Henry David, *Walden, ou La vie dans les bois [Walden, or Life in the Woods (1854)]*, traduit de l'américain par B. Matthieussent, préface de J. Harrison, notes et postface de M. Granger, Marseille, Le mot et le reste, 2017.
- TODOROV, Tzvetan, *L'Art ou la vie ! - Le cas Rembrandt*, suivi d'*Art et morale* (2008), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points-essais », 2015.
- VOUILLOUX, Bernard, *Le Tableau vivant : Phryné, l'orateur et le peintre* (2002), Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2015.
- VYGOTSKI, Lev, « L'Art et la vie », dans *Psychologie de l'art [Psikhologuia iskusstva (1965)]*, traduit du russe par F. Sève, Paris, Les éditions La Dispute, 2005.
- WITTKOWER, Rudolf et Margot, *Les Enfants de Saturne : Psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française [Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists (1963)]*, traduit de l'anglais (États-Unis) par D. Arasse, Paris, Macula, 2016.

Épreuve écrite d'histoire de l'art

Question portant sur la période du XX^e siècle à nos jours
(Sessions 2022, 2023 et 2024)

Art, écologie et environnement, des années 1960 à nos jours

Bibliographie

Ouvrages :

- ALLARD, Laurence, MONNIN, Alexandre (dir.), *Anthropocène et effondrement*, Paris, PUF, 2020.
- ANDREWS, Max (dir.), *Land Art: A Cultural Ecology Handbook*, London, RSA, 2006.
- ARDENNE, Paul, *Un art écologique. Création contemporaine et anthropocène*, Lormont/Bruxelles, Le Bord de l'eau/La Muette, 2018.
- ARDENNE, Paul, TANGUY, Claire (dir.), *Aqua Vitalis. Positions de l'art contemporain*, Bruxelles, La Muette, 2013.
- ARNAUDET, Didier, DESBIOLLES, Maryline, PALARIC, Lydie, *La Forêt d'art contemporain*, Bordeaux, Confluences, 2015.
- BARRON, Stéphan, *Toucher l'espace, poétique de l'Art planétaire*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- BARSEGHIAN, Anna, KRISTENSEN, Stefan, PAPALOÏZOS, Isabelle, *La Bête et l'adversité*, Genève, Mētis Presses, 2016.
- BRADY, Emily, *Aesthetics of the Natural Environment*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2003.
- BERGÈRE, Raphaël, *Ecopoïèses : Enjeux écologiques de la création artistique à l'ère des nouveaux médias*, [Thèse de doctorat], Université Toulouse 2, 2015.
- BERLEANT, Arnold, *Art and Engagement*, Philadelphia, Temple University Press, 1991.
- , *The Aesthetics of Environment*, Philadelphia, Temple University Press, 1992.
- BLANC Nathalie, *Vers une esthétique environnementale*, Nancy, Quae, 2008.
- , *Les Formes de l'environnement : Manifeste pour une esthétique politique*, Genève, Mētis Presses, 2016.
- BLANC, Nathalie, RAMOS, Julie, *Écoplasties : Art et environnement*, Paris, Manuella, 2010.
- BLANC, Nathalie, BENISH Barbara (dir.), *Form, Art and the Environment: Engaging in sustainability*, Abington, Routledge, 2017.
- BROWN, Andrew, *Art and Ecology Now*, London, Thames & Hudson, 2014.
- CARLSON, Allen, *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture*, London/New York, Routledge, 2000.
- CERVILLE, Maxime, *Le Spectacle de l'écologie*, Paris, Poli éditions, 2010.
- DEGUY, Michel, *Écologiques*, Paris, Hermann, 2012.
- DENIS MOREL, Barbara, *Ecosystème, Biodiversité et Art Contemporain*, Gémenos, Presses Universitaires de Provence, 2010.
- DEMOS, T.-J., *Decolonizing Nature: Contemporary art and the politics of ecology*, Berlin, Sternberg Press, 2016.

- DESCOLA, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.
- DOMINO, Christophe, *À ciel ouvert*, Paris, Éditions Scala, 1999 [réédition 2005].
- DORIAN, Frank, *Le Land art et après. L'émergence d'œuvres géoplastiques*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- FEL, Loïc, *L'Esthétique verte : de la représentation à la présentation de la nature*, Seyssel, Editions Champ Vallon, 2009.
- FRANCILLON, Martine, *Ar(t)bre & art contemporain : Pour une écologie du regard*, Paris, La manufacture de l'image, 2017.
- FRESSOZ, Jean-Baptiste, BONNEUIL, Jean-Christophe, *L'Événement anthropocène, La Terre, l'histoire et nous*, Paris, Éditions du Seuil, [2013], 2016.
- GARAYEVA-MALEKI, Suad, MUNDER, Heike (ed.), *Potential Worlds: Planetary Memories and Eco-fictions*, Zürich, Scheidegger & Spiess, 2020.
- GARRAUD, Colette, BOËL, Mickey, *L'Artiste contemporain et la nature. Parcs et paysages européens*, Paris, Hazan, 2007.
- GARRAUD, Colette, *L'Idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1993.
- GUATTARI, Félix, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989.
- HACHE, Émilie (dir.), *De l'univers clos au monde infini*, Bellevaux, Dehors, 2014.
- KAGAN, Sacha, *Art and Sustainability: Connecting Patterns for a Culture of Complexity*, Berlin, Transcript Verlag, 2010.
- KASTNER, Jeffrey, WALLIS, Brian, *Land art et art environnemental*, Paris, Phaidon, 2010.
- KEPES, Gyorgy, *Arts of the Environment*, New York, George Braziller, 1972.
- KLEIN, Naomi, *Tout peut changer. Capitalisme et changement climatique*, Arles, Actes Sud, 2015.
- LATOURETTE, Bruno, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte, 2015.
- MATILSKY, Barbara C., *Fragile Ecologies: Contemporary Artists Interpretations and Solutions*, New-York, Rizzoli International, 1992.
- MESTAOUI, Linda, *Green art : la nature, milieu et matière de création*, Paris, Éditions Alternatives, 2018.
- MORIN, Edgar, *Le Paradigme perdu*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- MORTON, Timothy, *Hyperobjets : philosophie et écologie après la fin du monde*, Paris, Cité du design, 2018.
- NANCY, Jean-Luc, *L'Équivalence des catastrophes (après Fukushima)*, Paris, Galilée, 2012.
- NISBET, James, *Ecologies, environments, and energy systems in art of the 1960s and 1970s*, Cambridge, London, The MIT Press, 2014.
- PAQUET, Suzanne, MERCIER Guy (dir.), *Le Paysage entre art et politique*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2013.
- RAMADE, Bénédicte, *Infortunes de l'art écologique américain depuis les années 1960 : Proposition d'une réhabilitation critique* [Thèse de doctorat], Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2013.
- , *Acclimatation : green pandemonium*, Blou, Monografik Editions, 2010.
- , *Rehab : l'art de refaire*, Paris, Gallimard, 2010.

- REISS, Julie (dir.), *Art, Theory and Practice in the Anthropocene*, Wilmington, Vernon Press, 2018.
- RESTANY, Pierre, *Le Journal du Rio Negro, Vers le Naturalisme intégral*, Marseille, Wildproject, 2012.
- ROCCA, Alessandro, *Architecture naturelle*, Arles, Actes Sud, 2007.
- SCHLESSER, Thomas, *L'Univers sans l'homme*, Paris, Hazan, 2017.
- SCOTINI, Marco, *Politiques de la végétation : pratiques artistiques, stratégies communautaires, agroécologie*, Paris, Eterotopia France, 2019.
- STRASSER, Catherine, *Du Travail de l'art : Observation des œuvres et analyses du processus qui les conduit*, Paris, Éd. du Regard, 2006.
- STRELOW, Heike, *Ecological Aesthetics. Art in Environmental Design: Theory and Practice*, Berlin, Birkhäuser, 2004.
- TIBERGHIEU, Gilles A., *Land Art*, Paris, Carré, 1993 [réédition 2012].
- , *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses*, Paris, Le Félin, 2005 [réédition 2014].
- , *Nature, art, paysage*, Arles, Actes Sud, 2001.
- TRONCHE, Anne, *Gina Pane. Actions*, Paris, Fall, 1997.
- WEINTRAUB, Linda, *To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*, University of California Press, 2012.
- ZALASIEWICZ, Jan, *The Earth After Us: What Legacy Will Humans Leave in the Rocks?*, New York University Press, 2012.
- ZYLINSKA, Joanna, *Minimal Ethics for the Anthropocene*, Michigan Library, 2014.

Catalogues d'exposition :

- Beyond Green: Toward a Sustainable Art*, Chicago, Smart Museum of Art, 2005.
- Ce qui arrive*, Paris, Fondation Cartier, 2003.
- Ecovention. Current Art to Transform Ecologies*, Cincinnati, Contemporary Arts Center, 2005.
- Human Nature: Artists Respond to a Changing Planet*, San Diego, Museum of Contemporary Art / UC Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, 2008-2009.
- Les immémoriales : Pour une écologie féministe*, FRAC Lorraine, Metz, 2014.
- Nature's Nation: American art and environment*, Princeton, Princeton University Art Museum, 2018.
- Olafur Eliasson: in real life*, Londres, Tate Modern, 2019.
- Sublime : les tremblements du monde*, Centre Pompidou-Metz, 2016.
- The Edge of the Earth: Climate change in photography and video*, Toronto, Ryerson Image Centre, 2016.

Articles et numéros de revue :

- AZIMI, Roxana, « L'art "anthropocène", pas si facile », *Le Monde*, 12 septembre 2014.
- BLANC, Nathalie, « Art, création et développement durable », *Le développement durable à découvert*, CNRS Éditions, 2013, p. 328-329.
- BLANC, Nathalie, LOLIVE, Jacques, « Vers une esthétique environnementale : le tournant pragmatiste », *Natures Sciences Sociétés*, vol.17, n°3, 2009, p. 285-292.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sites:

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

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

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

RENOUVELLEMENT :

Le directoire attire l'attention des futurs candidats sur le fait qu'un renouvellement régulier est opéré au sein du programme du concours. Nous indiquons ci-dessous sur quelle question il portera et quelle sera la nouvelle question à traiter :

Question portant sur une période antérieure au XX^e siècle
(Sessions 2023, 2024, 2025)

L'atelier et le travail du sculpteur de Donatello à Claudel

2. CHIFFRES CLES, ELEMENTS STATISTIQUES

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

Nombre de poste : 20 (cette jauge est constante depuis 2019)

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

Nombre candidats inscrits : 447

Candidats non éliminés : 194

% admissibles par rapport aux non éliminés : 20,62

Admissibilité:

Moyenne présents : 6,76

Moyenne des admissibles : 11,48

Moyenne des admissibles par épreuve

Pratique accompagnée d'une note d'intention : 5,9

Esthétique et sciences de l'art : 7,54

Histoire de l'art : 7,91

Barre d'admissibilité : 9,50/20

2010	11	12	13	14	2015	2017	2019	2020	2021	2022
8,25	9,25	8,5	8,25	8,25	9	9,5	10	10	11,7	9,5

Admission

Nombre candidats présents : 38

Nombre admis : 20

Rapport aux présents : 52%

Moyenne candidats non éliminés : 9,43

Moyenne admis : 12,24

Pratique et soutenance : 9,79

Leçon : 9,76

Options : 9,39

Architecture : 8,93

Arts appliqués-design : 8,58

Arts numériques : 12,18

Cinéma-arts vidéo : 8,71

Danse : 09 (1 seul candidat)

Photographie : 9,40

Théâtre : 17 (1 seul candidat)

Moyenne candidats non éliminés : 10,48

Moyenne admis : 11,98

Barre admission: 10,68

3. INTRODUCTION PAR LE PRESIDENT DU CONCOURS

S'il s'inscrit dans une tradition bien établie, ce rapport est marqué par le caractère exceptionnel de cette session 2022, session de renouvellements multiples et, paradoxalement, celle du retour à la normale.

Le directoire de l'agrégation externe d'arts plastiques 2022 s'est trouvé totalement renouvelé cette année.

Ceci n'est en rien exceptionnel et tient autant à l'application de l'alternance homme/femme pour la présidence qu'aux contingences multiples. Je tiens donc d'autant plus à remercier le directoire précédent, et en premier lieu Mme FORRERO, sa présidente, Mr. Adam, son secrétaire général ainsi que Mr. DESHAYE son vice-président, pour leur disponibilité, leur expertise et pour l'aide précieuse qu'ils nous ont apportée. A ce changement de directoire s'est ajoutée la nécessité d'une nouvelle implantation des épreuves dans les locaux du lycée Jacques DECOURT pour celles de l'admissibilité et dans ceux du SIEC et du lycée VAL DE BIEVRE pour les épreuves de pratique et pour les oraux. Il convient là encore de remercier chaleureusement, le directeur, les proviseurs et leurs équipes qui, chaque fois, ont permis de lever les derniers obstacles et d'installer notre concours, qu'il s'agisse de l'admissibilité comme de l'admission, avec sérénité et efficacité. Je dois ajouter qu'un tel dispositif ne saurait fonctionner correctement sans l'engagement discret mais essentiel de nos correspondants à la DGRH, et notamment celui des gestionnaires de ce concours, qui se sont succédées, mais également, grâce à l'ensemble des appariteurs qui ont œuvré avec respect, disponibilité et bienveillance à l'accueil des candidats ; nous les remercions à nouveau pour leur accompagnement.

Après une année 2021 exceptionnelle pendant laquelle le concours s'est déroulé dans les conditions sanitaires que l'on sait, nous souhaitions tous retrouver les modalités de fonctionnement habituelles. Ce fut presque le cas, bien que la persistance du risque lié au COVID nous ait toutefois contraints à maintenir le protocole afin de garantir la protection des uns et des autres. Conséquence notable et exceptionnelle : il ne nous a pas été possible de recevoir du public pour les soutenances de l'épreuve de pratique.

Renouvellement du directoire, relocalisation des épreuves, situation sanitaire toujours préoccupante, n'ont cependant pas eu d'effet notables ni sur le travail produit par les candidats, ni sur les conditions qui leur étaient offertes et encore moins sur les résultats dont la solidité justifie à elle seule les efforts déployés par tous.

Par rapport à la session passée, le nombre de candidats inscrits est en forte baisse, de l'ordre de 23%. Cet élément est utile à prendre en compte dans une lecture générale de l'attractivité des concours. Cette perte est accrue, chaque année, par le fait qu'une part conséquente des inscrits ne se présente pas aux épreuves d'admissibilité. Ainsi, cette année encore sur 447 candidats inscrits, seuls 194 ont participé aux épreuves de l'admissibilité (43%) contre 226 l'an passé (39%). A titre de comparaison, ils étaient 408 à se présenter en 2018 et 280 en 2020. La tendance est donc à la baisse, incontestablement mais semble s'être ralentie cette session.

La moyenne des présents à cette première phase du concours s'établit cette année à 6,76 contre 7,07 pour la session précédente ; celle des candidats déclarés admissibles est de 11,48 contre 11,69, ce qui globalement se situe dans des zones comparables. En revanche, la barre d'admissibilité a été fixée pour cette année à 9,5/20 (seuls les candidats ayant obtenu un total supérieur à 9,5 ont été déclarés admissibles) contre 11,7 l'an passé ; elle se situe dans la moyenne des barres connues depuis 2010.

La moyenne pour l'ensemble des candidats présents aux épreuves d'admission est de 9,43 contre 10,18 en 2021 mais elle atteint 12,24 (contre 11,94 en 2021) pour les seuls candidats admis. On en déduit donc, et cela se confirme lorsque l'on procède à la comparaison épreuve par épreuve, que les candidats admis ont mieux performé cette année et que la répartition de leurs notes est particulièrement homogène sur l'ensemble des épreuves de l'admission et au-delà. La barre d'admission a pu être fixée cette année à 10,68/20 (contre 10,07 en 2021) ce qui indique la solidité des prestations dans cette seconde phase du concours.

La moyenne obtenue par les candidats admis sur l'ensemble des épreuves des deux phases (admissibilité et admission) s'établit à 11,98 contre 11,94 l'an passé : la convergence de ces résultats souligne à la fois combien les candidats les mieux préparés atteignent et conservent un bon niveau de maîtrise des enjeux de ce concours, mais révèle également la stabilité de l'esprit de l'évaluation, jurys après jurys, directoire après directoire. Autrement dit, l'outil de sélection que constitue ce concours conserve une fiabilité avérée au fil du temps. Ceci doit rassurer les candidats qui se préparent sur le fait que les exigences ne changent pas en fonction des directoires et sur le fait que les préparations sérieuses, approfondies et intellectuellement curieuses produisent les meilleurs résultats.

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

Deux dimensions sont convoquées par le candidat, donc, que l'on retrouve tout au long de ce rapport : ce qui relève des savoirs relatifs à la discipline, à son histoire, à ses évolutions, aux champs voisins, à la maîtrise technique qu'elle engage et sollicite et ce qui concerne la prise en compte des enjeux de son enseignement.

S'il est convenu d'attendre de candidats au concours externe qu'ils manient avec dextérité les connaissances, les savoirs et les enjeux notionnels évalués dans le cadre des épreuves (esthétique, histoire de l'art, pratique et poétique, leçon, soutenance, culture artistique), il me faut souligner combien il est remarquable que les candidats admis aient pu disposer de ce niveau d'expertise sur l'ensemble des épreuves et non pas seulement sur une partie d'entre-elles. Ce point, déjà abordé dans le paragraphe consacré aux chiffres clés, est frappant : passé les 20 candidats admis, le profil des suivants sur la liste faisait immédiatement apparaître des disparités nombreuses, des failles sur l'une ou plusieurs des disciplines abordées.

Disons-le clairement, et les chiffres l'énoncent sans détour, on ne peut espérer performer à ce niveau de concours sans s'être doté d'une culture et des outils qui la font vivre ; d'une pratique et de la capacité à en parler, à la situer et à l'interroger. Et ce d'autant plus, bien sûr, que le nombre de postes ouverts au concours demeure sur cet étiage d'une vingtaine de places depuis 2019.

Chaque partie ci-dessous le réaffirme, le jury n'attend pas de réponse type, d'œuvre spécifique ou d'exemple précis, mais l'indication que le candidat peut, à tout moment, « naviguer » parmi ses connaissances, s'emparer de la question (ou des commentaires qui lui sont adressés), pour élaborer une réponse singulière mais pertinente, originale mais cohérente. Et ce d'autant que le niveau de savoir « scientifique » est souvent identique entre les candidats. La capacité à produire du sens, de la cohérence entre les registres sémantique, culturel et plastique est donc déterminante.

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

Je formule donc le vœu que les lecteurs, ceux du moins qui souhaitent présenter l'agrégation externe, tirent le meilleur parti des remarques et des conseils, des avertissements, des exemples et de l'étude de cas concrets qui sont rassemblés dans les pages qui suivent. Qu'ils les reçoivent avec humilité, et non pas en considérant que cela ne les concerne pas. C'est l'une des clés de la préparation aux concours (quels qu'ils soient) en effet : être en mesure d'interroger et de partager ses propres convictions, ses habitudes intellectuelles pour développer une posture plus agile, plus vive, susceptible d'adaptations et d'accommodements autour de savoirs parfaitement maîtrisés, de connaissances riches et diverses, couvrant l'ensemble de l'histoire de l'art.

Et c'est bien ce que vont pointer les différentes sections ci-dessous, et pour chaque épreuve : il est bien moins souvent question de reprocher à un candidat de ne pas connaître telle ou telle œuvre que de n'avoir pas su s'emparer avec la curiosité intellectuelle nécessaire afin de l'inscrire clairement dans l'exercice proposé. Et, d'une certaine manière, c'est un peu ce dont il est question dans la posture de l'enseignant, soit en amont d'un cours, soit dans le vif de la classe, lorsqu'il est confronté à une question, à un exemple inattendu. Être en mesure d'identifier comment, sous quelles conditions cet exemple rencontre le sujet traité, l'ouvre, l'enrichit ou conduit à en reconsidérer les bornes conceptuelles.

Bonne lecture,

Ph. GALAIS

Inspecteur général de l'éducation, du sport et de la recherche,
Président de l'agrégation externe d'arts plastiques

4. ADMISSIBILITÉ

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

Sujet 2022 :

Parmi les objets qui donnent à l'artifice humain la stabilité sans laquelle les hommes n'y trouveraient point de patrie, il y en a qui n'ont strictement aucune utilité et qui en outre, parce qu'ils sont uniques, ne sont pas échangeables et défont par conséquent l'égalisation au moyen d'un dénominateur commun tel que l'argent ; si on les met sur le marché on ne peut fixer leur prix qu'arbitrairement.

Bien plus, les rapports que l'on a avec une œuvre d'art ne consistent certainement pas à « s'en servir » ; au contraire, pour trouver sa place convenable dans le monde, l'œuvre d'art doit être soigneusement écartée du contexte des objets d'usage ordinaires. Elle doit être de même écartée des besoins et des exigences de la vie quotidienne, avec laquelle elle a aussi peu de contacts que possible. Que l'œuvre d'art ait toujours été inutile, ou qu'elle ait autrefois servi aux prétendus besoins religieux comme les objets d'usage ordinaires servent aux besoins ordinaires, c'est une question hors de propos ici. Même si l'origine historique de l'art était d'un caractère exclusivement religieux ou mythologique, le fait est que l'art a glorieusement résisté à sa séparation d'avec la religion, la magie et le mythe.

Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, Chapitre IV, tr. G. Fradier, Pocket, 1958, p.223.

L'art ne peut-il se définir qu'en se séparant de la vie ?

Les candidats inauguraient cette année le nouveau thème (pour les sessions 2022-23-24-25), « l'art et la vie ». Cela a pu se ressentir dans les copies. On invitera ainsi les candidats, lors de la rédaction de leur travail le jour de l'épreuve, à prendre leurs distances avec la préparation qu'ils ont menée, en gardant en tête l'idée qu'il s'agit de traiter le sujet donné avec le plus de précision possible. On a pu ainsi avoir l'impression de relire des copies très similaires traitant non du sujet donné mais du thème annuel, de manière générale. Le jury ne peut que se réjouir de l'existence de préparations suivies à ce concours, mais cette qualité, comme toute autre, a son revers. On ne peut ainsi que mettre en garde les candidats contre la tentation de préparer ou d'avoir en tête un parcours argumentatif déjà défini et délimité conduisant à rédiger un peu « la même copie » quel que soit le sujet donné.

Un symptôme évident de ce défaut a pu être observé dans le nombre, finalement assez réduit, de copies ayant attaché à la très importante question de la « définition » de l'art toute l'attention qu'elle méritait. C'était là un des chemins possibles pour se différencier, en tant que candidat, de copies certes bien préparées mais demeurant loin du sujet donné. Toute définition étant *délimitation* mais aussi frontière, limitation, distinction, restriction, mise à l'écart, tri, sélection, cela ouvrait aux candidats un vaste champ d'interrogation qui a souvent été recouvert par des connaissances acquises lors de la préparation. Le champ de la définition de l'art constituant aujourd'hui une part importante des réflexions en matière d'esthétique et de philosophie de l'art, il était dommage de s'en priver. Il convient donc avant-tout de maintenir vive la capacité à se faire surprendre par le sujet.

Pour autant, les copies traitées n'attestent pas toutes d'une bonne préparation. On pourra conseiller aux futurs candidats quelques pistes de travail, notamment en ce qui concerne non pas l'utilisation des connaissances mais leur acquisition-même. Trop de copies laissent supposer une préparation qui se limite à la compilation de fiches plus ou moins exactes concernant des œuvres d'art. S'il est évidemment capital que les candidats maîtrisent le champ de la culture artistique (dont il est vivement souhaité qu'elle couvre l'ensemble des périodes historiques avec la même exigence), on ne peut que regretter le fait que la mobilisation d'outils issus du monde de la philosophie de l'art ou des sciences humaines et sociales (sociologie, anthropologie...) fasse trop souvent défaut. Affronter avec succès une épreuve de six heures sur un sujet abstrait et vaste, suppose en effet un étayage théorique qui excède les seules références historiques.

Les compétences générales privilégiées par le jury ressortissent aux rubriques suivantes :

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

On notera sur cette question que la plupart des candidats ont structuré leur pensée en plusieurs parties et questionnements.

Nous revenons ici sur des points nécessairement abordés dans les rapports précédents mais qui pourtant conservent, session après session toute leur importance : la maîtrise par le candidat des moyens de communication mis en œuvre. Cette épreuve, comme toutes les épreuves rédigées, suppose la maîtrise d'un ensemble de codes que l'on est évidemment en droit d'attendre de la part de postulants à l'agrégation externe. Comme pour la pratique plastique, l'articulation entre les formes du discours et la construction d'un propos, d'une démonstration, constitue en soi un enjeu du travail de préparation et fournit au candidat un levier massif de conviction. La langue doit être solidement maîtrisée, mais la structure du devoir, d'un point de vue formel et logique doit venir soutenir elle-aussi le propos. Il faut être clair, explicite et démonstratif.

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

Ce champ de compétences est évidemment l'un des axes d'observation privilégié par les jurys, dans la mesure où il permet de sonder un aspect essentiel de l'activité d'un enseignant. Aussi, au-delà d'un formalisme qui pourrait être reproché au jury, c'est bien d'un point cardinal pour le recrutement dont il s'agit : la capacité d'un candidat à se saisir d'une question, à en interroger les termes, à la situer dans le cadre élargi des grands débats qui structurent le champ de l'esthétique et des sciences de l'art, pour en proposer une lecture personnelle pertinente et une présentation éventuellement transmissible à des élèves, même si ce dernier point ne figure pas comme objectif explicite de l'épreuve.

Bien évidemment, les candidats dont les productions n'ont pas répondu aux attentes du jury, ne sont que très partiellement revenus sur le texte et sur le sujet malgré la richesse des notions à interroger. Comment ensuite prétendre raisonner (faire œuvre d'une approche raisonnée) si les objets de ce raisonnement ne sont pas fixés. Au-delà, la précision du traitement des matériaux donnés par le texte n'exclut nullement, en retour, d'ouvrir le propos et d'attester ainsi une agilité intellectuelle bienvenue.

Autre écueil, mais on pourrait s'en étonner à ce niveau de concours, celui qui consiste à confondre l'*explication*, le *développement d'une idée*, d'une *notion*, avec l'affirmation stérile de positions dogmatiques qui ne peuvent avoir leur place dans un tel exercice où l'esprit et la culture s'unissent pour aborder le champ de la connaissance et non pour produire, coûte-que-coûte une opinion personnelle.

En ce sens, le fait de structurer la copie ne relève pas d'un impératif de présentation externe, mais d'une nécessité interne profonde (on évitera par ailleurs de numéroter scolairement les parties dans le corps de sa copie) qu'il importe que le candidat identifie et qui portera le lecteur dans son travail d'appropriation.

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

Le jury souhaite insister spécialement cette année sur la nécessité d'interroger toutes les périodes de l'histoire de l'art au regard du sujet. Il a été sensible au fait que certaines références appartiennent au champ de l'art contemporain, voire à l'actualité récente, comme à l'équilibre trouvé par certains entre des références attendues et d'autres plus surprenantes sinon méconnues. Dans la mesure où il s'agit d'une copie d'esthétique et non d'une copie d'Histoire de l'art, le propos doit être nettement étayé par une argumentation personnelle et démonstrative. La pensée doit être mise en situation par des références éclairantes sur le sujet (et non le thème exclusivement). On invite ainsi à sortir des lieux communs et à se garder des listes ou des accumulations de références, essentiellement contreproductives.

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

L'évaluation de cette compétence inclut le soin spécifique à accorder aux transitions qui permettent au jury de suivre la pensée du candidat, à l'écrit comme à l'oral. Citer n'est jamais suffisant et énumérer des conceptions ou des références n'est guère utile non plus. Toute référence, quel que soit son prestige ou son évidente relation au sujet, doit être partie d'un argumentaire. Montrer un choix réel, un parti-pris singulier, permet de témoigner d'une pensée en mouvement face au texte comme à la question. Cette pensée dynamique et non statique, clé d'un cours accompli, se manifeste par l'énergie de la problématique retenue et la force du plan.

On recommande aux candidats de procéder à l'identification précise des lignes de force non seulement de la question, mais aussi du texte proposé. Ainsi en première partie, on insistait sur la question de la *valeur* : si l'œuvre d'art est ce qui donne à l'homme une forme de stabilité, sa propre valeur demeure difficile à établir. L'œuvre d'art (qui d'ailleurs n'est pas encore désignée ainsi dans le premier paragraphe du texte) possède dans le réel une place et même un rôle singulier : elle aide à fixer la valeur du reste sans que sa valeur puisse tout aussi clairement être fixée.

Dès lors, les enjeux liés à la fonction de l'œuvre dans le monde humain, à sa propension à stabiliser la communauté en lui offrant une « patrie » et la possibilité d'un séjour doivent être identifiés, examinés et discutés. Cela implique de consacrer des analyses conséquentes à la destination de l'art et de ses œuvres, quand de nombreux candidats se sont contentés de développements sur le vécu de l'artiste. L'affirmation du caractère inutile, incomparable, incommensurable des œuvres d'art appartient aussi au nombre des lignes fortes du texte que les candidats peuvent mobiliser pour traiter la question. En retour, il leur revient également de nuancer, contester, discuter également le propos ; et la question donnée les y invite.

On n'insistera jamais suffisamment sur la nécessité d'une dimension critique du discours, nécessaire dans la posture du candidat mais également précieuse pour le futur enseignant. La critique positive n'étant que la moitié de la critique, la discussion du texte comme du sujet, et de celle de l'un par l'autre, est un moment indispensable d'une copie d'agrégation accomplie. L'écart entre l'œuvre et le quotidien, notamment quant aux usages ordinaires qu'on pourrait en faire, était un autre point fort de l'argumentation de H. Arendt, qui pouvait se voir discuté, réévalué, nuancé au regard de la question posée aux candidats ou de la situation de l'art aujourd'hui. L'existence éventuelle d'une fonction réelle de l'œuvre, par le passé, par exemple *religieuse* (le texte l'évoquait et certains candidats ont à juste titre rappelé les arguments de W. Benjamin sur cette question au début de *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*).

Ce qui intéresse H.Arendt porte justement sur la capacité de l'art à résister à l'usure du temps, des cultures vivantes, voire des idéologies qui l'ont porté. On invitera volontiers les candidats à se souvenir de la nécessité d'opérer des distinctions claires pour construire une pensée, en situation de concours comme en cours : il aurait été ici pertinent de distinguer la *survie* de la *survivance* de l'art, ou de poser la question du statut de l'art aujourd'hui dans un propos centré avant tout sur l'art du passé. La question posée, « *l'art ne peut-il se définir qu'en se séparant de la vie ?* » ne suppose pas seulement qu'on lui donne, en conclusion, une réponse claire, affirmative ou négative. Il convient par ailleurs de l'analyser afin de révéler les problématiques qui la sous-tendent sans trop se laisser absorber par la question de « la vie », qui laisse trop souvent le candidat faire confiance à sa mémoire et non à ses capacités d'analyse.

Le jury souhaite présenter ici un certain nombre de défauts récurrents chez les candidats.

Citer un peintre suppose qu'on garde une juste mesure de la valeur des références mentionnées. L'inverse laisse penser au jury que le candidat n'est pas en mesure lui-même d'apprécier ces différents degrés de notoriété, voire d'évaluer ce qui les distingue.

Citer une œuvre suppose tout autant de méthode que problématiser ou construire son plan. La nomenclature correcte de l'œuvre doit inclure : son titre (souligné), sa date, le nom de l'artiste orthographié correctement, éventuellement son lieu de conservation et la technique utilisée par l'artiste. On recommande également de valoriser toute connaissance du contexte historique, géographique, culturel (voire idéologique) de la création.

De trop nombreuses copies procèdent à l'énumération d'exemples et de références non articulés à la réflexion conduite par le candidat. Or certains exemples très rebattus comme *Fountain* de Duchamp ont une portée bien plus grande dans une argumentation quand le contexte historique et critique est rappelé (notamment le rôle qu'a joué la photographie de cet urinoir par Alfred Stieglitz dans l'arrachement de cet objet à l'ordinaire de la vie, comme l'a justement mentionné un candidat).

Dans une dissertation rédigée en six heures, on attend une dizaine de références théoriques ou artistiques. Le recours à des exemples hors de la sphère des seuls arts plastiques est très apprécié. En effet, le jury favorisera les candidats capables d'user dans leur réflexion de références à la danse, à la musique, au théâtre, au cinéma, à l'architecture, au design (qui aurait été très utile sur un tel sujet avec le design d'espace de Le Corbusier, au design de produit de Charlotte Perriand ou le graphisme avec Massin ou Faucheux).

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

Programme retenu : Art, écologie et environnement, des années 1960 à nos jours.

Sujet 2021 : *La nature comme objet d'exposition de 1960 à nos jours : une conscience écologique de l'art.*

Sans doute est-il nécessaire de commencer ce rapport par un rappel des principes de la dissertation d'histoire de l'art dont cette épreuve s'efforce d'évaluer l'application, avant d'aborder, quant à l'appréciation du sujet et aux réponses auxquelles il a donné lieu, les caractères des prestations peu convaincantes ainsi que les qualités nombreuses et complémentaires des copies ayant emporté l'assentiment du jury.

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

1.1 Présentation, expression et formulation

La dissertation est un exercice rédigé d'analyse et de documentation problématique d'un sujet transposé en questions, lesquelles donnent lieu à des propositions de réponse, dont la complémentarité forme une démonstration. Elle permet de d'attester une connaissance de la question au programme, ainsi qu'une capacité d'analyse et de synthèse.

Sa présentation et sa qualité éditoriale doivent être irréprochables et notamment tenir compte des normes de citation les plus souvent usitées : titres d'œuvres ou d'ouvrages soulignés ; guillemets exclusivement réservés aux citations (qu'il faut référencer) ; pas d'abréviations ; chiffres en toutes lettres sauf les dates ; découpe cohérente de paragraphes équilibrés qui soulignent les articulations de la démonstration ; paragraphes justifiés ; ponctuation raisonnée. Dans le cadre de cette attente, un effort particulier porte sur l'expression. Les fautes d'accords, d'orthographe, de grammaire ainsi que les phrases dont la syntaxe n'est pas cohérente sont difficilement acceptables à ce niveau de concours.

Une double relecture est nécessaire, à la fin de la rédaction des parties et au terme de la rédaction. Les idées sont formulées dans le respect des usages de la langue française, avec des phrases dotées d'une signification explicite employant des notions précises. On évitera les formulations d'inventaire (Il y a... On a...) : leur caractère cumulatif révèle un manque de prise en considération de la spécificité démonstrative des occurrences sélectionnées. Remplacer les points par des virgules est pareillement dommageable au raisonnement ; ce n'est pas parce que l'on pose un point que le raisonnement s'interrompt. Les enchaînements logiques doivent être privilégiés.

1.2. Problématisation, structure et démonstration

Il est essentiel que le texte composé constitue une démonstration claire et cohérente. La problématisation fonde l'introduction. Il est préférable que celle-ci se compose d'une accroche (œuvre, ouvrage, citation) et non d'une généralité, dont l'analyse permet d'introduire le sujet proposé. Il est souhaitable que le sujet de l'épreuve (et non un autre issu d'une problématisation hasardeuse) apparaisse dans l'introduction. S'il est reformulé, c'est uniquement pour que des questions précises permettent de le cerner, lui et lui seul, en le déplaçant dans les différents contextes qui composent la chronologie de la question au programme, ce qui permettra bien souvent de définir immédiatement les notions qu'il articule, en les rapportant à des enjeux logiques. L'introduction d'une dissertation d'histoire de l'art ne peut consister en une succession de définitions – parfois très longues et maladroites – des termes clés du sujet sans que la définition de ces termes ne soit rapportée à l'acception qu'en propose la bibliographie.

Qu'on la propose façon interrogative ou prospective, la projection du sujet dans la succession des contextes permet d'identifier les différents moments chronologiques qu'il convoque. Ce faisant, la réflexion est naturellement conduite à esquisser un plan. Ce plan – tout plan de dissertation – est une démonstration, ce qui implique (1°) que l'annonce du plan se présente comme un raisonnement et non comme une liste. Cela implique aussi (2°) que l'on doit s'efforcer de structurer les parties, généralement composées de trois ou quatre alinéas ("sous-parties") légèrement espacés, conçus comme l'approfondissement d'une idée démontrée par un ou plusieurs exemples. Ces alinéas étayent l'orientation présentée dans chaque partie. Ils permettent d'identifier des applications précises de l'idée énoncée en début de partie.

Pareil plan exige d'identifier des groupes d'exemples précis et bien adaptés à l'idée choisie pour gouverner la partie et de leur associer la thématique dont chacun relève. Puisque la dissertation est une démonstration, elle requiert des transitions entre introduction et première partie, première et deuxième partie etc. Ces transitions soutiennent le fil de la réflexion. Pareillement, l'introduction doit être soignée à tout point de vue. C'est le portail d'entrée dans toute réflexion.

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

A l'intérieur des parties, les alinéas (ou sous-parties) se composent toujours de la présentation d'une idée ou orientation qui est argumentée, en histoire de l'art, par des occurrences (œuvres, témoignages, synthèses bibliographiques, etc.). Un argumentaire se compose prioritairement d'œuvres d'art décrites et étudiées afin d'étayer les idées énoncées, que l'on articule avec des éclairages du contexte historique relatif à chaque exemple et d'éventuelles comparaisons avec des textes théoriques et littéraires. Ces éléments essentiels peuvent être complétés par une appréciation plus personnelle, nuancée et à propos.

Sur ce point, il est nécessaire d'éviter les approximations : une orientation de partie doit mobiliser les bons exemples. Conserver un suivi chronologique au sein des parties peut en favoriser la lecture, sans que cela ne devienne une contrainte qui gênerait l'approche conceptuelle du sujet. Il paraît toutefois raisonnable d'éviter de circuler de façon intempestive dans une chronologie qui se compose de contextes précis et certainement pas analogues. Utiliser la contextualisation historique pour ménager les transitions entre les parties permet d'appuyer la clarté de la démonstration.

L'histoire de l'art est une discipline qui explore la pensée, les comportements, les processus, les dispositifs voire les rituels, en se fondant sur un corpus précis d'occurrences, sans lequel toute idée ou hypothèse n'est que supputation. Dans ce cadre, des références bibliographiques précises épaulent le raisonnement en lui apportant des arguments contrôlés par la recherche, confortant généralement les pistes de réflexion choisies.

Enfin, la conclusion est à soigner tout autant que l'introduction et le développement articulé des parties. La gestion du temps de composition est bien évidemment à prendre en compte. Bon nombre de copies comportaient des conclusions écrites visiblement dans l'urgence, ou n'en proposaient pas du tout. Un rappel des problématiques énoncées par l'introduction, une brève synthèse des arguments développés dans les parties, une mise en perspective des éléments de réponse à ces problématiques peuvent permettre de conclure l'exercice sur une ouverture pour envisager une poursuite possible de la réflexion.

1.4 Conscience de la succession signifiante et problématique des contextes

Incontestablement, des paragraphes argumentaires solides, centrés sur une occurrence (riche de possibilités analytiques et descriptives, de référencements bibliographiques, de comparaisons justifiées, de documentation par les sources et d'appropriation problématique), ont tiré les copies vers le haut. Et ce fut particulièrement le cas quand chaque partie regroupait trois ou quatre de ces études monographiques approfondies. Considérons qu'en regard du temps imparti, trois parties permettent ainsi de déployer les horizons, les points de vue, les synchronies. Car la dissertation d'histoire de l'art reste, à l'agrégation, une proposition qui tient compte de l'ensemble des moments qui se succèdent dans la chronologie arrêtée par la question. Et le respect de cet attendu est essentiel. Traiter le sujet sur dix ou vingt ans, quand la question se déploie sur 80 ans, est tout à fait irrecevable. Une réflexion qui s'étend sur huit décennies, soit près de quatre générations au moins, n'est en aucun cas résumable à une seule position artistique, à une seule situation topique des acteurs, à un seul contexte global, rapporté bien souvent à celui de la prise de conscience de l'urgence d'une action écologique.

A cet égard, la succession des conditions socio-économiques, politiques et culturelles des décennies que parcourait la question au programme n'a semble-t-il été considérée en détail que par une fraction de candidats, alors que les bonnes synthèses universitaires (à commencer par P. Milza & S. Bernstein) portant sur l'évolution du monde contemporain sont particulièrement accessibles. A l'appui de la bibliographie spécifique, elles permettent de prendre conscience de la diversité des aspirations, des engagements et des imaginaires qui s'affrontent, s'associent ou fusionnent depuis les années 1960. Préalable à toute réflexion en histoire de l'art, la conscience de la diversité des contextes permet d'envisager une problématisation qui repose tout autant sur les ruptures que sur les continuités de positions et de point de vue, en conservant à l'esprit ce qui motivent les unes et les autres.

2. Appréciation du sujet : caractères rédhibitoires

Le sujet proposé à l'attention des candidats était ainsi formulé : *La nature comme objet d'exposition de 1960 à nos jours : une conscience écologique de l'art*. Il impliquait que chacun des termes qui le composait, sans prendre le pas sur les autres, s'inscrive dans une synergie problématique elle-même située dans une évolution historique précise se développant sur plus de huit décennies. La problématisation à laquelle il devait donner lieu pouvait être centrée sur une des trois notions clés (nature, objet d'exposition, conscience écologique de l'art) sans exclure les deux autres. Une conscience écologique de l'art avait-elle procédé de l'exposition de la nature conçue comme un objet, que l'on retienne l'acception matérielle de la notion d'objet ou son caractère d'objet d'étude ? La nature, en tant qu'idée philosophique ou empirique (objet de science naturelle, principe vital ou recomposition idéologique) s'était-elle imposée comme une valeur écologique à l'appui des dispositifs et mutations de l'exposition artistique ? Une écologie de l'art, en tant que conscience propre et distincte de l'écologie scientifique et/ou politique, a-t-elle émergé au cours de ce processus d'interférence de l'action artistique sur la sphère sociale ? L'idée même d'écologie s'en était-elle trouvée modifiée ou bouleversée par l'incidence des artistes, contribuant ou non à reconfigurer l'idée contemporaine de nature ? L'action artistique avait-elle contribué à distinguer ou à rapprocher cette idée contemporaine de nature d'une définition fétichiste et édénique associée au mythe de création originelle, ainsi qu'aux qualités primaires, intactes et authentiques supposées bénéfiques en regard de l'œuvre de culture et de civilisation ? De même, comment la conscience écologique a-t-elle influencé les formes, les attitudes et les approches artistiques ? Dans ce cadre, interroger la conscience écologique de l'art revenait peu ou prou à identifier l'exposition artistique comme un processus déterminant ou non dans l'actualisation ou la métamorphose de l'idée de nature à l'époque contemporaine, que l'on envisage des attendus d'ordre esthétique, politique, éthique, économique ou sociologique.

Au-delà des prestations inachevées ou non préparées par un effort de révision et d'entraînement effectif, hélas trop souvent invalidées par une expression française plus qu'approximative, le principal caractère des copies qui n'ont pas emporté l'adhésion du jury tient au fait que le sujet et les notions qui le composent sont perçus comme des évidences, générant des postulats plutôt que des questions. Quelques vagues lieux communs empruntés au débat écologique et à la conviction naïve d'une nécessité qui serait partagée par tous ne peuvent pas déterminer un plan démonstratif. Dans le cadre de cette épreuve, les questions qui sont posées par le sujet ne relèvent pas d'un débat de société général mais d'une conscience artistique spécifique, étudiée et identifiée patiemment à l'appui d'une consultation bibliographique non moins spécifique. De fait, une appropriation efficace et compréhensible du sujet ne peut pas conduire à une approche strictement chronologique et démunie d'articulation démonstrative associant une diversité de points de vue. Il n'est pas bénéfique au raisonnement que ces points de vue ou angles d'approche adoptent une position radicale ou militante – l'exercice, quel que soit le sujet, ne relève ni du manifeste ni de la profession de foi idéologique, pour la raison très simple que son objectif est avant tout d'étudier les évolutions et involutions des idées et conceptions qui se font jour dans l'exploration d'un corpus diversifié de multiples points de vue : lieux, dispositifs, contextes, personnalités, aménagement de l'action et réflexion de l'ensemble des acteurs des mondes de l'art (H. Becker) sur près de quatre générations.

Ainsi, il n'est pas raisonnable d'affirmer que la nature comme objet d'exposition ne peut se concevoir qu'en plein air ; que la nature ne serait assimilable qu'à la matière sans distinguer dans ce concept quasi-total, des catégories ; de soupçonner les médiums artistiques de dénaturer les enjeux écologiques en stigmatisant des interventions *in situ* coupables de négliger leur empreinte carbone ou le principe d'économie d'énergie ; de dresser des tableaux simplistes et mélancoliques de la disparition de la nature identifiée à une forêt primaire sous les yeux attristés de l'artiste ; de faire de la photographie, de la vidéo et de l'architecture des arts « propres » à l'encontre du Land art ; d'associer la scène et l'action artistiques des années 1960 à des préoccupations essentiellement esthétiques en forgeant un clivage absurde avec l'art actuel supposé conscient des urgences écologiques ; d'identifier les années 1960 à une liberté retrouvée des artistes libérés des ateliers et des galeries et enfin confrontés à une nature définie comme entité non conditionnée par l'humain et indépendante ; d'attribuer a priori une responsabilité écologique à l'artiste – ou un rôle de responsabilisation forcé – en quelque situation ou contexte que ce soit, sans recourir à la moindre documentation.

Pour le plus grand nombre des copies qui ont été évaluées en-dessous de la moyenne, le jury a relevé une résistance ou un refus à l'étude des glissements progressifs des enjeux de contexte en contexte, soit un refus de prendre en compte un attendu essentiel de la dissertation d'histoire de l'art : déployer un sujet dans la succession chronologique de contextes très différents depuis les années 1960. Du point de vue des occurrences sélectionnées, ces copies ont fait un usage extensif d'exemples empruntés à des manuels généraux d'art de l'époque contemporaine plutôt qu'à la riche bibliographie proposée dans le cadre de la publication du programme.

3. Appréciation du sujet : qualités complémentaires des copies

Certaines copies évaluées au-dessus de la moyenne se sont quelquefois appuyées sur des questionnements trop généraux qui ne tiennent pas compte de la nécessaire triangulation problématique induite par le sujet (Comment les artistes ont-ils contribué à construire une conscience écologique depuis 1960 ? En quoi la nature peut-elle devenir un objet d'exposition ?). Mais leur qualité générique tient à la prise en compte des contextes se succédant depuis la seconde guerre mondiale et aux reconfigurations des concepts et des dispositifs que celle-ci a déterminé. Se rapprocher de la nature à l'appui de modalités réinvesties est bien différent d'une découverte ex nihilo, et le seul fait de penser cette distinction témoigne d'un candidat qui a réfléchi à la question au programme. L'alerte, le militantisme politique, la substitution de l'action au dialogue, le décentrement (ou la relativisation, toujours inquiétante) de l'homme au bénéfice d'une véritable conscience écologique procèdent de ce contexte. Ces positions restent toutefois des actions, et ne constituent en rien des postures. De fait, il ne paraît guère équitable de relativiser le courage manifesté par les générations d'artistes qui inventent l'art contemporain dans sa fonction socio-politique et culturelle, hypothéquant souvent leur survie économique et sociale, explorant au risque de leur réputation et de leur attractivité des dispositifs adéquats mais bien peu adaptés à la société médiatique et à la promotion artistiques : actions, déplacement et immersion topographique ; geste minimal et éphémère ; dénonciation de l'artefact, intégration des problématiques sociales et scientifiques ; révélation périlleuse de la vulnérabilité environnementale dans le contexte immobilier des Trente Glorieuses.

Si l'on considère le groupe des copies satisfaisant les attendus élémentaires d'une copie d'agrégation, il faut signaler la prise en considération de la bibliographie par les candidats, épaulant le plus souvent (et logiquement) une compréhension réfléchie du sujet. Est caractéristique de cette préparation sérieuse et méthodique le fait d'appuyer l'introduction des parties sur des ouvrages qui synthétisent un état de la question, à différents moments de la chronologie envisagée. Pareille connaissance des ressources permet d'envisager des contradictions essentielles à la relativisation des points de vue de sens commun, par exemple : en quoi exposer la nature comme objet ne serait-il pas éthique ? De quoi se compose l'exemplarité qui en procède ? Quelle cohérence entre art et écologie ? L'art est-il habilité à définir, guider ou même nourrir une conscience écologique ? La fonction de la conscience écologique de l'art ne serait-elle pas plus esthétique que politique ? Quelles relations politiques et critiques la conscience écologique de l'art est-elle amenée à construire avec les institutions ?

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

Sujet : INDICES

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

- **Document 1** : Felix Gonzáles-Torres, *Sans titre*, 1991
Panneau d'affichage, dimensions variables selon les installations
Manhattan, angle de la 11e et de la 38e avenue
Vue de l'installation photographique (20 février -18 mars 2012)
- **Document 2** : Thomas Demand, *Junior Suite*, 2012
Impression couleur sur Dibond montée sur plexiglas, 140 x 115,3 cm
- **Document 3** : D'après Sôsos de Pergame, *Restes du banquet* (ou *La salle non balayée*), IIe siècle av. J.-C.
Fragment de mosaïque provenant de la Vigna Lupi à Rome, 405 x 41 cm
Musées du Vatican, Rome

Le nombre de candidats et candidates ayant composé à l'épreuve de pratique plastique accompagnée d'une note d'intention est de 196. La moyenne se situe à 7,2 et les notes sont comprises entre 1 et 19. Sur les 196 réalisations, on compte 40 productions comprises entre 9 et 19.

Présentation du sujet

Le sujet de la session 2022 prend la forme d'un dossier comprenant un intitulé et trois documents iconographiques légendés. L'énoncé de l'épreuve : « **INDICES** », et à traiter à partir des documents fournis :

- une photographie de Félix Gonzáles-Torres, *Sans titre* (1991) représentant un lit défait sur un panneau d'affichage placé au cœur de Manhattan
- une photographie de Thomas Demand, *Junior Suite* (2012), reconstitution en papier du dernier repas de Whitney Houston décédée le 11 février 2012, retrouvée morte dans sa baignoire au Beverly Hilton Hotel. L'enquête a conclu qu'il s'agissait d'une mort accidentelle (overdose médicamenteuse suivie de noyade).
- la copie d'une mosaïque de Sôsos de Pergame provenant de la Vigna Lupi à Rome au IIe siècle av. J.-C., les *Restes du banquet*, appelée aussi *La salle non balayée*, elle figure les restes d'un repas répartis sur le sol.

Le sujet accompagné de la mention : « Vous proposerez une réalisation bidimensionnelle articulant l'intitulé ci-dessus avec tout ou partie du dossier documentaire » autorise le candidat à prélever les éléments du corpus qui lui paraissent devoir l'être. Cette mention ne doit pas être considérée comme portant l'obligation de prélever un détail par document ou plusieurs détails parmi les trois documents. Elle invite à réfléchir l'articulation de l'ensemble des éléments du dossier et à envisager la nature des prélèvements possibles, iconique, sémantique ou conceptuelle.

Analyse du sujet

Définition de la notion : « Une image frottée de réel » (Roland Barthes, *La Chambre claire*, 1980)

Le sujet invite à réfléchir sur la notion « d'indices », notion récurrente dans le champ des arts plastiques et notamment de la photographie. L'indice est selon la définition du CNRTL : « un signe qui révèle l'existence d'une chose. ». Le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales évoque pour exemples les signes visibles ou invisibles de la chasse : voies de la nuit, empreintes, plumes et crottes pour les animaux, traces de sang des animaux blessés, autant de signes permettant à un chasseur de supposer les actions de tel ou tel animal. Dans le domaine du droit, l'indice désigne un crime, un méfait, un fait connu qu'un raisonnement inductif tend à établir comme preuve. Mais qu'en est-il de la notion dans le champ des images et plus précisément dans celui des arts plastiques ?

On attribue volontiers au philosophe Charles Sanders Peirce la définition de l'indice comme un signe non conventionnel fondé sur un rapport de contiguïté avec la réalité signifiée (l'empreinte d'un pied sur le sable, la fumée pour le feu, les traces de balle pour un coup de feu). Selon les principes du philosophe et sémiologue, trois catégories de signes sont utilisées pour représenter, remplacer ou évoquer la réalité d'un objet ou d'une personne : les indices, les symboles et les icônes. Si les indices agissent sur le mode de la présence réelle immédiate, les symboles rompent avec l'analogie en regroupant des signes arbitraires codés pendant que les icônes n'établissent plus aucun rapport de ressemblance et mettent à distance le réel. C'est donc par un contact direct, une empreinte, une trace, que la réalité peut se dessiner en creux dans la représentation.

Plinie l'Ancien a fixé les origines de la peinture et du portrait dans son *Histoire Naturelle* : l'histoire du potier Butades de Corinthe et de sa fille Dibutade a en effet permis de fixer l'image d'une personne par le dessin de son ombre projetée et par le moulage en terre de son visage. De ces contacts indiciels serait donc née la représentation dont le principal pouvoir est celui de maintenir présent un être absent, supposant d'ores et déjà un lien indéfectible avec la mort et le deuil qui accompagnent la disparition de l'être cher. Entre présence et absence, registre du visible et de l'invisible, l'indice conserve une trace de l'être disparu (dessinée ou argillée comme dans le dernier autoportrait de Marcel Duchamp, *With my tongue in my cheek*, 1959).

Une autre origine de l'indice est à chercher dans les sources judéo-chrétiennes : le mythe fondateur du visage pour la culture occidentale, la Sainte Face ou le Voile de Véronique (Sainte Véronique appose un voile sur le visage du Christ souffrant : la *vera icona*), figures plastiques qui comme dans le mythe plinien, viennent combler une perte, suppléer une absence et s'imposent dès lors comme une interface entre le visible et l'invisible.

Si la notion d'index contamine les mythes fondateurs de la représentation, Roland Barthes lui-même la manipule en 1980 dans *La Chambre claire* : l'essence de la photographie est de ratifier, de valider ce qu'elle représente, elle n'invente pas, elle est l'authentification même. « Toute photographie est un certificat de présence. Ce certificat est le gène nouveau que son invention a introduit dans la famille des images ». La célèbre phrase : « La Photographie ne remémore pas le passé, elle atteste que cela que je vois, ça a été » nous met à la fois sur la voie de la certitude mais aussi sur les traces de la disparition du sujet. Rosalind Krauss, également associée à la notion d'index dans le champ photographique avec son article *Notes on the Index, Seventies Art in America* publié en 1977 dans la revue *October* fondée un an plus tôt, propose un nouveau paradigme artistique à même de penser le champ élargi des pratiques des années 1970. Si la photographie opère dans l'ordre de la trace ou de l'empreinte, elle est le complément indispensable de formes d'art également indicielles comme le Land Art, le Body Art ou la performance, une image capable de transmettre une action passée qui ne pourra plus se reproduire de la même façon.

Lien avec les documents

En comparant les définitions de l'indice et de l'index aux documents proposés, on peut établir un prolongement d'idées et de démarches sur lequel le candidat ou la candidate peut construire son propos. Entre le 20 février et le 18 mars 1991, vingt-quatre *billboards* ou panneaux publicitaires new-yorkais, sont monopolisés par l'artiste américain d'origine cubaine Felix Gonzáles-Torres. Dans ces gigantesques toiles commerciales, une même photographie en noir et blanc représente un lit vide dont les oreillers et les draps ont conservé les traces des corps. L'image souligne à la fois la présence et l'absence d'un couple au moment où l'artiste vient de perdre son amant Ross des suites du Sida. À travers l'image agrandie de ce lit projeté dans l'espace public et afin de sensibiliser les new-yorkais à cette maladie mortelle, Gonzáles-Torres nous propose une mise en abîme du mythe de Dibutade ou du « ça a été » barthien, jouant le fait que toute photographie se donne comme objet mémoriel de la disparition du sujet.

Héritier de la scène de genre, Thomas Demand propose une reconstitution du dernier repas de Whitney Houston, morte d'une overdose dans une chambre d'hôtel de Beverly Hills en 2012. Travaillant sur les notions d'écart et de mimétisme, l'artiste a mené l'enquête et a fabriqué à partir de papiers colorés cette dernière scène, comme on fait une reconstitution policière pour chercher des indices et une réalité de faits. En jouant l'indice photographique (dans son cas, photographie d'une maquette), l'artiste témoigne de la puissance visuelle de l'indice et de son aspect sensationnel : la vraie photographie de la chambre avait déchaîné les passions sur les réseaux sociaux.

Citée par Pline l'Ancien dans son *Histoire Naturelle*, l'œuvre la plus connue de Sôsos de Pergame serait cette mosaïque nommée *asarotos oïkos*, « la chambre mal balayée » connue par une copie du II^e siècle av. J.-C. Relevant des arts de la mémoire de Cicéron (*Rhétorique à Herennius*, traité antique), la mosaïque pourrait constituer l'une des règles fondamentales pour se souvenir d'un événement passé basé sur une « mnémonique architecturale ». Cicéron prend l'exemple du poète Simonide de Céos qui chante lors d'un banquet la victoire de l'athlète Scopas. A peine est-il sorti de la maison que le toit s'effondre sur les convives, les tuant tous. Les corps des victimes, broyés, sont défigurés, leurs familles elles-mêmes ne peuvent les reconnaître. Simonide, seul convive survivant, peut les aider : se rappelant la place occupée par chacun autour de la table, le poète permet ainsi leur identification et donc leur inhumation. Il en tire une mnémotechnie fondée sur le classement et l'ordre des souvenirs : à partir de l'association établie entre une place à table et le souvenir d'un convive et de ce qu'il mangeait, Simonide imagine une méthode reposant sur une analogie spatiale, où l'esprit visualise un emplacement (*locus*) et une image associée agissante (*imagines agentes*) qui frappe notre esprit. Citant Cicéron : « L'ordre des lieux conserve l'ordre des choses ; les images rappellent les choses elles-mêmes. Les lieux sont les tablettes de cire sur lesquelles on écrit ; les images sont les lettres qu'on y trace », la mémoire relève bien de l'indice et de nos efforts de reconstitution. La mémoire artificielle fondée sur des lieux et des images est comme nous le montre la composition de la mosaïque une mémoire ordonnée qui ressemble à un inventaire. Cette image, qui met à nouveau l'absence en évidence, fonctionne selon la rhétorique de la perte et du manque et témoigne de la disparition de ceux qui vivaient en ces lieux. Véritables portraits *in absentia*, les restes du banquet laissent imaginer la manière dont ils habitaient intimement ces espaces ou mangeaient dans cette salle. Dans la tradition des vanités ou des *memento mori*, ce type d'image mémorielle insiste aussi sur l'anéantissement de la réalité.

Telles sont les références et les questions sur lesquelles ouvre le sujet : l'intitulé formulé au pluriel convoque entre autres la mort, la disparition, l'absence, l'intime, la vie privée, la médiatisation, l'objet, le quotidien, le décor, le référent et l'authenticité d'une action. Le sujet exige d'adopter une distance critique sur l'index et la trace et de définir l'acte de laisser des signes pour en tirer matière à réflexion. Trop souvent, cet effort de définition a été oublié, au prix d'une confusion entre appropriation conceptuelle et reproduction des documents, entre acte de création et acte de reproduction systématique. Quelques notions plastiques pertinentes ont cependant été repérées : l'impression, le moulage, l'effacement, la disparition, des notions qui font écho à l'analyse de notre sujet.

Traiter le sujet

Rappel du cadre et des modalités de passation de l'épreuve plastique d'admissibilité

À l'instar des rapports de jury des précédentes sessions, il convient préalablement d'indiquer à chaque candidat et candidate que les modalités de passation de l'épreuve sont définies par des consignes précises et sont encadrées par des textes officiels qu'il convient de connaître.

Attendus de l'épreuve

Si cette épreuve consiste en la réalisation d'une production plastique bidimensionnelle, accompagnée au recto d'une note d'intention, il est attendu du candidat qu'il opère des choix éclairants quant à sa saisie des éléments du sujet. Ils alimenteront la force de conviction de sa réponse autant que sa singularité : ces choix s'illustrent d'une part dans la réalisation bidimensionnelle affirmant un parti pris plastique et artistique lisible attestant de la maîtrise des moyens plastiques engagés et, d'autre part, à travers la note d'intention qui cristallise le travail de conceptualisation de la démarche.

La réalisation plastique

De nature bidimensionnelle, la réalisation plastique a pour finalité de répondre manifestement au sujet de la session (l'intitulé associé au corpus de documents iconographiques et/ou textuels). Composée au format portrait ou paysage, elle mobilise une ou plusieurs techniques (picturale, graphique, pouvant inclure le collage, associer diverses techniques, des moyens traditionnels et numériques) dont l'emploi est vecteur de sens et n'est donc en rien anodin.

La réalisation plastique est également le reflet d'une expression plastique cohérente et conscientisée ayant préalablement interrogé le sujet dans toute sa complexité.

De ce fait, elle nécessite de la part du candidat de développer un axe de réflexion qui prenne suffisamment de distance critique pour être en mesure de répondre efficacement au sujet. Sans quoi, le candidat se risquerait à tomber dans une réponse simpliste et littérale, dénuée de finesse dans l'analyse et dans la mise en œuvre plastique. Encore cette année, nombreux ont été les candidats ou les candidates qui ont escamoté le sujet se contentant d'opérer des prélèvements prétendument narratifs compilés les uns aux autres (objet, couleur, forme, composition). Ce butinage d'un document à l'autre a conduit fréquemment à dresser, un inventaire servile des objets présents (une salière, un verre, une canette, une nappe, un soliflore, une fleur, le squelette d'une sardine, un lit, un oreiller, une voiture, un immeuble, un panneau d'affichage, un feu de circulation, etc.). Au regard de l'intitulé « Indices », il eut été judicieux d'être vigilant quant au fait de se focaliser sur ce type d'éléments flagrants qui conduisaient trop souvent à un fléchage convenu de la pensée et de la pratique, et fatalement à un effet de « placage » de ces documents.

La réalisation plastique questionne et traduit dès lors la manière dont le candidat s'est emparé du sujet. A la fois claire dans sa mise en œuvre et identifiable dans son interprétation, la production plastique est éloquente (avant même de parcourir le contenu de la note d'intention).

À titre indicatif, de nombreux candidats ont réduit naïvement le traitement du sujet à l'idée d'enquête, d'énigme, de jeu de pistes (comportant des traces et des empreintes) auxquels auraient soi-disant dû se livrer les membres du jury pour décoder la réalisation, apportant il va s'en dire à l'ensemble plus de confusion et de désordre qu'autre chose. A contrario, la majorité des candidats qui ont obtenu une note au-dessus de 14 a systématiquement défendu un parti pris lisible, radical et affirmé, s'affranchissant volontiers - et avec un enthousiasme perceptible - du prélèvement gratuit ou du collage visuel par analogie.

Certaines réalisations sibyllines restaient confuses de bout en bout et évacuaient étrangement tous questionnements plastiques et artistiques laissant les jurys sceptiques quant à la qualité de la préparation des candidats. A titre d'exemple, le support sur lequel travaille le candidat a rarement été interrogé au regard du sujet pour ses qualités matérielles, sensibles, plastiques ou sémantiques. A titre indicatif, les candidats ou les candidates ont composé cette année sur différents types de papier, sur du carton, sur un panneau de bois, sur un panneau d'isorel, sur du plexiglas et du rhodoïd. Si lors de cette session, une majorité de candidats a eu recours à du papier, il pouvait être attendu que la couleur de la feuille ou le grammage du papier soient interrogés et non pas choisis arbitrairement. Ces premières attentions plastiques sont précieuses et signent la capacité du candidat à s'affranchir d'une trame de création « clés en main ».

À ce manque d'adaptabilité s'ajoutent régulièrement des maladroites techniques et des effets de composition globalement artificiels qui ne questionnent que trop rarement le format rectangulaire et la composition dans un format « Grand Aigle ». Ces manques sont autant d'indicateurs qui laissent présumer d'une pratique de l'art occasionnelle, voire inexistante. Si cette épreuve ne vise pas l'excellence d'une maîtrise technique, elle doit permettre de discriminer parmi les candidats ceux dont la pratique, robuste, inventive et de haute tenue sait dans le même temps se transmettre et s'expliquer. Cette articulation constitue bien évidemment l'une des difficultés inhérentes au concours, mais également sa spécificité. Il y est autant question de savoirs-faire avérés en matière d'expression plastique, que de leur présentation, autant question de création que de médiation en quelque sorte. En cela cette épreuve sonde évidemment certains aspects du métier de professeur d'arts plastiques (s'exprimer sur sa pratique ou celle d'un artiste) et revêt une ambition professionnelle indiscutable quoique sous-estimée par certains.

La note d'intention

Il est attendu du candidat qu'il fasse résolument preuve d'un esprit de synthèse ainsi que de véritables qualités rédactionnelles argumentatives ancrées, sans ambages, dans les préoccupations de la pratique. L'objectif de la note d'intention est de nourrir l'appropriation par le lecteur de la réalisation plastique et de circonscrire la démarche artistique engagée (méthodologie retenue, choix plastiques, ancrage artistique et théorique).

Formellement, elle doit être rédigée (pas d'abréviation, ni de mot-clé) lisiblement et présentée soigneusement (sans ratures, ni biffures, ni ajouts en marge). Stylistiquement, cet écrit clair, rigoureux et méthodique, est le fruit d'un travail de la pensée. Il peut être structuré en paragraphes, et ne laisse nullement la place aux digressions. L'entière maîtrise de la langue est requise (accord, accentuation, orthographe, ponctuation, majuscule) et la relecture est indispensable. L'emploi d'une terminologie spécifique empruntée au lexique des arts plastiques et plus largement du champ de la création est attendu pour qualifier les opérations plastiques et sonder au plus près la démarche engagée.

Dans la mesure où cette note d'intention a véritablement vocation à « permettre de justifier les choix, modalités et références mis en œuvre dans [la] réponse », le candidat ou la candidate doit indiscutablement faire mention d'un (ou plusieurs) document(s) iconographique(s). Le but étant de revenir sur la manière dont le document a pu résonner et être articulé à la pratique, ainsi qu'à la réflexion, non pas simplement pour questionner le sujet mais pour y répondre légitimement.

Force est de constater que de nombreuses notes d'intention cette année n'ont pas été conformes aux attendus de l'épreuve tant sur la forme que sur le fond. Peu opérantes, peu convaincantes, peu éclairantes, elles relevaient plus du commentaire oral que d'une structuration développée de la pensée. Certains candidats ont adopté un ton inapproprié, proche du récit narratif et ont rédigé, faute de préparation, une note d'intention totalement étanche à ce qui se jouait plastiquement. La plupart des candidats se sont contentés de décrire la production sans conceptualiser le sujet et en dressant la plupart du temps l'historique de la réalisation. D'autres encore ont fait l'usage d'écrits employant des formules ampoulées, pseudo-savantes et plus rarement des tournures poétiques s'éloignant de l'objectif de clarté exigé. D'autres candidats ont cru bon de procéder à une analyse successive des documents iconographiques du corpus. Il est important d'insister sur le fait que ce choix n'est pas pertinent et n'est pas exigé non plus, l'objectif central étant d'explicitier la démarche plasticienne et d'objectiver les choix retenus.

À ce titre, l'emploi de références artistiques (et/ou théoriques) annexes doit servir le propos. Il est en effet inutile de réaliser un listing de références pouvant graviter thématiquement autour du sujet, ni même d'indiquer à quel panthéon d'artistes le candidat rend hommage. Par un système d'analogie, des candidats ont employé maladroitement la formule « à la manière de » pour établir une passerelle entre leur démarche et la démarche d'un artiste.

Le jury a pu constater que quelques candidats ou candidates se sont évertués à référencer le travail exhaustivement, en mentionnant le prénom et le nom de l'artiste, le titre de l'œuvre, la datation, la technique utilisée et parfois le format, ainsi que la localisation. Ce sont précisément ces candidats qui ont explicité avec le plus de discernement et de conviction l'apport des références. Ce sont ces mêmes candidats qui ont fait appel de manière très fluide et habile à des références théoriques explicitées et bien articulées.

Nous attirons enfin l'attention sur le risque d'utiliser des références parfois focalisées sur un unique médium ou sur un seul courant de l'Histoire de l'Art. Si la note d'intention permet d'examiner sous un autre angle la pertinence de la réponse au sujet, elle sonde également en filigrane l'étendue de la culture artistique que le candidat ou la candidate a su mobiliser avec parcimonie.

Le jury souhaite rappeler la nécessité d'une préparation qui convoque à la fois la mise en œuvre d'un savoir-faire plastique et l'imprégnation d'une culture solide. À ce titre, l'exigence du concours nécessite de manipuler des références théoriques (philosophes, historiens, critiques d'art, commissaires d'expositions, écrits d'artistes), artistiques et culturelles (théâtre, danse, musique, littérature, mode, design, architecture, cinéma, etc.) potentiellement éclectiques.

5. ADMISSION

5.1. RAPPORT SUR L'ÉPREUVE DE PRATIQUE ET CRÉATION PLASTIQUES

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

Analyse des termes du sujet

Le sujet proposé cette année s'intitulait « Construire des mondes ». Il invitait les candidats à développer une démarche artistique au regard des enjeux contemporains des arts plastiques.

« [...] c'est le lien de chaque œuvre avec le monde, mais aussi les relations entre chaque idée ou fragment d'œuvre et les fragments d'autres œuvres. Il s'agit de prendre position dans l'espace [...] devenu un podium depuis lequel s'adresser au reste de la cité et instaurer un dialogue. En appréhendant le réel au moyen des questionnements de l'art sur le présent, il devient possible d'imaginer des futurs. »

Abdellah KARROUM, in *Notre monde brûle*, Palais de Tokyo, 2020, p.17

« Construire »

Etienne Souriau définit le terme « construire » comme le geste de « réaliser un tout complexe par assemblage de ses parties : plus particulièrement, bâtir un édifice. La *construction* est soit l'action de construire, soit son résultat, c'est-à-dire la chose réalisée, l'édifice bâti. » Dans son rapport à l'œuvre d'art, ou « dans quelque domaine artistique que ce soit », elle « est l'agencement des éléments de l'œuvre entre eux. Elle est donc très voisine de la *structure*, et ces deux termes ont d'ailleurs même radical (latin *struo*, disposer par couches, assembler en un certain ordre, bâtir). Mais une nuance sépare les deux termes. La *structure* est cette organisation interne telle qu'elle existe dans l'œuvre achevée, où on peut constater objectivement sa présence et la dégager par analyse de l'œuvre. La *construction* est ce même ensemble de relations entre les éléments, mais en tant qu'il est présent dans le processus créateur de l'artiste, à travers le déroulement temporel de son travail ; c'est aussi l'action de l'artiste pour établir cet agencement, disposer ces relations selon leur principe, les mettre en œuvre ; et même, parfois, la manière dont il s'y est pris pour les concevoir ou les réaliser. »¹

« Mondes »

Le monde est défini selon trois sens possibles par Etienne Souriau :

« I - Le monde dans l'art

Le monde, entendu soit comme l'ensemble des parties de la planète Terre, soit comme l'Univers dont la Terre fait partie, a fait l'objet de multiples représentations artistiques, selon les géographies ou cosmographies propres aux différentes époques. [...]

II - Le Monde, œuvre d'art

Considérer la beauté du monde comme une marque de la création divine [...]

III - Le monde de l'œuvre d'art

1 / Sans doute est-il donné à toute œuvre d'art digne de ce nom de faire advenir à la vérité de son apparaître un monde, qui lui assigne une certaine place et peut-être un certain destin [...] Elle « installe un monde », c'est-à-dire une histoire.

2/ L'œuvre d'art, de plus, chaque fois qu'elle est représentative, pose un monde : celui qu'elle représente (et qui n'est pas nécessairement le monde réel), l'univers de l'œuvre, sa *diégèse*. »²

¹ Etienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, 2010, p.487

² Etienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, 2010, p.1080

Les candidats étaient invités à mettre en synergie les composantes du sujet avec les documents et les œuvres adjoints au corpus afin de permettre au jury d'apprécier leur capacité à donner du sens aux terminologies tout en faisant état d'une assise forte de connaissances en arts plastiques. Ainsi, le simple énoncé de la définition des termes apparaît insuffisant. Il s'avère parfois que les candidats restent en difficulté pour développer un propos argumenté et étayé par une approche théorique, conceptuelle et culturelle. C'est bien ce point, l'agilité cognitive et pratique, auquel il convient de prêter attention. Ce que le sujet met en évidence, c'est le dialogue et les résonances entre microcosme et macrocosme, entre ce qui relève de la réalisation et ce qui renvoie à la représentation. Les formes possibles du monde questionnent ce qui peut être circonscrit et ce qui peut être construit. Le corpus était constitué de quatre œuvres et d'un extrait de texte. Ils affirmaient ensemble des partis-pris sensibles des artistes et des auteurs. C'est le maillage et le tissage de l'ensemble qui doit être appréhendé par le candidat pour donner du sens à sa démarche.

- **Document 1 :**

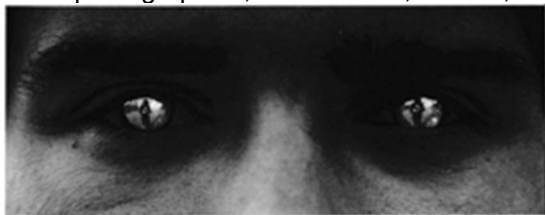
« Les versions physique et perceptive du monde qu'on a mentionnées ne sont que deux parmi la grande variété qui existe dans les nombreuses sciences, les arts, la perception et le langage ordinaire. Les mondes sont faits en faisant ainsi des versions avec des mots, des nombres, des images, des sons, ou tout autres symboles de toutes sortes dans n'importe quel médium ; et l'étude comparative de ces versions et visions autant que de leur construction est ce que j'appelle une critique de la construction du monde. »

Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, Paris, Folio essais, Gallimard, 1978, p.135

L'extrait du texte de Nelson Goodman questionne le sens et les formes plurielles du monde. Il invite à avoir un recul critique et esthétique sur sa construction qui traduit de multiples versions et de nombreuses visions. Les candidats étaient ainsi invités à ouvrir le champ de la perception au-delà de l'approche physique et perceptive, et ainsi à conduire la démarche vers une investigation plastique et artistique. Il est donc nécessaire de faire preuve de sérendipité et de proposer de découvrir dans la production ce qui était là sans le savoir, d'en prendre conscience, de réfléchir le geste d'apparition et d'émergence du ou des mondes construits.

- **Document 2 :**

Giuseppe PENONE (1947-), *Rovesciare i propri occhi* (Retourner ses propres yeux), 1970, de la série composée de 16 photographies, noir et blanc, 11 X26,4 cm chacun. Collection de l'artiste.



L'œuvre de Giuseppe Penone est une photographie en format paysage. Elle présente un plan rapproché des yeux de l'artiste qui en se « retournant » donne à voir le miroir du monde extérieur tel qu'il le perçoit. Fenêtre ouvrant l'artiste au monde, elle est également une forme autobiographique du regard de l'artiste quant à son propre statut et sur l'art. Deux mondes existants se reflètent, l'un toujours l'inverse de l'autre.

- **Document 3 :**

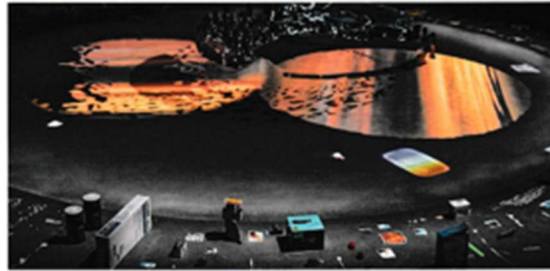
Pierre HUYGHE (1962-), *After Alife Ahead*, 2017, patinoire, béton, jeu de logique, sable, argile, nappes phréatiques, bactérie, algues, abeilles, paon chimérique, aquarium, verre noir occultant commandé, Conus textile, incubateur, cellules cancéreuses humaines, algorithme génétique, réalité augmentée, structure plafond automatisé, pluie, dimensions variables. Skulptur Projekte, Münster.



L'œuvre de Pierre Huygue invite à entrer dans les bas-fonds des espaces de la patinoire reconstituée. Au-delà de l'approche auto poétique, l'artefact de la patinoire est envahi par des organismes vivants, invasifs et intrusifs et il propose une réelle catharsis de la perception de ces cellules répulsives. L'artiste construit un écosystème, un monde assemblé de prélèvements et de fragments biologiques qui incubent dans l'espace.

- **Document 4 :**

Sarah SZE (1969-), *De Nuit en jour*, 2021, matériaux divers, dimensions variables. Fondation Cartier pour l'art contemporain. Paris. (Vue d'ensemble et détail).



L'œuvre de Sarah Sze dénote des mondes multiples, des petits mondes en tant que fragments de réel ou de particules d'histoires personnelles ou collectives. L'installation crée une forme de reconstitution ou de tissage englobant. La mise en abyme des mondes dans le monde traduit une déambulation poétique et sensible de la fragilité et du réel.

- **Document 5 :**

Document 5 : Ji-Eun YOON (1982-), *Avant le point du jour*, 2021, crayons de couleur, crayon, acrylique et sculpture sur bois, 37,8X107,6 cm. Galerie Maria Lund, Paris.



Avant le point du jour est une œuvre qui crée un entre-deux, un passage entre construction et déconstruction, « décomposition » et « composition »³, en tant que dialectique nécessaire à toute construction de monde. L'œuvre emporte le spectateur dans un « voyage vers l'inaccompli »⁴, tel un passage sensoriel entre les strates et les collisions d'un monde perpétuellement inachevé.

Questionnements :

Le sujet invitait à questionner la place de l'artiste dans le monde et en tant que créateur de mondes. La scène artistique interrogeant ces questions est relativement dense et tout candidat prétendant satisfaire aux épreuves de l'agrégation doit attester une réelle proximité avec l'actualité des arts plastiques. Un certain nombre d'expositions récentes ont exploré les multiples facettes de la relation de l'art au(x) monde(s) dont nous citons ci-dessous les principales, chaque candidat puisant par ailleurs dans sa culture personnelle : l'exposition de la Biennale de Lyon intitulée « Mondes flottants » interrogeait les mutations du monde vers des constellations ; les écrits de Nicolas Bourriaud dans « *Planète B. Le Sublime et la crise climatique* », tente de cerner ce que recouvre le sublime à l'ère de l'anthropocène ; l'exposition collective « Réclamer la Terre » au Palais de Tokyo portait sur la place de la nature dans le monde et dans l'art ; la série d'expositions du Centre Pompidou intitulée « Mutations-Créations » et plus particulièrement « Réseaux-Mondes », « Coder le Monde » et « Imprimer le Monde » qui visent à interroger les formes multiples de création du/des monde(s) et de ses mutations ; l'exposition programmatique du Cent Quatre-Paris « Énergies désespoirs un monde à réparer » traitait l'habitabilité du monde et les possibles réparations ou réhabilitations du monde par l'homme ; l'exposition « C'est pas la fin du monde, un point de vue sur l'art des années 80 » questionnait le « langage dans l'œuvre » et sa perte de « traductibilité universelle »⁵ ; l'exposition « Notre monde brûle » au Palais de Tokyo abordait notre rapport à l'environnement ; l'exposition « Toi et moi on ne vit pas sur la même planète », Biennale de Taipei invitée au Centre Pompidou-Metz invitait à découvrir les différentes versions ou perceptions de la Terre ; l'exposition « *Aurae* » de Sabrina Ratté à la Gaité Lyrique recréait des mondes fantastiques numériques, augmentés et virtuels, des atmosphères et des réalités mixtes ; l'exposition « Courants verts. Créer pour l'environnement » à la Fondation Edf et dont le commissariat était assuré par Paul Ardenne, auteur de « Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène », postulait l'artiste en tant que sauveur possible du monde ou du moins ayant une responsabilité engagée pour alerter et donner à voir le réel. Enfin, l'ouvrage « Habiter l'exposition. L'artiste et la scénographie » invitait à questionner l'exposition comme un monde à habiter.

³ « (...) faire le monde consiste à séparer et à réunir, et souvent les deux ensemble (...) » Nelson GOODMAN, *Manières de faire des mondes*, 2010, Paris, Folio Essais, Gallimard, p. 23.

⁴ « Voyager vers l'inaccompli » est le titre de dernière exposition parisienne de Yoon à la galerie Maria Lund.

⁵ Jean-Marc POINSOT et Catherine ELKAR, *C'est pas la fin du monde : un point de vue sur l'art dans les années 80*, Centre d'histoire de l'art contemporain, 1992, p.12.

Appropriation du sujet et développement

Les prestations les plus brillantes ont su tirer parti du sujet et des documents le composant afin de proposer une démarche plasticienne, singulière, sensible et engagée. Les candidats ont adossé leurs pratiques, souvent abouties et attestant d'une réelle recherche personnelle, à une culture disciplinaire de haut niveau, mettant en perspective les données inhérentes au sujet pour leur donner du sens. Néanmoins, pour de nombreux candidats, les enjeux du sujet restent encore peu développés. Il importe de mobiliser les concepts et les terminologies pour donner du sens par le prisme de la demande et des reproductions des œuvres composant le dossier. Certaines analyses restent vagues, peu argumentées, traduisant un réel manque de connaissances et de capacités à éclairer le propos.

Les candidats énoncent fréquemment la demande « Construire des mondes » mais en omettant de spécifier le terme, le geste ou l'action de construire. Par ailleurs, un resserrement formel et systématique du « monde » à la forme circulaire s'est imposé, oblitérant les potentialités du sujet. Si l'artiste crée des mondes, certains candidats ont eu des difficultés à dépasser ce postulat pour ouvrir sur les modalités d'appropriation incarnées et singulières du sujet ; et ainsi inviter à découvrir leur monde en tant que *topos* et *chronos* et dans ses variations anachronique, uchronique, dystopique, utopique, hétérotopique (Michel Foucault, conférence intitulée « Des espaces autres » en 1967.

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

Le projet dans le cadre de l'épreuve

Le jury a pu se plonger avant la venue du candidat dans des projets de formes, formats, techniques très variés. Rappelons qu'aucun attendu ne préexiste quant à cet objet indéterminé qu'est le projet, si ce n'est qu'il permette d'apprécier la capacité du candidat à éclairer une visée, des choix d'actions possibles en lien avec le sujet et les éléments du corpus ; qu'il informe sur un parcours de création plastique, et constitue une balise tout autant pour le candidat que le jury entre intention et réalisation.

Si certains projets traduisent de nombreuses hésitations, tâtonnements, et une avancée dans l'élaboration d'une pratique artistique, d'autres, plus figés parfois, offrent une approche uniquement esthétique.

Les candidats ont pu, également, s'ils le souhaitent et sur simple demande, utiliser leur projet pour soutenir leur exposé.

La réalisation

Les réalisations présentées cette année présentaient une grande variété, abordant et parfois combinant plusieurs techniques plastiques dans le cadre de cette épreuve : de l'installation à la performance, de la sculpture à la gravure, du dessin à la photographie, de la peinture à la vidéo...

La maîtrise technique reste néanmoins variable. Quelques candidats mobilisant à l'évidence une pratique qu'ils découvriraient pour l'épreuve, l'assise reste très incertaine voire artificielle. La maîtrise conceptuelle demeure fragile, certains candidats composant un propos désarticulé avec l'objet présenté, d'autres ne percevant pas les potentialités de leurs productions. Beaucoup ont développé des productions au sol, investissant l'espace de 9m² dédié pour l'épreuve. Si cela peut être pertinent selon la démarche engagée, il apparaît que dans de nombreuses productions, cela relève plus d'une occupation factice de l'espace sans lien réel avec le processus de création. De même, un nombre significatif de productions procédait à une utilisation formelle du cercle, directement inspirée des œuvres de Sarah Sze et de celle Giuseppe Penone sans questionnement quant à la reprise de ce motif

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

Le médium dans l'art contemporain se fait parfois exposition, ou lieu d'exposition, et l'installation elle-même peut être l'outil critique d'un accès à la création de mondes. Pour cette épreuve du concours, neuf mètres carrés au sol sont dévolus à chaque candidat, qui ne peut évidemment faire l'économie d'une réflexion sur l'occupation de cet espace, partielle ou intégrale. Penser le lieu, ses textures, son éclairage, voire même la présence proche des productions des autres agrégatifs est un témoignage d'une sensibilité à l'œuvre. Cela ouvre la pratique à la possibilité non seulement du regard mais de l'expérience et de la rencontre.

Ainsi, chacun se trouve-t-il rapidement confronté à plusieurs questions incontournables : où, dans ces 9m², la production doit-elle se situer et comment doit-elle occuper cet espace, au risque de l'exclusion du spectateur ? Peut-on tourner autour de la production ? Y a-t-il un point de vue privilégié ? Peut-on, doit-on pénétrer l'espace ? Comment signifier une invitation à déambuler, traverser, se rapprocher ? Est-il judicieux de laisser un objet de petite taille, présentant des qualités plastiques subtiles, au niveau des pieds du spectateur et donc loin d'un regard aspirant à s'en délecter ?

Autrement-dit, le candidat doit résoudre une tension inhérente au principe de monstration entre les impératifs de l'œuvre et ceux de sa réception. Le choix majoritaire cette année, opéré au détriment du spectateur, n'a pas toujours été judicieux. De nombreuses propositions se sont retrouvées inaccessibles, ce qui tout de même et sauf à considérer qu'il s'agisse d'un parti-pris affirmé, ne s'harmonise pas aisément avec le cadre d'une épreuve de concours. Ainsi du recours à un papier fragile, blanc ou de l'emploi d'un tissu qui se marquera immédiatement au passage du premier visiteur. En revanche, certaines pratiques *in situ* ont su jouer avec les qualités légèrement iridescentes du plastique placé au sol ou du scotch bleu fixant l'ensemble du recouvrement de l'espace de chaque candidat, ou même encore occuper l'espace jusqu'au plafond, transformant les mètres carrés en mètres cubes. Premier écueil, donc, pour ceux des candidats qui n'ont pas su trouver ou retrouver, lors de l'entretien, les limites de leur production, établir un échange entre celle-ci et le jury, équilibrer la définition d'un lieu d'élection, d'un écran et les nécessités de son appropriation par un public, dès l'origine du projet.

Le jury prend le temps d'une première découverte des productions en l'absence du candidat, et se trouve immédiatement confronté à la question du lieu, de son accessibilité, de l'organisation de la visibilité de ce qui est montré. Il se construit alors un réseau de questions auxquelles la rencontre avec le candidat est supposée apporter des réponses.

Dans cet espace réduit, les tables des jurys ont été placées en périphérie, centrées par rapport au côté, et, chaque fois qu'une hésitation subsistait, le candidat était invité à valider l'installation. Il était manifeste que certaines productions induisaient la place du spectateur, quand d'autres admettaient un placement multiple et le jury a apprécié que nombre de candidats aient « vérifié » la pertinence des points de vue ainsi déterminés. Dans certains cas, surtout quand l'œuvre occupait la totalité de l'espace au sol, la place du spectateur ne semblait pas pensée ce qui est particulièrement surprenant.

Les effets, le sens

Les effets conjugués de la production et de sa mise en situation dans l'espace de création de 9m2 doivent déboucher sur une ou des évidences de sens. Trop souvent les candidats sont restés distants par rapport à leur production, incapables de décrire clairement ce qu'ils ont eux-mêmes produit avec un vocabulaire spécifique précis et varié. L'exercice est double, il est à la fois question d'une prise de hauteur dans la capacité à dégager du sens, à témoigner d'une culture qui a nourri la réalisation mais il est tout autant nécessaire pour le candidat d'accepter la réalité de sa production, de voir ce qui est là, d'en vérifier la présence, d'en valider la résistance et la conformité par rapport au projet décrit, au-delà de l'exposé d'une intention dont il serait manifeste pour tous (le jury), qu'elle ne s'est pas traduite plastiquement.. Cette deuxième partie a souvent manqué, elle est pourtant au cœur de l'épreuve et doit catalyser tout le propos du candidat.

C- Capacité du candidat : à soutenir la communication de sa démarche artistique, à savoir la justifier et en permettre la compréhension au regard de pratiques, de démarches, d'esthétiques repérables dans le champ de la création (passage mieux écrit et plus qualitatif. A voir si certains des points qui y sont abordés et qui l'ont été plus haut ne devraient pas être présents seulement ici).

La grande majorité des candidats a produit un oral de soutenance qui répondait aux règles de l'épreuve. Ils se sont conformés aux 10 minutes de présentation et aux 20 minutes de questions en étant à l'écoute des jurys. Relativement rares sont ceux qui n'ont pas utilisé l'essentiel des 10 minutes. Quelques-uns ont dépassé ce temps et le jury leur a demandé de conclure. Il faut rappeler que ce cadre formel de l'épreuve est défini par un texte⁶ garantissant l'équité entre les candidats. Il ne peut être question de l'adapter.

Lorsque cela semblait utile ou demandé par le candidat, il était proposé aux agrégatifs deux ou trois minutes de mise en place (ne pouvant excéder 5mn) avant le début de la soutenance afin de présenter les productions vidéographiques notamment. Ce temps a parfois permis de voir comment le candidat réglait le dispositif de présentation et témoignait de la prise en compte de la place du spectateur dans la conception de sa production. Cela présageait de compétences appréciables pour un futur enseignant, à savoir l'observation, la prise en compte et l'adaptation de celui-ci vis-à-vis de conditions extrinsèques (matérielles, humaines, etc.) et de sa capacité à expliciter et clarifier ses actions et ses choix pédagogiques face à des élèves. De plus, nous attirons l'attention des futurs candidats sur leur position dans l'espace et la nécessité de se placer de manière à établir une communication apaisée, dont le but est de guider le regard du jury dans la découverte du travail, et évidemment très loin de celle d'un défi ou d'un affrontement.

Le jury a apprécié la politesse de certains candidats qui demandaient l'autorisation (toujours acceptée) de poser un objet sur leur table, d'utiliser un outil de mesure du temps (montre, chronomètre) pendant leur présentation ou de se positionner à tel endroit de l'espace. Cela présageait en effet souvent d'un entretien dans lequel ces candidats prendraient en compte les remarques ou les questions du jury dans un dialogue riche et réactif.

L'oral de présentation

La présentation de la réalisation est un moment crucial de cette épreuve. C'est la charnière articulant l'analyse du sujet et la problématique du candidat avec sa réalisation plastique. Elle va ensuite induire fortement les questions du jury lors de l'entretien. Le travail du candidat consiste donc à tisser des liens entre sa lecture du corpus au regard du sujet, la démarche visible dans le projet, et enfin, avec sa réalisation. Les meilleures prestations sont celles qui ont pu mettre à jour ce réseau de correspondances entre l'analyse, le projet, et les différents aspects plastiques et sémantiques de l'œuvre. Il est nécessaire que le candidat accorde une grande importance à ce moment. On peut voir l'entretien comme le ciment de cette épreuve permettant à l'édifice de tenir. Le sujet de cette session nous autorise ici à prendre la métaphore d'une construction. L'épreuve étant constituée de plusieurs parties, l'entretien de la soutenance peut alors, pour reprendre le terme de Nelson Goodman, être considéré comme une « version » de la pensée créative du candidat, au même titre que sa production plastique ; l'entretien venant ensuite compléter ces versions et ainsi créer la possibilité d'une critique de la performance du candidat.

Tout se rejoue donc constamment à chaque étape de cette épreuve. L'objectif de l'oral de présentation étant d'évaluer la capacité du candidat à voir une production plastique au moment où elle se fait, dans son mouvement même. Il est primordial que celui-ci puisse s'extraire de sa propre création et porter sur elle un regard distancié qui lui permettra de construire une soutenance portant véritablement sur l'objet artistique présenté. Il doit intégrer l'écart entre une intention et la réalisation plastique. C'était là un des écueils les plus préjudiciables rencontrés par certains candidats. Il est indispensable que les différentes « versions » portent sur un même objet réel ! Certaines productions plastiques ont été desservies par la soutenance et la vision qu'en avait le jury en est devenue plus confuse alors que d'autres, en revanche, ont été sagement éclairées par la performance orale du candidat, et de ce fait, réévaluées.

Une autre remarque est importante pour aider le candidat dans la construction de sa présentation. Souvent construite sur une analyse partielle du corpus, la problématique annoncée par le candidat manquait de clarté et s'éloignait parfois du sujet. Il faut rappeler que le jury attend une compréhension globale du sujet. Si la production ne se réfère pas directement à la totalité du dossier, le candidat doit laisser percevoir qu'il a considéré tous les documents. Sa problématique doit travailler au cœur du sujet. Certaines présentations avaient tendance à se « débarrasser » du sujet et de la problématique, car une fois annoncée, ce fut parfois pour n'y plus revenir. Il faut un tissage entre le sujet et la production. Le jury attend une articulation forte de la problématique avec la réalisation.

Faisons également remarquer que certains candidats ont tendance à se perdre dans l'interprétation, transformant l'analyse en un labyrinthe dont il est difficile de sortir dans le temps imparti de la présentation. Il est nécessaire que l'exposé traite de ce qui est à voir. Le jury attend que le candidat relate comment il a conçu sa production. L'attente porte autant sur la mise à jour du processus créatif, ses constituants plastiques et modes opératoires, que sur la production de sens par la réalisation plastique.

En conclusion, les prestations les plus pertinentes sont celles qui sont problématisées et structurées. Il a été apprécié que les intentions soient clairement explicitées, sans verbiage, ni listes de références inutiles. La présentation reste un savant dosage entre des informations sur les intentions, l'analyse et l'appropriation du sujet, le processus de réalisation, les références et l'expression d'une sensibilité. Le jury souhaite comprendre un cheminement.

L'entretien

L'entretien peut être un moment difficile car il a pour vocation d'approfondir la pensée du candidat. Celui-ci est poussé dans ses retranchements et doit faire preuve d'écoute et de mobilité. Mais c'est aussi le moment où tout le potentiel d'une œuvre peut faire surface et révéler la richesse de son fonctionnement plastique et symbolique !

Le jury a été sensible aux candidats qui ont su porter un regard sensible sur leur travail. Il est important de voir l'engagement du candidat. Par ailleurs, ont été particulièrement appréciés les candidats qui ont montré une pensée mobile sur leur travail au fil des questions du jury. La sincérité du regard porté par les candidats sur leur production, en lien avec leur pratique personnelle hors conditions de concours, a aussi pu jouer en leur faveur.

Certains candidats ne prennent pas assez le temps de la réflexion pour répondre aux questions du jury. Il peut être judicieux de marquer un temps de réflexion ou de reformulation pour envisager sa réponse en regardant à nouveau la production au regard de la question posée. C'est souvent l'occasion d'un approfondissement ou d'un réajustement des propos du candidat. Au cours de l'entretien, les candidats ne doivent pas avoir peur de réfuter les hypothèses du jury sans acquiescer systématiquement par crainte de l'opposition ou pour montrer une possible souplesse d'esprit qui se révèle parfois contradictoire avec le parti-pris plastique envisagé. Ainsi prétendre, sur invitation du jury, à une manipulation par le spectateur de l'objet plastique produit quand la matière (souple), les dimensions (monumentales) ou la composition (le positionnement spatial d'un élément nécessaire à la bonne compréhension) ne le permettent pas ne peut que discréditer la proposition plastique du candidat. Celui-ci doit, au contraire, se servir des hypothèses et des questionnements du jury pour affiner et affirmer ses choix plastiques, sans nécessairement se décaler systématiquement de son intention initiale par l'affirmative.

Un autre point important a été constaté par le jury : beaucoup de références convoquées par les candidats étaient plaquées sur le travail dans une utilisation très illustrative sensée justifier une démarche sans toutefois être interrogées. Parfois très nombreuses, elles n'étaient convoquées que pour témoigner de la culture artistique du candidat. Rappelons qu'il y a lieu de considérer le recours à la référence comme un outil permettant au candidat d'approfondir le sens de son travail en éclairant un point technique, une procédure, un aspect plastique ou sémantique du travail. Le candidat doit montrer comment sa culture opère au sein de son processus créatif et non légitimer tel ou tel choix, telle ou telle procédure en s'inscrivant à bon compte dans les pas d'artistes consacrés.

Nous évoquerons également la difficulté de plusieurs candidats à nommer et identifier les constituants plastiques ou les registres d'images présents dans leur propre production. Cette difficulté à nommer et identifier se formalisait chez certains dans la répétition de termes approximatifs tels des « mots-valises », scandés pendant toute la durée de leur présentation. Interpellés par le jury, les candidats peinaient, dans l'entretien, à définir ces termes (qui occupaient pourtant une place centrale dans leur discours) ou à se rendre compte qu'ils n'étaient pas appropriés et donc utilisés à mauvais escient. A l'inverse, le jury a apprécié la maîtrise et la précision de termes spécifiques par certains candidats, capables de citer la source de ces acceptions lexicales comme le *Vocabulaire d'esthétique* d'Etienne Souriau dont nous ne pouvons que recommander une lecture attentive aux futurs candidats afin de préciser les termes mis en jeu dans leur discours.

L'entretien est un moment de dialogue et permet d'approfondir la compréhension du travail mais il est aussi celui d'une rencontre avec le candidat. La nature artistique du travail présenté et l'implication dans une création ne peuvent produire un entretien neutre et froid. La communication de sa sensibilité et de son implication est appréciée et apparaît dans les échanges par sa poésie ainsi que par le ton et la musicalité de la voix qui capte l'attention et s'accorde au propos et à la production.

Cet exercice accorde une place à une certaine créativité, à un usage possiblement poétique de la langue par le candidat. A cet égard, le jury a apprécié la propension de certains à donner un titre ou un nom à leur production ou à différents éléments présents dans celles-ci faisant naître des mondes de narrations multiples et apportant au jury des significations complexes et autant d'informations sur la pièce produite.

Il convient donc de développer une méthode structurée pour aborder la soutenance afin d'exprimer et d'explicitier les intentions contenues dans le projet et les écarts constatés, les ajustements mobilisés dans le cadre de la pratique engageant une réalisation artistique et la prise en compte des modalités de présentation, d'exposition et/ou de diffusion. Sans tendre à un dogme, il importe de construire son propos et de faire preuve de sincérité et de singularité dans l'approche de l'oral et des compétences langagières en arts plastiques. Qu'il soit envisagé comme une performance, comme un moment d'éloquence, une médiation, un exposé, une mise en scène... sans tomber dans l'illustration ou l'artificiel, l'oral constitue un levier essentiel et fondamental pour "dire le faire".

Outre le dispositif plastique et celui de sa présentation, Il faut comprendre que l'oral fait lui-même partie du dispositif élaboré par le candidat. Il n'est pas seulement un discours sur son travail. Il est une des pièces du dispositif de cette épreuve permettant au jury de saisir et de délier les enjeux artistiques et discursifs portés par le candidat.

En conclusion, rappelons que le dispositif est une perpétuelle adaptation, une invention constante face à une situation particulière. Il réorganise un ensemble d'éléments, discursifs ou non, dans l'intention de résoudre un problème. Selon Giorgio Agamben⁷, le dispositif est le réseau invisible qui opère un processus de subjectivation entre l'ensemble des éléments hétérogènes, visant à produire, entre autres, les discours des êtres vivants. Ainsi en va-t-il aussi de cette épreuve.

7 Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce qu'un dispositif*, Rivages poche – Petite Bibliothèque. p.31

5.2. RAPPORT SUR L'ÉPREUVE DE LEÇON

Les enjeux de l'épreuve.

L'épreuve de leçon constitue un moment important dans le concours, puisqu'elle permet de mettre en évidence des capacités professionnelles essentielles pour un enseignant. En effet, l'analyse du dossier documentaire est là avant tout pour permettre la construction d'un projet d'enseignement, au travers d'une transposition didactique, puis d'une mise en œuvre sollicitant la pratique réflexive des élèves et conduisant à des apprentissages.

A. Transposition didactique, ancrages et étayages de la séquence d'enseignement

L'extrait de programme indiqué constitue la base essentielle de l'analyse, puisqu'il détermine l'angle de vue à partir duquel sera conduite l'approche de chacune des œuvres. Il s'agit donc d'orienter clairement sa lecture à travers ce filtre, puis de repérer ce qui varie d'une œuvre à l'autre, toujours avec cet angle de vue spécifique. Ainsi, une analyse croisée, organisée autour de l'extrait de programme imposé, constitue la base de la transposition didactique. Les meilleurs candidats ont pu ainsi faire valoir ce qu'ils avaient pu repérer dans les différentes images du dossier, tandis que d'autres ont fait l'erreur de se focaliser sur l'une des œuvres, oubliant les autres et réduisant alors fortement le questionnement.

Lors de la constitution des sujets, les références proposées ont été choisies pour l'écho particulier qu'elles donnent à la question du programme. C'est ce lien, multiforme, qu'il faut éclairer et expliciter. L'extrait des programmes, en effet, donne matière à différentes strates de lecture, auxquelles chaque œuvre peut correspondre de manière particulière. C'est donc le moyen de construire plusieurs questions qui s'entremêlent et constituent une problématique. Celle-ci doit être formulée de façon brève et claire. Trop de candidats s'égarèrent dans des phrases longues, « surfant sur les notions » (selon la formule de Gilbert Pélissier) et presque incompréhensibles. Mieux vaut chercher une formule ou même un schéma qui rende le questionnement opérationnel, d'une part pour le candidat lui-même, d'autre part pour le jury.

Comme chaque année, le jury constate des difficultés à parler des œuvres antérieures au XX^{ème} siècle. Faut-il rappeler encore que des étudiants en arts plastiques, et a fortiori des enseignants, ne peuvent pas occulter tout ce qui a précédé l'époque contemporaine ? Par ailleurs, un regard de plasticien doit permettre au moins d'appréhender les données sensibles de toute œuvre, de croiser des analyses, de justifier des choix de mise en tension ou de dialogue, de donner du sens.

Le choix des références proposé par les candidats a semblé moins influencé par des modes que lors des sessions précédentes. Pour autant, un champ plus élargi reste souhaitable quant à la temporalité et à la diversité des cultures.

B. Potentialités pédagogiques de la proposition de séquence d'enseignement

Le jury a pu constater cette année encore, les difficultés à imaginer une situation d'enseignement stimulante et inventive pour les élèves. Il est vivement conseillé d'éviter les « incitations » énigmatiques, et plutôt de formuler une demande claire. C'est ensuite que les élèves doivent s'engager dans une démarche de questionnement, car s'ils comprennent ce que le professeur leur demande, la réponse, elle, ne va pas de soi. La démarche de l'élève peut alors se mettre en place, peu à peu, dans une recherche singulière, en alliant expérimentation, tâtonnements, intuition, réflexion, décisions, recul critique...

De très rares candidats imaginent et présentent un « scénario » complet c'est-à-dire une séquence composée de plusieurs séances (2 ou 3) pensée dans sa globalité, et parfois progressive. Les demandes et objectifs doivent être articulés au regard du niveau et des possibilités des élèves.

Au-delà de l'incitation proprement dite, nous suggérons d'imaginer des situations de classe qui peuvent stimuler la création : jouer avec les données temporelles, spatiales, choisir des matériaux, outils, supports particuliers, voilà des moyens très efficaces pour sortir les élèves de leurs habitudes, les amener à réagir, à inventer des trajectoires créatives moins attendues. Ces données concrètes, qui peuvent être largement aussi incitatrices que les petites phrases énigmatiques évoquées plus haut, sont peu utilisées, ce qui semble étonnant de la part de candidats- plasticiens.

Observations fréquentes lors de cette session :

- Des phases exploratoires souvent inutiles, et /ou sans lien avec la séquence.
- Des séquences souvent trop longues : jusqu'à six séances de trois heures (soit 18h !) et souvent beaucoup de temps perdu.
- Une entrée trop tardive dans la phase de pratique : discussions, séance de recherches, croquis préalables, alors que ces étapes, si elles peuvent se justifier, ne doivent pas être systématiquement imposées.
- Des « exercices » de pratique non adaptés au niveau requis ou s'appuyant sur des dualités trop évidentes ou référencées, telles que « plein/vide ou présence/absence », etc. (*toute demande est envisageable : à condition de savoir pourquoi cet acte d'enseignement est posé, quelle est sa fonction dans la construction du dispositif (scénario) au regard des objectifs et compétences à atteindre et à évaluer*).
- Des « incitations » qui découlent de la prise en compte d'une seule œuvre du corpus (par exemple : *un travail monumental est demandé parce que le dossier contient une œuvre monumentale*)

- Des objectifs trop souvent imprécis, mal formulés. Or, s'ils sont évasifs, mal cernés, comment évaluer s'ils ont été atteints ? Comment savoir si les apprentissages visés ont été effectués, sans avoir défini au préalable des indicateurs spécifiques ?
- En ce qui concerne l'évaluation, elle est nécessaire et fait partie du dispositif proposé. Il est conseillé de la penser en corrélation avec la conception du dispositif. En effet, c'est un moyen de s'assurer que celui-ci peut conduire vers des apprentissages, et en conséquence, pour le candidat, de valider son projet d'enseignement pendant la préparation. Il est très utile de chercher quels seraient les indicateurs (éléments observables) permettant d'évaluer telle ou telle compétence du programme, afin d'éviter des commentaires vagues et généraux à propos des réalisations ou des démarches des élèves.

S'agissant d'élèves de lycée, et en particulier au niveau de la classe de terminale, il peut sembler peu réaliste de proposer une situation relativement dirigée par l'enseignant, alors que dans la réalité les élèves sont invités avant tout à développer une pratique personnelle et à constituer un dossier pour le baccalauréat. Cependant, il s'agit d'une épreuve de concours, destinée à repérer les compétences didactiques et pédagogiques d'un enseignant. Une certaine adaptation au concours est donc à prendre en compte, afin de faire valoir celles-ci, sous la forme de dispositifs et de modalités d'enseignement les plus à mêmes de conduire les élèves de lycée vers leur autonomie, en passant par de vrais apprentissages, culturels, réflexifs, artistiques.

C. Dimensions partenariales de l'enseignement, inscription dans la scolarité

Cette deuxième partie de l'épreuve propose au candidat une situation concrète qui interroge l'engagement du candidat et son intérêt pour le travail partenarial, ainsi que la légitimité et la mise en place d'un projet d'organisation d'une action. En effet, avant de considérer le « comment », le jury attend du candidat qu'il sonde la demande, l'opportunité du partenariat proposé, ses enjeux, ses éventuelles limites ou avantages au regard des arts plastiques et des élèves.

Cette partie de l'épreuve permet d'évaluer la manière dont le candidat se positionne dans un fonctionnement institutionnel. Il lui revient donc d'en prendre conscience et de faire de ce positionnement un objet de réflexion. L'ensemble des questions invitait souvent à s'interroger sur les « principes » qui sous-tendent la collaboration avant même d'envisager des « modalités » de mise en œuvre. Cette question invite donc les candidats à une réflexion globale sur les dimensions partenariales (opportunité, limites, perspectives) avant même de présenter la mise en œuvre de cette collaboration. Ainsi, il est primordial d'envisager la répartition des fonctions de chaque partenaire, leur complémentarité, et plus particulièrement la part de l'enseignant d'arts plastiques.

Les situations proposées aux candidats à la session 2022 s'ouvraient à des contextes que l'on retrouve dans le quotidien des établissements scolaires. Les questionnements s'avéraient parfois plus précis que les candidats ne le soupçonnaient. Ces situations font souvent appel au bon sens et à un certain pragmatisme.

Voilà quelques exemples de sujets :

« *En tant que professeur d'arts plastiques, vous êtes sollicité par votre chef d'établissement pour développer le projet d'une web-radio.* »

Ou : « *Vous souhaitez engager un projet pour faire travailler les élèves sur le principe de laïcité.* »

Ou bien encore : « *Un élève de seconde vous partage son souhait de s'orienter vers un métier en rapport avec l'art et la culture.* »

Comment et avec l'aide de quel(s) partenaire(s) comptez-vous (répondre à ces demandes) ?

On attendait des candidats qu'ils définissent bien les termes et les enjeux de tel ou tel partenariat et/ou action pour ensuite imaginer des situations pratiques, simples et ancrées dans le quotidien et la réalité du cours, de la classe et/ou de l'établissement.

D. Communication dans le cadre de l'exposé et situation d'entretien

Gérer l'exposé : les quarante minutes imparties passent vite. Le candidat doit surveiller le temps et se fixer des repères pour savoir s'il peut développer ou aller à l'essentiel.

Plutôt que s'égarer dans une multitude de feuilles mieux vaut établir deux ou trois feuillets comportant les mots clés, notions ou jalons déterminants pour l'exposé. Ces notes ne sont pas rédigées et ne sont pas lues. Lire des notes c'est risquer d'aller trop vite, de ne pas laisser aux mots et aux informations le temps nécessaire pour être vraiment entendus et compris. C'est prendre le risque d'oublier le jury et l'interaction nécessaire pour dynamiser sa prestation. L'utilisation des outils de communication lors de ce moment est à penser : tableau, feuilles et annotations, croquis ou dessins.

Pour cette session, d'assez nombreux candidats avaient préparé à l'avance des feuilles de format A3 sur lesquelles figuraient des mots-clés, l'incitation, la problématique choisie. Ces feuilles pouvaient ensuite être fixées au tableau au fil de l'exposé. C'est un procédé plus rapide et moins malcommode que d'écrire au tableau en tournant le dos au jury. Par ailleurs, cela permet de solliciter l'attention visuelle en complément de l'écoute, ce qui est une compétence également nécessaire en classe. L'exposé n'a pas pour fonction de délivrer la totalité de ce qui a été construit durant la préparation. Il faut hiérarchiser le propos, savoir ce qu'il faut impérativement dire et ce qui est accessoire ou peut être précisé, stratégiquement ou pas, lors de l'entretien.

Être réactif durant l'entretien : une question posée par le jury doit toujours être positivée. Elle doit être accueillie avec attention afin d'en saisir la raison et/ou les enjeux et donner lieu à une réflexion, souvent à voix haute. La teneur et la longueur de la réponse doivent être adaptées à la question. Après une question ouverte ou très générale, le jury apprécie la capacité du candidat à s'en emparer pour affiner ou développer sa pensée. Il peut aussi être amené à remédier à une ou plusieurs imprécisions de l'exposé ou à interroger un ou des points de faiblesse du dispositif envisagé. Il s'agit bien pour le jury de préciser des affirmations insuffisamment argumentées, de permettre le réexamen de choix peu judicieux ou peu recevables, ou de faire reformuler des questionnements ou des objectifs peu sûrs. Il est donc conseillé par le jury de prendre le temps nécessaire pour échafauder les grandes lignes de cette remédiation.

Communiquer : l'exposé et l'entretien sont des moments de communication primordiaux et rejouent la posture de l'enseignant face à la classe.

Il est crucial pour le candidat de s'adresser à ses interlocuteurs, de s'assurer qu'ils puissent prendre en note ce qui est dit, de maîtriser sa voix, de moduler son débit de paroles, de contrôler son niveau de langue, de regarder le jury, d'écouter les questions, d'utiliser aisément le tableau, d'écrire lisiblement et sans fautes.

De même les signes adressés par la posture corporelle et par le code vestimentaire doivent être pensés vis-à-vis de la fonction d'enseignant. La modulation de la voix, le regard vers l'auditoire, tout comme la posture dynamique et ouverte du candidat (la gestuelle, le rythme, les respirations, les déplacements etc.) sont des atouts à ne pas négliger.

Points de vigilance et conseils :

- Ne pas perdre de vue, au-delà du caractère fictionnel que revêt nécessairement une telle épreuve, qu'il est question de s'interroger sur les modalités à mettre en œuvre pour accompagner les élèves dans l'acquisition d'apprentissages. L'enjeu est clair, et s'accommode difficilement d'approximations.
- Prendre en compte le niveau lycée : de la seconde à la terminale, enseignement de spécialité et optionnel : dimension spiralaire des programmes et des compétences, épreuves du bac et leurs demandes spécifiques, contrôle continu, place et interaction entre pratique et culture, place et interaction entre oral et écrit, etc.
- Bien connaître les enjeux du P.E.A.C.
- Appréhender et mettre en œuvre la composante « exposer » des programmes du lycée.

Les candidats pourront toujours lire avec profit les rapports des sessions antérieures, ainsi que ceux de l'Agrégation interne concernant cette épreuve de leçon, dont l'étude approfondie permet de mieux définir les attendus et de se confronter avec efficacité à la préparation du concours.

5.3. ENTRETIEN DE CULTURES ARTISTIQUES

INDICATIONS COMMUNES AUX DIFFERENTES OPTIONS CONSTITUANT L'EPREUVE D'ENTRETIEN DE CULTURES ARTISTIQUES

En préambule aux remarques et conseils formulés par les différentes commissions, et afin d'en affirmer l'unité, le jury a tenu à mettre en exergue cinq grands invariants de cette épreuve.

- **Le choix de l'option**

L'entretien de cultures artistiques permet aux candidats de choisir, lors de leur inscription, parmi sept groupes de domaines artistiques : architecture-paysage, arts appliqués-design, cinéma-art vidéo, photographie, danse, théâtre, arts numériques. Le caractère optionnel de l'épreuve ne doit pas conduire à en minimiser l'importance. Le jury invite chacun et chacune à assumer pleinement le choix dont elle relève. Les prestations les plus convaincantes ont été le fait de candidats manifestant un intérêt sincère, éprouvé pour le champ choisi, et nourrissant leur approche d'une expérience singulière, éclairée, des œuvres ou des objets que celui-ci détermine.

- **L'expérience sensible du domaine choisi**

Que le choix de l'option découle d'un goût personnel, d'aptitudes ou de connaissances particulières, il semble important que des œuvres de référence du domaine aient été éprouvées. Il est attendu que le candidat puisse prendre appui sur une pratique de spectateur au plein sens du terme, incluant donc : le contact direct avec les œuvres ou les objets, la connaissance solide des repères artistiques, historiques et esthétiques propres au champ, l'exercice d'un jugement critique argumenté par l'articulation dynamique des deux points précédents. Se confronter aux œuvres permet de faire véritablement l'expérience du domaine choisi et participe activement à la préparation en amont de l'épreuve.

- **La préparation en amont**

Bien qu'étant une épreuve dite « sans préparation » (les candidats ne disposent que de quelques minutes pour appréhender les documents avant de débiter l'entretien), elle suppose, de leur part une préparation rigoureuse en amont. Au-delà des éléments évoqués précédemment, il convient d'être capable de s'exprimer de manière organisée, fluide et rigoureuse dès la découverte du sujet, ce qui nécessite un entraînement spécifique. Les candidats sont invités à exercer leur regard sur des documents visuels, à s'y projeter, à les croiser, afin d'en extraire des notions et des enjeux transversaux. C'est à partir de cet entraînement du regard qu'il sera possible de développer un propos clair et riche qui soulève de véritables enjeux.

Se préparer, c'est aussi s'exercer au maniement des termes spécifiques au champ de l'option. Afin de servir au mieux les idées avancées, il est attendu une maîtrise du vocabulaire propre au domaine choisi. Les meilleures prestations témoignent d'une connaissance fine de la terminologie, des techniques, notions et concepts liés au domaine. Une méconnaissance de ces éléments entraîne bien souvent des propos généraux qui peinent à s'ancrer dans un questionnement pertinent.

- **La saisie du sujet**

La « culture » évaluée dans le cadre de cette épreuve doit s'entendre aussi selon le versant de la sensibilité. Parfaitement conscient de la distance séparant cadre contraint d'une épreuve et expérience esthétique (enjeu d'évaluation v.s. attitude désintéressée, documents imposés v.s. choix librement consenti, temps limité v.s. attention échappant aux cadres pragmatiques), le jury conseille aux candidats de ne pas faire porter leur regard et leur analyse sur le document seul, mais de viser aussi ce qui est documenté : projection dans les espaces architecturaux, restitution même hypothétique des dispositifs scéniques, par exemple. Pour cela aussi, l'expérience des œuvres, d'autres œuvres, est susceptible d'aider à une mise en lien contextualisée entre la situation concrète proposée par les documents et les connaissances théoriques. Ne pas connaître les œuvres du dossier ne doit pas constituer un frein à leur analyse. Les habitudes construites lors des expériences de spectateur, les connaissances spécifiques du domaine artistique choisi ainsi que l'approche plasticienne et sensible des documents permettent aux candidats de se saisir de n'importe quel sujet. Une attention toute particulière doit également être portée aux légendes permettant d'accéder à de nombreuses informations.

Il ne faut pas hésiter à faire des choix et à synthétiser sa pensée. Le format de l'épreuve impose aux candidats de ne pas traiter de l'ensemble des aspects dégagés. Il n'est pas judicieux de se perdre dans une réflexion générale sur l'histoire de l'art ou de se contenter de décrire les documents ; il s'agit d'entrer directement dans un sujet tout en étayant ses propos. Certains candidats ont su argumenter à partir d'un axe de réflexion authentique, développant ainsi un point de vue singulier.

- **L'exposé et l'entretien**

Tout ce qui vient d'être dit doit être mis en œuvre dans le cadre exigeant d'un oral de format contraint, mobilisant des compétences et des aptitudes variées, complémentaires.

Organiser sa pensée de manière souple

Organiser sa pensée sans temps de préparation implique une gymnastique intellectuelle exigeante qui s'acquiert. L'épreuve suppose chez le candidat une mobilisation du regard, des connaissances, une agilité à considérer les documents selon des angles variés, complémentaires, éventuellement contradictoires ; une aptitude à énoncer, à mesure qu'elles apparaissent, les étapes du cheminement vers une problématique. Le jury a pu assister à des prestations fluides qui permettent d'accéder, au fur et à mesure, aux réflexions des candidats, témoignant d'une approche questionnante du dossier.

Prendre appui de façon précise sur les documents

L'approche du dossier en vue de dégager une problématique suppose une analyse fine, variée, des documents. Il s'agit de proposer un ensemble articulé et équilibré entre les différents éléments dégagés, en veillant à ne pas se contenter d'un seul point de vue, ou d'oppositions systématiques. Les documents sont choisis par le jury de façon à offrir plusieurs points d'appui possibles.

Problématiser

La problématique permet de mettre en tension les éléments progressivement dégagés du sujet. Autant que sa teneur, le processus selon lequel elle advient intéresse le jury, et les entretiens les plus riches ont précisément été ceux qui reposent sur une telle problématisation en acte, et qui ne cherchent pas à refermer trop vite le questionnement, voire à le rabattre sur des catégories déjà établies. Le jury tient ici à rappeler qu'il n'est pas en attente d'un format d'exposé préconçu, et invite les candidats à investir la dimension dialogique de cette épreuve qualifiée d'« entretien ». Dans le même ordre d'idée, toute difficulté relative à la mise en lumière d'une problématique, toute fragilité perçue à propos des hypothèses avancées peut constituer des jalons de la réflexion, à condition, bien entendu, d'en déplier les enjeux. Problématiser peut ici s'entendre comme la mise en partage d'un mouvement de pensée en direction d'un objet ou d'une œuvre dont il s'agit de dévoiler peu à peu les aspects saillants et de repérer ce qui les tient. Ce point autour duquel les descriptions, les analyses, les connaissances convoquées trouvent à se nouer est bien souvent le lieu d'où émerge la problématique.

Se saisir des questions du jury

Lors de l'entretien, le jury va amener les candidats à prendre du recul, se déplacer, étayer et argumenter leurs propos. Il faut ainsi prendre le temps de se saisir des questions posées. La précipitation dans la forme peut générer une confusion dans le contenu. Les candidats ayant fait preuve d'une réflexion authentique et approfondie ont pris le temps d'entendre les questions sans se précipiter. Il peut être opportun de prendre quelques secondes de réflexion pour proposer une réponse claire et efficace. Il faut aussi veiller à ne pas proposer de réponses trop longues qui s'éloignent de la question et desservent l'échange.

Étayer sa réflexion

Il est attendu des candidats qu'ils possèdent une culture artistique solide dans le domaine choisi, et soient en mesure d'étayer leurs propos avec des références pertinemment mobilisées. Même si cette épreuve vérifie que le candidat est en mesure de se saisir d'œuvres appartenant à des champs connexes, il convient de rappeler qu'elle prend place dans le cadre plus large d'un concours de recrutement de professeurs d'arts plastiques. À ce titre, le jury a été particulièrement attentif aux liens tissés avec le champ disciplinaire et ses notions, en précisant que cette mise en lien peut intervenir à tout moment, et pas uniquement au moment de conclure. L'analyse et la problématisation auraient souvent pu être étoffées par des rapprochements entre les repères scientifiques de notre discipline et certains aspects saillants des œuvres ou objets proposés.

Prendre du recul

Prendre du recul ne signifie pas revenir sur l'ensemble de ses propos. Il s'agit davantage d'être capable d'envisager d'autres pistes, d'autres points de vue afin d'enrichir son discours. Les prestations témoignant d'un recul réflexif ont su prendre en compte des questionnements nouveaux tout en se les appropriant par l'argumentation et l'étayage plastique et/ou théorique.

Il convient, pour résumer, de choisir avec soin l'option présentée. La préparation à cette épreuve repose sur l'approche sensible et effective des œuvres, l'éducation du regard, la maîtrise des termes spécifiques et la capacité à construire un propos clair et structuré soulevant des enjeux. Il faut veiller à bien articuler les enjeux soulevés et les documents proposés. L'entretien doit témoigner d'une véritable prise en compte des questions du jury et d'une capacité à prendre du recul.

5.4. OPTION : 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 encore, 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 est légendée et montrée sous deux angles de vue différents. L'ensemble est présenté sur une seule page projetée au tableau. Après un court moment de réflexion d'environ trois minutes, le candidat est invité à commencer l'entretien.

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

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

Par contraste avec le bilan dressé lors de la précédente session, il apparaît que, cette année, les prestations ont été de moindre qualité.

- Le jury a noté que les connaissances théoriques ou historiques étaient relativement établies, avec, toutefois, de plus grandes difficultés à mobiliser celles touchant aux périodes de l'antiquité ou du monde médiéval.
- Le même constat a pu être effectué s'agissant du vocabulaire spécifique.
- Articuler ses connaissances avec des aspects sensibles, ou simplement formels des situations documentées, a parfois posé des difficultés. Ainsi, à titre d'exemple : porter attention à l'inscription dans l'espace environnant d'un bâtiment destiné à accueillir le public, tel qu'un musée.
- Le jury ne saurait trop insister sur la nécessité d'entendre la culture ici évaluée sous son versant sensible, et invite les candidats à prendre en considération des éléments tels que la présence spatiale, les déplacements, les jeux de la lumière et de l'ombre, le rapport aux éléments, et à convoquer dans leurs analyses d'autres sens que la vue.
- Ainsi que le libellé de l'option le suggère, il semble important de rappeler que les documents proposés sont susceptibles d'une saisie selon la dimension architecturale **et** paysagère, occasion de citer ici l'architecte Lucien Kroll lorsqu'il énonce que « Tout est [ou peut être] paysage ».

Déroulement de l'épreuve et attentes du jury

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

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

On pourra ainsi :

- Comprendre le programme initial et sa transcription en espaces, volumes, formes, etc. ;
- Relever les changements d'usage au cours du temps et les éventuelles adaptations qui en résultent ;
- Comprendre le système constructif, le choix des matériaux et leur mise en œuvre ;
- Montrer le travail de l'architecte ou du paysagiste (échelle, composition, proportions, lumière, ambiances, textures...) ;
- Décrire l'organisation des espaces : distribution et circulations, cheminements et parcours, espaces de transition ;

- Analyser le rapport au paysage et à la dimension géographique, l'inscription dans un contexte (intégration, insertion, indifférence, confrontation...), en ne s'en tenant pas uniquement aux aspects visuels.

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

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

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

• Entretien avec le jury

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

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

- Analyser les documents de manière attentive, questionnante et méthodique ;
- Confronter et articuler les documents entre eux afin de dégager une problématique ;
- Faire des liens pertinents et argumentés pour accroître les apports de connaissances culturelles ;
- Communiquer avec le jury : posture, écoute, qualité d'élocution, valeur et pertinence des représentations graphiques au tableau.

Quelques sujets traités cette année :

- Oscar NIEMEYER assisté de Bruno CONRINI, Musée d'Art contemporain Niterói, Brésil, 1991-1996
- LACATON + VASSAL, FRAC Nord-Pas de Calais, Dunkerque, France, 2013-2015
- Stavkirke de Heddal (église en bois debout), Heddal, région du Telemark, Norvège, 13^e siècle
- Oscar NIEMEYER, Église Notre Dame de Fatima, Brasília, Brésil, 1959
- Daniel BURNHAM, Fuller Building, renommé « Flatiron Building », New-York, USA, 1902
- Palais Dar al-Hadjar, vallée de Wadi Dhar, Yémen, vers 1920
- Neri DI FIORAVANTE et Taddeo GADDI, Ponte Vecchio (« Vieux pont »), Florence, Italie, 1335-1345
- Bjarke INGELS - BIG Group, The twist (« La torsion »), Galerie du Kistefos Museum (Musée d'art contemporain et parc de sculptures), Jevnaker, Norvège, 2016-2019
- ChartierDalix Architecte, Foyer d'accueil médicalisé, Harbonnières, France, 2012
- Geoffrey BAWA, Hôtel Kandalama, Dambulla, Sri Lanka, 1991 - 1994
- Michel DESVIGNE (Paysagiste), Taisei Corporation Kengo Kuma (Architecte), Keio University, Tokyo, Japon, 2004 - 2005
- Robert KOLDEWEY, Le palais royal de Babylone I, Dessin de reconstitution, 1931
- Amphithéâtre antique, Grand, Vosges, Fin du 1^{er} siècle, 1090 Architecte : restauration et consolidation des vestiges, en cours
- Zaha HADID, Al Janoub stadium, Al Wakrah, Qatar, 2014 - 2019

- Diller SCOFIDIO + RENFRO (architectes), James Corner Field Operations (paysagistes), Piet OUDOLF, Jardin High Line, New York, États-Unis, 2009 – 2019
- François DEBRET, Passage de l'Opéra, Paris 9^e arrondissement, France, 1820 - 1821

Conseils pour la préparation

Un bon entretien témoigne d'un réel intérêt pour l'architecture et le paysage et d'une volonté de comprendre ces deux domaines. Pour que les candidats se préparent à cette épreuve, la commission leur recommande des lectures (voir la bibliographie ci-dessous) et leur conseille de suivre et d'expérimenter des visites commentées, des promenades architecturales, des lectures de paysages. La préparation théorique doit, en effet, s'accompagner d'une véritable expérience 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 documents audiovisuels pouvant servir à la préparation de cette épreuve sont très nombreux.

La bibliographie qui suit n'est pas exhaustive et n'est donnée qu'à titre indicatif. Le candidat doit pouvoir librement puiser dans les références indiquées, en fonction de ses besoins, pour compléter, enrichir, développer, étoffer sa culture personnelle dans les domaines de l'architecture et du paysage.

Bibliographie indicative :

- BERQUE Augustin, Les raisons du paysage - De la Chine antique aux environnements de synthèse, Hazan, 1995.
- BRUNON Hervé - MOSSER Monique, Le jardin contemporain, renouveau, expériences et enjeux, Éditions Scala, 2006.
- CURTIS J.R William, L'architecture moderne depuis 1900, Phaidon, 2004.
- ERLANDE-BRANDEBURG Alain, MEREL-BRANDEBURG Anne-Bénédictte, Histoire de l'architecture française. Tome 1 : Du Moyen-ge 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 Emilie-Anne, La ville végétale, une histoire de la nature en milieu urbain (France, XVIIe-XXIe siècle), Champ Vallon, 2017.
- MONNIER Gérard, L'architecture au XXe siècle, un patrimoine, CRDP/CNDP/SCEREN, 2006.
- MUZET Denis, Le son du vivant, éditions de l'aube, 2022.
- NERVI Pier Luigi (dir.), Histoire mondiale de l'architecture, éd. Française Berger-Levrault, 1979
- NORBERG-SCHULZ Christian, Architecture baroque et classique, éd. française Berger-Levrault, 1979, rééd. Gallimard, 1992.
- PAQUOT Thierry, Le paysage, La Découverte, 2016.
- PENA Michel – AUDOUY, Michel, Petite histoire du jardin et du paysage en ville, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine – Éditions Alternatives, 2012.
- PÉROUSE de MONTCLOS (dir.), Architecture. Description et vocabulaire méthodiques, Éditions du Patrimoine, 2011.
- ROGER Alain, Court traité du paysage [1997], Folio/Essais, 2017.

- TARICAT Jean, Histoires d'architecture, Parenthèses, 2004.
- VIOLLET LE DUC, Entretiens sur l'architecture [1863-72], fac-similé, Mardaga, 1977. Consultable sur Gallica/BNF.
- VITRUVÉ, Les 10 livres d'architecture, trad. De Claude Perrault-1684, fac-similé, Mardaga, 1979, consultable sur Gallica/BNF.
- WILKINSON Philip, 50 clés pour comprendre l'architecture, Dunod, 2016.
- WITTKOWER Rudolf, Les principes de l'architecture à la Renaissance [1947], éd. de la Passion, 1996.
- WITTKOWER Rudolf, Art et architecture en Italie, 1600-1750, Penguin books, 1958, édition française, Hazan, 1991.
- ZEVI Bruno, Le langage moderne de l'architecture [1973], Dunod, 1991.

Catalogues, monographies, dictionnaires, séries éditoriales

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

Revue

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.pavillonarsenal.com/fr/documentation/>)

Documents audiovisuels

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

Lieux ressources

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

5.5. Option : ARTS APPLIQUES-DESIGN

Cadre

Cette épreuve d'entretien de culture artistique permet aux candidats de mobiliser des compétences d'analyse croisées de plusieurs documents, dans le contexte d'une épreuve sans préparation. Elle requiert la faculté de mobiliser des références précises à partir d'une problématique proposée par le candidat à l'issue de l'analyse et de témoigner d'une culture personnelle. Si la nature de l'épreuve porte sur le champ des arts appliqués et du design, elle s'élargit naturellement au domaine des arts plastiques, dont les œuvres et artistes de référence doivent être convoqués de manière précise : titre, nom de l'auteur complets. Le jury attend que ces références soient maîtrisées, comprises, développées et non seulement citées artificiellement, et que le candidat en prenne l'initiative dès sa présentation.

Une campagne de communication de Taku Satoh Design Office présentant les vêtements de la marque Pleats Please d'Issey Miyake , une liste d'émoji japonaise de Shigetaka Kurita pour un opérateur de téléphonie NTT Docomo, collection du MOMA un dispositif de présentation d'une création de tissu d'Alexandre Benjamin Navet pour la maison Pierre Frey , , une applique de luminaire KAO de Bruno Houssin, un mobilier modulable de Matali Crasset ... présentent autant de situations à questionner du point de vue de notions facilement repérables dans le champ des arts plastiques dès lors que le candidat a pensé en amont, lors de sa préparation au cours de l'année, à se constituer des arborescences de références problématisées. Cet exercice ne peut s'improviser sans s'y être familiarisé à de nombreuses reprises.

La relation entre le référent et sa représentation plastique, le dispositif de présentation et la relation au spectateur, la variabilité et la modularité de la pièce en relation avec l'espace, le rôle de l'usager ou du spectateur dans le processus de création... sont des questions qui devraient être familières au candidat.

Conseils

La dimension dialectique des dossiers construite à dessein par leurs concepteurs requiert de dépasser des oppositions formelles ou fonctionnelles pour faire dialoguer les documents spontanément. En évitant une approche descriptive et successive, le candidat disposant de deux à trois minutes pour découvrir le contenu du dossier, doit être capable de tisser des liens et d'esquisser une problématique au fil de l'eau. Le caractère sans préparation de l'épreuve permet de sonder sa capacité à appréhender des questions artistiques nourries des connaissances acquises dans le champ de l'option et dans celui de l'art. La formulation de la problématique a parfois été laborieuse, maladroite, ou absconse attestant du manque de préparation des candidats dans l'exercice de réflexion et de l'entraînement qu'elle nécessite.

Néanmoins, quelques problématiques ont permis de construire un questionnement solide comme :

-En quoi l'aspect modulable des pièces de design permet-il de réinventer nos usages ?

-En quoi le détournement d'objets iconiques permet-il une transgression créative en revisitant « l'histoire du design » ?

Le jury rappelle, par ailleurs, que le champ des arts appliqués-design s'étend au design de produit, d'espace, de communication ou de mode. Il attend du candidat qu'il situe la nature des documents et des domaines auxquels ils renvoient sans confusion. On ne saurait trop rappeler l'aisance requise par ailleurs dans la réflexion nourrie d'une solide culture artistique. Énoncer des lieux communs tels que -la production en série permet la démocratisation des productions, -la couleur crée une ambiance, -bleu jaune rouge évoquent les années vingt... révèlent des représentations sur l'art trop naïves pour satisfaire au statut de professeur agrégé. Les meilleurs candidats ont su mettre en résonance les éléments du dossier, d'autres références du champ des arts appliqués, des références artistiques élargies, des questions ambitieuses mais accessibles à un public dans le cadre notamment d'un enseignement des arts plastiques dans le second degré, exercice auquel se prépare le candidat reçu à l'agrégation.

L'entretien avec le jury conduit à faire repréciser le questionnement et son inscription dans le champ élargi de l'art. Pour y parvenir, la maîtrise du vocabulaire spécifique aux arts appliqués-design (matériau, forme, fonction, durable, éphémère, modulable, fonction d'usage, fonction d'estime, commerciale, symbolique, technologique, esthétique, éco design, mode de fabrication, structure, volume, densité , ergonomie, résistance, processus de fabrication ...) et aux arts plastiques est nécessaire (matérialité des constituants plastiques, référent , représentation , présentation , support , dispositif, degré d'iconicité , auto-référenciation de l'œuvre, citation...).

Sur les cinq candidats entendus, une candidate est parvenue à rendre compte d'une agilité d'esprit, d'une réactivité face aux questions du jury, d'enthousiasme et de dynamisme, à faire entrer en résonance l'ensemble des documents dans leurs dimensions plastiques et sémantiques, à ouvrir sur une problématique qu'elle a su rendre pertinente en dialoguant avec le jury. L'entretien a permis de découvrir une personnalité véritablement engagée dans une démarche d'enseignement. En convoquant habilement des références propres au design et aux arts appliqués et en les mettant en relation avec les enjeux des arts plastiques, elle a montré une véritable préparation à l'épreuve et les qualités pour enseigner.

Quelques exemples de dossier :

Dossier 1

- TAKU SATOH DESIGN OFFICE, *Campagne publicitaire pour l'anniversaire des vingt ans des vêtements « Pleats please » de la marque Issey Miyake*, 2013.
- Shigetaka KURITA, *Emoji*, série de 176 émoticônes pour l'opérateur de téléphonie japonais NTT Do-como, 1998- 1999, New York, collection du Museum of Modern Art (MoMA).

Dossier 2

- Ettore SOTTSSAS, *Tire-bouchon ES17*, modèle original conçu en 1993 puis réédité pour le catalogue Alessi, multicolore, bois de hêtre, 6 x 18 cm, Italie.
- Gerrit RIETVELD, *Chaise rouge et bleue*, conçue en bois naturel en 1918 et peinte en 1923, 66 x 87 x 84 cm, Pays-Bas.

Dossier 3

- 5-5 DESIGNERS, cabinet de de recherche et de consultation en design créé en août 2003, *Barbecue Eames*, 2015. Création unique réalisée dans le cadre d'une opération caritative proposant à 50 créateurs de revisi-ter la Wire Chair de Charles et Ray Eames.
- ZO_loft ARCHITECTURE & DESIGN, *Din-Ink*, set de couverts biodégradables, 2007.

Dossier 4

- Bruno HOUSSIN, Appliques KAO pour Artemide, luminaire, aluminium, France, 2008-2009. © Bruno Houssin. Note : Les appliques peuvent être disposées de manière combinatoire, chacune mesurant 40 x 40 cm.
- Matali CRASSET, *Self-Made Seat*, canapé modulable conçu pour le magasin de meubles Campeggi, 2015, France.

Dossier 5

- India MAHDAVI, scénographie de l'exposition « *Nouvelles vagues* », collection design du Centre Pompidou. Cercle Naval. Design Parade Toulon 2019.
- Alexandre Benjamin NAVET et la maison Pierre FREY, création d'un motif à partir des archives de la maison, chauffeuse tapissée, 2021, Toile de Tours, pour la journée européenne des métiers d'art, Paris.

5.6. OPTION : CINEMA ET ART VIDEO

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

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

- *Les Coquelicots* (2000) de Rose Lowder
- *Paterson* (2016) de Jim Jarmush
- *Marie-Antoinette* (2006) de Sofia Coppola
- *Waterproof* (1986) de Jean-Louis Le Tacon
- *Varda par Agnès* (2019) d'Agnès Varda

Le jury attendait des candidats qu'ils soient en mesure d'établir des relations avec la discipline en mettant en avant leur culture personnelle. Cette épreuve nécessite donc de mobiliser rapidement et efficacement des connaissances cinématographiques, artistiques et culturelles pour réaliser directement après le visionnage une analyse de l'extrait. Cette analyse est partagée entre un temps d'exposé et un échange avec le jury. L'ensemble de l'épreuve (visionnage, exposé et entretien) ne peut excéder 20 minutes et exige réactivité et spontanéité. C'est pourquoi il est nécessaire de s'y préparer et de s'y présenter en étant outillé d'une posture et d'un langage adaptés à ces attendus : aisance orale, capacité à construire une réflexion, aptitude à mobiliser des références dans et en dehors du champ étudié. Le jury a constaté que les candidats peinent à aller au terme du temps impartis, et reviennent sur leurs propos au lieu de le développer, ce qui les fragilise a posteriori.

Il importe particulièrement de maîtriser le langage et le vocabulaire spécifiques aux images mobiles. Dans la mesure où il s'agit d'une épreuve de culture générale, des liens entre la séquence analysée et l'histoire du cinéma, de l'art vidéo ou de l'histoire des techniques doivent soutenir l'analyse. Cela suppose d'être en possession de solides connaissances des principaux jalons historiques, théoriques et pratiques de l'option choisie. L'option cinéma et art vidéo repose sur une discipline qui a sa méthodologie, ses outils d'analyse et ses repères historiques fondamentaux. Pour préparer cette épreuve, il est nécessaire de s'exercer à comprendre le fond et la forme d'une séquence par des exercices personnels d'analyse. Voir des films ou des vidéos d'artiste avec un œil attentif, un regard critique, et lire des analyses de films est évidemment indispensable. Le jury examine notamment la capacité des candidats à interroger la séquence qui leur a été donnée à voir, à proposer des interprétations ouvertes et susceptibles de nourrir un échange de fond, dans la construction par l'échange d'une réflexion problématisée à partir de notions repérables dans le champ de l'enseignement des arts plastiques. Cette part d'ouverture interprétative a généralement fait défaut aux prestations des candidats.

La réflexion engagée dans le cadre de cette épreuve se doit d'être solidement construite et de permettre au jury d'en percevoir le fil conducteur sans difficulté. Aussi, l'effort que font certains candidats pour construire et annoncer le plan de leur exposé ou pour structurer l'échange constitue-t-il un catalyseur d'attention important. Le caractère structuré et méthodique du discours ne doit toutefois pas empêcher les candidats de s'emparer d'une proposition filmique ou d'une question à partir de leur sensibilité et de leurs affinités personnelles. L'analyse filmique est un exercice qui repose sur une capacité à conjuguer notions théoriques et propositions sensibles, et le liant entre ces multiples aspects peut et doit passer par la singularité du regard porté par le candidat.

L'un des travers de l'exercice, dans lequel sont tombés certains candidats mal préparés, consiste à réduire l'analyse à une description littérale de ce que l'extrait donne à voir. Les membres du jury connaissent l'extrait proposé, et il est possible – et nécessaire – d'articuler un propos sans en passer par un examen fastidieux des multiples éléments de détails qui composent une séquence. Il convient, non pas de redire ce que les images donnent à voir, mais de montrer comment l'extrait est construit et en quoi il permet de nourrir une pensée sur le médium et au-delà, engage la réflexion dans le champ des arts plastiques. Le cinéma est un langage qui ne se résume pas à la narration qu'il met en œuvre, mais qui s'appuie sur des procédés visuels et sonores dont il faut connaître les ressorts et les outils de production, pour en comprendre le sens et pouvoir l'expliquer, ne fût-ce que dans l'élaboration d'un discours hypothétique quand les procédés de fabrication de l'extrait manquent d'évidence. Une intuition imparfaite du point de vue de la description factuelle des processus de production, mais féconde du point de vue de la pensée, sera toujours mieux accueillie qu'une analyse qui reste timide devant un objet difficile à appréhender. Cela s'est encore vérifié cette année lors de l'échange qui a concerné le film de Rose Lowder, *Les Coquelicots*.

Il est également important de rappeler que les différents composants visuels et sonores participent de la construction de la séquence ou du film proposé, du point de vue de sa forme, de sa mise en scène, et du propos qu'elle construit. Il est particulièrement important, pour la préparation de cette épreuve, de consulter des ouvrages sur le cinéma et l'art vidéo et de s'imprégner des analyses filmiques disponibles dans bien des éditions en format de poche. Cette épreuve vise à évaluer chez les candidats l'acuité perceptive, le sens esthétique et l'intelligence des moyens de la mise en scène, mais elle ne peut aboutir favorablement sans une certaine culture cinématographique. C'est à partir de références précises et circonstanciées que peut se structurer une proposition de lecture originale. C'est pourquoi le candidat qui a choisi cette option doit se familiariser avec la *doxa* cinéphilique. Il est en effet nécessaire de mettre l'extrait en lien avec d'autres films, d'autres auteurs, d'autres esthétiques, d'autres arts. Le jury s'étonne à nouveau de la difficulté de certains candidats à situer une œuvre dans le contexte historique qui est le sien ou à spécifier ce qu'elle est amenée à ouvrir dans un genre cinématographique donné. Certaines dates incontournables comme celle de l'invention du cinématographe, l'apparition du cinéma parlant, ou de la popularisation de certaines techniques par le cinéma d'avant-garde ne sont pas ou peu mobilisées. Une analyse pertinente ne peut faire l'économie d'une contextualisation de l'œuvre présentée, d'un *lais* sur la place qu'elle occupe dans l'évolution des genres, de l'examen du jeu de la forme et du sens que sa facture développe. Toutes ces considérations qui renseignent le jury sur la connaissance du candidat de l'histoire de l'art (ici cinématographique et vidéographique), sont autant d'éléments qui aident à apprécier la portée esthétique, morale et philosophique de l'œuvre étudiée.

Les sujets proposés aux candidats épousent volontairement un large spectre d'esthétiques filmiques, afin de montrer la grande richesse du champ cinématographique et de l'art vidéo. Cette variété vient rappeler en acte que les auteurs ne sont pas prisonniers d'un genre, d'une technique ou d'une approche esthétique, mais mettent leurs outils au service d'une exploration singulière des possibilités du médium. Il est attendu des candidats qu'ils soient sensibles à cette singularité et capables d'en montrer la portée, en l'intégrant à une réflexion plus large sur le monde actuel et les arts contemporains. C'est pourquoi les approches généralisantes sont mal venues. Le but de l'exercice est plutôt de trouver un juste milieu entre l'expérience sensible que propose l'extrait et le discours que construit l'analyse.

Enfin, il est rappelé que l'échange ne peut s'appuyer que sur ce qui a été exprimé par le candidat dans sa lecture de l'extrait, mais qu'il doit permettre d'ouvrir le propos. Le candidat peut – et doit – donc revenir à ce qui a été formulé pour le corriger ou en confirmer les intuitions. Les questions du jury ne sont pas là pour le mettre à mal mais pour affiner un regard dans et par l'échange. Les questions du jury fonctionnent, le plus souvent, comme des vecteurs d'informations ou des invitations à ouvrir le champ de l'attention. Le candidat doit se saisir de ces remarques pour amplifier la teneur et la pertinence de son interprétation. Il est donc important, lors de l'échange avec le jury, d'adopter une posture d'ouverture et d'accueil, d'être réceptif aux questions posées ou aux remarques formulées par le jury, et de les recevoir à l'aune de l'extrait et de l'analyse qui en a été proposée. Ce temps d'entretien est l'occasion de justifier ou de rectifier une prise de position, de réparer un oubli ou d'approfondir un point de culture artistique ou théorique, d'explorer enfin une piste que l'on n'avait pas envisagée, autant d'attitudes qui témoignent d'une posture de réceptivité à des situations d'enseignement, particulièrement bien venue.

L'épreuve de culture artistique - option cinéma et art vidéo - nécessite la maîtrise de nombreux paramètres et de nombreuses connaissances, qui doivent être disponibles et mobilisables au moment de l'examen. C'est une épreuve brève dans la durée mais qui implique à la fois un bagage technique et une grande curiosité. C'est pourquoi il est indispensable de s'y préparer minutieusement, et de prendre l'habitude de considérer les dialogues riches que le cinéma et la vidéo entretiennent avec les autres arts (littérature, musique, peinture, architecture, etc.). Enfin, dans la mesure où il s'agit d'un oral, les capacités communicationnelles du candidat constituent un facteur discriminant : une pensée ne peut être claire et précise si elle ne s'appuie pas sur une bonne maîtrise de la langue française, sur une rigueur de l'expression et sur une certaine aisance orale, autant de qualités qui jouent pleinement dans les métiers de l'enseignement que les candidats aspirent à exercer.

Quelques repères bibliographiques

- AUMONT Jacques, *L'image*, Armand Colin, 2005.
- AUMONT Jacques & MARIE Michel, *L'analyse des films*, Nathan, Paris 1988 (3e éd. en 2014).
- BARNIER Martin et JULLIER Laurent, *Une brève histoire du cinéma, 1895 - 2020*, Fayard, Pluriel, nouvelle édition 2021.
- BONITZER : *Peinture et cinéma - Décadrages*, Cahiers du Cinéma, éditions de l'étoile, 1985.
- CHION Michel, *Le son*, 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*, 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., 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 »*, L'Harmattan, 1998.
- PARFAIT Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, éd. du Regard, 2001.

5.7. OPTION : PHOTOGRAPHIE

1/ Modalités de l'épreuve :

Le candidat doit proposer une analyse croisée des documents qui aboutit à la construction d'une problématique pertinente et étayée par les connaissances pratiques, théoriques et culturelles du champ de la photographie. Le sujet proposé aux candidats est constitué de plusieurs documents iconographiques. Il s'agit essentiellement de photographies puisées dans toute l'histoire du médium des origines à la période contemporaine, mais l'ouverture à d'autres champs des arts plastiques est envisageable (peinture, dessin, sculpture, installation, etc.).

2/ Évaluation de la prestation orale :

L'évaluation prend en compte la capacité du candidat à :

- Conduire une analyse qui s'empare des documents et témoigne de la connaissance du champ de l'option (dimensions pratiques, culturelles, artistiques)
- Définir une problématique étayée par les connaissances du champ
- Approfondir et développer un discours structuré et argumenté sur l'art
- Développer un propos construit, clair, précis, et réagir aux questions du jury (oralité et interaction)

La première capacité suppose de bien croiser les analyses du corpus proposé selon des axes de questionnements problématisés. Ce travail d'observation et d'analyse doit être construit sur trois leviers théoriques, techniques/pratique et culturels : histoire de la photographie, maîtrise technique/pratique du médium, et perception plasticienne.

Une analyse descriptive, anecdotique et cloisonnée des œuvres ne saurait suffire.

La seconde capacité évalue celle du candidat à formuler une problématique claire et pertinente sous la forme d'une seule phrase interrogative.

S'il n'est pas exclu d'évoquer plusieurs problématiques, le candidat doit être en mesure de choisir la plus pertinente en regard de l'analyse du corpus avec pour objectif de l'approfondir. La capacité de faire des choix, de hiérarchiser et d'aller à l'essentiel fait partie des attentes de l'agrégation.

La troisième capacité valorise les discours structurés et argumentés selon des axes de questionnement tendus par la problématique. S'il est permis d'émettre des hypothèses, il faut se méfier des certitudes et des contre-sens. Le quatrième critère envisage la réactivité du candidat, sa capacité à s'emparer des questions posées et à parvenir à prendre du recul. C'est la raison pour laquelle le candidat ne doit pas hésiter à faire évoluer son analyse et ses réflexions.

3/ Remarques générales et conseils

Le jury est conscient de la difficulté de cette épreuve qui met en œuvre à la fois des capacités d'observation, d'analyse, de problématisation et de réactivité. C'est pour cette raison qu'une préparation rigoureuse en amont est fondamentale. Une connaissance du champ historique et théorique de la photographie est vivement recommandée mais le Jury a également apprécié les candidats capables d'aller au-delà de ce champ ouvrant leurs interventions à la littérature, à l'esthétique, à la philosophie, à la peinture, ou au cinéma, entre autres. Des références à Baudelaire, Modiano, Bergson, Walter Benjamin, Sonia Delaunay, Chardin, ou encore Antonioni ont été les bienvenues...

La non connaissance de l'une des œuvres ou des deux œuvres du corpus n'est pas un obstacle en soi, s'il ne s'agit évidemment pas de photographies incontournables, emblématiques de l'histoire de ce médium. Le candidat doit alors montrer sa capacité d'investigation en appuyant ses remarques sur un vocabulaire précis, en émettant des hypothèses construites sur des observations fines et référencées, en situant ces photographies dans leurs contextes, historiques et artistiques. Nous avons constaté des confusions regrettables pour les candidats entre cadrage et point de vue, procédés photographique argentique, numérique et tirage. Nous insistons sur une lecture attentive des légendes fournies qui évite souvent des contre sens.

La connaissance technique du médium (apparition de la pellicule, du numérique, types de tirages, etc.) est également un point important.

La réussite de cette épreuve est souvent liée à une véritable appétence pour la photographie. Le jury a apprécié les candidats susceptibles de se mettre « dans la peau » d'un photographe.

Le candidat ne doit pas perdre de vue qu'il se destine à devenir enseignant. Une connaissance des notions et des programmes d'arts plastiques peut lui permettre de construire son analyse en entrant par ces questionnements (Par exemple en évoquant les dispositifs de représentation)

4/ Quelques exemples de sujets de la session 2022

- ATELIER DES FRERES LUMIERES, *Nature morte avec homard*, v. 1907, autochrome sur plaque de verre, 12.9 x 17.8 cm. Musée des beaux-arts du Canada / Thomas RUFF, *Substrat 27 II*, 2005, tirage chromogénique monté sur plexiglas, 239.5 x 159.7 cm
- Harry GRUYAERT, *Gordon Matta-Clark et Gerry Hovagimyan travaillant à Conical Intersect*, Rue Beaubourg, 1975 / Stéphane COUTURIER, *série Melting Point, Chandigarh, Secrétariat n°01*, 2006-2007, C-Print, 180 x 234 cm, Édition de 3 + 2, Épreuve d'artiste
- Fernand LÉGER et Charlotte PERRIAND, *Joies essentielles, plaisirs nouveaux – Pavillon de l'Agriculture*, Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne, Paris, 1937 / 2011, collage photographique, acrylique et impression sur papier collé sur contreplaqué/ Norman KERR, *Une histoire au coin du feu avant d'aller dormir*, date d'affichage dans la Gare du Grand Central : 15 mars 1965, Colorama publicitaire Kodak, 1800 x 550 cm
- Shiva Lynn BURGOS, *série Natural Disasters (Désastres Naturels)*, 2014, pellicule 35 mm scannée après avoir été altérée et transformée chimiquement par l'ouragan Sandy, 18 x 25 cm / David HOCKNEY, *Pearblossom Hwy., 11-18th April 1986, 1986*, collage photographique, 128 x 171.8 cm. Paul Getty Museum, Los Angeles
- Vivian MAIER, *Chicago*, 1956, tirage argentique (2014), 40 x 50 cm, collection John Maloof, Howard Greenberg Gallery, New York/ Paul POUVREAU, *mascarade, 201-16*, 50 x 33.5 cm
- Alex PRAGER, *Big Valley*, 2019, archival pigment print, 122 x 175,5 cm/ August SANDER, *le pianiste (Max van de Sandt)*, vers 1925
- Ditte HAARLOV JOHNSEN, *Maputo Diary, Superman on the roof of the shopping mall (Superman sur le toit du centre commercial)*, 2009/ Gustave LE GRAY, *L'impératrice Eugénie en prière*, tirage sur papier albuminé, d'après un négatif sur verre au collodion, 30 x 21.5 cm
- Mario GIACOMELLI, *Presa di coscienza sulla natura (Prise de conscience sur la nature)*, 1970-1976, tirage argentique sur papier baryté Agfa, tiré par l'artiste, 40,5 x 60,4/ William FOX TALBOT, *Meule de foin*, avril 1844, épreuve sur papier salé, 19 x 22,9 cm (image 16,4 x 21 cm)
- Irving PENN, *Nature morte surgelée aux haricots verts*, 1977, tirage platine palladium, 59,1 x 46,2, Vogue Amérique / Kate BARRY, *Nature morte*, 2007, tirage couleur, 60 x 80cm, collection particulière
- Cindy SHERMAN, *Sans titre, Film Still, #56*, tirage gélatino-argentique, 1980, 20,3 x 25,4 cm, Art Institute, Chicago/ Dina GOLDSTEIN, *In the Dollhouse, passed out, (Dans la maison de poupée, évanouie)*, 2012, tirage pigmentaire, 112 x 84 cm, collection particulière
- Jacques Henri LARTIGUE, *Florette Vence, mai 1954*, tirage couleur, 35 x 35cm, collection particulière/ Denis OPPENHEIM, *Reading Position for Second Degree Burn (Position de lecture pour une brûlure au deuxième degré)*, 1970, Epreuves chromogènes et texte dactylographié sur 3 panneaux, 216 x 152,6 x 3,2 cm, MNAM, Centre Pompidou
- Saul LEITER, *Snow, New York*, 1960, tirage chromogène, 35 x 28cm, Howard Greenberg Gallery, New York/ Eugene ATGET, *À l'homme armé, 25 rue des Blancs Manteaux*, tirage sur papier albuminé d'après négatif sur verre au gélatino-bromure d'argent, de la série : art dans le vieux Paris, album, enseignes et vieilles boutiques, 1900-1913, Bibliothèque Nationale de France

5.8. OPTION THÉÂTRE

PROTOCOLE

Chaque candidat se voit proposer un sujet, comportant le titre du spectacle, le nom du metteur ou de la metteuse en scène, ainsi que l'année de création. Un extrait de 3 mn environ lui est présenté deux fois successivement. Il peut prendre des notes pendant les deux visionnages et doit ensuite analyser l'extrait dans le cadre d'un exposé d'une dizaine de minutes. Puis, pendant vingt minutes, le jury interroge le candidat 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 les spectateurs. Il s'agit de dégager une problématique en mobilisant des connaissances pertinentes en matière d'histoire des spectacles : les spectacles proposés étant toujours récents, il est nécessaire de bien maîtriser les enjeux liés aux écritures scéniques contemporaines. Le jury est également attentif à un emploi précis et adapté du lexique théâtral. Il apprécie de voir le candidat mobiliser à bon escient des souvenirs de spectacles, ou établir des liens entre le domaine des arts plastiques et celui des arts de la scène.

SUJET PROPOSÉ CETTE ANNÉE

- *La Symphonie du hanneton*, création et mise en scène de James Thiérree, 1998.

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

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

Dictionnaires

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

Revue

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

5.9. OPTION : DANSE

Conseils aux candidates et candidats de l'option danse :

- Choisir d'emblée un point de vue, permettant d'organiser la présentation autour d'un axe problématique affirmé. Il n'est pas possible de tout aborder, mais il importe de choisir une entrée qui offre la possibilité de construire une approche singulière de l'œuvre de façon claire, qui ouvre sur des pistes de réflexion plus générales.

- Appuyer les analyses sur des méthodes, des outils et un vocabulaire spécifiques, adaptés tant au champ de la danse qu'à celui des arts plastiques.

- Ne pas hésiter à assumer un regard de plasticien, en utilisant les savoirs d'analyse des images par exemple ou en s'intéressant à la scénographie.

- Argumenter les références mentionnées, tant dans le champ de la danse que dans celui des arts plastiques, et penser à tisser des liens entre les deux domaines (liens qui peuvent être thématiques, esthétiques, procéduraux, scénographiques...)

- S'agissant de spectacle vivant, il est conseillé de penser en termes d'expérience ; on pourra aussi questionner la perception de l'œuvre d'un triple point de vue, du ou de la chorégraphe, des interprètes, du public. Mais ne pas oublier non plus qu'il s'agit d'une captation vidéo.

Le jury recommande aux candidats d'affiner leur expertise et leur expérience dans le domaine en assistant à des spectacles et en s'entraînant à en extraire des pistes de réflexion.

5.10. OPTION : ARTS NUMERIQUES

L'intégration des arts numériques à l'épreuve d'admissibilité "entretien de cultures artistiques" signale l'attention portée au numérique et à ses liens vivaces avec l'art contemporain. Il s'agit dès lors d'interroger comment les enjeux de celui-ci sont questionnés par les pratiques numériques ; et comment celles-ci modifient ou introduisent des champs de réflexion. Pour reprendre l'approche de Nicolas Thély : "Doit-on considérer en soi un art numérique ? Ou se demander comment l'art est travaillé par le numérique ?"

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

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

Modalités de l'épreuve :

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

Bilan de la session 2022 :

Cette année deux candidates admissibles ont choisi les arts numériques pour l'entretien de culture artistique. Il a été observé une culture artistique tout à fait satisfaisante et les candidates ont su faire des liens avec le champ de l'art contemporain dont des œuvres intégrant le numérique.

Le jury a été particulièrement attentif à la capacité du candidat à analyser de manière fine et sensible les documents proposés, à problématiser en se saisissant des questions et enjeux propres aux œuvres et à les articuler, à proposer une réflexion authentique nourrie par des références personnelles, et à se montrer réactif mais à l'écoute des questions posées.

Conseils

Tout d'abord, il importe de prendre la mesure de ce que signifie « arts numériques ». Ce vaste champ est composé d'œuvres hétérogènes questionnant chacune la place et le rôle du numérique.

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

L'articulation entre les données du sujet et les questionnements soulevés permet de prendre appui sur l'analyse des œuvres tout en dégagant des axes de réflexion.

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

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

Sujets proposés en 2022 :

Sujet 1

- Joan Fontcuberta (1955-), *Orogenèse* : Cézanne, 2003. <https://www.fontcuberta.com/wp/orogenesis/#>
- Thibaut Brunet (1982-) série *Vice City*, 2007-2013 https://thibaultbrunet.fr/media/pages/projets/vice-city/64ade5e9a8-1614348467/vice_city_thibault_brunet_fr.pdf

Sujet 2

- LAWICKMÜLLER (1954/1958-), *La Folie à deux : Plank=Poschauko*, 1996, photographies numériques contrecollées sur aluminium, 150 × 110 cm, technique du morphing, Musée de l'Elysée, Lausanne, Suisse <https://www-lawickmueller-de.translate.goog/SeitenE/project6.html? x tr sl=en& x tr tl=fr& x tr hl=fr& x tr pto=sc>
- ORLAN (1947-), *Refiguration/Self-Hybridation n°2*, 1998, Cibachrome contrecollé sur aluminium, 167 x 117 x 4,5 cm, centre Pompidou, Paris <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/crb5E7E>
- STELARC (1946-), (à gauche) *Third Hand (troisième main)* Photographe : Simon Hunter, (à droite) *Third Hand Diagram (diagramme de la troisième main)*, 1980, photographie d'une performance et diagramme, Yokohama, Nagoya, Tokyo <http://www.demiaux.com/a&t/stelarc.htm>

Ressources bibliographiques :

- 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.
- Forest F., *Art et internet*, Paris, Éditions Cercles d'art, 2008
- De Mèredieu F., *Arts et nouvelles technologies : Art vidéo, art numérique*, Paris, Éditions Larousse, 2005
- Moulon D., *Art et numérique en résonance*, Lyon, Éditions Scala Eds nouvelles, 2015
- Veyrat, M. (dir.), *100 notions pour l'art numérique*, Paris, Éditions de l'Immatériel, 2015. <http://www.100notions.com/artNumerique/index.php?langue=fr>
- Worms A.C., *Arts numériques : Tendances, artistes, lieux & festivals*, Paris, Éditions Pearson, 2008