

Concours : AGREGATION EXTERNE

Section : ARTS

Option A : ARTS PLASTIQUES

Session 2018

Rapport de jury présenté par : Sabine FORERO-MENDOZA

Présidente du jury

SOMMAIRE

Cadre réglementaire	3
Programmes	7
Chiffres clés, éléments statistiques et résultats	8
Remarques de la Présidente du Jury	12
ADMISSIBILITÉ	
Rapport sur l'épreuve écrite d'esthétique et sciences de l'art	13
Rapport sur l'épreuve écrite d'histoire de l'art	26
Rapport sur l'épreuve de pratique plastique accompagnée d'une note d'intention	32
ADMISSION	
Rapport sur l'épreuve de pratique et création plastiques	39
Rapport sur l'épreuve de leçon	47
Rapport sur l'entretien de cultures artistiques	
Architecture-paysage	52
Arts appliqués-design	59
Cinéma-vidéo	63
Photographie	66
Théâtre	70
Danse	72

CADRE REGLEMENTAIRE

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

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

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

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

Durée : six heures ; coefficient 1,5.

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

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

Durée : six heures ; coefficient 1,5.

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

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

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

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

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

Durée : huit heures ; coefficient 3.

B.- Epreuves d'admission

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

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

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

Déroulement de l'épreuve :

a) Projet.

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

b) Réalisation.

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

c) Exposé et entretien.

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

Durée de l'épreuve :

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

-réalisation du projet : deux journées de huit heures ;

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

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

2° Épreuve de leçon.

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

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

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

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

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

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

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

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

3° Entretien de cultures artistiques.

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

Durée : trente minutes maximum ; coefficient 2. »

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

Concours de recrutement

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

NOR : MENH1631874N

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

La présente note a pour objectif de donner aux candidats des précisions relatives à l'esprit des épreuves plastiques d'admissibilité et d'admission du Capes externe d'arts plastiques et des concours externe et interne de l'agrégation d'arts plastiques et d'actualiser les règles relatives aux matériaux et procédures.

Elle remplace la note de service n° 2010-141 du 21 septembre 2010 qui est abrogée.

I - Indications relatives à l'esprit des épreuves plastiques

La capacité à exprimer et mettre en œuvre une intention artistique est essentielle. Pour chacune des épreuves plastiques d'admissibilité et d'admission de ces concours, dans le cadre des arrêtés qui en fixent

les règles générales et les modalités spécifiques, le candidat reste libre du choix des outils, des techniques et des procédures de mise en œuvre dans la limite des consignes du sujet et des contraintes des lieux dans lesquels elles se déroulent.

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

Ces sujets impliquent :

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

II - Indications relatives aux matériaux et procédures

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

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

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

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

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

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

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

A. - Admissibilité

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

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

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

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

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

B. - Admission

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Henri Ribieras

PROGRAMMES

Épreuve écrite d'esthétique et sciences de l'art

- **Thème : Art et Temps** (sessions 2016, 2017 et 2018)
- **Thème : L'interprétation** (sessions 2019, 2020 et 2021)

Épreuve écrite d'histoire de l'art

– Question portant sur le XX^e siècle

- **Thème : Le geste dans l'art de Dada à nos jours** (sessions 2016, 2017 et 2018)
- **Thème : l'intime dans l'art contemporain des années 60 à nos jours** (sessions 2019, 2020 et 2021)

– Question portant sur une période antérieure au XX^e siècle

Thème : Définir et transgresser la norme, de la fondation de l'Académie du dessin à Florence en 1563 à la première exposition impressionniste en 1874 (sessions 2017, 2018, 2019)

Les programmes et les bibliographies sont disponibles sur le site :

www.devenirenseignant.gouv.fr

CHIFFRES CLÉS, ÉLÉMENTS STATISTIQUES ET RÉSULTATS DE LA SESSION 2018

Nombre de postes mis au concours : 24

Nombre de candidats inscrits : 754

Nombre de candidats non éliminés (*n'ayant pas eu de note éliminatoire : AB, CB, 00.00, NV*) : 407 soit 53.98% des inscrits

Nombre de candidats 51 admissibles = soit 12,53 % des non éliminés
(19 % en 2017 ; 23.97 % en 2016 ; 23.86 % en 2015 ; 24.23 % en 2014 ; 23.63% en 2013 ; 19.60% en 2012 ; 20.27% en 2011 ; 16.87% en 2010)

Femmes 41

Hommes : 10

ÉPREUVES D'ADMISSIBILITÉ

Moyenne des présents : 6.65

Moyenne par épreuve

- Esthétique : 7,18 (note la plus basse : 1 ; note la plus haute : 19)
- Histoire de l'art : 6.94 (note la plus basse : 0 ; note la plus haute : 18)
- Pratique plastique : 6.18 (note la plus basse : 0 ; note la plus haute : 18)

Moyenne des candidats admissibles : 11.74

(11.23 en 2017, 10.82 en 2016, 10.59 en 2015, 10.02 en 2014, 10.08 en 2013, 10.19 en 2012, 10.58 en 2011 et 10.16 en 2010)

Moyenne des candidats admissibles par épreuve

- Esthétique : 11.98
- Histoire de l'art : 11.39
- Pratique plastique : 11.78

Barre d'admissibilité : 10

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

ÉPREUVES D'ADMISSION

Nombre de candidats présents aux épreuves de l'admission : 48 soit 94.12% des admissibles

Nombre des candidats admis sur liste principale : 24 soit 50% des candidats présents

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

Note la plus basse des présents : Épreuve pratique : 01 ; Leçon : 01 ; Cultures artistiques : 02

Moyenne portant sur le total des épreuves d'admission

- Moyenne des candidats non éliminés : 08.45
- Moyenne des candidats admis sur liste principale : 11.48

Moyennes par épreuve

- Moyennes des présents : Épreuve pratique : 08.69 ; Leçon : 06.81 ; Cultures artistiques : 10.54
- Moyennes des admis : Épreuve pratique : 11.50 ; Leçon : 10.29 ; Cultures artistiques : 13.21

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

- | | |
|--------------------------------------|--------------------------|
| ➤ Architecture-Paysage : 10.25/12.00 | 5 candidats admissibles |
| ➤ Arts appliqués : 08.40/11.00 | 6 candidats admissibles |
| ➤ Cinéma-Vidéo : 11.29/15.00 | 17 candidats admissibles |
| ➤ Photographie : 09.71/11.73 | 17 candidats admissibles |
| ➤ Théâtre : 10.33/14.00 | 4 candidats admissibles |
| ➤ Danse : 17.50/17.50 | 2 candidats admissibles |

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

- Moyenne des candidats non éliminés : 09.84
- Moyenne des candidats admis : 11.73

Barre d'admission 2018 : 09.68 pour 24 postes

2017 : 09.82 pour 34 postes ; 2016 : 08.96 pour 41 postes ; 2015 : 09.07 pour 40 postes ; 2014 : 09.46 pour 35 postes ; 2013 : 09.64 pour 35 postes ; 2012 : 09.96 pour 26 postes ; 2011 : 10.61 pour 20 postes ; 2010 : 10.71 pour 16 postes

Nombre de candidats admis : 24

Femmes : 20

Hommes : 4

REMARQUES DE LA PRESIDENTE DU JURY

La session 2018 du concours de l'agrégation externe d'arts plastiques s'est déroulée à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, dans les locaux du collège Sciences Sociales et Humanités. Avec l'ouverture de 24 postes (au lieu de 34 pour la session 2017), elle marque l'inversion d'une tendance à l'augmentation qui s'était affirmée depuis 2011.

Reprenons quelques chiffres clés :

- 407 candidats ayant concouru ; 51 admissibles ; 48 candidats ayant passé le groupe des épreuves d'admission ; 24 admis soit 5,9% du nombre de candidats.
- Moyenne des candidats admissibles : 11, 74 ; barre d'admissibilité : 10.
- Moyenne des candidats admis : 11, 73 ; barre d'admission : 9, 68.

Ce tableau ne doit pas décourager les futurs et futures candidat(e)s. L'expérience montre que ceux et celles qui se sont sérieusement et méthodiquement préparé(e)s, sans négliger aucun des aspects des programmes en vigueur et qui, dans leurs centres de formation respectifs, ont eu l'occasion de s'exercer et d'expérimenter régulièrement les conditions de passage des diverses épreuves, ont de grandes chances de réussir.

Dans sa configuration actuelle et dans les circonstances présentes, l'agrégation externe est un concours réellement sélectif mais qui, en raison de la grande variété des exercices qu'il propose, permet aux candidat(e)s de mettre en avant des aptitudes diversifiées. L'équilibre existant, à l'admissibilité, entre les dissertations écrites et l'épreuve de pratique répond à celui institué, pour l'admission, entre l'épreuve de pratique, la leçon et l'entretien sans préparation en cultures artistiques. Avec deux épreuves de pratique – qui, chacune à leur manière, permettent de tester la maîtrise des savoir-faire, l'engagement et la culture artistiques –, des programmes ambitieux et spécialisés en esthétique et histoire de l'art, une épreuve professionnelle qui exige de se projeter véritablement dans une situation d'enseignement et des options qui requièrent la capacité à mobiliser rapidement des connaissances, l'agrégation externe d'arts plastiques se caractérise par sa complétude. Autant dire qu'elle vise une certaine universalité, fondée sur l'articulation entre créativité, culture, méthode, discernement et distance critique. Concours d'excellence pour le recrutement des professeur(e)s d'arts plastiques, l'agrégation externe fait appel à des compétences et des savoir-faire complémentaires, parmi lesquels on retiendra la disposition sensible, conceptuelle et réflexive inhérente à la posture artistique, le souci pédagogique, la maîtrise des méthodes de la dissertation écrite et de l'exposé oral, la possession d'un savoir théorique et historique vaste autant que précis, la bonne connaissance des diverses formes de la création artistique contemporaine. La clarté, la rigueur et le dynamisme, l'adaptabilité et l'inventivité sont les principales qualités attendues de la part de futur(e)s enseignant(e)s, amené(e)s à exercer auprès d'élèves d'âges différents, dans des contextes eux-mêmes fort différents. Ces qualités doivent tour à tour se manifester dans l'analyse des sujets proposés, dans le choix des techniques et moyens mis en œuvre et dans la manière d'en tirer parti, mais encore dans la capacité à identifier des objectifs et dans la formulation de réponses tout à la fois explicites et singulières, enfin, dans la prise en compte des contraintes, temporelles, spatiales, matérielles qui régissent le déroulement des épreuves. Rien de cela, bien évidemment, ne peut s'acquérir durant la seule année de préparation au concours : la fréquentation régulière des œuvres et des textes, la maturation nécessaire pour construire une solide culture personnelle et parvenir à la définition d'orientations artistiques assumées, composent avec le temps long d'une formation approfondie en arts plastiques, qui donne une égale importance aux savoirs et habiletés pratiques et aux connaissances théoriques.

Le bon niveau général des candidat(e)s admis(es) a été souligné par les diverses commissions qui ont pu constater que les recommandations et conseils prodigués semblaient, dans la plupart des cas, avoir été entendus. On ne saurait trop insister sur l'importance de la lecture du présent rapport, qui doit être complétée par celle des rapports des années antérieures. Formateurs(trices) et futur(e)s candidat(e)s y trouveront des remarques, des mises en garde et des préconisations permettant de répondre aux diverses questions qui peuvent être posées sur le déroulement des épreuves et sur les critères d'évaluation mis en application.

En dépit des renouvellements de la composition du jury, des changements de programmes et des modifications touchant certaines épreuves, on note une grande stabilité des critères comme des évaluations. Preuve que les correcteurs des différentes épreuves n'obéissent à aucune détermination capricieuse, mais qu'ils défendent, quels que soient les sujets donnés, les mêmes exigences. C'est bien ce qu'atteste, d'année en année, la similarité des moyennes des notes attribuées aux candidat(e)s présent(e)s. Tout au plus

observe-t-on, pour la session 2018, une légère baisse des moyennes obtenues dans les épreuves d'admissibilité. La faiblesse de la moyenne de l'épreuve de pratique d'admissibilité est malheureusement une donnée récurrente. Trop nombreux sont les travaux réalisés dans ce cadre qui se caractérisent par une extrême indigence, dans le maniement des moyens techniques comme dans la défense des parti-pris artistiques. Certain(e)s candidat(e)s semblent dans une ignorance si complète des attentes que l'on en vient à douter qu'ils(elles) aient reçu une quelconque formation dans le domaine des arts plastiques. La baisse de presque un demi-point de la moyenne de l'épreuve d'histoire de l'art trouve ailleurs son explication. Faut-il rappeler aux candidat(e)s qu'ils ne sauraient négliger, dans leur préparation, la partie du programme concernant les époques antérieures au XX^e siècle ? Quant à la moyenne de l'épreuve d'esthétique, elle est légèrement inférieure à celle de la session 2017, mais elle reste supérieure à celle des sessions précédentes.

En ce qui concerne les épreuves d'admission, on note une augmentation très encourageante de plus d'un demi-point de la moyenne de l'épreuve de pratique et création plastiques, une épreuve pourtant fort exigeante dans ses trois temps différenciés mais complémentaires : celui de l'élaboration du projet, celui de la réalisation proprement dite et, enfin, celui de la défense, sous la forme d'une soutenance. La moyenne de l'épreuve de leçon, malgré les modifications qu'elle a connues et sur lesquelles nous reviendrons en suivant, demeure quasiment inchangée. Elle reste la plus basse des moyennes des épreuves d'admission. Et pourtant, c'est bien là que réside l'occasion pour le (la) candidat(e) de confirmer son choix professionnel, en testant sa capacité à transmettre une culture véritablement assimilée. La moyenne des évaluations obtenues dans l'épreuve de cultures artistiques, pour laquelle le(la) candidate est appelé(e) à opérer un choix entre plusieurs options, demeure quasiment identique à celle de la session 2017.

La session 2018 a vu l'introduction de modifications importantes touchant les épreuves de pratique plastique de l'admissibilité et de leçon de l'admission ainsi que les entretiens d'option. Il convient de revenir en détail sur celles-ci afin d'en prendre la mesure et d'en indiquer brièvement l'esprit. L'épreuve de pratique plastique donne lieu à une réalisation « picturale, graphique, pouvant inclure le collage, associer diverses techniques, des moyens traditionnels et numériques ». Cette indication, qui se substitue à la formule « moyens strictement graphiques » antérieurement en vigueur, prend acte de la pluralité des pratiques bidimensionnelles existantes et, notamment, de la possibilité de leur dialogue avec le numérique. Dans la note d'intention qui doit désormais accompagner la production plastique, le(la) candidate peut utilement préciser son cheminement et exprimer clairement le but qu'il(elle) s'est proposé(e). Il est toutefois regrettable que la possibilité, ainsi octroyée, d'accroître la lisibilité de son travail n'ait pas toujours été saisie comme elle l'aurait dû. Pour cette session, en effet, les résultats obtenus se sont montrés globalement insatisfaisants et cela pour tout un ensemble de raisons : maladroites d'expression, fautes d'orthographe, ajouts de références plaquées et, plus généralement, vacuité intellectuelle, déconnexion avec la réalisation proposée. Il est fondamental que les futur(e)s candidat(e)s accordent plus de soin à la rédaction de cette note qui compte pour 5 points dans l'évaluation globale. L'on ne saurait trop leur recommander de se préparer sérieusement à cet aspect de l'épreuve.

L'épreuve de leçon a connu également des évolutions. Elle fait désormais place à un entretien conduit en deux temps successifs. Durant 30 minutes maximum, le (la) candidate expose un projet de séquence d'enseignement destiné à des élèves du second cycle en s'appuyant sur un dossier documentaire accompagné d'un extrait des programmes du lycée. À l'issue de cet exposé, durant 10 minutes maximum, il (elle) est invité(e) à répondre à une question portant sur une situation précise de partenariat, interne ou externe à l'établissement dans lequel il(elle) est censé(e) enseigner. Cette situation et la question qui lui est associée sont énoncées sur un document distinct, remis au début de l'épreuve, en même temps que le dossier documentaire. L'introduction de ces diverses innovations marque le souhait de rapprocher l'épreuve professionnelle de l'agrégation externe de celles, similaires, de l'agrégation interne et du Capes externe, mais elle signale encore la volonté de mieux distinguer les deux versants de l'épreuve, tout en permettant des mises en situation extrêmement concrètes.

Il faut enfin évoquer les transformations qui touchent l'épreuve dénommée « entretien de cultures artistiques ». Sept options sont désormais proposées : architecture-paysage ; arts appliqués-design ; cinéma-art vidéo ; photographie ; danse ; théâtre ; arts numériques. Comme on le voit, de nouvelles options se sont ajoutées (danse et arts numériques), tandis que d'autres ont vu leurs intitulés modifiés (architecture-paysage ; arts appliqués-design ; cinéma-art vidéo). Dans le premier cas, il s'est agi de prendre en compte la délimitation actuelle des domaines de la création artistique, dans le second, de signifier le voisinage actuel de certains champs et, en conséquence, d'inviter à des approches plus transversales.

Pour finir, je remercie le Président de l'Université de Pau qui a accepté de mettre gracieusement à notre disposition des locaux, des équipements et des services. Je tiens à saluer l'ensemble des responsables et des personnels qui ont permis la réussite d'une session qui s'est déroulée sans incident et dans un climat

tout à la fois sérieux et chaleureux : les membres du département des examens et concours du rectorat de Bordeaux, qui ont fourni les moyens matériels nécessaires à la bonne tenue des épreuves, les agents administratifs et techniques de l'Université de Pau, qui ont toujours su trouver sur place les solutions adéquates, les surveillants et surveillantes, dévoués et attentifs, ainsi que les enseignantes d'arts plastiques appelées en renfort pour faciliter le déroulement des épreuves pratiques. Mes remerciements très vifs vont également à l'ensemble des membres du jury qui, avec conscience et bienveillance, ont accompli leur tâche et, plus particulièrement, au Secrétaire général du concours dont l'efficacité s'est montrée sans faille, et à la Vice-présidente qui a généreusement accepté de transmettre la précieuse expérience acquise durant les quatre sessions précédentes.

ADMISSIBILITÉ

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

Sujet 2018

Les artistes ont également toujours eu besoin de moments d'oisiveté. Que ce soit pour clarifier les expériences nouvelles, laisser mûrir les choses à l'œuvre dans l'inconscient, ou pour se rapprocher de la nature dans un acte de renoncement désintéressé, pour redevenir enfant, se sentir à nouveau ami et frère de la terre, des plantes, des rochers et des nuages. Peu importe que l'on compose des tableaux ou des vers, ou encore que l'on aspire exclusivement à se construire et à s'inventer soi-même tout en jouissant de se voir ainsi disposer d'un pouvoir créateur ; chacun se trouve sans cesse confronté à ces interruptions incontournables. Le peintre se tient devant une toile dont il vient de faire le fond. Il sent que la concentration et l'énergie intérieure dont il aurait besoin lui font encore défaut. Alors il commence à tâtonner, à douter, à céder à l'artifice, et finit par tout jeter dans un mouvement de colère ou de tristesse. Il a l'impression d'être un incapable, de ne pas pouvoir faire face à une mission ambitieuse. Il maudit le jour où il est devenu peintre, ferme son atelier et se met à envier le balayeur de rue dont les journées s'écoulent à accomplir une tâche aisée dans une parfaite quiétude morale. [...]

Bien des vies d'artistes sont faites pour un tiers ou pour moitié de tels moments. Seuls les êtres d'exception ont la capacité de créer de façon continue, presque sans interruption, mais ils se rencontrent très rarement. Ainsi naissent ces périodes apparemment vides de temps libre dont la physionomie a toujours inspiré du mépris ou de la pitié aux esprits bornés. Le philistin ne perçoit pas quel effort colossal, décuplé, peut représenter une seule heure de création. De même, il ne comprend pas que cet artiste ô combien bizarre qui, plutôt que de continuer tout simplement de peindre, de mettre les touches les unes à côté des autres pour achever tranquillement ses tableaux, se montre si souvent incapable de persévérer, se jette à terre, réfléchit sans fin et ferme pour des jours, des semaines, la chambre qui lui sert d'atelier. L'artiste lui-même se sent d'ailleurs à chaque fois surpris et floué lorsque surviennent ces périodes d'inactivité. À chaque fois, il est plongé dans les mêmes souffrances, les mêmes tourments, et cela se répète jusqu'à ce qu'il comprenne qu'il doit obéir à ses propres lois, que sa paralysie s'explique de manière réconfortante autant par un excès d'énergie que par la lassitude. Un processus est à l'œuvre au fond de lui-même, et son vœu le plus cher serait de le faire aboutir sans plus attendre à la création d'un objet tangible, esthétique. Mais le moment n'est pas encore venu, le processus n'est pas arrivé à maturité, il dissimule encore en lui comme une énigme son accomplissement parfait, le seul qui lui convienne. Il n'y a donc rien d'autre à faire que patienter.

Herman Hesse, *L'art de l'oisiveté* (1904), traduction française A. Cade, Paris, Calmann-Lévy, 2002, p. 22-25.

L'artiste est-il maître de son temps ?

I – L'objet de ce rapport et la préparation de l'épreuve

Données statistiques :

Pour les 419 copies corrigées de l'épreuve d'esthétique et sciences de l'art, l'on obtient cette année une moyenne générale de 7.18. Cette moyenne est en deçà de celle de l'an passé où une progression sensible avait été relevée (avec une moyenne de 7.58, voir le rapport de l'an dernier), mais elle reste supérieure à celles des années précédentes (6.88 en 2016 ; 6.86 en 2015). L'écart-type est de 4.02, ce qui

est relativement important et dénote un bon étalement des notes (de 1 à 19/20). 98 candidats ont obtenu 10/20 ou plus.

Dans la continuité des précédents, ce rapport vise à fournir une aide à la préparation de celles et ceux qui s'apprêtent à passer l'épreuve d'esthétique et de sciences de l'art. Nous ne saurions trop insister sur l'importance de la lecture de l'ensemble des rapports, afin d'assimiler au mieux les exigences propres à l'épreuve et d'en comprendre les critères d'évaluation. Bien souvent, en effet, les candidats semblent se faire une représentation confuse de la nature même de l'exercice ou projettent peut-être des attentes qu'ils imaginent être celles des correcteurs – ce dont il *faudrait* parler, *l'allure* philosophique qu'il *faudrait* donner au propos, l'actualité *supposée* de telle ou telle référence, etc. Pourtant la lecture attentive des rapports doit rassurer les candidats sur ce point : loin d'avoir à anticiper quelque effet de mode ou caprice du jury, qui rendraient aléatoire leur préparation, les candidats peuvent, en toute quiétude, se référer à des exigences clairement identifiables pour organiser leur travail de lecture, ainsi que leurs exercices de composition. Car les correcteurs passent, les exigences demeurent ! Le thème proposé (éclairé par la bibliographie qui lui est adjointe) et les recommandations formulées par les rapporteurs fournissent les outils indispensables de la préparation du concours. Par conséquent, il faut que les candidats acquièrent cette certitude absolue, quant aux deux fondements d'une copie réussie, que sont *la maîtrise du thème d'esthétique* et *la maîtrise de la technique de la dissertation* : ces deux fondements exigent un temps de maturation et d'exercice incompressible. Autrement dit, un travail solide et régulier constitue la meilleure des préparations.

Il faut du temps pour s'approprier les textes et assimiler les propos des auteurs de la bibliographie. Il faut du temps pour qu'un exercice répété d'écriture permette de satisfaire aux exigences académiques propres à la dissertation. Tout cela peut sembler une évidence, mais trop de copies montrent encore une préparation insuffisante, manifestement liée à un défaut d'exercice, tant au niveau de la lecture que de l'écriture, car ces deux aspects se nourrissent mutuellement dans la préparation. En effet, il semble difficile de s'exercer au commentaire d'œuvres, ou à la réflexion sur des théories esthétiques, sans fréquenter la littérature critique. Ce sont à la fois des *éclairages* indispensables qui sont apportés et des *exemples* (car il n'y a pas de « modèle » sur ce point) pour la rédaction. Bien que l'épreuve ne consiste pas dans l'écriture d'un « essai », il s'agit bien de tenir un propos précis et cohérent sur une question donnée, ce qui suppose un engagement réflexif personnel et une démarche qui argumente et s'interroge, examine sur pièce. La forme imposée est celle de la dissertation, mais cette dernière sombrerait dans l'exercice de pure rhétorique si elle n'était animée par une volonté intellectuelle et sensible authentique. En ce sens, c'est en puisant dans leurs lectures et le sérieux d'un apprentissage au long cours, et non dans de vagues souvenirs ou « l'inspiration du moment », que les futurs candidats trouveront, le jour de l'épreuve, le fil directeur de leurs essais.

Nous nous efforcerons dans le présent rapport de rappeler les points essentiels qu'il faut avoir à l'esprit eu égard à la technique de la dissertation et à la nature particulière de l'épreuve, en insistant sur le rapport intime qu'entretiennent la question et le texte, c'est-à-dire sur l'unité fondamentale du sujet proposé chaque année. Nous donnerons enfin quelques pistes pour le traitement du sujet de cette année, qui s'articuleront à nos recommandations générales.

II – Critères d'évaluation

La clarté d'expression, la cohérence du propos et le sens du problème qui sont attendus, relèvent des qualités essentielles dont doit témoigner l'enseignant. Sont requises, donc, non seulement des capacités d'analyse et d'argumentation, mais aussi une culture artistique à la fois étendue et précise. Trop de copies s'en tiennent à un survol de l'art contemporain, sur un ton parfois journalistique, comme s'il s'agissait de témoigner d'une connaissance de l'actualité. Dans le cadre d'un concours de recrutement d'enseignant d'arts plastiques du second degré, c'est la solidité et la finesse d'une culture disciplinaire effective qui importe. Une culture générale est légitimement attendue : il ne s'agit pas d'un savoir encyclopédique, mais des repères nécessaires pour orienter les recherches et les questionnements auxquels l'enseignant va être confronté dans son travail.

Rappelons aussi, en ce qui concerne la forme, que la dissertation doit manifester un cheminement clair et progressif, centré sur un problème, sans questions oratoires, ni « effets de manche » visant à impressionner les correcteurs. Il s'agit de prendre en charge un problème précis, pour lui apporter la réponse qu'on estime être la plus satisfaisante, et non pas de faire étalage des connaissances que l'on pourrait avoir. L'introduction problématise et annonce le plan, les transitions sont soignées et les parties manifestent sans ambiguïté l'ordre du développement. La conclusion est brève, donnant à voir synthétiquement la démarche adoptée, le sens du propos que l'auteur de la copie a voulu tenir, sans tenter d'artificielles ouvertures – ou pire, le surgissement « *in extremis* » de questions pertinentes qui auraient justement mérité d'être examinées dans le développement. Dans de telles copies, ce genre d'ouverture finale, loin d'ajouter une quelconque « plus-value » de sens, manifeste les lacunes de l'argumentation ou les limites des conclusions

auxquelles elles parviennent. Enfin, le texte est entièrement rédigé et ne contient aucun titre, sous-titre, schémas ou illustrations. Comme nous avons pu le constater cette année encore, les fioritures en tous genres, la multiplication de marques d'auto-référencement ou les tentatives de performance, signalent le plus souvent une grande négligence du problème et des éléments de réflexion proposés par le texte. Certes, il existe bien d'autres formes possibles d'écriture riches et signifiantes – ni le texte de Hesse, ni ceux proposés en bibliographie, n'appartiennent au genre de la dissertation – mais dans le cadre d'un concours, la forme dissertative retenue est garante de l'égalité des candidats : cette forme s'impose également à toutes. Ainsi, quand bien même le propos pourrait être formellement inventif, les correcteurs ne sauraient évaluer positivement ces inventions « hors cadre ». Au contraire, ils ne peuvent qu'en tenir rigueur aux candidats, qui croient pouvoir ainsi contourner les exigences formelles de l'exercice, que l'on vient de rappeler. Les meilleures copies montrent, en revanche, que si la dissertation constitue un cadre contraignant dans sa forme, cette contrainte aiguise et stimule la pensée, loin de lui faire obstacle.

1) L'élaboration d'une problématique claire et pertinente à partir de la question et du texte proposés :

La spécificité de l'épreuve d'esthétique et de sciences de l'art tient à la composition du sujet. Il s'agit d'un texte – extrait d'une œuvre contenue dans la bibliographie, qui accompagne le thème au programme – auquel s'adjoint une question, liée au propos principal de l'auteur du texte, mais qui invite à une considération plus large. La difficulté majeure de l'épreuve consiste donc dans *l'apparent dédoublement* du sujet, que le candidat ne doit pas comprendre comme une dualité stérile – en traitant séparément le commentaire du texte, puis la dissertation à partir de la question posée, ou bien en plaquant la structure du texte sur celle de la dissertation, par exemple – mais, au contraire, comme une tension féconde. Le texte et la question s'éclairent mutuellement. Le texte fournit une réflexion déjà élaborée, qui produit et oriente cette question. Pour autant, la question ne se réduit pas à la façon dont l'auteur du texte pourrait l'entendre. Aussi, prise en elle-même, la question permet d'instaurer une distance avec le texte, qui l'intègre à une réflexion critique, et engage le candidat à en interroger les présupposés et les limites possibles. C'est à partir de cette tension mutuelle et féconde que les candidats pourront prendre en charge le problème qu'ils auront noué, en travaillant conjointement le texte et la question.

Dès lors, le texte doit faire l'objet, au brouillon, d'un travail d'analyse suffisamment minutieux pour ne pas donner lieu à la paraphrase, ni au commentaire séparé. Cette analyse est essentielle pour dégager la ligne directrice du texte et la façon dont il peut s'articuler à la question. Certaines copies ne retiennent du texte que des bribes : on se focalise sur un mot, on s'arrête sur un terme qui renvoie, par simple résonance, à une notion, indépendamment du contexte sémantique. Or, la façon dont l'auteur entend ces termes se rapporte à ce qu'il cherche à penser, au problème qu'il travaille et à la thèse qu'il entend soutenir. Il ne s'agit pas de procéder par simple association d'idées, en piochant dans le texte des mots que l'on aurait choisis « au flair ». Les copies qui ont procédé de cette façon ont ou bien manqué l'essentiel du texte (et donc la façon dont on pouvait l'articuler à la question) ou bien donné lieu à d'importants contresens sur le texte.

Le texte proposé cette année pouvait paraître limpide : encore fallait-il se montrer attentif à son écriture propre. Proche du manifeste, il contenait une dynamique dans laquelle Hesse faisait surgir *plusieurs points de vue* sur l'oisiveté, afin de mettre en exergue le rapport singulier que l'artiste entretient avec le temps dans la création. Lire le texte sans en interroger les *topoi* romantiques, pour ensuite extraire, sans précaution, telle ou telle expression hors du mouvement d'ensemble, a parfois conduit les candidats à faire dire à Hesse l'inverse de ce qu'il voulait faire sentir et penser. En outre, l'élucidation du texte n'a pas sa fin en elle-même. Au contraire, elle constitue un travail préalable nécessaire pour engager la réflexion argumentée qui la prolonge, en partant de la question posée. Or, malgré l'accent mis par les rapports antérieurs sur ce point, nombre de copies se contentent encore de résumer confusément le texte pour l'oublier ensuite, purement et simplement. Répétons-le : cette fausse stratégie, qui consiste à se saisir hâtivement du texte pour s'en débarrasser au plus vite, comme on se saisirait sans réfléchir d'un tison brûlant, pour le jeter au plus vite loin de soi, doit être absolument bannie par les candidats qui prennent au sérieux ce concours de recrutement et entendent réussir cette épreuve. Dans le même esprit, le commentaire du texte ne doit pas non plus servir de *structure factice* à la dissertation : dans ce cas, les « mauvaises copies » se contentent généralement d'agrémenter leur paraphrase (souvent réductrice ou erronée) du texte par des illustrations, jouant le rôle inopérant de vignettes décoratives. Au contraire, le texte doit être envisagé en fonction de la question posée. Par conséquent, il ne doit jamais constituer un objet d'étude séparé pour le candidat, mais lui servir de moyen argumentatif et de « levier » critique. On conseillera d'avoir toujours la question à l'esprit en menant la lecture. L'analyse du texte pourra ainsi être mise à profit, en tant que ressource théorique, pour poser un problème singulier, à partir de l'intitulé de la question.

Dès lors, l'introduction présentera une première approche du texte – ni rapide allusion, ni résumé détaillé – nécessaire, mais non suffisante, pour éclairer son articulation avec un problème philosophique dont la position revient au candidat. Il faut insister sur ce point de méthode : l'introduction ne saurait se

réduire aux fulgurances de l'esquisse, elle doit, bien au contraire, retenir les fruits de l'analyse textuelle et conceptuelle, ainsi que de la problématisation opérée au préalable. C'est le *sens d'ensemble de la question* qu'il faut faire apparaître, or ce sens global s'évapore lorsque les différents termes du sujet sont envisagés séparément les uns des autres. Bon nombre d'introductions contiennent ainsi des éléments généraux sur le « temps », sur « l'artiste », sur la « maîtrise », pour lesquels le candidat lui-même serait bien en peine de dire la pertinence et l'utilité face au sujet précis qu'il lui faut problématiser. Soulignons-le : tout ce qui est avancé dans l'introduction doit être effectivement utilisé pour éclairer le problème et préciser le questionnement. Il ne s'agit pas de définir les termes pour eux-mêmes (comme dans un dictionnaire où ils constituent des entrées *séparées*), mais de nourrir un questionnement ferme et précis. Les remarques qui ne s'inscrivent pas dans ce mouvement, finalisé par la problématisation, n'ont pas lieu d'être. L'introduction, comme l'ensemble de la copie du reste, ne doit pas donner lieu à une multiplication de lieux communs ou de propos éclatés, qui ne font que retarder le questionnement, sans jamais l'éclairer.

À ce titre, la problématisation ne peut consister dans une multiplication de questions juxtaposées. Si une question peut servir de voie d'expression au problème et si, en avançant dans son examen, la nécessité de la formuler par une autre question-expression se fait sentir, alors cet enchaînement se trouve justifié par les remarques qui y amènent. C'est cette articulation des questions entre elles qui noue le problème et en assure l'unité. Une série de questions éclatées, sans cohérence générale, ne constitue en aucun cas une « problématique » (dont le simple nom suffit, bien souvent, à faire disparaître la chose). Comme l'accumulation de définitions générales, la juxtaposition de questions rhétoriques ne permet pas de circonscrire le problème qui sera pris en charge dans le développement. On trouve trop souvent dans les introductions des questions vagues ou partielles, qui abordent le sujet de très loin ou ne portent que sur un seul de ses termes. Si le problème posé par le candidat lui paraît convenir également pour d'autres sujets possibles, voire pour tout sujet en rapport avec le thème au programme (« l'art et le temps »), c'est signe que le problème posé manque de précision et, conséquence extrême mais probable, que la copie risque de « tomber dans le hors-sujet ». Dans certains cas, en effet, ce manque de précision peut conduire le candidat à traiter, sans s'en apercevoir, *un autre* sujet. Il ne faut ni restreindre le sujet à un aspect, ni sortir du sujet pour en imposer un autre plus large, dans lequel on estime que l'on pourrait « placer », de manière apparemment avantageuse, des développements tout faits. Le questionnement doit au contraire permettre, dès l'introduction, d'envisager avec finesse tel ou tel problème singulier, comme l'on confectionne un habit sur mesure. Plus la problématisation se resserre, via l'analyse du texte et l'éclaircissement des termes du sujet, meilleure sera la copie. En bref, le maître-mot est ici « disponibilité ». C'est grâce à cette disponibilité d'esprit que le candidat peut se mettre à l'écoute de ce texte et de *cette* question, autrement dit faire place à la singularité du sujet. Il évitera ainsi non seulement l'écueil de la récitation et du « hors-sujet », mais encore le « retour du refoulé » qui a sévi cette année dans de nombreuses copies.

Dans le cas présent, le sujet devait permettre d'interroger la traditionnelle « souveraineté de l'artiste », c'est-à-dire la liberté singulière avec laquelle l'artiste disposerait du temps qui est le sien. En effet, qu'il s'agisse du temps opéréal (c'est-à-dire du temps de production de l'œuvre) ou bien d'un temps de vie (radicalement ouvert au désœuvrement), le temps propre à l'artiste semble apparemment déroger aux normes qui s'imposent au temps de ses contemporains. Dès lors, cet écart entre le temps propre à l'artiste et le « temps des autres » demande élucidation. S'il semble relever du « cliché », c'est avec nuance qu'il s'agit de proposer non seulement certains éclaircissements historiques et généalogiques, mais certaines distinctions conceptuelles. De bonnes copies ont ainsi proposé une réflexion tout à fait pertinente sur la genèse de l'autonomie de l'artiste à partir de la Renaissance, nous y reviendrons. D'autres copies ont privilégié, au contraire, un angle d'attaque plus « existentiel », mais tout aussi pertinent lorsqu'il était fondé sur de solides références, approfondissant en quelque sorte le célèbre adage : *ars longa vita brevis*. Aucun angle d'attaque n'est en soi interdit, dès lors qu'il est justifié au regard de la question et qu'il permet de rendre compte d'une articulation possible avec ce qui fait le cœur du texte.

2) La mise en œuvre d'une démonstration personnelle, argumentée et convaincante :

Une dissertation est un parcours intellectuel, ordonné et finalisé. Ce n'est pas un ensemble de remarques décousues, quand bien même ces remarques se rapporteraient effectivement à la question. Le cheminement n'est autre chose que la progression d'une seule et même réflexion, qui explicite, approfondit et justifie ses différents moments, d'où l'importance des transitions qui articulent les différentes parties du développement. Dès lors que le devoir met en œuvre et construit cette démarche personnelle, il ne peut y avoir de plan type, de schéma d'organisation préétabli. C'est la démarche qui produit l'ordre même dans lequel elle s'inscrit, et c'est cet ordre qui justifie le propos que l'on tient. Certaines tentatives pour composer ou déployer un cheminement ont pu faire preuve de maladresse. Néanmoins, leur effort a toujours été valorisé par rapport à la mécanique simpliste et réductrice des devoirs stéréotypés. L'effort pour construire une réflexion singulière et appropriée au sujet témoigne, dans ses imperfections mêmes, d'une démarche authentique. Il faut ainsi renoncer aux « plans » tout faits, qui n'en sont pas réellement, justement parce qu'ils s'imposent extérieurement au sujet. Les schémas auxquels s'accrochent les mauvais devoirs viennent

souvent d'une dialectique mal digérée (la copie commence par relever tous les éléments qui attestent d'une maîtrise de son temps par l'artiste, puis expose comment le temps échappe, pour conclure qu'il faut mêler ces remarques ou proposer un « compromis ») ou d'un simple canevas historique (en partant de la contextualisation légitime des propos du texte, la copie substitue ensuite la chronologie des rapports au temps à l'analyse conceptuelle). De telles copies restent le plus souvent descriptives et dressent de prétendus constats, mais à aucun moment elles ne prennent en charge le problème. Il ne peut en ressortir qu'une position floue, ou une multitude de remarques éparses.

Autre écueil à éviter : comme nous l'avons dit précédemment, il faut renoncer à calquer l'ordre du devoir sur le plan du texte. Une mauvaise paraphrase du texte ne peut déterminer la structure argumentative de la dissertation. Ce n'est pas au texte de fournir son « ossature » à la copie, au contraire. C'est au traitement de la question d'organiser la lecture du texte, en tant qu'élément et ressource argumentative au sein d'un cheminement réflexif, qui l'intègre de manière singulière à son propos. Aussi convient-il de souligner que les meilleures copies sont celles qui convoquent le texte à plusieurs endroits de leur développement (et non seulement dans l'introduction ou en première partie), et ce, non dans le but d'égrainer ses arguments de manière formelle, mais pour en approfondir la lecture, au fur et à mesure que la réflexion avance. Ces copies manifestent alors toute la richesse du texte, c'est-à-dire tout ce qu'il donne à penser, parce qu'un véritable dialogue s'est instauré avec l'auteur. Comme ce point de l'articulation du texte et de la question constitue à la fois la spécificité de l'épreuve et une difficulté récurrente que rencontrent les candidats, nous avons choisi d'y insister particulièrement dans les éclaircissements (donnés dans la dernière section du rapport) sur le sujet de cette année.

Enfin, deux autres écueils structurels reviennent souvent dans les copies. Le premier consiste dans une espèce de *dissolution thématique* du problème. On abstrait de la question des « thèmes » qui sont traités séparément et font disparaître le problème, car celui-ci est finalement écarté au profit de « rubriques » générales dans lesquelles on trouve parfois des connaissances pertinentes, mais qui ne sont pas explicitement articulées à ce qui fait problème. Ainsi, par exemple, en séparant arbitrairement le temps de la production du temps de la vie et du temps historique : que serait la vie d'un individu sans cadre historique, sans racines ni horizon permettant la construction narrative, le partage identitaire d'un temps commun ? Pareillement, comment penser un temps de la production artistique qui n'appartienne pas *de facto* au temps d'une vie d'artiste ? À bon droit, certains candidats ont renvoyé ici à l'exposition *Deadline* au Musée d'art moderne de la ville de Paris (2010). Bien sûr, les avant-gardes ont interrogé ce recouvrement partiel de l'art et de la vie au nom d'une fusion mutuelle, d'une cohésion toujours plus parfaite. Le traçage puis le brouillage de cette frontière, entre le temps de l'art et le temps de la vie, passant par la notion revisitée d'oisiveté, était d'ailleurs au cœur du problème. Mais rares ont été les candidats à l'aborder de front.

Le second écueil structurel est celui de la *digression*. Il consiste à s'emparer d'un élément du texte comme point d'accroche pour des remarques qui, dans leur développement, finissent par *dériver* complètement hors de la question – et donc du sujet. On peut illustrer cela par la façon dont certaines copies, en se saisissant de la notion d'« inconscient », se sont engouffrées dans la piste psychanalytique évoquée par Hesse. C'est à bon droit que l'on pouvait faire valoir les lectures psychanalytiques sous-jacentes à ce texte – pas plus qu'un autre, le « moi » de l'artiste n'est le maître dans la maison de la psyché – mais encore fallait-il articuler cette réflexion à la question de la maîtrise du temps, en interrogeant la maturation inconsciente de l'œuvre que l'artiste ne peut brusquer, accélérer, interrompre ou reprendre à sa guise. Sans quoi des pans entiers de la copie tombaient dans le « hors-sujet » pour s'adonner à des lectures très discutables de Freud. Des candidats ont su, en revanche, resserrer leur propos en renvoyant aux passages d'*Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* qui abordent l'inachèvement des œuvres de Léonard. La sublimation épistémologique prenant le pas sur la sublimation artistique, aux yeux de Freud, le savant qu'est Léonard sombre peu à peu dans le désœuvrement artistique. Vasari condamne pour sa part les lubies d'inventeur du vieux Léonard, qui lui auraient malheureusement fait perdre de vue l'achèvement de mainte œuvre artistique. Dans ce cas, ce n'est même plus la maturation de l'œuvre qui est en jeu, mais son risque d'interruption et d'abandon définitif. D'où la question de la « fin de l'art », prise en charge de manière prudente et subtile par certaines copies.

Pour finir, il faut insister sur le fait que le travail de « définition » ne peut se cantonner au rapide coup d'éventail lexical, donné dans l'introduction. C'est tout au long de la dissertation que ce travail doit s'effectuer. En effet, il ne faut pas entendre par « définition » un simple constat d'usage, qui délivrerait le sens définitif d'un terme. Dans l'introduction, c'est le problème qui est éclairé par les remarques que l'on fait sur les termes. Dans le développement, la conceptualisation se précise, soit parce qu'elle vient soutenir une réponse, soit parce qu'elle permet d'aiguiser un regard critique, ouvrant un nouveau moment du devoir. Ainsi la tentative de distinction conceptuelle, qu'alimente justement la lecture des écrits théoriques ou critiques, doit être renouvelée au fur et à mesure que la réflexion avance. C'est cette persévérance dans le travail de définition qui témoigne d'une démarche *personnelle*. Loin de résider dans l'opinion ou la sensibilité individuelle, l'élément *personnel* de la copie réside précisément, en effet, dans l'agencement donné à la réflexion, l'effort fourni pour problématiser et répondre, ainsi que le caractère approprié des exemples et des lectures et la façon dont ils sont interrogés. C'est aussi la raison pour laquelle il ne faut laisser place à

aucune affirmation autoritaire et arbitraire. Chercher l'originalité pour se distinguer, ou poser un « je » exclusif dans l'ostentation de ses opinions, ne témoigne pas d'un véritable engagement de la personne. Au contraire, ce dernier exige de mettre en œuvre ce que Kant, dans *Qu'est-ce que les Lumières ?*, nomme l'audace de penser par soi-même (*Sapere aude !*), c'est-à-dire le courage de rendre ses propres pensées intelligibles, convaincantes et partageables avec autrui, en exposant clairement ce qui les soutient.

De même, tout argument d'autorité doit être banni. Qui plus est, cette façon de recourir aux auteurs reste le plus souvent trop allusive. Rien n'est dit sur le sens d'une citation ou l'usage d'un terme asserté (voire assené) sans preuve, comme s'il s'agissait d'une vérité. Bien au contraire, soulignons-le, les propos des auteurs en question ne valent jamais, dans un devoir qui en fait mention, que par ce qu'ils donnent à penser au candidat. Pour le dire autrement, ce qu'évaluent les correcteurs, ce n'est certainement pas le propos de l'auteur cité, mais bien l'usage qu'en fait le candidat.

3) La présence d'exemples artistiques bien exploités :

La réflexion sur le sujet doit mobiliser des exemples artistiques nombreux et diversifiés. Mais c'est par le traitement qu'ils en donnent que les candidats manifesteront leur culture artistique et témoigneront de leur finesse d'analyse et de leur sensibilité. Un propos conséquent ne peut être désincarné, toutefois cela ne signifie pas que les exemples artistiques, qui ont pour fonction essentielle de donner une dimension concrète à un propos théorique, c'est-à-dire d'en éprouver non seulement la validité mais aussi les limites, n'auraient qu'une valeur illustrative. Au contraire, les exemples constituent la sève de la réflexion esthétique et servent de point d'appui à des développements propres, où peuvent apparaître une distinction conceptuelle, un aspect nouveau du problème, voire un élément d'objection. Par conséquent, s'ils ne peuvent se substituer à l'argumentation, ils doivent toujours s'y articuler.

Dès lors, on peut déterminer deux critères principaux qui président au choix d'un exemple. D'une part, l'exemple doit être *opportun*, c'est-à-dire s'accorder à ce qui est dit et s'insérer dans le déroulement de la démonstration. Ainsi, une multiplication d'exemples, loin de renforcer une thèse, conduit généralement à la dissoudre et fait perdre à l'argumentation son fil conducteur. Il ne s'agit pas de faire l'étalage de son érudition, en citant tout ce qui affleure à la mémoire, mais au contraire de manifester la vertu du discernement puisque, entre une multitude d'exemples possibles, celui qui est retenu se caractérise par son à-propos. La multiplication des exemples conduit également à la juxtaposition hâtive, ce qui accentue souvent le caractère superficiel et décousu des développements ; elle favorise une présentation descriptive des œuvres au détriment d'une véritable analyse. Ces indications nous amènent au second critère : celui de *l'exemplarité*. Car il ne suffit pas de donner un exemple, mais il faut établir ce qu'il montre, en quoi il constitue un cas paradigmatique pour la thèse que l'on soutient. C'est donc le traitement significatif de l'exemple qui lui donne sa valeur. Il ne s'agit pas de citer une démarche artistique, ou de renvoyer allusivement à une œuvre : pour être un ressort de l'argumentation, l'exemple doit donner lieu à un éclairage suffisamment développé qui justifie son choix.

Trop souvent les copies s'en tiennent à une description superficielle des œuvres ou à des lieux communs sur des artistes, sans véritable connaissance de l'œuvre, ni maîtrise du contexte historique. Il est alors tout bonnement impossible d'en dire quoi que ce soit de pertinent. De nombreux devoirs renvoient à la paresse légendaire de Duchamp, sans dépasser l'idée reçue selon laquelle un *ready made*, parce qu'il serait « tout fait », attesterait de cette paresse. D'autres copies, s'appuyant sur le commentaire de Bernard Marcadé (*Laisser pisser le mérinos : la paresse de Marcel Duchamp*) ont pu non seulement étoffer leur propos, mais encore mettre au jour des distinctions entre volonté d'indépendance et liberté d'indifférence, refus du travail et éloge de la paresse, qui permettaient d'envisager des temporalités différentes – l'accélération du monde de l'art, soumis au *diktat* de la nouveauté, par opposition à l'échappée spirituelle, où s'éprouvent des transformations intérieures. La référence ne constituait pas alors une simple illustration redondante par rapport au texte (la valorisation d'une oisiveté créatrice), mais elle permettait d'envisager une forme, en quelque sorte, « plus pure » de paresse, irréductible à tout effort de production, tel que s'évertuent à le déployer, selon Duchamp, les « intoxiqués de la térébenthine ».

Il ne s'agit pas non plus de faire des « exposés » sur les œuvres, mais justement de ne relever que ce qui est nécessaire pour mener à bien la réflexion. Par ailleurs, rien n'interdit aux candidats de choisir certains de leurs exemples hors du domaine des arts plastiques ; nous avons trouvé dans certaines copies d'intéressants développements consacrés à la littérature, mais aussi au cinéma. Ainsi, dans *Bleu* de Kieslowski, les cinq secondes que met un morceau de sucre à brunir à la surface du café, ne représentent pas seulement un défi technique pour le cinéaste et son équipe (choix du type de sucre pouvant s'imprégner de café dans ce laps de temps précis), mais contribuent au portrait psychologique de l'héroïne (« Julie », interprétée par Juliette Binoche), en intensifiant son absorbement et en l'isolant du monde extérieur. La musique jouée dans la rue prend alors la qualité intra-diégétique d'une mélodie intérieure et d'un motif obsessionnel, signant la mélancolie du personnage, une compositrice que le deuil mène aux confins de son art. Pour citer le roman de Don Delillo, *Point Oméga* (présent dans plusieurs copies), un tel exemple permettait d'approfondir l'idée selon laquelle « chaque moment perdu est la vie. Nul ne peut le savoir que

nous, chacun de nous, de manière inexprimable, cet homme, cette femme » (chap. 3). Les cinq secondes de *Bleu*, ne témoignent pas seulement d'un renoncement mélancolique à la création, mais plus encore de l'épaisseur d'une vie qui continue, malgré le deuil. Elles nous font partager une solitude, tout en esquisant une voie de salut : la rédemption de ce personnage de femme et d'artiste passe par l'acceptation de cette perte. Assurément donc, une certaine diversité d'exemples a participé à la richesse des devoirs corrigés cette année.

Pour conclure et rassembler nos conseils à ce sujet, nous évoquerons ce que le lecteur nous permettra d'appeler le « cas Opalka ». En effet, l'œuvre de Roman Opalka a été abondamment citée dans les copies cette année. C'est peu dire. Or, dans la logique de distinction qui est celle des concours, lorsqu'une référence l'emporte sur toutes les autres, c'est la façon dont elle est mobilisée qui fait la différence, plus que la référence elle-même. Cela vaut, à vrai dire, pour toute référence, mais la différence qualitative dans le traitement de l'exemple apparaît d'autant plus nettement que ce dernier se trouve massivement choisi. Par conséquent, l'exemple des multiples traitements, bons ou mauvais, de l'œuvre d'Opalka, permet de faire apparaître nettement les exigences méthodologiques quant au choix, à l'analyse et à l'usage argumentatif de l'exemple. Tout d'abord, il faut se départir de l'idée qu'il y aurait des références incontournables et qu'il suffirait de les avoir évoquées pour satisfaire aux exigences de l'exercice. Pour en revenir au « cas Opalka », les correcteurs ont souvent été confrontés à une récitation plus que lointaine du protocole. Le traitement de l'exemple exige au contraire la capacité de mettre « devant les yeux » du correcteur l'œuvre en question. Exercice délicat que celui de l'*ekphrasis*, puisque la description ne peut qu'être sélective, quel que soit le degré de précision qu'elle vise ! Première qualité donc, une description économe et pourtant précise doit dessiner les contours de l'œuvre, sans préjuger des connaissances du correcteur. En l'occurrence, les simplifications hâtives et le caractère partiel de l'exposé multipliaient déjà les « Opalka ». Mais, dans les copies les plus indigentes, cet éclatement descriptif était encore renforcé par le tourniquet des usages pseudo-argumentatifs, la seule mention de l'artiste venant illustrer tout et son contraire... Ce qui est en cause, ici, c'est l'analyse de l'exemple et son articulation à la thèse défendue. Le fait que le nom d'Opalka serve d'étendard aux causes les plus diverses, relève moins du délire interprétatif que d'une absence de travail réel et rigoureux. Autrement dit, les mésusages d'Opalka étaient moins dus à l'excès qu'au défaut d'interprétation. En effet, lorsque l'œuvre – ici le protocole et non seulement les artefacts – n'est que *vaguement ou partiellement* décrite, on peut lui adjoindre n'importe quelle idée générale. Une interprétation riche et profonde de l'œuvre, susceptible de justifier le lien entre l'œuvre choisie et ce que l'on entend établir, passe par le souci apporté dans l'art de la description. Les rapporteurs ne prétendent bien sûr pas détenir la seule lecture autorisée d'Opalka, mais tiennent à souligner qu'*un vrai travail de commentaire* s'impose, quelle que soit l'œuvre choisie. Le candidat ne peut mobiliser, au titre d'exemple, une œuvre qu'il connaît mal ou dont il ne s'est pas approprié la singularité, par une fréquentation répétée des musées et des études qui lui sont dédiées. L'horizon d'attente, en la matière, n'a rien d'utopique, comme nous avons pu le constater dans des copies qui proposaient une analyse fine et précise de l'œuvre d'Opalka, leur permettant d'interroger non seulement la maîtrise du temps de création, mais aussi et surtout la captation du temps par l'œuvre, comme nous le verrons dans les éclaircissements sur le sujet.

4) La connaissance de textes théoriques bien assimilés et non récités :

Les remarques que l'on peut faire concernant la culture philosophique et théorique recoupent en partie celles que l'on a faites sur la culture artistique. À cette différence que les références que l'on trouve dans la bibliographie constituée par le jury, proposent des réflexions déjà constituées sur des problèmes liés au thème. Ces références fournissent donc au candidat un matériau de choix pour bâtir sa réflexion, en usant de distinctions conceptuelles pertinentes, et pour mener à bien une argumentation convaincante.

Il faut d'abord noter qu'on ne saurait exiger des candidats la connaissance, ni même la lecture, de la totalité des textes mentionnés dans cette bibliographie. Mais il est impossible de se présenter à l'épreuve sans avoir réfléchi sur le thème à partir de textes théoriques et critiques qui peuvent l'éclairer. Dès lors, l'enjeu n'est pas de réciter des connaissances ou des fiches constituées sur tel ou tel texte. Ces œuvres ont leurs problématiques propres. Elles déploient des positions particulières, qui s'inscrivent dans des perspectives dialogiques, voire polémiques, plus vastes. Il y aura toujours une nécessaire articulation à opérer entre la façon dont un texte aborde le thème et la question précise qui est posée dans le sujet. D'une certaine manière, le travail d'articulation qui est demandé en réfléchissant au sujet doit également être mis en œuvre lorsque le candidat fait appel aux textes qu'il a étudiés et qui constituent sa bibliothèque personnelle – pour peu qu'il se soit approprié ces textes. C'est toujours une pensée personnelle qui s'engage dans la lecture du sujet et sa prise en charge argumentative, en *usant* des ressources théoriques et plastiques dont elle dispose. Le jury est particulièrement sensible au degré d'assimilation des connaissances et à l'exactitude avec laquelle elles sont mobilisées – ce qui comprend à la fois une exigence de rigueur, eu égard aux auteurs, et une exigence de pertinence, relativement au sujet.

Sur ce point également, il ne faut pas être allusif et multiplier les références qui ne feraient l'objet d'aucun traitement réel. Or, plus encore que les exemples artistiques, les références philosophiques ont trop

souvent été réduites à des formules simplificatrices ou à des mots-clés, censés contenir l'essentiel de la pensée d'un auteur. Ce mauvais usage des références, qui consiste à citer ou mentionner sans se donner la peine d'analyser et d'examiner, entraîne souvent des écarts dans le propos. La chose peut se comprendre ainsi : si les candidats préparent des « citations » qu'ils cherchent à « placer », il est nécessaire que nombre d'entre elles se situent à un niveau de généralité qui n'éclaire pas la question, voire qu'elles se rapportent à un *autre* problème (celui que l'auteur avait en tête lorsqu'il écrivait son texte).

Il faut enfin proscrire l'usage d'un jargon prétendument philosophique, qui n'a tout simplement aucun sens et ne fait qu'indiquer au correcteur à quel point la référence n'est pas maîtrisée par le candidat. Véritable « baromètre d'imprécision atmosphérique », le jargon ne masque pas l'incompétence, il la révèle au contraire. Il est vrai que les textes philosophiques sur l'art, ou les textes de théorie esthétique, contiennent souvent un vocabulaire technique (à ce titre, et quel que soit le thème au programme, le *Vocabulaire d'esthétique* d'Étienne Souriau peut constituer un bon outil de travail, tout au long de la préparation du concours). Il est aussi vrai que chaque auteur déploie, dans ses textes, une langue qui lui est propre. Néanmoins, il ne s'agit pas d'imiter l'impression d'insurmontable difficulté que peuvent donner ces textes, mais de se saisir de leurs distinctions conceptuelles et de leurs mouvements argumentatifs pour éclairer un problème précis, à partir du sujet proposé. Employer une terminologie obscure et confuse, loin d'éblouir le correcteur, conduit à pétrifier toute possibilité de cheminement philosophique. La copie reste seule victime de cet « effet Méduse ». Dans cette perspective, il n'y a aucune raison que l'effort spéculatif du candidat se perde en verbiage et en boursoufflement creux. Il faut aller à l'essentiel et être précis dans ce que l'on choisit de mobiliser. La meilleure préparation consiste donc à se confronter régulièrement aux textes donnés dans la bibliographie, plutôt qu'à se rabattre sur des discours de seconde main ou des résumés de dernière minute.

Pour faire sentir ce bon usage des références philosophiques, nous nous permettons de mentionner une copie qui a mobilisé Bergson dans un vrai mouvement de réflexion, là où tant d'autres se contentaient de renvoyer à la « durée bergsonienne », sans que l'on voit en quoi cela pouvait se rapporter à notre question. Voici sa thèse : en révélant le lien étroit entre l'épaisseur du temps et leur propre genèse, certaines œuvres d'art donnent, à l'artiste comme au spectateur, l'occasion de faire l'intuition du temps lui-même, comme Bergson nous y invite dans *La pensée et le mouvant* (1934). Dans cet ouvrage, Bergson pointe, en effet, l'inadéquation de nos représentations habituelles du temps avec sa nature véritable. L'art constitue à ses yeux un moyen privilégié de révéler dans la durée la nature même du temps, car l'expérience sensible à laquelle l'art nous convie, avec une intensité incomparable, nous fait éprouver pour ce qu'elles sont – c'est-à-dire pour des leurres – les spatialisations du temps, conçu comme succession linéaire et discontinue d'instant : des modèles utiles certes, mais fondamentalement illusoire, produits par l'intelligence pratique. En effet, l'œuvre d'art peut parfois déstabiliser de fond en comble nos schèmes de pensée les plus familiers. Elle renouvelle par là le regard que nous portons sur le monde. Par l'impérieux bouleversement qu'elle suscite, l'œuvre suspend alors ces catégories rationnelles, qui font du temps une forme de l'espace. Or, cette vertu proprement métaphysique de l'œuvre d'art (capable de nous faire éprouver la nature même du temps), tient avant tout au fait que l'artiste ne se situe pas lui-même dans un rapport d'action au monde. Du même coup, sa perception n'est plus prise dans les rets de l'habitude et de l'action efficace. L'œuvre d'art libère son auteur « oisif » de l'agitation pratique et productive, à mesure qu'elle l'ouvre à la nature profonde du temps. L'usage de la référence bergsonienne supposait ici que l'on abandonne un questionnement sur l'œuvre comme représentation thématique du temps (allégorie ou Vanité, par exemple), pour choisir au contraire des exemples qui montrent comment les œuvres « travaillent » le temps – comme on dit aussi que le bois « travaille » – modifiant ainsi notre perception du temps, et le rapport que nous entretenons avec lui. Comme l'a bien montré ce candidat, l'idée d'*expérience* permettait d'articuler le temps de la création propre à l'artiste (comme *expérimentation* d'une temporalité autre) et celui de la réception de l'œuvre (comme *altération* du spectateur, modifiant son rapport à lui-même et au monde). De ce point de vue, l'appropriation par l'artiste du temps dans lequel il crée, en tant que durée – intensité pure, qualifiée et finalisée par l'œuvre à venir – impliquait l'idée d'une temporalité *éprouvée* par l'artiste à la fois comme *autre*, par rapport aux schèmes spatialisants, et comme *sienne*, par rapport à la gestation de l'œuvre. Au plan de la réception également, l'œuvre donnait moins la preuve démonstrative que *l'épreuve intuitive* d'un temps-durée, où la « maîtrise » ne se caractérise pas comme contrôle de la raison mais apparaît comme accueil ou accès par la sensibilité. La copie prend ainsi pour exemple *24 Hour Psycho* de Douglas Gordon (1993). En choisissant un format cinématographique pour le moins inhabituel et déroutant (2 images par seconde, au lieu de 24), l'œuvre de Douglas Gordon offre une version démesurément dilatée et quasi invisible, car insoutenable, du célèbre film d'Hitchcock, *Psychose*. Par son étrangeté radicale, l'étirement du film fait ressentir le passage indistinct de la durée et transforme notre perception intime du temps. Comme le déclare le personnage principal de Don DeLillo dans *Point Omega*, au sujet de l'installation présentée au MoMa en 2006 : « Ce qu'il regardait, c'était comme un film pur, du temps pur » (incipit du roman, intitulé « Anonymat »). Ce n'est plus la narration ou le suspense qui importe ici, mais le procédé par lequel l'artiste déconstruit ou « démonte » nos habitudes perceptives, sans toucher au montage du « maître du suspense ». Une telle œuvre révèle un temps-durée, un temps créateur, gros d'événements minuscules autant qu'imprévisibles, et pourtant

désœuvré, pour autant qu'il résiste aux injonctions productives de son temps (injonctions que l'industrie hollywoodienne porte à leur paroxysme). C'est cette articulation fine et précise de la référence philosophique par rapport au sujet et à l'exemple choisi, qui atteste d'une réelle maîtrise de la dissertation et d'un engagement « personnel » du candidat.

5) La rédaction, la qualité de la langue, de l'expression :

Comme chaque année, les rapporteurs ne peuvent que souligner l'importance d'une rédaction qui manifeste une maîtrise de la langue (orthographe et syntaxe) et une clarté d'expression. L'agrégation est un concours d'enseignement, les candidats qui prétendent être de futurs enseignants doivent donc se montrer exemplaires dans leur usage de la langue française. Sur le plan stylistique, on ne saurait trop recommander aux candidats d'éviter les formules alambiquées ou les constructions périlleuses, pour leur préférer des énoncés simples et sans artifices. Si les correcteurs ont pu déplorer trop souvent une langue fautive, ils ont aussi constaté que ce manque de rigueur apparaissait au niveau des références artistiques (« *La naissance du monde* de Courbet », « *L'Odalisque* de Manet ») et philosophiques (« *La phénoménologie de l'esprit* de Merleau-Ponty avec la corporalité »), et jusqu'au nom même de l'auteur – « Hess » (*sic*) – soumis à rude épreuve par maintes copies. Ici encore, seul un exercice écrit régulier permet d'acquérir les qualités de rédaction nécessaires au cheminement clair et rigoureux d'une pensée. Enfin, les candidats doivent absolument garder un temps de relecture, pour (au moins) éliminer les erreurs les plus grossières, qui semblent toujours les moins excusables.

III – Examen du sujet et pistes de réflexion :

De manière non exhaustive, les remarques qui suivent visent à proposer, en guise de pistes, quelques développements possibles, respectant les exigences que nous venons de rappeler. Il ne s'agit en aucun cas, pour les rapporteurs, de présenter un corrigé idéal, mais de réunir une pluralité de propositions, extraites des meilleures copies corrigées cette année, pour donner un tour concret à la résolution de problèmes de méthode qui ont pu (et pourraient encore) être rencontrés par l'ensemble des candidats. Ce faisant, les rapporteurs visent à mettre en exergue la diversité des approches pertinentes du sujet, en se réservant certains éclaircissements et certaines propositions complémentaires.

La question posée cette année – « l'artiste est-il maître de son temps ? » – se présentait d'emblée comme une question large et ouverte. Pour poser un problème de manière fine et pertinente, le candidat devait donc explorer les divers sens possibles de l'expression, « être maître de son temps », lorsqu'elle est attribuée à l'artiste, tout en s'interrogeant sur sa tournure apparemment descriptive.

Au sens fort, l'expression suggère l'idée d'un *contrôle absolu, rationnel et volontaire*, que le sujet libre et souverain – en l'occurrence l'artiste – exercerait sur sa production et/ou sur son action. En ce sens, l'autonomie confine à l'autarcie : l'artiste serait seul maître à bord, lorsqu'il s'agit de *gouverner* « son temps », avec toute l'ambiguïté que contient cette formule, c'est-à-dire à la fois son temps de vie et de création, inscrit dans le temps historique d'une époque. Malheureusement, la plupart des copies n'ont fait droit qu'à ce premier sens, ce qui conduisait le plus souvent à des oppositions factices entre une vision caricaturale de l'artiste plénipotentiaire et la fatale impuissance de l'artiste maudit « selon Hesse » (contresens fréquent), en proie aux caprices de l'inspiration. Certaines copies portaient, plus justement, de la tension décelable dans le texte de Hesse, entre ce *temps subi*, apparemment capricieux, de l'inspiration (« Poète, prends ton luth » commande la Muse dans *Les nuits* de Musset), échappant à toute discipline, et *le temps perdu*, pour celui qui cherche malgré tout à le gagner, en produisant de manière contraignante des œuvres « sans âme » (Hesse parle de « céder à l'artifice »). À la stérilité de la logique productive, Hesse oppose *in fine* la fécondité paradoxale de l'oisiveté cultivée par l'artiste qui « prend son temps », précisément parce qu'il accepte de le « perdre ». En ce sens, l'on pouvait également partir d'une réflexion sur la saisie de l'occasion ou du *kairos* (divinité figurée dans la statuaire grecque avec le crâne rasé, recouvert d'une longue mèche de cheveux qu'il fallait saisir au passage), impossible pour celui qui ne se rend pas disponible au monde en abolissant tout calcul ou projet déterminé. De belles analyses de l'œuvre de Henri Cartier-Bresson (*Derrière la gare Saint-Lazare*) ont ainsi été proposées, rapprochant la disponibilité, l'ouverture et l'attente, dont parle Hesse, de ce que le photographe nomme « l'instant décisif ». D'autres, à l'inverse, retenaient la perspective d'une maîtrise possible, évacuant les aléas de l'inspiration par la mise en œuvre d'un protocole artistique. L'œuvre conceptuelle de John Hilliard, *Camera Recording its Own Condition : 7 Apertures, 10 Speeds, 2 Mirrors* (1971) a été sollicitée en ce sens. Inversant la stratégie de « l'instant décisif », les soixante-dix vues qui composent l'image de John Hilliard se présentent comme une somme de variations systématiques et réflexives, mettant au jour les conditions de possibilité de l'appareil photographique lui-même (ouverture du diaphragme, temps de pose, miroirs). L'artiste explore les conditions de production, d'enregistrement et de mesure du temps, inhérentes à son médium. C'est le temps produit par son appareil, un temps proprement photographique, qu'il s'approprie en faisant du dispositif photographique à la fois le

moyen et l'objet de son étude. Ces quelques exemples permettent d'entrer en matière sans figer les termes de la question, ni réduire la portée du texte.

Plus largement, l'enjeu du sujet de cette année était celui de l'autonomie de l'artiste, dont certains candidats ont légitimement dessiné à grands traits la généalogie : depuis l'invention de « l'artiste » à la Renaissance, son émancipation graduelle des arts mécaniques et sa reconnaissance en tant que lettré, jusqu'à l'injonction avant-gardiste de la « table rase », revendiquée notamment par Dada. Certains candidats éclairaient ainsi le propos de Hesse par la notion de « régime vocationnel », forgée par Natalie Heinich dans *Être artiste*, étude portant sur *Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. En effet, si le travail de l'artiste n'est pas contraint par des horaires d'usine ou de bureau, c'est parce qu'il épouse la forme de toute une vie, prenant souvent l'aspect d'une geste héroïque, d'un sacerdoce ou d'un martyr (sur l'ascèse du poète, voir notamment la *Lettre à un jeune poète* de Rilke).

Dans cette perspective, l'on pouvait nuancer la notion de « maîtrise » en l'envisageant, de manière dynamique, comme une possession sociale, acquise de haute lutte, et permettant précisément à l'artiste « vedette », comme l'appelle Chastel (c'est-à-dire aux grands noms de la Renaissance comme Léonard, Michel-Ange, Raphaël, etc.), de distinguer son temps propre (temps d'existence, de réflexion et de production) de celui des simples artisans, encore dépendants des corporations et des contrats passés avec leurs commanditaires. Tout en tenant compte de la part de légende inhérente à ces anecdotes et, en ce sens, de leur immense postérité dans l'imaginaire collectif, l'on pouvait ainsi rappeler les coups de sang de Michel-Ange, abandonnant le chantier de la Sixtine, au grand dam du pape Jules II, et ne consentant à revenir qu'à la prière du pape lui-même... L'on pouvait aussi bien rappeler la superbe fin de non-recevoir que Léonard fit mander à la très noble Isabelle d'Este : selon Léonard, l'artiste doit pouvoir laisser libre cours à sa *fantasia*, quelles que soient les injonctions (et le rang...) du commanditaire.

Par conséquent, si le texte de Hesse paraît de prime abord s'inscrire en faux contre la souveraineté de l'artiste, au profit d'un temps de germination inconsciente de l'œuvre, une analyse plus informée et nuancée de ce que signifie ladite « souveraineté » permet de comprendre comment Hesse hérite, *via* le romantisme, des conceptions renaissantes. En effet, dès la Renaissance, cette vision de la « souveraineté » s'accompagne d'une physiologie du *tempérament* « artiste », valorisant – non sans ambiguïté – la mélancolie créatrice (*melancholia generosa*). Pour résumer outrageusement les travaux de Panofsky, Saxl et Klibansky, l'artiste mélancolique apparaît à la fois comme la victime d'un excès de bile noire et l' élu des astres (en particulier Saturne, alias Chronos...), c'est-à-dire comme un « dieu sur terre » [*deus in terris*], selon la fameuse expression du philosophe Marsile Ficin. Dans le droit fil du *Problème XXX-1* du pseudo-Aristote, redécouvert au XV^e siècle par Ficin, la mélancolie devient le signe même de l'individu d'exception – au premier chef l'artiste (voir, à ce sujet, l'enquête menée par les époux Wittkower dans *Les Enfants de Saturne*). Dès lors, la reconnaissance d'un temps propre à l'artiste va de pair, dès la Renaissance au moins, avec l'idée d'une *nature* sous-jacente à l'artiste – celle-là même que Kant invoquera pour définir la notion de « génie », au paragraphe 46 de la *Critique de la Faculté de Juger* (1790) : « Le génie est la disposition innée de l'esprit (*ingenium*) par laquelle la nature donne les règles à l'art » (§ 46 : « les beaux-arts sont les arts du génie »). Historiquement donc, la « souveraineté de l'artiste » ne célèbre pas les seuls pouvoirs de la raison (dans la « gestion » de son temps, selon le vocabulaire managérial de nombreuses copies) mais la mystérieuse exception d'une nature.

Revenons encore à l'apparente « facilité du texte », source de maints raccourcis trompeurs. Il s'agit d'un texte littéraire, tissé d'analogies et de métaphores, mais aussi – rares sont les candidats à l'avoir remarqué – serti de tournures ironiques. Au cœur de l'extrait notamment, Hesse passe subtilement du point de vue du « philistin » à celui de « l'artiste ». Il adopte même ces points de vue comme on endosse un rôle ou un masque de théâtre, en usant du style indirect libre. Ainsi, ce n'est pas Hesse lui-même, mais le type comique du philistin qui ne comprend pas que « cet artiste ô combien bizarre », « se jette à terre », « plutôt que de continuer tout simplement à peindre ». Ce « portrait de l'artiste en désespéré » n'est pas, à la différence de celui de Courbet, de la main de l'artiste. C'est une image d'Épinal, produite par l'incompréhension d'un esprit étroit et rassis, qui cherche à rabattre la création artistique sur le travail ordinaire, requérant une force mécanique, dépensée en vue d'un gain économique. La distinction entre l'art et le métier était ici la bienvenue ; Kant la rappelle au § 43 de la *Critique de la Faculté de Juger* : « l'art est dit libéral, le métier est dit mercenaire ». Par elle-même source de plaisir, l'activité artistique trouve sa fin en elle-même, tandis que le travail suppose le déplaisir de la contrainte et s'effectue de manière instrumentale, en vue d'une autre fin (le salaire) que lui-même. Cependant, Kant le souligne à la fin de son paragraphe, sans travail ni contrainte mécanique, la liberté de l'art s'évapore et succombe au chaos. Dans son *Chef d'œuvre inconnu*, Balzac donnera à ce vertige de la liberté artistique, le nom de Frenhofer. Mais « l'artiste lui-même », tel que l'envisage Hesse, s'il se sent d'abord « surpris et floué » par l'oisiveté, finit par comprendre « qu'il doit obéir à ses propres lois ». À l'incompréhension butée du philistin, répond la compréhension enrichie de l'artiste : l'oisiveté n'est pas un « temps mort », improductif et stérile, mais un temps de maturation propre non seulement à la genèse de l'œuvre, mais aussi à celle de l'individu qui s'engendre à travers elle. Avec la subtilité psychologique que permet le discours indirect libre, Hesse montre

toute la distance qui sépare l'apparente inactivité de la fécondité intérieure. Il nous invite à percer le cliché de « l'artiste inadapté » pour investir la potentialité créatrice de l'oisiveté. Si l'artiste est maître de son temps, pour Hesse, c'est donc au sens où il reste libre d'en disposer et, plus encore, de s'y rendre disponible. L'autonomie de l'artiste, telle que la défend Hesse, ne s'oppose donc pas à l'oisiveté, elle y plonge ses racines.

En ce sens, la difficulté du sujet consistait bien dans la tension inhérente à la notion de « maîtrise ». Si l'artiste proclame en vain détenir une maîtrise absolue sur son temps, au sens d'un contrôle rationnel, c'est bien, comme l'ont relevé certains candidats, parce que le temps résiste essentiellement à une telle prétention : loin de se réifier et de tomber sous l'emprise du sujet, il le dépasse et le voue à une inévitable finitude. Dès lors, n'est-ce pas à un combat perdu d'avance, et toujours relancé, que le temps convie l'artiste ? Mieux, le caractère éphémère et dérisoire des victoires remportées ne conduit-il pas nécessairement l'artiste à une forme d'humilité ? D'autres copies, privilégiant la piste existentielle, ont ainsi proposé une forme relative et mineure de « maîtrise », née d'une confrontation répétée avec la transcendance du temps. De belles analyses de l'œuvre de Roman Opalka – *1965/ 1 à l'infini* – permettaient alors de travailler le concept de disposition, associant l'*ethos* individuel de l'artiste à l'invention d'un rituel, fondé sur le pouvoir paradoxalement créateur de la répétition. Le dispositif, à la fois minimaliste et expressif, mis en place par Opalka ne produit pas seulement une œuvre d'art, littéralement *empreinte* de recueillement. À la manière d'une règle monastique, ce rituel rythme le quotidien de l'artiste et concourt à ce que Hesse nomme « l'invention de soi ». Le portrait de l'artiste n'est pas seulement sonore, pictural et photographique, il façonne l'existence de l'artiste et sculpte son *ethos*, sa « statue intérieure » selon la formule de Plotin. Sculptant et sculpté, le temps de l'artiste devient rythme de vie : en scandant et en inscrivant sur la toile les minutes passées à peindre, Opalka parvient à épouser le rythme minimal d'une vie en train d'être vécue. En acceptant la finitude, c'est-à-dire en acceptant littéralement que « son temps » lui soit compté, Opalka s'en rend maître d'une certaine manière, sans pour autant le dominer : sa maîtrise est celle d'une disposition acquise, d'un *ethos* (caractère moral, disposition à agir), où vie et œuvre se confondent à travers l'invention d'un rituel. Cet autre sens, plus dynamique et nuancé, de la notion de « maîtrise » permettait de comprendre de manière dialectique le texte de Hesse, qui ne s'en tient pas à la surface du sentiment d'incapacité (« l'impression d'être un incapable »), mais remet en question l'apparente vacuité de ce « temps libre » (« ces périodes apparemment vides »), pour envisager leur fécondité latente (« un processus est à l'œuvre au fond de lui-même »). Cette patience, apparemment désœuvrée, donne forme à l'œuvre de Roman Opalka, à travers l'enregistrement photographique du vieillissement, la scansion monotone des minutes, l'inscription minutieuse de leurs chiffres, d'abord égrenés blanc sur noir, puis (après 1972) dissipés à travers le subtil éclaircissement du fond (par l'introduction graduelle d'un faible pourcentage de blanc). Ultime précision apportée au rituel, cette loi de l'effacement progressif voue l'œuvre à l'inachèvement tout en intensifiant la méditation : « chronique d'une mort annoncée », elle prépare la disparition de l'artiste à travers son œuvre, à la manière dont disparaît le peintre Wang-Fô, imaginé par Marguerite Yourcenar dans de ses *Nouvelles orientales* (1938), « sur cette mer de jade bleu qu'[il] venait d'inventer » (*Comment Wang-Fô fut sauvé*).

Dans cette perspective également, un candidat a pu définir la maîtrise comme « le choix délibéré de soumettre l'œuvre à l'indétermination », en sollicitant le hasard : ainsi John Cage a-t-il recours aux techniques chinoises issues du *Yi King* (ou *Yi Jing* selon les translittérations, ouvrage connu sous le titre de « Classique des changements » ou de « Livre des mutations ») pour disposer de manière aléatoire des rochers sur ses toiles et peindre leurs contours. L'attente qu'engendre un tel dispositif plonge l'artiste dans l'épaisseur musicale de la durée et le rend, comme le formule avec bonheur ce candidat, « attentif à l'inattendu, dont il est à la fois le maître et le spectateur surpris ».

D'autres copies ont soulevé la question de la finitude, en consacrant de belles pages aux peintures de Vanité et à leur héritage contemporain, dans l'œuvre de Michel de Blazy notamment : le processus temporel qui préside à l'odorante décomposition de l'œuvre est au centre de son installation, présentée au Plateau en 2012 sous le titre ironique de *Grand Restaurant*, et constituée d'une accumulation de peaux d'oranges, entassées en piles sur des plateaux de cantine et pourrissant le long des étagères. Le temps qui passe altère la couleur éclatante des oranges, qui brunissent, en se couvrant d'insectes et de filaments de moisissure verte et blanche. L'artiste abandonne ses matériaux à leur vie propre, il « laisse faire » le temps, ce grand dévorateur, qui décompose l'œuvre et ses prétentions à le défier. En ce sens, l'installation de Michel Blazy – enfer des conservateurs de musée – déroge aux critères de fabrication, de forme et de pérennité, propres à l'œuvre d'art traditionnelle. Elle ouvre la voie au désœuvrement.

Lorsqu'il parle de l'oisiveté de l'artiste dans son texte, Hesse élargit en ce sens la notion d'art à celle d'invention de soi, d'auto-création. Autrement dit, ce n'est pas seulement la production de l'œuvre qui est ici en jeu, mais l'auto-production du sujet artistique à travers l'œuvre – ou sans elle. Encore une fois, la position romantique de Hesse ne s'oppose pas frontalement à l'idée de maîtrise : elle invite d'emblée le candidat à exercer son esprit dialectique pour comprendre que l'œuvre qui fraie un chemin souterrain dans l'artiste, au

point de le contraindre parfois à une oisiveté apparente, constitue simultanément la *spontanéité* de l'artiste – cette spontanéité par laquelle le sujet s'invente lui-même, au miroir d'une production qui paradoxalement lui échappe. D'excellentes copies ont ainsi envisagé avec une grande finesse les rapports historiques et théoriques entre l'*otium* lettré des Anciens, revendiqué par l'artiste à partir de la Renaissance, et cet éloge moderne de l'oisiveté (« j'aime mieux respirer que travailler » déclarait Duchamp avec humour !), en explorant ses lignes de fuite jusque dans les pratiques contemporaines du désœuvrement, bien décrites par Jean-Yves Jouannais dans son fameux essai, *Artistes sans œuvres : « I would prefer not to »* (1997). L'aspiration de l'artiste à fraterniser avec la Nature toute entière – plantes, rochers, nuages – n'alimentait plus alors la critique hâtive du *topos* romantique – effroyablement désuet si l'on en croit certaines copies – mais donnait lieu à une réflexion tout à fait pertinente sur la figure de l'artiste-marcheur, étudiée par Thierry d'Avila dans *Marcher, créer : déplacements, flâneries, dérives*. En refusant le régime productif de l'œuvre, la déambulation de l'artiste artialise le monde lui-même. Dans cette perspective, les bonnes copies procédaient à l'examen de certaines figures, parfois proches mais toujours distinctes : de la flânerie thématisée par Baudelaire dans *Le peintre de la vie moderne* à la démarche minimaliste de Richard Long (*A Line Made by Walking*, 1967), en passant par l'ostentatoire paresse duchampienne (magnifiée par *L'Élevage de poussière*, photographié par Man Ray pendant l'abandon du *Grand Verre*) et la dérive situationniste inventée par Guy Debord. Ces figures du désœuvrement, si elles empruntent parfois les unes aux autres, ne se recouvrent ni ne se confondent. Ainsi, les bains de foule chargeant l'œil du peintre de mille sensations vives et colorées, à la manière d'une charge électrique, ne constituent pour Baudelaire que la première étape, matérielle et dynamique, de la création picturale, laquelle ne peut s'accomplir tout à fait que dans le retrait nocturne de l'atelier, lorsque l'imagination se lève et règne sur la forme et la composition des images. La flânerie du peintre de la vie moderne est donc finalisée par l'imagination. Elle n'a rien à voir, en ce sens, avec la dérive, conçue par Debord dans un esprit de résistance festive face aux injonctions urbaines, et qui ne donne lieu, en termes d'artefacts, qu'à de brefs comptes rendus et au tracé « psychogéographique » de nouvelles « unités d'ambiance » (« cartes psychogéographiques »). L'oisiveté du peintre-flâneur demeure « opératoire », elle est cultivée en vue d'une œuvre, tandis que l'oisiveté « improductive » du psychogéographe ou de l'éleveur de poussière ouvre la voie au désœuvrement artistique. Après plusieurs années d'abandon, le *Grand Verre* sera certes exposé, mais la lenteur et l'interruption d'un « processus créatif », qui célèbre l'opacité du rébus et la beauté de l'accident (brisures involontaires), manifestent clairement son refus de la valeur « travail ». Au contraire, c'est sans doute en raréfiant la production et en la minant de l'intérieur, que l'oisiveté duchampienne contribue à faire de *La Mariée mise à nue par ses célibataires, mêmes* (ou plus encore, selon Henri-Pierre Roché, de « l'emploi de son temps ») le « Grand Œuvre » de ce légendaire improductif.

En suivant la piste ouverte par Debord, la réflexion pouvait aussi ménager une analyse critique du temps accéléré, réifié, monétisé, tel que le conçoivent les sociétés capitalistes : intensification moderne de tous les instants, injonctions à ne pas perdre son temps ou à le rentabiliser, chaque action étant vue comme un investissement pour le futur. En gaspillant volontairement son temps, l'artiste « paresseux » sortirait de l'emprise d'un simple rapport consumériste au temps. La perspective serait ici émancipatrice. À l'opposé d'un discours sur le temps contrôlé, la maîtrise singulière, revendiquée par l'artiste, renverrait à une échappée, un acte de résistance même. Le désœuvrement improductif ouvrant la possibilité d'une voie « neutre », rétive à tout jugement de valeur, à toute binarité comme à toute position idéologique.

L'exemple des performances de Francis Alÿs fournissait ici un éclaircissement opportun. Dans *Paradox of praxis* (1997-1998) – « Sometimes Making Something Leads to Nothing » [Parfois faire quelque chose ne mène à rien] – Francis Alÿs pousse un bloc de glace à même le sol des rues de Mexico, jusqu'à ce qu'il fonde au point de disparaître (au bout de sept heures). L'oisiveté d'un temps improductif, réhabilité par Hesse, prend la forme radicale de l'évidement à travers cette déambulation sans but, qui ouvre son propre cheminement, en effaçant progressivement ses traces. Dans le film, l'empreinte luisante laissée par la glace n'est pas sans rappeler la viscosité éphémère du lent passage de l'escargot. Une autre copie évoque l'œuvre de Alighiero Boetti, *Lampada annuale* (1966), ampoule placée au fond d'une boîte et qui ne s'allume que onze secondes par an, de manière aléatoire. Manière d'inviter le spectateur à faire l'expérience, plus décevante qu'excitante, d'un « temps perdu » : un temps passé à attendre, en vain, que l'ampoule s'allume. Manière également de l'amener à dépasser la posture passive du consommateur alléché par la promesse du divertissement. Manière, enfin, de savourer un temps proprement inutile, sans aucune finalité propre, superflu. Disposer de son temps signifierait alors s'extraire des flux, des attentes. C'est à ce temps gratuit, échappant aux connotations du monde de l'art, ouvert au vide intérieur, que Duchamp nous convie lorsqu'il compare *La Roue de bicyclette* à un « feu de cheminée ».

Tout en faisant droit à cette volonté de résistance, certaines copies soulignaient néanmoins la pression incoercible qu'exercent sur le temps de création la logique des commandes (privées ou publiques), le marché de l'art, le calendrier artistique des salons (foires, biennales, etc.), et jusqu'aux contraintes techniques et matérielles elles-mêmes (temps de séchage, relativement long ou court, de la peinture à l'huile ou de la fresque, par exemple). D'excellentes copies investiguaient avec finesse les prétentions

émancipatrices de l'artiste contemporain, à l'aune de son statut économique et social. En ce sens, l'artiste ne se confronte pas seulement aux contraintes exercées par les multiples acteurs du marché de l'art, mais, par la résistance même qu'il leur oppose, contribue à renouveler l'image du travailleur en régime capitaliste, à travers un faisceau de normes consenties, valorisant l'initiative, l'autonomie et la flexibilité... Dans cette perspective, la « critique artiste », qui faisait valoir contre le capitalisme les accusations de désenchantement et d'aliénation en vient à perdre progressivement, à partir des années 1970, sa force de frappe, en s'intégrant à ce que Luc Boltanski et Ève Chapello nomment le « nouvel esprit du capitalisme ». Loin de consacrer la résistance héroïque de l'artiste, l'intégration par l'idéologie capitaliste de cette variable d'oisiveté, sous la forme libérale de l'épanouissement individuel, menace alors de se retourner contre l'artiste lui-même, dont la revendication émancipatrice contribue paradoxalement à renforcer l'idéologie qu'elle prenait pour cible. De belles analyses ont pu être proposées en ce sens, les candidats faisant d'abord jouer, contre la prétention de maîtrise rationnelle, la thèse de Hesse en faveur de l'oisiveté, pour envisager finalement ses limites actuelles, au plan socio-économique.

Encore une fois, les pistes que nous présentons ici ne visent pas à constituer la trame d'un corrigé potentiel, ni non plus les éléments cumulatifs d'une réflexion exhaustive, mais à montrer la pluralité des voies pertinentes possibles et, lorsque c'était le cas, le bonheur avec lequel certaines copies ont réussi à développer tel argument ou telle idée.

Ce faisant, les auteurs du rapport espèrent avoir pu, non seulement contribuer à l'éclaircissement théorique et pratique du sujet, mais surtout rassurer le candidat quant à la faisabilité d'une copie réussie. Cet enjeu psychologique compte autant à nos yeux que l'enjeu didactique du présent rapport, car l'on ne peut envisager de préparer un tel concours, sans la tranquillité d'esprit qui seule permet de s'absorber en profondeur dans le travail et la réflexion.

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

Programme retenu

Définir et transgresser la norme de la fondation de l'Académie du dessin à Florence en 1563 à la première exposition impressionniste en 1874.

Sujet 2018

De Vasari aux Impressionnistes, le dessin comme norme ?

Coefficient de l'épreuve : 1,5

Le niveau des copies de l'épreuve d'histoire de l'art est dans l'ensemble moins satisfaisant que celui de l'année dernière, avec une moyenne de 6.94, c'est-à-dire presque un demi-point de moins que pour la session 2017. Cette baisse relève en partie du choix du sujet : depuis plusieurs années, en effet, le jury constate que les candidats semblent moins préparés à répondre à une question portant sur le programme antérieur au XX^e siècle. Les notes s'échelonnent de 1 à 18.

1. Remarques générales

La correction se fait à partir d'exigences précises et utilise tout le spectre de la notation. Les critères généraux d'évaluation restent inchangés et comportent les points suivants :

- une réponse problématisée et argumentée au sujet ;
- un travail nourri par des exemples précis, détaillés et analysés de façon pertinente, en relation avec le sujet ;
- une maîtrise des concepts requis par le programme et le sujet ;
- un respect du cadre chronologique proposé dans le sujet ;
- une qualité d'écriture, un soin apporté aux analyses et aux transitions.

Les échecs relèvent de deux causes majeures, sur lesquelles le jury attire particulièrement l'attention des futurs candidats : la maîtrise du programme limitatif et l'entraînement à la dissertation.

Concernant le programme, les correcteurs ont remarqué que la préparation des candidat(e)s n'allait souvent pas au-delà des cours dispensés dans le cadre des préparations. Ainsi, les copies proposent parfois des idées et des exemples mal assimilés : rares sont, en revanche, les propos faisant réellement preuve d'une autonomie de travail, d'une curiosité intellectuelle et d'une culture personnelle, autrement dit des qualités attendues chez un(e) futur(e) enseignant(e). C'est pourquoi le jury engage les candidat(e)s à se préparer à l'épreuve d'histoire de l'art tout le long de l'année, en étudiant les ouvrages indiqués dans la bibliographie ainsi qu'en faisant, autant que possible, l'expérience concrète et régulière des œuvres. Il est important d'insister sur ce dernier aspect, dans la mesure où, cette année encore, les exemples cités par les candidat(e)s étaient souvent issus d'un savoir « livresque » – donc filtré et indirect – de la production artistique des XVI^e-XIX^e siècles : trop peu nombreuses sont les copies analysant les œuvres dans leur dimensions plastique et matérielle, mentionnant des exemples originaux ou encore valorisant l'expérience directe du patrimoine, des musées et des expositions temporaires. Le jury s'est inquiété de la quasi-absence, dans certaines copies, d'exemples précis de dessins, dont les collections sont pourtant accessibles sinon *de visu*, du moins sur les sites des grands musées européens. De même, l'incertitude des repères chronologiques, l'imprécision des titres d'œuvres, et parfois des noms des artistes eux-mêmes, sont autant d'indices du caractère approximatif d'une préparation de concours. Un corpus d'œuvres trop limité a, dans de nombreux cas, suscité des copies trop brèves et inarticulées.

Quant à la maîtrise de l'exercice, le jury attire l'attention des candidat(e)s sur l'importance d'un entraînement régulier et constant. Étant donné que tout(e) enseignant(e) potentiel(le) est supposé(e) apprendre à ses futurs élèves à problématiser son propos et à bâtir une argumentation solide, les

correcteurs sont très attentifs aux qualités de la rédaction et de la structure : ces attentes n'ont malheureusement été satisfaites que rarement. Rappelons donc qu'une dissertation n'est pas un catalogue d'exemples se succédant sans fil rouge : elle doit être construite à partir d'une introduction soulevant un enjeu profond, une problématique réelle. Certaines copies ne dégagent pas de question ou, à l'inverse, enchaînent plusieurs interrogations ou reformulations du sujet et ouvrent de manière confuse sur des horizons différents et hétéroclites. De même, la cohérence des différentes parties repose sur leurs limites, sur leurs bornes chronologiques et thématiques : les copies consacrant chaque partie à l'analyse d'un siècle différent étaient fatalement vouées à l'échec.

Enfin, l'expression écrite – lexique, syntaxe, orthographe – n'était souvent pas à la hauteur des attentes : la « Chapelle Sixteen » ou le « Concile de 30 » ne sont que les exemples les plus aberrants d'une longue liste. De même, le jury engage les candidats à faire preuve d'une meilleure maîtrise des concepts ou des noms étrangers, afin d'éviter de traiter du « *designo* », de « Vasary » ou de « Vasareli ».

2. Analyse du sujet

Le sujet avait été formulé de manière à orienter l'attention des candidat(e)s sur des enjeux précis du programme limitatif antérieur au XX^e siècle (« Définir et transgresser la norme de la fondation de l'Académie du dessin à Florence en 1563 à la première exposition impressionniste en 1874 »). À cet égard, il était attendu que le terme « dessin » fasse l'objet d'une analyse minutieuse, en relation avec le concept de norme.

Sur la norme

Dans le droit-fil du programme, le sujet a conduit à produire, en l'interrogeant, l'articulation du dessin à la norme, sans pour autant figer dans une pure opposition la relation de l'un et de l'autre. On pouvait considérer, par exemple, la valeur et la richesse du dessin, qui souvent exprime la première pensée de l'œuvre, souvent incomplète, modifiable, telle l'esquisse, ou même s'inspirer des enseignements de sa propre pratique graphique, pour dépasser le préjugé d'un caractère forcément conventionnel, « académique » au sens péjoratif de l'adjectif, du dessin classique, et en montrer la puissance d'invention, de renouvellement, et pourquoi pas de création de normes nouvelles. Par sa dimension intellectuelle, le dessin peut aussi avoir une valeur d'œuvre accomplie, condensant la pensée ou le style d'un artiste, tel le *modello*, présentant des qualités d'achèvement et de perfection, susceptibles de susciter, par exemple, l'approbation d'un commanditaire, de sorte qu'il ne saurait être réduit à l'esquisse ou à l'exercice purement pédagogique. À travers les diverses valeurs et usages du dessin, certain(e)s candidat(e)s ont souligné la façon dont les artistes ont développé une nouvelle normativité du dessin en l'élevant, dès la Renaissance, au statut de l'art le plus noble, ce qui pouvait peut-être contribuer à définir la problématique du dessin moderne.

Or, s'il est vrai que la question de la norme implique analytiquement celle de sa transgression, beaucoup de candidats, dans un premier groupe de copies, ont fait le choix immédiat, sans autre forme de procès, de ne retenir que le sens contraignant et coercitif de la norme, définie comme limitation de la puissance créatrice de l'artiste. Mais n'est-ce pas réduire trop vite la norme au standard ? Ainsi le dessin serait soumis à des conventions, déterminé par des instances sociales dont l'Académie serait le représentant le plus autoritaire. Cette lecture du sujet privilégie un rapport seulement externe du dessin et de la norme. D'une part, elle présente l'inconvénient d'une lecture trop binaire, opposant systématiquement le dessin à la norme, et elle alimente aussi une vision de l'histoire de l'art dont la transgression est l'impératif catégorique. Autant dire que la transgression tient lieu elle-même de norme. Certain(e)s candidat(e)s se sont aventuré(e)s à conclure qu'une fois la norme classique du dessin transgressée, avec la première exposition impressionniste en 1874, alors le dessin perd tout intérêt artistique, voire disparaît ! D'autre part, cela conduit à survaloriser le sens purement sociologique de la norme au critère exclusif duquel il faut juger de la valeur du dessin en tant qu'art. Or la norme est susceptible de recevoir un sens artistique, pédagogique, politique, que les candidat(e)s pouvaient faire varier – ce que le jury a valorisé – et entrer ainsi, comme l'a montré un deuxième groupe de copies, dans un rapport interne avec l'art.

En effet, qui fixe la norme ? Quels sont ses destinataires et ses destinataires ? Le rapport des artistes et des institutions est bien au cœur du sujet et du programme, mais peut-être pas directement comme une contrainte sociale, car le prescripteur de la norme fait directement partie du monde de l'art. Cela conduit à envisager, d'un côté, que la norme est bien interne au monde de l'art, élaborée par celui-ci, par exemple en montrant les tensions qui surgissent au sein de l'Académie Royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle. Et, d'un autre côté, la norme n'est pas invariable, mais au contraire se redéfinit elle-même, ce qui permet de dépasser une lecture purement externaliste du sujet. Ainsi, la norme classique n'est pas une norme figée ou condamnée à devenir répétitive. On peut former l'hypothèse qu'elle est même originellement transgressive : si le dessin en tant que *disegno* fonde le principe de la libéralité de l'art, c'est

déjà dans une intention transgressive, puisqu'il s'agit de rompre avec les arts mécaniques et de définir l'art contre les métiers.

En quel sens interne le dessin peut-il être considéré comme norme ? Tout dépend donc du statut qu'on lui donne. Le dessin est norme en tant qu'il est lui-même un art, et surtout, il est la norme de tous les autres arts, peinture, sculpture, architecture qui dépendent de lui ou tout au moins en procèdent. Il est ensuite norme en tant qu'idéal de perfection, de sorte qu'on ne peut le réduire à un statut propédeutique (de nombreux candidats n'ont pas poussé leur réflexion au-delà de l'esquisse), mais qu'il requiert une perception propre puisqu'en lui, en quelque sorte, c'est l'art qui s'expose lui-même. L'idée de norme implique en effet une autosuffisance du dessin. L'idéal de la ligne, qui pouvait être distinguée du trait ou du contour, a ainsi pu être discuté, en valorisant notamment la variété et la richesse technique du dessin. Enfin, le dessin pouvait être considéré comme norme pratique, à travers l'expérience de l'atelier, ou de la pratique sociale des académies. De fait, la norme passe toujours par des institutions auxquelles les artistes appartiennent, mais elle se reformule aussi dans des contre-institutions, c'est-à-dire dans des normes contestataires, dont la première exposition des peintres impressionnistes serait un exemple. La même logique vaut pour les académies elles-mêmes : certains candidats ont évoqué la fondation de l'Académie des *Incamminati* par Annibal Carrache à Bologne en 1590, le rôle du dessin sur le vif et l'importance du rapport à la nature, en réponse au maniérisme et à la crise de la forme issues de la Renaissance. Si l'on voulait organiser sa réflexion selon un axe sociologique, et si le dessin devait venir au centre d'un rapport de domination, un examen plus précis des rapports de force ou de pouvoir dans lesquels les artistes étaient engagés devenait intéressant, de sorte que la norme n'apparaît jamais comme fixée de manière intemporelle.

Sur le dessin

Dessin et Idée

À la Renaissance, le dessin acquiert une position privilégiée au sein de la pratique et de la théorie, qui est en rapport étroit avec le nouveau statut libéral conquis par les artistes. Pour Giorgio Vasari, le dessin est l'élément fondateur et le dénominateur commun de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, qualifiés d'« arts *du dessin* ». La définition vasarienne mérite d'être citée, dans la mesure où elle a connu un succès très large et solide tout au long de l'époque moderne : « procédant de l'intellect, le *dessin*, père de nos trois arts – architecture, sculpture et peinture –, élabore à partir d'éléments multiples un concept global. Celui-ci est comme la forme ou idée de tous les objets de la nature, toujours originale dans ses mesures. [...] De cette appréhension se forme un concept, une raison, engendrée dans l'esprit par l'objet, dont l'expression manuelle se nomme dessin. Celui-ci est donc l'expression sensible, la formulation explicite d'une notion intérieure à l'esprit ou mentalement imaginée par d'autres et élaborée en idée » (Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, [1568], édition sous la direction d'André Chastel, Paris, 1989, t. I, p. 149). Loin de constituer un geste mécanique, le dessin devient donc à la Renaissance la preuve de la dimension mentale, intellectuelle (et donc libérale) de la démarche artistique : c'est pourquoi dessin et idée seront étroitement associés dans la théorie de l'art de l'époque moderne. Cette ligne mènera à priser et à collectionner le dessin en tant que trace matérielle du génie de l'artiste, comme les théoriciens et les amateurs du XVIII^e siècle l'ont souvent affirmé : « Les desseins [...] sont les premières idées d'un peintre, le premier feu de son imagination, son style, son esprit, sa manière de penser : ils sont les premiers originaux qui servent souvent aux élèves du maître, à peindre les tableaux qui n'en sont que les copies. Les desseins prouvent encore la fécondité, la vivacité du génie de l'artiste, la noblesse, l'élévation de ses sentimens, et la facilité avec laquelle il les a exprimés » (Antoine Joseph Dézallier D'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, 1745, p. XVI).

Plusieurs candidat(e)s ont rappelé que le caractère normatif et fondateur du dessin – « père » des autres arts – est en rapport étroit avec la théorie et la pratique des académies d'art de l'époque moderne, à partir de l'*Accademia delle Arti del Disegno*. Il était néanmoins attendu que les transgressions et les critiques de cette primauté du dessin, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur des académies, soient valorisées : au sein des institutions, par exemple, l'opposition entre dessin et couleur qui, au Cinquecento, séparait déjà Vénitiens et Florentins, ouvrit par la suite, à l'Académie royale de peinture et de sculpture, la querelle du dessin et du coloris ; en dehors des académies, la valeur mentale, intellectuelle du dessin – et par là, l'idée de la création artistique comme idéalisation du réel – fut parfois remise radicalement en question.

Dessin et dessein

De la dimension mentale du dessin découle également sa fonction de projet. Ce double statut, à la fois matériel et conceptuel, est d'ailleurs entré rapidement dans la culture et dans la langue française : la distinction nette entre « dessin » et « dessein » n'est qu'un phénomène récent, comme plusieurs candidat(e)s l'ont souligné correctement. Selon le *Trésor de la langue française*, « dessigner » – ancienne forme de « dessiner » – eut aussi au XVI^e siècle le sens de « projeter ». Les quatre premières éditions du

dictionnaire de l'Académie Française ne proposent d'ailleurs qu'une seule entrée, « dessein », signifiant à la fois « résolution de faire quelque chose, intention, projet, pretention » et « représentation d'une ou de plusieurs figures, d'un paysage, d'un morceau d'Architecture, etc. » (4^e édition, 1694).

Il était donc attendu que les candidats réfléchissent sur le rapport que le dessin a entretenu avec le projet. À cet égard, il est consternant qu'une majorité écrasante des copies n'ait traité que de la peinture, en évacuant *a priori* et sans aucune justification historique la sculpture et l'architecture. Vasari explicitait pourtant que les dessins « servent aux architectes et aux sculpteurs aussi bien qu'aux peintres, mais surtout aux architectes, dont les projets ne sont faits que de lignes. L'art de l'architecte est en effet tout dans la ligne : le reste, réalisé à partir de maquettes de bois établies d'après ces lignes, est affaire de maçons et de tailleurs de pierre. En sculpture, le dessin de tous les profils est nécessaire parce que le sculpteur l'utilise pour représenter chaque point de vue successif, et définir ensuite la forme qui lui semble la meilleure et qu'il souhaite modeler dans la cire, la terre, le marbre, le bois ou tout autre matériau » (G. Vasari, *op. cit.*, t. I, p. 150). Cette affirmation écrite n'est que le reflet d'un *habitus* déjà bien solide au temps de Vasari. Dans son ouvrage sur la pratique et la théorie de la sculpture de l'Antiquité au XX^e siècle, Rudolf Wittkower a par exemple souligné la place du dessin dans le travail du sculpteur à l'époque moderne (*Qu'est-ce que la sculpture ? Principes et procédures, de l'Antiquité au XX^e siècle*, Paris, 1995), et il aurait suffi de songer à l'importance du fonds de dessins d'un sculpteur formé à l'Académie royale, comme le prouvait, entre autres, la rétrospective Bouchardon (1689-1762). *Une idée du beau* (Paris, musée du Louvre, 14 septembre - 5 décembre 2016). Quant à l'architecture, les typologies principales du dessin de projet (plan, coupe, élévation, vue perspective), définies à la Renaissance italienne, constituent une norme dans la formation des maîtres à l'époque moderne et contemporaine. Cette habitude a été soulignée et questionnée, à nouveau, par une exposition récente : *Dessiner pour bâtir. Le métier d'architecte au XVII^e siècle* (Paris, Archives nationales, 13 décembre 2017 - 12 mars 2018), dont une section s'intitulait « Le dessin. Expression du projet ». La dimension spéculative du dessin, qui explicite la démarche intellectuelle du métier, est par ailleurs manifeste dans les portraits, où les architectes sont figurés exhibant un projet graphique : de Jules Romain (par Titien, vers 1536-1538, Mantoue, Museo civico di Palazzo Tè) à Alfred Armand (par Alexandre Cabanel, 1884, Paris, musée d'Orsay) il existe un genre, que les candidat(e)s ont malheureusement négligé.

La prise en compte d'autres arts que la peinture aurait permis de questionner réellement le caractère « normatif » du dessin comme projet : pourquoi avoir recours à un support bidimensionnel pour des arts de la troisième dimension, la sculpture et l'architecture ? Pourquoi le préférer ou l'associer à d'autres formes, tels le *bozzetto* ou la maquette ?

Dessin et éducation

La maîtrise du dessin, qui permet d'exprimer une idée mentale, un projet, se fonde sur un long apprentissage pratique. L'éducation au dessin est une démarche essentielle des ateliers du Moyen-Âge et de la Renaissance, qui ne se perd pas durant l'époque moderne, comme le montre, par exemple, une esquisse de Constantijn van Renesse représentant des élèves de Rembrandt dessinant dans l'atelier du maître (vers 1650, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum). De ce point de vue, les académies héritent d'une habitude issue d'autres lieux de travail. Il s'agit d'un usage, d'une déclinaison du dessin que l'on retrouve dans des contextes très différents : des académies d'Italie, de France ou d'Angleterre aux ateliers hollandais ; et il n'est pas rare que des artistes s'opposant aux idéaux des académies fassent preuve d'une maîtrise solide du dessin, tel Edgar Degas. Ce n'est pas la pratique du dessin qui crispe réellement les esprits : les oppositions les plus radicales se construisent sur les valeurs, sur les *modèles* véhiculés par l'éducation au dessin. Car, dans les ateliers comme dans les académies, les artistes apprennent des codes et des normes en dessinant : la copie d'après l'antique, d'après les grands maîtres du XVI^e siècle ou d'après le modèle nu a en effet contribué à définir une hiérarchie solide. Le cas du Caravage, qui préférerait « avoir le réel devant soi » plutôt que « peindre d'après des dessins (même lorsqu'ils sont tirés du réel) » (Karel van Mander, *Het Leven der Moderne oft dees-tijtsche doorluchtighe Italiaensche Schilders*, Haarlem, 1603), n'est qu'un exemple de la critique de certaines normes filtrées par le dessin.

Cet apprentissage pratique du dessin dépasse les frontières de la production artistique : à l'époque moderne, et notamment à partir du XVIII^e siècle, il devient une norme sociale, il établit des conventions qui sont désormais partagées par un public choisi. Ainsi, le « dessein [...] donne un goût pour la connoissance des arts, et pour en faire juger du moins jusqu'à un certain point. Ce qui oblige de regarder cette partie comme nécessaire à l'éducation des jeunes gentilhommes. » (Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, 1708, p. 327).

3. Les pistes les plus intéressantes

Les copies les mieux notées sont celles qui ont su montrer, à l'appui d'exemples précis, comment le dessin acquiert une normativité à la fois institutionnelle, théorique et pratique, comment cette norme, loin d'être invariable, se redéfinit au cours de l'histoire de l'art, faisant alors ressortir aussi la puissance d'écart et de transgression du dessin. Certain(e)s se demandent ainsi à qui et à quoi sert le dessin dans un monde artistique qui requiert la norme académique pour s'affirmer, et insistent ensuite sur les failles de la norme et du système élitiste qui la promeut, jusqu'à l'étape de la faillite de ce système institutionnel. D'autres montrent que, dans l'art de la Haute Renaissance, la pratique du dessin devient essentielle à l'évaluation d'une norme, d'un système de représentation graphique, picturale ou sculpturale. Mais ensuite, la norme de l'art ne se résume pas au dessin, comme l'attestent en France, par exemple, le conflit du dessin et du coloris, ou, en Europe, les diverses tentatives de réforme des normes académiques. En général, ces copies concluent sur la déconstruction de l'idée de norme dont le résultat est, à terme, la fin du monopole artistique que l'Académie avait travaillé à construire. De telles réflexions permettent de dépasser une lecture formaliste du sujet. Les copies suivent souvent un fil chronologique global, avec plus ou moins de réussite et de précision, mais l'essentiel était d'éviter de donner un tour seulement descriptif et linéaire (succession d'écoles, de styles, énumération d'artistes) au développement de la dissertation.

La plupart des candidat(e)s s'attachent à rappeler, dans une première partie, le rôle de l'enseignement et de l'institution académiques qui s'emploient à ériger le dessin en norme ou en « horizon régulateur », comme on peut le lire, ce dont témoigne la création de l'*Accademia Delle Arti del Disegno* qu'organise Vasari à Florence en 1563. Le dessin y est le médiateur entre l'art et la nature. Les différentes étapes de l'enseignement au service d'une réforme et d'une normalisation de l'art sont évoquées, mais les copies restent plus évasives sur la diversité des pratiques du dessin, par exemple sur la question du dessin de modèle vivant. Le dessin à la Renaissance se caractérise doublement : à la fois comme intelligence d'un idéal – ce point nécessitait de la part des candidats une réflexion sur le sens de l'imitation de la nature comme sélection de ce qu'elle a de meilleur au moyen du dessin –, et comme pratique besogneuse et studieuse à laquelle s'appliquent élèves et artistes. La gravure d'Agostino Veneziano, *Académie de Baccio Bandinelli à Rome* (1531), citée pour évoquer le dessin comme pratique d'atelier, permettait d'observer l'image de la pratique étonnante du dessin de nuit, qui témoigne certes de l'application d'une contrainte supplémentaire, mais signifie peut-être aussi une quête poétique pour parfaire ce que la nature propose. D'autres copies, en évoquant la gravure dessinée par Jan van der Straet, vers 1600, *La peinture à l'huile : l'atelier de Jan van Eyck*, mettent en valeur une autre communauté artistique autour de Jan van Eyck, dans laquelle la valeur intellectuelle du dessin est aussi affirmée qu'est louée la capacité technique des artistes. La présence de collections de dessins dans les ateliers, pour fournir des modèles aux artistes ou aux étudiants, montre que le dessin ne reste pas invisible, limité au stade de l'étude ou de la préparation de l'œuvre, bien au contraire. La progression dans l'imitation par l'observation et l'exercice est la clé de cet enseignement, et certain(e)s candidat(e)s le montrent précisément, en insistant sur le monopole du modèle acquis par l'Académie Royale à Paris en 1655. Mais sur les siècles suivants, peu d'éléments précis concernant l'enseignement du dessin dans les académies voire les ateliers privés sont proposés, même s'agissant du XIX^e siècle, en dépit de quelques allusions à Ingres et à sa célèbre sentence sur le dessin, « probité de l'art » (Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Écrits et propos sur l'art*, édition de Manuel Jover, Paris, 2006).

Quant à l'institution elle-même et à son fonctionnement, les analyses ont pu être inspirées par l'ouvrage de Nathalie Heinich, *Être artiste* (Paris, 2005), pour décrire la constitution et la résistance d'un système élitiste. Cependant, leur développement impliquait une réelle compréhension de ce qu'engage le *disegno*. Les copies se concentrent souvent sur le moment fondateur de l'Académie florentine, où le dessin sert peut-être davantage de principe d'organisation que de norme, tandis que la norme de l'art est ce que le pouvoir impose ou favorise dans une période troublée et dans le contexte du maniérisme italien. Il aurait fallu donc distinguer norme académique et norme artistique, ou tout au moins discuter de l'unité et du caractère prescripteur de la norme. Certain(e)s candidat(e)s évoquent la proposition de réforme de l'étude du modèle vivant par Federico Zuccari, ainsi que les résistances qu'elle a suscitées. Ils montrent également que la norme, qu'aurait pu devenir le dessin à l'Académie, est renégo-ciée en permanence. On le voit, par exemple, dans l'art de la Contre-Réforme et sa reconsidération critique du modèle antique. L'exemple du refus de la première version de *Saint Mathieu et l'ange* du Caravage (un tableau destiné à la chapelle Contarelli de

l'église Saint-Louis-des-Français à Rome, œuvre aujourd'hui détruite) et la comparaison avec la seconde version du tableau montrent le rejet de l'interprétation naturaliste du rapport de l'ange et du saint. Certains candidats s'attachent alors à nuancer leur jugement sur le rôle de l'Académie dans la définition de la norme. D'autres évoquent le Prix de Rome, mais l'importance du dessin de nu dans la formation des artistes et le genre que l'on appelle « académie », qui était tout de même au cœur de la norme, ne sont guère envisagés.

Mais c'est surtout la controverse du dessin et du coloris qui aura permis le développement de l'analyse d'un conflit des normes de l'art, quand les candidat(e)s prêtent attention à ses différentes formulations, en Italie au XVI^e siècle, puis en France au XVII^e siècle, au moment où le dessin prend une valeur de norme officielle. Retournant aux exemples de Rubens et Poussin, dont se saisissent *a posteriori* les partisans du dessin et de la couleur, certains remarquent, sans affaiblir le débat, la dynamique du geste dans la peinture de Rubens et le soin que Poussin apporte à ses couleurs.

Ces analyses pouvaient être situées dans une évocation plus générale des transformations de la norme classique. Les deux planches gravées de *The Analysis of Beauty* de Hogarth (Londres, 1753) attirent l'attention de rares candidat(e)s parce qu'elles manifestent à la fois un effort d'assimilation et de mémorisation de la norme classique par le dessin de la ligne serpentine (idéal de simplicité que recherchait le peintre Apelle dans l'Antiquité) et la critique ironique de l'idéal normatif du classicisme. Piranèse est également évoqué, lui qui, sans correspondre aux normes, a influencé les élèves de l'Académie de France au XVIII^e siècle à Rome. Son exemple permet de souligner la puissance d'invention de la gravure, au service des genres de la *veduta* ou du caprice. Mais d'autres candidat(e)s préfèrent explorer ce médium à travers l'exemple de Rembrandt et de la maîtrise du clair-obscur dans les différents états de ses eaux-fortes.

La dissolution de l'Académie en 1793 retient l'intérêt des candidat(e)s, souvent dans la deuxième partie de leur dissertation, mais elle ne permettait pas, contrairement à ce qu'on a lu parfois, de relativiser le rôle du dessin. Ceux(elles) qui évoquent la rupture voulue par David pouvaient, dans le même temps, se pencher sur le fonctionnement de l'atelier et sur la valeur résolument classique du dessin davidien. Il est des candidat(e)s qui s'attachent à souligner les audaces graphiques des artistes romantiques et abordent notamment le rôle de la tache dans l'aquarelle, dans la mesure où elle parvient à dissocier le dessin et la ligne.

Il pouvait être ensuite aisé de revenir sur la puissance suggestive du dessin, le rôle de l'esquisse (à la condition de ne pas désigner du nom d'esquisse n'importe quel dessin). C'est souvent le choix opéré par les candidat(e)s pour leur troisième partie dans laquelle le dessin devient une technique, un moyen d'expression utilisés pour contester les normes ou renouveler les sujets. La comparaison de l'étude du *Pont de Narni aux environs de Rome* peinte par Corot (1826, Paris, musée du Louvre) et du *Pont de Narni* (1827, Ottawa, Galerie Nationale du Canada), pouvait permettre de souligner l'importance nouvelle du paysage et bien sûr, du dessin d'étude sur le motif. Sur les Impressionnistes, le discours a semblé parfois vague ou convenu. En contestant la valeur classique du dessin, et en affirmant le pouvoir de la touche, ces artistes attaquent pourtant la vocation du dessin à représenter des sujets d'histoire et à déterminer les genres de l'art. Mais ne fondent-ils pas à leur tour une nouvelle norme pour dessiner avec la couleur et saisir la fugacité de l'instant ? On pouvait, par exemple, souligner le rôle joué par les estampes japonaises.

Il s'est agi ici de donner quelques aperçus de la façon dont les meilleur(e)s candidat(e)s ont mis leurs exemples en perspective, non pas de résumer le contenu des copies, encore moins de diffuser des éléments de correction du sujet proposé. Mais dès lors que l'on avait travaillé sur la question de la norme, on avait forcément examiné, à un moment ou à un autre dans sa préparation de concours, l'importance du dessin. Il pouvait donc suffire d'organiser une discussion à partir d'un petit nombre de thèses nourries par la connaissance de quelques exemples précis.

Les rapporteurs de ce rapport souhaitent que les futur(e)s candidat(e)s se trouvent ici encouragé(e)s à entrer dans la singularité des œuvres pour réfléchir à leur portée, à s'appuyer sur leur observation et leur sensibilité et ainsi construire un propos à la fois instruit et critique.

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

Document iconique

Duane HANSON (1925-1996), *Self-portrait with model* [Autoportrait avec modèle], 1979. Polyvinyle peint à l'huile, techniques mixtes, objets. Échelle 1.

Sujet

ENCHAÎNEMENT(S)

En exploitant des éléments et caractéristiques (plastiques, iconiques, sémantiques) que vous aurez repérés dans le document joint, vous proposerez une réalisation bidimensionnelle mettant en jeu et en évidence la notion d'enchaînement.

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

Introduction

Le sujet de la session 2018 a été le point de départ d'une grande richesse de réponses plastiques, parmi lesquelles le jury a distingué un certain nombre de propositions pertinentes et cohérentes, mais a également recensé une bonne proportion de travaux peu convaincants, en deçà des exigences de l'épreuve.

Cette année, 415 travaux ont été évalués. La moyenne générale de l'épreuve (6.16) est inférieure à celle des années précédentes. La note maximale est de 18 et la note minimale de 1. Les réalisations qui ont obtenu la moyenne ou plus sont au nombre de 78 (soit presque 20% des réalisations).

L'épreuve comportait des changements importants par rapport aux sessions précédentes avec, d'une part, l'introduction de la note d'intention et, d'autre part, l'ouverture à d'autres moyens d'expression que ceux strictement graphiques, en vigueur depuis 2002¹.

Le présent rapport, au même titre que les précédents, se veut une aide pour les candidat(e)s qui souhaitent se préparer correctement à cette épreuve de pratique plastique. Nous avancerons, dans un premier temps, différentes pistes d'interprétation du sujet, fondées à la fois sur les propositions des candidat(e)s et sur les attendus de l'épreuve puis nous mettrons en évidence les problèmes rencontrés, tant du point de vue plastique que conceptuel. Dans un second temps, nous dispenserons un certain nombre de conseils et remarques méthodologiques.

I. Analyse du sujet et les critères d'évaluation

1) L'énoncé

Le sujet portait sur la notion d'« enchaînement », à articuler avec un document iconique reproduisant une œuvre de Duane Hanson intitulée *Self-portrait with model* [Autoportrait avec modèle], datée de 1979. Ce sujet impliquait de la part du (de la) candidat(e) une réflexion problématisée autour d'une double interrogation : d'un côté, ce qui fait lien (formellement, sémantiquement) entre les constituants d'une œuvre

et, de l'autre, ce qui relie ou permet d'associer certaines œuvres, par analogie ou filiation.

Bien des pistes étaient envisageables :

- enchaînement de formes, de procédures techniques, de registres iconiques ;
- enchaînement de références ou l'histoire de la « vie des formes » considérée comme une chaîne ininterrompue de relations, emprunts, citations, hommages ;
- enchaînement, rendu visible et pertinent, de moments, de stades d'élaboration de l'œuvre (l'esquisse, l'ébauche, le *non finito*, la réserve...);
- enchaînement/articulation de modalités plurielles de traduction de l'espace et/ou de la figure ;
- mise en relation de figurations relevant d'échelles diverses, superpositions, surimpressions, effets de montage ;
- enchaînement temporel : évocation, traduction de la durée ; ouvertures possibles vers la suggestion d'une narration, la mise en œuvre de fragments de récits, la référence aux pratiques séquentielles, aux stratégies de combinaisons d'images (bande dessinée, cinéma, vidéo, art numérique, arts vivants) ;
- repérage et exploitation de l'ambivalence sémantique du terme « enchaînement » qui, à l'opposé d'une dynamique de progression, peut également suggérer la contrainte et/ou l'enfermement.

2) Le document

Le document proposait un point de vue singulier sur la sculpture de Duane Hanson dont tous les éléments sont à l'échelle 1. Il était important de repérer les constituants de l'œuvre et leur matérialité. Duane Hanson a réalisé des moulages de personnages réels : à gauche, se trouve un autoportrait moulé, peint et habillé avec de véritables vêtements. Le modèle, à droite, est également une sculpture obtenue par moulage. Il s'agit d'une femme, vêtue d'une robe à petits carreaux très ordinaire qui lit des magazines (véritables eux aussi). Une inscription sur la couverture d'un magazine indique qu'il est question de *Lose W... Stay ...* ; une phrase, écrite sur la page que la femme tient dans les mains : « *Relax and Lose Weight* » aide à la reconstitution du sens. De fait, le titre pourrait être : « *Lose Weight, Stay relax* » (*Perdez du poids, restez relax*). Le jury ne peut reprocher aux candidat(e)s de n'avoir pu saisir ce détail car la taille du document reproduit ne le permettait guère. Tous les autres objets sont réels : le sac (au sol), le cendrier, la salière, le poivrier, la bouteille de Coca-Cola, le distributeur de serviettes, la coupe de glace et la cuillère, les montres portées par les deux personnages, les chaises et la table. Les cheveux aussi sont véritables, tout comme les poils sur les bras du moulage de l'artiste.

L'appartenance de cette œuvre à l'hyperréalisme n'a pas toujours été repérée, ce qui a handicapé les candidat(e)s pour l'exposition de leur démarche dans la note d'intention. Certain(e)s ont écrit, à tort, qu'il s'agissait d'une œuvre photographique, d'une peinture hyperréaliste et même d'une installation « *in situ* ». Une connaissance sérieuse des enjeux de l'art contemporain, de ce courant artistique, mais aussi de la démarche de Duane Hanson était attendue de la part de candidat(e)s à l'agrégation, futur(e)s ou actuel(le)s enseignant(e)s.

L'utilisation des éléments iconiques par le (la) candidat(e) dans la production plastique pouvait cependant s'affranchir de ce qui « *fait œuvre* », dans le document initial, afin de se l'approprier et de l'interpréter pour proposer un décentrement qui fasse sens. Dans cet esprit, plusieurs réalisations ont joué avec la marge blanche et les repères imprimés tels qu'ils apparaissaient sur la feuille du sujet distribuée le jour de l'épreuve, mais sans arriver toujours à justifier la signification de ce choix.

Dans l'œuvre de Duane Hanson, les liens avec la société de consommation américaine de la seconde moitié du XX^e siècle étaient très explicites (la bouteille de Coca-Cola, le cendrier – sous-entendant la cigarette –, la glace, les programmes télé, les magazines *people*, le mobilier fonctionnel évoquant la terrasse d'un bistro ou, plus généralement, celui de la restauration rapide, les vêtements décontractés voire désuets comme la robe, les tongs ou encore le sac à main et, finalement, le surpoids du modèle, qui peut apparaître comme la conséquence du mode de vie engendrée par « *l'American way of life* »).

Les possibilités narratives induites par l'image pouvaient constituer une première voie de traitement. En effet, la composition est comme scindée en deux et un axe de symétrie se dessine entre les deux personnages ; le cadrage photographique accentue évidemment cette impression. Cette césure pouvait être le point de départ d'une séquence narrative. Les thèmes de l'attente, du statisme et de l'inspiration de l'œuvre à faire étaient sous-jacents. Que s'est-il passé avant ? Que vont-ils faire ensuite ? Que se passera-t-il dans l'atelier de l'artiste ? D'innombrables conjectures étaient envisageables et elles ont été largement exploitées par les candidat(e)s pour suggérer des enchaînements d'images, d'actions et de formes, des rapprochements ou des oppositions plastiques.

La relation entre l'artiste et son modèle semblait l'un des thèmes les plus légitimes, puisque la

sculpture résulte du travail de l'artiste, mais aussi d'une rencontre avec un modèle dont l'aspect physique et vestimentaire est le résultat d'une vie. Duane Hanson n'idéalise pas son modèle féminin : il le choisit pour ce qu'il est, soit l'incarnation d'une période, d'une société, d'un mode de vie, faisant ainsi de l'œuvre une transposition plastique et intellectuelle du monde.

Les questions du simulacre, du réalisme, de l'hyperréalisme notamment, étaient des pistes à creuser de même que la question du « surmoulage ». Comment ne pas penser au procès fait à Auguste Rodin en 1877 pour sa sculpture *l'Âge d'Airain* qui fut violemment critiquée car on le soupçonnait d'avoir travaillé en « surmoulage », c'est-à-dire en ayant moulé le corps de son modèle ? Ce surmoulage effectué par Duane Hanson se perçoit aussi comme l'indice d'une performance, il évoque un moment particulier, ce qui « a eu lieu », proche en cela d'une sorte de photographie en trois dimensions qui nous amène à réfléchir sur le réel, sur le quotidien et le trivial, sur ce qui fait que l'art est, selon les mots de Robert Filliou : « ce qui rend la vie plus intéressante que l'art »².

3) Critères d'évaluation

Le jury a repris les critères d'évaluation de la session précédente auxquels il a ajouté celui dédié à la note d'intention.

- **Prise en compte du document et intérêt de son exploitation au regard du sujet**

À la fois « sobre » et riche en détails exploitables, le document se prêtait à des modalités de saisie très diversifiées, à des associations et interprétations variées que l'on peut regrouper par thèmes. Les propositions qui suivent ne constituent pas un corrigé idéal mais font état, bien plutôt, de pistes probantes relevées dans les productions des candidat(e)s.

Pour beaucoup de candidat(e)s, l'enchaînement se restreint souvent à l'amour. L'assimilation du duo (l'artiste et son modèle) à un couple a été maintes fois repérée. La rupture a été envisagée dans certaines propositions comme la conséquence de l'hypothétique ennui, lié à la vie de couple où l'homme, devenu impassible et muet, ne voudrait plus d'une femme s'étant trop laissée aller aux excès de nourriture jusqu'à en devenir obèse (sic !). De même, la relation mère-fils a été explorée dans certaines propositions, mais le jury s'est étonné, à bon droit, des interprétations ou projections douteuses de certain(e)s candidat(e)s. L'enchaînement a souvent été perçu comme une force aliénante capable de séparer les êtres plutôt que de les lier. À ce titre, le jury a apprécié la réalisation d'un(e) candidat(e) qui a donné à voir la table comme un élément séparateur entre les deux personnages, un lien visuellement très fort mais elliptique, traité en réserve dans le travail, qui révélait ainsi une présence en creux, une forme dont seul le contour fantomatique reliait encore les deux personnages. La nature de l'interaction entre ces deux personnages a d'ailleurs suscité des questionnements fort habiles : certain(e)s candidat(e)s ont imaginé des *scenarii* autour de la manifestation d'une tension, des suites potentielles à la situation initiale dont rendait compte le document. *A contrario*, d'autres candidat(e)s se sont laissé aller à la caricature, soutenue par une note d'intention explicite. Soulignons-le, les clichés et les lieux communs qui offrent parfois une vision affligeante et réductrice de la femme n'étaient guère souhaitables et ils ont desservi la proposition du (de la) candidat(e).

Le thème de la nature-morte a été traité de façon récurrente : les objets présents sur la table ont changé d'échelle, ont été repris, détournés, transposés dans des dispositifs parfois très ingénieux. L'hyperréalisme a, de son côté, été convoqué pour représenter des objets, renvoyant ainsi à la tradition des Vanités qui évoquent la brièveté de l'existence humaine. Le jury a accueilli favorablement quelques productions témoignant d'un parti-pris sur le temps qui passe, comme cette approche très picturale où le (la) candidat(e) a transposé les objets et personnages en une Vanité singulière, détournant ainsi les codes du genre en usage au XVII^e siècle : le *memento mori*, la présence d'objets périssables appelés à flétrir et l'enchaînement des personnages à des plaisirs futiles et vains.

Le thème du double portrait était aussi envisageable, bien qu'il ait été peu questionné.

L'œuvre de Duane Hanson ne conditionnait pas l'adoption d'un registre élevé d'iconicité, mais certain(e)s candidat(e)s ont su questionner le degré de rapport au réel avec brio au moyen de représentations proches de l'hyperréalisme. La référence aux magazines *people*, prélevée dans les hebdomadaires aux pieds de la femme, a souvent été utilisée. Mais, la plupart du temps, cette thématique a donné lieu à des productions très illustratives, faisant état de réponses sans recul, superficielles et inopérantes.

- **Complexité et singularité de la proposition, lisibilité du parti-pris :**

Le jury a été intéressé par des productions signalant des enchaînements de formes, de procédures techniques et de registres iconiques. Attention, cependant, aux effets purement formels : de simples

associations ou juxtapositions ne sauraient être confondues avec des enchaînements. Signalons l'efficacité de certaines réalisations constituées d'éléments empruntés à l'image et proposant des effets de cadrage, des superpositions successives et subtiles mais aussi des fragments s'entremêlant comme un tissage d'images, le tout induisant une lecture signifiante du document et de la notion.

La référence sculpturale du document iconique permettait d'imaginer un changement de point de vue. Le jury a particulièrement apprécié les bascules d'espace : des candidat(e)s ont su témoigner de la prise en compte d'un spectateur hypothétique mobile, qui percevrait cette sculpture sous d'autres angles, avec d'autres cadrages, et qui engendrerait, par son simple déplacement, des enchaînements séquentiels.

Parmi les références convoquées, les plus opérantes sont celles d'artistes qui superposent les images, les enchaînent (par des séquences) ou parfois les tressent, les entremêlent, procèdent par surimpression ou encore laissent des traces. Certain(e)s candidat(e)s ont considéré la répétition des gestes comme un enchaînement. Mais c'était un parti-pris qui constituait un procédé interchangeable, quel que soit le sujet.

Produire un travail qui établisse des liens par enchaînements de références ne signifie pas citer visuellement, dans sa production, des éléments iconographiques issus d'œuvres de certains artistes ou même de l'art pariétal. Un travail artistique référencé ne doit pas imiter la manière de tel ou tel artiste, il doit simplement relever du champ des pratiques artistiques identifiables (par les effets plastiques, les dispositifs...). Il ne doit pas davantage procéder par accumulation de références.

• **Maîtrise des moyens techniques et plastiques mis en œuvre :**

Le jury tient à signaler un certain nombre de problèmes dans la pratique plastique des candidat(e)s. En effet, la maîtrise attendue ne se résume pas à une habileté technique, parfois très scolaire et qui ne correspond pas au niveau d'exigence du concours. Or, il est arrivé que le (la) candidat(e), armé(e) de qualités graphiques remarquables et d'un certain humour, propose une illustration mettant en scène les éléments du document, mais sans les articuler à une problématique : une sorte de répétition s'instaure alors avec de simples variations graphiques. Ce type de réponse dénote une approche très superficielle de l'épreuve qui, en aucun cas, ne permet la réussite du (de la) candidat(e). L'humour reste cependant une piste exploitable.

Le jury a recensé cette année un bon nombre de pratiques « plaquées » artificiellement au point de repérer des « écoles ». Il y aurait celle que l'on pourrait appeler « l'école du transfert ». La plupart du temps, ce mode de reproduction de l'image n'a pas été mis en rapport avec le sujet : la production est perçue comme une simple illustration du document, réalisée avec plus ou moins de brio. L'effet de répétition du procédé a desservi les candidat(e)s. Le même problème est apparu avec « l'école du polaroid ». Ce médium n'est pas à proscrire, mais son utilisation doit tenir compte du sujet de façon cohérente, dans le cadre d'un dispositif non pas artificiel mais opérant. Des productions relevant de la gravure, ou de « l'école de la linogravure », ont posé le même problème en dupliquant l'image, en répétant une composition ou en la faisant basculer, sans enchaînement mais plutôt par juxtaposition. Dès lors, nous ne pouvons qu'inviter les candidat(e)s à reformuler ce type de mise en œuvre trop déterminée, dont la forme semble toujours s'adapter au sujet, quel qu'il soit. Autre écueil : les pratiques plaquées suivies de notes d'intention aux références déjà préparées. Ainsi des réalisations en linogravure se sont trouvées invariablement légitimées par George Didi-Huberman ; une telle référence paraît interchangeable et peu probante au regard du sujet de cette année.

De trop nombreux travaux reproduisent, par décalque systématique et maladroit, le document à l'échelle 1. Ce procédé a rarement été utilisé de façon pertinente mais plutôt par commodité, afin de cacher une faiblesse graphique (cela produit des effets illustratifs qui n'entrent pas en résonance avec une démarche). De plus, il est vivement déconseillé de construire/composer son image en reprenant littéralement celle proposée par le document, un procédé que le calque produit inévitablement.

Autre écueil relevé dans quelques propositions : l'utilisation de techniques très traditionnelles, utilisées dans les années 1970-80, qui faisaient écho à l'œuvre reproduite, sans que ce parti-pris soit justifié par une démarche. Au contraire, les productions les plus originales se sont démarquées par des qualités rarement proposées : des effets graphiques et picturaux singuliers et maîtrisés, mais aussi, parfois, l'utilisation de matériaux bruts intégrés à des réalisations dessinées ou peintes (papiers ou matières variées), ce qui dénotait une pratique ouverte et renouvelée, ancrée dans des problématiques contemporaines. Parmi les productions réussies, celles procédant de façon elliptique ont tiré leur épingle du jeu, car gérer la totalité du format ne consiste pas toujours à le remplir complètement. Cependant, cette année, l'ellipse et la réserve ont été utilisées de façon très systématique, ce qui en a amoindri l'originalité.

Plusieurs travaux faisaient référence aux *Smartphones*, dont certains n'utilisaient que du texte (écran de téléphone avec « QR code », ou pictogrammes de type langage SMS associés à des « *Emojis* », « *Émoticônes* »...). témoignant la plupart du temps d'une pauvreté sémantique. Le fait de dessiner des outils de communication actuels ne constitue pas en soi un langage plastique contemporain. En revanche, se référer aux effets que ces technologies produisent (la pixellisation, le *glitch*...) ainsi qu'aux

prolongements relationnels et communicationnels qu'ils induisent était beaucoup plus pertinent.

Il est déconseillé de réécrire le texte du sujet dans la production plastique. Les inscriptions textuelles doivent être questionnées au regard des productions modernes : les recherches typographiques issues du Dadaïsme et du Bauhaus ou encore, celles plus contemporaines relevant du design graphique en général.

Le jury a apprécié les réalisations picturales singulières qui ont parfois mis en œuvre des techniques légères et lumineuses, en procédant par effacements successifs. D'autres travaux proposaient des connexions plastiques, des flux et des échanges graphiques qui ont été très efficaces pour créer des enchaînements. Parfois, le travail sur le positif/négatif a été très habile, notamment lorsqu'il transformait des traces du document en composition quasi abstraite.

Des réalisations numériques d'ampleur ont été proposées, sans parvenir toutefois à être étonnantes. Elles relevaient trop souvent d'effets propres à des logiciels bien connus avec des compositions très maîtrisées, mais sans originalité. Celles qui ont retenu l'attention ont fait preuve d'invention par rapport au sujet et ont surpris par l'emploi de procédés hybrides, liant et enchaînant les médiums, la picturalité, le graphisme et le collage.

Enfin, dans certaines réalisations, les limites du document ont été remises en question : le jury a repéré des stratégies intéressantes d'enchaînement des espaces, en adéquation avec le sujet. L'enjeu est aussi de gérer le format et le support dans sa matérialité, sa densité et sa spatialité. Des supports peints, travaillés avec subtilité, ont été remarqués, car dans la plupart des réalisations le fond blanc a été laissé tel quel, sans aucune justification (le support n'est pas forcément une feuille de papier blanc).

- **La note d'intention :**

Il est rappelé dans l'énoncé du sujet : « Votre production sera accompagnée d'une note d'intention de 20 à 30 lignes, écrites directement au verso, sur l'équivalent d'un format A4 (21 x 29,7 cm). Cette note, qui sera prise en compte dans l'évaluation, doit vous permettre de justifier les choix, les modalités et références mis en œuvre dans votre réponse au sujet proposé. »

C'est la première fois qu'une note d'intention est demandée aux candidat(e)s et ce sera désormais la norme pour cette épreuve. Cet ajout vise à faciliter la compréhension de la démarche du (de la) candidat(e) par le jury. Il est donc primordial de préciser les attentes afin que cet élément nouveau puisse éclairer positivement le jury sur la réponse plastique du (de la) candidat(e).

Toute production ne comportant pas de note d'intention – ou en comportant une, mais qui ne serait pas au format A4 imposé – ne respecte pas le cadre légal de l'épreuve. Le jury a souvent déploré des longueurs dans les notes d'intention. Nombre d'entre elles ont commencé par une fastidieuse description du document iconique sans qu'aucune problématique ne soit dégagée. Fréquemment, les candidat(e)s ont décrit leur travail sans expliciter le dispositif de présentation ni le choix des moyens plastiques pour lesquels ils (elles) avaient opté. Dans ce cas, la note d'intention dessert clairement la proposition du (de la) candidat(e) plus qu'elle ne l'éclaire.

Il n'est pas nécessaire d'indiquer toutes les pistes possibles d'interprétation et de traitement du sujet. Il faut au contraire définir clairement le parti-pris choisi en réponse au sujet.

Il ne s'agit pas d'une épreuve d'histoire de l'art, il est donc inutile de faire une analyse plastique du document, à l'aide de croquis (ce qui est une perte de temps). En revanche, situer l'œuvre figurée dans un courant artistique permet au (à la) candidat(e) de cibler la démarche de l'artiste et de situer son propre travail plastique.

Le (la) candidat(e) n'a pas toujours mentionné la référence artistique pourtant manifeste dans sa production ou, à l'opposé, a fait appel à des œuvres sans rapport avec la réalisation (ex : Gina Pane pour le geste de l'artiste, *Action Escalade non-anesthésiée*, 1971, au regard d'une production au parti-pris graphique très conventionnel et représentant un portable et des bouteilles de Coca-Cola). Pour être convoquée dans un tel concours, une œuvre ne peut être confidentielle. Il faut avoir pleinement conscience d'une hiérarchisation des références qui sous-entend une véritable réflexion sur la nature des artistes envisageables. Être capable de référencer son travail plastique est une compétence attendue de la part des élèves d'où l'importance d'en faire preuve dans la note, car elle indexe cette qualité chez un(e) futur(e) enseignant(e).

Une liste de philosophes, de penseurs n'ayant rien à voir avec le sujet ne peut se substituer à la justification des choix plastiques.

Enfin, d'un point de vue formel, rappelons que la note d'intention doit être rédigée correctement, car elle démontre des compétences rédactionnelles et communicationnelles propres à un(e) futur(e) enseignant(e). De fait, un style télégraphique, de simples listes de mots-clés, des fautes d'orthographe et de syntaxe ne sont pas admissibles. Notons qu'il est préférable d'écrire à la première personne du pluriel afin de ne pas laisser d'indices permettant de saisir si le (la) candidat(e) est un homme ou une femme. Indiquer sa provenance géographique ou laisser comprendre par des éléments textuels, iconiques ou plastiques sa région d'origine, peut rompre le principe d'anonymat et doit simplement être proscrit.

Conseils pour la note d'intention :

- Il faut à tout prix respecter les contraintes du texte proposé et écrire 20 à 30 lignes (maximum), directement au verso, sur l'équivalent d'un format A4 (21 x 29,7 cm). Il convient de respecter scrupuleusement ce format tout en écrivant lisiblement.
- Présenter et justifier la problématique choisie. Il s'agit de prendre parti et d'expliquer la prise de position plastique et conceptuelle au regard de la formulation du sujet, comme des éléments iconiques du document proposé.
- Justifier les relations entre la problématique choisie et la dimension expressive des différents moyens plastiques utilisés, en prenant soin d'indiquer précisément les effets produits (ce doit être la partie la plus longue du texte).
- Justifier la (ou les références) plastique(s) convoquée(s) par la réalisation. Il peut s'agir de références anciennes ou contemporaines, mais les effets plastiques produits doivent être identifiés et sont nécessairement situés par rapport à l'art contemporain.

Pour le dire autrement, la note d'intention permet de saisir la cohérence de la réponse du (de la) candidat(e) au sujet ; elle est complémentaire du travail plastique qui témoigne lui-même d'une pratique artistique. C'est un outil de communication précieux dont dispose le jury pour comprendre la démarche : il convient donc de ne pas négliger sa rédaction et de proposer des textes correctement écrits, qui ne soient ni alambiqués, ni déconnectés de la production proposée, comme s'il s'agissait d'en camoufler les faiblesses par un écran de fumée conceptuel.

II. Conseils et remarques

1) Préparer l'épreuve

Faire une réalisation plastique dans un temps limité de huit heures implique d'avoir expérimenté plusieurs fois la totalité du temps de l'épreuve avec des moyens déterminés à l'avance (pour la plupart) sur le format grand aigle. La réponse au sujet doit être réfléchie car il faudra l'argumenter (dans la note d'intention). Des croquis colorés très rapides sont à recommander dans la mesure où ils permettent d'envisager la proposition finale. Cette première approche permettra au (à la) candidat(e) de saisir les enjeux (plastiques et sémantiques) de l'épreuve. Ensuite, la réalisation pourra, sans être une simple « exécution », laisser la place au plaisir de la mise en œuvre plastique et à ses aléas. Bien sûr, il va de soi qu'une telle épreuve est source de stress, mais celui-ci doit être envisagé comme bénéfique dans la mesure où la concentration, la réflexion ainsi que tous les sens du (de la) candidat(e) s'en trouvent exacerbés. Gérer le temps de l'épreuve, c'est aussi contrôler cette dimension émotionnelle.

Une pratique ne s'improvise pas, elle se travaille régulièrement afin d'obtenir une maîtrise plastique cohérente. À ce titre, nous déconseillons vivement aux candidat(e)s l'expérimentation d'une technique inédite ou l'emploi de médiums jamais éprouvés au préalable : nous l'avons constaté, certaines réalisations étaient manifestement inachevées faute de temps, d'autres proposaient des collages très approximatifs dont la précarité ne relevait pas d'un parti-pris manifeste mais, bien plutôt, d'une incohérence plastique et technique. Faut-il rappeler que les candidat(e)s doivent fréquenter les lieux d'art, les expositions, s'imprégner de l'actualité et trouver leur propre voix à force d'expérimentations et de choix. C'est cette maturation, à laquelle il faut adjoindre les nécessaires étapes du cheminement personnel, qui permet d'exprimer pleinement ce qui est au cœur de la discipline des arts plastiques, la singularité d'une démarche artistique. Nous rappelons qu'une des compétences spécifiques de l'enseignant(e) en arts plastiques est mise en œuvre dans cette épreuve : celle qui consiste à évaluer en permanence la justesse et l'adéquation des choix plastiques d'une réalisation. Cette compétence doit se donner à lire dans la production des candidat(e)s, car en faire preuve permet d'épauler la création plastique des élèves.

2) Considérations techniques

Chaque année, le rapport de jury mentionne les conditions de recevabilité d'une proposition. Pour autant, certain(e)s candidat(e)s font l'économie de ces conseils et présentent des productions non conformes. Nous leur conseillons vivement de relire les rapports antérieurs et de prendre en compte, de manière effective, les points suivants.

Pour rappel, le hors format est éliminatoire et les formats vendus sous l'appellation « grand aigle » varient d'un fournisseur à l'autre. Il est donc nécessaire que les candidat(e)s vérifient les mesures de leurs feuilles et les rectifient au besoin, afin d'obtenir une feuille de 75 x 106 cm.

Il ne faut pas oublier de fixer les fusains et pastels. Il est interdit d'utiliser des colles et produits à séchage lent. Tout élément collé doit être bien fixé. Les candidat(e)s ne doivent pas proposer un support à rabat (ou nécessitant le déplacement manuel de ses constituants). Les travaux sont, en effet, manipulés et transportés.

Enfin, la nature et l'épaisseur du support ne sont pas toujours justifiées. Ces choix résultent d'un parti-pris plastique : ils doivent être pris en compte dans l'explication de la démarche.

Conclusion

La logique des sujets de pratique plastique est toujours d'inviter le (la) candidat(e) à une appropriation qui lui permette de mettre en évidence la singularité de son interprétation. C'est une incitation, par nature et par nécessité, ouverte. À cette condition, l'épreuve peut devenir le catalyseur d'une pratique véritablement singulière, révélatrice de la réalité d'une culture et d'une aptitude (comme d'une attitude) artistique. Le jury a été surpris (et parfois convaincu !) par des propositions très étonnantes, relevant d'un large spectre de pratiques, de références et de sensibilités.

Les travaux les plus valorisés ont été ceux qui témoignaient d'une maîtrise plastique fondée sur une démarche claire et référencée et qui faisaient état d'un parti-pris engagé vis-à-vis des pratiques contemporaines. Les candidat(e)s doivent cultiver leur originalité plastique (afin qu'elle offre le moins possible de similarités avec la production des autres). Cette épreuve prend place dans un concours qui vise à repérer les meilleur(e)s candidat(e)s parmi un groupe, elle n'invalide pas les qualités artistiques d'un(e) candidat(e). Elle hiérarchise seulement les réponses, au regard des contraintes du sujet. La connaissance de l'actualité artistique et des grands événements de la vie de l'art contemporain ne peut être qu'un atout pour celles et ceux qui désirent réussir ce concours.

ADMISSION

RAPPORT SUR L'ÉPREUVE DE PRATIQUE ET DE CRÉATION PLASTIQUES

Introduction

Ce rapport se veut un outil efficace pour la préparation à l'épreuve de pratique et de création plastiques d'admission. S'il recueille des constats positifs et négatifs faits par les membres du jury, il privilégie une forme d'écriture qui permettra aux futur(e)s candidat(e)s de saisir les modalités de l'épreuve et les attentes du concours. L'ensemble de ce rapport est divisé en chapitres, suivant les étapes successives (mais complémentaires) qui jalonnent le déroulement de l'épreuve sur trois jours. Au début de chaque chapitre, nous avons résumé, en plusieurs points essentiels, la manière dont les candidat(e)s doivent appréhender l'étape correspondante. Il apparaît primordial, pour bien se préparer à cette épreuve, de prendre connaissance du présent rapport et de porter une grande attention aux points mis en avant. Il est également fortement recommandé de se reporter aux rapports des sessions précédentes, qui pourront compléter avantageusement celui-ci.

1. Analyse du sujet

Le sujet, composé pour cette session d'une notion associée à trois reproductions d'œuvres, ouvrait la possibilité de multiples analyses et questionnements. Mais il s'agissait pour le(la) candidat(e) de dégager une problématique permettant d'engager et de développer un travail artistique ambitieux.

De façon générale, tout sujet demande à être traité avec finesse et minutie. Une réflexion approfondie, s'appuyant sur les documents proposés, doit susciter des associations conceptuelles, de multiples questions et références plastiques, artistiques et culturelles que le(a) candidat(e) peut confronter ensuite à sa pratique. En ce qui concerne le sujet proposé, trop nombreux(ses) sont ceux(celles) qui en sont resté(e)s à une lecture littérale et superficielle où tout deviendrait "fluide". L'articulation avec les divers documents a parfois semblé se concentrer sur une simple description relevant de l'analogie ou de l'accumulation de synonymes : « fluidité » se transformait en « glissement », « liquidité », etc. La notion de fluidité a quelquefois été traitée comme une thématique davantage que comme un sujet. Or, il s'agissait bien d'une demande, appelée à prendre la forme d'une incitation : comment la notion de fluidité peut-elle prendre FORME et SENS dans une production plastique ? Il ne suffisait pas dès lors d'utiliser une matière fluide pour traiter le sujet. Si le sujet a indéniablement nourri un engagement de plasticien(ne) chez plusieurs candidat(e)s, le champ de réflexion a parfois été limité à des notions précisément « plasticiennes ». En réalité, le dossier invitait aussi à de pertinentes transpositions et à se saisir notamment de questions de société, d'économie, d'écologie, de sociologie, de géopolitique... Autant de domaines de l'actualité où les problématiques soulevées par la notion de *fluidité* pouvaient non seulement trouver écho mais également prendre sens, et auxquels l'expression artistique ne saurait rester imperméable.

a) La notion de fluidité

L'époque contemporaine, marquée notamment par les flux financiers, migratoires, d'informations et d'images donne à la notion de fluidité une dimension actuelle. Une approche lexicale permettait tout d'abord de faire émerger un réseau de sens pouvant questionner la pratique du(de la) candidat(e). Rappelons que la notion de fluidité renvoie à *fluidus* qui signifie « coulant », lui-même dérivant du latin *fluctus* puis *fluxus* : « qui coule ». La fluidité est, selon le Petit Robert, « l'état ou la qualité de ce qui est fluide, de ce qui s'écoule facilement ». Mais elle est aussi le « caractère de ce qui échappe à toute saisie, en raison de son instabilité ».

De ce fait, la fluidité désigne, d'une part, un état et, d'autre part, une logique propre à cet état : l'écoulement sans résistance entraînant l'évitement, l'adaptation aux sinuosités, le détournement des obstacles, l'infusion ou la diffusion. Ces différentes notions, corrélées à celle de fluidité, et d'ailleurs convoquées dans les documents iconographiques associés au sujet (dont une lecture précise, incluant celles des cartels se montrant nécessaire), apparaissent comme autant de propositions sensibles pouvant mener à une palette de problématiques plastiques. Tous les philosophes du devenir (d'Héraclite à Nietzsche, de Bergson à Deleuze) pouvaient être cités, à condition que les références s'articulent avec évidence à des questionnements artistiques.

La fluidité trouvait tout aussi bien des résonances du côté de l'informe, de l'indéfinissable ou de l'inachevé, voire de l'indéterminé. Une approche de la notion très ancrée dans notre contemporanéité permettait d'interroger notre rapport au monde à partir des qualités d'écoulement, de vitesse ou de changement et en réactivant, par exemple, des formes ouvertes, ou des propositions métisses. En filigrane, le concept de fluidité pouvait questionner aussi l'articulation entre la pratique et la théorie telle que nous la pensons depuis la création de notre discipline, en invitant à déplacer les limites de la compréhension de la plasticité. Il y avait là de quoi apporter un éclairage possible à la conception de la plasticité, à en déployer les enjeux dans une démarche plastique engageant une réflexion sur le processus créatif, tout autant que sur l'objet d'art et sa réception.

b) Analyse des documents

• Giacomo Carmagnola, *Lava rules everything around me*, 2014

L'image représente un jet de lave d'un rouge saturé. Le premier et l'arrière-plan évoquent un paysage. La zone de la lave a subi un traitement numérique : l'artiste, par une technique qu'il nomme *glitch collage*, a déplacé horizontalement les pixels de l'image tout en les multipliant. Ce glissement des éléments constituant l'image est littéralement un *glitch*, dans le sens étymologique du terme, puisque « *glitch* » vient de l'allemand *glitschen* « glisser » ou du yiddish *gletshtn* « glisser ».

Si la fluidité apparaît à la fois à travers la lave représentée et les résultats du traitement numérique produit, elle se retrouve ainsi dans l'ensemble du processus. En effet, l'image avec laquelle l'artiste se propose de jouer est, comme le rappelle le cartel, une image trouvée, qui est ensuite retouchée avec le logiciel Processing. Ce dernier n'est pas un logiciel de retouche d'image classique qui permettrait d'agir directement avec des outils graphiques virtuels. Au contraire, il nécessite de passer par une phase de codage qui suppose que l'image trouvée a d'abord été numérisée pour en obtenir l'écriture en un code informatique manipulable. L'aspect très particulier du parasitage qui en résulte est très éloigné du *glitch* tel qu'on l'entend en musique expérimentale ou dans le *glitch art* : il n'y a pas ici de bug hasardeux qui pourrait être provoqué volontairement, mais dont le résultat serait indéterminé et lié aux limites d'une machine dont on aurait poussé à l'extrême les possibilités de calcul. Le collage n'est pas la conséquence d'une anomalie (ou seulement pour nous en tant que spectateurs), du dysfonctionnement d'une machine ou d'un logiciel : ce *glitch* est obtenu par l'intervention de l'artiste dans la mise en code de l'image qui choisit précisément à quel niveau du code source de l'image il va opérer son action de détournement, en y ajoutant les lignes de code nécessaires à la création d'une nouvelle image. Le mot collage associé à *glitch* pour décrire la pratique prend ici tout son sens : c'est le langage de programmation qui est collé à l'intérieur même d'une « mise en langage informatique » de l'image. Il n'y a aucune rupture dans l'image, mais une destruction maîtrisée et contenue, notamment dans la direction d'un « bug » organisé et orchestré par l'artiste. L'image passe donc par une chaîne de processus qui la font osciller entre « objet trouvé », « ligne de code », « image numérique »... Nous sommes donc face à un processus fluide, produisant un changement d'état par un déplacement intermédiaire : un passage forcé entre le langage et l'image, l'écriture et une forme sensible visible.

• Thomas Müller, *Sans titre*, 2014.

Le processus intermédiaire est également présent dans le deuxième document. Il s'agit en effet de la photographie d'un livre ouvert présentant la reproduction de deux dessins de l'artiste Thomas Müller. La

notion de fluidité est ainsi mise en tension à travers la représentation photographique du travail, qui est ici réduite aux dimensions du livre.

Au premier abord, les dessins de cet artiste allemand produisent visuellement une sensation de fluidité : des formes courbes larges et amples, dont le bleu soutenu évoque l'idée que nous nous faisons de l'élément aqueux, du mouvement et de la souplesse d'un tissu léger agité par le vent. Cependant, les formes restent abstraites et leurs textures peuvent aussi sembler être le résultat de larges coups de pinceau. Or, pour obtenir ces dessins, Thomas Müller utilise des stylos à bille. S'appropriant un instrument réservé *a priori* à l'écriture, l'artiste trace des lignes, étire l'encre et répète son geste pour atteindre un tel résultat plastique. Ainsi, il porte une attention particulière aux caractéristiques d'un outil non artistique : son processus de création relève d'une forme de pratique fluide, ouverte aux potentialités des matériaux.

Le processus d'édition et de reproduction photographique engage, quant à lui, à questionner le passage d'un médium à un autre, la manière dont une image peut être transformée par son support ou sa mise en espace. Les deux dessins de Thomas Müller, mis côte à côte dans la mise en page du catalogue, entrent – du fait de cette configuration – en dialogue. Le support du livre donne aux dessins un mouvement supplémentaire, les pages étant légèrement courbées. Ainsi, la notion de fluidité est mise en jeu par les qualités du support qui propose ondulations et circulations aussi bien que ruptures et discontinuités, en raison du pli du livre, des légers hors-champs de la mise en page.

- **Richard Serra, *Measurements of time- seeing is believing*, 1996.**

Le document présente deux moments différents du travail de Richard Serra : l'action et l'installation qui en résulte. La première image est un plan moyen qui montre l'artiste vêtu d'une combinaison protectrice, jetant du plomb à l'état liquide dans l'angle de l'espace d'exposition. La seconde représentation est un plan d'ensemble qui fournit plusieurs indications sur l'étape suivante. Si la première image donne une idée de l'importance du geste nécessaire à la réalisation des moulages d'angles de l'espace de réalisation, la seconde indique l'ampleur de la démarche, à la fois dans l'espace et le temps, les personnes au centre de l'installation permettant d'établir l'échelle de celle-ci. On comprend que le processus de création est le suivant : le plomb jeté dans l'angle de la pièce et sur toute sa longueur se solidifie, formant un volume qui est ensuite retourné. L'action est répétée jusqu'à ce que la pièce soit entièrement occupée par des moulages qui sont agencés dans l'ordre chronologique de leur production.

Comme le titre l'indique, la mesure du temps a lieu par la corrélation entre cette suite d'actions et le changement d'état de la matière utilisée, qui permet d'opérer une transition entre ces différentes étapes et la mise en espace du résultat. Le temps est mesuré doublement. D'une part, nous avons une mesure tangible de ce temps qui s'étale dans l'horizontalité imposée par l'action et par l'espace à investir dans sa longueur. D'autre part, le changement d'état du plomb, qui passe de la fluidité à la dureté, donne littéralement forme au temps : le plomb projeté, puis retourné, est en quelque sorte le précipité, au sens chimique du terme, du temps. De ce fait, ce n'est pas un arrangement statique de moules de métal des coins d'une galerie, mais une « mécanique à mouvement perpétuel », un travail qui montre non seulement le processus de mise en forme, d'éclaboussure, de suppression et de duplication, mais aussi la répétition continue de cet acte. La fluidité primordiale choisie pour commencer l'action engage l'œuvre dans une relation à l'espace d'exposition, telle que l'on pourrait l'envisager pour un travail *in situ*. Les moules des angles de la pièce, remis en volume par leur renversement, montrent le musée en creux, à l'image des « ruines à l'envers » chères à Robert Smithson. C'est une pièce qui adhère au site qui la reçoit. La sculpture se développe comme la surface d'inscription d'une mesure de l'espace qui n'apparaît que par le basculement de l'angle. La fluidité dans cette pièce n'est pas seulement convoquée dans le choix d'une matière qui change d'état, elle l'est par une succession de processus (ou de « procèemes » entendus comme les plus petites unités d'action produisant du sens) dont l'orchestration va jusqu'à questionner le moment inchoatif de l'œuvre (son début) et son achèvement ou sa conclusion.

2. Le projet

Le projet :

- doit témoigner du cheminement intellectuel du(de la) candidat(e). Il rend compte de l'analyse de l'ensemble du sujet par des traces écrites et des investigations graphiques et plastiques ;

- montre des compétences graphiques, plastiques et artistiques et des capacités à communiquer la démarche engagée : sa forme doit s'articuler avec le processus de réflexion propre à chacun(e) ;
- fixe les enjeux théoriques et artistiques de la réalisation à venir.

Pour produire leurs projets, les candidat(e)s se trouvent dans l'espace même où ils(elles) auront à faire leur réalisation et leur soutenance. Chacun(e) devra s'adapter et composer avec les contingences de l'espace qui lui est alloué : fenêtre ou non, mur, angle, porte... Sans nécessairement proposer un travail *in situ*, ne serait-ce que pour anticiper la présence visible et la monstration de sa production, il est important de prendre connaissance de ces contingences pour la conception de son projet (voir, à ce propos, la partie consacrée à la réalisation).

Le projet doit être pensé comme un outil de communication. À ce titre, il transmet ce qu'il en est de la pratique du (de la) candidat(e), il indique la façon dont il(elle) a analysé les œuvres proposées et, tout à la fois, rend compte du cheminement de sa réflexion. Premièrement, le projet témoigne d'une démarche plasticienne. Si l'on peut constater en lui des compétences plastiques et graphiques, il n'est pas utile d'avoir recours à des fioritures gratuites et autres effets visuels séduisants, souvent superflus. Deuxièmement, le projet montre comment le(la) candidat(e) se saisit d'un problème. L'examen minutieux de l'ensemble composant le sujet est nécessaire pour engager une analyse approfondie et dégager *in fine* une problématique pertinente. Rappelons que le prélèvement ou la représentation seule des documents iconiques ne peuvent suffire. Il est essentiel pour le (la) candidat(e) de préciser la façon dont il(elle) s'approprie et problématise le sujet. Le projet est une forme centrifuge¹ d'étude du sujet : il propose des champs d'exploration possibles, soulève des questionnements, tout en montrant comment ceux-ci sont apparus au cours de la réflexion. De ce fait, le projet n'est pas le lieu d'une accumulation de connaissances artistiques et culturelles plaquées. Toutes les références supplémentaires apportées ont pour fonction d'éclairer la démarche et la réalisation à venir. De la même manière, les choix plastiques, graphiques, calligraphiques sont faits dans un souci de lisibilité. Il est possible, par le recours au texte ou par des moyens graphiques ou plastiques, d'annoncer les questions qu'on se pose et les réponses personnelles que l'on se donne pour objectif de développer. Le projet communique l'articulation entre l'analyse et la réalisation plastique et artistique que l'on se propose de réaliser. Il témoigne d'une méthode énoncée avec clarté qui doit permettre de percevoir sensiblement les pensées du (de la) candidat(e), temporairement arrêtées, mais qui attendent de se finaliser dans la réalisation, avec les changements de direction et les ajustements que cela suppose. Il va de soi qu'il peut y avoir des écarts entre le projet et la réalisation finale : il importera de les expliciter durant l'entretien.

Le projet fait également apparaître les processus de pensée, le cours d'une réflexion qui prend le recul nécessaire sur une pratique. Les projets réussis sont ceux qui, en regard de la réalisation, permettent un éclairage des méthodes employées, et dont l'univers plastique, les références théoriques et artistiques entrent en résonance avec ce qui est dit et montré le jour de la soutenance.

Encore une fois, il est attendu d'un(e) futur(e) enseignant(e) des qualités de transmission et de communication. Le projet doit permettre au jury, avant l'oral, de comprendre les intentions premières.

¹ Nous soumettons aux futur(e)s candidat(e)s cette citation de Pierre Boulez qui propose de penser cette analyse centrifuge. Déplacée dans le champ des arts plastiques, elle nous semble pertinente pour penser la démarche artistique, notamment dans la perspective de l'exercice du métier d'enseignant : « Car tout compositeur inventif, quand il regarde une œuvre, *invente précisément les déductions qui n'y sont pas* et qu'il va développer pour lui-même. À partir des déductions visibles, il va imaginer les déductions possibles qui n'ont pas été exploitées, ou qui ne l'ont été qu'accessoirement, qu'embryonnairement. À partir de la vie réelle d'une œuvre va se développer toute une vie imaginaire où le compositeur va inventer, à partir de modèles et des déductions existants, d'autres modèles, d'autres déductions. Il appliquera une analyse inventive où il tient compte de cette absence de naïveté que nous avons ; il sait que l'objectivité ne lui sert à rien ; il va réinventer une naïveté d'un autre ordre, pour imaginer ces déductions d'une autre nature. » Pierre Boulez, *Leçons de musique*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, coll. « Musique/Passé/Présent », 2005, p. 243 ; nous soulignons.

3. La réalisation

La réalisation :

- n'est pas la simple transposition du projet. Elle en est la continuation : elle poursuit le questionnement amorcé par la mise en œuvre d'une pratique telle qu'elle est pensée dans notre discipline, soit une relation dynamique entre le faire et la théorie ;
- parachève le cheminement du(de la) candidat(e) : elle met en évidence la maîtrise de l'ensemble des éléments dont elle est constituée et la manière dont elle est montrée.

L'ensemble du jury est plutôt satisfait par la variété des propositions plastiques faites à l'occasion de la session 2018. La majorité des travaux évalués témoignait d'un investissement considérable et d'une volonté d'exploiter le sujet avec singularité. Toutefois, ce sont autant des productions d'une grande complexité, ambitieuses en termes techniques, que des réalisations faisant preuve d'économie et d'un usage maîtrisé des moyens mis en œuvre, qui se sont révélées pertinentes. Le champ des possibilités qu'ouvre cette épreuve permet liberté et audace, mais il n'y a pas lieu de donner cours à une surenchère (voire une débauche) d'effets ou de ressources techniques qui laisseraient croire *in fine* que le (la) candidat(e) entend occulter un déficit de méthode et de réflexion.

Il est nécessaire de savoir organiser ses moyens, de hiérarchiser et d'étayer ses partis-pris, sans tomber dans une démarche purement didactique qui priverait le travail de sa dimension artistique, et de mesurer l'intérêt des techniques et des résultats obtenus — quitte à en retirer parfois — afin d'offrir au jury un propos intelligible et structuré. Ces compétences sont indispensables pour situer clairement sa pratique en regard du sujet et pour la transmettre avec éloquence lors de la soutenance. Le sujet appelait d'ailleurs à réfléchir avec rigueur et invention sur la dialectique entre le flux et le cadre, entre la structure et ce qui échappe (voire nous dépasse), en analysant les opérations et l'organisation du travail plastique, et cela afin que le jury accède avec évidence à la proposition faite.

Le jury déplore l'existence d'un procédé récurrent : le placage d'un protocole de création « passe-partout » qui aurait pu être le même pour n'importe quel sujet. Dans cette épreuve, il s'agit tout au contraire d'interroger sa pratique au risque du sujet. Avoir une production artistique personnelle et régulière est évidemment indispensable, toutefois celle-ci ne doit pas s'imposer, mais s'adapter et être problématisée en fonction du sujet proposé. De fait, le dossier fourni au (à la) candidat(e) est l'occasion d'une mise en tension des savoir-faire, il offre l'opportunité de les sonder, d'opérer des déplacements et des prises de risque qui seront ensuite à élucider et penser. Ces écarts par rapport à la pratique personnelle, perceptibles et rendus intelligibles au moment de la soutenance, donneront, au fil de l'entretien, une matière aux questionnements plastiques et artistiques.

Il en résulte que la réponse plastique proposée n'est ni un assemblage de médiums agencés bon gré mal gré pour faire le catalogue de compétences techniques supposément attendues, ni une production que l'on aurait faite indépendamment du sujet et qui viendrait s'articuler artificiellement avec celui-ci, ni même l'occasion de s'engager dans une pratique que l'on ne maîtrise pas. Face à des procédures plastiques qui imitent maladroitement des formes étiquetées « art contemporain », le jury peut avoir l'impression que certains protocoles sont factices et clairement accessoires. Faire appel à une multitude de techniques, voire à une surenchère de moyens, ou encore saturer l'espace, tout cela doit pouvoir trouver justification, s'accorder avec les intentions formulées. *Encore une fois, il n'y a pas de recettes, ni d'attentes particulières du jury, sinon celle d'une pensée plasticienne qui propose des solutions singulières à un problème qui aura été posé lors de l'analyse du sujet. Le (la) candidat(e) prend des risques qu'il(elle) doit pouvoir assumer pleinement. Un propos plastique simple et clair est efficace, mais il nécessite de se positionner radicalement. Cette radicalité n'est pas une provocation, c'est au contraire le signe de choix pleinement assumés.*

Les membres du jury ont trouvé que, cette année, une majorité de candidat(e)s avait bien pris en compte le lieu dans leurs installations, sans nécessairement jouer sur une mise en abyme facile de l'espace (*in situ*, *site-specific*). Une certaine intelligence spatiale de l'installation des travaux a été ainsi remarquée,

permettant au (à la) candidat(e) d'articuler processus et réception, c'est-à-dire de penser la place du spectateur face à la production. Cela indique déjà que l'on a su prendre le recul nécessaire, que l'on a regardé « du dehors » son travail, dans un souci de transmission. À la fin de la réalisation, lors de la mise en espace du projet, le (la) candidat(e) doit se demander si tout ce qui est là est indispensable. Puis il(elle) doit s'inquiéter de la présence de ce qu'il propose. Rappelons que chaque candidat(e) dispose d'une surface de 9 m², délimitée au sol et protégée par un film plastique qui peut être ôté. Les divers espaces proposés imposent des contraintes. Ces contingences spatiales doivent être prises en compte lors de la phase d'accrochage de la production plastique. Certaines demandes spécifiques, notamment celle de disposer de planches comme supports pour la présentation de la réalisation ou pour obtenir des conditions d'un obscurcissement nécessaire à la visibilité d'une projection, sont satisfaites, autant que faire se peut, par le centre d'examen qui accueille le concours.

L'accrochage ne peut pas souffrir de faiblesses plastiques ni d'approximations ; la surface allouée ne peut pas servir d'excuse à une mauvaise présentation. Certain(e)s réussissent à investir l'espace qui leur est proposé en jouant subtilement avec ses éléments caractéristiques, et à utiliser un élément qui pourrait paraître gênant de prime abord pour enrichir leur travail. D'autres prévoient d'aménager leur espace en construisant des cloisons ou en recouvrant le sol. Toutes les solutions sont possibles et il est attendu du (de la) candidat (e) une grande capacité d'adaptation à la situation qui lui est proposée. Rappelons toutefois que tous les matériaux en présence dans l'installation doivent pouvoir être justifiés. Le parquet stratifié ou la moquette, par exemple, peuvent rapidement venir perturber la production présentée, en raison de réseaux de connotations que suggèrent les motifs, les textures ou les couleurs choisies. De la même manière, ceux et celles qui se proposent de construire leur propre système d'accrochage doivent veiller à l'ensemble des actions convoquées et à la cohérence avec la totalité des choix plastiques revendiqués de la production. Il a été regrettable, dans certains cas, que le (la) candidat(e) manque d'attention et de lucidité quant à ses propres intentions et intuitions : comment justifier, par exemple, la présence d'une structure en menuiserie très lourde et prépondérante visuellement quand le projet se déclare essentiellement graphique et calligraphique ? En l'occurrence, le dispositif de monstration empêchait précisément de percevoir les qualités revendiquées, soit capter et retranscrire par la répétition du dessin un élément végétal extérieur.

4. La soutenance

a) L'oral

L'oral :

- permet de communiquer clairement son cheminement ;
- s'appuie et s'articule sur ce qui est visible et présenté.

La soutenance est un moment important de l'épreuve mais elle ne repose sur aucune formule attendue et calibrée. Au contraire, plusieurs organisations de l'oral sont possibles. Le jury attend du (de la) candidat(e) un discours clair, rigoureux et énonçant intelligiblement le cheminement intellectuel dont le sujet proposé a été le déclencheur. Il s'agit d'expliquer les choix plastiques et artistiques qui ont été faits et les enjeux dans le champ de l'art contemporain qui sont impliqués. Ce temps d'exposé doit permettre au jury de considérer la maîtrise plastique, artistique et théorique du (de la) candidat(e). Celui-ci (celle-ci) est libre d'organiser son oral à sa guise : il (elle) peut commencer par l'analyse du sujet et indiquer comment cette analyse lui a permis de penser son travail plastiquement et artistiquement ou, au contraire, partir de son travail et montrer comment les choix plastiques s'articulent avec les documents et l'incitation conceptuelle proposée.

L'oral pourrait être conçu comme une visite guidée – mais sans théâtralité inadéquate – non seulement de la production artistique du (de la) candidat(e), mais aussi du cheminement qui l'a conduit(e) jusque-là. Il s'agit d'une relation vivante aux membres du jury qui demandent à saisir en profondeur les enjeux qui sont à l'œuvre. Le problème que le (la) candidat(e) fait apparaître à partir de sa lecture personnelle du sujet est énoncé clairement et s'articule pleinement avec les choix plastiques et artistiques. Il n'est pas nécessaire de

se livrer à une description détaillée des documents, mais bien de rendre compte, de manière logique, de l'ensemble de ce qui a été créé, depuis l'analyse du sujet jusqu'à la réalisation. À l'issue de cette présentation orale, les membres du jury doivent pouvoir comprendre la proposition artistique dans sa globalité, c'est-à-dire saisir les choix plastiques – qui produisent à la fois du sensible et du sens – et les enjeux artistiques étayés par des connaissances théoriques et artistiques précises qui ont nourri, tout au long de la réalisation, la réflexion et la pratique. D'une certaine manière, si la réalisation résulte d'un tissage entre connaissances personnelles techniques, plastiques, artistiques et théoriques, dont l'intrication démarre à la lecture du sujet, l'oral, comme l'entretien, est le moment du parfilage, c'est-à-dire le moment où l'on défait fil à fil ce qui a été fait et pensé.

Une telle démarche ne sous-entend pas l'énoncé d'une pléthore de références qui ne produiront que de l'imprécision et feront l'effet d'un catalogue de connaissances. Le jury regrette que l'oral soit souvent l'occasion d'avancer une suite de noms et d'œuvres, maladroitement coordonnés par des « ça m'a fait penser à », succession bien éloignée de la rigueur attendue d'une pensée plastique au travail. La convocation de références doit avoir un sens fort dans la démarche du (de la) candidat(e) car elles constituent autant d'outils sur lesquels se reposer et ouvrir de manière dynamique vers des questionnements plastiques et des problématiques artistiques. Artistes, philosophes, œuvres sont sollicités parce qu'ils nourrissent la conception et la pratique du (de la) candidat(e) : de ce fait, les liens entre ces références et l'ensemble du travail proposé – des recherches à la production installée – doivent être compréhensibles et précis.

Le jury attend une authenticité dans la réflexion livrée verbalement ; il a également besoin de comprendre le parcours artistique personnel qui est questionné dans cette épreuve. Honnêteté de la démarche plastique, questionnement problématisé engagé par le sujet, énonciation claire et dans la pratique et lors de l'oral : telles sont les attentes du jury. Il serait regrettable que l'oral se cantonne au strict constat et à une sorte de dissection sèche. Au contraire, l'exploration minutieuse et raisonnée du travail présenté doit permettre d'extraire une richesse et une énergie qui porteront l'expérience sensible et la réflexion tout au long de l'entretien, mais aussi au-delà du cadre de l'épreuve.

b) L'entretien

L'entretien :

- est un échange ;
- permet de lever les ambiguïtés qui pourraient subsister ;
- engage une distance critique face à la production : il est parfois nécessaire de repenser certains enjeux plastiques et/ou artistiques de la réalisation ou, au contraire, d'affirmer ses partis-pris.

Le jury tend à valoriser les prestations de candidat(e)s révélant des qualités d'enseignant(e)s. Si la structuration de l'exposé est importante, la capacité à échanger avec le jury de façon constructive l'est tout autant. Il est fondamental d'être à l'écoute et de prendre en compte les questions et les commentaires énoncés lors de l'entretien. Les réponses apportées permettront de comprendre et de sonder l'engagement artistique du (de la) candidat(e), la profondeur et la clarté de son questionnement et sa capacité à prendre du recul et remettre sur le chantier sa réflexion.

À l'inverse, les membres du jury déplorent des attitudes désinvoltes où le flot de paroles, visant la simple séduction, n'apporte aucun sens précis. Ils remarquent également, dans certains cas, un manque de culture artistique : ainsi, un candidat pratiquant la photographie et utilisant un protocole significatif s'est révélé incapable de donner des références issues de sa « famille » d'artistes, et s'est contenté de connaissances théoriques approximatives et peu pertinentes. Il paraît indispensable de maîtriser un tant soit peu un *corpus* correspondant au médium et au protocole utilisés.

Comme cela a déjà été relevé les années précédentes, les candidat(e)s ont tendance à ne pas parler de ce qu'ils (elles) ont fait, mais à décrire ce qu'ils (elles) auraient pu faire. Les questions ont pour finalité de

comprendre la démarche du (de la) candidat(e), d'appréhender les enjeux de la production proposée et d'avancer avec lui (elle) dans sa réflexion. Il faut se montrer réactif(ve) et se saisir des questions pour affirmer ses choix ou faire évoluer sa réflexion, il faut témoigner d'une pratique toujours accompagnée d'un recul réflexif. Les choix qui ont été faits lors de la réalisation doivent être assumés et confirmés au cours de l'entretien : il convient que les candidat(e)s se montrent capables de s'engager pour soutenir leur production, de justifier leurs choix plastiques et sémantiques, et d'en discuter de manière intègre et perspicace.

De façon générale, les digressions trop longues et les réponses « à tiroirs », qui finissent par égarer à la fois le (la) candidat(e) et les membres du jury, sont contre-productives : le temps de réflexion commune s'en trouve réduit. De même, les réponses diluées ou qui ne font que répéter ce qui a déjà été dit sont à proscrire : le temps d'échange est précieux et ne doit pas être gaspillé inutilement, sous peine de laisser trop d'aspects de la réalisation non élucidés.

Conclusion générale

L'ensemble des étapes de cette épreuve permet au jury de repérer chez les candidat(e)s les capacités attendues de la part de futur(e)s enseignant(e)s d'arts plastiques. Savoir analyser des œuvres, problématiser des notions et communiquer clairement ses analyses sont des compétences primordiales. Mais s'adapter à des contraintes matérielles et des contingences d'espace le sont tout autant. De la même manière, dans une pédagogie et une didactique qui placent la production artistique au centre de la démarche, une maîtrise sans ambiguïté de techniques et de savoir-faire plastiques et artistiques est impérative. Enfin, il est évident que le (la) futur(e) professeur(e) d'arts plastiques doit être un « artisan-questionnant », qui remette sans cesse sur le chantier sa pratique, la nourrisse de toute la distance critique et théorique utile. C'est à cette condition qu'il(elle) saura soutenir le travail et la recherche de ses futurs élèves.

RAPPORT SUR L'ÉPREUVE DE LEÇON

L'épreuve de leçon a évolué sans que cela ne change rien à ses attendus fondamentaux. Rappelons avant toute chose qu'il s'agit d'un oral au cours duquel, au regard d'un dossier composé d'éléments iconiques et textuels, le(la) candidat(e) témoigne de sa capacité à convoquer des connaissances, qu'elles soient théoriques ou artistiques, à les travailler, les relier, de sorte que s'élabore peu à peu une pensée complexe, débouchant sur un projet d'enseignement et donnant lieu à un échange constructif avec les membres du jury.

Sont attendues également chez le(la) candidat(e) des qualités d'élocution, une certaine aisance à l'oral, une rigueur dans la présentation de son exposé, un souci de clarté et de précision, ainsi qu'une bonne disposition d'écoute et d'attention à l'égard de ses interlocuteurs. Autant de qualités requises dans le cadre de l'exercice du métier d'enseignant(e).

Les deux nouveautés de cette épreuve résident, d'une part, dans l'extrait des programmes du lycée qui donne au dossier une orientation théorique, d'autre part, dans le volet partenarial qui fait dorénavant l'objet d'un sujet distinct : le candidat dispose de 40 minutes pour son exposé dont 10 minutes impérativement consacrées à ce volet partenarial. Par ailleurs, la durée de préparation est allongée de 30 minutes. Cette épreuve a donc un cadre temporel très précisément défini. C'est au(à la) candidat(e) de respecter les temps impartis aux deux volets de son exposé.

Ce rapport propose de décomposer précisément les attendus ; cependant, le (la) candidat(e) doit savoir que cette épreuve n'est pas seulement un exercice dont il s'agirait de suivre les étapes successives. Il (elle) doit aussi être capable d'en dépasser le caractère contraignant, d'aller au-delà des enchaînements mécaniques, en reliant constamment les différentes composantes de son exposé et en témoignant régulièrement d'un certain recul critique.

Analyse des documents et problématisation du dossier

Analyser les documents en les comparant et en les mettant en relation avec le sujet : les œuvres sont ici reproduites et il convient d'en tenir compte. Les notices qui accompagnent chaque document donnent des indications souvent précieuses qu'il serait regrettable de passer sous silence. Les œuvres peuvent être situées dans leur contexte historique et chacune d'entre elles peut être l'objet d'une présentation spécifique, faisant ressortir ses traits saillants, ses caractéristiques plastiques et sémantiques notables. Rapidement cependant, il convient de mener une analyse comparée des œuvres, c'est-à-dire selon des axes communs de questionnement, en lien avec l'extrait des programmes proposé. C'est ainsi que leur rapprochement peut devenir éloquent et faire apparaître, par opposition ou par association, une meilleure explicitation des questions soulevées.

Témoigner d'une réflexion autour de l'extrait des programmes, définir les termes en jeu, en appréhender toutes les dimensions : avant d'entamer l'analyse des documents, il est conseillé au(à la) candidat(e) de prendre le temps d'interroger réellement les termes utilisés dans l'énoncé. Il s'agit de révéler la portée problématique de l'extrait, d'en développer les enjeux conceptuels, tout en le situant dans la globalité des apprentissages du lycée.

Étayer sa pensée avec d'autres artistes et œuvres que celles du corpus : la convocation de références artistiques précises, autres que celles du dossier apparaît nécessaire. Par le jeu des associations ou des oppositions, ces références permettent souvent au candidat de mieux cibler son propos, tout en témoignant d'une réelle exigence à penser les questions de l'art, toujours en lien avec les œuvres elles-mêmes.

User d'un vocabulaire spécifique : une des premières compétences dont le(la) candidat(e) doit témoigner tient dans le vocabulaire qu'il(elle) convoque pour désigner les caractéristiques des œuvres. Il est attendu de sa part qu'il(elle) sache, par exemple, faire la différence entre un cerne et un contour, entre une ébauche et une esquisse, une œuvre in-situ et une installation. Cette précision dans les termes employés est souvent le signe d'une rigueur de la pensée sans laquelle aucun raisonnement n'est envisageable. Parfois même – sans que cela soit systématique – il apparaît nécessaire de définir une notion qui pourrait par la suite être exploitée dans le contexte de la classe ou sur laquelle reposera l'axe problématique. Ces notions sont propres au champ disciplinaire des arts plastiques. Elles ont souvent été discutées par des théoriciens dont il n'est pas inutile de rappeler les apports. Enfin, l'usage d'un lexique approprié permettra au (à la) candidat(e) de témoigner d'un regard de plasticien(ne) averti(e). Les œuvres ne se réduisent pas à des images. À travers leur reproduction, il faut savoir aussi les envisager dans leur dimension poétique, matérielle, spatiale, repérer en quoi elles sont aussi, et surtout, le résultat d'une démarche artistique.

Faire émerger plusieurs questions : par le simple effet de la confrontation de l'extrait des programmes aux œuvres, surviennent des questions que le(la) candidat(e) aura à énoncer. Rien n'est établi d'avance par le sujet ; tout implicite – si tant est qu'il y en ait – mérite d'être révélé, explicité. Peu à peu, en travaillant les relations entre les œuvres et l'extrait, le(la) candidat(e) est amené(e) à formuler diverses pistes problématiques qui lui donnent l'occasion – là encore – de se référer à d'autres œuvres. Ces éléments lui permettent d'illustrer et d'étayer utilement son propos, comme de témoigner d'une bonne capacité à relier des œuvres parfois éloignées dans le temps, mais concernées par des enjeux artistiques transversaux.

Retenir un questionnement : au terme de cette réflexion, le(la) candidat(e) privilégie un axe problématique qu'il souhaite transposer dans le contexte d'un enseignement au lycée. La problématique retenue ne peut pas être la simple redite de l'extrait. C'est au (à la) candidat(e) de proposer une reformulation. Par ailleurs, le simple énoncé d'une problématique ne suffit pas à en faire apparaître la portée théorique réflexive, l'ouverture spéculative. Le(la) candidat(e) a tout intérêt, à ce stade, à bien préciser comment la formulation retenue recouvre un champ ouvert de questions. En d'autres termes, avant d'aborder la présentation du dispositif, le(la) candidat(e) doit montrer une bonne compréhension des savoirs disciplinaires que recouvre cette problématique.

Transposition pédagogique et didactique

Une fois la problématique établie, le(la) candidat(e) décrit son projet d'enseignement. La première qualité de cette séquence, est de permettre aux élèves de rencontrer effectivement la problématique artistique dégagée grâce à une stratégie didactique dont le(la) futur(e) professeur(e) est l'auteur. Pour ce faire, il(elle) définit un champ d'apprentissage en termes de compétences d'ordre technique, plastique, théorique, culturel et comportemental, en lien avec les programmes et dont il(elle) montre l'intérêt pour des élèves de second cycle, en tenant compte du niveau de classe qui lui est indiqué dans l'énoncé.

Il(elle) présente un dispositif pédagogique, où sont précisés les conditions matérielles et instrumentales de la pratique des élèves, les diverses consignes de travail proposées lors des différentes phases, les modalités sociales ou spatiales retenues, le déroulé global de la séquence, les références et démarches artistiques exposées aux élèves, ainsi que les modalités d'évaluation mises en place. L'évaluation, rappelons-le, participe de la formation. Elle révèle les apprentissages aux yeux des élèves. À des moments charnières, elle leur permet de comprendre ce qui s'apprend. Aussi, quelques critères égrainés en fin de dispositif ne peuvent-ils satisfaire aux exigences de l'évaluation.

Rappelons qu'une incitation sibylline ou lacunaire ne suffit pas à mettre les élèves au travail ; réciproquement, la mise en activité des élèves ne garantit pas l'intérêt de l'expérience de la pratique artistique. Tels sont, en effet, les deux écueils constatés : dans le premier cas, le(la) candidat(e) se contente de présenter une incitation supposée déclencher les recherches des élèves (ces recherches seraient à ce point riches et variées que leur seule exposition suffirait à faire apparaître et verbaliser les compétences visées) ; dans le second cas, le(la) candidat(e) propose une succession d'activités cadrées laissant peu de place au libre arbitre et à l'appropriation personnelle.

Il y a une juste mesure à trouver dans la stratégie didactique, qui permette de motiver et d'accompagner les élèves dans leurs recherches, et leur offre clairement la possibilité d'apporter une réponse singulière. L'élève doit opérer des choix qui l'engagent dans une expérience de pratique artistique (qui ne peut se réduire à un simple exercice), ayant trait à une question commune. Cet accompagnement s'entend nécessairement à travers différentes phases successives ; ce sont l'articulation et la complémentarité de ces

étapes qui permettent au professeur de conduire son enseignement, et aux élèves de se repérer dans leurs apprentissages.

L'intérêt de la séquence tient également à la juste alternance entre des phases de pratique, des phases d'analyse d'œuvres et/ou de productions d'élèves, des phases de culture artistique (qui peuvent se traduire par des apports de connaissances plus structurés qu'une simple liste de références plaquées) et d'autres types d'activités que le(la) candidat(e) jugera bon d'insérer, tels qu'une visite dans un atelier ou dans un musée, la projection d'un entretien avec un(e) artiste ou une rencontre avec un(e) professionnel(le) de l'art, pour ne citer que quelques exemples.

Une fois le dispositif établi, il est conseillé au(à la) candidat(e), de le considérer aussi du point de vue de l'élève. Il(elle) doit pouvoir se mettre à sa place, prendre la mesure du caractère parfois énigmatique ou opaque des consignes, interroger la cohérence des enchaînements, s'interroger lui-même sur ce qu'il(elle) ferait dans une telle situation, face à de telles attentes. Le(la) candidat(e) doit envisager la faisabilité de son dispositif à travers diverses réponses que les élèves pourraient apporter.

Il s'agit aussi de tenir compte du niveau de classe auquel on s'adresse. On n'envisage pas un dispositif d'apprentissage de la même façon, selon qu'il est destiné à une classe de seconde, de première ou de terminale, en enseignement facultatif (toutes séries), en enseignement obligatoire ou de spécialité (série L). Les attentes des élèves ne sont pas les mêmes, leurs perspectives non plus. Les questions limitatives du programme au baccalauréat, par exemple, peuvent être prises en considération en terminale ; de même, en seconde, il convient de se souvenir que les élèves n'ont pas encore déterminé quelle pratique plastique ils souhaitent approfondir.

Enfin, la dimension artistique des situations de pratique mériterait bien souvent d'être renforcée. Rappelons que l'apprentissage dans cette discipline se joue aussi lors des temps consacrés à la pratique et pas seulement lors des temps de verbalisation ou de découverte des œuvres d'art. C'est donc au(à la) professeur(e) d'impulser la pratique de l'élève ; en se confrontant à la question soulevée, l'élève s'engage plastiquement dans une résolution singulière.

Qualité de l'entretien avec le jury

L'entretien avec le jury est un moment important qui suit directement l'exposé et qui demande toute la mobilisation du(de la) candidat(e). L'objectif de l'entretien est avant tout de clarifier les éléments de l'exposé, de permettre d'en révéler des aspects qui n'auraient pas pu être traités dans la première partie, de préciser des aspects maladroitement présentés, ou encore d'approfondir des éléments ayant été trop superficiellement abordés. Pour réussir au mieux cette étape de la leçon, la posture attendue de la part du(de la) candidat(e) est celle d'une écoute attentive – écoute nécessaire pour installer un dialogue fécond avec le jury. Cet oral est à considérer comme un véritable moment d'échange. Pour cela, il semble nécessaire de rappeler qu'une attitude qui serait trop raide ou trop en retrait pénaliserait le(la) candidat(e) dont il est attendu, au contraire, qu'il(elle) soit convainquant(e), qu'il(elle) sache utiliser une forme orale fluide et aisée, même en situation de stress. L'immobilisme, le silence pesant, les hésitations verbalisées au même titre qu'une attitude désinvolte ou trop décontractée sont à éviter.

Une capacité à dialoguer, une capacité à se déplacer. Durant cette partie de l'épreuve, au-delà d'un simple jeu de questions/réponses qui pourrait vider le contenu de son sens, le(la) candidat(e) est amené(e) à poursuivre ses raisonnements. Il(elle) est invité(e) à étayer les éléments qu'il(elle) a avancés dans son exposé, voire à les remettre en question pour que l'entretien mette en lumière sa capacité à mettre à distance des affirmations toutes faites et prolonger sa réflexion avec cohérence. L'exploitation du matériel à disposition compte également (tableau noir et craies blanches, paper-board et feutres). C'est ici l'occasion de témoigner d'une certaine aisance à se déplacer physiquement dans l'espace, à se faire comprendre autrement, en usant d'autres façons, plus spontanées et directes, d'explicitation sa pensée : recourir à l'écrit en notant des mots clefs ou écrire clairement sa problématique, faire un croquis rapide s'il est judicieux, sont, par exemple, des modalités qui donneront une autre dynamique à l'oral et éviteront quelquefois un flot de paroles nuisible à la clarté du propos ; les gestes, la modulation et l'intensité de la voix, les temps d'arrêt, s'ils sont maîtrisés, sont toujours des éléments bienvenus pour convaincre et savoir se faire entendre. L'abondance de mots ou la profusion de paroles ne sont pas toujours synonymes d'écoute ni de clarté, de même que les réflexes, les tics de langage ou gestuels, facilement domptables si l'on s'entraîne au préalable.

Communiquer clairement, poursuivre ses raisonnements. Les questions posées par le jury lors de l'entretien se rapportent de manière équilibrée aux deux volets de l'exposé : la partie analyse et la partie didactique. Dans cet échange qui se veut dynamique, ces questions ne doivent pas être comprises comme des critiques, mais comme des sollicitations devant permettre de développer la réflexion sous un angle nouveau. Un(e) candidat(e) qui serait passé(e) trop rapidement sur un des documents doit ainsi s'attendre à être interrogé(e) pour expliciter les différents niveaux de lecture de l'œuvre en question. La difficulté pour le(la) candidat(e) est donc de ne pas répéter ce qui a été avancé durant l'exposé, mais tenter de revoir ses propositions ou les étoffer : savoir faire état d'une véritable réflexion structurée et dynamique qui s'appuie sur des éléments variés, allant des notions plastiques aux enjeux esthétiques, affirmer des choix en ajoutant des précisions, reformuler des pistes et des contenus pour exprimer au plus près ce que l'on souhaite faire comprendre. Les questions sur la partie didactique donnent l'occasion de mieux expliquer, et de manière concrète, la situation d'apprentissage. Le jury apprécie toujours celui ou celle qui est capable de revenir sur sa réflexion et de reformuler, si nécessaire, avec conviction et intelligence, les demandes adressées aux élèves.

Une culture disciplinaire et un regard sensible et plasticien. Cette année, nombre de candidat(e)s ont seulement survolé les qualités plastiques des documents. Il a été trop souvent remarqué que les candidats n'abordaient pas suffisamment le corpus avec le regard du plasticien, lui préférant souvent celui du théoricien. A été constaté également un manque cruel de culture disciplinaire solide : des connaissances en histoire de l'art, particulièrement pour la période se situant avant le vingtième siècle, dans les techniques de réalisation des œuvres et l'exploitation des textes de référence, par exemple. De la même façon, les enjeux artistiques présents dans les œuvres du corpus ont très souvent été abordés de manière trop floue ou inefficace.

Une culture générale et une connaissance des autres champs disciplinaires. Cette année, les candidat(e)s qui ont le mieux réussi à intéresser les membres du jury et à susciter leur curiosité ont montré de solides connaissances relevant de champs disciplinaires variés. Il semble ici opportun de préciser qu'une culture solide, nourrie de références non seulement précises mais aussi plus rares, plus personnelles et moins conventionnelles, apporte une vraie plus-value à l'exposé. Accepter que la discipline des arts plastiques soit à la fois plurielle et singulière, engage à espérer d'un(e) futur(e) professeur(e) dans ce domaine qu'il(elle) sache se montrer créatif(ve), inventif(ve), imaginatif(ve) et cultivé(e).

Une connaissance des programmes et une connaissance minimum en sciences de l'éducation. La présentation du dispositif d'enseignement et la question partenariale qui sont au cœur de la leçon impliquent que le candidat étudie en amont et de manière efficace les programmes du lycée, qu'il sache en citer les principaux contenus et chapitres, les principales lignes et entrées pour les convoquer, si cela est nécessaire, de manière opportune lors de l'entretien. Un minimum de connaissances en sciences de l'éducation est par ailleurs attendu, surtout pour exposer de manière claire les différents moments du dispositif développé, sans tomber cependant dans la complexité théorique qui s'exprimerait dans un jargon stérile totalement contre-productif.

Malgré ces remarques qui visent à accompagner les futur(e)s candidat(e)s dans la préparation de cette épreuve, le jury doit reconnaître qu'il a été séduit par la qualité de certain(e)s candidat(e)s qui, à l'oral, ont présenté des qualités de réactivité et de créativité, promesse d'excellence pédagogique pour l'enseignement des arts plastiques.

Question partenariale

Le(la) candidat(e) dispose de 10 minutes pour exposer et expliciter une situation de partenariat proposée à sa réflexion, et répondre à une question partenariale afférente relevant de l'étude de cas. Cette question fait ensuite l'objet d'un entretien de 10 minutes pendant la seconde partie de l'épreuve.

La difficulté de l'exercice est d'abord de gérer ce laps de temps de 10 minutes durant lequel il faut exposer le contexte, c'est-à-dire préciser les éléments de la situation puis répondre à la question posée, en définissant les termes importants.

Pour cette première année, rares ont été les candidat(e)s qui ont réussi à construire une réponse en adéquation avec les attentes. Le jury, malheureusement, a souvent fait le constat d'un traitement superficiel de la question, voire d'un flottement sur la manière de l'aborder.

Avant même de répondre à la question, souvent mise de côté au profit d'une généralité thématique ou d'une liste de questions, le(la) candidat(e) doit montrer qu'il(elle) envisage concrètement les différentes missions

allouées à l'enseignant (cf. le référentiel de compétences des métiers du professorat et de l'éducation), mais aussi indiquer que les différents acteurs, les circonstances, les parcours et les contenus mentionnés dans l'intitulé ne lui sont pas étrangers.

Il a été malheureusement constaté que les prestations des candidat(e)s interrogé(e)s se limitaient à l'énumération d'une liste de questions et de possibles mises en œuvre. Une fois ces éléments passés en revue, le jury aurait aimé que le(la) candidat(e) soit capable de choisir un axe, de s'emparer rapidement d'une proposition et de la développer concrètement.

Il est attendu d'un(e) futur(e) enseignant(e) d'arts plastiques de lycée qu'il(elle) prenne conscience de ses missions, mais aussi des situations variées qui le(la) relient aux différents partenaires que sont les autres professeurs, les différents membres de la communauté éducative, ou encore les acteurs extérieurs des différents secteurs de l'art, de la culture et de l'éducation.

Comme la première partie de l'entretien, la question partenariale offre l'occasion pour le(la) candidat(e) de révéler des connaissances sur les rôles impartis à chacun, d'avancer des hypothèses sur des situations variées et de démontrer comment les rôles et les compétences spécifiques des différents acteurs se mutualisent pour créer un partenariat actif. Ce projet de mise en œuvre concrète et pragmatique est particulièrement attendu. Il souligne la pertinence qu'apporte la complémentarité des partenariats qui sont des leviers essentiels pour faire rayonner les valeurs de la République auprès des élèves.

Les choix pertinents, les capacités dynamiques d'organisation, la répartition réfléchie des tâches, la manière dont le(la) futur(e) enseignant(e) utilise les ressources et situe sa proposition didactique dans le volet culturel de son établissement, tout cela montre d'emblée une aptitude à enseigner autrement, et d'une manière plus actuelle. L'exposé et l'entretien sur cette question doivent, de fait, mettre en évidence des objectifs qui situent clairement la place et le parcours de l'élève dans le système éducatif, mais aussi qui prouvent avec clarté la plus-value que de tels rapprochements apportent au lycéen ainsi qu'à tous les acteurs de la communauté d'enseignement.

Il est donc attendu que le(la) candidat(e), au travers de sa prestation, démontre qu'il(elle) comprend les enjeux de ces différents partenariats, déployant ainsi de nouvelles situations de formation plus dynamiques qui rompent avec la structure habituelle du cours d'arts plastiques.

ENTRETIEN DE CULTURES ARTISTIQUES

ARCHITECTURE-PAYSAGE

Rappel des modalités de l'épreuve

Cette épreuve, sans préparation, dure trente minutes ; le public peut y assister. Elle se déroule selon la procédure suivante : dix minutes consacrées à l'exposé du (de la) candidat(e) sur un sujet tiré au sort, suivies de vingt minutes d'entretien avec le jury. Les questions posées lors de cet entretien ont pour objectif d'explicitier, approfondir ou compléter l'exposé du (de la) candidat(e).

Le(la) candidat(e) est reçu(e) par un jury, constitué de trois membres, qui lui propose de tirer au hasard un numéro de sujet. Cette année, ce sujet était annoncé sous la forme d'une thématique à traiter (formulée en un ou plusieurs mots), reliée à trois situations architecturales et paysagères particulières. Le(la) candidat(e) en prenait connaissance avec une projection de quatre pages : la première page présentait la thématique et les trois références ensemble, les trois autres pages présentaient les références séparées avec un, deux ou trois visuels pour chacune d'elles.

Ces documents pouvaient être de natures différentes : généralement photographie extérieure ou intérieure mais aussi géométral (plan, élévation, coupe), gravure, peinture, esquisse, croquis, vue perspective, photo de maquette, modélisation....

Afin d'éviter les difficultés techniques, le(la) candidat(e) ne manipulait pas lui-même l'ordinateur au cours de l'épreuve, mais il(elle) pouvait demander, autant qu'il le souhaitait, à passer d'une page à l'autre ou à agrandir un détail.

Le(la) candidat(e) dispose d'un court moment de réflexion qui ne peut excéder deux minutes, puis il commence son exposé. Il convient de rappeler que les documents fournis ne sont qu'un point d'appui à l'élaboration d'une analyse articulée à un discours argumenté : la nature de l'épreuve ne consiste pas uniquement en une analyse d'images, mais elle réside avant tout dans la conduite d'une réflexion à partir d'une problématique architecturale et paysagère qui est dégagée de la confrontation entre l'intitulé du sujet et les documents.

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

Déroulement de l'épreuve et attentes du jury

1. Exposé

- *La thématique*

D'emblée, il est indispensable pour le(la) candidat(e) de s'emparer du sujet en commençant par expliciter rapidement la thématique proposée : ce moment doit aider, par la suite, à questionner avec attention les documents sans perdre de vue le sujet. Dans ce sens, il est important de définir le champ de cette thématique :

Cette année, elle a pu renvoyer à :

- ✓ des éléments d'architecture ou de paysage : « *Jeux avec l'eau* »,
- ✓ l'utilisation d'un matériau : « *La terre comme matériau* »,
- ✓ des situations spatiales : « *Toucher le sol* »,
- ✓ des usages : « *L'arche* ».

- *Analyse des documents*

Il s'agit ensuite d'analyser les documents sous l'angle de la thématique ; cette démarche requiert un minimum de méthode. Décrire, questionner, faire des hypothèses et proposer des déductions sont de bonnes méthodes pour faire avancer l'analyse et rebondir sur les différentes informations apportées par chaque document. Plusieurs angles d'attaque sont possibles selon les différents visuels des documents, mais les points d'analyse sur lesquels s'appuyer doivent être identifiés pour plus de maîtrise et de clarté du discours.

En prenant soin d'articuler architecture et paysage, on pourra ainsi :

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

Remarque : *le jury conseille très fortement de soutenir son argumentation au moyen d'une communication graphique libre et éclairante.*

- *Confronter les documents pour déployer le thème imposé*

L'analyse première permet de s'appropriier les documents, mais elle ne suffit pas. Les descriptions ciblées et les liens tissés entre les documents, en regard de la thématique, déroulent ainsi le fil conducteur de la réflexion et font émerger progressivement des enjeux essentiels à retrouver sous forme de problématisation.

- *Mobiliser ses connaissances et convoquer des références*

Le(la) candidat(e) peut élargir et étayer son propos en faisant appel à ses connaissances personnelles. Il s'agit de convoquer à bon escient d'autres bâtiments ou aménagements paysagers qui viennent éclairer la problématique. Il ne suffit pas simplement de les citer, mais de montrer en quoi ils constituent une autre approche de la problématique ou développent des situations similaires.

- *Faire une synthèse pour conclure l'exposé*

Afin de donner une cohérence à l'exposé, il est important de faire une synthèse en mettant en évidence la problématique et les points forts soulevés lors de l'analyse des documents.

2. Entretien avec le jury

Dans la seconde partie de sa prestation, le(la) candidat(e) doit montrer sa capacité d'écoute et de dialogue avec le jury. Il peut lui être demandé de développer ou préciser certains points, parfois sous forme de croquis ou schémas ou de faire appel à d'autres références. Le(a) candidat(e) ne doit pas être sur la défensive, mais, au contraire, faire preuve de dynamisme et d'ouverture d'esprit, deux qualités requises dans la profession d'enseignant(e).

Compétences évaluées chez le (la) candidat(e)

Les critères qui permettent l'évaluation du (de la) candidat(e) reposent sur un ensemble de capacités à :

- ✓ expliciter le sens de la thématique,
- ✓ analyser les documents de manière attentive et méthodique,
- ✓ confronter les documents, les articuler à la thématique afin de dégager une problématique,
- ✓ faire des liens pertinents et argumentés avec ses connaissances culturelles,
- ✓ communiquer avec le jury : posture, écoute, qualité d'élocution, qualité et pertinence des représentations graphiques au tableau.

Les sujets traités cette année ont été les suivants :

L'ARCHE

- Rem KOOLHAAS/ Agence OMA, CCTV Headquarters, Pékin, Chine, 2010
- Eero SAARINEN, Gateway Arch, Saint-Louis, Missouri, États-Unis, 1965
- Arc de Constantin, Rome, Italie, 315 ap. J.-C.

TOUCHER LE SOL

- Edouardo SOUTO DE MOURA, Maison à Ponte de Lima, Portugal, 2002
- Ludwig MIES VAN DER ROHE, Farnsworth House, Illinois USA, 1951
- SCHMIDT HAMMER LASSEN architects, The Cristal building, Copenhague, Danemark, 2011

JEUX AVEC L'EAU

- Piro LIGORIO et Giacomo DELLA PORTA, Villa d'Este, Tivoli, Italie, vers 1550-1573
- André LE NÔTRE, Parc du château de Chantilly, France, 1663-1686
- Jardin Shosei-en, Kyoto, Japon

LA TERRE COMME MATÉRIAU

- Francis KÉRÉ, Logements pour enseignants de l'école primaire de Gando, Burkina Faso, 2004
- Site des Tulou du Fujian, Sud-est de la Chine, entre le XIII^e et le XX^e siècle
- DUST, Tucson Mountain Retreat, Désert Sonora, Arizona, USA, 2012

Conseils pour la préparation

Pour se préparer à cette épreuve et développer sa culture, la commission recommande aux candidat(e)s des lectures (voir la bibliographie ci-dessous) : ouvrages généraux sur l'histoire de l'architecture et du paysage, ouvrages théoriques, thématiques, catalogues d'expositions et revues, sans oublier les ressources audiovisuelles.

Il faut du temps, de la continuité dans l'effort, de la répétition afin d'assimiler et maîtriser les connaissances. Cette préparation théorique doit s'accompagner d'une véritable expérience de terrain pour développer sa sensibilité à l'architecture et au paysage, comprendre la matérialité construite et les aménagements dans leur contexte.

Des visites commentées, des promenades architecturales, des lectures de paysages, doivent être enrichies par un inventaire graphique, annoté et légendé des différentes observations (par exemple, sur les traits essentiels d'une élévation, le traitement spatial, le système constructif, le jeu d'ombres et de lumières, les effets de textures, les formes qui se répondent, l'insertion dans le paysage, etc.), mais aussi en pratiquant la photographie de manière exploratoire. Cette expérience de terrain permet d'aiguiser sa sensibilité spatiale, de mieux comprendre ce qui est vu ou ressenti et d'en rendre compte. On soulignera que des exercices répétés sont particulièrement recommandés pour un entraînement à la communication graphique lors de l'exposé : plus le croquis est spontané, aisé et maîtrisé, plus l'explication est directe, rapide et efficace.

Il faut également que le (la) candidate se montre curieux(se) de l'actualité architecturale et paysagère : chantiers, conférences, expositions, rencontres avec des architectes et des paysagistes.

Enfin, le jury conseille vivement un entraînement régulier qui simule les conditions de l'épreuve afin d'être capable d'une prise de parole sans préparation, d'ordonner ses propos, de faire des croquis debout sur un support vertical, d'être à l'écoute des questions et, enfin, d'adopter une posture dynamique qui transmette un intérêt sensible et sincère pour l'architecture et le paysage.

Les ouvrages, articles, films pouvant servir à la préparation de cette épreuve du concours sont très nombreux. La bibliographie qui suit n'est pas exhaustive et est donnée à titre indicatif ; les références proposées permettront à chaque candidat(e) de puiser en fonction de ses besoins pour compléter, enrichir, développer, étoffer une culture personnelle dans le domaine de l'architecture et des paysages.

Bibliographie indicative :

BEAUCIRE Francis - DESJARDINS Xavier, *Notions de l'urbanisme par l'usage*, Publications de la Sorbonne, 2015.

BERQUE Augustin, *Les raisons du paysage - de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Hazan, 1995.

BENEVOLO Leonardo, *Histoire de l'architecture moderne (1960-1988)* ; t. I, « *La révolution industrielle* » ; t. II, « *Avant-garde et mouvement moderne, 1890-1930* » ; t. III, « *Les conflits et l'après-guerre* » ; t. IV, « *L'inévitable éclectisme, 1960-1980* », Dunod, 1998.

BRUNON, Hervé - MOSSER Monique, *Le jardin contemporain, renouveau, expériences et enjeux*, Éditions Scala, 2006.

CHOAY Françoise, *L'urbanisme, utopies et réalités*, Seuil, 1965.

—, *L'allégorie du patrimoine*, Seuil, 1992.

CURTIS J.R William, *L'architecture moderne depuis 1900*, Phaidon, 2004.

ERLANDE-BRANDEBURG Alain, MEREL-BRANDEBURG Anne-Bénédicte, *Histoire de l'architecture française. Tome 1 : Du Moyen-Age à la Renaissance*, Mengès/CNMHS, 1995.

- PÉROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie, *Histoire de l'architecture française. Tome : 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/Ed. 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.
- GIEDION Siegfried, *Espace, Temps, Architecture* (1941), Denoël, 2004.
- HITCHCOCK Henry-Russel, *Architecture dix-neuvième et vingtième siècles*, Mardaga, 1981 (pour la traduction française).
- JAKOB, Michael, *Le jardin et les arts, les enjeux de la représentation*, Gollion (Suisse), Éd. Infolio, 2009.
- LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Crès et Cie, 1923, nombreuses rééditions.
- , *L'Espace indicible*, Paris, réédition annoncée pour février 2018, retardée.
- LE DANTEC, Jean-Pierre, *Le sauvage et le régulier - Art des jardins et paysagisme en France au XX^e siècle*, Le Moniteur, 2002.
- LOYER François, *Le siècle de l'industrie*, Skira, 1983.
- LUCAN Jacques, *Architecture en France, 1940-2000, Histoire et théories*, Le Moniteur, 2001.
- MATHIS Charles-François et PEPY Émilie-Anne, *La ville végétale, une histoire de la nature en milieu urbain (France, XVII^e-XXI^e siècle)*, Champ Vallon, 2017.
- MONNIER Gérard, *L'architecture au XX^e siècle, un patrimoine*, CRDP/CNDP/SCEREN, 2006.
- NERVI Pier Luigi (dir.), *Histoire mondiale de l'architecture : NORBERG-SCHULZ Christian, Architecture baroque et classique*, éd. française Berger-Levrault, 1979, rééd. Gallimard, 1992.
- MIDDLETON Robin, WATKIN David, *Architecture moderne 1750-1870. Du néo-classicisme au néo-gothique*, éd. française Berger-Levrault, 1983. Rééd. sous le titre : *Architecture du XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1993.
- NORBERG-SCHULZ Christian, *La signification dans l'architecture occidentale* (1974), Mardaga, 2007.
- 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.
- PICON Antoine (dir.), *L'art de l'ingénieur*, éd. Centre Georges Pompidou, 1997.
- ROGER, Alain, *Court traité du paysage (1997)*, Folio/Essais, 2017.
- VACCHINI Livio, *Capolavori, Chefs-d'œuvre*, éd. du Linteauro, 2006.
- 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.

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.

Pour aller plus loin, voir également articles et ouvrages de : Jean-Christophe Bailly, Augustin Berque, Jean-Marc Besse, Anne Cauquelin, Gilles Clément, Alain Corbin, Michel Corajoud, Michel Desvignes, Nicolas Gilsoul, Bernard Lassus, Monique Mosser, Philippe Nys, Michel Péna, Pierre Sansot, Gilles A. Tiberghien...

CATALOGUES, MONOGRAPHIES, DICTIONNAIRES, SERIES EDITORIALES

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.

Jardins et paysages, LE DANTEC, Jean-Pierre, Larousse, coll. « Textes essentiels », 1996.

La théorie du paysage en France (1974-1994), SLD d'Alain ROGER, Champ Vallon (1^{ère} édition 1995), 2009.

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.

REVUES

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

RESSOURCES NUMERIQUES :

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

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.

Gallica/BNF Nombreux traités d'architecture ; 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/fr/experiences-de-paysage/>)

FN CAUE : Observatoire CAUE, Architecture, Urbanisme et Paysage. Chaque CAUE (départemental) dispose d'un site. Des fiches réalisées par les différents CAUE (Conseils d'Architecture, d'Urbanisme et de l'Environnement) décrivant des réalisations contemporaines (architecture, aménagements d'espaces publics...) dans les départements sont consultables.

FILMS :

La série « Architectures » proposée par Richard COPANS et Stan NEUMANN, Arte Vidéo.

La série « Faits d'architecture » éditée par le CNDP propose une visite guidée d'un bâtiment majeur, effectuée par l'architecte lui-même.

Explorateurs de limites, *Promenades urbaines en région parisienne*, collectif dvd/livre, Scéren/CRDP Créteil/Centre Pompidou.

LIEUX RESSOURCES :

FRAC Centre-Val de Loire, Orléans : www.frac-centre.fr/collection-art-architecture

Cité de L'architecture et du patrimoine, Paris : <https://www.citedelarchitecture.fr>

Arc en Rêve, Bordeaux : <https://www.arcenreve.com/>

Centre international d'art et de paysage de l'île de Vassivière en Limousin

<http://www.ciapiledevassiviere.com/fr/>

Centre d'art, Château La Coste, Le Puy Ste Réparate en Provence

ARTS APPLIQUÉS-DESIGN

Ce rapport donne à lire des préconisations formulées à la suite des observations faites par le jury lors de la session 2018. Nous invitons les candidat(e)s à compléter cette lecture en lisant les rapports des sessions précédentes. Il est bon de rappeler que, si le rapport précise la forme et le déroulement de l'épreuve, prodigue des conseils et émet des mises en garde pour bien préparer celle-ci, il ne fixe pas, en revanche, de dispositions réglementaires.

Note liminaire sur la nature de l'épreuve :

L'épreuve implique de savoir mener une analyse comparée de documents, en croisant des connaissances nombreuses et diverses, liées aux multiples domaines des arts appliqués et au design au sens large (non sans établir, bien entendu, des passerelles vers d'autres champs et spécialités de la création). Ce rappel est motivé par le fait que de trop nombreux(ses) candidat(e)s se sont retranché(e)s cette année derrière des références presque exclusivement issues des arts plastiques, sans faire preuve d'une culture spécialisée en arts appliqués et en design.

L'une des visées principales de l'analyse demandée est de faire émerger une ou des problématique(s) en convoquant et rapprochant plusieurs documents, de définir et délimiter un questionnement qu'il reviendra de développer et d'étayer oralement. La lecture analytique des documents se déploie sur toute la durée de l'épreuve, ce qui conduit le(la) candidat(e) à faire évoluer ses observations et réflexions premières, à énoncer de vive voix certaines idées et propositions en procédant par aller-retour ou comparaison, en mettant en évidence des convergences autant que des divergences de vue et de conception.

L'entretien est dit « sans préparation », ce qui ne veut pas dire qu'il ne faille pas effectuer un travail substantiel en amont, afin de se familiariser avec le domaine choisi, de maîtriser des méthodes de lecture et d'analyse croisées des documents.

Critères d'évaluation :

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

- lecture analytique et argumentée des documents ;
- problématisation et discernement critique (capacité à mettre en relation les documents, à les articuler autour de questionnements spécifiques, en lien avec les champs du design et des arts appliqués) ;
- références mobilisées, apports de connaissances ;
- restitution orale (agilité d'esprit et « pensée en mouvement », structuration des idées, du propos et capacité de synthèse).

Déroulement de l'épreuve :

- Conditions spatiales et matérielles de l'épreuve

Sont mis à disposition du(de la) candidat(e) une table, une chaise, un lot de feuilles vierges lui permettant de prendre des notes ainsi qu'un support d'écriture visible par le jury (tableau, paperboard), autorisant, si nécessaire, l'inscription de mots clés, la réalisation de schémas, etc. Le(la) candidat(e) peut rester assis(e) le temps de la prise de contact avec les documents, mais il(elle) est ensuite invité(e) à occuper librement l'espace disponible. Le jury déplore l'attitude trop figée, presque nonchalante de certain(e)s candidat(e)s. La bonne occupation de l'espace participe de la prestation et entre en considération, de ce fait, dans l'appréciation des entretiens.

- Découverte des documents

Le(la) candidat(e) est invité(e) à tirer au sort un sujet comprenant plusieurs références légendées. Deux minutes lui sont ensuite laissées pour découvrir les références proposées. Ce temps d'observation et de préparation est le seul laissé aux candidat(e)s pour bâtir la structure générale de son exposé. Il est donc vivement conseillé de consigner brièvement sur papier quelques termes, concepts, notions, idées et indices clés qui pourront servir d'amorces et de points de repère pour l'exposé.

À chacune des références sont associés le nom du concepteur (si celui-ci est connu), un titre, l'indication des principaux matériaux utilisés et des dimensions, éventuellement, le nom d'un éditeur, l'année de création ou d'édition et toutes autres données utiles pour échapper aux approximations et mener une analyse et une réflexion approfondies sur l'ensemble des documents proposés.

La présentation de trois références, sous la forme d'images projetées, est en usage depuis plusieurs années, toutefois ce mode opératoire n'est pas le seul envisageable. La nature des documents associés à l'épreuve et leur nombre peut varier. Le(la) candidat(e) doit ainsi s'attendre à être mis(e) en présence, par exemple, d'images imprimées ou de citations.

La méconnaissance des références proposées ne doit pas surprendre le(la) candidat(e). Bien au contraire, elle doit lui permettre de mener une réelle investigation, de proposer des déductions appuyées sur des observations fines et sur des références personnelles maîtrisées.

- Analyse et problématisation

Il est attendu du(de la) candidat (e), pendant le premier quart d'heure de l'épreuve, qu'il(elle) produise un propos construit, mettant en lumière des points et éléments clés afin de faire dialoguer les documents entre eux et de conduire au travail de problématisation demandé. Il est nécessaire de faire preuve de discernement critique et d'un sens aigu du détail. Il faut savoir aussi maîtriser les registres artistiques et esthétiques (les situer dans l'histoire), marquer une distance conceptuelle et théorique pour être capable de dépasser la simple description formelle des documents, de contextualiser les références et de les faire « résonner » avec des questions et enjeux les plus contemporains.

Les qualités d'observation et d'analyse sont primordiales dans cette épreuve. On attend du(de la) candidat(e) qu'il(elle) puisse faire de son analyse un moyen d'articuler des savoirs, mais aussi qu'il(elle) s'empare de cette investigation afin de proposer une réflexion créative, inédite et personnelle.

Cette année, le jury a regretté des approches parfois trop descriptives et segmentées, abordant les documents les uns après les autres, sans que soient établies de fertiles connexions entre eux. Le jury rappelle que la lecture des documents peut se déployer sur la durée complète de l'exposé oral et non se voir réduite à quelques minutes, en début de prise de parole.

Le jury rappelle également qu'une thématique n'est pas une problématique. La thématique constitue un sujet commun, un ensemble de thèmes qui relie les documents entre eux. Une fois la thématique nommée et explicitée, une ou des problématique(s) doit(vent) être formulée(s). Une problématique peut émerger de l'analyse d'un document considéré en lui-même, mais elle sera plus riche si ce document est mis en rapport avec son contexte (historique, technique, social, etc.) ou encore s'il est mis en relation avec sa légende et/ou les autres documents présents dans le sujet. Le(la) candidat(e) doit donc avoir pour objectif de révéler la dimension dialectique ou les antagonismes produits par de tels rapprochements.

- Échange avec le jury

Ce second temps, d'un quart d'heure lui aussi, est l'occasion de poursuivre et d'approfondir les analyses, les réflexions et les problématiques exposées précédemment.

Les échanges, relayés par les questions du jury, doivent permettre au (à la) candidat(e) de mettre en évidence sa mobilité d'esprit, en faisant progresser sa réflexion, par le développement d'une argumentation critique et par le dialogue, voire le débat, qui en découle. Le(la) candidat(e) doit donc faire preuve de grandes qualités d'écoute et d'ouverture. Les questions sont toujours posées avec le souci d'aider à explorer certains aspects de la documentation qui n'auraient pas été perçus au départ ou qui demeureraient insuffisamment examinés. Une question, même si elle peut parfois attendre un élément de réponse précis ou une référence particulière (dans le but de tester l'éventail de connaissances du candidat), n'est jamais un piège, mais elle reste toujours propice à un éventuel rebond du propos vers des pistes ou des territoires inattendus.

Cette année, au cours des échanges, le jury a été surpris de constater une attitude par trop craintive, hésitante, tandis qu'étaient espérés des arguments, des idées et une culture singulière, assumée et hardie. Par ailleurs, il a relevé le fait que plusieurs candidat(e)s résumaient l'activité du designer à un travail de surface, potentiellement spectaculaire, forcément signé, en oubliant son inscription dans la profondeur du quotidien. De même, trop souvent, les candidat(e)s se sont situé(e)s du côté de la réception, plus encore d'une réception distante (une description formelle et visuelle n'intégrant pas forcément le vécu, la manipulation), en négligeant le point de vue du concepteur (déontologie, engagement, regard porté sur des usages, modes de fabrication, relation avec un éditeur, etc.).

La meilleure prestation évaluée cette année est celle d'une candidate qui a su observer méthodiquement les éléments de documentation mis en présence dans le sujet, créer entre eux des rapprochements fructueux, mobiliser et valoriser une culture bien dominée et qui, en outre, a su faire preuve d'une réelle capacité de dialogue au fil des questions, dans une attitude de questionnement à la fois modeste et active.

Sujets traités en 2018

Sujet 1	Agence Antrepo4, travail graphique issu de la série <i>Minimalist effect in the maximalist market</i> , 2010.
	Issey Miyake, collection <i>Pleats Please</i> , robe de la série <i>Guest Artist n°1</i> : Yasumasa Morimura, polyester imprimé et plissé, Japon, collection automne-hiver 1996.
	Ibos et Vitart architectes, extension (bâtiment d'administration) du musée des Beaux-Arts de Lille, 1997.
Sujet 2	fnp architekten (agence d'architecture allemande), <i>S(ch)austall</i> , reconversion d'une porcherie du XVIII ^e siècle en showroom, 2005.
	Agence Leagas Delaney, campagne de publicités <i>Générations</i> pour la marque Philippe Patek, photographie de Peter Linderberg, automne 1996.
	Philippe Starck, Chaise empilable <i>Louis Ghost</i> , Polycarbonate transparent, 2002.
Sujet 3	Agence SOM (Skidmore, Owings and Merrill) avec les architectes français Roger Saubot et François Jullien, <i>tour Areva</i> , quartier d'affaires de La Défense, livrée en 1974.
	Gaëlle Gabillet et Stéphane Villard, <i>Objet Trou Noir</i> , Matière Dernière, Radiateur, collections permanentes du Centre Pompidou, Carte blanche VIA 2011.
	Guerlain, parfum <i>Black Perfecto</i> by La petite Robe noire, campagne de lancement et packaging, graphisme par Kuntzel & Deygas, 2018.
Sujet 4	Designer anonyme. <i>Masque anti-morsure et anti-crachat</i> . Polyuréthane. Collection MOMA, NYC, acheté en 2012.
	James Bridle. <i>Drone Shadow 002</i> . Istanbul, Turquie. De la série <i>Drone Shadow</i> . Peinture pour signalisation routière, 2012.
	Simone Niquille. <i>Real Face Glamouflage</i> . T-shirts imprimés permettant d'échapper aux systèmes et logiciels de reconnaissance faciale, 2013.
Sujet 5	James Auger & Jimmy Loizeau. <i>Social Tele-Presence</i> . Dispositif mobile de perception à distance. Casque, matériel électronique, caméra embarquée et chien de compagnie. Collection permanente du MOMA, NYC, 2001.
	Céleste Boursier-Mougenot. <i>From Here to Ear, V.19</i> (première version PS1 -MOMA en 1999). Installation. Musée des Beaux-Arts de Montréal, novembre 2015-mars 2016.
	Bernard Palissy. Faïence de type rustique figuline. Musée de l'Hermitage. Saint Pétersbourg, seconde moitié du XVI ^e siècle.

Quelques repères bibliographiques

Les références suivantes sont en lien avec les sujets proposés cette année. Les candidats sont invités à consulter les bibliographies déjà proposées dans les rapports de 2015, 2016 et 2017 qui indiquent des titres d'ouvrages fondamentaux.

- ANTONELLI Paola & MYERS William (Dir.), *Bio Design, Nature, Science, Creativity*, Thames and Hudson, 2012.
- ANTONELLI Paola (Dir.), *Design and Violence*, MOMA, 2015.
- , *Design and the Elastic Mind*, MOMA, 2008.
- BRAUNGART Michael, *Cradle to cradle. Créer et recycler à l'infini*, Farrar, Straus and Giroux, 2002.
- CAUSSE Jean-Gabriel, *L'étonnant pouvoir des couleurs*, édition du Palio, 2014.
- COCHOY Franck, *Une sociologie du packaging ou l'âne de Buridan face au marché - Les emballages et le choix du consommateur*, PUF, 2002.
- COCHOY Franck et GRANDCLEMENT Catherine, « Dévoiler ou emballer ? - socio-scénographie du packaging », in *Fresh théorie*, pp.114-145, Editions Léo Scheer, 2005.
- DUNNE Anthony & RABY Fiona, *Speculative everything, Design, Fiction and Social Dreaming*, MIT Press, 2013.
- Revue Étapes Graphiques n°218, *Fiction et anticipation*, Mars/Avril 2014.
- KAZAZIAN Thierry, *Design et développement durable : Il y aura l'âge des choses légères*, Victoires Éditions, 2003.
- KLEIN Naomi, *No Logo*, Actes Sud, 2002.
- KOOLHAAS Rem, *New-York délire : un manifeste rétroactif pour Manhattan*, Parenthèses Éditions, 2002.
- MIDAL Alexandra, *Tomorrow Now: When Design Meets Science Fiction*, MUDAM, 2008.
- PAPANEEK Victor, *Design pour un monde réel*, Mercure de France, 1972.
- PASTOUREAU Michel, *Noir. Histoire d'une couleur*, Éditions du Seuil, 2008.
- SENETT Richard, *Ce que sait la main - La culture de l'artisanat*, Albin Michel, 2010.
- TCHACKARA John, *In the bubble - de la complexité au design durable*, Cité du design éditions, 2008.
- TEERLINCK Hilde (Dir.), *Destroy design*, Catalogue de l'exposition *Destroy design, Art et design contemporain* de la Collection du FRAC Nord-Pas de Calais, 2009.

CINÉMA-ART VIDÉO

Rappel du protocole

L'épreuve de cinéma-art vidéo consiste en un entretien sans préparation avec le jury, d'une durée totale de 30 minutes. À son entrée dans la salle, le(la) candidat(e) est invité(e) à tirer au sort un sujet sur lequel sont indiqués le nom du réalisateur, le titre et la date du film d'où est extrait le passage sélectionné. Il(elle) dispose de feuilles de papier qu'il(elle) utilise à sa guise.

L'extrait dure en moyenne 3 minutes et il est projeté deux fois au(à la) candidat(e). 2 minutes de réflexion lui sont laissées entre les deux projections, puis il(elle) dispose à nouveau de deux minutes pour organiser ses notes. Il(elle) procède ensuite à une analyse filmique sous la forme d'un exposé de 10 minutes, qu'il(elle) est libre de problématiser et d'organiser comme il(elle) l'entend. Cet exposé est suivi d'un entretien de 10 minutes avec le jury.

Bilan de la session 2018

17 candidats se sont présentés à cette épreuve. La moyenne de l'épreuve est de 10.6. Les notes obtenues s'échelonnent de 5/20 à 19/20 avec la répartition qu'on pourra lire ci-dessous.

Pour cette session, le jury a proposé majoritairement des sujets de cinéma, mais il invite les candidat(e)s à se préparer également en art vidéo pour la prochaine session. Les extraits sont choisis dans toute la diversité des genres et des époques, et ne se limitent pas au domaine européen ni à la fiction. Voici quelques exemples de sujets proposés aux candidats :

- Frederick Wiseman, *La danse*, France, 2009
- Kiarostami, *Le goût de la cerise*, Iran-France, 1997
- Jacques Becker, *Le trou*, France, 1960
- Agnès Varda, *L'opéra-Mouffe*, France, 1958
- Hirokazu Kore-Eda, *Tel père tel fils*, Japon, 2013
- Michel Deville, *La maladie de Sachs*, France, 1999
- Jean-François Laguionie, *Louise en hiver*, France, 2016
- Michael Snow, *WVLNT*, USA, 1967-2003
- Damien Chazelle, *Whiplash*, USA, 2014

Durant l'épreuve, le jury évalue la capacité du(de la) candidat(e) à mobiliser ses connaissances et sa culture cinématographiques, à les mettre au service d'une interprétation personnelle de l'extrait, et à s'exprimer avec clarté et vigueur. La méconnaissance de l'œuvre dont est extrait le sujet ne doit pas faire peur, car l'analyse porte sur un extrait très bref qu'il convient d'examiner dans le détail et pour lui-même. En revanche, une culture cinématographique riche et variée que le(la) candidat(e) peut convoquer à titre de comparaison ou d'ouverture est évidemment bienvenue.

L'épreuve est exigeante : elle suppose une excellente capacité à observer les éléments du langage cinématographique. L'exposé du(de la) candidat(e) ne peut se résumer à une paraphrase de l'extrait, à une description même experte des images, ni, le cas échéant, à la restitution de l'histoire qui a été montrée. Il est demandé d'en proposer une analyse, c'est-à-dire de prêter attention aux cadrages, au montage, à la temporalité, à la bande son, etc. Il est important que le(la) candidat(e) se soit bien préparé(e) à l'analyse filmique et sache identifier les effets qu'il(elle) commente. Savoir nommer le procédé est capital, cela montre que le repérage a été précis, et permet aussi d'être exact dans l'explication. Le jury a noté cette année encore quelques hésitations, des imprécisions, parfois la méconnaissance des termes employés au cinéma, même s'il se félicite du niveau général très satisfaisant des candidats admissibles. Le jury a été sensible à l'attention portée par de nombreux(ses) candidat(e)s au travail de la bande-son, en lien avec les formes visuelles.

La culture cinématographique et artistique est également un élément important de l'exposé, tout d'abord parce qu'elle rend capable de situer un film dans l'histoire du cinéma. Cette nécessaire mise en perspective permet de mesurer l'originalité d'un procédé. Ensuite, elle évite contresens et erreurs fâcheuses, comme de dire, par exemple, que les *Variations Goldberg* interprétées par Glenn Gould sont une « musique de salon », ou d'être incapable de replacer un film dans son contexte historique, en l'occurrence le génocide juif par les nazis. Enfin, elle permet de reconnaître les diverses formes de la citation, de la parodie ou de l'hommage, voire de nourrir la réflexion. Les références culturelles et artistiques sont donc bienvenues et souhaitées si elles sont appelées par l'extrait proposé, si elles permettent l'enrichissement d'un propos, mais il faut se méfier des citations apprises par cœur et utilisées sans à-propos car elles brouillent le sens plus qu'elles ne l'éclairent.

L'épreuve suppose aussi la faculté de proposer une interprétation juste des éléments observés et de construire un exposé convaincant. Le(la) candidat(e) doit savoir organiser rapidement ses remarques pour éviter un exposé décousu, consistant en une liste de procédés ou en une explication intuitive ou trop vague de l'extrait. Les meilleures prestations entendues cette année s'organisaient autour d'une question qui interprétait l'extrait. Par exemple, sur un extrait du film *Le trou* de Jacques Becker, une candidate a développé ses remarques autour de la question de la lumière et du désir de liberté en se demandant : « Comment l'extrait fait entrer la lumière et comment ce cinéma montre un désir de liberté » ; elle a ensuite organisé son propos en 3 points : la structure de l'extrait / l'espace / les personnages. Un autre candidat, confronté à un extrait de *WVLT* de Michael Snow a problématisé son exposé à partir de la notion de lisibilité : « En quoi la lisibilité du flux vidéo peut-elle être perturbée par ses caractéristiques plastiques ? ». Son exposé s'est ensuite articulé autour des cadrages dans une première partie, puis des superpositions dans un second temps. De façon générale, la mise en évidence et l'interprétation par les candidat(e)s des dualités et tensions à l'œuvre dans les extraits ont souvent été pertinentes.

L'exposé dure 10 minutes. Il ne s'agit pas là d'une durée maximum, mais bien de la durée pendant laquelle le(la) candidat(e) est invité(e) à faire preuve de ses qualités d'analyse et d'expression. Le jury a déploré cette année nombre d'exposés trop courts. Par exemple, sur un extrait de *La maladie de Sachs* de Michel Deville, une candidate, qui proposait une problématique intéressante : « Comment la tension objectivité/subjectivité révèle-t-elle une intimité forcée entre médecin et patients ? » a malheureusement traité son sujet en 5 minutes, se privant de l'occasion de développer son argumentaire à propos d'éléments pourtant mentionnés dans sa présentation, comme le décalage entre cadrages et voix-off ou la question, centrale dans cet extrait, du montage et de ses effets structurants. À l'inverse, un excellent candidat a saisi l'opportunité d'utiliser la totalité de son temps pour proposer des comparaisons éclairantes avec d'autres films du même réalisateur, ou des analogies avec d'autres réalisateurs.

Enfin, cette épreuve est une épreuve de communication. D'un(e) futur(e) enseignant(e) agrégé(e), on attend une clarté d'expression, une précision de vocabulaire et de syntaxe véritables. Le(la) candidat(e) doit convaincre le jury et se montrer suffisamment pédagogue pour que son auditoire l'accompagne jusque dans les idées les plus abstraites. Malgré une nervosité bien compréhensible et volontiers pardonnée, il faut parler haut et clair en s'adressant au jury. On bannira le jargon, l'excessive préciosité et les inventions verbales hasardeuses au profit d'une langue fluide, claire et précise.

L'entretien

Il prend la forme d'une conversation avec le jury, qui se montre très bienveillant. Il n'y a pas lieu de redouter cet échange, bien au contraire, puisqu'il est un moment d'approfondissement de l'exposé ; il permet de réfléchir, tout en parlant, à certains aspects qui n'ont fait l'objet que d'une allusion et qu'il serait intéressant de développer, ou à des aspects qui ont été négligés, voire oubliés dans la première partie de l'épreuve.

Parmi les questions récurrentes du jury, nous pouvons citer celles portant sur la place de la caméra/du spectateur, celles sur le découpage et le montage, celles sur la temporalité..., aspects souvent peu traités dans les exposés. Il faut voir dans ces questions l'occasion de préciser ou de développer une réponse en lien avec ce qui a déjà été dit. Ainsi, un candidat a fait la démonstration de son excellente connaissance des concepts : interrogé sur le montage d'un extrait de *Whiplash* de Damien Chazelle, il a fait la distinction subtile entre montage horizontal et montage vertical, en montrant comment les deux procédés se mêlaient dans l'extrait, ce dont il n'avait pourtant pas du tout parlé dans sa présentation.

Certaines questions visent à vérifier un point de détail, comme le sens du mot *transparence*, très précis au cinéma et employé à tort dans le sens de surimpression, ou bien elles permettent de revenir sur le repérage incomplet d'un motif, d'une référence. Les demandes de précision ou de réévaluation sont à prendre comme

des aides pour relancer une interprétation dont le jury perçoit qu'elle peut être prolongée. Le jury comprend très bien qu'un(e) candidat(e) puisse ainsi être amené(e) à nuancer des propos, voire à proposer une autre interprétation que celle développée durant l'exposé. L'épreuve ne permettant pas de réfléchir très longtemps dans la phase de construction de l'analyse, il vaut mieux accepter de revoir une interprétation que de s'enfermer dans une interprétation trop rapidement faite.

Beaucoup de candidat(e)s révèlent, pendant l'entretien, de véritables aptitudes au dialogue et une belle capacité à approfondir leur interprétation, ce qui est de très bon augure pour la suite de leur carrière d'enseignant(e). À l'inverse, d'autres candidat(e)s semblent s'être bien préparé(e)s à l'exposé mais se montrent peu réactif(ve)s dans l'échange. Le jury rappelle que l'entretien se prépare et qu'il est un élément important de l'évaluation car il permet de mesurer aussi, dans une modalité différente, les capacités d'analyse, de réflexion et d'expression des futur(e)s agrégé(e)s, de même que leur culture artistique.

Bibliographie indicative :

AMIEL Vincent, *Esthétique du montage*, Armand Colin, 2005.

AUMONT Jacques et MARIE Michel, *L'Analyse des films*, Nathan, 1988 (3^e éd., 2014).

CASSETTI Francesco, *Les Théories du cinéma de 1945 à nos jours*, Nathan, 1999.

CHION Michel, *La musique au cinéma*, Fayard, 1995.

JOST François & GAUDREAUULT André, *Le Récit cinématographique*, Nathan, 1990.

JULLIER Laurent, *Analyser un film : de l'émotion à l'interprétation*, Flammarion, coll. « Champs », 2012.

LEUTRAT Jean-Louis, *Le Cinéma en perspective : une histoire*, Armand Colin, 2008.

NACACHE Jacqueline (dir.), *L'Analyse de film en question*, L'Harmattan, 2006.

PINEL Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Armand Colin, 2008 (2^e édition).

PHOTOGRAPHIE

Note liminaire sur la nature de l'épreuve

Ce rapport a pour fonction de formuler des avertissements fondés sur des observations faites à partir des exposés présentés lors de la session 2018. Il est bon de rappeler que le rapport précise la forme et le déroulement de l'épreuve, prodigue des conseils et émet des mises en garde pour une bonne préparation. Il ne fixe pas de dispositions réglementaires.

L'épreuve, dite "sans préparation", est un oral de culture photographique en lien avec les arts plastiques, d'une durée de 30 minutes. Le(la) candidat(e) est invité(e) à tirer au sort un sujet. Comme les années précédentes, chaque sujet était construit sur la présentation conjointe de deux photographies, assorties du nom de l'auteur (mais elles pouvaient être anonymes), d'un titre ou d'une légende, et de l'année de leur création. En outre, étaient parfois précisés la technique et/ou le format des œuvres photographiques, lorsque ces données avaient été jugées utiles à l'interprétation.

L'épreuve permet au (à la) candidat(e) de manifester sa culture photographique, mais également d'exprimer une sensibilité singulière. Pour répondre à cet objectif, l'analyse comparative n'est évidemment pas la seule voie possible. Dans le cadre imposé par les textes réglementaires, la documentation proposée est susceptible de varier. Le (la) candidat(e) peut ainsi s'attendre à être mis en présence, par exemple, d'une photographie accompagnée d'une indication textuelle ou d'une citation.

Déroulement de l'épreuve

Découverte des documents

Le sujet tiré au sort est projeté à l'écran. Le(a) candidat(e) dispose de 2 minutes de réflexion pour prendre des notes et organiser son oral. Le temps d'appréhension des documents (images et légendes, texte, citation) est court, c'est pourquoi il est primordial de bien exploiter *tous* les éléments indiqués (auteurs, dates, formats, informations techniques diverses, lieux et moyens de diffusion...). Ces indications fournissent des clés importantes pour la compréhension et l'analyse du sujet proposé. Même si le(la) candidat(e) ne connaît pas l'artiste ou l'œuvre présentée, elles lui éviteront certaines erreurs d'interprétation, voire des contresens, et l'aideront dans son analyse des images. Elles lui permettront surtout de mener ses investigations pour une bonne compréhension des intentions du ou des photographes ainsi que des desseins du jury qui a sélectionné les œuvres. Ce moment permet au (à la) candidat(e) d'observer *attentivement* les documents et de mettre en place les observations qu'il(elle) va développer. Il(elle) disposera de 15 minutes maximum pour présenter son analyse et formuler une problématique. Le temps restant est consacré à l'échange avec le jury. Le terme d'échange est à souligner, car le(la) candidat(e) ne doit en aucun cas considérer ce moment comme un interrogatoire ! Il s'agit d'entrer en dialogue, en profitant des remarques du jury pour recentrer son propos, préciser quelques points particuliers, reformuler avec lui, le cas échéant, une problématique plus précise.

Analyse

Les premiers renseignements qui vont orienter l'analyse du candidat se situent dans la légende. Celle-ci donne toujours des informations précieuses, surtout si elle est obscure, et même si elle se limite à un simple *sans titre*. Une légende qui paraît hermétique doit devenir le support d'un questionnement sur le sens à donner à l'image qu'elle accompagne. Il faut ensuite, évidemment, commencer par décrire les photographies proposées. Si cet exercice est l'occasion pour le(la) candidat(e) de distinguer les particularités de chacun des documents, il donne aussi au jury la possibilité de prendre connaissance de la maîtrise du vocabulaire spécifique à la photographie. Une photographie n'est pas une peinture, l'usage d'un vocabulaire typiquement pictural révèle bien souvent une méconnaissance des particularités du médium photographique.

Attention toutefois : description n'est pas analyse. Les réflexions techniques, les évocations de composition, de couleur, de contrastes... n'ont d'intérêt que si le(la) candidat(e) les associe à une intention. Il est opportun de les relever si elles permettent d'étayer le discours ; étudier, par exemple, la netteté ou le flou dans une photographie n'a d'intérêt que si la question de la profondeur de champ ou du mouvement est importante pour l'interprétation de l'image. De plus, le(la) candidat(e) doit éviter de se réfugier dans une énumération d'éléments descriptifs purement techniques ou formels. Une telle litanie d'informations, si elle

peut rassurer par son exhaustivité, est inutile quand elle ne sert ni l'analyse, ni l'éclosion d'une problématique. Elle ne fait alors qu'occuper un temps de parole trop précieux pour être ainsi perdu.

Il faut se méfier des approximations, qui seront perçues comme autant de failles dans le tissu des connaissances du candidat ; la précision et la justesse des connaissances techniques est essentielle à l'énoncé d'informations claires. Cependant, si l'usage d'un vocabulaire érudit (technique, esthétique, historique...) est nécessaire à la description ou à l'analyse d'une image, il doit rester un moyen de communication, rigoureux donc efficient, mais qui ne doit en aucun cas être utilisé de manière emphatique pour devenir la finalité même d'un discours amphigourique. L'exigence de précision, attendue à un concours de ce niveau, ne s'oppose en rien à la simplicité. Certaines évidences sont souvent bonnes à relever et à interroger pour analyser les œuvres. Nombre d'informations données par les candidats lors de leur étude des images proposées étaient issues d'une approche intuitive intéressante, souvent pertinente, mais, la plupart du temps, elles ont été insuffisamment interrogées, questionnées, approfondies et étayées. Or, lorsque ces informations sont confirmées, elles permettent de faire émerger des réponses *conscientes* et maîtrisées aux problèmes posés par les choix techniques et esthétiques d'un artiste, et éclairent ainsi les enjeux historiques, sociaux et culturels mis en œuvre dans l'image. C'est dans cette intention que le jury peut être amené à demander aux candidats de revenir sur des notions déjà énoncées, sans qu'il y ait à suspecter doute, malice ou ironie. De manière générale, il est bon de considérer que les traits repérables dans un document permettent d'interroger les caractères traditionnels associés au type de photographie analysée. Toute image doit être l'occasion pour le (la) candidat(e) de remettre en cause ce qu'il (elle) sait des images.

Le(la) candidat(e), grâce à son expérience, ses connaissances et ses compétences, doit pouvoir faire confiance à ses impressions et émotions. Mais la prise en compte de l'aspect sensible ne peut suffire à l'appréhension du sens d'une image, ce sens étant composé du croisement de nombreux autres facteurs plus intellectuels que sensibles, comme les intentions conceptuelles de l'auteur, le contexte artistique, historique, socio-culturel de la création, etc. Il ne faut cependant pas négliger cet aspect émotionnel dans l'étude des photographies proposées. Les émotions captées lors de la prise de vue, comme celles suscitées lors de leur présentation publique, attestent de leur intérêt artistique ou informatif. Jugé parfois trop subjectif pour être abordé par les candidats, l'impact sensible des images est, de ce fait, trop souvent occulté.

Si l'épreuve se déroule dans le cadre d'un concours d'arts plastiques, la mobilisation de connaissances ou de citations issues d'autres champs, artistiques ou non (histoire, sociologie, littérature, philosophie, design, etc.) est toujours bienvenue, à condition d'être justifiée, mais elle est à éviter quand elle est plaquée et sans rapport direct avec le sujet à traiter. Elle risque fort de passer alors pour de la « poudre aux yeux », destinée à éblouir le jury par une science inutilement étalée. Il est très agréable d'entendre un oral commencer par une citation de Bernardin de Saint-Pierre énoncée à propos, en revanche, citer vaguement Barthes, simplement parce qu'il apparaît au (à la) candidat(e) comme *la* référence théorique, n'est pas approprié.

Problématisation

Espace suggéré et espace littéral, champs, hors-champ, regard du photographe, contexte de prise de vue et de monstration, regard du spectateur... : ce que donne à voir une photographie n'est qu'une partie de ce qui est mis en œuvre dans l'appréhension d'images dont il existe évidemment de nombreux niveaux de lecture. Si les candidats sont généralement conscients de tels enjeux, il faut qu'ils les prennent en compte (dans leur globalité et leurs interactions) pour les interroger dans le cadre de leur étude. Sinon, ils encourent le risque d'occulter tout ou partie du sens, d'appauvrir leur analyse et de se priver de pistes importantes pour l'élaboration d'une problématique.

Loin d'être un handicap, la difficulté apparente d'un sujet est souvent garante d'une richesse offerte au (à la) candidat(e). De cette complexité doivent naître de nombreuses voies d'analyse menant à l'établissement de problématiques variées qui peuvent être liées au médium lui-même, mais aussi, et il ne faut pas l'oublier, au contexte de production (sociologique, historique, culturel...). De la variété de ces approches, il ne faut ni s'inquiéter, ni s'affliger. Le jury est conscient des difficultés imposées au candidat : à ses yeux, elles peuvent offrir l'opportunité d'une bonne prestation et ne sauraient être le prétexte à une démobilité ou encore l'excuse à une contre-performance.

Échange avec le jury

Le jury est parfaitement conscient des enjeux que représente une telle épreuve pour le candidat et de la pression que l'exercice demandé ne manque pas de produire dans ce contexte. Désireux d'être convaincu, voire séduit, par la prestation des candidats, il en espère sincèrement le meilleur. Si un jury se doit naturellement d'évaluer et de noter la prestation orale d'un candidat en fin de présentation (c'est le rôle qui lui est dévolu dans tout concours), il n'en reste pas moins un partenaire nécessaire, neutre mais

bienveillant, avec lequel le(la) candidat(e) doit s'autoriser à échanger pour avancer, construire et réussir à formuler une réflexion complexe. Il est important de le rappeler car certains candidats s'enferment parfois dans une attitude défensive, défiante voire résistante face au jury. Un tel positionnement ne manque pas de créer une situation pénible pour tous, et de surcroît, hélas, pénalisante.

Les sujets de la session 2018

Patrick Tosani, *La cité*, 1983

Vera Lutter, *Battersea Power Station*, 2004

Jan Dirk Van Der Burg, *Censorship daily*, 2012

Lisa Oppenheim, *Killed Negatives : After Walker Evans*, 2007

Eric Nehr, *Oscarine*, 2010

Valérie Belin, Série *Modèles II, Sans titre*, 2006

Paul Strand, *Jeune gars, Gondeville, Charente*, 1951

Peter Lindbergh, *Kate Moss, Harper's Bazaar*, New York, 1994

Catherine Balet, *Strangers in the Light #71*, 2009

John Stanmeyer, *Signal, Djibouti City, 26 février 2013*

Lewis Baltz, *Data Center, Site of Technology*, 1989-91

Berenice Abbott, *New York by Night*, 1932

Felix Dobber, *NB*, 2005

Florence Henri, *Composition avec boule et miroir*, 1930

Édouard Levé, Série *Rugby, Sans titre*, 2003

Laura Henno, Série *Summer Crossing, Sans titre*, 2011

Richard Avedon, *June Leaf, Sculptor, Mabu Mines, Nova Scotia, July 1975*

Matthew Stone, *The Creator of Devotion, Vogue Hommes Japon*, 2010

Cindy Sherman, *Untitled Film Still #84*, 1980

Erwin Olaf, Série *Hope, Kitchen*, 2005

James Tylor, *Aotearoa my Hawaiki*, 2015

Jan Dibbets, *Universe world's platform*, 1972

Karl Baden, *EveryDay, 30Years/30seconds*, 1987- 2017

Roman Opalka, *1965/1- Infini*, 2011

Luc Delahaye, *US bombing on Taliban Positions*, 2001

Walid Raad, *Beirut 82 - artillery I*, 1982

Abdul Monam Essa, *Ghouta Orientale*, 2018

Andreas Gursky, *Montparnasse*, 1995

Germaine Krull, *Autoportrait à l'icigarette*, vers 1925

Anonyme, *Selfie in London*, 2015

Valérie Belin, Série *Mannequins, Sans titre*, 2003

Anonyme, *Catalogue H&M-extraits*, 2011

Robert Mapplethorpe, *Thomas*, 1986

Edward Weston, *Pepper No.35*, 1930

Merci de compléter la bibliographie par les ouvrages suivants :

- GATTINONI, Christian et VIGOUROUX, Yannick, *Histoire de la critique photographique*, Lyon, Scala, 2017.
- , *La Photographie moderne*, Paris, Scala, 2013.
 - , *La Photographie ancienne*, Paris, Scala, 2012.
 - , *La Photographie contemporaine*, Paris, Scala, 2009.

THÉÂTRE

PROTOCOLE adopté pour la session 2018

Chaque candidat.e a tiré au sort un sujet. Un extrait d'une capture vidéo d'un spectacle théâtral d'environ 4 minutes lui a été présenté : il/elle a été invité/e à l'analyser dans le cadre d'un exposé d'une dizaine de minutes. Ensuite, pendant vingt minutes, le jury a interrogé le/la candidat.e pour lui permettre de revenir sur un élément de son exposé ou pour ouvrir la discussion sur ses connaissances théoriques, son rapport au théâtre, etc.

ATTENTES ET CRITÈRES D'ÉVALUATION

Le jury est attentif à la qualité des analyses des candidats, à la justesse de leurs observations, à la bonne structuration du commentaire, à la correction et à l'aisance de l'expression orale. La qualité de l'analyse repose avant tout sur une description fine et détaillée de tous les constituants du spectacle présenté, à l'aide d'un lexique précis et adapté : la fiction, le jeu de l'acteur, la scénographie, les éléments scéniques remarquables (vidéo, bande-son, documents, objets).

À la description de ces constituants doit s'ajouter celle des grandes lignes de la mise en scène et de ses effets sur les spectateurs, notamment le type d'adresse, la configuration spatiale déterminant un certain rapport scène-salle, etc. Il s'agit en outre de mobiliser des connaissances concernant les enjeux principaux qui jalonnent l'histoire de la représentation théâtrale, et de faire référence à un ensemble de problématiques plus actuelles liées aux écritures scéniques contemporaines : ainsi, il est attendu des candidats qu'ils soient en mesure de réfléchir à la puissance politique du théâtre, à sa potentielle fonction sociale, qu'ils se montrent aptes à étudier le traitement de l'événement historique (sa représentation, sa mémoire, etc.). Le jury est attentif à la capacité des candidats à définir des concepts-clés comme « performance », « théâtralité », « écritures de plateau », « théâtre documentaire », à dialectiser et éventuellement à remettre en question un ensemble d'oppositions aujourd'hui fréquentes : identification/distance ; théâtre d'effet/théâtre de processus, réalité/fiction, théâtre dramatique/postdramatique ; représentation/présentation ; performativité/théâtralité. Il est attendu des candidats qu'ils sachent tisser des liens, de façon argumentée et construite, entre des problématiques propres aux arts plastiques et aux arts scéniques contemporains.

Enfin, le jury évalue la faculté des candidats à s'appuyer sur des références théoriques précises et solides et à mobiliser à bon escient des souvenirs sensibles de spectateur.

SUJETS PROPOSÉS CETTE ANNÉE :

- *Les Damnés*, mise en scène d'Ivo Van Hove (2016), d'après le film de Luchino Visconti.
- *Mystery Magnet* (2013) de Miet Warlop.
- *Dans les ruines d'Athènes* (2017) du Birgit Ensemble.

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE :

Ouvrages

- Daniel Bounoux, *La crise de la représentation*, La Découverte, 2006.
- Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Actes Sud-Papiers, 2016 [2013].
- Florence Fix, Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Le cœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Éditions universitaires de Dijon, 2009.
- Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Figurations du spectateur*, L'Harmattan, 2006.
- Olivier Neveux, *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, La Découverte, 2013.
- Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, Nathan, 1996.

- Béatrice Picon-Vallin, *La scène et les images*, CNRS/éditions, 2004.
- Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008.
- Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Dunod, 1991.
- Anne Surgers, *Scénographies du théâtre occidental*, Nathan, 2000, rééd. 2004.
- Bruno Tackels, *Les écritures de plateau : état des lieux*, Les solitaires intempestifs, 2015.

Dictionnaires

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

Reuves

- *Études théâtrales*
- *Alternatives théâtrales*
- *Théâtre / Public*

DANSE

RAPPEL DU PROTOCOLE

L'épreuve est un oral de culture chorégraphique en lien avec les arts plastiques d'une durée de trente minutes, sans préparation préalable. Cette année les candidat(e)s étaient invité(e)s à tirer au sort un sujet parmi deux présentés. Pour chaque sujet, étaient précisés le titre de l'œuvre chorégraphique, l'année de sa création, le ou les chorégraphes, interprètes et collaborateurs. Un extrait de l'œuvre, d'une durée de 2 à 4 minutes, a été projeté aux deux candidates ayant choisi l'option. Elles étaient autorisées à prendre des notes pendant ce temps et ont ensuite disposé de deux minutes de réflexion pour structurer leur propos. Durant une dizaine de minutes environ, elles ont pu ensuite exposer leur analyse de l'extrait. Enfin, un entretien avec le jury de 20 minutes est venu clore l'épreuve. Les candidates étaient libres d'évoluer comme elles l'entendaient ; elles n'étaient pas tenues de rester assises et disposaient d'un tableau dont l'usage n'était pas obligatoire.

BILAN DE L'ÉPREUVE

Le jury est parfaitement conscient de la nouveauté de l'épreuve car, les années précédentes, la danse ne figurait pas parmi les choix offerts aux candidats dans les épreuves d'option de cultures artistiques. Cette année, les deux candidates admissibles ayant choisi la danse étaient très bien préparées et elles ont fait preuve d'une grande culture chorégraphique. Leur prestation fut d'excellente qualité.

Le choix des sujets

L'intitulé du sujet s'est limité au titre d'une œuvre chorégraphique : aucune question, thématique ou problématique pouvant orienter les candidates n'était jointe. Les œuvres chorégraphiques ont été choisies en raison des liens étroits que leurs chorégraphes ont décidé d'entretenir avec les arts plastiques, que cela soit durant le processus de création et/ou lors de la présentation sur scène. Le choix des œuvres n'a pas voulu se limiter à l'époque actuelle, ni à la danse contemporaine au sens technique, ni non plus à un type de collaboration particulière. Il s'est agi avant tout de permettre aux candidates de faire état de leurs connaissances et de leur esprit d'analyse, de convoquer des références variées, tant dans le champ des arts plastiques que dans celui de la danse, afin de comparer, d'illustrer ou de renforcer leur propos. Les candidates étaient donc invitées à formuler elles-mêmes la question qu'elles souhaitaient développer.

Les deux sujets traités ont été les suivants :

- « PLEXUS » 2012. Conception, scénographie, mise en scène : Aurélien Bory. Interprète : Kaori Ito
- « LES CORBEAUX » 2010. Conception, scénographie, chorégraphie : Josef Nadj. Interprète Josef Nadj

La méconnaissance de l'œuvre n'est pas un handicap, en revanche le candidat doit avoir, dans sa préparation, réfléchi au lien que les arts plastiques entretiennent ou ont entretenu avec la danse tout au long du siècle écoulé. Cela permet d'identifier rapidement, lors de la projection, le parti pris du chorégraphe concernant la nature de la collaboration qu'il a souhaité mettre en place, y compris quand il a choisi d'être lui-même dans sa prestation plasticien et interprète.

Pour enrichir leur culture, la commission conseille aux candidat(e)s d'assister à des spectacles, de visionner et d'analyser des œuvres emblématiques, ce que permettent des sites internet comme <https://www.numeridanse.tv>

L'exposé

Le temps dont dispose le(a) candidat(e) lors de l'exposé est court. Il est donc important qu'il(elle) s'entraîne à analyser des images de danse dans le temps imparti, se dote d'une méthode de prise de notes, s'exerce à structurer rapidement un propos, en extrayant de l'œuvre la (ou les) question(s) essentielle(s), sans perdre de vue le lien avec les arts plastiques. S'il est nécessaire de passer par une description, celle-ci ne doit en aucun cas constituer l'essentiel de la présentation. Elle doit être rapide, concise, quoique complète et ne s'attacher qu'aux points sur lesquels s'appuiera l'analyse occupant le deuxième temps (notamment, le parti pris artistique des créateurs). Les candidates de la session 2018 ont fait preuve d'une excellente mémoire visuelle, ce qui leur a permis de revenir sur des éléments précis lors de leur exposé.

Le jury apprécie les approches s'appuyant sur des champs de connaissances variés montrant ainsi que le(a) candidat(e) a compris qu'une œuvre chorégraphique ne peut être isolée de son contexte, ni de la place

qu'elle occupe dans l'histoire de la danse. Si une analyse fonctionnelle précise du corps dansant n'est pas attendue, le(a) candidat(e) doit être capable de repérer les choix du chorégraphe concernant les usages du corps et les modes opératoires retenus lors de la composition, comme de dégager les conséquences plastiques qui en découlent. Enfin, l'aisance dans la prise de parole, une attitude engagée, une capacité d'écoute sont des compétences évaluées, même si elles ne sont pas suffisantes pour réussir cette épreuve.

L'entretien

Lors de l'entretien, le jury revient sur l'exposé pour demander au (à la) candidat(e) de préciser certains points, pour tester sa capacité à approfondir une question ou vérifier une connaissance historique. La scénographie, le choix des œuvres ou actes plastiques, le type d'interaction que le chorégraphe a mis en place sont abordés ainsi que les créations originales qui ont fortement marqué la danse au cours du siècle écoulé. Cette épreuve, pour conclure, demande une culture générale chorégraphique solide et une connaissance des chorégraphes qui ont développé une problématique artistique en lien avec le champ des arts plastiques. Elle ne saurait être choisie par défaut.

Bibliographie succincte

Ouvrages généraux

- Jean-Pierre Pastori, *La danse*, t. I et II, Gallimard, coll. « Découvertes », 2003.
Jean-Pierre Pastori, *Des ballets russes à l'avant-garde*, Gallimard, coll. « Découvertes », 2003.
Paul Bourcier, *Histoire de la danse en occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*, Éditions du Seuil, 1994.
—, *Histoire de la danse en occident du romantique au contemporain*, Éditions du Seuil, 1994.
Marcelle Michel, Isabelle Ginot, *La danse au XX^e siècle*, Bordas, 1995 (rééd.).
Rosita Boisseau et Christian Gattinoni, *Danse et art contemporain*, Scala, 2011.
Denis Bablet, *Les révolutions scéniques du XX^e siècle*, Société internationale d'art, 1975.
Roland Huesca, *Danse, art et modernité. Au mépris des usages*, PUF, 2012.
Christine Marcel, Emma Lavigne, *Danser sa vie, Art et danse de 1900 à nos jours*, Éditions Centre Pompidou, 2011.
François Frimat, *Qu'est-ce que la danse contemporaine (politique de l'hybride)*, PUF, 2010.
Geisha Fontaine, *Les 100 mots de la danse*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2018.
Noé Soulier, *Actions, mouvements et gestes*, Centre national de la danse, 2016.
Sally Banes, *Terpsichore en baskets. Postmodern dance (1980)*, trad. CND-Chiron, 2002.
Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, 1997.
Laurence Louppe (dir.) *Danses tracées. Dessins et notations chorégraphiques*, Dis-voir, 1991, rééd. 2005.
Annie Suquet, *L'éveil des modernités, une histoire culturelle en danse (1970-1945)*, CND, « Histoires », 2012.
Alston Purvis, Peter Rand, *Ballets Russes art et design, 100 ans après*, Hazan, 2009.
Les Archives Internationales de la danse, CND, 2006.
Paul Valéry, *Degas Danse Dessin [1937]*, Gallimard, « Folio », 1998.

Revues

- Nouvelles de danse*, périodique semestriel publié par Contredanse, 46 rue de Flandres 1000 Bruxelles.
Catalogue sur www.contredanse.org Bruxelles.
Repères, Cahier de danse, revue biannuelle, Centre de Développement Chorégraphique du Val-de-Marne, éditions La Briqueterie : www.alabriqueterie.com
Ball Room revue de danse, revue trimestrielle : www.ballroom-revue.net
TDC, L'art chorégraphique, SCEREN-CNDP : <http://tdc.cndp.fr>

Sites internet

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

Dictionnaire

- Philippe Le Moal (dir.), *Dictionnaire de la danse*, Larousse, 2007.