



Secrétariat Général

Direction générale des
ressources humaines

Sous-direction du recrutement

MINISTÈRE
DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR
ET DE LA RECHERCHE

Concours du second degré – Rapport de jury

Session 2012

AGREGATION

externe

Section ARTS PLASTIQUES

**Rapport de jury présenté par Michel GUERIN
Président de jury**

Les rapports des jurys des concours sont établis sous la responsabilité des présidents de jury

2012 Source DGRH

SOMMAIRE

Cadre réglementaire	p. 3
Programmes en vigueur	p. 6
Composition du jury	p.12
Eléments statistiques	p.15
Remarques du Président du Jury	p.16

ADMISSIBILITE

Rapport sur l'épreuve écrite d'esthétique et sciences de l'art	p.18
Rapport sur l'épreuve écrite d'histoire de l'art	p. 30
Rapport sur l'épreuve de pratique plastique.....	p. 35

ADMISSION

Rapport sur l'épreuve de « Pratique et création plastiques »	p. 41
Rapport sur l'épreuve de la « Leçon »	p. 46
Rapport sur l'entretien sans préparation : Architecture	p. 59
Rapport sur l'entretien sans préparation : Arts appliqués	p. 69
Rapport sur l'entretien sans préparation : Cinéma	p. 75
Rapport sur l'entretien sans préparation : Photographie	p. 79
Rapport sur l'entretien sans préparation : Théâtre	p. 84
Annexe : Renouvellement de programmes pour la session 2013.....	p. 86

**ÉPREUVES DU CONCOURS EXTERNE DE L'AGREGATION « ARTS »,
OPTION ARTS PLASTIQUES**

**Arrêté du 10 juillet 2000 (BO n° 30 du 31 août 2000) modifié par l'arrêté du 27 septembre 2002
(BO n°40 du 31 octobre 2002)**

A - ÉPREUVES D'ADMISSIBILITE

1° ÉPREUVE ECRITE D'ESTHETIQUE ET SCIENCES DE L'ART : cette 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 (durée : six heures ; coefficient 1,5).

2° ÉPREUVE ECRITE D'HISTOIRE DE L'ART : un programme détermine tous les trois ans les questions sur lesquelles porte cette épreuve. L'une d'elles concerne le XXème siècle, l'autre, une période antérieure (durée : six heures ; coefficient 1,5).

3° ÉPREUVE DE PRATIQUE PLASTIQUE : réalisation bidimensionnelle mettant en œuvre des moyens strictement graphiques pour répondre à un sujet à consignes précises.

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 et de communication graphiques (durée : huit heures ; coefficient 3).

Format du support de présentation : grand aigle.

B - ÉPREUVES D'ADMISSION

1° ÉPREUVE DE PRATIQUE ET CREATION PLASTIQUES : réalisation artistique bi ou tridimensionnelle à partir d'un sujet à consignes précises assorti d'un dossier thématique comportant des documents visuels et textuels.

Les candidats ont le choix entre différents modes d'expression : dessin, gravure, sculpture, maquette, montage audiovisuel ou tout autre mode d'expression que le jury estime compatible avec la mise en œuvre de l'épreuve dans le cadre du concours.

Déroulement de l'épreuve :

A - Projet (comportant ou non des indications écrites) mis sous scellés (durée : six heures) ;

B - Réalisation du projet en deux journées de huit heures ;

C - Présentation par le candidat de son travail et discussion avec le jury (durée totale : trente minutes).

Le gros matériel, tel que bacs d'acide et presse pour la gravure, agrandisseurs pour la photographie, est mis à la disposition des candidats. Les outils personnels sont laissés à leur charge.

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

2° LEÇON : CONÇUE A L'INTENTION D'ELEVES DU SECOND CYCLE, cette épreuve inclut une réflexion sur les ressources offertes par un partenariat structuré avec les institutions et les professionnels des domaines artistiques et culturels.

Cette leçon est suivie d'un entretien avec le jury (durée de la préparation : quatre heures ; durée de l'épreuve : une heure et quinze minutes maximum [leçon : trente minutes maximum ; entretien : quarante-cinq minutes maximum] ; coefficient : 3). MODIFICATION À PARTIR DE LA SESSION 2011, VOIR TEXTE DE RÉFÉRENCE PLUS LOIN.

3° ENTRETIEN SANS PREPARATION AVEC LE JURY: entretien à partir de documents imposés par le jury et portant, au choix du candidat formulé lors de son inscription, sur l'un des domaines artistiques, autres que les arts plastiques, suivants : architecture, arts appliqués, cinéma-vidéo, photographie, théâtre (durée : trente minutes maximum ; coefficient 2).

Note de service concernant l'esprit des épreuves et les indications

relatives aux matériaux et procédures n° 2010-141 du 21-9-2010 (BO n°37 du 14 octobre 2010)

L'objet de la présente note est de donner aux candidats des précisions relatives aux épreuves des concours externe et interne du CAPES et de l'agrégation d'arts plastiques qui ont fait l'objet de réformes récentes.

A compter de la session 2011, les épreuves des concours externe et interne du CAPES ont été modifiées par l'arrêté du 28 décembre 2009 et celles de l'agrégation par les arrêtés du 28 décembre 2009 et du 13 juillet 2010, publiés respectivement au Journal officiel du 6 janvier 2010 et du 17 juillet 2010.

I - Indications relatives à l'esprit des épreuves

Les quatre concours concernés visent le recrutement de professeurs destinés à enseigner les arts plastiques en collège et en lycée. Ils sont conçus en relation étroite avec l'exercice futur du métier d'enseignant du second degré, notamment avec les nouveaux programmes du collège et du lycée.

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, de savoirs, de 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.

L'épreuve d'admissibilité de pratique plastique des concours externes de l'agrégation et du CAPES

A l'agrégation externe, cette épreuve souligne l'importance des "pratiques graphiques". Ces pratiques graphiques n'excluent pas l'usage de la couleur (...) Pour l'agrégation comme pour le CAPES, la capacité à exprimer une intention artistique reste essentielle.

Pour chacune des épreuves de l'agrégation et du CAPES, le candidat reste libre du choix des outils, des techniques et des procédures de mise en œuvre dans la limite des consignes du sujet.

L'épreuve de "pratique et création plastiques" de l'admission de l'agrégation (externe et interne) et la première partie de l'épreuve sur dossier du CAPES externe

Ces épreuves soulignent l'importance de l'engagement artistique personnel du candidat. Elles doivent faire apparaître avec évidence des compétences et une maîtrise dans la conception et la mise en œuvre d'une production d'ordre artistique qui n'ignore rien des pratiques actuelles.

II - Indications relatives aux matériaux et procédures

Il est rappelé que pour des raisons de sécurité, dans le cadre d'un concours de recrutement, les produits et matériels suivants sont interdits : bombes aérosols et appareils fonctionnant sur réserve de gaz, appareils à production de flammes vives, acides, produits chimiques volatils, inflammables ou toxiques. Sont également interdits les matériels bruyants, notamment les scies sauteuses et perceuses (en revanche, les sèche-cheveux sont autorisés).

Dans la limite des consignes du sujet, les matériels photographique, vidéo, informatique et de reprographie sont autorisés, mais la responsabilité de leur utilisation et de leur bonne marche incombe au candidat. Il ne sera fourni par les organisateurs du concours que l'accès à un branchement électrique usuel.

Épreuve d'admissibilité de « pratique plastique » de l'admissibilité des concours externes de l'agrégation et du CAPES

Un support a été défini au format « Grand Aigle » par les textes officiels. Celui-ci doit être support suffisamment solide pour résister aux incidences et contraintes des techniques choisies ainsi qu'aux diverses manipulations lors de l'évaluation. La réalisation du candidat doit s'inscrire à l'intérieur de ce format, ne comporter ni extension ni rabat et dont l'épaisseur totale ne doit pas excéder 1,5 cm.

Tout autre document de référence que ceux qui peuvent être fournis avec le sujet est interdit. Tout élément matériel formel, iconographique ou textuel doit être obligatoirement produit sur place par le candidat à partir de matériaux bruts.

L'épreuve de "pratique et création plastiques" de l'admission de l'agrégation (externe et interne) et la première partie de l'épreuve sur dossier du CAPES externe

Tout autre document de référence que ceux qui peuvent être fournis avec le sujet, est interdit. Sont donc proscrits les recueils iconographiques sur quelque support que ce soit, ainsi que l'apport de tout objet extérieur manufacturé qui ne serait pas transformé durant l'épreuve ; ainsi les éléments formels, iconographiques ou textuels que le candidat souhaite intégrer à sa réalisation doivent obligatoirement donner lieu à une transformation plastique identifiable, pertinente et significative, ou être produits sur place à partir de matériaux bruts.

La présente note abroge la note de service n°2001-213 du 18 octobre 2001

Epreuve de Leçon de l'admission

Il est rappelé que l'épreuve de Leçon de l'Agrégation externe d'arts plastiques (admission) a été modifiée par l'arrêté du 13 juillet 2010, J.O. du 17 juillet 2010.

La durée de préparation (4heures), la durée totale de l'épreuve (une heure et quinze minutes), ainsi que son esprit général sont inchangés. « La Leçon est conçue à l'attention d'élèves du second cycle. Elle inclut une réflexion sur les ressources offertes par un partenariat structuré avec les professionnels des domaines artistique et culturel. La Leçon est suivie d'un entretien avec le jury ». La Leçon proprement dite dure 30mn.

La modification introduite par l'arrêté du 13 juillet 2010 (modifiant l'arrêté du 28 décembre 2009) porte sur l'entretien. Celui-ci en effet comporte désormais deux parties. « La première (vingt-cinq minutes) prolonge le sujet de la leçon. La seconde (vingt minutes), immédiatement enchaînée, *développe une question touchant la connaissance réfléchie du contexte institutionnel et des conditions effectives d'un enseignement exercé en responsabilité* telle que définie par la première compétence de l'annexe I de l'arrêté du 19 décembre 2006. »

Cette question est remise au candidat au début de l'épreuve avec le sujet de la leçon. Figurant par écrit sur chaque sujet, *elle aura invariablement la forme suivante* : « Dans une situation d'enseignement effectif, quels problèmes l'approche du présent sujet vous paraîtrait-elle de nature à soulever ? »

Cette deuxième partie de l'entretien est notée sur 5.

PROGRAMMES EN VIGUEUR POUR LA SESSION 2012

1 – Programme de l'épreuve d'Esthétique et Sciences de l'Art, applicable sessions 2010, 2011 et 2012 : B.O. n° 6 du 25 juin 2009

« L'art et les arts »

Bibliographie :

Elle comprend un premier ensemble de 30 références/auteurs sources, d'où seront tirés les sujets des trois sessions, puis un ensemble de références complémentaires destinées à orienter le candidat dans sa préparation à l'épreuve.

Ouvrages-sources :

- Theodor Adorno, *l'Art et les arts*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002
- Theodor Adorno et Max Horkheimer, *La Dialectique de la raison* (chap., « La production industrielle de biens culturels »), Paris, Tel Gallimard, 1989
- Aristote, *Poétique*, Paris, Le Livre de poche, 1990
- Charles Baudelaire, Exposition universelle (1855), dans *Ecrits esthétiques*, Paris, 10/18, 1986, Richard Wagner et Tannhäuser à Paris (1861), in Charles, Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980.
- Hans Belting, *Le Chef d'Œuvre invisible*, Nîmes, éd. J. Chambon, 2003
- Pierre Bourdieu, *La distinction*, critique sociale du jugement, éd. de Minuit, 1979, post-scriptum, pp. 565-585
- Collectif : *Paragone : le parallèle des arts*, éd. Klincksieck, 1990
- D'Alembert, *Encyclopédie*, «Discours préliminaire», éd. G.F., I, 1986
- Denis Diderot, *Encyclopédie*, «Art», Paris, Garnier-Flammarion, I, 1986, pp. 247-257
- Nelson Goodman, *Langages de l'art*, ch. V, Nîmes, éd. J. Chambon, 1990.
- Nelson Goodman, chap. IV (« Quand y a-t-il de l'art ? »), dans *Manières de faire des mondes*, Nîmes, éd. J. Chambon, 1992
- Martin Heidegger, « L'Origine de l'œuvre d'art », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Tel Gallimard, 1986
- Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste : artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1993
- Hegel, *Cours d'esthétique*, Paris, Aubier, 1995-1997, trad. J.-P. Lefebvre et V. von Schenck, I, pp. 399-403 ; II, pp. 233- 260 ; III, pp. 233-260 ; pp. 3-33, pp. 120-145, pp. 204-220
- Wassily Kandinsky W., *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Folio Essais, 1991
- Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, §§ 4,14, 42-54
- Paul Oskar Kristeller, *Le Système moderne des arts*, Nîmes, J. Chambon, 1999
- *La forme poétique du monde*, Anthologie du romantisme allemand, Paris, José Corti, 2003
- Lessing, *Laocoon* (1766), Paris, Hermann, 2002
- Marcella Lista, *L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes*, Paris, Inha, 2006
- *L'Œuvre d'art totale*, collectif, Paris, Gallimard-Musée du Louvre, 2003
- *Les origines de l'abstraction. 1800-1914*, catalogue du Musée d'Orsay, Paris, R.M.N., 2003
- Jacqueline Lichtenstein dir., *La Peinture*, Paris, Larousse, 1995 : VII «Le parallèle des arts» ; X «Les genres picturaux».
- William Morris, *Contre l'art d'élite* (1877), Paris, Hermann, 1985, «Les arts mineurs», pp. 9-33
- Thomas Munro, *Les arts et leurs relations mutuelles*, éd. P.U.F., 1954.
- Roger Pouivet, *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation*, Bruxelles, La lettre volée, 2003
- Lee Rensselaer-W., *Ut pictura poesis*, Paris, Macula, 1991
- Georges Roques dir., *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, éd. J. Chambon, 2000
- Jean-Marie Schæffer, *L'art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 199-228.
- Richard Shusterman, *L'art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1991

Bibliographie complémentaire

- Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, éd. Klincksieck, 1992, trad. M. Jimenez
- Leon Battista Alberti, *De la peinture*, Paris, Macula Dédale, 1993, livre II, §§ 25-29, livre III, § 51-53
- Dominique Chateau, *Arts plastiques : archéologie d'une notion*, éd. J. Chambon, 1999

- Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch », « L'état de la culture », dans *Art et culture*, Paris, Macula, 1997
- Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989, 2e partie
- Erwin Panofsky, Galilée, critique d'art, trad. Nathalie Heinich, éd. Les Impressions nouvelles, 2001
- Julie Ramos, *Nostalgie de l'unité*. Paysage et musique dans la peinture de P. O. Runge et de C. D. Friedrich, Rennes, éd. P.U.R., 2008
- Léonard de Vinci, *Carnets*, Paris, Tel Gallimard, 1995, « Comparaison des arts », pp. 226-230.

2 – Programmes de l'épreuve d'Histoire de l'Art, applicables pour la session 2011

I – B.O. n° 6 du 25 juin 2009

Art et espace public de 1960 à nos jours

Bibliographie

Cette bibliographie est indicative et non prescriptive. En la proposant, le jury d'Histoire de l'art entend aider les candidats à élaborer une réflexion qui sera, au cours de la préparation du concours, enrichie de façon personnelle par des lectures complémentaires et l'analyse d'exemples significatifs.

- Daniel Abadie, Jean-Luc Daval, Charles Delloye, Michel Dresch, *L'Art et la ville, urbanisme et art contemporain*, Genève, Skira, 1990.
- Yves Aguilar, *Un art de fonctionnaires, le 1 % : introduction aux catégories esthétiques de l'État*, Nîmes, J. Chambon, 1998.
- Paul Ardenne, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation* (éd. revue), Paris, Flammarion, 2004.
- Marc Augé, *Non - lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- Penny Balkin Bach (dir.), *New Land Marks: public art, community, and the meaning of place*, Washington, Editions Ariel, 2001.
- Stephen Barber, *Projected Cities. Cinema and Urban Space*, London, Reaktion Books, 2002.
- Raul A. Barreneche, *Nouveaux musées*, Londres - Paris, Phaidon, 2005.
- Giorgia Bertolino, Francesca Comisso, Lisa Parola, Luisa Perlo, *Nuovi committenti. Arte contemporanea, società e spazio pubblico*, Milan, Silvana Editoriale, 2008.
- Casey Nelson Blake, *The Arts of Democracy: Art, Public Culture, and the State*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2007.
- Claudia Büttner, *Kunstprojekte_riem. Öffentliche Kunst für einen Münchner Stadtteil*, Wien, Springer, 2004.
- Jean-Luc Chalumeau, *L'Art dans la ville*, Paris, Cercle d'Art, 2000.
- Jean-Luc Chalumeau, *L'Art et la ville* (catalogue exposition, Sénat), Paris, Éd. Cercle d'art, 2005.
- Anne-Marie Charbonneaux et Norbert Hillaire (dir.), *Oeuvre et lieu : essais et documents*, Paris, Flammarion, 2002.
- Alain Charre (dir.), *Art et espace publics*, Givors, OMAC-Maison du Rhône, 1992.
- Philippe Chaudoir, *Discours et figures de l'espace public à travers les « arts de la rue »*. La ville en scène, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Collectif (Veduta - Biennale de Lyon), *L'art, le territoire*. Art, espace public, urbain, Lyon, Ed. du Certu, 2008.
- Collectif, *L'Art et la ville, art dans la vie : l'espace public vu par les artistes en France et à l'étranger depuis 10 ans* (catalogue exposition), Paris, Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, 1978.
- Collectif, *Monument et modernité à Paris : art, espace public et enjeux de mémoire, 1891-1996* (catalogue exposition, Espace Electra), Paris, Ed. Paris-musées, 1996.
- Collectif, *Paris ville lumière, projets d'artistes pour l'espace public parisien* (catalogue exposition, Espace Electra), Paris, Paris-musées, 1993.
- Collectif, PLOP, *Recent projects of the Public Art Fund*, Merrell London-New York, 2004
- Caroline Cros, Laurent Le Bon L., *L'art à ciel ouvert*. Commandes publiques en France, 1983-2007, Paris, Flammarion, 2008.
- André Ducret, *L'art dans l'espace public : une analyse sociologique*, Zürich, Seismo, 1994.
- Felix Duque, *Arte público y espacio político*, Madrid, Akal Ediciones, 2001.
- Monique Faux (dir.), *L'art renouvelle la ville* (exposition, Musée des monuments français), ParisUrbanisme et art contemporain, 1995.
- Sarah Gaventa, *New Public Spaces*, London, Mitchell Beazley, 2006.
- Geneviève Gentil, Philippe Poirrier, *La politique culturelle en débat : anthologie 1955-2005*, Paris, La Documentation française, 2006.

- Mel Gooding (dir.), *Public: Art: Space. A Decade of Public Art Commissions Agency, 1987-1997*, London, Merrell Holberton, 1998.
- Marienne Homiridis, Perrine Lacroix P., *L'art contemporain dans les espaces publics*. Territoire du Grand Lyon 1978/2008, Lyon, éd. La B.F.15, 2008.
- Christian Hundertmark (C100), *The art of rebellion, world of urban art activism*, Corte Madera, Gingko press, 2004.
- Thierry Jousse, Thierry Paquot (dir.), *La ville au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma - Ed. de l'Etoile, 2005.
- Sylvie Lagnier, *Sculpture et espace urbain en France, Histoire de l'instauration d'un dialogue, 1951-1992*, Paris, Editions l'Harmattan, 2001.
- Maud Le Floch (dir.), *Un élu, un artiste : Mission Repérage(s). 17 rencontres itinérantes pour une approche sensible de la ville*, Montpellier, éd. L'Entretiens, 2006.
- Stéphanie Lemoine, Julien Terral, *In situ*, un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours, Paris, Editions Alternatives, 2005.
- Fabrice Lextrait, Frédéric Kahn, *Nouveaux territoires de l'art* (colloque), Paris, Secrétariat d'État au patrimoine et à la décentralisation culturelle, 2005.
- Christoph Lindner, *Urban space and cityscapes: perspectives from modern and contemporary culture*, London, New York, Routledge, 2006.
- Ariella Masbouni (dir.), *Penser la ville par l'art contemporain*, Paris, Éd. de la Villette, 2004.
- Ariella Masbouni (dir.), *Penser la ville par la lumière*, Paris, Éd. de la Villette, 2003.
- Malcolm Miles, *Art, Space and the City*. Public art and urban futures, London, New York, Routledge, 1997.
- W. J. T. Mitchell, *Art and the Public Sphere*, Chicago, University of Chicago Press Journals, 1992.
- Larissa Noury, *La couleur dans la ville*, Paris, éd. Le Moniteur, 2008.
- Louise O'Reilly, Edward Allington, Simon Read et al., *Re Views: Artists And Public Space*, London, Black Dog Publishing, 2005.
- Bartolomeo Pietromarchi, *The (Un) common Place: Art, Public Space and Urban Aesthetics in Europe*, Barcelona, Fondazione Adriano Olivetti - Actar, 2005.
- Philippe Poirrier, *Société et culture en France depuis 1945*, Paris, Seuil, 1998.
- Paul-Louis Rinuy, *La sculpture commémorative dans l'espace public au XXe siècle*, Paris, Scéren CNDP, 2006.
- Denys Riout, *Le livre du graffiti*, Paris, éd. Alternatives, 1985.
- Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli, *Histoire culturelle de la France*, tome 4, Le temps des masses, Paris, Édition du Seuil, 1998.
- Jean-François Robic, Germain Roesz, *Sculptures trouvées*. Espace public et invention du regard, Paris, Editions l'Harmattan, 2003.
- Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention*. Art contemporain et argumentation esthétique, Paris, Gallimard, 1994.
- Christian Ruby, *L'art public, un art de vivre la ville*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001.
- Wolfgang Seitz, Vorfahrt. *Kunst im Spannungsfeld zwischen Privatheit und Öffentlichkeit* (Gebundene Ausgabe), Stuttgart, Arnoldsche Verlagsanstalt, 2006.
- Harriet F. Senie, *The Tilted Arc Controversy: Dangerous Precedent?*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.
- Harriet F. Senie, Webster S., *Critical issues in public art: content, context, and controversy*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1998.
- Michael Spens, *Paysages contemporains*, Paris, Phaidon Press Ltd., 2005.
- Marianne Ström, *Metro-art et metro-poles*, Paris, ACR Edition, 1994.
- John T. Young, *Contemporary public art in China: a photographic tour*, Seattle, University of Washington Press, 1999.

Écrits d'artistes

Un grand nombre de monographies, d'écrits, de livres d'entretiens ou de sites Internet d'artistes tels E. Pignon-Ernest, D. Buren, Jochen Gerz, etc., sont disponibles, par exemple :

- Jef Aérosol, VIP : very important pochoirs, Paris, éd. Alternatives, 2007.
- Gautier Bischoff, Julien Malland, Kapital, un an de graffiti à Paris, Paris, éd. Alternatives, 2000.
- Daniel Buren, Ponctuations, statue/sculpture, « 100 mots sans textes », Lyon mai 1980, Le Nouveau Musée, Lyon, novembre 1980.
- Daniel Buren, À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?, Paris, éd. Sens & Tonka, 1998.

- Thierry Laurent, Mots-clés pour Daniel Buren, éd. Au même titre, Paris, 2002
 - Didier Dauphin, Jacques Villeglé ou l'éclatement régénérant des signes, Paris, Archibooks, 2008
 - Gérard Durozoi, Jacques Villeglé : œuvres, écrits, entretiens, Paris, Hazan, 2008.
 - Michel Espagnon, Jean Gabaret V.L.P., Vive la peinture, Paris, Critères, 2003.
 - Jean Faucheur, Jusque là tout va bien !, Paris, éd. Critères, 2004.
 - Tom Finkelpearl, Dialogues in public art: interviews, Cambridge MA, MIT Press, 2000.
 - Christophe Genin, Miss.Tic, femme de l'être, Paris, éd. Les Impressions Nouvelles, 2008.
 - Invader, L'invasion de Paris, Paris, éd. Franck Slama, 2003.
 - Jérôme Mesnager, 20 ans qu'il court, Paris, Critères éd., 2002.
 - Renzo Piano, Richard Rogers, Du plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou, entretien avec Antoine Picon, -
 - Paris, Centre Georges-Pompidou, 1987.
 - Marcellin Pleyne M., Ernest Pignon-Ernest, L'homme habite poétiquement. Entretiens avec Ernest Pignon-Ernest, Arles, Actes sud, 2003.
 - Richard Serra, Écrits et entretiens : 1970-1989, Paris, D. Lelong éd., 1990.
 - Speedy Graphito, Fast culture, Paris, éd. Alternatives, 2008.
- Des textes littéraires tissant des liens entre écriture et espace public (notamment celui de la ville) peuvent aussi être utiles. Citons, parmi une multitude d'exemples :
- Georges Perec, Espèces d'espaces, Paris, Galilée, 1974.
 - Jacques Roubaud, La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains, Paris, Gallimard, 1999.
 - Raymond Bozier, Fenêtres sur le monde, Paris, Fayard, 2004.

2 - B.O. spécial n° 7 du 8 juillet 2010

Question d'histoire de l'art portant sur une période antérieure au XXe siècle valable pour les sessions 2011, 2012 et 2013 :

Peinture et narration de Duccio à Delacroix

Orientations bibliographiques

Sources

- Alberti, Leon Battista, La Peinture, trad. T. Golsenne et B. Prévost, revue par Y. Hersant, Paris, Le Seuil, 2004.
- Aristote, La Poétique, trad. B. Gernez, Paris, Les Belles Lettres, 1997.
- Baudelaire, Charles, Écrits esthétiques, UGE-10/18, 1986.
- Conférences de l'Académie royale, éd. J. Lichtenstein et C. Michel, Paris, ENS-BA, 2006-2010 (5 volumes).
- Delacroix, Eugène, Journal, Paris, Plon, 1996.
- Diderot, Denis, Salons, éd. M. Delon, Paris, Folio Gallimard, 2008.
- Léonard de Vinci, Traité de la peinture, éd. A. Chastel, Paris, Calmann-Lévy, 2003.
- Lessing, Gotthold Ephraim, Laocoon, trad. Courtin, Paris, Hermann, 1990.
- Poussin, Nicolas, Lettres et propos sur l'art, éd. A. Blunt, Paris, Hermann, 1964.
- Winckelmann, Johann Joachim, Histoire de l'art dans l'Antiquité, trad. D. Tassel, Paris, Librairie générale française, 2005.

Études

- Alpers, Svetlana, « Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation », New Literary History n° 8 (1976), p. 15-41.
- Alpers, Svetlana, L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVIIème siècle, trad. J. Chavy, Paris, Gallimard, 1990.
- Andrews, Lee, Story and Space in Renaissance Art. The Rebirth of Continuous Narrative, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Antoine, Jean- Philippe, « Mémoire, lieux et invention spatiale dans la peinture italienne des XIIIème et XIVème siècles » in id., Six rhapsodies froides sur le lieu, l'image et le souvenir, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 53-98.

- Arasse, Daniel, *Décors italiens de la Renaissance*, Paris, Hazan, 2009.
- Arasse, Daniel, *Histoires de peinture*, Paris, Folio Gallimard, 2006.
- Arasse, Daniel, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 1999.
- Belting, Hans, *L'Image et son public au Moyen Âge*, trad. F. Israel, Paris, Gérard Monfort, 1998.
- Bailey, Colin B., « Mythologie galante ou l'art ingénieux : les récits cachés dans la peinture mythologique en France au XVIIIème siècle », in S. Deswarte-Rosa (éd.), *À travers l'image, lecture iconographique et sens de l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 151-163.
- Bailey, Colin B., (éd.), *Les Amours des dieux. La peinture mythologique de Watteau à David*, Paris, RMN, 1991.
- Bailly, Jean-Christophe, *Le Champ mimétique*, Le Seuil, Paris, 2005.
- Barthes, Roland, « Diderot, Brecht, Eisenstein », in id., *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Points Seuil, 1982, p. 86-93.
- Barthes, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in id., *L'Aventure sémiologique*, Paris, Points Seuil, 1985, p. 167-206.
- Bonfait, Olivier (éd.), *La Description de l'œuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines*, Actes du colloque « La descrizione dell'opera d'arte : dal modello classico della ecphrasis umanistica alle sue variazioni contemporanee » (Rome, Villa Médicis, 13-15 juin 2001), Paris, Somogy - Académie de France à Rome, 2004.
- Bordes, Philippe et Michel, Régis (éds.), *Aux armes et aux arts ! Les arts de la révolution. 1789-1799*, Paris, Adam Biro, 1988.
- Brown, Christopher, *La Peinture de genre hollandaise au XVIIème siècle*, Paris, Vilo, 1984.
- Careri, Giovanni, *Gestes d'amour et de guerre. La Jérusalem délivrée, images et affects (XVIème-XVIIIème siècles)*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005.
- Collectif, *Les Années romantiques : la peinture française de 1815 à 1850*, Catalogue d'exposition, Musée des Beaux Arts, Grand Palais, Paris, RMN, 1995.
- Collectif, *L'Invention du sentiment. Aux sources du Romantisme*, Catalogue d'exposition Cité de la musique, Paris, Rmn, 2002.
- Crow, Thomas, « Classicism in crisis : Gros to Delacroix », in S. F. Eisenman (éd.), *Nineteenth Century Art : A Critical History*, Londres, Thames and Hudson, 1994, p. 51-77.
- Crow, Thomas, *La Peinture et son public en France au XVIIIème siècle*, Paris, Macula, 2000.
- Damisch, Hubert, *Le Jugement de Pâris*, Paris, Champs-Flammarion, 1997.
- Démoris, René, « Du texte au tableau : les avatars du lisible de Le Brun à Greuze », in P. Mourier-Casile et D. Moncond'huy (éds.), *Lisible/visible : problématiques, La licorne*, n° 23, 1992 (disponible sur Internet : <http://www.fabula.org/colloques/document608.php>).
- Didi-Huberman, Georges, « Puissance de la figure. Exégèse et visualité dans l'art chrétien », in id., *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007.
- Didi-Huberman, Georges, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Champs-Flammarion, 1992.
- Didi-Huberman, Georges, *Saint Georges et le dragon*, Paris, Adam Biro, 1994.
- Fortini Brown, Patricia, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1988.
- Francastel, Pierre, *La Figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967.
- Fried, Michael, *Le Réalisme de Courbet*, trad. M. Gautier, Paris, Gallimard, 1993 (pour l'avant-propos, p. 13-58).
- Fried, Michael, *La Place du spectateur*, trad. C. Brunet, Paris, Gallimard, 1990.
- Greenstein, Jack M., *Mantegna and Painting as Historical Narrative*, Chicago, Londres, Chicago University Press, 1992.
- Greimas, A. Julien, « Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », in id., *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 185-230.
- Kintzler, Catherine, « L'instant décisif dans la peinture : études sur Coypel, De Troy et David », in A. Boissière et C. Kintzler (éd.) *Musique et peinture. Penser la vision, penser l'audition*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2003 (disponible en version abrégée sur Internet : <http://www.mezetulle.net/article-28231876.html>).
- Lavin, Marilyn Aronberg, *The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1990.
- Lee, R. W., *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture. XVème-XVIIIème siècles*, trad. M. Brock, Paris, Macula, 1988.
- Laframboise, Alain et Siguret, Françoise (éditeurs.), *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*, Paris, Klincksieck, 1996.
- Lamblin, Bernard, *Peinture et temps*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1983.

- Lojkine, Stéphane, L'Oeil révolté. Les Salons de Diderot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2007.
- Marin, Louis, Détruire la peinture, Paris, Champs-Flammarion, 2008.
- Marin, Louis, Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento, Paris, Editions de l'EHESS, 2006.
- Marin, Louis, Sublime Poussin, Paris, Le Seuil, 1998.
- Marin, Louis, Des pouvoirs de l'image, Paris, Le Seuil, 1998.
- Marin, Louis, De la représentation, Paris, Hautes Études, Gallimard, Le Seuil, 1993.
- Panofsky, Erwin, Essais d'iconologie, trad. B. Teyssède, Paris, Gallimard, 1969.
- Puttfarken, Thomas, Titian and Tragic Painting, New Haven et Londres, Yale University Press, 2005.
- Prévost, Bertrand, La Peinture en actes. Gestes et manières dans l'Italie de la Renaissance, Arles, Actes Sud, 2007.
- Propp, Vladimir, Morphologie du conte, Paris, Points Seuil, 1970.
- Pupil, François, Le Style troubadour ou la nostalgie du bon vieux temps, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1985.
- Ringbom, Sixten, De l'icône à la scène narrative, trad. P. Joly et L. Milési, Paris, Gérard Monfort, 1997.
- Rosenblum, Robert, L'Art au XVIIIème siècle. Transformations et mutations, Paris, Gérard Monfort, 1989.
- Rosenthal, Léon, Du romantisme au réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848, Paris, Macula, 1987.
- Siguret, Françoise, L'Oeil surpris, perception et représentation dans la 1ère moitié du XVIIème siècle, Paris, Klincksieck, 1993.
- Thuillier, Jacques, « Temps et tableau : la théorie des "péripéties" dans la peinture française du XVIIème siècle », in Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964, Berlin, 1967, p. 191-206.
- Thuillier, Jacques et Laval, Denis, La Galerie des glaces. Chef d'œuvre retrouvé, Paris, Gallimard, 2007.
- Unglaub, Jonathan, Poussin and the Poetics of Painting. Pictorial Narrative and the Legacy of Tasso, New York, Cambridge University Press, 2006.
- Wajcman, Gérard, Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime, Paris, Verdier, 2004.
- Wirth, Jean, L'Image à l'époque gothique, Paris, Le Cerf, 2008.

Nota - Cette bibliographie n'est qu'indicative et non exhaustive. Elle ne dispense pas de consulter les monographies et catalogues d'exposition relatifs aux artistes concernés par le programme : Duccio, Giotto, Masaccio, Botticelli, Léonard, Titien, Michel-Ange, Caravage, Rubens, Rembrandt, Poussin, Watteau, Greuze, Tiepolo, David, Goya, Ingres, Géricault, Delacroix.

...

Le Bulletin Officiel peut être consulté directement sur le site :

<http://www.education.gouv.fr>

Les rapports des jurys de concours peuvent être consultés sur les sites :

<http://www.education.gouv.fr/siac>

<http://www.cndp.fr>

COMPOSITION DU JURY

Président :
GUÉRIN Michel Professeur des universités Aix-Marseille

Vice-président :
MOTRÉ Michel IA/IPR Aix-Marseille

Secrétaire générale :
GUILLOT Florence Aix-Marseille
Professeur certifié

Membres du jury :

ADAM Jean-Yves Bordeaux
Professeur agrégé

ARNAUD Jean Aix-Marseille
Maître de conférences des universités

ATTALI Jean Paris
Professeur des écoles d'architecture

BAUMANN Pierre Bordeaux
Maître de conférences des universités

BIOULES David Montpellier
Professeur agrégé

BOUCHÉ Sylvie Versailles
Professeur agrégé

BOURDOIS Cyril Montpellier
IA/IPR

BUIGNET Christine Toulouse
Maître de conférences des universités

CERISUELO Marc Aix-Marseille
Professeur des universités

CHANVILLARD Marie-Pierre Bordeaux
Professeur agrégé

CLÉVENOT Dominique Toulouse
Professeur des universités

COLLE-BALP Sabine Nice
Professeur agrégé

COUBETERGUES Philippe Paris
Professeur agrégé

COUTEAU Muriel Caen
Professeur d'École d'Art

DESCOTTES Ronan Caen
Professeur agrégé

DIEUZAYDE Louis Maître de conférences des universités	Aix-Marseille
ESCORNE Marie Professeur agrégé	Bordeaux
FILLIOT Philippe Professeur agrégé	Reims
FLOREN Charles Professeur agrégé	Aix-Marseille
GAIDET Françoise Professeur agrégé	Aix-Marseille
GALLISSOT Charles Professeur agrégé	Créteil
GATTINGER Katrin Maître de conférences des universités	Strasbourg
GATTINONI Christian Professeur à l'Ecole nationale de Photographie	Arles
GOLSENNE Thomas MCF – Villa Arson	Nice
GUILBÉRY Dominique Professeur agrégé	Nantes
HÉMERY Jean-Baptiste Maître-assistant d'Écoles d'architecture	Aix-Marseille
ISHKINAZI Christine Professeur agrégé	Aix-Marseille
JOLLY Geneviève Maître de conférences des universités	Strasbourg
LATHUILLE Lionel Professeur agrégé	Lyon
LE LANNOU Jean-Michel Professeur de Première Supérieure	Versailles
LE MORVAN-PERROT Isabelle Professeur agrégé	Limoges
LISSNER Alexandre Professeur agrégé	Reims
LITZLER Pierre Professeur des universités	Strasbourg
MOULIER Cédric Professeur agrégé	Versailles
ORTOLI Philippe Maître de conférences des universités	Corte

PANIER Eddie Maître de conférences des universités	Lille
PETREQUIN Anne Professeur agrégé (enseignement privé)	Lyon
PETROCCHI Stéphane Professeur agrégé	Nantes
PRÉVOST Bertrand Maître de conférences des universités	Bordeaux
RAGUEB René Professeur agrégé	Aix-Marseille
RAMBEAU Frédéric Maître de conférences des universités	Créteil
REKOW-FOND Lydie Professeur École d'art	Lyon
SERIEX Chantal Professeur agrégé	Montpellier
TALON-HUGON Carole Professeur des universités	Nice
TOUSSAINT Évelyne Professeur des universités	Bordeaux
VERHELST Michel Professeur de chaire supérieure	Paris
VIART Christophe Professeur des universités	Rennes
VILA Françoise Professeur agrégé	Montpellier
VITRÉ Nicole Professeur agrégé	Poitiers
WATTEAU Diane Maître de conférences des universités	Paris

ELEMENTS STATISTIQUES ET RESULTATS

Session 2012

Nombre de postes mis au concours 26

Nombre de candidats inscrits 685

Nombre de candidats présents à toutes les épreuves de l'admissibilité **301**

EPREUVES D'ADMISSIBILITÉ

Moyennes des présents Esthétique : 07,37 ; Histoire de l'art : 07,18 ; Pratique : 05,15

Moyennes des admissibles Esthétique : 10,63 ; Histoire de l'art : 10,43 ; Pratique : 09,85

Total moyennes des présents 06,21 (06,66 en 2011 et 05,85 en 2010)

Total moyennes des admissibles 10,19 (10,58 en 2011 et 10,16 en 2010)

Barre d'admissibilité 08,50 (09,25 en 2011 et 08,25 en 2010)

Nombre des candidats admissibles

Hommes 17

Femmes 42

Total 59 = 19,60% des présents (20,27% en 2011 ; 16,87% en 2010)

EPREUVES D'ADMISSION

Note la plus haute Leçon : 18 ; Soutenance : 19 ; Options : 19

Note la plus basse Leçon : 02 ; Soutenance : 01 ; Options : 04

Moyennes des présents Leçon : 08,80 ; Soutenance : 08,75 ; Options : 11,31

Moyennes des admis Leçon : 11,93 ; Soutenance : 11,85 ; Options : 13,15

Moyennes des options (Pr/Ad) Archi : 13,27 ; Ciné : 10,35 ; Photo : 11,53

Théâtre : 12 ; Arts appliqués : 09,14

Nombre de candidats présents 59

Moyenne des présents 09,40 (Admission) 09,74 (Admissibilité + Admission)

Moyenne des admis 12,20 (Admission) 11,59 (Admissibilité + Admission) ; (11,59 en 2011 et 12,81 en 2010)

Nombre des candidats admis

Hommes 7

Femmes 19

Total 26 (44,07% des présents ; 45,45% en 2011 et 39,02% en 2010)

Barre d'admission : **09,96** (10,61 en 2011 et 10,71 en 2010)

Remarques du président

La session 2012 de l'agrégation externe d'arts plastiques a vu l'augmentation significative des chiffres du concours : 26 postes en effet étaient mis au concours (contre 16 en 2010 et 20 en 2011), supposant naturellement un nombre plus important d'admissibles (59 contre 45 l'année précédente). Le nombre des candidats inscrits a crû également de façon spectaculaire : la seule considération de la progression des inscrits est éloquent (505 en 2011, 685 cette année, 740 inscrits au 1^{er} août pour la session 2013), mais ce phénomène est ambigu, car des inscrits aux présents il y a trop de déperdition de substance. Et ce phénomène paraît s'accroître, comme si nombre de candidats « virtuels » raisonnaient plus en termes de chances (au jeu) qu'en fonction d'une volonté arrêtée de se préparer sérieusement et méthodiquement.

Néanmoins, nous ne pouvons que nous réjouir de cette augmentation de postes ouverts qui renforce notre discipline. Certes, elle pose des difficultés particulières pour l'organisation et le déroulement des épreuves d'admission (dans les locaux de l'IUFM d'Aix-en-Provence), en termes de surfaces disponibles et d'installations adaptées : c'est pourquoi je tiens tout d'abord à remercier l'ensemble des responsables et des personnels (services du rectorat, administration et agents de l'IUFM, enseignants et surveillants, membres du jury) dont le dévouement et l'efficacité ont assuré le succès d'une session qui s'est déroulée sans incident et, quoique cette remarque puisse sembler de prime abord insolite, dans la bonne humeur, compatible avec la concentration du travail durant les réalisations plastiques (durée totale : 22h) et la tension des épreuves elles-mêmes.

Les éléments statistiques et les résultats montrent que, dans l'ensemble, le niveau est assez satisfaisant, puisque d'une session à l'autre, la moyenne des admissibles s'établit autour de 10 et celle des admis autour de 12. Ce qui frappe, là encore, c'est la faiblesse des écarts si l'on regarde les cinq dernières années ou, si l'on préfère, la stabilité d'un certain nombre de facteurs discriminants. Deux de ces facteurs sont négatifs : il s'agit d'abord de la décroissance considérable qui s'opère, on l'a dit, entre le nombre des inscrits et celui des présents (en 2011 : de 505 à 230 ; en 2012 : de 685 à 301), ensuite de la récurrente faiblesse de la moyenne des notes à l'épreuve de pratique de l'admissibilité pour les présents. Qu'en juge : 5,82 en 2008, 5,52 en 2009, 4,40 en 2010, 5,62 en 2011, 5,15 en 2012 (et même 3,58 en 2005). Je commenterai tout à l'heure ces moyennes, de 2 à 3, parfois 4 fois inférieures à celles des autres épreuves. D'autres facteurs, positifs eux, présentent également une certaine régularité. Dans la plupart des épreuves en effet, les candidats qui se sont préparés savent tirer parti de leurs connaissances et de leurs acquis méthodologiques et on constate que, les correcteurs utilisant toute l'échelle des notes, la sélection s'opère autant et plus en valorisant les qualités qu'en sanctionnant les défauts.

C'est bien l'essentiel du message à retenir, par exemple, du rapport de l'épreuve d'esthétique.

Certes, encore trop de copies indigentes tirent vers le bas, mais, outre le plaisir de se trouver parfois en présence d'une excellente copie (notée 17 ou 18), le jury se plaît à observer que beaucoup de copies, même maladroites, s'efforcent manifestement de répondre aux réquisits de la dissertation d'esthétique ou d'histoire de l'art. Mais, comme les deux commissions de jury l'expliquent à l'envi, la bonne volonté ne suffit pas. Les défauts repérés sont toujours les mêmes, en dépit de l'insistance que mettent les rapporteurs à rappeler ce qui est attendu et ce qui est à éviter. Pour condenser : ce qui est attendu et apprécié, c'est la capacité d'instaurer un questionnement et d'élaborer une problématique personnelle en l'étayant de références précises et pertinentes. Ce qui, à l'inverse, doit être évité : les généralités plaquées, sans rapport avec la question, la récitation mécanique de topos et la litanie d'exemples qui n'en sont pas, de poncifs et de stéréotypes. On ne saurait trop conseiller aux candidats de lire avec une attention scrupuleuse les remarques très détaillées et les consignes de méthode développées par les rapports d'épreuves en esthétique et en histoire de l'art. Faut-il enfin rappeler qu'une condition, non suffisante peut-être, mais en tout cas indispensable pour articuler des arguments et ordonner des connaissances est d'écrire une langue correcte. Ce qui est attendu du candidat, ce ne sont évidemment pas des « effets de style », mais d'une part la correction de la syntaxe et de l'orthographe, d'autre part la capacité de sélectionner les mots justes et d'écrire une langue suffisamment fluide pour épouser les nuances d'une pensée qui, de surcroît, doit intégrer une sensibilité particulière aux œuvres d'art et ne pas se contenter de considérations abstraites. Cette dernière caractéristique montre d'ailleurs la véritable spécificité (et aussi l'ambition, voire la difficulté) de notre concours, qui se situe à la confluence de compétences techno-pratiques et cognitives qu'il est difficile, pour un individu, de maîtriser avec un égal bonheur. C'est aussi ce qui fait son prix.

L'épreuve critique par excellence – celle où il est le plus difficile de se tirer d'affaire si l'on manque des savoir-faire du plasticien et de son habitus à transformer - j'allais écrire à « performer » - une pensée visuelle, c'est l'épreuve pratique de l'admissibilité, « réalisation bidimensionnelle mettant

en œuvre, précise le texte réglementaire, des moyens strictement graphiques pour répondre à un sujet à consignes précises ».

Un lot beaucoup trop important de travaux, au titre de cette épreuve graphique, échappe à tout critère d'évaluation, tant font défaut la maîtrise des moyens comme l'aptitude à répondre de manière singulière à une incitation en dominant (et donc subordonnant) la pure technique. A-t-on besoin d'ajouter que le débat n'est pas « originalité *versus* académisme », car la première doit avoir les moyens de sa liberté, tandis que le second confond ces seuls moyens avec la fin ? La vérité est simplement que de nombreux candidats ne pratiquent pas la « langue » des arts plastiques et n'ont pas réalisé que cet *idiome* était la condition de la réussite, non seulement à l'épreuve pratique de l'admissibilité, mais, au-delà, à un ensemble d'épreuves qui réclament, comme le soulignent avec force plusieurs rapports, une sensibilité aux œuvres et un sens de la forme ou de la Figure.

L'épreuve pratique de l'admission invitait les candidats à s'approprier l'idée-action de « faire paysage » à partir de l'incitation constituée par trois documents iconiques. Il fallait trouver le lien entre ces propositions visuelles et spatiales très singulières, montrer sa capacité à bâtir un projet et à affirmer un parti pris, à condition – on y revient toujours – de disposer des moyens de le défendre. Pourvu qu'ils ne puissent être pris gravement en défaut de flagrante insuffisance à cet égard, les candidats ont toujours intérêt de tenter une voie courageuse, d'éviter d'emprunter le pont-aux-ânes des solutions faciles ; certes, ils prennent un risque (celui même qui est inhérent sans doute à toute création), mais qu'ils se persuadent que le jury saura valoriser les manifestations d'indépendance, si elles sont servies par une clarté du propos (plastique), dont l'autre versant est la complexité effective de la proposition. À cet égard, il convient d'appeler l'attention des candidats sur le hiatus qui sépare la complication de la complexité. La première est confuse, elle va dans tous les sens à la fois sans en affirmer aucun, elle s'emmêle dans son propre serpentement, comme si elle se perdait en route dans ses méandres. La complexité, au contraire, ne peut déployer ses riches développements, ses circonvolutions et croisements qu'à la faveur d'un ferme ancrage dans l'unité : que celle-ci soit de forme, d'humeur (ou d'ambiance, de climat), de volonté conséquente (la ténacité d'un parti pris, le clair soulignement plastique d'une idée-force). Lire là-dessus *l'Essai sur le goût* de Montesquieu. Au moment de la soutenance, que le candidat, sous prétexte de donner des gages (des références) et de lever le voile sur le hors-champ de sa culture, ne se laisse pas entraîner à additionner des parrainages incompatibles ! Qu'il garde présent à l'esprit le souci de la cohérence et ne croie pas que l'accumulation de citations hétéroclites constituera un bon « soutien » de son travail ! C'est toujours l'indépendance d'esprit et de caractère qui doit avoir le dernier mot. Cela ne signifie en aucune façon la table rase et la « sauvagerie » d'un propos illusoirement autiste ; cela remet les choses dans le bon ordre : la culture vraie privilégie le discernement sur la gloutonnerie citationnelle. Il importe toujours et partout de choisir.

Quant à l'épreuve de leçon – si emblématique d'un concours qui a pour finalité de valider des compétences théoriques et pratiques (plastiques), mais aussi l'aptitude à « transformer » (c'est le propre de ce qu'on appelle la culture) pour « transmettre » – elle fait l'objet dans ce rapport d'une attention toute particulière et d'un examen très complet faisant justement la part et de l'artistique et du didactique, les deux se joignant dans la culture personnelle sous le signe de la réflexion comme de la sensibilité. J'invite les candidats à lire de très près les observations et les remarques critiques qui sont ici présentées afin de se préparer à cet exercice qui exige connaissances, méthode, jugement et donc distance (recul).

L'épreuve optionnelle d'entretien sans préparation permet aux candidats de se tourner vers une des cinq disciplines suivantes : architecture, arts appliqués, cinéma et vidéo, photographie, théâtre. Pour cette session, les 59 admissibles se sont ainsi répartis : architecture 15, arts appliqués 7, cinéma 20, photographie 15, théâtre 2. De bonnes (voire excellentes) prestations ont été enregistrées. La moyenne des notes d'option est plus élevée, ce qui n'empêche pas les commissions du jury d'utiliser toute l'échelle de la notation, encore une fois dans le but d'abord de récompenser ceux qui, plasticiens, ont su manifester un intérêt réel pour la discipline, ont fait la preuve de leurs connaissances et d'une sensibilité à une forme singulière des arts visuels. Cette épreuve d'option, nous le constatons avec satisfaction à chaque fois, joue pleinement son rôle et, si elle accorde un « plus » (qui peut être décisif) à un candidat préparé et par ailleurs bien placé, elle pénalise à l'autre extrémité un candidat en difficulté qui aurait peut-être pu se sauver s'il avait consenti à un minimum de préparation dans l'option où, par défaut sans doute, il s'est inscrit. Cela doit être occasion de rappeler que, dans une préparation réaliste d'un concours comme l'agrégation, tout compte, rien ne doit être laissé au hasard et que l'admission ne se « travaille » pas une fois acquise l'admissibilité.

ADMISSIBILITE

EPREUVE D'ESTHETIQUE ET SCIENCES DE L'ART

RAPPEL DU TEXTE RÉGLEMENTAIRE (BO n° 30 du 31 août 2000, arrêté du 10 juillet 2000).

Épreuve écrite d'esthétique et sciences de l'art : cette 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 (durée : six heures; coefficient 1,5).

Arrêté du 10 juillet 2000 (BO n° 30 du 31 août 2000) modifié par l'arrêté du 27 septembre 2002 (BO n° 40 du 31 octobre 2002).

SUJET

« A l'origine de l'art poétique dans son ensemble, il semble bien y avoir deux causes, toutes deux naturelles.

Imiter est en effet, dès leur enfance, une tendance naturelle aux hommes – et ils se différencient des autres animaux en ce qu'ils sont des êtres fort enclins à imiter et qu'ils commencent à apprendre à travers l'imitation – , comme la tendance commune à tous, de prendre plaisir aux représentations ; la preuve en est ce qui se passe dans les faits : nous prenons plaisir à contempler les images les plus exactes de choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, comme les formes d'animaux les plus méprisés et des cadavres. Une autre raison est qu'apprendre est un grand plaisir non seulement pour les philosophes, mais pareillement aussi pour les autres hommes – quoique les points communs entre eux soient peu nombreux à ce sujet. On se plaît en effet à regarder les images car leur contemplation apporte un enseignement et permet de se rendre compte de ce qu'est chaque chose, par exemple que ce portrait-là, c'est un tel ; car si l'on se trouve ne pas l'avoir vu auparavant, ce n'est pas en tant que représentation que ce portrait procurera le plaisir, mais en raison du fini dans l'exécution, de la couleur ou d'une autre cause de ce genre ».

Aristote, *Poétique* 1448 b.4-19 traduction Michel Magnien, Livre de Poche p 105-106.

Peut-on assigner aux arts une origine commune ?

Membres du jury :

Jean ATTALI, Charles FLOREN, Jean-Michel LE LANNOU, Alexandre LISSNER, Stéphane PETROCCHI, Frédéric RAMBEAU, Carole TALON-HUGON, Michel VERHELST

Rapport de jury

établi par Michel VERHELST

I. Quelques remarques préalables

Ce rapport reprend avec son ton propre les indications des années précédentes, qui demandent à être relues de près. Certes, et comme pour les autres épreuves, ce rapport se veut critique. Mais il se veut aussi résolument confiant et, voudrait d'abord être compris par les candidats non comme un pieux rituel universitaire et administratif, et l'habituelle ritournelle critique de circonstance, mais bien comme une défense et illustration de l'enseignement des arts plastiques, de son sens, de ses exigences, de ses enjeux, de ses défis. Certes l'épreuve est difficile. Mais un travail méthodique de préparation et le courage d'un véritable effort de réflexion « paient » : que les

candidats en soient convaincus. Le jury attend bien sûr des candidats de la netteté analytique, de la culture, mais aussi un engagement à la mesure de ce qu'ils auront à enseigner. Il attend que les candidats se débattent avec ce qui est aussi cette passion qui a déterminé le choix de leurs études : celle de l'aventure des formes, de celles qu'ils trouvent dans les œuvres, de celles qu'ils cherchent. Le jury attend donc non des plaquages de références, mais une réflexion intense qui se confronte à un texte et qui fait l'épreuve d'une difficulté essentielle à cette discipline qu'ils enseigneront. Autant dire que cette épreuve, même redoutable, est passionnante

Il s'agissait avec le concours de cette année de la dernière épreuve sur le thème « l'art et les arts ». L'extrait proposé dans le sujet provenait d'un texte au programme des plus classiques : le passage au début du livre I de la *Poétique* d'Aristote sur l'« imitation », texte fondamental et fondateur, mais qu'il importait non de vénérer, mais de reprendre à nouveaux frais. Une connaissance minimale était ici exigible ; mais plus qu'une connaissance érudite, ce texte demandait d'abord une attention discursive. Ce texte était assorti d'une question non moins classique : Peut-on assigner aux arts une origine commune ? Le sujet était donc tout sauf obscur et inaccessible

Beaucoup de copies ne furent pourtant pas au niveau des conditions techniques et minimales du concours. Si la moyenne des notes est de 7,37, 80 candidats ont une note inférieure à 6. Certes, comme toujours, il y eut quelques travaux indigents d'une page ou deux, d'autres exécrables et même « hors-niveau », sans exigence de pensée, de culture, ni même d'expression, d'autres encore qui oublient complètement le sujet posé au profit de généralités sur l'art et l'imitation, sans pertinence par rapport au sujet et en elles-mêmes. Mais trop de travaux apparemment plus consistants furent encore sur le mode de la récitation : certaines copies semblaient même reprendre des références tenant en dix pages de fiches sur le thème du programme et apprises par cœur : se succédaient ainsi quelques mots, parfois justes mais sans force de commentaire, sur Alberti, l'Abbé Batteux, Lessing, les Souliers de Van Gogh selon Heidegger, Adorno... Un étalage de références ne fait pas une dissertation et n'est qu'une manière de se défaire. Mais il y eut aussi nombre de travaux sérieux et finement informés qui ne se contentèrent pas de reprendre des bribes de savoir sur les auteurs, mais les discutèrent, et où les références furent employées non comme des fins, mais comme les moyens d'une véritable réflexion sur le sujet, moments d'une analyse et d'une argumentation effectives.

Cependant, outre ces premières remarques, la première réserve du jury concernant l'esprit de cette épreuve est d'avoir rencontré trop de copies qui se contentaient de satisfaire en toute extériorité, comme du « bout des doigts » ou de la raison, à un simple rituel scolaire. Trop de copies manquaient de souffle et, surtout, n'étaient pas « habitées », c'est-à-dire animées par cette double passion qui fait vivre l'enseignement des arts plastiques : cette passion des formes ; et d'autre part la passion de comprendre, de tirer au clair, essentielle à l'acte d'enseigner.

Mais parler de passion n'est évidemment pas écarter la rigueur. Celle-ci est au contraire la condition *sine qua non* d'un travail de dissertation, avec ce que cela implique d'exigence de vérité, entendue comme exigence de cohérence, et de vérité factuelle (mieux vaut ne pas confondre l'indication éditoriale du texte, 1448, avec sa date, comme cela est arrivé trop souvent). Ça n'est donc pas davantage faire appel à l'exaltation, à la *Schwärmerei* (enthousiasme exalté) dénoncée par Kant, à la profession de foi, comme si cela valait preuve ou argument. La passion renvoie plutôt ici à une certaine passion du commerce avec le monde et avec les œuvres, et manifeste une certaine capacité de pâtir, d'être touché et, dans le cas de cette dissertation, de se laisser affecter par la gravité et l'ampleur de ce qui est à penser, d'accepter d'être en proie à une difficulté et d'en débattre. L'une des exigences majeures de cette épreuve de dissertation est en effet d'affronter le sujet, et justement dans ce qu'il a d'embarrassant, de discutable, d'essentiellement problématique, quitte à en remettre en cause la formulation, et non pas, comme par exorcisme, de le diluer dans l'histoire des idées ou la récitation de cours si bons soient-ils. Par exemple pour le sujet même de cette épreuve « peut-on assigner aux arts une origine commune ? », plutôt que de s'en tenir à l'évidente multiplicité des arts et des œuvres comme si cela valait d'emblée réponse, il fallait au moins oser se poser la question : y a-t-il au fond et malgré tout, comme secrètement, une origine commune dans l'acte des artistes ? Dans le geste de Van Gogh reprenant le dessin académique (demandé à son frère) alors qu'il a déjà ouvert sa propre voie et dans le geste de chacun de nous se mettant à crayonner, à dessiner, à peindre, cherchant avec le crayon, le fusain, le pinceau, et découvrant dans ce qu'il fait autre chose que ce qu'il avait en tête ; n'y a-t-il pas une origine commune dans le geste de Miro le taiseux, celui de Picasso le touche-à-tout, et dans la pratique même du professeur d'arts plastiques. Et même, n'y en a-t-il pas une qui soit sourdement à l'œuvre dans l'expérience esthétique des créateurs comme des spectateurs ? D'où vient cette passion des formes, celles qu'on cherche à créer et celles qu'on cherche à comprendre ? Avant de récuser l'idée d'origine commune, il fallait au moins en envisager l'hypothèse. Beaucoup de copies se sont empressées de répondre négativement au sujet avant d'examiner pourquoi le problème se posait.

Bien sûr ce questionnement ne s'improvise pas le jour du concours. Beaucoup de copies n'ont ainsi pas « entendu » le sujet, inattentives qu'elles ont été au terme d' « origine ». Celles-ci ont d'abord réfléchi au problème d'une *union* des arts qui serait à faire et qui serait de l'ordre du but, de la finalité, de l'ultérieur, et non à celui d'une origine, terme qui indique une provenance ou une antécédence (même si celle-ci est encore à l'œuvre au présent). Ont ainsi été souvent évoquées les « correspondances » des effets entre les divers arts (Baudelaire), ou une réunion des divers arts en une œuvre d'art totale (le *Gesamtkunstwerk* de Wagner), voire ce vers quoi les arts iraient : l' « effrangement » comme moment historique (là où Adorno parle d'un mouvement immanent aux arts qui le conduit à dépasser ses limites). Mais le problème d'une origine commune, et donc de quelque chose de premier, d'originel, d'originaire, est différent de celui de ces arts que l'on essaie de mettre en rapport. Une autre source de difficulté a été d'immédiatement opposer l'idée d'origine commune et celle de diversité, sans prendre garde que pour Aristote, qui propose cette idée d'origine commune, la réflexion sur l'art poétique regroupe des arts différents. Quelques rares candidats ont évoqué la diversité des neuf Muses selon Hésiode et la tradition grecque, référence faite à un tableau de Poussin - *Le Parnasse, ou Apollon et les Muses* (tableau qui ne fut d'ailleurs pas analysé)-, mais en oubliant que précisément, elles ont une même origine et les mêmes parents : Mnemosyne, figure chthonienne du nocturne, de l'élémentaire, et figure de la mémoire (de quoi les arts aident-ils à faire mémoire ?) ; et Zeus, lumière et figure olympienne garante de l'ordre (avec quel ordre supérieur et quoi de « divin » l'art nous met-il en rapport ?). Un autre glissement de sens corollaire a alors été fatal, qui identifiait origine et uniformité. Mais l'exemple précédent montre bien qu'on peut avoir les mêmes parents sans être identiques et que l'origine commune des arts, au moins à titre d'hypothèse, ne signifie pas uniformité des arts. L'art a certes affaire à la particularité sensible. Mais cette spécificité sensible n'efface pas nécessairement cette origine qui, en tant qu'origine, et non simple début ou commencement, peut être encore à l'œuvre : ne peut-on donc penser quelque chose de commun entre les arts sans penser obligatoirement une identité d'expression ?

II. Rappel d'exigences de méthode qui sont décisives

Des critères de notation, rappelés chaque année dans le rapport et sur quoi s'accordent tous les correcteurs, sont les principes des corrections et délibérations. Le candidat doit impérativement les avoir en tête :

- 1/ l'élaboration d'une problématique claire et pertinente à partir de la question et du texte
- 2/ la mise en œuvre d'une démonstration personnelle, argumentée et convaincante
- 3/ la présence d'exemples artistiques bien exploités
- 4/ la connaissance de textes théoriques bien assimilés et non récités
- 5/ la rédaction, la qualité de la langue, de l'expression

1/ Elaboration d'une problématique claire et pertinente à partir de la question et du texte

Le candidat est jugé non à partir d'un thème général ou d'une avalanche de références sur le mode de l'allusion, et sans autre rapport le plus souvent qu'un vague fil chronologique, mais d'un texte précis et d'une question précise. Deux défauts sont alors rencontrés : celui de délaissier le texte dans la précision de sa logique, de ses thèmes, de ses termes. Rappelons la définition officielle de cette épreuve : « Epreuve écrite d'esthétique et de sciences de l'art : cette épreuve prend appui sur un document textuel assorti d'un sujet ». Cela implique une reprise précise et discuteuse des points essentiels du texte. L'autre défaut est de délaissier le sujet-question au profit de considérations générales sur le thème de l'année. Il faut que le travail de l'année sur le thème serve le travail sur le texte et le sujet-question, non l'inverse. Le jury regrette parfois que tant de savoir et de références ne servent finalement que peu ou pas. D'autre part, dans cet exercice, il ne s'agit pas de juxtaposer un commentaire et une dissertation, mais de construire un problème à partir de l'analyse et de la discussion du texte, quitte bien sûr à dépasser ensuite le texte ou le récuser. La construction du problème suppose une analyse précise et conceptuelle des termes du sujet et des termes essentiels du texte, que l'on retrouvera dans le développement selon les nécessités de l'argumentation et non ramassée en une juxtaposition formelle de définitions.

Tous les termes du sujet méritaient attention, mais d'abord celui d' « origine », dont on a vu qu'il a prêté à confusion. Il renvoie non pas à quelque chose d'ultérieur : conséquences, but (celui d'une union des arts par exemple), visée, *telos* (même si une origine peut servir une fin), mais à

quelque chose de premier, d'initial, même si cela continue à agir. Il n'est pas non plus réductible aux conditions ou aux contextes historiques, sociologiques, politiques, religieuses, « idéologiques ». Car la force de présence de ces réalisations artistiques déborde les contingences historiques. Même s'il y a de grandes différences entre la manière dont nous considérons une statue égyptienne au Louvre et la manière dont elle fut sculptée et regardée, entre ce que nous voyons des fresques de Lascaux et le sens qui leur fut donné quand elles furent peintes, entre les sculptures de Chartres que l'on révérait et priait et nous qui les admirons, quelque chose comme une mesure commune semble quand même demeurer pour le spectateur par delà des conditions historiques, culturelles... de création éminemment différentes. S'il existe des œuvres d'art du passé, il n'existe pas d'œuvres d'art passées. Peut-être y aurait-il quelque chose de commun dans les gestes des peintres de Lascaux et de Rodin. La notion d'origine ne serait pas non plus réductible à un point de départ historique, date, commencement, début, étape initiale, toujours dépassée par ce qui lui succède, si nous faisons l'hypothèse que quelque chose continue d'être alors à l'œuvre dans l'expérience que nous faisons de ces réalisations.

Nous ne pouvons nous attarder sur les autres termes du sujet dont il faut pourtant, à un moment ou un autre du développement, rendre raison. Le « commun » d'« origine commune » signifie-t-il uniformité, identité, ou quelque chose qui serait partagé malgré la multiplicité des voix / voies ? Il fallait être attentif à la force théorique de ce verbe, « assigner », terme juridique qui implique quelque chose d'incontestable et un geste de maîtrise : une décision s'impose, qui fait loi à une réalité impliquée. Mais précisément, le « peut-on » exprimait un doute : le théorique, le discursif peuvent-ils faire la loi dans le domaine de l'esthétique ? Le discursif, peut-être nécessaire, n'est-il pas toujours dépassé par l'expérience du créateur ou du spectateur ? Et la question du sujet s'adressait « à tous les arts », passés, d'aussi loin qu'ils remontent, et présents, dans leur diversité. Cet effort conceptuel intéresse aussi les termes ou concepts essentiels du texte, et donc cette notion d'« imitation » qui a fait sursauter et a souvent été écartée sans autre forme d'examen ; nous y reviendrons, plus bas, dans les d'éléments d'analyse et de réflexion sur le sujet.

Cette approche conceptuelle, d'abord effectuée, donne les moyens de construire une problématique par quoi l'introduction, conversion d'une question en un problème, doit commencer. Et nous avons là une définition de la dissertation : recherche d'une réponse fondée à une question comprise dans sa dimension problématique (tous les termes de cette définition sont importants et représentent autant de critères de correction). Cette introduction doit être concise, nerveuse, et ne pas multiplier les attendus et les définitions, qui n'interviendront que dans le développement à un moment ou un autre, selon les besoins de l'argumentation. Dans le travail de brouillon, ce n'est donc pas par elle qu'il faut commencer

2/ Mise en œuvre d'une démonstration argumentée, convaincante, personnelle

Dans une dissertation il faut savoir questionner, maîtriser l'analyse conceptuelle des termes rencontrés, ce que nous venons d'envisager, organiser une pensée c'est-à-dire une logique argumentative. Le souci argumentatif est ici capital. Quelle que soit la thèse finale que le travail doit viser à établir, le candidat est jugé sur la ligne argumentative et la netteté dans la ligne générale comme d'ailleurs dans l'explication de détail. Il ne faut pas commencer la rédaction au propre sans avoir clairement en tête cette thèse finale en point de mire. « *De quoi veut-on convaincre le lecteur ?* » est une question que le candidat ne peut pas ne pas se poser. La dissertation doit témoigner d'une recherche d'emblée orientée par la réponse qui sera finalement donnée. Il faut prendre en considération les conséquences, les enjeux de ce que l'on avance, et ne pas passer d'une idée à l'autre, d'une référence à l'autre sans tirer des conséquences de ce qui est avancé. Il faut encore être capable de quelque vigueur personnelle dans la réflexion, ce qui ne veut pas dire en rester à l'opinion, la conviction, la profession de foi. Qu'une réflexion soit personnelle ne signifie pas qu'elle soit strictement individuelle. Il faut enfin maîtriser les références tant en histoire de l'art qu'en philosophie ; notons à cet égard que dans une « composition d'esthétique et sciences de l'art », selon les termes officiels qualifiant l'épreuve, l'histoire de l'art ne peut être en tant que telle le fil de la réflexion

Parler de références, c'est aborder un des défauts majeurs de cette épreuve : trop de copies en restent à la reprise liturgique de généralités, de soi-disant « connaissances », bribes de cours sur le thème du programme « l'art et les arts », et même minuscules bribes de doctrines en forme de fiches préfabriquées. D'où des remarques éparses, mal développées, mal dominées, sans unité analytique et argumentative qui ne parviennent ni à éclairer et discuter le texte proposé, ni à servir le sujet-question. Ainsi de ces panoramas historiques sur l'histoire de l'art et de l'esthétique, sans rapport explicite au sujet-question et au texte : 1/ l'art jusqu'à Kant, comme manifestation d'un ordre, d'un sens, d'une vérité ; 2/ l'art par rapport au sujet.

Le corollaire de ce défaut fut souvent le caractère jargonnant et « magique » de cette reprise d'informations, et le ton, péremptoire, parfois grandiloquent. Cela finit par prendre des allures de véritable sabir théorique (dans la reprise non dominée de propos théoriques) et/ou de « langue de bois », de « politiquement correct » au plan esthétique : la révolte contre la convention est alors illustrée par des généralités sans force et réduites à des propos convenus sur Duchamp (plus ou moins bien orthographié), Ben, Sophie Caille, Flexus (sic)... Or les auteurs dans une dissertation sont toujours un moyen, jamais une fin, et en tout cas pas un argument d'autorité. Le problème n'est pas d'être préparé et informé et d'avoir des références. Heureux, ceux qui ont pu être préparés méthodiquement à cette épreuve ! Le problème est de reprendre de façon incantatoire et magique des formules, et parfois de manière sentencieuse et prétentieuse, comme si énoncer des formules clinquantes et brandir Duchamp ou Deleuze revenait à analyser. Car telle est bien la magie : croire à l'efficacité des signes que l'on brandit, comme si le signe valait la présence de ce dont il est signe. L'afflux des références, philosophiques ou esthétiques, ne fait pas argument. Et la rigoureuse attention au texte et au sujet peut permettre d'éviter de se laisser emporter par les références

3/ Présence d'exemples artistiques bien exploités

L'intitulé officiel de l'épreuve parle d'épreuve d'« esthétique et sciences de l'art ». Cette notion de science implique donc bien des connaissances précises, fines, et non des allusions, des approximations, des références entendues. Or, dans les copies, des exemples artistiques reviennent sans jamais le début d'une remarque précise sur la facture, la construction, la manière dont les formes servent ou non l'idée invoquée, et sans jamais être commentés. *La Raie* de Chardin et *Le Bœuf écorché* de Rembrandt deviennent ainsi des clichés comme le sont l'évocation de *La Joconde* ou *Guernica* chez les élèves du secondaire, voire l'occasion de contre-sens. Concernant l'imitation, on parle de réalisme des statues des dieux grecs ou des *Ambassadeurs* d'Holbein, sans mention aucune de l'anamorphose ; et *La Leçon d'anatomie du Docteur Tulp* de Rembrandt devient un document d'apprentissage médical. Une référence n'est pas un fait qu'on assène comme on assène un coup. Et il n'y a pas d'exemple sans encadrement théorique, c'est-à-dire l'idée dont il y a exemple, la présentation de l'exemple, le commentaire. Car comment ne rien dire de ces grandes œuvres invoquées : *La Récolte de la manne* de Poussin, *La Mort de la Vierge* du Caravage, *Le Christ mort* de Mantegna, *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix... qui sont citées comme en passant. Notons qu'il est bon d'indiquer le lieu d'exposition, ce que nous ne pouvons faire ici. Il ne faut donc pas multiplier les références allusives et autres citations comme on se paie de fausse monnaie. Il faut au contraire prendre le risque de penser les œuvres, de penser avec les œuvres. Tel est l'esprit de l'épreuve et le jury attend ce rapport intense aux œuvres.

4/ Connaissance de textes théoriques bien assimilés et non récités

Une bibliographie qui sert le thème au programme est proposée tous les trois ans et comprend, notamment des ouvrages d'esthétique, des écrits d'artistes, des textes critiques. Les grands textes fondateurs proposés dans cette bibliographie sont supposés connus. Mais aucune référence obligée n'est requise dans le traitement des sujets, ce qui ne veut pas dire qu'il ne faille rien connaître de précis et s'en tenir à quelques noms propres valant étiquette : par exemple les étiquettes Goodman, Deleuze... Une dissertation ne se fait pas à coups de sous-entendus. Notons aussi que toujours le titre des œuvres impliquées doit être impérativement mentionné : c'est une règle universitaire. Les remarques précédentes doivent avoir bien fait comprendre que ces références doivent servir le sujet, l'explication du texte, sa discussion, et l'établissement d'une thèse finale.

5/ Rédaction, qualité de la langue, de l'expression

Dans de trop nombreuses copies, la langue (orthographe, expression, syntaxe), s'avère singulièrement défailante. Il ne s'agit pas pour le jury d'une plainte rituelle. Car cela fait problème pour de futurs professeurs. Seront-ils de ces enseignants qui sèment de fautes d'orthographe les bulletins d'élèves ? La correction de la langue est une politesse de l'écriture et une marque de respect du correcteur ou de l'élève. Ce n'est pas là faire preuve de fétichisme linguistique. Ces futurs professeurs, même s'ils courent l'aventure d'autres formes de langage, seront les gardiens de la langue commune non seulement pour transmettre au plus grand nombre le meilleur d'un héritage et mettre en œuvre un espace commun de réflexion, mais aussi pour servir cette part discursive accompagnant nécessairement l'enseignement des arts plastiques. Comment penser avec précision dans une langue approximative ? Le laisser-aller dans la langue va de pair avec l'approximation dans la pensée. Il devrait être évident pour des étudiants d'arts plastiques qu'« y mettre les formes » n'est pas une simple formalité à laquelle on sacrifierait sans qu'il y ait de sens à lui accorder. Ajoutons que cette épreuve étant rédigée, il vaut mieux éviter les schémas ou autres dessins.

Il y a donc cinq critères de correction et d'évaluation. Mais il y a une unité de ces cinq critères : l'esprit de l'épreuve, c'est-à-dire ce sérieux dissertatif qui conjugue le questionnement critique, la culture, la qualité de l'analyse, l'intensité réflexive, l'engagement et, à la fois, la rigueur et passion.

III. Quelques éléments d'analyse et de réflexion sur le sujet

Le sujet proposé n'appelait, comme il est de règle, aucun traitement obligé et déterminé à l'avance. Les candidats doivent savoir qu'un sujet n'est jamais une question de cours et que leur liberté subsiste pleine et entière : à eux de trouver une manière de l'aborder et de le problématiser ; à eux de mobiliser telle ou telle référence, tel ou tel exemple. Mais à deux conditions : que la réflexion soit ordonnée et mette en place une progression dans l'analyse ; et que le candidat, voulant établir par voie argumentative une thèse et une réponse précises, ne veuille pas faire mémoire de tout ce qu'il a appris, mais procède à une sélection de ce qu'il sait. Ce sujet impliquait plusieurs pistes possibles, mais qui toutes devaient partir d'un questionnement serré des termes du sujet, étant entendu que cette approche analytique des termes pouvait être reprise, corrigée, reconstruite au cours du devoir et qu'il fallait alors mettre en rapport ces différents sens, les articuler. Ces lignes, qui corrigent ou précisent des points rencontrés dans des copies, ne sont pourtant pas formellement un corrigé : elles indiquent des possibilités de réflexion, non une thèse ou des directions de pensée à suivre nécessairement

1. La réponse d'Aristote : un désir mimétique premier, origine de tout art et qui est une passion de la mise en forme

Remarque méthodologique : le texte n'est pas un prétexte et la réponse d'Aristote est ici à prendre au sérieux et non pas à rejeter au nom de préjugés immédiats sur l'imitation. Il faut donc essayer d'envisager le texte non comme une curiosité historique et dépassée, mais comme quelque chose qui peut encore aider à penser le problème de l'art aujourd'hui, même si ce texte sera ensuite critiqué.

A/ Pourquoi cette expression d' « origine commune » fait-elle problème ?

Certes, et la plupart des candidats y ont-ils fait allusion, la multiplicité vivante et irréductible des arts, des œuvres, des prestations, semble d'abord déjouer l'hypothèse d'une origine commune à tous les arts. En effet, l'art n'est pas une simple idée qui, dans son abstraction même, ouvrirait à l'universalité : il n'existe que dans les arts et dans les œuvres, soit dans la particularité sensible, dans cette donation sensible. Ainsi des penseurs aux philosophies pourtant différentes, ont-ils organisé leur système des beaux-arts selon la différence des matières travaillées. Soit pour envisager leurs rapports possibles : ainsi Hegel. Soit pour distinguer radicalement : Lessing, pour qui chaque art, étant donné son medium, possède ses qualités propres, refuse l'assujettissement de la peinture à la littérature ; ou Gouhier qui, dans *Le Théâtre et les arts à deux temps*, distingue les arts où l'existence de l'œuvre coïncide avec sa création (peinture, sculpture) et ceux où l'existence de l'œuvre requiert un second temps (théâtre, musique, chorégraphie). C'est cette même remarque sur l'effectivité sensible des arts qui pousse Hans Belting (*L'Histoire de l'art est-elle finie ?*) à renoncer à la nostalgie des grandes théories unitaires pour faire droit à la dimension plurielle, fragmentaire, voire contradictoire de l'art, et revenir aux œuvres

De fait, comment assigner une origine commune aux différents beaux-arts, au septième art, au huitième art, aux papiers collés, aux ready-mades, aux installations, au body art, au street art..., voire à la corrida si, comme pour Francis Wolff, celle-ci est un art et répond à l'exigence fondamentale de tout art humain : mettre en forme une matière (*Philosophie de la corrida*) ? Cette idée n'est-elle pas une manière de conjurer, d'exorciser ce qu'il peut y avoir d'incertain, de flottant, de non maîtrisé dans l'art ? Mais faut-il nécessairement penser cette hypothétique origine commune comme exclusive de toute diversité, de toute divergence ultérieure ? L'origine n'est pas l'identité. Reprenons l'exemple des Muses grecques. Certes elles sont neuf, et ayant les mêmes parents (Mnemosyne, figure de la mémoire, et Zeus, roi des dieux, garant de l'ordre, de la justice, du bien), elles auraient affaire à la même puissance de faire mémoire et à la même puissance de lumière ; et pourtant elles sont éminemment différentes, de Calliope à Thalie, d'Erato à Terpsichore... Ne peut-on pas penser qu'il y ait une origine commune des arts sans penser obligatoirement une identité d'expression ?

B/ Pour Aristote, dans ce texte, deux causes naturelles manifesteraient une origine commune à tous les arts dit poétiques : l'imitation et le plaisir d'apprendre

Cette multiplicité d'arts, Aristote le reconnaît justement : il les classe, les compare ; dans ce livre I de la *Poétique*, il analyse plus spécialement l'épopée et la tragédie, la comédie étant étudiée dans le livre II qui sera perdu. Ce qui ne l'empêche pas d'envisager une origine commune, aux différentes formes de *poiësis* étudiées par la *Poiêtikè*. Qu'est-ce que la *poiësis* ? Ce qui a trait à la production et qui amène à l'existence des choses « dont les principes d'existence résident dans celui qui fait et non dans la chose qui est faite ». Mais pourquoi produire ? Non par passion de s'exprimer, de délivrer quelque chose d'intime, de subjectif ; non à cause d'un génie particulier ou de talents. Mais deux causes universelles et qui qualifient tous les hommes, à la fois créateurs et spectateurs, sont ici invoquées. Ces deux causes sont naturelles : elles sont donc, en l'homme, l'effet de la nature, de sa dynamique propre. Et ces deux causes sont référées à l'imitation comme origine spécifique.

1/ L'art poétique, conséquence d'une tendance naturelle à tous les hommes : l'imitation

Les hommes se distinguent en effet des animaux non parce qu'ils imitent, mais parce qu'ils sont « fort enclins » à imiter. Dans son *Histoire des animaux*, Aristote donne des exemples d'imitation animale. Il y a à la fois un continuum de l'animal à l'homme, un enracinement naturel de ce qui est anthropologique, mais aussi une disposition propre à l'homme : c'est, dit ailleurs Aristote, « le plus mimétique » (*mimètikotaton*) des animaux, ce qu'il faudra sans doute mettre en rapport avec ce qui le distingue : le *logos*. Par l'imitation, l'homme s'humanise, se délivre de l'immédiateté naturelle, et apprend à faire et à être. Elle permet l'éducation la mise en œuvre de la socialité et la cohésion sociale. Elle est ce mode par lequel on accède à soi en se rapportant à ce qui est autre, en prenant modèle. On dira plus tard que l'homme conquiert son identité par identifications successives, l'identité étant alors définie comme ipséité et non mêmété (Ricoeur). L'imitation est aussi ce qui donne accès à la représentation et éduque aux modes de celle-ci. Le rapport des créateurs à leurs maîtres est ici décisif : on apprend à aimer la peinture dans les musées ; « un peintre n'est pas d'abord un homme qui aime les figures et les paysages : c'est d'abord un homme qui aime les tableaux » disait Malraux. Picasso, ce grand inventeur de formes, a admiré ses maîtres et toute sa vie s'est inspiré du Greco, de Zurbaran, Ribera, Poussin, Vélasquez, Goya... Mais jamais pourtant il n'a copié : ce point sera à reprendre pour bien comprendre cette notion d'imitation.

La preuve de cette tendance naturelle à l'imitation, c'est le plaisir pris et qui va jusqu'à prendre plaisir à la représentation de l'ignoble. Le plaisir n'est pas une cause, mais un effet : impossible d'invoquer ici l'hédonisme d'Aristote. Ce plaisir prouve que sont bien distingués la réalité, en elle-même insupportable, et le signe, ici l'imitation. Celle-ci rend supportable la vue de ce qui, dans la réalité, nous serait insupportable. On pourrait évoquer ici le théâtre grec, cet étrange devoir civique, et les concours de tragédie qui exposaient les spectateurs au pire, à l'insoutenable. Ou la formule célèbre de Boileau (*Art poétique*) : « Il n'est point de serpent, ni de monstre odieux, / Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux ». « Les Grecs allaient au théâtre pour entendre bien parler » dira même Nietzsche (*Le Gai savoir*). Même s'il y a surprise, inconfort, gêne, violence (Goya, Wim Delvoye), il peut y avoir un plaisir, qu'il faut bien qualifier d'esthétique. On peut prendre plaisir à la lecture de *La Charogne* de Baudelaire. Celui-ci voulait « faire de l'or avec de la boue ». Et des Fleurs naissent assurément du mal ; mais elles ne transforment pas le mal en fleur. La mimésis, ici entendue comme représentation, ne rend pas beau ce dont elle parle : vieilles, cheminées, charogne. Mais elle en fait de la poésie. Et nous permet aussi de regarder ce qu'autrement on ne regarderait pas en face : la mort. Le commentaire détaillé de *La Leçon d'anatomie du Docteur Tulp* de Rembrandt s'imposerait ici. Ou de la carcasse du *Bœuf écorché* d'où provient pourtant toute la lumière.

2/ Mais d'où vient précisément ce plaisir de l'imitation ? C'est qu'« apprendre est un grand plaisir »

Pascal s'affligeait (*Pensées*, B.134) : « Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux ». Délaissons pour l'instant ce terme de ressemblance » et constatons que pour Aristote, l'imitation permet d'apprendre, qu'elle dispose à la pensée et au savoir (*mathésis*), qu'elle apprend à « théoriser » (la *theôria* concernant ce que voit l'âme), à « se rendre compte » dit le texte, à exercer de manière déductive le *logos*. C'est d'abord le plaisir de reconnaître, de mettre en rapport des signes et le réel correspondant, de reconnaître ce dont il y a signe, ce plaisir n'étant pas seulement plaisir de la chose reconnue, mais celui de se savoir sachant. C'est aussi le plaisir de ce qui est imité, du « fini dans l'exécution », de la facture, apparemment distingué ici du plaisir de connaître ou reconnaître : l'on pourrait évoquer le bleu de Ph. de Champaigne, le rouge de Rubens / le jaune moiré du Titien...

Mais il y a bien conjonction d'un plaisir sensible et d'un plaisir intellectuel (*mathésis*) : tel est d'ailleurs le plaisir esthétique. L'art a alors un effet d'intelligibilité et devient une certaine modalité du connaître : il fait voir et comprendre. Où l'on retrouve Kundera (*L'Art du roman*) pour qui la seule

morale du roman, c'est la connaissance, le fait d'éclairer le monde de la vie, de prendre conscience, par delà les manichéismes et les simplismes, de la complexité et de l'ambiguïté du monde. Kant distinguait pourtant le jugement logique ou jugement de connaissance et le jugement esthétique ou jugement de goût : l'art donne certes à penser, mais non à connaître. Cette distinction contredit-elle Aristote ? Sans confondre les mondes de pensée de ces deux auteurs, avançons que pour Aristote il s'agit avec cette *mathêsis* permise par l'imitation non d'un savoir discursif, rationnel, fondé sur un partage des raisons et l'explication (nous pourrions même ajouter que l'expérience esthétique de l'œuvre est d'abord l'expérience d'un non-savoir), mais une manière de penser et de sentir qui est pourtant un savoir. C'est ainsi que pour Aristote, la poésie est plus philosophique que l'histoire. L'histoire s'en tient au particulier alors que la poésie nous fait accéder au général : les événements de la vie d'Achille (par exemple Achille bafouant le corps d'Hector) manifestent une vérité qui intéresse tous les hommes, comme si cette imitation, cette représentation, permettait de discerner à travers des situations fictives et des personnages fictifs, des essences, des Idées, épurées des manifestations accidentelles qui les accompagnent dans l'expérience courante.

C/ Comment comprendre l'imitation à quoi sont référées ces deux causes naturelles à « l'origine de l'art poétique dans son ensemble » ?

Mais qu'est-ce que l'imitation ? Nous avons parlé de ressemblance, de copie, de représentation. Il convient maintenant de préciser ce terme qui couvre ici un large registre et dont l'ambiguïté est structurelle, au point que nous parlerons désormais de *mimêsis*, terme que les candidats devaient d'ailleurs connaître. La *mimêsis* en effet peut être imitative ou pas, avoir une dimension « passive » de plaisir contemplatif et une dimension « active » de réalisation, concerner à la fois le créateur et le peintre du dimanche épris de reproduction exacte : Aristote ne choisit pas entre ces caractéristiques, et c'est important.

En effet, dimension « passive », la *mimêsis* peut se rapporter à la réceptivité, au plaisir de voir imiter ou de prendre goût à des représentations déjà faites ; mais, dimension « active », elle peut se rapporter également au fait d'imiter soi-même et de produire. D'autre part, la *mimêsis*, en un sens restreint et imitatif, peut signifier copie, duplication, reproduction, représentation ressemblante de ce qui est donné, déjà œuvré, effectué. C'est par exemple l'imitation enfantine, par quoi l'enfant apprend et qui, comme attention à ce qui est autre, est une première approche, un premier pas vers l'intelligibilité. « Ce que je n'ai pas dessiné, je ne l'ai pas vu » disait Goethe. C'est aussi le portrait qui vaut par l'original, la personne qu'on reconnaît. C'est encore le trompe-l'œil, le faux semblant. La *mimêsis*, en un sens plus général et en un sens non imitatif, non descriptif ne re-produit rien de donné, mais elle produit. Elle est invention de formes, représentation stylisée, mise en scène, création, pour signifier quelque chose du réel. Si les mythes, les statues grecques, les tragédies, la poésie, la musique, le jeu de la flûte et de la cithare relèvent de la *mimêsis*, ils ne sont en rien une copie conforme. Et le portrait intéresse non plus par la fidélité supposée à la personne représentée, mais comme expérience esthétique et méditative. Ce que dit Ricœur à propos de l'autoportrait « On devrait pouvoir dire "examen de peinture" comme on dit "examen de conscience" » (*Lectures III*) devrait pouvoir se dire à propos de tout portrait. Les peintures rupestres de Lascaux ou de la Grotte Chauvet sont non pas des copies, mais d'abord des inventions de formes et de couleurs. Qu'imité véritablement l'art sacré qui a trait à l'invisible ? Aristote échappe ici à la critique de l'imitation selon Hegel où celle-ci est caractérisée comme plaisir dérisoire de reproduire, « jeu présomptueux [...] toujours en retard sur la nature » et « caricature de la vie » qui ne dit rien de l'art (*Leçons d'esthétique*). Il y a même une supériorité de cette dimension non imitative qu'illustre le paradoxe de la représentation remarqué par Descartes dans la *Dioptrique* : une image n'a pas besoin de ressembler à ce dont elle est l'image pour le représenter, et même quelques traits suffisent pour suggérer « des forêts, des villes, des hommes, et même des batailles et des tempêtes » « Suivant les lois de la perspective », l'image est d'autant plus parfaite qu'elle ressemble moins (les parallèles qui se rejoignent pour figurer une route). Paradoxalement, un certain arrangement, un certain *muthos* dirait Aristote, permet ainsi d'être plus fidèle à l'idée, à la vérité, que le souci de l'exactitude. Par là, la *mimêsis* nous permet d'apprendre, de comprendre. Mais « réaliste », « hyperréaliste », « naturaliste »... toujours la *mimêsis* propose une réalité seconde, fait advenir quelque chose qui n'était pas.

Cette *mimêsis* qui serait à l'origine de tout art serait caractérisée par le plaisir sensible et intellectuel de la mise en forme, soit dans une reprise de ce qui est déjà donné, dans la copie ; soit dans l'expression stylisée d'une réalité reconstruite, réarrangée. Car la *mimêsis* n'est pas nécessairement d'ordre figuratif : ce geste de mise en forme vaut pour l'art abstrait. Mais toujours la *mimêsis* est tra-duction, trans-scription, ce qui suppose des médiations proprement techniques, qu'il s'agisse des calculs et schémas d'Alberti, de Piero della Francesca, de Léonard de Vinci ; des

« tablettes » de Brunelleschi (baptistère de Saint-Jean de Florence) ; des *Instructions pour la mesure, à la règle et au compas, des lignes, plans et corps solides* réunies par A. Dürer (Cf Le procédé du portillon ou celui du treillis dans *Le Dessinateur de la femme couchée*) ; de la boîte d'optique de Hoogstraten pour de savantes perspectives d'intérieur. Cette passion des formes n'est pas nécessairement désir de beauté à proprement parler, même s'il y a un souci esthétique : elle peut participer d'un désir d'être présent au monde en le représentant, en le donnant à « voir », en le dévoilant. De la *mimèsis* participe ainsi, à la Renaissance, la cartographie qui permet de se figurer un monde que jamais on ne verra comme tel. Ce rapport au monde n'est pas de l'ordre d'une contemplation dégagée, inactive, mais d'une participation active comme mise en œuvre de l'*a-léthéia*, de la vérité comme dé-voilement. La *mimèsis* comme passion de la mise en formes, de la composition, de la figuration, de la configuration, serait ainsi cette origine commune aux arts

Lorsque la *mimèsis* a trait aux passions humaines Aristote ajoute même que cette *mimèsis* a une force cathartique. Mais il faut ici écarter l'interprétation simpliste, trop souvent rencontrée, de la *catharsis* en termes de purgation, d'élimination, d'expulsion. Il y a certes une métaphore médicale, mais ce n'est qu'une comparaison. De quoi la représentation d'Œdipe, d'Antigone ou de Médée nous purgerait-elle ? Nous délivrerait-elle du destin, de la condition tragique de la vie ? Ou nous met-elle l'homme face à lui-même, face à l'obscur de sa condition ? La *catharsis* doit être pensée comme épure (stylisation) et purification par objectivation, distanciation. La *mimèsis* a une fonction théorétique : elle dispose à la pensée, au savoir. Cette fonction théorétique est aussi une fonction économique : cette alchimie cathartique par distanciation esthétique qui rend supportable la rencontre de ce que, dans la réalité, nous ne supporterions pas de voir. Le spectacle de la mort nous effraie moins que la mort elle-même. La *mimèsis* transforme, trans-pose en spectacle ce qui provoque horreur et terreur dans la vie réelle : le *pathos* n'est plus vécu, mais offert à l'observation. Telle est la force libératrice de l'extériorisation. Là encore la *mimèsis* permet le dépassement de l'immédiateté, ici émotionnelle, de penser ce qui s'offre à nous. Ce passage au symbolique est ainsi à l'origine des arts.

2. Cette thèse vaut-elle au-delà de la philosophie d'Aristote ?

A/ Aristote et sa conception de la nature

Il semble donc qu'Aristote assigne bel et bien aux arts une origine commune. Le verbe « assigner » fait pourtant difficulté qui implique une convention incontestable, un geste de maîtrise, une autorité intellectuelle. Aristote est moins péremptoire. Il prend en compte l'expérience même de la *mimèsis* et le plaisir, terme qui revient quatre fois dans le texte. Or le plaisir est pour lui signe de puissance et de l'exercice d'une force : il est essentiellement lié à l'activité, non qu'il en soit le but, mais il s'y ajoute par surcroît et la couronne. Mais quelle est donc cette activité que révèle le plaisir d'imiter ?

Reprenons une formule célèbre mais souvent mal comprise de la *Physique* d'Aristote : « l'art (« *technè* ») imite (« *mimētai* ») la nature ». Remarquons tout de suite qu'il est ici question de l'art et non de l'artiste (« *technitēs* »), même si cela passe par lui ; en tout cas il ne s'agit pas d'une intention individuelle ; et observons que ce qu'imité l'art, ce ne sont pas les choses naturelles (*ta phusika*), les fleurs, les arbres..., mais la nature même, la « *phusis* », qui est puissance de production, de surgissement, d'advenue à la lumière (« *phōs* » en grec a la même étymologie que « *phusis* »), à l'existence. La source commune des arts serait la *mimèsis* et celle-ci, imitant la nature, reprendrait sa dynamique de production. La *mimèsis* imite non les choses, mais le processus qui les a produites : elle participe de la créativité de la nature qui ne cesse d'engendrer dans le cadre ordonné et structuré d'un cosmos. L'homme est en proie à la nature, à son mouvement, à sa puissance et devient l'artisan de ce grand artisan qu'est la nature. Il ne s'agit pas d'une interprétation biologique, vitaliste. Cette origine est proprement métaphysique, même s'il s'agit ici d'une métaphysique de la nature. Celle-ci est la figure de ce Tout à quoi nous appartenons, de cette totalité à la fois physique et métaphysique. L'art est le mode d'être naturel de l'homme dans son rapport à ce qui est : le rapport à son milieu d'un vivant (*zōon*) un peu particulier et qui se distingue par le logos (*echon logon*).

B/ Cette passion de la forme n'est pas tributaire de la seule philosophie d'Aristote

Mais cette conception de l'origine de l'art s'inscrit dans une philosophie très particulière, qui implique une nature ordonnée, finalisée, elle-même partie d'un cosmos, d'un tout ordonné et beau, qui peut n'être pas partagée. Pour Nietzsche, par exemple, l'homme est exposé à une nature sans ordre ni sens, figure tragique d'un essentiel désordre métaphysique. Mais la force artiste résulte de deux forces jaillissant de cette nature (*Naissance de la tragédie*) : le dionysiaque, expression d'un jeu de forces premier et chaotique, où démesure et transgression balayent les limites et abolissent l'individuation ; et l'apollinien, autre pulsion artiste, qui fait échapper à l'informe par des

formes, des limites, des contours bien définis qui produisent de belles apparences. La création, conciliation des deux pulsions de la nature, est encore une passion, malgré l'effort et le labeur. Pour Kant (*Critique de la faculté de juger*), et le monde philosophique est ici tout autre, le génie, ce par quoi il y a proprement création, « est la disposition innée de l'esprit par laquelle la nature donne ses règles à l'art ». Le génie est cette fois en proie à la nature pensée non comme totalité métaphysique, mais comme ce qui en nous, dans le jeu même de notre esprit et de ses facultés, n'est pas liberté. Le génie est alors cette liberté de faire être de faire voir, entendre,... ce qui n'avait jamais été vu, entendu... ; soit la capacité de faire advenir un nouveau monde pictural, musical... Mais de cette liberté, le créateur n'est pas libre. Et cette action, la création, est une passion. Cette production de la liberté agit ici comme nature.

Là encore, et au-delà des différences de philosophie, est indiquée une origine qui est au-delà de toute maîtrise, ce à quoi acquiescerait Picasso : « La peinture est / plus forte que moi / elle me fait faire / ce qu'elle veut » (*Ecrits. Propos sur l'art*). « Et dire que je n'ai jamais pu faire un tableau. Je commence dans une idée, et puis ça devient tout autre chose » (id.). Les idées sont vite dépassées par ce qui suit dans la création : difficile de véritablement « assigner » une origine, nous y reviendrons. Avec Aristote, Nietzsche, Kant, nous avons trois mondes philosophiques, mais qui indiquent une origine de l'art qui déjoue toute maîtrise, même s'il n'y a pas d'art sans un long travail et des règles de travail. Ces diverses conceptions de la nature ne remettent pas en question cette passion de la forme impliquée par la notion de mimésis chez Aristote

C/ Cette origine, la mimésis : une passion de la forme qui implique une passion du réel

Reprenons l'analyse de la mimésis : elle n'est pas simplement expression d'une force plastique. Ce geste de mise en forme se fait par rapport à quelque chose d'autre, à une réalité que celle-ci soit copiée, figurée, stylisée, qu'il s'agisse de faire montre d'habileté, de dextérité dans la copie de la réalité empirique ou de manifester l'essentiel de ce qui se donne à voir, et qui ne correspond pas nécessairement à l'immédiateté empirique. La *mimésis* est un concept relatif par cette confrontation à une réalité autre, quelle qu'elle soit, qu'il s'agisse de représenter une réalité naturelle ou une réalité sacrée, invisible ; qu'il s'agisse de reprendre des croquis en atelier ou d'aller peindre sur le motif ; qu'il s'agisse pour Van Gogh d'exprimer les alentours de Saint-Rémy de Provence ou pour Cézanne, s'opposant aux impressionnistes, de donner forme géométrique et architecturale à la végétation, aux rochers et aux usines de L'Estaque. Certes cette confrontation avec le réel n'est pas objective et manifeste la réactivité propre du peintre, sa subjectivité. Mais le critère, c'est le réel, qui n'est pas un simple prétexte. Est-ce pourtant le dernier mot de toute entreprise artistique ? Celle-ci peut aussi être portée par un souci de l'expression de soi qui s'en tient au plus près du dynamisme vital dont le corps est porteur. L'art serait d'abord « libération d'une puissance de vie » Deleuze (*L'Abécédaire*). Ce souci semble souvent en finir avec la représentation et ses formes pour abolir la distance entre créateur et spectateur, entre acteur et public, entre le musée et la rue, et dépasser les notions d'œuvre et d'auteur. Cette hypothèse est peu apparue dans les copies : nous n'y reviendrons pas. Mais bien sûr plusieurs lignes de réflexion étaient ici possibles.

Cette passion du réel suppose d'abord une séparation. Un voile s'interpose entre nous et le réel, entre nous et nous-mêmes à cause des urgences pratiques de la vie, de l'action utile, du travail, et de la pesanteur des mots, dirait Bergson (*Le Rire*) : nous ne vivons pas à l'unisson avec ce qui est. D'où un effort de mise en présence, de connivence au-delà de nos habitudes, de nos idées, de nos mots, qui soit à la mesure de notre « durée intérieure ». Dans cette théorie de la création comme participation à « l'élan vital », nous retrouvons l'idée déjà rencontrée d'un homme en proie à ce qui le dépasse. Mais ce qui nous intéresse maintenant, c'est que c'est parce que le réel nous échappe qu'il y a art. Lévinas parle d'un « commerce avec l'obscur ». Dans ce texte (*Les Imprévus de l'histoire*. La réalité et son ombre), il s'oppose à une certaine tradition spéculative de l'art pour laquelle le sens ultime de ce dernier serait de manifester la vérité ou de révéler l'essence de l'être, que ce soit chez des poètes ou des penseurs aussi différents que Novalis, Schlegel, Hölderlin, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger : pour lui, « l'art n'appartient pas à l'ordre de la révélation » (id.). L'art est d'abord une réponse à cette expérience d'un réel qui nous touche et nous échappe ; mais cette réponse garde quelque chose de l'obscurité première. Elle est même, dit-il, « l'événement de l'obscurcissement ». Il y a ici une parenté avec la réflexion poétique de Saint-John Perse (Allocution pour le prix Nobel). Au-delà des oppositions classiques entre poésie et science, il met au jour une poétique commune à la discursivité scientifique et à « l'ellipse poétique » : le rapport à un mystère commun où dans « cette nuit originelle tâtonnent deux aveugles-nés, l'un équipé de l'outillage scientifique, l'autre assisté des seules fulgurations de l'intuition ». L'origine commune de cette poétique, entendue comme création, c'est la création de formes en réponse à l'informe de la nuit originelle, formes scientifiques ou artistiques. Mais la supériorité de la poésie, comme art littéraire cette fois, c'est non pas de dévoiler,

d'expliquer, mais de répondre à l'obscur sans l'effacer et d'être alors une mise en abyme de cette expérience de l'être. L'origine des arts est dans ce geste de création qui arrache des formes et des couleurs à l'obscurité et à l'informe. Ce geste de création est pour Malraux le trait d'union de tous les arts, et ce qui fait « l'éternité de l'art » : « Cette main dont les millénaires suivent le tremblement dans le crépuscule, tremble d'une des formes secrètes, et les plus hautes, de la force et de l'honneur d'être homme » (Finale de *La Création artistique*). Et il faut être attentif au geste de la main qui cherche avec un stylo, un crayon, un pinceau, de cette main dont Valéry dit qu'elle est « égale et rivale de l'esprit » : c'est le geste même de la *mimésis*. Dans tous les cas, au-delà des constructions spéculatives et des « philosophies différentes », l'homme se débat avec le sensible, le physique, pour des raisons métaphysiques : telle pourrait être cette origine commune des arts. Et l'art répond à cette passion du réel par la *technè*, cette disposition à produire accompagnée de règles qui dégage une forme d'une matière. Car « si grande artiste et même magicienne que soit l'imagination [...], il lui faut emprunter aux sens la matière de ses compositions » Kant (*Anthropologie d'un point de vue pragmatique*). Mais la forme appartient à l'imagination, cette grande bricoleuse qui combine, associe, transforme, réélabore, et dépasse le donné et les formes connues.

3. L'origine non comme assignation, geste théorique, mais comme quelque chose qui est toujours à l'œuvre dans l'expérience du créateur et du spectateur

A/ Il s'agit non pas d'assigner une origine, mais de faire l'expérience de cette origine

Cette origine commune des arts est moins affaire d'assignation théorique, expression qui fait difficulté, que d'expérience. L'art relève bien d'une expérience. Il y a des « sciences de l'art » comme le mentionne l'intitulé de cette épreuve, plus qu'une science de l'art. Certes Aristote parle de la *mimésis* comme *mathésis* ; mais celle-ci n'est pas un savoir absolu de l'art et qui pourrait faire l'économie de l'expérience. Et si, comme le dit Kant, l'art donne à penser plus qu'à connaître, cette pensée ne relève pas d'une intuition intellectuelle qui passerait l'entendement commun. Et récuser la *Schwärmerei* dans l'expérience esthétique n'est pas récuser la sensibilité. « Assigner » suppose une assurance qui ne tient pas compte de cette immaîtrise et de cette main qui « tremble » selon Malraux, à moins que l'on ait souhaité conjurer ce que l'art a d'incertain. Plus qu'une décision théorique, il s'agit d'étudier cette expérience esthétique.

Or cette expérience est aussi celle de la force toujours vivante de l'origine. L'on pourrait ici s'appuyer sur M. Blanchot : « « La pensée qu'à Lascaux nous assistons à la réelle naissance de l'art et qu'à sa naissance l'art se révèle tel qu'il pourra infiniment changer et incessamment se renouveler, mais non s'améliorer, voilà ce qui étonne, nous séduit et nous contente, car c'est ce que nous semblons attendre de l'art : que, dès sa naissance, il s'affirme et qu'il soit, chaque fois qu'il s'affirme, sa perpétuelle naissance » (La naissance de l'art, in *L'Amitié*). Ce dont nous faisons l'expérience avec l'art, c'est que quelque chose commence, ne passe pas, et toujours recommence. L'origine ne nous fait pas revenir en arrière, n'est pas le rapport à ce qui a été et l'expérience du passé, mais est toujours agissante, et donne force de présence à l'œuvre dans l'expérience esthétique. L'évolution historique, le changement de perception des œuvres n'effacent pas cette puissance d'origine. L'origine est un « historial » : elle ouvre à chaque fois une histoire. Ainsi pourrait s'expliquer la résistance de l'expérience esthétique chez Hegel. Certes, pour lui, un certain art serait « mort », celui dont la vérité est la religion ; l'attente religieuse à l'égard de l'art serait caduque ; l'art ne répondrait plus à sa plus haute destination, la vérité, l'absolu, soit les plus hautes attentes de l'esprit. Mais cette fin de l'art n'est pas une « mort » de l'art. Il garde sa force de présence, de présentation, de donation. L'art est chose du passé du point de vue philosophique, non du point de vue esthétique. Hegel, parlant des statues du Panthéon, parle des œuvres des Muses comme « de beaux fruits détachés de l'arbre » (*Phénoménologie de l'esprit*). Certes nous ne croyons plus à ces dieux, mais les fruits, ces œuvres, restent beaux, bien que détachés de l'arbre, de la sève, de ce qui leur avait donné vie. Ce qui resterait, ce serait l'art lui-même et la force de présence des œuvres.

B/ Ce que peut signifier cette expérience première, fondatrice, originelle

L'origine de l'art manifeste notre rapport au monde, dans un rapport sinon « dialectique », du moins de tension. Les hommes sont affrontés à un réel qui résiste, qui échappe. De là vient ce besoin de créer des formes, de donner sens en donnant forme. Selon Hegel (*Leçons d'esthétique*), l'homme prend conscience du monde et de lui, non seulement théoriquement, en pensant, mais pratiquement en changeant, transformant ce qui est, et en le marquant du « sceau de son intériorité ». La *mimésis* est la création d'une réalité seconde. Mais c'est une manière de « s'approprier », d'« apprivoiser » ce réel qui résistait. L'art est alors une médiation symbolique entre l'homme et le réel qui intensifie notre expérience du réel et permet de mieux le vivre. Il serait « culture » : il nous « ferait pousser », nous

grandirait, nous augmenterait. C'est ce que fait, pour Y. Bonnefoy, la littérature, mais à condition ensuite de « lever les yeux de son livre » (titre d'un chapitre de *Entretiens sur la poésie*), de regarder le monde, d'être au monde. Cette origine des arts comme expérience originelle nous permet de « retrouver un commerce avec le monde et une présence au monde plus vieux que l'intelligence » dit Merleau-Ponty (*Sens et non-sens*), d'être au monde, de participer au monde en créant. Où l'on retrouve le thème aristotélicien de la création comme participation à la dynamique de la nature. La *mimésis* est alors ce *muthos*, cette composition, cet assemblage (*sun-thésis*), cette « mise en intrigue » (Ricœur), cet arrangement qui réarrange notre rapport au réel, donne forme à notre expérience du monde. Si nous restituons au mot « *ethos* » son sens élémentaire qui est le fait d'habiter et si l'art est une manière de rendre le monde habitable (Nietzsche), de l'habiter c'est-à-dire de donner sens à ce lieu de manière sensible, l'origine des arts serait éthique.

Ainsi la question de l'origine serait non une question historique, mais bel et bien une question qui nous interrogerait sur les enjeux métaphysiques de l'art, « métaphysique » ne signifiant pas nécessairement idéalisme. Aussi bien, nous indique Adorno (*L'Art et les arts*), la passion du « méta », de cet « au-delà » à l'œuvre dans la méta-physique, est déjà à l'œuvre dans l'expérience esthétique : certes l'art n'est pas une idée et n'existe que dans les arts, ce que nous avons rencontré au début de ces remarques en faisant le constant de la pluralité irréductible des arts et des œuvres, ce qui nous poussait à nous demander si cela ne faisait pas obstacle à une possible origine commune des arts ; mais l'art est arrachement, dépassement ; il est irréductible à l'objet, à l'œuvre ; l'art est aussi ce qui dans les arts est au-delà de leur réalité empirique ; certes, il faut revenir aux œuvres ; mais le rapport à l'œuvre est toujours au-delà ce qui est donné immédiatement. Cette puissance du « méta » à l'œuvre dans l'expérience esthétique la déborde pourtant, puisque la métaphysique est ce rapport au réel qui toujours implique le Tout de la réalité et ce questionnement dans lequel le questionneur est lui-même pris dans la question (Heidegger. *Qu'est-ce que la métaphysique* et *Questions I*). Saint-John Perse formule d'une autre manière ce rapport de l'art et de la métaphysique : « Lorsque les philosophes eux-mêmes désertent le seuil métaphysique, il advient au poète de relever là le métaphysicien ; et c'est la poésie alors, non la philosophie, qui se révèle la vraie « fille de l'étonnement », selon l'expression du philosophe antique à qui elle fut la plus suspecte » (*op.cit.*).

C/ Conséquences : une origine commune qui peut permettre une communauté esthétique

Nous pouvons enfin penser que cette hypothèse d'une origine commune aux arts, cette passion des formes et ses enjeux métaphysiques, rend possible une communauté esthétique qui fait que nous ne sommes pas étrangers aux œuvres des autres et aux œuvres de génie, et qui fait que Salieri, au-delà des jalousies, sent immédiatement le génie de Mozart, en étant sensible à ce que pourtant il ne pourrait pas créer. Ainsi s'expliquerait l'« effroi du beau » et le fait que le beau nous touche si nous sommes sans génie créateur et même sans talent. Cette communauté esthétique fait encore que nous pouvons être sensibles à plusieurs arts, sans les pratiquer, et que, par l'œuvre, le créateur et le spectateur peuvent s'entendre. Car, si nous est commune cette passion de chercher en griffonnant, dessinant, avec le souci de composer, de construire, de faire advenir une réalité autre, et qui aboutit parfois à une création, cela rapproche, en droit au moins, créateurs et spectateurs, professeurs d'arts plastiques et élèves. Si, pour reprendre Aristote, imiter est naturel aux hommes, alors tous les hommes sont en droit sensibles à l'art poétique. Au-delà de sa conception de la nature, les analyses d'Aristote vont au-delà de ce que l'art classique a cru lui devoir et sont peut-être plus modernes qu'il n'y paraît. Cette origine commune, cette passion des formes et de la mise en formes pour ces « aveugles-nés » que nous sommes. (Saint-John Perse) participe peut-être de ce que Kant appelait le « sens commun esthétique » et de ce qui fait l'unité de tous les arts : un corps qui sent et qui pense, qui crée

Ces remarques ont d'abord posé quelques exigences de méthode, quelques recommandations correspondant à des défauts repérés dans des copies et qui peuvent être dominés durant les années de préparation au concours. Puis, sans prétendre à un quelconque corrigé ou rapport exhaustif, elles ont repris quelques riches pistes de réflexion qu'avaient ouvertes certains candidats. Le ton de ce rapport n'est donc pas, malgré les critiques, celui de la déploration, mais celui d'une confiance résolue dans les candidats et dans une discipline, les arts plastiques, auxquels candidats et correcteurs se doivent de faire honneur.

ADMISSIBILITÉ

ÉPREUVE D'HISTOIRE DE L'ART

Rappel du texte réglementaire : Arrêté du 10 juillet 2000 (B.O. n°30 du 31 août 2000), modifié par l'arrêté du 27 septembre 2002 (B.O. n° 40 du 31 octobre 2002).

Épreuve écrite d'histoire de l'art : un programme détermine tous les trois ans les questions sur lesquelles porte cette épreuve. L'une d'elles concerne les XXe et XXIe siècles, l'autre une période antérieure (durée 6 heures ; coefficient 1,5).

SUJET

Performance, happening, action : investir l'espace public des années 1960 à nos jours.

Membres du jury :

Pierre BAUMANN, Thomas GOLSENNE, Cédric MOULLIER, Bertrand PRÉVOST, Lydie REKOW-FOND, Chantal SERIEX, Evelyne TOUSSAINT, Diane WATTEAU

Rapport de jury

établi par Lydie REKOW-FOND et Diane WATTEAU

Ce rapport est conçu comme outil de travail pour les futurs candidats, tant du point de vue de la forme que du sens de la dissertation. Afin de bien mesurer ce qui est attendu, il est fondamental de prendre parallèlement en compte les précédents rapports de jury.

Les exigences du jury

L'épreuve écrite d'histoire de l'art permet au jury d'évaluer, en particulier, la maîtrise des connaissances et de la culture en histoire de l'art du (de la) futur(e) agrégé(e) ; il (elle) doit en témoigner en clarifiant sa pensée, en la structurant lisiblement, en l'articulant et en la transmettant de manière intelligible. Cette épreuve est donc l'occasion d'estimer les facultés du (de la) candidat(e) à articuler une trame historique relative au programme d'étude donné, c'est-à-dire à s'exprimer d'un *point de vue historique* : savoir situer et analyser les œuvres ou les artistes cités dans leurs contextes politique et intellectuel, autant qu'artistique. Le (la) candidat(e) peut valoriser son *regard esthétique* sur les œuvres ; il est attendu que des références qui ne ressortent pas directement de l'histoire de l'art soient également mises à profit pour affirmer une culture générale ouverte et une capacité à manipuler des notions et à élaborer des questionnements.

Il s'agit également de démontrer une aptitude à proposer et à formuler clairement une problématique, à faire appel à des concepts et à construire une argumentation logique en un devoir construit.

En outre, il est attendu une *lecture plasticienne* du sujet et de ses implications ; il est, en effet, indispensable de mettre en évidence la singularité d'une pensée analytique, nourrie d'une expérience plastique et sensible aux œuvres ; ceci révélera une culture authentiquement personnelle et engagée.

Bien évidemment, les exigences sont également formelles. Une copie doit être soignée, l'écriture lisible et le texte, sans fautes d'orthographe, se doit d'être bien rédigé. Les exemples convoqués nécessitent une analyse fine, intelligente, sensible selon divers paramètres (plastiques, historiques, esthétiques...) et l'identification des références doit être précise ; les noms propres d'artistes, ainsi que les titres des œuvres citées ne peuvent pas être déformés, approximatifs ou erronés (nom, titre souligné, date, localisation, technique, dimensions). Ces éléments d'appréciation entrent pour une part importante dans l'évaluation du devoir par le jury, qui y est très attentif.

Conseils aux futur(e)s candidat(e)s :

La construction d'un argumentaire doit être conduite avec l'engagement d'un auteur ; c'est vous qui pensez. Les problématiques suscitées par le sujet doivent être envisagées avec audace, sans écarter les doutes. Il faut concevoir cette épreuve comme une mise en perspective de vos

connaissances et de vos propres jugements au profit d'une argumentation qui envisage les problématiques dans leurs multiples aspects.

Il est conseillé de rompre avec la trop courante retranscription d'un cours, ce qui est loin de ce que l'on exige d'un agrégé. A ce niveau de concours, il est attendu des candidats qu'ils se soient forgé leur propre corpus de références, en plus de celui inculqué au cours de la formation ; le réemploi systématique de références convenues, « stéréotypées », que l'on retrouve d'un devoir à l'autre lasse et consterne le jury. En plus d'être pertinent et efficace, le choix des références devrait être original, singulier, personnel.

Il ressort que nous ne pouvons que conseiller la rigueur de la pensée assortie d'une liberté d'esprit. La singularité nécessaire pour réussir cette épreuve d'histoire de l'art ne se construit qu'au fil des études et d'une intense et longue préparation, car elle impose une solide culture historique et esthétique et le maniement de concepts.

Si le (la) candidat(e) l'estime nécessaire, des croquis peuvent éventuellement argumenter l'analyse écrite et s'articuler à la problématique engagée. Les croquis doivent être légendés ou titrés. S'ils sont de mauvaise qualité, ils nuiront à l'appréciation du devoir.

La dissertation d'histoire de l'art

Le niveau général des copies traduit le manque flagrant de préparation à la dissertation. Majoritairement, les candidats ne savent pas construire un plan solide qui soutienne leur réflexion et en articule la progression. Il faut revenir aux fondamentaux pour envisager cet exercice dans sa complexité. Tout sujet questionne, tout sujet est susceptible de développements contradictoires.

La plupart des candidats confondent l'énonciation du sujet (qu'ils paraphrasent) et la problématique. Si la première peut aider à délimiter un sujet, à le poser, la seconde le sonde de façon singulière et critique. C'est bien principalement cette dimension – de test et de tact, en un mot d'expérience authentique – qui manque à la majorité des devoirs.

La problématique, une fois posée, sert à envisager une question dans ses alternatives. Elle aide ensuite à mener une réflexion, qui a pu germer dans le doute ; au cours du développement, elle fait apparaître des articulations entre le sujet, les œuvres, les concepts et l'époque concernée. De la pertinence de la problématique et de l'articulation des idées et des exemples qui la font progresser dépend la qualité d'un devoir.

Les moins bonnes copies ne comportent pas de plan ; ce sont de longues énumérations d'actions artistiques, d'ailleurs rarement effectuées dans l'espace public. De nombreux candidats se sont laissés conduire par la facilité d'un plan assez banal et monotone, sans aucune motivation ni axe problématique. La chronologie a souvent guidé une partie de ces candidats (« des années 1960 à nos jours »). D'autres ont opté pour une suite de trois parties, sans conviction, ayant pour seules justifications les trois termes, « performance, happening, action », selon l'ordre indiqué dans le sujet. Si sa formulation pouvait conduire à une distinction terminologique, la dissociation contextuelle n'était pas le propos et devenait vite hors sujet. Il s'agissait moins de tenir une distinction nette entre les trois types d'actions, que de mesurer l'ampleur de l'expression « investir l'espace public », afin d'appréhender comment des actions artistiques avaient, ou pas, le pouvoir de transformer l'espace public. Les bons devoirs ont su envisager l'interaction entre actions artistiques et espace public.

A titre d'exemples, extraites de deux copies convaincantes, voici deux manières de poser une problématique à partir de ce sujet ; la première porte sur la question de la visibilité de l'acte artistique dans l'espace public :

C'est en deux temps que nous déroulons cette question du risque de la dissolution et de la perte des limites que font subir à l'art performance, action et happening. Tout d'abord, l'art s'étend. Sortir des lieux de l'art, c'est ouvrir celui-ci à un plus vaste champ de possibles. L'art ne se cantonne pas à une expérience isolée du quotidien, mais participe à la vie. Pourtant, perdre le balisage opéré par les lieux de l'art, c'est perdre son identification. Comment ce qui n'est pas l'art peut vivifier l'art ? Puis, ces événements éphémères laissent des traces. Sont-ils alors rendus à une pérennité classique ? Garder un témoignage (oral, photographique, vidéographique, etc...) n'est-ce pas perdre le caractère éphémère de l'intervention ? Quel est alors le statut des traces testimoniales de ces gestes éphémères dans l'espace public ? (...)

L'exemple suivant construit un axe problématique autour de l'interaction entre espace public, actions artistiques, artiste / spectateur et de leurs définitions :

(...) L'art au contact de l'espace public adopte des formes inédites ; tout autant que l'espace public, réciproquement, se définit au fil de ce qui se passe en son sein.

En premier lieu, il sera question de définir la notion d'espace public en regard de pratiques performatives. Ces dernières permettent-elles d'offrir une définition ? Dans quelles mesures et sous quelles formes s'engagent-elles à le faire ?

Dans un second temps, nous attacherons un intérêt certain à la dimension discursive des interventions artistiques (nous entendons celles qui impliquent le corps de l'artiste dans des actes performatifs). L'irruption du corps de l'artiste dans l'espace public et le message que délivre l'acte performatif ont-ils une réelle portée discursive ? Le débat ou l'opinion publique sont-ils des matériaux constitutifs de l'action artistique ?

Enfin, c'est aux acteurs de l'espace public, et particulièrement aux relations qu'ils établissent entre eux, que sera consacrée la dernière partie. Si l'artiste investit l'espace public, c'est avant tout par un contact direct qui s'établit entre le corps de l'artiste et les spectateurs. L'artiste s'adresse à « l'autre » et crée du relationnel. Quel rôle est accordé au public ? Selon quelles modalités l'œuvre artistique se réalise-t-elle ? Quel statut l'artiste a-t-il au sein de l'espace public ?

Toute l'argumentation s'appuie ensuite sur un choix d'exemples judicieux. Il ne suffit pas de citer, il s'agit d'analyser les œuvres et démarches choisies. L'articulation avec le champ théorique offre les ouvertures d'interprétation et de contextualisation nécessaires à tout enrichissement du développement.

Analyse du sujet – Écueils à éviter

L'écueil principal a été de ne pas distinguer les actions artistiques *autorisées* et réalisées avec la complicité d'une institution [commandes publiques (J. Gerz, *Questionnaire de Brême*, Brême, 1990-95 ; T. Hirschhorn, *Musée précaire Albinet*, Aubervilliers, 2004), manifestations artistiques (Orlan, *Le baiser de l'artiste*, Fiac, Paris, 1977 ; S. Calle, *Chambre avec vue*, Nuit Blanche Paris, 2002), expositions...] de celles effectuées en dehors des cautions traditionnelles, selon la seule gouverne de l'artiste (Y. Kusama, *Self Obliteration*, Brooklyn Bridge, New York, 17 mai 1968). Cette distinction permettait pourtant de générer du sens et d'axer clairement les intentions artistiques et politiques.

S'il est souvent sensé de consacrer une partie de l'introduction à la définition des termes du sujet, dans le cas présent, cette opération pouvait miner toutes tentatives d'éclaircissement et surtout faire perdre de vue la corrélation entre les trois éléments forts de son énoncé : actions / investir / espace public. Dès l'introduction, il fallait saisir leur réciprocité, le rapport au réel et à la présence (artiste, spectateur) qu'elle induit ; c'est ce qu'ont fait les meilleures copies en articulant d'emblée les trois entités. En revanche, un autre écueil consistait à développer une histoire de l'art dans l'espace public depuis 1960 et/ou celle de la performance ; beaucoup trop de copies se sont perdues dans l'énumération hors sujet et sans intérêt ici. S'il s'avérait être constructif d'évoquer l'art du monument, c'était pour illustrer comment il fut mis à l'index par certains artistes signifiant, par la performance, l'ampleur des problématiques du genre à l'époque contemporaine (Antony Gormley, *One and Other*, Londres, 2009).

Bien sûr, l'expression « espace public » méritait une mise au point. Il était possible d'aborder des notions connexes comme celles de lieu (Marc Augé), privé, intime, limites, territoire, mais en le ramenant assez vite à ce qu'il est, c'est-à-dire un « lieu pratiqué » (M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, 1990), un espace prioritairement de la cité (*polis*). Investi par l'art, cet espace est celui de la sociabilité, de la rencontre, de l'échange, des conflits, de l'émergence des opinions (J. Habermas, *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, 1962). Très vite la qualification d'espace public en tant que champ de liberté pouvait être posée. Ainsi, le potentiel *politique* suggéré par l'intitulé du sujet ne pouvait pas être écarté, d'autant plus qu'il s'agissait de saisir cet espace public à travers les attitudes artistiques qui considèrent la cité comme *espace d'intervention*. En ce sens, les supports médiatiques intéressaient le sujet (journaux, télévision, réseau internet ; F. Forest, *Space Media*, 1972 ; Apparitions télévisuelles de M. Laurette depuis 1993,...). Certes, le musée peut être juridiquement considéré comme un espace public, mais les limites temporelles posées par le sujet suggéraient que l'on évalue ce qu'il advint, à partir de 1960, de la situation de l'art et des postures artistiques, à une époque où tout change radicalement : contestations à l'égard des instances culturelles traditionnelles comme à l'égard des pouvoirs politiques et des conventions sociales ou religieuses. La copie d'un(e) candidat(e) plante brillamment le décor : « Le mot d'ordre 'agir' est immédiatement à inscrire comme fil conducteur, slogan des interventions artistiques dans les années 1960 avec l'émergence des mouvements de revendication raciale, féministe, ouvrière, estudiantine et de révolte politique. ». En effet, ces années revoient la définition de l'art avec le désir et le besoin de sortir de l'atelier, des galeries d'art et des musées pour des raisons idéologiques liées au contexte historique et culturel. L'espace public dont il est question dans le sujet, appréhendé « jusqu'à nos jours », couvre la notion de « production d'espace » du

sociologue H. Lefebvre (au milieu des années 60), et à l'instar des Situationnistes et de ce que l'on a appelé la *psychogéographie*, l'idée selon laquelle à de nouvelles relations sociales correspond nécessairement un nouvel espace, et vice-versa. Ceci aide à comprendre le travail des artistes contemporains (Y. Ono, *Map piece (dessiner une carte pour se perdre)*, 1962). Par conséquent, l'esthétique du tracé pédestre pouvait ouvrir quelques pistes pour appréhender des gestes minces ou minimaux telles les marches ou déambulations urbaines d'artistes ; ceux qui promènent des objets afin de définir l'expérience de l'arpenteur (F. Alÿs, *Magnetics shoes*, 1994, la Havane), ou ceux qui explorent le paysage (un espace public d'une autre sorte) et ramènent des traces photographiques de leurs parcours (H. Fulton). Mais il s'agit là d'une exploration sensible et perceptive de l'espace ouvert du paysage qui, si elle contribue au débat engagé sur les lieux pour l'art des débuts de la période, ne concerne qu'en périphérie notre sujet. Il fallait le remarquer et ne pas se dévoyer dans une explication du *Land Art*, comme trop de copies l'ont fait.

Pour le sujet, l'espace public est donc ce « hors cadre » où une autre modalité de l'expression artistique est visée, et ainsi d'autres formes impliquant d'autres perceptions, d'autres acteurs et d'autres fonctions pour l'œuvre.

Certes, la juxtaposition des trois types d'interventions artistiques, « performance, happening, actions », pouvait induire une différenciation, néanmoins, ce sujet ne l'autorisait guère. Il était mal venu de les soumettre à des définitions chronologiques, d'autant plus qu'à part le *happening* nettement décidé par Allan Kaprow en 1957 (même si le terme ne servait qu'à indiquer « quelque chose de spontané, quelque chose qui advient fortuitement », écrit l'artiste en 1966), les autres termes restent plutôt indéfinis, leur usage étant davantage théorique que chronologique. Ils résistent à toutes classifications, cette absence de frontière et le débordement des cadres en font un domaine particulièrement intéressant. Toutefois, quelques candidats ont su, à bon escient, replacer ces « actions » dans la filiation historique (Dada, Futurisme, Fluxus ou J. Pollock), sur quoi il était inutile de s'attarder. Dans le cadre de ce sujet, il fallait saisir que ces trois termes incluaient toutes prestations artistiques où l'artiste/acteur de l'action qui se déroule « ici et maintenant » occupe une place prépondérante. Il s'agissait de comprendre ces interventions d'artistes comme les modes d'expression les plus tangibles en raison de la présence incontournable de l'artiste lui-même – en dépit du fait que cette présence n'est pas toujours effective. C'est pourquoi, toutes les copies qui se sont beaucoup trop longuement attardées sur le *Street Art* sont restées hors sujet. Si cette expression artistique investit l'espace public, elle le fait au même titre qu'un objet d'art monumental.

On pouvait, en outre, s'attacher à distinguer diverses modalités d'actions et questionner leur statut : celles au cours desquelles le corps de l'artiste agit directement dans l'espace public, celles où des partenaires interviennent (acteurs, modèles), ou encore celles activées par le public. Il était alors important de rappeler que toutes doivent au théâtre, et en particulier au *Living Theater* (J. Beck et J. Molina, 1960) qui insufflait l'idée d'un abandon de la scène, du texte et du public pour une ouverture maximale sur la vie, sur l'espace dont il devient l'expression originelle, un espace social qui produit, performativement, une cartographie de l'existence où les rôles ne sont pas fixes. Dans cette logique artistique, le principe du spectateur contemplatif n'est plus opérant, au profit de la notion de contact et d'expérience.

Pourtant, la proximité, l'immédiateté, l'exigence de visibilité, la théâtralité... permettent d'appréhender un autre aspect du sujet : la relation à ce spectateur dans l'instant révèle la nature unique et exceptionnelle de ce qui se passe. Bien sûr, le corps est placé au centre de ces recherches artistiques. L'investissement de l'espace public par l'artiste – un espace qui n'est pas, *a priori*, le sien – provoque plusieurs types d'interrogations qui situent le potentiel discursif de ces actions : Quels cadres pour cet espace ? Quelles limites entre le public et le privé ? (Sanja Iveković, *Triangle*, Zagreb, 1979). Comment le passant aurait-il conscience d'assister à une action à caractère artistique dès lors que l'artiste agit *hors* du cadre qui lui est habituellement dévolu ? (Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation*, New York, 1977-80 ; B. Achour, *Aligneur de pigeons*, Paris, 1996 ; V. Acconci, *Following piece*, New York, 1969). Investir le quotidien, est-ce le perturber ? (A. Piper, *Catalysis*, New York, 1970-71). Peut-on parler de violence lorsque l'intervention s'impose sans autorisation ? (Valie Export, *Tapp und Tastkino*, Vienne, 1968 ; Le pique-nique des membres du groupe *Untel* devant le Grand Palais, Paris, 1975 ; O. Eliasson, *Untitled-Green river project*, Los Angeles, 1998). Pour être repérée, l'expression artistique n'est-elle pas contrainte de se fixer de nouvelles limites et l'artiste un nouveau statut ? (Ben, *Regardez moi, cela suffit*, Nice, 1962 ; K. Arnatt, *Trouser word piece*, Londres, 1972 ; D. Courbot, *Bonjour, je m'appelle Didier*, diverses villes, 1997-99). Quelle responsabilité pour l'artiste ? Laquelle pour le spectateur dès lors qu'il partage avec l'artiste le statut d'auteur ? S'investir est-il s'engager ? Les actions artistiques dans l'espace public sont aussi un outil idéologique permettant de véhiculer des idées, des positionnements sur les notions de communauté et de citoyenneté, et des engagements politiques (R.J. Galindo, *Who can remove the traces*, Guatemala, 2003 ; S. Sierra, 160

cm line tattooed on four persons, Salamanca (E) 2001 ; F. Alÿs, *Re-enactments*, Mexico, 2000 ; Duche, *Christ*, Rio de Janeiro, 2001). Il s'agit pour l'art de prendre part à la vie.

La volonté de certains artistes d'associer le large public dans des œuvres *participatives* et d'échange (F. Alÿs, *Trucque*, Mexico, 1999) reformule le sens donné à l'art vers l'événement réel comme œuvre, événement que constitue la rencontre d'un artiste avec un individu ou un groupe (Atelier Van Lieshout, *AVL Ville*, Rotterdam, 2001 ; Stalker, *Opération Ararat-Campo Boario*, Rome, 1999). Comment l'art *participatif* active-t-il la relation directe ? Investir l'espace public n'est-ce pas se confronter à l'altérité ? (G. Orozco, *Home run on 54th street at Moma*, New York, 2009). L'expérimentation de l'espace public, dans le sens d'une réappropriation, est au cœur de nombreuses démarches qui tentent de rester le plus étroitement possible en contact avec le public (GRAV, *Journée dans la rue*, Paris, 1966 ; Groupe ATSA, Montréal, fondé en 1997). S'agit-il de « faire œuvre ensemble » ? (J. Hubaut, *La place rouge*, Deauville, 1996). Si les rôles se conjuguent, l'artiste reste celui qui active, actionne, catalyse l'œuvre : « Être artiste aujourd'hui, c'est parler aux autres et les écouter en même temps », écrit Jan Swidzinski¹ en 1976.

Enfin, la question de la temporalité liée à l'instantanéité des événements artistiques devait être soulignée. Elle concerne également celle des restes matériels de ces interventions. Il était important de ne pas omettre cette dimension qui recouvre le principe de témoignage, d'expérience et de processus que ces œuvres travaillent. Très exceptionnels ont été les candidats à envisager le rôle de l'image pour le rendu public et pérenne d'une action. La difficulté majeure inhérente à ce sujet résidait dans le fait que l'on est amené à développer des analyses dans un champ d'expérimentations artistiques et esthétiques dont nous n'avons pas été témoins – à de très rares exceptions près. Trop rares sont les copies à avoir envisagé la qualité paradoxale de ces événements artistiques dans l'espace public, qui se déploient pour un public le plus souvent non averti, forcément restreint – voire inexistant – à un endroit donné, sur une durée extrêmement brève.

Le paradoxe est récurrent lorsque l'on est contraint d'envisager leur dimension fugace et éphémère à partir de documents souvent précaires, incomplets ou de piètre qualité (vidéographies, photographies, enregistrements, lettres, témoignages oraux...) considérés par l'historiographie contemporaine comme des *archives* consultables en différé. Comme l'écrit Jacques Derrida² : « D'ailleurs un témoin, en tant que tel, est toujours aveugle. Le témoignage substitue le récit à la perception. Il ne peut voir, montrer et parler en même temps, et l'intérêt de l'attestation, comme du testament, tient à cette dissociation. ». Cela est vrai pour les prestations « historiques » et se vérifie pour les plus récentes.

Paradoxe encore lorsque nous devons admettre la perte de subversion de ces interventions dès lors que leurs traces testimoniales font œuvre dans l'antre conservateur de collections (publiques ou privées) dont elles voulaient s'affranchir. C'est bien à un rapport à l'histoire et au patrimoine que les artistes œuvrant de la sorte se confrontent. La position de l'historien de l'art contemporain prise par le (la) candidat(e) au moment de l'épreuve, aurait pu être plus ardemment interrogée, puisque c'est à travers elle que se déploie le sens de ces interventions artistiques. Les artistes concernés par ces *formes* d'art privilégiant le processus et l'expérience organisent le renouveau de la pensée, tant sur la configuration de l'espace pour l'art, que sur la dimension philosophique du rapport de l'homme au temps, ils orchestrent des manières de comprendre ce qu'est une expérience esthétique pour enrichir l'expérience de la vie, son territoire et son rythme.

¹Jan Swidzinski, *Art as Contextuel Art*, (1976), repris dans *Inter: art actuel* 68, 1997, p. 46-50 et dans <http://id.erudit.org/iderudit/46357ac>

²Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle, l'autoportrait et autres ruines*, Paris, RMN, 1991, p.106.

ADMISSIBILITÉ

ÉPREUVE DE PRATIQUE PLASTIQUE

RAPPEL DU TEXTE RÉGLEMENTAIRE (80 n° 30 du 31 août 2000, arrêté du 10 juillet 2000).

Épreuve de pratique plastique : réalisation bidimensionnelle mettant en œuvre des moyens strictement graphiques pour répondre à un sujet à consignes précises.

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 et de communication graphiques (durée huit heures; coefficient 3).

Format du support de présentation : grand aigle.

Cet arrêté du 10-07-00 est éclairé par la note de service du 18 octobre 2001 qui le précise : « 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, de savoirs, de 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. »

SUJET

Déplacement

Vous réaliserez une production graphique articulant l'intitulé ci-dessus et le document visuel proposé.

Document :

Santiago BORJA, *Divan : Free-Floating Attention Piece (Divan : Attention flottante)*,

2010, Intervention in situ, Musée Freud, Londres (Photo □ : Daniel Sambras).

(Photographie publiée dans *Histoires non encore racontées*, dossier de présentation du projet de résidence de printemps aux Maisons Daura, Maison des arts Georges Pompidou, 2011, p. 9)

Critères d'évaluation :

- Prise en compte du document et intérêt de son exploitation en regard du sujet
- Complexité et singularité de la proposition, lisibilité du parti pris
- Maîtrise des moyens techniques et plastiques mis en œuvre

Membres du jury :

Jean-Yves ADAM, Dominique CLEVENOT, Philippe COUBETERGUES, Marie ESCORNE,
Charles GALISSOT, Christine ISHKINAZI, Lionel LATHUILLE, Isabelle LE MORVAN PERROT

Rapport sur l'épreuve

établi par Marie ESCORNE et Isabelle LE MORVAN PERROT

Le sujet retenu cette année articulait le terme « déplacement » et une photographie de l'installation *in situ* de Santiago Borja au musée Freud de Londres. L'image et le terme offraient une richesse visuelle et sémantique qui a certainement favorisé la grande diversité de réalisations que nous avons pu constater cette année, avec davantage de réponses « osant » la couleur.

Toutefois la moyenne générale de cette épreuve a baissé par rapport à l'année précédente puisqu'elle se situe à 05,15/20. Nous attribuons cette baisse au grand nombre de travaux qui n'envisagent pas le sujet dans sa complexité et sa fécondité et demeurent surtout très indigents dans la maîtrise des moyens graphiques.

Si la formulation des critères d'évaluation n'a pas été modifiée cette année, les barèmes ont été revus afin d'équilibrer davantage les différents critères :

- prise en compte du document et intérêt de son exploitation en regard du sujet / 6
- complexité et singularité de la proposition, lisibilité du parti pris / 8
- maîtrise des moyens techniques et plastiques mis en œuvre / 6

Analyse du sujet

Santiago Borja est un artiste mexicain, architecte de formation, qui a commencé par un travail pictural « traditionnel » avant de sortir des cadres de la toile et de l'atelier pour élaborer des installations *in situ* dans lesquelles on retrouve son goût pour la couleur et la tache. Son intervention au musée Freud de Londres consiste ainsi à déposer dans le célèbre cabinet de l'analyste des tissus mexicains très colorés dont les motifs géométriques répétés ne sont pas sans rappeler les textiles couvrant initialement le divan de Freud. Sur la photographie proposée aux candidats, l'artiste s'est lui-même installé sur le divan, dans la situation de l'analysant.

Ce dispositif d'une indéniable force plastique offre une présence colorée qui contraste avec le cabinet de Freud. De manière presque métonymique, Santiago Borja met ici la civilisation mexicaine sur le divan et questionne de ce fait la relation de la psychanalyse aux cultures non-occidentales. Les textiles viennent ainsi dialoguer avec l'histoire de la psychanalyse « représentée » par Freud mais aussi J. M. Charcot que l'on aperçoit sur une reproduction du tableau d'André Brouillet *Une Leçon clinique à la Salpêtrière* (1887). Les tissus disposés par Santiago Borja semblent en outre « converser » avec les objets collectionnés par Freud, passionné par l'antiquité grecque, moyen-orientale, égyptienne et romaine. A ce titre, on peut d'ailleurs signaler que dans un célèbre extrait de *Malaise dans la civilisation*, Freud compare la ville de Rome à un être psychique dont une partie est immédiatement visible tandis que l'autre se présente sous forme de « restes insignifiants », « bribes », « ruines » qui demandent du temps pour être perçus.

Il n'était pas demandé aux candidats de connaître la démarche de Santiago Borja ou encore de maîtriser très précisément la référence à Freud, mais les éléments précédemment évoqués (le rapport entre les cultures, l'approche critique de la psychanalyse, le lien entre paysage en ruine et être psychique...) ont parfois été repris par les candidats, de manière plus ou moins intuitive et plus ou moins convaincante.

Le document s'accompagnait du terme « déplacement » qui entrait à la fois en résonance avec la démarche de Santiago Borja, qui opère bien ici un déplacement, et avec l'univers de la psychanalyse. Ainsi, le déplacement désigne tout d'abord le changement de place d'un objet, mais également un mouvement physique, une pratique de l'espace (un premier niveau de définition qui trouve facilement sa traduction plastique). On peut ici noter, comme quelques candidats l'ont fait, que l'engagement du corps s'associe parfois à un engagement de la pensée, un *cheminement* psychique qui renvoie aux penseurs de la marche, d'Aristote à Guy Debord, comme à certaines formes de thérapies dans lesquelles le thérapeute incite le patient à bouger dans l'espace afin de favoriser la venue de la parole. Enfin, le déplacement est également lié au processus psychique défini par Freud dans *L'Interprétation des rêves* comme une « déformation » de sens provenant d'un décalage entre le contenu manifeste (ce que l'on « voit » dans le rêve) et le contenu latent (les significations souterraines du rêve). Il s'agit en d'autres termes d'un mécanisme inconscient permettant de « ruser » pour dépasser la censure en opérant un décentrement d'une représentation sur une autre apparemment insignifiante. Pour Freud, le déplacement s'oppose à la « condensation », autre mécanisme à l'œuvre dans le travail de rêve par lequel un élément cumule différentes idées ou identités. On comprend cependant que si « déplacement » et « condensation » s'opposent ils sont aussi étroitement liés, le déplacement opérant finalement dans tous les autres processus psychiques. Plus tard, Lacan relie le déplacement et la condensation à deux figures de style : la métonymie pour le déplacement (agissant dans un rapport logique ou de contiguïté) et la métaphore pour la condensation (qui repose davantage sur des liens de ressemblance). Ces analogies avec les jeux de

langage nous permettent de comprendre que le déplacement est une dynamique féconde qui, pour parvenir à accomplir un désir, distord les représentations et compose avec des contraintes (de même que la métonymie est toujours conditionnée par les contraintes de la syntaxe), des notions évidemment essentielles dans tout processus créatif.

Ce sujet était donc très étroitement lié à la psychanalyse et à « la situation psychanalytique », c'est-à-dire à la relation entre l'analysant et l'analyste. On pouvait ainsi convoquer et tenter de traduire plastiquement d'autres termes ou d'autres références liés à l'univers de la psychanalyse : celle à Rorschach (d'autant que le motif de la tache est comme nous l'avons dit précédemment récurrent dans le travail de Santiago Borja), au transfert (déplacement d'affects d'un « objet » sur un autre, sur le psychanalyste notamment), à la sublimation (transformation de pulsions en activités socialement valorisées), la surdétermination (fait qu'un élément, dans le rêve, prenne de manière un peu inexplicable une place importante) ou encore l'obsession, l'association d'idées, la projection, le souvenir écran, etc. A ce propos, le titre *Divan : Attention flottante* pouvait également servir de piste de travail.

Sur les travaux en dessous de la moyenne

Parmi les notes les plus faibles, certaines productions étaient en dehors des exigences de l'épreuve : on a ainsi pu voir des propositions trop picturales pour une épreuve essentiellement « graphique », d'autres présentaient des objets « ready-made » (comme des miroirs) ou des rabats ce qui est interdit dans cette épreuve graphique et bidimensionnelle. Dans l'une de ces réalisations, on a d'ailleurs pu trouver un CD qui n'a pas été « lu » pour les mêmes raisons.

On trouve surtout un très grand nombre de réalisations qui n'ont pas su s'emparer du document dont on a parfois eu l'impression qu'il n'avait même pas été regardé. Or, faut-il le rappeler, le premier critère concerne la référence au document : les candidats doivent ainsi montrer qu'ils ont observé, analysé l'image qui leur a été donnée et qu'ils en retiennent des éléments pertinents pour répondre au sujet de manière personnelle, puisqu'il ne s'agit pas non plus de reprendre le document de manière littérale.

Evidemment, l'épreuve doit également permettre d'évaluer le niveau des compétences graphiques du candidat et les travaux qui ont eu des notes basses montrent de grandes faiblesses sur le dernier critère qui n'en est pas moins important et semble, de fait, étroitement lié aux deux premiers. Idéalement, les candidats devraient en effet maîtriser les outils graphiques comme un langage qu'ils pourraient utiliser afin de répondre au sujet, comme on utilise le langage écrit pour rédiger une dissertation par exemple. Or, de même qu'une copie présentant une écriture malhabile, une syntaxe approximative, un vocabulaire limité, ne peut entrer dans le vif et la complexité d'un sujet de dissertation, une réalisation plastique qui n'a aucune maîtrise graphique peut difficilement apporter une réponse pertinente au sujet proposé lors d'une épreuve de pratique graphique. Parvenir à cette dextérité demande donc de s'entraîner et d'exercer également son regard, de fréquenter les expositions, de consulter des catalogues d'expositions ou des revues d'art graphique, etc.

Autour de 05/20, les réalisations présentent davantage de cohérence et de lisibilité, sans pour autant parvenir à saisir toute la richesse du terme « déplacement ». Ici, les réponses sont évidentes mais pauvres, souvent très illustratives : le déplacement est ainsi représenté par des empreintes de pieds, ou bien par la répétition du corps du patient, sans que l'on sente un vrai propos par rapport au sujet... On trouve aussi dans ces travaux beaucoup trop de candidats qui abusent de l'utilisation de mots écrits (« flottement », « déplacement », « Freud », « Foucault », « pulsions », quand le candidat ne raconte pas la vie d'un patient imaginaire ou, pire, quand il n'explique pas sa démarche dans un coin de son travail) comme si cela suffisait à apporter une réponse au sujet. Or l'écriture devrait d'abord être travaillée graphiquement et plastiquement, ce qui n'est pas toujours le cas. Ensuite, et d'autant plus sans doute avec un sujet comme celui qui était présenté, l'écriture ne devrait certainement pas servir à étaler des références ou à essayer de donner par les mots une réponse au sujet. En effet, écrire « déplacement » ne suffit pas à « faire » déplacement et l'on pouvait se passer d'écrire le mot « obsession » pour évoquer ce à quoi il peut faire référence. En revanche, il pouvait être intéressant de jouer sur la confusion des mots, la perte de sens, comme on a pu le constater dans un travail noté à 13 sur lequel un brouillard de lettres, dont le dessin était visiblement travaillé en cohérence avec le reste, entrait en résonance avec le sujet.

Autour de 08/20, les travaux commencent à montrer des partis pris plus affirmés, parfois très radicaux. On pense ainsi à un candidat qui a décidé de « déplacer » des éléments du document dans la marge, laissant la plus grande partie du support blanc (en référence peut-être à la carte de l'océan pour *La Chasse au Snark* de Lewis Carroll ou à *Mono Lake Non-Site* de Robert Smithson ?). Radicale, la proposition prend des risques mais ne parvient pas à convaincre du point de vue de la

gestion des pleins et des vides, de même que les parties dessinées sur les bordures ne montrent pas une maîtrise graphique suffisante pour aller au-delà de la moyenne. Cet exemple nous paraît révélateur des travaux proches de la moyenne qui manifestent certaines qualités mais ne sont pas suffisamment approfondis plastiquement et sémantiquement, certaines réalisations restant parfois purement décoratives.

Quelques exemples de commentaires rédigés en fonction des trois critères d'évaluation par les membres du jury lors des corrections permettront de soutenir nos propos :

Candidat noté 2/20 : Commentaires et analyse :

- Le document n'a pas été analysé dans toute sa richesse et sa complexité.
- Le candidat représente trois visages de face qui subissent des transformations (perte de pilosité, effacement des reliefs du visage). Cela ne suffit pas à répondre au sujet sur le déplacement.
- Pauvreté des moyens mis en œuvre.

Appréciation générale : Travail qui ne se confronte pas au sujet et manque de maîtrise.

Candidat noté 5/20 : Commentaires et analyse :

- Certains éléments du document (silhouette du personnage couché, ruines romaines, fauteuil et divan, figure de bouddha) ont été repris et démultipliés pour entrer dans une composition dominée par les principes de centralité et de symétrie entre mandala et carte à jouer.
- La proposition vise de toute évidence une signification symbolique teintée d'un ésotérisme naïf.
- Les moyens plastiques tant au niveau de la gestion de l'espace que des modes de représentation sont très pauvres.

Appréciation générale : La proposition est d'une symbolique naïve. L'organisation plastique est limitée à des principes simplistes de symétrie. L'exécution est maladroite.

Candidat noté 8/20 : Commentaires et analyse :

- Quelques indices qui font difficilement référence au document : motif décoratif, plis, tissus. Evocation très schématique du personnage central et du divan.
- Dispositif présentant verticalement un catalogue d'indices en référence au divan, jouant sur les transparences et les superpositions, sans faire véritablement sens au regard du sujet (attention flottante ?).
- Une palette d'effets.

Appréciation générale : L'accumulation des effets ne suffit pas à rendre compte de la nature du déplacement.

Sur les réalisations ayant obtenu la moyenne et plus

Parmi les propositions ayant obtenu la moyenne et plus, on trouve un grand nombre de réalisations graphiques au crayon à papier, à la mine graphite ou à la pierre noire d'une grande finesse, avec un travail sur la réserve, les superpositions, les répétitions... Certains de ces travaux, plus proches de 10, ne vont malheureusement pas au-delà de la démonstration technique, tandis que d'autres apportent certes la preuve de véritables savoir-faire mais indiquent encore une capacité d'analyse par rapport au document cité dans des compositions qui font sens par rapport au sujet. La force de certaines de ces réalisations est en outre d'inviter le spectateur à se « déplacer », à cheminer dans la proposition du candidat et à relire également le document dans ses moindres détails. L'un des travaux ayant obtenu 15 se présente ainsi, de loin, comme un paysage rocheux orientalisant. Lorsque l'on se rapproche cependant, on s'aperçoit que cette image est composée d'une foule de détails empruntés au document, subtilement repris et dispersés sur le support avec des techniques mixtes au pinceau et au crayon...

On trouve aussi dans les travaux ayant obtenu la moyenne quelques propositions infographiques : un candidat utilise les motifs des tissus agrandis et répétés sur une vue plus large du

cabinet avec un jeu de transparences qui fait à la fois penser à un écran et à des éclats de verre, un autre a redressé le personnage qui semble danser comme un pantin dans le cabinet de Freud, un autre enfin reprend le motif du tissu central qui devient comme un pixel servant à reproduire des fragments de l'image...

Notons quelques propositions véritablement singulières, dont certaines ne sont pas dénuées d'humour (lorsque les livres se substituent au psychanalyste ou bien lorsque le patient devient pantin, figure transgenre...), utilisant des techniques colorées parfois extrêmement bien maîtrisées. Le document déployant, par son contenu et les nombreuses références convoquées, un registre très narratif, bien peu de candidats ont cependant osé l'option d'une abstraction qui, lorsqu'elle était bien menée et appuyée sur les données formelles du document, pouvait donner lieu à de bonnes et surprenantes propositions.

Ces travaux montrent que les candidats se sont préparés à l'épreuve, qu'ils ont vraisemblablement acquis au cours de leurs années d'étude des savoir-faire graphiques en se spécialisant dans une technique avec laquelle ils sont suffisamment familiers pour pouvoir répondre au sujet de manière forte, sensible et personnelle. Dans ces réalisations, on trouve parfois des références à des artistes contemporains sans que cela soit trop ostensible et sans que cela soit simplement de l'ordre de la citation. Au contraire, on observe dans ces propositions une pratique personnelle nourrie d'influences, avec des partis pris affirmés et une prédilection sensible pour certains outils dont les candidats savent tirer tout le potentiel.

D'autres exemples de commentaires et appréciations rédigés par les membres du jury lors des corrections de cette épreuve apporteront un éclairage supplémentaire :

Candidat noté 10/20 : Commentaires et analyse :

- Le document a été analysé, déconstruit.
- L'image de la Salpêtrière sort de son cadre et se prolonge dans l'espace du cabinet de Freud qui se trouve déstructuré. La réponse au sujet reste cependant limitée.
- Le travail au fusain présente une certaine force plastique, avec quelques maladresses.

Appréciation générale : Une tentative de répondre au sujet avec des moyens plastiques inégaux.

Candidat noté 13/20 : Commentaires et analyse :

- Déploiement et érection de l'espace et du sujet central. Le patient, le divan, se déplient, se fragmentent, se distordent.
- Un parti pris singulier qui met en œuvre quelques finesses techniques. De l'éventail à Dibbets, chaque élément renvoie de façon métaphorique à la dislocation du sujet.
- Les moyens sont maîtrisés.

Appréciation générale : Une proposition qui s'affirme et ne manque pas de singularité, servie par des moyens graphiques d'une réelle sensibilité.

Candidat noté 15/20 : Commentaires et analyse :

- Le document est réinterprété de manière très personnelle.
- Le patient est sous la coupe d'un Freud immense aux allures de gourou qui prend des notes, l'écriture se transformant en motifs répétés. Des figures orientales viennent moquer la pratique de la psychanalyse, notamment son aspect financier.
- Une production qui présente un vrai parti pris graphique, coloré, maîtrisé.

Appréciation générale : Un parti pris affirmé au niveau de la réponse et du graphisme. Un travail maîtrisé.

Quelques conseils en conclusion

Si certains candidats ont cette année pris la peine de noter « HAUT » et « BAS » au dos de leurs travaux, cela n'a cependant pas toujours été le cas et le jury s'est parfois posé la question du sens dans lequel les réalisations devaient être regardées, notamment lorsque l'étiquette portant le numéro d'anonymat était collée dans un sens peu cohérent par rapport au travail. Nous souhaiterions donc que tous les candidats indiquent au dos de leur production le sens de lecture.

L'épreuve de pratique plastique du premier tour doit montrer que les candidats ont acquis une maturité dans la pratique d'un outil, d'une technique graphique leur permettant de répondre à un sujet donné. Les candidats préparant le concours de l'agrégation doivent en outre se familiariser avec le format imposé (grand aigle) qui n'est pas suffisamment bien « géré » dans de nombreux cas. Rappelons que le jour de l'épreuve il est nécessaire de prendre le temps de regarder le document, de le découvrir activement par un travail de croquis, de prélèvements mais encore de bien lire l'énoncé, de réfléchir aux différentes acceptions des termes proposés avant de se lancer dans la réalisation. Nous attendons en effet des candidats qu'ils répondent à un sujet sans se réfugier derrière des recettes et des formules toutes faites. Soulignons enfin que cette épreuve est bien une épreuve pratique, et que les candidats ne sauraient se contenter d'illustrer le sujet et encore moins d'utiliser des mots ou des bouts de textes pour y répondre. Les partis pris plastiques et les jeux graphiques de superposition, effacement, décalages, répétitions, peuvent en effet en eux-mêmes attester des capacités réflexives d'un futur professeur d'arts plastiques.

NB : On pourra se reporter au document visuel sur le site du Ministère, rubrique Concours du second degré (siac 2), « Se préparer », sujets d'admissibilité.



Document 1.
Huws, Forest, 2008-2009.



Document 2.
Joan Fontcuberta, Quijote



Document 3.
Tara Donovan, Untitled

ADMISSION

ÉPREUVE DE PRATIQUE ET DE CREATION PLASTIQUES

Durée : 22 heures

RAPPEL DU TEXTE RÉGLEMENTAIRE (80 n° 30 du 31 août 2000, arrêté du 10 juillet 2000).

Épreuve de pratique et création plastiques : réalisation artistique bi ou tridimensionnelle à partir d'un sujet à consignes précises assorti d'un dossier thématique comportant des documents visuels et textuels. Les candidats ont le choix entre différents modes d'expression : dessin, gravure, sculpture, maquette, montage audiovisuel ou tout autre mode d'expression que le jury estime compatible avec la mise en œuvre de l'épreuve dans le cadre du concours.

Déroulement de l'épreuve :

A – Projet (comportant ou non des indications écrites) mis sous scellés (durée : six heures)

B – Réalisation du projet en deux journées de huit heures

C – Présentation par le candidat de son travail et discussion avec le jury (durée totale trente minutes).

Le gros matériel, tel que bacs d'acide et presse pour la gravure, agrandisseurs pour la photographie, est mis à la disposition des candidats. Les outils personnels sont laissés à leur charge.

Coefficient pour l'ensemble de l'épreuve : 3

SUJET

« Faire paysage »

En vous appuyant explicitement sur le dossier thématique, montrez comment l'expression « faire paysage » peut prendre forme dans une création artistique.

DOSSIER THEMATIQUE

Documents iconiques :

1 : Bethan Huws, *Forest*, 2008-2009.

88 porte-bouteilles et néon, installation dans la nef du centre international d'art et de paysage de Vassivière.

Courtesy de l'artiste et Yvon Lambert, Paris/New York.

2 : Joan Fontcuberta, *Quijote (Borges)*, 1999.

Cibachrome, 60 x 40 cm, extrait de la série Sémipolis.

Photographie n°2 du tryptique.

Document extrait du site : www.fotocoleccionista.com

3 : Tara Donovan, *Untitled, (Styrofoam Cups)*, 2008.

Verres en polystyrène, colle à chaud. Dimensions variables.

Document extrait de : *Vitamine 3 -D, Nouvelles perspectives en sculpture et installation*, Ed. PHAIDON, 2010, p.101.

CRITERES D'EVALUATION

Les critères d'évaluation établis par le jury rendent compte des attentes de cette épreuve d'admission :

– **Le dossier de projet** (durée 6 heures) est évalué sur **6 points**. Sont prises en compte sa lisibilité et la qualité de l'analyse des documents fournis avec le sujet. Sont également appréciées la

clarté des intentions et l'originalité du cheminement individuel vers une réalisation plastique, prenant pleinement en compte les enjeux artistiques et théoriques du sujet ;

– **La réalisation** (durée deux fois 8 heures) est notée sur **8 points**. Ce critère évalue le degré d'inventivité et l'adéquation des techniques mises en œuvre par rapport au projet. Il mesure également la singularité du dispositif élaboré par le candidat et sa pertinence artistique par rapport aux données du sujet.

– **La soutenance** (durée 30 minutes, dont 10 minutes de présentation de la réalisation par le candidat et 20 minutes d'entretien avec le jury) est évaluée sur **6 points**. Ce critère mesure l'aptitude à expliquer des choix conceptuels et plastiques ainsi que le positionnement par rapport au sujet. Cet oral doit permettre au candidat d'établir un dialogue fructueux avec le jury autour de la production artistique ; cela ne peut avoir lieu sans explication des résonances du travail avec des références esthétiques et artistiques pertinentes. Le projet et sa réalisation plastique forment un tout qu'il s'agit d'explicitier et d'argumenter lors de la soutenance. Une formulation claire de la démarche doit permettre au jury de comprendre comment le futur professeur agrégé s'approprie le sujet sur les plans artistique et théorique.

Membres du jury :

Jean ARNAUD, Pierre BAUMANN, David BIOULÈS, Sabine COLLE BALP, Philippe FILLIOT, Katrin GATTINGER, Isabelle LE MORVAN PERROT, Eddie PANIER, Christophe VIART

Rapport sur l'épreuve

établi par Isabelle LE MORVAN PERROT et Christophe VIART

Du sujet à sa mise en œuvre

Le sujet proposant trois documents iconiques était articulé à l'expression « Faire paysage », attelage de mots qui d'entrée engageait des cheminements : du fabriqué à son détournement poétique, du déjà-là vers sa théâtralisation, d'une référence à sa remise en cause plastique, par exemple, autant de formes qui revisitent l'histoire de l'art dans la construction d'un genre. « Cultiver l'intention du paysage, après tout, n'est-ce pas le meilleur moyen de donner sens au monde ? ¹ » demande Augustin Berque quand de son côté Catherine Grout parle de « moment-de-monde ² » lorsque le lieu fait place pour son observateur au paysage. La question, très vaste, était supportée par un sujet empreint des recherches contemporaines qui renouvellent le genre pictural pour « ouvrir ou dévaster » les expériences historiques.

Les documents qui pouvaient indépendamment constituer des réponses au sujet devaient être exploités dans leur mise en tension ; un regard précis permettait d'en extraire points communs et différences, venant ainsi resserrer la demande. Le modulaire, le recyclé, le détourné, présents dans l'ensemble documentaire se conjuguent poétiquement avec trois postures, la déambulation, l'immersion et la frontalité. Une lecture attentive du sujet dans la précision des termes qu'il comporte était la garantie pour les candidats de ne pas s'engager sur de fausses pistes : il s'agissait de montrer comment l'expression « faire paysage » pouvait explicitement *prendre forme* dans une création artistique et non comme le jury l'a parfois rencontré « prendre corps » ou « faire corps ». Ces glissements de sens, s'ils sont parfois opératoires lorsqu'ils sont maîtrisés, constituent souvent des pièges où les candidats s'enferment et s'enferment.

Les références des documents sont également riches d'informations ; savoir interroger les moyens et les constituants d'une œuvre permet d'extraire des significations, compétence fondamentale et incontournable d'un futur professeur d'arts plastiques. Ainsi, les jeux de citation au readymade comme à la littérature, les pratiques qui limitent le recours aux effets en exploitant les qualités plastiques d'un matériau ou d'un signe, les multiples prises en compte du spectateur – corps et regard – permettaient aux analyses rigoureuses d'inventer un cheminement personnel en lien avec la question du paysage et de son acception contemporaine.

1. Augustin Berque, *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Paris, Champ Vallon, 1994, p. 21.

2. Catherine Grout, *L'Émotion du paysage. Ouverture et dévastation*, Bruxelles, La Lettre volée, 2004, p.63.

La grande diversité des réponses observée cette année témoigne de la richesse des voyages intellectuels et sensibles des candidats dans ce temps précieux du questionnement du sujet : prise d'appel avant la course, construction d'une pensée singulière, ce travail d'exploitation du sujet dans toutes ses données permet de mettre en œuvre une réponse artistique dont les principales articulations seront consignées dans la phase du projet. Il est essentiel de rappeler ici que le projet, établi sur six heures et évalué sur six points est indispensable à la construction d'une démarche et constitue pour l'institution la seule mesure des limites et des contraintes de l'épreuve comme de l'engagement du candidat dans une pratique authentique. Il est attendu de cette étape préalable à la réalisation qu'elle donne à voir et comprendre une structure intentionnelle. Le projet mobilise de l'attention dans la visualisation d'une pensée en marche, sa forme peut être porteuse de sens (dépliant, carte, série...) et son contenu doit impérativement montrer les articulations entre sujet et réponse plastique, entre démarche personnelle et adaptation à la demande. Il ne s'agit pas d'esquisser un travail abouti mais d'en tisser les étapes et les intentions significatives. Les belles coquilles vides ou les écrits abscons et interminables ne permettent pas au jury de mesurer les finesses de pensée ni les choix opérés par les candidats. Le projet ne peut être envisagé comme un exercice stérile, il doit permettre de resserrer les notions et les concepts que la création artistique développera avec force et singularité. C'est également l'étape sur laquelle sera en partie construite la soutenance, venant valider et argumenter les choix opérés. Nous attendons de ce temps précieux où la pensée et la fabrication s'entrelacent que les candidats affichent une attitude résolue qui atteste des qualités de clarté et de complexité.

D'une démarche à l'engagement

La mise en œuvre du travail relève souvent de la performance dans la gestion du temps et de l'espace contraints. Seuls les travaux qui émergent d'une démarche propre à chaque candidat résistent au questionnement et marquent visuellement l'espace. Il s'agit de mobiliser à partir d'une pratique déjà éprouvée ce qui pourrait servir le sujet et non de proposer, dans un excès de matériaux et de choix plastiques, une réponse passe-partout qui ne signe pas l'engagement de son auteur dans le champ artistique. L'épreuve consiste à affirmer un choix, à attester d'une pratique, à travailler sens et significations. Les meilleures propositions cette année ont subtilement joué la question de la « fabrique de paysage » ; objet-sculpture tenant du cinéma expérimental dans un dispositif minimaliste, diptyque vidéo articulant le burlesque et la gravité, portique à œilletons revisitant la notion de pulsion scopique, tableau photographique invoquant le mythe d'Écho et Narcisse peint par Poussin, ces travaux, dans leur radicalité formelle mais surtout dans leur pouvoir évocateur et leur force émotionnelle, ont été appréciés pour leur engagement manifeste. Nous rappelons qu'une proposition de petit format peut être plus pertinente qu'une installation pieuvre qui montre plus qu'elle ne dit, que le poétique, l'infime, l'intime existent dans le champ artistique et supposent des approches et des mises en œuvre souvent plus fines et plus risquées ; trop nombreuses sont les réponses qui jouent de la démonstration, de l'ostentatoire, techniques mixtes, installations où tout s'entremêle sans dessein. Les œuvres de Bethan Huws, Joan Fontcuberta et Tara Donovan ouvraient cette piste de la radicalité, d'un petit format photographique qui invite au voyage intérieur à la conquête de l'espace d'exposition qui suppose un corps arpenteur. Les travaux de Bertrand Lamarche, Howard Hodgkin, Ruben Ochoa, Sophie Ristelhueber ou Laurent Montaron par exemple pouvaient nourrir et étendre la question et montrer comment le paysage fait débat dans les recherches contemporaines. La pratique doit s'enrichir des positionnements artistiques actuels et historiques, du philosophique au politique, le faire ne peut suffire. Nous attirons l'attention des candidats sur le recours au « fantasme technologique » qui viendrait supplanter l'espace des significations : chaque matériau, chaque geste, chaque dispositif de présentation est porteur de sens. Sur ce dernier point, l'épreuve exige de penser le travail jusqu'à la monstration : tables, socles, présentoirs, accrochages doivent être travaillés avec la même rigueur. Dans la même veine, les questions liées à la couleur, la lumière, l'espace sont souvent traitées par l'évitement : couleurs sorties du tube sans affirmation ou ramenées tristement à une fonction symbolique douteuse attestent des défaillances de certains candidats dans la maîtrise des notions fondamentales. Cette épreuve, évaluée sur huit points, témoigne de l'engagement intellectuel et sensible du candidat comme de ses compétences et savoirs techniques. Il n'est pas attendu de la prouesse mais de la cohérence dans les choix esthétiques et les moyens mobilisés pour ce faire. La réussite à cette épreuve ne peut s'envisager sans préparation, sans expérience, sans engagement.

D'un positionnement à son affirmation

Nous entendons par positionnement ici, cette attitude particulière qui donne à voir intensément ce que l'on est. Le temps de la soutenance, troisième volet de l'épreuve de pratique et création plastiques, constitue sans doute le passage le plus délicat et le plus risqué de l'ensemble. Il est attendu des candidats, dans un temps restreint (dix minutes), de montrer comment le sujet et leur pratique ont permis le passage à l'acte de création. Les analyses trop longues du dossier documentaire de même que les définitions tirées du dictionnaire étaient encore à regretter au détriment de l'affirmation d'une pratique dans un contexte spécifique. Les candidats doivent cibler les arguments qu'ils mobilisent au seul bénéfice de l'éclairage de leurs choix artistiques. Cet oral qui oscille entre tension et compréhension vient étayer un engagement artistique ; aucun choix n'est rédhitoire en lui-même, le recours à un dispositif narratif, par exemple, peut être parfaitement judicieux et approprié s'il est en adéquation avec les intentions et les moyens mis en œuvre. Ni refuge, ni excuse donc, il convient en revanche de signaler son ancrage personnel dans une filiation artistique. Les références mentionnées par les candidats comme des preuves sont parfois inadaptées voire en opposition radicale avec le travail donné à voir. Visiter des expositions, voir les œuvres, lire des écrits d'artistes, étudier des textes critiques forment un temps incontournable pour nourrir son propos au même titre que sa pratique.

Le temps de l'entretien, d'une durée de vingt minutes, est à envisager comme un échange qui vise la construction d'un propos ; il ne s'agit nullement d'un jeu de questions et de réponses où l'évitement, le déni, le détour seraient autant de ruses pour ne pas faire face à son propre travail. Les candidats disposent du droit au repentir, du retour questionnant sur leur pratique ; la pensée en marche est toujours plus enthousiasmante que la rigidité d'une position. Nous attirons l'attention des candidats sur les risques pris à manipuler sans nuances ni précautions certaines notions dans lesquelles il y va de la dignité humaine ; les mots sont aussi forts que les images qu'ils convoquent et l'on ne peut discourir sur la question de la pureté, de l'auto-célébration, de l'extermination sans en mesurer la portée symbolique et éthique.

Pondération de la parole, propos réfléchi et étayé, argumentation structurée sont autant de qualités qui préfigurent les compétences d'un futur professeur agrégé face à des publics divers. Cela suppose une expérience au même titre que celle requise dans l'acquisition d'une technique plastique. Les qualités d'écoute aux sollicitations du jury sont également le signe d'une réelle maîtrise de l'épreuve et de ses attentes. Le niveau d'exigence implique autant un engagement qu'une ouverture d'esprit dans la pratique aussi bien que dans la soutenance ; c'est l'intelligence et l'élégance de leur articulation qui en fera la réussite.

Repères

Sans devoir le rapporter au modèle d'un programme, nous souhaitons ouvrir ici l'espace de références théoriques à une invitation à nourrir plus intensément la recherche plastique à l'aide de lectures. Si l'on ne devrait méconnaître certaines sommes de l'histoire et de la philosophie de l'art, on ne saurait également mésestimer l'importance de nombre d'ouvrages spécifiques en art contemporain. On pensera par exemple à différents catalogues d'exposition récemment parus : *Expérience de la durée. Biennale de Lyon 2005*, Paris, Paris-musées, 2005 ; *Les Grands Spectacles. 120 years of art and mass culture*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2005 ; *Intense proximité. Une anthologie du proche et du lointain*, sous la direction d'Okwui Enwezor, Paris, Paris, CNAP, Artlys, 2012. On signalera aussi des ouvrages collectifs tels que *Art since 1990. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, sous la direction Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois et Benjamin Buchloh, Londres, Thames and Hudson, 2004 ; *Parachute. Essais choisis, 1975-1984, 1985-2000*, 2 volumes, sous la direction de Chantal Pontbriand, Bruxelles, la Lettre volée, 2004 ; *Une anthologie de la revue Text zur Kunst de 1990 à 1998*, sous la direction de Catherine Chevalier et Andreas Fohr, Dijon, Les presses du réel, JRP Ringier, 2010 ; les différents volumes édités chez Phaidon sous l'intitulé *Vitamine* consacrés à la peinture, à la photographie, à la sculpture et à l'installation. Enfin on indiquera la richesse des écrits d'artistes modernes et contemporains publiés sous la forme de recueils et d'anthologies à l'exemple des éditions de Grégory Battcock (chez E.P. Dutton et University of California Press) ou de celle Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997.

ADMISSION

ÉPREUVE DE LEÇON

Leçon à l'intention d'élèves du second cycle Coefficient 3

Membres du jury :

Sylvie BOUCHÉ, Cyril BOURDOIS, Marie-Pierre CHANVILLARD, Ronan DESCOTTES, Françoise GAIDET, Dominique GUILBERY, Anne PETREQUIN, Françoise VILA, Nicole VITRÉ

Rapport du jury

établi par Anne PETREQUIN et Nicole VITRÉ

Rappel du texte réglementaire

L'épreuve de Leçon de l'Agrégation externe d'arts plastiques a été modifiée par l'arrêté du 13 juillet 2010, J.O. du 17 juillet 2010. La durée de préparation, la durée totale de l'épreuve, ainsi que son esprit général restent inchangés : *L'épreuve se déroule en deux moments : le premier compte pour 15 points (leçon + première partie de l'entretien), le second pour 5 (deuxième partie de l'entretien).*

La Leçon est conçue à l'attention d'élèves du second cycle. Elle inclut une réflexion sur les ressources offertes par un partenariat structuré avec les professionnels des domaines artistiques et culturels. Cette leçon est suivie d'un entretien avec le jury (durée de la préparation : quatre heures ; durée de l'épreuve : une heure et quinze minutes maximum - leçon : trente minutes maximum ; entretien : quarante-cinq minutes maximum ; coefficient 3). L'entretien comporte deux parties : la première prolonge le sujet de la leçon. La seconde (qui n'excédera pas 20 mn), immédiatement enchaînée (et notée sur 5), développe une question touchant la connaissance réfléchie du contexte institutionnel et des conditions effectives d'un enseignement exercé en responsabilité, telle que définie par la première compétence de l'annexe de l'arrêté du 12 mai 2010 portant définition des compétences à acquérir par les professeurs, documentalistes et conseillers principaux d'éducation dans l'exercice de leur métier.

Sens et enjeux de l'épreuve

L'agrégation est un concours d'excellence. Chacune des épreuves qui la composent (orale ou écrite) a ses visées particulières. Celle de la Leçon se tourne autant vers la connaissance des œuvres que vers la pédagogie et la didactique. La fonction du concours est en effet de recruter des enseignants d'excellent niveau, tant sur le plan de la sensibilité et de la culture que sur celui de la transmission. À partir d'un dossier iconique, composé le plus souvent de trois documents, doublé d'une consigne textuelle (question artistique à traiter), le candidat doit, après analyse de ces documents, et choix d'une problématique transversale, concevoir et dérouler une séquence d'arts plastiques à destination d'élèves de lycée, en concordance avec les programmes d'un niveau choisi.

À ce titre, la leçon témoigne de postures multiples de la part du candidat : celle qui relève de la pratique plastique, celle qui requiert des savoirs théoriques de différentes natures et celle qui concerne la méthodologie. Toutes sont intimement imbriquées : des connaissances artistiques, culturelles, théoriques et pratiques se croisent avec des compétences pédagogiques et didactiques. Le candidat s'appuie sur ses savoirs, et le futur professeur les pense et les articule à partir d'une problématisation des documents, au sein d'une séquence où les élèves se saisiront, en termes d'apprentissages et de construction, de leur propre savoir à travers une pratique plastique. Le jury apprécie ainsi les allers-retours pertinents entre ces différents champs.

Modalités

L'épreuve se déroule en 1 h 15. Elle comporte deux phases distinctes : la première dure 30 mn au plus : analyse des documents (15 mn environ), avec une question qui en est tirée (problématique transversale), et présentation de la séquence didactique (15 mn) Durant cette étape, le candidat dispose donc de 30 mn pour son exposé, sans être interrompu. Un entretien de 45 mn lui succède, au cours duquel le jury pose des questions afin, d'une part, de préciser des points sur la

partie « analyse des documents », et sur les questionnements qui en découlent, et, d'autre part, afin de permettre au candidat d'affiner sa séquence et d'apprécier son positionnement didactique.

En outre, depuis 2011, une nouvelle modalité demande au candidat d'articuler à la problématique choisie et à la séquence proposée une question et une réflexion relatives à la dimension *éthique et responsable* du métier d'enseignant. Une partie de l'entretien est donc consacrée à ce volet. Elle est évaluée de façon distincte sur 5 points.

Chaque candidat dispose en amont d'un temps de préparation de 4 heures.

Le jury est toujours composé de trois personnes (IA/IPR d'arts plastiques, Professeurs des universités, professeurs agrégés...)

Évaluation de la prestation du candidat, selon les critères retenus par l'ensemble jury :

1. Analyse des documents et problématisation du dossier : / 6
2. Transposition pédagogique et didactique : / 5
3. Qualité de l'entretien avec le jury : / 4
4. Agir en fonctionnaire de l'État (éthique) : / 5 (note à part)

Rappelons que cette épreuve décomposée en deux notes (sur 15 et sur 5) est affectée du coefficient 3. Pour la session 2012 du concours, voici quelques indicateurs chiffrés concernant cette épreuve :

Pour la partie leçon (incluant la première phase de l'entretien), note la plus haute : 14/15 ; note la plus basse : 01/15 ; moyenne : 6,32/15 ; médiane (note de rang 30) : 05/15

Pour la partie entretien (validée à part), note la plus haute : 5/5 ; note la plus basse : 01/5 ; moyenne : 2,47/5 ; médiane (note de rang 30) : 02/5

Pour l'épreuve Leçon : note la plus haute : 18/20 ; note la plus basse : 02/20 ; moyenne : 8,80/20 ; médiane (note de rang 30) : 08/20

Analyse des documents et problématisation

Le candidat, après une analyse esthétique, plastique et sémantique tout à la fois, rigoureuse et ouverte, est amené à questionner les œuvres proposées sous un angle singulier et transversal, débouchant sur un problème artistique qui est à formuler, la problématisation. La totalité de la proposition (visuelle et textuelle) est donc à prendre en compte. Il apparaît trop souvent que les termes de la question posée ne sont pas toujours définis précisément par le candidat, qui doit veiller à les expliciter dans un premier temps avant de les confronter entre eux, puis ensuite les analyser en regard des œuvres proposées par le dossier.

Si certains candidats font preuve d'une réelle culture, maîtrisée et au service de leur réflexion, englobant et croisant divers champs, d'autres ont témoigné d'une insuffisance de connaissances et de références. Les approximations en termes de vocabulaire spécifique sont parfois flagrantes en ce qui concerne l'analyse formelle ; on ne peut qu'en être déconcerté à ce niveau de recrutement. D'autre part, des manques culturels évidents (connaissance des mouvements artistiques, du contexte historique, social...) et des approximations appauvrissent cette partie de l'épreuve, entrée en matière de la leçon. Le jury repère vite une culture superficielle, sans profondeur véritable, vide de sens.

D'autre part, si des candidats se sont montrés capables d'établir avec les œuvres des relations de connivence, de les considérer dans toute leur présence, leur propos, leurs enjeux, pour d'autres, elles semblent être restées des objets froids, tenus à distance, désinvestis. Dans la phase d'analyse, deux attitudes assez opposées sont apparues : certains se livrant à une approche presque exclusivement descriptive, littérale et non problématisée, d'autres très occupés à dégager des questions sans que les œuvres soient réellement regardées, décrites dans un premier temps, pour être ensuite interrogées véritablement. C'est souvent l'analyse plastique qui se révèle la plus pauvre, ce qui semble étonnant au regard de l'intitulé de ce concours. Les arts plastiques ont, concernant l'image et le regard qu'elles induisent, leur propre champ lexical, riche et précis : champ/hors champ, points de vue ; termes propres à la couleur, à la perspective (centrale, cavalière...), à la construction spatiale (espace littéral, espace suggéré...), au médium employé. Il est important également de ne pas oublier de prendre en compte le format et l'espace de présentation de l'œuvre, ainsi que d'interroger l'intention de l'artiste ; ainsi l'œuvre de Maurizio Cattelan sur la question de « l'identité » (cf. *infra* : sujets).

L'articulation avec le champ artistique (ouvrir sur d'autres œuvres, d'autres démarches) et d'autres champs (cinéma, littérature, musique...) s'avère toujours productive quand elle est

pertinente : comparer, mettre en tension, hiérarchiser le cas échéant. Les éléments iconographiques du dossier sont là comme support d'une réflexion. L'élargissement à d'autres œuvres, d'autres courants, s'avère indispensable surtout quand le sujet proposé rend incontournable le rappel d'un contexte historique et théorique. Ainsi, un candidat traitant du « dessin dans sa relation avec la peinture » (cf. *infra* : sujets) n'a convoqué ni la référence à Wölfflin (le linéaire et le pictural dans *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*), ni la querelle entre les tenants du dessin et ceux de la couleur représentés par Poussin et par Rubens. Ces deux exemples théoriques auraient permis d'ouvrir l'analyse du dossier vers un aspect réellement plastique que le candidat n'a pas su aborder. D'autre part, on a pu remarquer que, lorsque les notions sont repérées et mises en avant, elles ne sont pas pour autant définies, ni questionnées. Il semblerait que, pour certains, la notion suffise en elle-même, là où il faudrait justement la problématiser en la confrontant avec d'autres références théoriques, plastiques ou artistiques. Ainsi un candidat a avancé le terme d'*Académisme* sans pouvoir le distinguer de celui de *Classicisme*. On constate qu'un certain nombre de candidats, ceux qui obtiennent une note autour de 9 par exemple, se contentent de pointer, de repérer et de citer des notions, mais en fin de compte ne les discutent pas, ne les font pas vivre dans leur complexité, voire dans leur dimension paradoxale ou contradictoire.

Cependant, nous avons aussi assisté cette année à de rigoureuses analyses d'œuvres, ouvrant sur des notions fondamentales, attendues et subtiles, avec des questions d'esthétique soulevées à propos, et des notions et références astucieusement convoquées. Quand une question en découle, traversant les trois documents proposés, quand une solide problématisation est faite, la question à l'élève est souvent bien ciblée et la séquence à venir arrive dans son authenticité. En revanche, dans de nombreuses prestations, l'exploration du champ notionnel, la mise en évidence de questions repérables sont restées décevantes, si bien qu'aucune réelle problématisation n'a pu émerger de la phase d'analyse pour venir nourrir un projet didactique pertinent.

Articulation : problématisation et transposition

La problématisation est le fondement de la transposition didactique.

L'analyse des documents va conduire à une situation d'enseignement, et pour cela, il faut un pont, qui sera celui de la problématique posée à partir de cette analyse, puis sa transposition, en fonction des programmes, du cadre, des élèves. Il s'agit de pouvoir alors énoncer une question simple et néanmoins pertinente, la nouvelle problématique, axée alors sur des objectifs et déterminant des situations d'enseignement. Nous constatons la très grande difficulté du candidat à problématiser ce qu'il a réussi à extraire du dossier, la difficulté à ouvrir l'analyse et donc à formuler une question complexe mais claire, qui deviendra une question à poser implicitement à l'élève. La question de la transposition demeure un problème majeur car elle ne s'articule que très rarement à l'étude du dossier et aux problématiques soulevées lors de cette analyse. Il faut répéter qu'une transposition didactique doit transformer une problématique artistique en question d'enseignement et qu'il est attendu, dans cette épreuve, qu'il y ait une étroite relation entre l'étude des documents et les choix retenus pour la séquence pédagogique.

La question d'enseignement, quant à elle, doit à son tour s'articuler de façon précise aux programmes et attendus au niveau du lycée*. On a pu noter par ailleurs que certaines transpositions didactiques relevaient plutôt du niveau collège.

En résumé, il est donc demandé au candidat de véritablement *penser* le dossier et le sujet proposés à l'étude. Il doit veiller à puiser dans le champ référentiel des arts plastiques d'autres possibilités de questionner la demande qui lui est faite. Par exemple, dans la question relative au « statut du tableau », un candidat n'a pas abordé la notion d'espace littéral, ce qui lui aurait permis d'ouvrir sa réflexion sur la tension entre espace représenté et espace présenté en peinture.

Il s'agit de susciter une réflexion critique et une dimension exploratoire chez l'élève, qui, à son tour interrogera le champ des arts plastiques avec son travail.

**nota bene* : le programme de Terminale L, enseignement de spécialité, change à la rentrée scolaire 2012. La question générale est l'œuvre (BO spécial n°9 du 30 septembre 2010) consultable à partir du lien suivant : <http://www.education.gouv.fr/cid53325/mene1019677a.html%7D%7D>

L'année scolaire qui débute verra se mettre en place les nouvelles modalités d'évaluation pour les enseignements artistiques au baccalauréat, cela sans compter les évolutions attendues en matière de formation professionnelle des maîtres.

Ces nouvelles modalités (BO n° 14 du 5 avril 2012) sont consultables à partir du lien suivant : http://www.education.gouv.fr/pid25535/bulletin_officiel.html?cid_bo=59483

Construction d'une situation d'enseignement

Rappel : Un projet didactique se donne des objectifs. Il est construit avec une visée précise et des acquisitions repérables, en lien avec des programmes précis.

Le candidat peut avoir dégagé plusieurs pistes et problématiques à partir de l'analyse du dossier. Il lui appartient alors d'explicitier ses choix et de les affirmer sur le plan didactique. Il s'agit bien de transposer une problématique issue du dossier livré à sa réflexion pour en faire une question d'enseignement ancrée dans les programmes du lycée, et qui lui permette de construire une situation d'enseignement. Il convient ici d'alerter certains candidats sur la trop systématique profusion d'objectifs qui dilue la singularité et l'efficacité de la proposition pédagogique. Faire court pour faire efficace (pas de séquences étirées sur de nombreuses séances et semaines). Une finalité spécifique bien ciblée est la garantie d'un apprentissage et d'une appropriation par l'élève, tout en envisageant d'autres possibles apportés parfois par l'élève.

Il est nécessaire d'affirmer l'importance de la place de la pratique, centrale dans notre matière, trop souvent évacuée ou réduite à de simples exercices : la dimension exploratoire et des réalisations abouties restent essentielles, et il convient que le professeur la facilite par le cadre de travail et de recherche qu'il construit. L'enseignement des arts plastiques repose sur le *faire*, sur une *pratique critique*, sur une mise au travail de l'élève à travers celle-ci. Il ne suffit pas d'élaborer une réflexion, aussi puissante soit-elle, au risque de réduire la séquence à une dimension purement esthétique ou relevant de l'histoire de l'art. Rappelons l'intrication de la pratique et de la culture artistique, des opérations plastiques et de la théorie. Certains candidats ont néanmoins fait vivre cet aspect et imaginé quelques réponses et productions plastiques d'élèves en écho à leur séquence. Des « sujets » proposés, sous forme d'incitations ou de consignes, ont été mis virtuellement en place. Nous avons noté que certaines séquences proposées faisaient état d'une prise de risque intéressante et assumée.

Il est très important que la question posée aux élèves soit ouverte et n'induisse pas des réponses ou des productions attendues à l'avance. Parfois, nous avons noté que la séquence proposée s'éloignait progressivement de la problématique retenue et glissait vers d'autres possibles extérieurs à la réflexion du départ. Il faut bien évidemment préciser le niveau d'enseignement et le type d'option concernée (facultative, de spécialité...) Il s'agit donc de connaître précisément les programmes de lycée ainsi que les attendus au baccalauréat. Il est par contre difficile de prendre la mesure du projet didactique quand il se réduit à une incitation laconique et dans lequel le futur enseignant reste très souvent absent, prodiguant quelques conseils individuels à des élèves dotés d'une autonomie quasi absolue.

Dans de nombreux dispositifs proposés, l'essentiel du travail semble se dérouler à l'extérieur de la salle d'arts plastiques, sans que ce choix soit explicité ou justifié par une considération précise qui le rendrait pertinent.

Il importe aussi de se soucier de la faisabilité de la séquence. Certaines propositions semblent idéales mais elles sont souvent éloignées de la réalité de la salle de classe, de celle des élèves ou des contraintes liées aux établissements scolaires.

Il a très régulièrement été question de *verbalisation*, cependant, le rôle de l'enseignant durant ce temps de la séquence est souvent resté très flou, ainsi que la finalité même de cette phase de verbalisation

Conduite de la classe

S'il est vrai que le concours externe s'adresse à des candidats n'ayant en général jamais enseigné, le jury apprécie néanmoins l'attention portée au déroulement de la séquence et à la qualité d'attention portée aux élèves. Il importe que le professeur comprenne comment il se situe par rapport à eux, quelles attitudes il adopte : montrer une appétence réelle pour l'enseignement, pour les arts plastiques, pour l'art contemporain, etc., et manifester une véritable attention à la singularité de chacun, ne pas perdre le fil de la séquence, se soucier de la réussite de tous, savoir s'adapter et faire vivre le projet pédagogique au gré des questions ou des comportements (parfois déstabilisants) qui peuvent affleurer, aider les élèves à trouver leurs propres références.

Une des grandes difficultés de cette épreuve réside dans le fait que dans la situation du concours, le candidat se confronte à une classe imaginaire. Pourtant, certains candidats y arrivent fort bien : ils font « sentir la classe » au jury et la font vivre.

Évaluation de la séquence des élèves

L'évaluation est un domaine en devenir qui a beaucoup évolué au cours des vingt dernières années (évaluations sommative et formative, barème, critères...). L'évaluation par compétences bouleverse à présent nos habitudes. Le futur professeur bénéficiera de formations complémentaires en la matière, mais le candidat au concours ne peut, néanmoins, passer sous silence l'évaluation de sa séquence. Il doit montrer qu'il y a réfléchi, qu'elle n'est pas une sorte de valeur ajoutée, plaquée en fin de séquence, mais qu'elle y est étroitement mêlée. Il doit avoir à l'esprit que les apprentissages fixés pour sa séquence doivent être évaluable.

Culture artistique de l'élève

Il est essentiel que le candidat n'oublie pas que la culture artistique s'articule à la pratique et à la réflexion de l'élève. Une culture et des références plaquées ne sont ni porteuses de sens ni garantes d'un savoir conscientisé. Il est nécessaire que le candidat au concours connaisse les œuvres inscrites au programme limitatif de Terminale : prise de recul et questionnement s'élaborent non seulement en tirant des fils vers les trois œuvres au programme mais les productions plastiques s'axent aussi, en fonction de la recherche de chaque élève, sur des références à l'histoire de l'art, ainsi qu'au champ contemporain. Ceci pour s'interroger sur les œuvres de son temps, prendre appui sur elles et se situer, saisir un processus.

Partenariat artistique et culturel

L'épreuve incluant de façon très explicite *une réflexion sur les ressources offertes par un partenariat structuré avec les institutions et les professionnels des domaines artistiques et culturels*, certaines ressources en ce domaine sont incontournables : le candidat est censé connaître *a minima* ce qu'est le FNAC, un FRAC, une DRAC, et ce que ces acronymes recouvrent exactement : un centre d'art, un musée..., ainsi que leur fonctionnement, leur ancrage institutionnel dans le territoire et les dispositifs de médiation culturelle qu'ils peuvent offrir aux lycéens. L'offre culturelle est multiple et protéiforme. Chaque institution a développé ses savoir-faire et ses approches méthodologies propres. Une visite à une exposition d'art contemporain, suite à une séquence ou à une opportunité, est souvent incontournable, mais quelles en sont les modalités ? Quelles traces va en garder l'élève, comment va-t-il s'approprier les œuvres ? Est-ce une simple sortie ou bien s'agit-il d'apprendre sous une autre forme ?

Certains candidats ont purement et simplement évacué ce volet de la leçon ; d'autres ont su le penser et l'articuler correctement à leur projet.

Questionnement éthique et déontologie

La question de l'éthique occupe 15 à 20 mn sur le second volet de la leçon, c'est-à-dire qu'elle est incluse dans l'entretien de 45 mn avec le jury. Le texte officiel précise que le candidat *développe une question touchant la connaissance réfléchie du contexte institutionnel et des conditions effectives d'un enseignement exercé en responsabilité*. Du fait du libellé explicite rattaché au sujet à traiter, le candidat a donc le temps d'inclure sa réflexion dans le temps de préparation de l'épreuve qui lui est imparti (4 h). La formulation écrite en est invariable le jour de l'épreuve : *dans une situation d'enseignement effectif, quels problèmes l'approche du présent sujet vous paraîtrait-elle de nature à soulever ?*

Il s'agit ici pour le candidat de montrer qu'il sait s'adapter au niveau de la classe concernée en cas de problème et qu'il a réfléchi à ce versant de son futur métier. L'exercice requiert intelligence et souplesse. Il s'agit de faire preuve de dialogue avec l'élève, l'établissement, l'équipe pédagogique, la communauté éducative, l'institution. Savoir mesurer le contexte dans lequel on enseigne, évaluer le milieu socio-culturel dans lequel se trouvent les élèves. Il n'est nullement question de réciter un quelconque texte officiel ou de plaquer une recette sur la situation pédagogique proposée par le candidat, mais plutôt de faire œuvre pédagogique et éducative, d'être capable de réfléchir aux incidences de sa propre pratique et de prendre du recul — en un mot, d'être capable de mettre son rôle et sa pratique de professeur à distance, de savoir réagir et se remettre en question.

La question de l'éthique sous-tend d'ailleurs de façon implicite tout le métier, et ce, de façon transversale. Vigilance, bienveillance, faculté d'adaptation et fermeté maintiennent le cadre nécessaire à l'enseignement. À l'enseignant de veiller à le maintenir en toutes circonstances et d'être conscient des enjeux que la situation d'apprentissage qu'il propose aux élèves pourraient engendrer.

Ceux ci dépassent les simples questions de sécurité (emploi d'outils dangereux, par exemple) mais visent à prendre véritablement en compte les répercussions que les visées pédagogiques et didactiques du professeur concernant la séquence proposée à l'étude pourraient avoir sur l'élève (conflit psycho-cognitif, mal être affectif). Il ne faut pas oublier que dans notre matière, les arts plastiques, les élèves, de par l'enseignement proposé, sont amenés à se dévoiler plus intimement au sein de leurs productions, ce qui n'est pas anodin. Sont mises en œuvre des démarches parfois très personnelles, qui pourraient être perturbantes. Il faut donc en être conscient et rester vigilant.

Enfin, ce volet consacré à l'éthique peut se mêler à la prestation du candidat s'il le désire, ou bien faire l'objet d'un temps ponctuel pendant l'échange verbal avec le jury.

Certains textes sont à connaître par ailleurs car ils balisent aussi ce terrain ; par exemple la circulaire n° 97-123 du 23 mai 1997 (BO N° 22 du 29 Mai 1997) qui fixe les missions du professeur dans le secondaire est consultable à partir du lien suivant :

<http://eduscol.education.fr/cid48005/mission-du-professeur-exercant-en-college-en-lycee-d-enseignement-general-et-technologique-ou-en-lycee-professionnel.html>

Consulter également le bulletin officiel n° 29 du 22 juillet 2010 relatif à la *Définition des compétences à acquérir par les professeurs, documentalistes et conseillers principaux d'éducation pour l'exercice de leur métier*, à partir du lien suivant :

<http://www.education.gouv.fr/cid52614/menh1012598a.html>

Qualités de communication du candidat

- Le *stress* est inhérent à ce type de concours et le jury l'accepte avec bienveillance mais il convient de le dominer au mieux afin qu'il ne nuise pas à la parole et à la communication verbale.
- Trouver le juste milieu entre trop de décontraction et trop de tension.
- Certains candidats adoptent un langage trop familier. Il est important de distinguer et de mettre en pratique différents niveaux d'expression quand on enseigne. Trop de désinvolture nuit à la qualité de la prestation orale.
- Être convaincu de son discours pour être convaincant (habiter ce que l'on dit et ce que l'on propose).
- Témoigner d'une posture de recherche intellectuelle, artistique et pédagogique. Le candidat qui est capable, en cours d'épreuve, devant les questions du jury, de réajuster son propos, de mettre véritablement sa pensée à l'œuvre, de montrer une certaine souplesse tout en affirmant ses choix, a tout à gagner.
- Se servir de ses gestes, moduler sa voix et ménager quelques temps d'arrêt si nécessaire (l'exubérance verbale qui occupe le terrain en apparence n'est pas toujours synonyme d'écoute ni de plasticité pédagogique).
- Se saisir des outils proposés : le tableau de papier, le tableau noir, les craies et feutres, pour, par exemple, synthétiser des mots-clefs ou écrire clairement sa problématique. Un croquis réalisé devant le jury peut éclaircir des points : il est toujours bienvenu s'il est judicieux.
- Faire état d'un minimum de méthodologie et montrer que le candidat/professeur sait où il veut mener ses élèves, et comment il entend conduire sa séquence.
- Veiller à des tics verbaux ou gestuels. Un entraînement préalable (oraux blancs) se révèle souvent d'une grande aide en la matière.
- Intéresser les membres du jury, les tenir en haleine, avec une culture solide, des références incontournables en fonction des sujets, mais donner aussi des références plus rares, plus personnelles, moins conventionnelles.

Dans l'ensemble, cette année, l'entretien a révélé une volonté de questionnement de la part des candidats et a permis à certains de rebondir et de réajuster des points obscurs de leur proposition pédagogique. Le jury apprécie toujours celui ou celle qui est capable de revenir sur sa réflexion et de réajuster, au cours de l'entretien, ses demandes aux élèves.

Il n'y a pas de posture type comme il n'y a pas de leçon type et le jury, une fois de plus, n'a pas d'attentes formatées. Les arts plastiques sont pluriels, les chemins qui y mènent le sont également et c'est bien la moindre des choses que d'espérer d'un futur professeur dans ce domaine qu'il sache se montrer créatif, inventif et imaginaire.

Conclusion

Au fil des années, les rapports de jury précisent différemment les mêmes points. Aussi, serait-il nécessaire de lire les précédents rapports (de 2009 à 2011). Nous pouvons ainsi synthétiser :

- Être très attentif aux enjeux du dossier qui sert de socle à l'épreuve de la leçon et traiter véritablement la question demandée.

- Témoigner d'une solide culture artistique, esthétique et plastique.
- Se montrer soucieux des enjeux essentiels du métier d'enseignant en arts plastiques : *construire une situation d'enseignement valide, porteuse de sens pour l'élève et susceptible de permettre à ce dernier de se construire via l'enseignement proposé et de réussir...*
- Être conscient des différentes postures simultanées que le concours implique : celle du candidat, du pédagogue, du plasticien...
- Connaître de façon suffisamment approfondie les programmes de lycée et le cas échéant savoir les mettre en perspective avec ceux du collège (cf. <http://eduscol.education.fr>).
- Avoir abordé la question de l'évaluation et de ses différentes modalités.
- Savoir se positionner quant à la conduite d'une séquence et d'une classe.
- Connaître l'institution et les textes de référence majeurs (missions et compétences des professeurs, par exemple).
- Avoir réfléchi à l'éthique du métier, en particulier dans ses diverses implications relatives à la séquence proposée.
- Connaître *a minima* les différentes institutions culturelles offrant un partenariat intéressant pour les élèves, susceptible de prolonger le cours et leur travail.
- Témoigner d'un engagement véritable dans son enseignement.

Il n'y a pas de posture type du candidat comme il n'y a pas de leçon type et le jury, une fois de plus, n'a pas d'attentes formatées. Les arts plastiques sont pluriels, les chemins qui y mènent le sont également et c'est bien la moindre des choses que d'espérer d'un futur professeur dans ce domaine qu'il sache se montrer créatif, inventif et imaginatif.

*

PISTES BIBLIOGRAPHIQUES

Les lectures proposées, en complément à la bibliographie du programme en vigueur, s'orientent autour de trois axes principaux :

Arts plastiques, histoire de l'art, esthétique, histoire des arts

- . ARASSE, Daniel, *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Denoël, 2000, rééd. Gallimard, « Folio essais », 2003.
- . ARDENNE, Paul, *Un Art contextuel*, Flammarion, Paris, « Champs », 2004.
- . BIANCHERI, Alain, *Les Arts plastiques au XX^e siècle*, Nice, Z'Éditions, 1996.
- . BILLORET-BOURDY, Odile et GUÉRIN, Michel (dir.), *Picasso Cézanne, quelle filiation ?* Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence (PUP), 2012.
- . BLISTÈNE, Bernard, *Une Histoire de l'art du XX^e siècle*, Paris, Beaux Arts Magazine/Centre Georges Pompidou, 2008.
- . BOSSEUR, Jean-Yves, *Vocabulaire des Arts plastiques au XX^e siècle*, Paris, Minerve, 1998.
- . CAUQUELIN, Anne, *Petit Traité d'art contemporain*, Paris, Seuil, 1996.
- . CAUQUELIN, Anne, *Les Théories de l'art*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1998.
- . CHALUMEAU, Jean-Luc, *Lectures de l'art*, Paris, Chêne, 1991.
- . CONTE, Richard (dir.), *Le Dessin hors papier*, Publications de la Sorbonne, 2009.
- . DELEUZE, Gilles, *L'Île déserte et autres textes (1953-1974)*, Édition préparée par David Lapoujade, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2002.
- . DELEUZE, Gilles, *Pourparlers (1972-1990)*, Paris, Minuit, 1990, rééd. 2003.
- . DENIZEAU, Gérard, *Le Dialogue des arts*, Paris, Larousse, 2008.
- . DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.
- . DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps, histoire de l'art et anachronisme*, Paris, Minuit, « Critique », 2000.
- . EWIG, Isabelle et MALDONADO, Guitemie, *Lire l'art contemporain*, Paris, Larousse, 2005.
- . FERRIER, Jean-Louis (dir.), *L'Aventure de l'art au XX^e siècle*, Paris, Chêne, 1999.
- . GENETTE, Gérard (dir.), *Esthétique et Poétique*, Paris, Seuil, « Points essais », 1992.
- . GIACOMETTI, Alberto, *Écrits*, Paris, Hermann, « Savoir sur l'art », 1990.
- . GUÉRIN, Michel, *La Peinture effarée. Rembrandt et l'autoportrait*, La Transparence, « Essais d'esthétique », 2011.
- . GUÉRIN, Michel, *Philosophie du geste*, Actes Sud, 1995, édition augmentée avec ajout de l'essai *Le Geste de penser*, 2012.
- . HARRISON, Charles et WOOD, Paul, *Art en théorie*, Hazan, 2007.
- . HEINICH, Nathalie, *Le Triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des Arts plastiques*, Minuit, 1998.
- . MARTIN, Jean-Hubert... [et al.], *Le Château d'Oiron et son cabinet de curiosités*, Oiron/Paris,

Monum/Éditions du Patrimoine, 2000.

. JAUSS, Hans Robert, *Petite Apologie de l'expérience esthétique*, Allia, 2007.

. LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *Lire la peinture*, t. 1 : *Dans l'intimité des œuvres*, t. 2 : *Dans le secret des ateliers*, Larousse, « Comprendre, reconnaître », 2002 et 2005 [rééd. 2012]

. LEYMARIE, Jean... [et al.], *Le Dessin*, Genève, Skira, « Histoire d'un art », 1979.

. LICHTENSTEIN, Jacqueline (dir.), *La Peinture*, Paris, Larousse, « Textes essentiels », 1995.

. MAFFESOLI, Michel, *Éloge de la raison sensible*, Paris, Grasset, 1996.

. MEREDIEU (de), Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994, rééd. « Extenso Larousse », 2004.

. MILLET, Catherine, *L'Art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1987.

. MONDZAIN, Marie-José, *L'Image peut-elle tuer ?* Paris, Bayard, 2002.

. MORIZOT, Jacques, POUIVET, Roger [et al.], *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007.

. RYOUT, Denis, *Qu'est-ce que l'art moderne ?* Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000.

. Sites :

<http://www.canal-educatif.fr>

<http://www.histoiredesarts.culture.fr/>

<http://eduscol.education.fr/histoire-des-arts/>

Didactique des arts plastiques, éducation artistique

. ARDOUIN, Isabelle, *L'Éducation artistique à l'école*, Issy-les-Moulineaux, ESF, « Pratiques et enjeux pédagogiques », 1997.

. DE DUVE, Thierry, *Faire école (ou la refaire ?)*, édition revue et augmentée, Dijon, Les Presses du Réel, 2008.

. ENFERT, Renaud (d'), *L'Enseignement du dessin en France*, Paris, Belin, « Histoire de l'éducation », 2003.

. FOREST, Fred, *Repenser l'art et son enseignement. Les écoles de vie*, Paris, L'Harmattan, 2002.

. FOURQUET, Jean-Pierre, *L'Art vivant au collège : rencontres avec des œuvres et des artistes contemporains*, CRDP Champagne Ardenne, 2004.

. GAILLOT, Bernard-André, *Arts plastiques. Éléments d'une didactique critique*, Paris, PUF, « Éducation et formation », 1997.

. LISMONDE, Pascale, *Les Arts à l'école*, Paris, SCEREN CNDP, Gallimard, « Folio », 2002.

. MICHAUD, Yves, *Enseigner l'art ? Analyses et réflexions sur les écoles d'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, « Rayon Art », 1993 [rééd. 1999]

. ROUX, Claude, *L'Enseignement de l'art. La formation d'une discipline*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999.

. *Travaux 51* (Ouvrage collectif), CIEREC, Université de Saint-Étienne, 1986.

. Site : <http://eduscol.education.fr/arts-plastiques/>

Revue, articles, colloques, sites :

. CHANTEUX, Magali et SAÏET, Pierre, *Didactique des Arts plastiques, l'artistique et les références artistiques dans les pratiques* » (Actes du stage national, 1995), Paris, MEN, DLC, 1994.

. Collectif, *L'Art à l'école*, numéro spécial Beaux-Arts magazine, oct. 2001, CNDP, Ministère de l'Éducation Nationale.

. Collectif, *L'Art pour quoi faire ? À l'école, dans nos vies, une étincelle*, Autrement, n° 195, 2002.

. Collectif, *L'artistique : Arts plastiques, art et enseignement*, colloque de Saint Denis, mars 1994, Créteil, CRDP, 1997.

. Collectif, *L'Éducation artistique et culturelle, de la maternelle au lycée*, hors-série Beaux-Arts magazine, septembre 2009.

. Collectif, *L'Enfant vers l'art, une leçon d'exigence et de liberté*, Autrement, n° 139, Paris, 1993.

. Collectif, *Pratiques et arts plastiques. Du champ artistique à l'enseignement*, Actes de l'Université d'été 1997, Rennes, PUR, 1998.

. MOTRÉ, Michel, *Enseigner les arts plastiques*, Cahiers pédagogiques, n° 294, mai 1991.

. PÉLISSIER, Gilbert, *Arts plastiques : que l'école est belle ou petit plaidoyer pour un certain flou*, Communic'actions, Rectorat de Paris, 1991.

Pédagogie et éducation

- . ARENILLA, Louis, GOSSOT, Bernard, ROLLAND, Marie-Claire, ROUSSEL, Marie-Pierre, *Dictionnaire de pédagogie*, Paris, Bordas, 1996.
- . BARBIER, Jean-Michel (dir.), *Savoirs théoriques et savoirs d'action*, Paris, PUF, 1996.
- . BARBIER, René, *L'Approche transversale. L'écoute sensible en sciences humaines*, Paris, Anthropos, « Exploration interculturelle et sciences sociale », 1997.
- . DEWEY, John, *Expérience et Éducation* (précédé de *Démocratie et Éducation*), Armand Colin, 1938 [rééd. 2011]
- . DROUIN-HANS, Anne-Marie, *L'Éducation, une question philosophique*, Paris, Anthropos, « Poche éducation », 1998.
- . HONORÉ Bernard, *Sens de la formation, Sens de l'Être. En chemin avec Heidegger*, Paris, L'Harmattan, 1990.
- . HOUSSAYE, Jean, *Le Triangle pédagogique. Théorie et pratiques de l'éducation scolaire*, vol. 1, préface de Daniel Hameline, Berne, Peter Lang, 1988 [rééd. 2000]
- . HOUSSAYE, Jean, *Quinze pédagogues. Leur influence aujourd'hui*, Armand Colin 1994.
- . LAROSSA, Jorge, *Apprendre et être. Langage, littérature et expérience de formation*, Issy-les-Moulineaux, ESF, 1998.
- . MATHON, Ostiane, *Réussir sa première classe*, Issy-les-Moulineaux, ESF, « Le Café pédagogique », 2012.
- . MEIRIEU, Philippe, *Le Choix d'éduquer. Éthique et pédagogie*, Issy-les-Moulineaux, ESF, 1991.
- . MEIRIEU, Philippe, *Pédagogie : le devoir de résister*, Issy-les-Moulineaux, ESF, 2007.
- . MORIN, Edgar, *Les Sept savoirs nécessaires à l'éducation du futur*, Paris, Seuil, 2000.
- . MORIN, Edgar, *Amour, Poésie, Sagesse*, Paris, Seuil, 1997.
- . REBOUL, Olivier, *La Philosophie de l'éducation*, Paris, PUF, 1989.
- . STEINER, Rudolph, *L'Art éducatif : l'imagination créatrice dans l'enseignement*, conférences 1923-1924, Yverdon-les-Bains, Éditions Anthroposophiques Romandes, 1998.
- . Site : Educnet : <http://www.educnet.education.fr/arts>

*

EXEMPLES DE SUJETS PROPOSÉS ET TIRÉS AU SORT :

À partir des documents proposés et en recourant à d'autres références susceptibles d'affermir votre argument, vous élaborerez une leçon pour des élèves du second cycle qui portera sur la question de l'autportrait en peinture.

Dans une situation d'enseignement effectif, quels problèmes l'approche du présent sujet vous paraîtrait-elle de nature à soulever ?

Éléments documentaires mis à disposition du candidat et à exploiter dans la préparation et la conception de la leçon :

1. Artemisia GENTILESCHI, *Autoportrait ou L'Allégorie de la peinture*, 1638-39, huile sur toile, 96,5 x 73,7 cm, collection royale de la couronne d'Angleterre, Château de Windsor.
2. Pablo PICASSO, *Autoportrait à la palette*, 1906, huile sur toile, 92 x 73 cm, Philadelphia Museum of Art.
3. Lucian FREUD, *Reflection (self-portrait)*, 1985, huile sur toile, 56,2 x 51,2cm, Collection particulière.

À partir des documents proposés et en recourant à d'autres références susceptibles d'affermir votre argument, vous élaborerez une leçon pour des élèves du second cycle qui portera sur la question du dessin comme regard.

Dans une situation d'enseignement effectif, quels problèmes l'approche du présent sujet vous paraîtrait-elle de nature à soulever ?

Éléments documentaires mis à disposition du candidat et à exploiter dans la préparation et la conception de la leçon :

1. Albrecht DÜRER, *Portrait de la mère de l'artiste*, 1514, fusain sur papier, 42,1 x 30,3 cm, Cabinet des estampes, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Berlin.
2. Alberto GIACOMETTI, *Chambre d'hôtel V*, 1963, dessin au crayon, 50,4 cm x 32,9 cm, Fondation Alberto Giacometti, Zürich.
3. Jean Michel BASQUIAT, *Sans titre*, 1985, dessin, 75 x 106,5 cm.

À partir des documents proposés et en recourant à d'autres références susceptibles d'affermir votre argument, vous élaborerez une leçon pour des élèves du second cycle qui portera sur la question du *corps de l'artiste à l'œuvre*.

Dans une situation d'enseignement effectif, quels problèmes l'approche du présent sujet vous paraîtrait-elle de nature à soulever ?

Éléments documentaires mis à disposition du candidat et à exploiter dans la préparation et la conception de la leçon :

1. REMBRANDT van RIJN (1606-1669), *Autoportrait souriant*, vers 1665-68, huile sur toile, 82,5 x 65 cm, Wallraf-Richartz Museum, Cologne.
2. Man RAY (1890-1976), *La Tonsure (Marcel DUCHAMP)*, 1919 ou 1921, photographie argentique, 12,7 x 16,4 cm.
3. Richard LONG, *A Line Made by Walking (Une ligne faite en marchant)*, 1967, photographie argentique Noir et Blanc, 37,5 x 32 cm, Somerset, Royaume Uni.

À partir des documents proposés et en recourant à d'autres références susceptibles d'affermir votre argument, vous élaborerez une leçon pour des élèves du second cycle qui portera sur la question de *l'identité dans l'art*.

Dans une situation d'enseignement effectif, quels problèmes l'approche du présent sujet vous paraîtrait-elle de nature à soulever ?

Éléments documentaires mis à disposition du candidat et à exploiter dans la préparation et la conception de la leçon :

1. Diego VELASQUEZ, *Les Ménines*, 1656, huile sur toile, 318 x 276 cm, musée du Prado, Madrid.
2. Cindy SHERMAN, *Sans titre*, 1985, épreuve cibachrome, 184,2 x 122,8 cm, Paris, Musée National d'Art Moderne-Centre, Georges Pompidou.
3. Maurizio CATTELAN, *Untitled*, 2001, *wax figure, natural hairs, cotton* (mannequin en cire, cheveux en cire, coton), 150 x 60 x 40 cm, photographie d'Attilio Maranzano, galerie Perrotin, Paris.

À partir des documents proposés et en recourant à d'autres références susceptibles d'affermir votre argument, vous élaborerez une leçon pour des élèves du second cycle qui portera sur le *statut du miroir*.

Dans une situation d'enseignement effectif, quels problèmes l'approche du présent sujet vous paraîtrait-elle de nature à soulever ?

Éléments documentaires mis à disposition du candidat et à exploiter dans la préparation et la conception de la leçon :

1. Johannes VERMEER, *La Leçon de musique*, 1662-64, huile sur toile, 64,1 x 73,6 cm, Collection de Sa Majesté la Reine Élisabeth II d'Angleterre, Buckingham Palace, Londres.
2. Daniel BUREN, *Photo souvenir : l'espace d'un instant*, 10 mars-21 avril 2001, travail *in situ*, 184,2 x 122,8 cm, galerie Marian Goodman, Paris.
3. Dieter APPELT, *Trace de buée sur le miroir*, 1978, épreuve aux sels d'argent, 30 x 40 cm, Bibliothèque Nationale de France, Paris.

À partir des documents proposés et en recourant à d'autres références susceptibles d'affermir votre argument, vous élaborerez une leçon pour des élèves du second cycle qui portera sur la question de *la représentation du corps et du canon esthétique*.

Dans une situation d'enseignement effectif, quels problèmes l'approche du présent sujet vous paraîtrait-elle de nature à soulever ?

Éléments documentaires mis à disposition du candidat et à exploiter dans la préparation et la conception de la leçon :

1. Sandro BOTTICELLI, *La Naissance de Vénus*, 1485, tempera sur toile, 278,5 x 172,5 cm, musée des Offices, Florence.
2. Eric FISCHL, *Strange Place to Park n° 2 (Étrange Endroit pour se garer n°2)*, 1992, huile sur toile, 219 x 249,5 cm, Centre Georges Pompidou, Paris.
3. Friederike van LAWICK et Hans MÜLLER, *Perfectly SuperNatural (Anna, Beate et Nadine)*, 1999, photographies numériques sur cibachrome contrecollées sur aluminium, 70 x 45,5 cm chaque.

À partir des documents proposés et en recourant à d'autres références susceptibles d'affermir votre argument, vous élaborerez une leçon pour des élèves du second cycle qui portera sur le *rôle de la fenêtre dans l'art*.

Dans une situation d'enseignement effectif, quels problèmes l'approche du présent sujet vous paraîtrait-elle de nature à soulever ?

Éléments documentaires mis à disposition du candidat et à exploiter dans la préparation et la conception de la leçon :

1. Johannes VERMEER, *La Liseuse à la fenêtre*, vers 1657-59, huile sur toile, 83 x 64,5 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde.
2. Vincent BIOULÈS, *Espace rose ou Fenêtre rose à Saint-Tropez*, 1973-75, huile sur toile, 200 x 160 cm, galerie contemporaine des musées de Marseille.

3. Pierre BURAGLIO, *Partie de fenêtre-imposte mobile*, 1981, verre, bois, 75 x 84 cm, collection du musée Cantini, Marseille.

À partir des documents proposés et en recourant à d'autres références susceptibles d'affermir votre argument, vous élaborerez une leçon pour des élèves du second cycle qui portera sur *le dessin dans sa relation à la peinture*.

Dans une situation d'enseignement effectif, quels problèmes l'approche du présent sujet vous paraîtrait-elle de nature à soulever ?

Éléments documentaires mis à disposition du candidat et à exploiter dans la préparation et la conception de la leçon :

1. Jean-Auguste-Dominique INGRES, *Étude pour le bain turc*, plume et encre brune, 15,9 x 10,6 cm, Paris, musée du Louvre.
2. Pablo PICASSO, *Dessin d'après les demoiselles d'Avignon*, 1907, huile sur toile, 169 x 93 cm, Bâle, galerie Beyeler.
3. Martin KIPPENBERGER, *Sans titre* (de la série : « Le Radeau de la Méduse »), 1996, huile sur toile, 180 x 150 cm.

À partir des documents proposés et en recourant à d'autres références susceptibles d'affermir votre argument, vous élaborerez une leçon pour des élèves du second cycle qui portera sur *le rôle du rideau en art*.

Dans une situation d'enseignement effectif, quels problèmes l'approche du présent sujet vous paraîtrait-elle de nature à soulever ?

Éléments documentaires mis à disposition du candidat et à exploiter dans la préparation et la conception de la leçon :

1. Sandro BOTTICELLI, *Saint Augustin dans sa cellule*, 1490-94, tempera sur panneau de bois, 41 x 27 cm, Galerie des Offices, Florence.
2. Francis BACON, *Étude d'après le corps humain*, 1949, huile sur toile, 147,5 x 131 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne.
3. Ulla von BRANDENBURG, *Kulissen (coulisses)*, installation *in situ* à la biennale de Lyon « Une terrible beauté est née », 2011, rideaux de toile peints, cordages, parquet de bois, dimensions variables.

À partir des documents proposés et en recourant à d'autres références susceptibles d'affermir votre argument, vous élaborerez une leçon pour des élèves du second cycle qui portera sur *la violence et sa représentation*.

Dans une situation d'enseignement effectif, quels problèmes l'approche du présent sujet vous paraîtrait-elle de nature à soulever ?

Éléments documentaires mis à disposition du candidat et à exploiter dans la préparation et la conception de la leçon :

1. Vecellio TIZIANO dit Le TITIEN, *Caïn et Abel*, 1570-76, huile sur toile, 298 x 282 cm, basilique santa Maria della Salute, Venise.
2. Armand FERNANDEZ dit ARMAN, *Colères de télévision*, 1976, téléviseurs brisés lors d'une performance réalisée en public (FIAC, Grand Palais, Paris), puis installés dans des boîtes en plexiglas, 80 x 62 x 50 cm, trois œuvres d'une série de 25, collection privée D. Durand-Ruel et Musée National d'Art Moderne, Paris.
3. Nan GOLDIN, *Nan One Month After Being Battered (Nan, un mois après avoir été battue)*, 1984, photographie sur papier, 69,5 x 101,5 cm Tate Gallery, Londres.

À partir des documents proposés et en recourant à d'autres références susceptibles d'affermir votre argument, vous élaborerez une leçon pour des élèves du second cycle qui portera sur *la signification du blanc dans l'œuvre d'art*.

Dans une situation d'enseignement effectif, quels problèmes l'approche du présent sujet vous paraîtrait-elle de nature à soulever ?

Éléments documentaires mis à disposition du candidat et à exploiter dans la préparation et la conception de la leçon :

1. Fra ANGELICO, *Annonciation*, vers 1410, fresque, 187 x 157 cm, couvent San Marco, cellule 3, Florence.
2. Kazimir MALEVITCH, *Composition suprématiste, carré blanc sur fond blanc*, 1918, 78,7 x 78,7 cm, huile sur toile, Musée d'Art Moderne (MOMA), New York.
3. Eshel MEIER dit ABSALON, *cellules 2 et 4*, 1991, bois, carton, peinture glycérophthalique, tube fluorescent et plexiglas, 1991, respectivement 4,30 x 2,10m x 2,20 cm et 4,25 x 2,80 x 2,20 cm, exposition FRAC d'Aquitaine, collection CAPC Bordeaux.

À partir des documents proposés et en recourant à d'autres références susceptibles d'affermir votre argument, vous élaborerez une leçon pour des élèves du second cycle qui portera sur *la transformation*.

Dans une situation d'enseignement effectif, quels problèmes l'approche du présent sujet vous paraîtrait-elle de nature à soulever ?

Éléments documentaires mis à disposition du candidat et à exploiter dans la préparation et la

conception de la leçon :

1 Gian Lorenzo BERNINI dit LE BERNIN, *Apollon et Daphnée*, 1622-25, ensemble statuaire en marbre de Carrare, hauteur 243 cm, galerie Borghese, Rome.

2 Javier PEREZ, *Metamorphosis 41* (détail), 2004, 52 dessins, aquarelle et pastels sur papier, 48,5 x 39,5 cm chacun, collection particulière Florence et Daniel Guerlain.

3 Gyula HALASZ dit BRASSAI, *Magique circonstancielle*, 1931, photographie épreuve argentique, 21 x 26 cm, MNAM, Centre Georges Pompidou, Paris.

À partir des documents proposés et en recourant à d'autres références susceptibles d'affermir votre argument, vous élaborerez une leçon pour des élèves du second cycle qui portera sur la question des jardins d'artistes.

Dans une situation d'enseignement effectif, quels problèmes l'approche du présent sujet vous paraîtrait-elle de nature à soulever ?

Éléments documentaires mis à disposition du candidat et à exploiter dans la préparation et la conception de la leçon :

1. Anonyme, *Image extraite du livre des profits ruraux* de Piero CRESCENZI, de Bologne, 1475- 1500, British Library.

2. Niki de SAINT-PHALLE, *Le jardin des Tarots*, 1979-88, Capalbio, Toscane, Italie.

3. Mat COLLISHAW, *Who killed Cock Robin ? (Qui a tué Rouge Gorge ?)*, 1997, photographie couleur, verre et bois, 107,5 x 81 cm. Mat Collishaw/galerie Cosmic, Paris.

À partir des documents proposés et en recourant à d'autres références susceptibles d'affermir votre argument, vous élaborerez une leçon pour des élèves du second cycle qui portera sur les rapports entre le son et l'espace dans l'art.

Dans une situation d'enseignement effectif, quels problèmes l'approche du présent sujet vous paraîtrait-elle de nature à soulever ?

Éléments documentaires mis à disposition du candidat et à exploiter dans la préparation et la conception de la leçon :

1. Edvard MUNCH, *Le Cri*, 1893, tempera et pastel sur bois, 91 x 73,5 cm, Nasjonalgalleriet, Oslo.

2. Ilya KABAKOV, *Concerto pour mouches*, 1993, Château d'Oiron, « Chambre des mouches musicales », installation avec son diffusé dans la pièce (concerto de bourdonnements de mouches composé par Vladimir Tarasov), pupitre en bois, partition musicale, (concerto en 3 mouvements, encre sur papier), mouches en plastique, morceaux de bois, déchets, poussière, collection FNAC, château d'Oiron, France.

3. Céleste BOURSIER-MOUGENOT, *From Here to Ear (D'ici à l'oreille)*, 2009, œuvre réalisée place du Bouffay, Nantes, volière, 5 guitares Gibson Les Paul (préparées par l'artiste), amplificateurs, pédales d'effet, 30 mandarins diamant, étuis de guitare (mangeoires), bois, sable, graminées, cordes, graines, eau, dimensions variable.

À partir des documents proposés et en recourant à d'autres références susceptibles d'affermir votre argument, vous élaborerez une leçon pour des élèves du second cycle qui portera sur la présence du geste dans l'art.

Dans une situation d'enseignement effectif, quels problèmes l'approche du présent sujet vous paraîtrait-elle de nature à soulever ?

Éléments documentaires mis à disposition du candidat et à exploiter dans la préparation et la conception de la leçon :

1. Andrea d'ANGIOLO dit Andrea del SARTO, *Homme vu de dos, la tête tournée*, 1ère moitié du XVIème siècle, sanguine, craie à la pierre noire sur papier crème, 25,3 x 16,2 cm

2. Henri MATISSE, *Deux danseurs*, ancien titre *Deux danseurs rouge et noir*, projet pour le rideau de scène du ballet *Rouge et Noir*, 1937-38, crayon, papiers, gouaches découpées, punaises et colle sur carton, collé sur châssis, 80,2 x 64,5 cm.

3. Chris BURDEN, *At About 8 am on a Beach near the Los Angeles International Airport, I Fired Several Shots with a Pistol at a Boeing 747*, January 5, 1973, Los Angeles, USA, photographie argentique, signée et numérotée 2 sur 5, 34,3 cm x 27,3cm.

À partir des documents proposés et en recourant à d'autres références susceptibles d'affermir votre argument, vous élaborerez une leçon pour des élèves du second cycle qui portera sur la question de la création d'espaces.

Dans une situation d'enseignement effectif, quels problèmes l'approche du présent sujet vous paraîtrait-elle de nature à soulever ?

Éléments documentaires mis à disposition du candidat et à exploiter dans la préparation et la conception de la leçon :

1. Johannes VERMEER, *L'Atelier ou l'Allégorie de la peinture*, 1665-70, huile sur toile, 120 x 100 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne.

2. Henri MATISSE, *Intérieur aux aubergines*, Collioure septembre 1911, détrempe et autres techniques sur toile, 212 x 246 cm, musée de Grenoble.

3. Georges ROUSSE, *Metz*, 1994, photographie, 51 x 41 cm, galerie Opus Art Ltd.

À partir des documents proposés et en recourant à d'autres références susceptibles d'affermir votre argument, vous élaborerez une leçon pour des élèves du second cycle qui portera sur la question de l'informe.

Dans une situation d'enseignement effectif, quels problèmes l'approche du présent sujet vous paraîtrait-elle de nature à soulever ?

Éléments documentaires mis à disposition du candidat et à exploiter dans la préparation et la conception de la leçon :

1. Joseph-Mallord-William TURNER, *Lever de soleil avec monstres marins*, 1845, huile sur toile, 91,4 x 121,9 cm, The Tate Britain, Clore Gallery, Londres.
2. BRASSAÏ (dit), Gyula HALASZ, *Pâte dentifrice*, vers 1932, sculpture involontaire, épreuve gélantino-argentique, publiée dans la revue *Le Minotaure*, 1932. Légende accompagnant la photo : « Le hasard morphologique du dentifrice répandu n'échappe pas à la stéréotypie fine et ornementale ».
3. Ernesto NETO, *We Stopped Just Here at the Time*, 2002, installation lycra, clous de girofle, curcuma, poivre, 4000 x 5060 x 5060 cm.

À partir des documents proposés et en recourant à d'autres références susceptibles d'affermir votre argument, vous élaborerez une leçon pour des élèves du second cycle qui portera sur la question des recherches et des tâtonnements dans la création artistique.

Dans une situation d'enseignement effectif, quels problèmes l'approche du présent sujet vous paraîtrait-elle de nature à soulever ?

Éléments documentaires mis à disposition du candidat et à exploiter dans la préparation et la conception de la leçon :

1. REMBRANDT van RIJN, *Décollation de saint Jean-Baptiste*, 1628-35, plume et encre brune sur papier, 13,6 x 11,1 cm, département des arts graphiques, musée du Louvre, Paris.
2. Marcel DUCHAMP, page extraite de *Manual of Instructions for Marcel Duchamp, Étant donnés : 1° La chute d'eau, 2° Le gaz d'éclairage...*, 1987, Philadelphia Museum of Art.
3. Francesca WOODMAN, planche-contact originale (détail), 1977-78, Italie.

À partir des documents proposés et en recourant à d'autres références susceptibles d'affermir votre argument, vous élaborerez une leçon pour des élèves du second cycle qui portera sur la question de l'espace de présentation de l'œuvre.

Dans une situation d'enseignement effectif, quels problèmes l'approche du présent sujet vous paraîtrait-elle de nature à soulever ?

Éléments documentaires mis à disposition du candidat et à exploiter dans la préparation et la conception de la leçon :

1. Hubert ROBERT, *La Grande Galerie*, 1796-98, huile sur toile, 61 x 46 cm, département des peintures, musée du Louvre, Paris.
2. Kazimir MALEVITCH, *Croix noire*, 1915, huile sur toile, 80 x 80 cm, à l'intérieur du *Container Zéro* de Jean-Pierre RAYNAUD, 1988. Œuvre en devenir : acier, carreaux, éclairage, 330 x 330 x 330 cm, Centre Georges Pompidou.
3. Ai WEIWEI, *Hexie (crabe de rivière ou censure en chinois)*, document photographique extrait du journal *Libération* offert comme espace d'intervention artistique à l'artiste, 21 février 2012, 1ère page de couverture.

À partir des documents proposés et en recourant à d'autres références susceptibles d'affermir votre argument, vous élaborerez une leçon pour des élèves du second cycle qui portera sur la question de l'immatériel dans l'art.

Dans une situation d'enseignement effectif, quels problèmes l'approche du présent sujet vous paraîtrait-elle de nature à soulever ?

Éléments documentaires mis à disposition du candidat et à exploiter dans la préparation et la conception de la leçon :

1. Fra ANGELICO, *Le Couronnement de la Vierge*, 1434-35, tempera sur panneau de bois, 114 x 113 cm, galerie des Offices, Florence.
2. Yves KLEIN, *L'Exposition du vide*, (intitulé initial : *La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*) 1958, galerie Iris Clert, Paris.
3. Michel VERJUX, *Ouverture*, 1994, éclairage (projecteur à découpe), exposition Michel Verjux, Kunstmuseum St Gallen, Suisse.

ADMISSION

ENTRETIEN SANS PREPARATION AVEC LE JURY

ARCHITECTURE

Membres du jury :

Jean-Baptiste HÉMERY, Pierre LITZLER, Chantal SERIEX

Rapport sur l'épreuve

établi par Chantal SERIEX

Rappel des modalités de l'épreuve

L'épreuve, qui dure trente minutes, est articulée de la manière suivante : 15 minutes d'exposé de la part du candidat, suivies de 15 minutes de questions posées par le jury, pour à la fois expliciter et approfondir la première intervention orale.

Par souci d'équité, et parce qu'il s'agit d'une épreuve sans temps de préparation, le candidat tire un numéro de sujet au hasard, et découvre, sous forme de document « Powerpoint » projeté devant lui, l'incitation correspondante. (Plusieurs références architecturales articulées autour de mots-clefs ou d'une citation).

Quelles en sont les caractéristiques ? Les sujets proposés aux candidats comprennent un ensemble de visuels. Les documents, qui apparaissent simultanément, sont des représentations architecturales de plusieurs natures possibles : esquisse, plan, élévation, vues intérieures ou extérieures d'une construction emblématique. Il peut s'agir d'un dessin, d'une photographie, ou d'une modélisation. Si aucune de ces images n'est légendée (le nom du bâtiment, celui de l'architecte, le lieu et l'année de réalisation n'apparaissent pas), elles sont toutefois accompagnées d'une thématique qui oriente la réflexion du candidat. Par exemple, des vues de *l'Unité d'habitation de Marseille* de Le Corbusier, qui étaient associées à des photographies de la *Maison Antonio Galvez* de Luis Barragan au Mexique, du *Musée Brandhorst* de Sauerbruch et Hutton à Munich ainsi qu'à *des logements et bureaux* de X-Tu à Lille, mettaient en perspective la notion de « polychromie », question à traiter par le (la) candidat(e). Ainsi, à supposer même que le candidat ne reconnaisse pas les exemples d'architecture proposés, une lecture attentive de l'image, relayée par des suppositions finement déductives, peut conduire n'importe quel candidat à fournir une prestation satisfaisante. Ces documents ne constituent qu'un point d'appui, un ancrage à l'émergence d'une problématique typiquement architecturale. Ne pas reconnaître les documents n'est pas, en soi, préjudiciable. Les reconnaître, en revanche, est un atout, un indice clair des connaissances exactes du candidat.

Quelles sont les attentes du jury ?

La prise de contact avec le contenu du dossier est très rapide et les candidats, doivent être en mesure de pouvoir donner une définition du thème tiré au sort, afin de baliser de façon ferme les limites du sujet. Ils doivent très vite, également, mesurer la pertinence de l'intitulé du sujet par rapport à une problématique architecturale, et par rapport aux documents qui leur sont proposés. On attend du candidat qu'il soit capable de décrire les documents, sans être trop littéral (il ne s'agit pas de lister les caractéristiques diverses du bâtiment...), de repérer l'essentiel en ayant la possibilité de faire des rapports entre tel et tel élément, de distinguer les typologies des documents proposés. Le candidat dispose donc d'un temps très bref pour y parvenir et cette première analyse d'ensemble doit rapidement mettre en avant les questionnements développés dans un exposé oral d'une quinzaine de minutes seulement. L'entretien qui suit doit permettre d'approfondir, d'ouvrir la réflexion aux éventuels questionnements qui n'auraient pu être abordés dans le temps de l'exposé.

• Les sujets

Composés de plusieurs documents, il semble important de rappeler que les dossiers proposés aux candidats doivent leur permettre de traiter le sujet en s'appuyant sur leur culture personnelle mais aussi en fonction de leur spécificité de plasticien.

Par exemple, sur la question de « **topographie-dialogue paysager** », il fallait être capable de problématiser, d'analyser la *Maison sur la Cascade* de Franck Lloyd Wright (en précisant qu'il s'agit

d'une architecture « manifeste », emblématique de l'architecture organique) ainsi que la *Cité de l'Océan et du Surf* » de Steven Holl, en exposer toutes les dimensions y compris critique, les relier à l'analyse du *Musée Paul Klee* de Renzo Piano, deux exemples de l'architecture publique présentant un parti pris « paysager », d'inscription dans un site.

Le candidat, au fil de son exposé, et tout en gardant bien à l'esprit les documents de départ, peut, s'il le souhaite, élargir son propos en faisant appel à ses connaissances personnelles, en évoquant par exemples d'autres bâtiments qui éclaireraient la problématique donnée. Enfin, une conclusion efficace est attendue, qui permette de rassembler, de manière analytique, les différents aspects de la question. Un candidat bien préparé à l'agrégation d'arts plastiques doit faire preuve de culture, d'esprit critique.

Sujets proposés cette année :

SUJET N°1 : ARCHETYPES

- Jacques HERTZOG & Pierre DE MEURON, Vitrahaus, Entreprise Vitra, Weil-am-Rhein, Allemagne, 2010, (Planche modèles types, Plan, Maquette, Photo)
- Aldo ROSSI, Centre d'art contemporain de Vassivière, Haute Vienne, France, 1988-1991, (Photo, dessin, maquette)
- Aldo ROSSI, Phare avec théâtre, 1980, dessin,
- Aldo ROSSI, Teatro Carlo Felice, Gênes, 1982, dessin

SUJET N°2 : L'EAU COMME ELEMENT DE L'ARCHITECTURE

- DILLER & SCOFIDIO, Blur Building, Yverdon-les Bains, Suisse, 2002 (Plan, Coupe, Photo)
- LE CORBUSIER, ébauche pour le plan du capitole de Chandigarh, Indes 1952, (dessin)
- LE CORBUSIER, Palais de l'Assemblée, Chandigarh, Indes, 1955, (Photo)

SUJET N°3 : LIMITES

- Antonio GAUDI, Casa Milà "La Pedrera", Barcelona, España, 1906-1910 (Plan courant et Photographies)
- Ludwig MIES VAN DER ROHE, Pavillon de Barcelone, Barcelona, España, 1929 (Plan et Photographies)

SUJET N°4 : MOTIFS

- Santiago CALATRAVA, Ciutat de les Arts i de les Ciències: CAC, Valencia, España, 1998
- Daniel LIBESKIND, Jüdisches Museum Berlin, Deutschland, 1998

SUJET N°5 : STRUCTURE

- Charles EAMES & Ray, EAMES House: Case Study House 8, Pacific Palisades, California, USA, 1949 (Photos et axonométrie)
- John HEJDUK, Wall House 2 Croningen, 2001, (Plan courant et Photographies)

SUJET N°6 : INSTABILITE

- Zaha HADID, citation- titre
- Zaha HADID, le Phaeno Science Center, Musée, Wolsburg, Allemagne 2000-2005 (photos)
- Bernard TSCHUMI, Glass Vidéo Gallery, Gröningue 1990, (photos)

SUJET N°7 : TOPOGRAPHIE – DIALOGUE PAYSAGER

- Franck Lloyd WRIGHT, Maison sur la cascade, (Fallingwater ou encore Edgar J Kaufmann Sr Residence) Pensylvannie, Etats Unis, 1936 et 1939(photo) et plan de 1935
- Steven HOLL, Cité de l'océan et du surf, Biarritz, 2005-2011, dessin, photo, élévation
- Renzo PIANO, Musée Paul Klee, (Zentrum Paul Klee), Bern, Suisse, 2005, photo

SUJET N°8 : RECYCLAGE

- Shigeru BAN, Eglise de carton Kobé, Japon , 1995, photos : intérieur, maquette Frac Centre, photo extérieur
- Groupe APHIDoIDEA, eCORRE Complex, le Centre de l'environnement de la recherche régénérative et de l'éducation, Long Beach en Californie, (eco-architecture), 2011, représentation numérique
- Guillaume GRENU, Alice VAILLANT et Nicolas Le MEUR (OLGGA), Evergreen « CROU » 100 logements étudiants en conteneurs recyclés, Le Havre, France, 2005, Photos

SUJET N°9 : HABITAT d'URGENCE

- Shigeru BAN , Paper Log Houses, Kobe, 1995, Istanbul, 1999, Paper Log Houses
- Nader KHALILI, architecte d'origine iranienne, Habitat d'urgence en terre, écodômes dès 1980, concept de cocon écologique et biodégradable, fabriqué à base de sacs de terre assemblés.
- Krzysztof WODICZKO, "Homeless Vehicle" Véhicule sans-abri, 1988-89, New York,
- Équipe: ENCORE HEUREUX + G. studio, Room-Room est un projet conçu et développé dans le cadre d'une invitation à réfléchir sur l'architecture d'urgence, 2009, Krzysztof

SUJET N°10 : FRANCHISSEMENT

- Sir Norman FOSTER, le viaduc de Millau 2004, (photo)
- Gustave EIFFEL, le Viaduc de Garabit, 1884, (photo)
- Vito ACCONCI, l'île sur la rivière Mur Graz 2003 Autriche (photo)
- Santiago CALATRAVA, Samuel Beckett Bridge, Dublin, Irlande, 2007-2009, (photos)

SUJET N°11 : ANGLES

- Palais des Doges, Façade Sud, Venise Italie, photographie
- Rem KOOLHAAS, Casa da musica, Porto, Portugal, 2005, photographie
- Willem Jan NEUTELINGS Le MAS, Museum aan de Stroom, musée le long du Fleuve, Anvers, Belgique, 2011, photographie
- Sergio JARETTI, Elio LUZI, Casa dell'Obelisco, Turin, Italie, 1953, photographie
- Pier Luigi NERVI, Palais du Travail, Turin, Italie, 1961, photographie
- BARBAROSA, GUIMARAES, Bureau Vodafone, Porto, Portugal, 2006, photographie

SUJET N°12 : ARCHITECTURE « VERTE » ?

- Ville au Yemen, photographie
- Maison rocher, région de Braga, Portugal
- Glenn MURCUTT, Simpson-Lee House, Australie, 1988-94, photographie
- Palais KATSURA, Kyoto, Japon, 1625/50, photographie,
- Renzo PIANO, Centre J-M. DJIBAOU, Nouméa, Nouvelle Calédonie, 1998, photographie
- Ludwig MIES VAN DER ROHE, Maison pour Edith Farnsworth, Plano, Illinois, 1946/51, photographie
- Philip JOHNSON, « Glass house » maison de l'architecte New Canaan, Connecticut, photographie

SUJET N°13 : GREFFE

- THAM et VIDEGAR, Musée moderne, Malmö, Suède, 2009, photographie

- HERAULT ARNOD, Immeuble de bureaux, Oignies, 2012, France, Canada,
- HERZOG et DE MEURON, Caixa Forum, Madrid, Espagne, 2010, photographie
- Roland SIMOUNET, Manuelle GAUTRAND (Extension), Le LAM, musée d'art moderne,
- d'art contemporain, d'art brut, Lille, France, 1993 – Extension 2003 photographie
- NIETO-SOBEJANO architecte, Extension du musée des beaux-arts, Halle Allemagne, 2011, photographie

SUJET N°14 : POLYCHROMIE

- LE CORBUSIER, L'unité d'habitation de Marseille, France, 1952, photographie
- Luis BARRAGAN, Maison Antonio Galvez, San Angel, Mexico, Mexique, 1955, photographie
- SAUERBRUCH et HUTTON, Musée brandhorst, 2009, Munich, Allemagne
- X-TU architectes, Logements et bureaux, 2009, Lille, France

SUJET N°15 : REGIONALISME ! TERRITOIRE-NATURE

- Alvaro SIZA, Chapelle, Marco de Canaveses, 1998, Porto Portugal
- Alvaro SIZA, Piscine de Leça da Palmeira, 1966, Porto Portugal
- Luigi SNOZZI, Maison Kalman, Brione / Locarno, 1976, Suisse
- Mario BOTTA, Maison à Riva San Vitale, Ticino, 1973, Suisse

Exemple détaillé : SUJET N°12 : ARCHITECTURE « VERTE » ?

- Ville au Yemen, photographie
- Maison rocher, région de Braga, Portugal
- Glenn MURCUTT, Simpson-Lee House, Australie, 1988-94, photographie
- Palais KATSURA, Kyoto, Japon, 1625/50, photographie.
- Ludwig MIES VAN DER ROHE, Maison pour Edith Farnsworth, Plano, Illinois, 1946/51, photographie
- Philip JOHNSON, « Glass house » maison de l'architecte New Canaan, Connecticut, photographie

En proposant « Architecture Verte ? » comme sujet, le jury entendait stimuler la sagacité des candidats. Cette incitation posait dans l'association de ces deux termes « Architecture Verte » une évocation des concepts de l'architecture, de la culture à articuler avec l'idée de nature : de la végétation à un élément minéral, un antagonisme possible à analyser et un questionnement souligné d'ailleurs par un point d'interrogation. Il est utile ici de rappeler l'importance de la formulation du sujet pour le développement ultérieur, ainsi que de la ponctuation. L'adjectif « verte », s'il n'est pas lui-même directement constitutif d'architecture, renvoie à un élément tout à la fois symbolique, esthétique et philosophique, mais renvoie aussi à une des préoccupations écologiques actuelles de la haute qualité environnementale dans ce questionnement. Cette interrogation sur l'architecture verte devrait, dans l'argumentation, être élargie à une problématique plus ouverte portant sur *l'idée de nature en architecture et son évolution au cours de l'histoire*. Pour une telle présentation il est toutefois nécessaire de garder à l'esprit les époques de construction et le rapport singulier à la nature de chaque architecte donné en exemple.

Cinq documents étaient proposés, dont deux potentiellement et facilement reconnaissables aux yeux du candidat averti : « la Maison pour Edith Farnsworth », réalisation emblématique, architecture-manifeste d'un parti-pris architectural moderniste, bâtie à la fin des années 40 par Ludwig Mies Van der Rohe, la « Glass House » de l'architecte Philip Johnson, construite en 1949, une photographie d'une architecture vernaculaire (ville au Yemen), celle d'une « Maison rocher » au Portugal, la « Simpson-Lee House » par l'architecte australien Glenn Murcutt datée des années 1988-1994 et celle du « Centre J-M Djibaou » en Nouvelle Calédonie, œuvre de l'architecte Renzo Piano en 1998, ainsi qu'une photographie du « Palais Katsura » à Kyoto. Bien entendu, il était possible d'identifier les différentes natures des bâtiments : ou tout du moins des bénéficiaires de ces architectures. La candidate - et cela fut apprécié - a su montrer que ces bâtiments, s'ils ne correspondaient pas par leurs caractéristiques (matériaux, structure, orientation, emplacement,...) à un même type d'usage : privé, public, cérémonial, par leur ancrage dans une nature parfois domptée, posaient la question de l'intégration à un environnement, naturel, du point de vue de l'organisation et de l'adaptation aux contraintes du site en opposition au paysage urbain. Glenn Murcutt, propose pour une maison intégrée à un environnement forestier, une habitation « modeste », une architecture qui

disparaît au profit du territoire qui l'entoure. Il est le premier architecte australien qui a obtenu la plus prestigieuse récompense internationale en architecture, le Prix Pritzker. Thomas Pritzker, président de la Fondation Hyatt Foundation parrainant ce prix, a souligné que les travaux de Glenn Murcutt "ne sont pas sur une grande échelle, les matériaux qu'il utilise, comme la tôle ondulée, sont tout à fait ordinaires, certainement pas des produits de luxe ; de plus, il travaille seul". Si vous ajoutez à cela le fait que tous ses plans sont influencés par le terrain et le climat de son Australie natale, vous comprenez le caractère exceptionnel d'une œuvre que le jury a voulu récompenser. Glenn Murcutt a notamment été influencé par Mies van der Rohe dont la réalisation de la « Farnsworth House » était proposée dans ce sujet. La Farnsworth House pose la question fondamentale de la relation entre l'individu, la nature et la société. C'est un espace libre et ouvert où la structure porteuse est la plus minimale possible. L'usage généralisé du verre, du sol au plafond, ouvre l'intérieur de la maison sur son environnement naturel à un degré extrême. Deux dalles renforçant l'idée d'horizontalité forment le sol et le toit. Les bords des dalles sont soulignés par des éléments structurels en acier mis en évidence et peints en blanc. La maison, située en zone inondable, est soulevée du sol par des poteaux en acier enserrant les deux dalles par leur tranche et celle-ci semble libérée de la pesanteur, au-dessus du terrain qu'elle occupe. La terrasse attenante, formant une troisième dalle surélevée, joue le rôle de transition entre le sol et l'espace du séjour. Cette immersion totale de cette architecture, qui pose la question de l'intimité et du point de vue, se retrouve dans le projet de « la Glass House » de Philip Johnson. Phillip Johnson a choisi le noir, contrairement à Mies Van der Rohe qui a opté pour le blanc. La structure en acier est la seule surface opaque à hauteur d'homme qui suggère la forme de la maison mais se détache du paysage, afin que la maison ne passe pas non plus inaperçue, tout en s'intégrant dans le paysage. L'intérêt de cette maison réside dans son ouverture sur la nature, elle est entourée de verdure, d'arbres dont les feuillages permettent d'ombrager les différentes façades. La transparence de ces maisons bouleverse la vision commune de la maison, quatre murs avec un toit qui protège la vie intime et des intempéries. L'emploi généralisé du verre, du sol au plafond, du béton avec les deux dalles du sol et du toit et d'acier pour les éléments structuraux, les panneaux vitrés et leur forme simple réduisent ces maisons à une construction où les parois se dématérialisent mais exposent ses habitants et posent la question de l'espace privé et de l'intimité. Phillip Johnson voyait sa création comme un abri architectural mêlant l'intérieur et l'extérieur, simultanément indépendant et entremêlé avec l'élément naturel, un prolongement sur la pelouse, une vue panoramique. Les prouesses techniques et une esthétique moderne, épurée et géométrique accompagnent ces réalisations. Pourtant ce genre de maisons pose la question annexe d'un choix élitiste d'une clientèle aisée. Elles demandent un environnement naturel vaste, résistent mal au temps et l'isolation laisse à désirer en hiver.

Maîtriser la nature : en s'adaptant au site, la notion d' « architecture verte », renvoie à la brique en terre crue de l'habitat vernaculaire, aux rochers comme matériaux ou éléments structurants visibles dans deux des documents et au respect d'une culture et de savoir-faire ancestraux.

C'est le cas de la civilisation kanake, très proche de la nature, en particulier des arbres et des plantes. Ainsi le premier objectif de Renzo Piano était d'intégrer « le centre Jean Marie Djibaou » au site entre mer et forêt. Il s'organise de chaque côté d'une longue allée couverte, courant le long de la crête de la péninsule et qui suit l'orientation de celle-ci. L'architecte s'est référé au plan d'un village traditionnel kanak où une large allée constituait le lieu privilégié du village. Son parti pris architectural est une traduction moderne et monumentale de l'architecture vernaculaire de l'île insérée dans son environnement, s'étendant sur 8 hectares.

Le bâtiment est constitué de deux types de volumes placés en opposition. Vers la mer, de hautes structures en bois et métal de plan circulaire rappelant la forme des cases kanakes sont disposées en trois groupes. Leur verticalité et leur forme générale rappellent les hauts pins typiques de la Nouvelle-Calédonie. Renzo Piano a d'ailleurs fait planter quelques-uns de ces arbres autour des cases afin de renforcer encore l'analogie de l'architecture des cases avec la nature.

Il crée aussi une continuité entre tous les volumes bas du bâtiment. Les cases apparaissent alors comme des éléments détachés et indépendants. Cette disposition s'insère parfaitement dans le cadre du site et reflète l'opposition mer-lagon. La planéité des espaces bas se réfère au calme du lagon tandis que la verticalité des cases s'élance face au vent, dominant les vagues. En ce qui concerne la place de l'entrée, Renzo Piano a tenu compte de la disposition traditionnelle du cheminement kanak. L'entrée n'est jamais frontale ou directe mais s'effectue par contournement successif.

Quant au Palais de Katsura à Kyoto, dont l'architecture est caractéristique des anciennes constructions japonaises, il se singularise par la flexibilité de l'espace, ses structures de bois, ses panneaux coulissants. La maison s'ouvre sur le jardin, et se relie à lui, c'est une « architecture verte », qui comprend une hiérarchie des espaces, une organisation symbolique. L'architecture du Palais de

Katsura a été conçue non seulement pour la méditation, le lac, les collines, les îles formées selon des codes de miniaturisation, mais aussi selon des codes esthétiques épurés.

Remarques sur les prestations des candidats :

Quelques statistiques

Quelques statistiques : pour la session 2012, Quinze candidats ont choisi l'option architecture, 11 candidats en 2011, 10 candidats en 2010. Leur prestation d'ensemble est en légère amélioration, puisque la moyenne de cette année est de 13,13 contre 12,09 l'année dernière.

Rappelons les chiffres des années précédentes 12,09 en 2011, 12,70 en 2010, 10,55 en 2009, 11,67 en 2008 ; 10,67 en 2007 et 12,20 en 2006. On note donc des prestations plus équilibrées pour trois quart des candidats, ces deux dernières sessions. Sur les quinze candidats présents, 12 ont obtenu la moyenne et, parmi eux, 8 candidats ont obtenu au moins 15/20. Le jury a donné une fois la note de 18/20 à une prestation remarquable. Les notes s'échelonnent entre 8 et 18 avec dans cette répartition un très bon candidat, 7 bons aux notes entre 15/20 et 17/20 ; 1 candidat qui obtient une note de 14/20 et 4 candidats moyens aux notes entre 9/20 et 11/20 ainsi que deux notes de 8/20 pour une prestation insuffisante. Par contre il est important de souligner une amplitude de notes très importante avec une absence de notes moyennes entre 12/20 et 13/20. D'une manière générale, les candidats ont délivré des prestations satisfaisantes, qui prouvent leur intérêt pour la discipline, leur goût pour l'histoire de l'architecture, leur bonne volonté d'aborder avec sérieux un sujet donné. On attend du candidat un temps de réactivité très court eu égard aux caractéristiques de l'épreuve. Cependant si les candidats dans leur majorité ont procédé à une définition de la notion invoquée, celle-ci demeure souvent approximative, accompagnant une analyse des documents pas toujours pertinente. Dans leur analyse, les candidats peinent encore à faire appel à des références architecturales ou plastiques ou proposent des citations pas toujours ciblées. Quelques candidats n'abordant pas cette épreuve avec une préparation suffisante font preuve d'une absence partielle de vocabulaire spécialisé, de termes pourtant indispensables à un futur agrégé d'arts plastiques dont le bagage culturel et intellectuel lui permettra de répondre aux exigences du concours et de s'adresser à un public d'élèves en tant qu'enseignant.

Les candidats qui ont réussi ont su développer une définition des notions, mener une analyse pertinente et convoquer des références appropriées, parvenant ainsi à conceptualiser et à problématiser les notions, en un propos cohérent et pertinent. Dans un laps de temps très court, le bon candidat doit trouver le fil conducteur, pour bâtir son discours dès la lecture de la thématique architecturale, analyser des documents, et si possible les reconnaître. C'est une épreuve effectivement exigeante, qui nécessite une préparation efficace.

Méthodologie

On remarque, pour la session 2012, une meilleure prise en compte des remarques faites dans les rapports précédents. Car il ne suffit pas de décrire les images projetées – activité sans fin (à la fois infinie et sans but) : il faut tirer de l'analyse des documents des hypothèses, des déductions, des traits remarquables, qui puissent éclairer la question posée.

Trop souvent, les candidats définissent les images mais pas les mots. Une méthodologie pourrait s'articuler autour des points suivants :

- Poser les notions,
- Renvoyer les notions sur les documents,
- Tirer parti de ces liens
- Dégager des notions qui permettent d'analyser les documents proposés.

Les candidats doivent faire preuve d'une approche méthodologique apprise dans l'enseignement supérieur, et surtout une méthode dont ils devront faire preuve une fois devenus professeurs. Cette clarté peut s'appuyer sur l'utilisation du tableau, pour inscrire des mots-clefs, une esquisse, un schéma. Le candidat doit être capable de voir l'essentiel à travers la confrontation de plusieurs documents ; de définir clairement les termes du sujet (en donnant une définition rapide, élucidant si possible une étymologie révélatrice), enfin de donner un sens et un rythme aux quinze premières minutes de prestation. Certains candidats ne comprennent pas ce qui leur est donné à voir. Si cela s'accompagne d'un déficit de vocabulaire technique, le discours perd alors beaucoup de signification. Il est étonnant de constater que les candidats ne fassent pas plus référence à une analyse plastique qui leur permettrait d'engager une réflexion plus architecturale autour de notions

comme les textures, matériaux, couleurs, échelles... Rares sont les candidats à oser penser l'architecture en volume, comme un lieu de vie, de travail, de recueillement ou de simple passage, autant dire dans un contexte. Les candidats, parfois bloqués, pensent trouver leur salut en cherchant obstinément le nom de la référence, le nom de l'architecte sans s'arrêter simplement sur ce qui est donné à voir. Cela se traduit par une performance décevante.

Certains candidats ne comprennent pas ce qui leur est proposé. Tel candidat, ne reconnaissant pas l'architecture de Brasilia, du palais de L'Assemblée, pourtant incontournable, de Le Corbusier n'a pas su argumenter sur la problématique « l'Eau comme élément de l'architecture », décrire les principes d'un projet où l'eau engage un rapport d'échelle fort, établir un lien avec l'histoire du territoire de Brasilia, ville nouvelle, dans lequel il s'inscrit.

Les connaissances en histoire de l'architecture sont variables. Pour les excellentes prestations, on a pu voir que les candidats connaissaient en partie ou en totalité les documents, reconnaissant tout à la fois la construction, leur concepteur, leur date de construction, leur lieu, leur fonction. Mais il est important de souligner que de très bonnes prestations ont été proposées sans que le candidat ne sache de quels bâtiments il s'agissait. Comme il est souvent noté dans les rapports de jury, la culture des candidats se limite souvent à un catalogue de citations architecturales contemporaines, avec les incontournables comme Le Corbusier pour le plan libre, Jean Nouvel pour la transparence. La citation n'est pas référence, c'est à dire l'utilisation d'exemples analysés où les enjeux sont compris donc utilisés avec justesse. Il était possible aussi de distinguer les propositions contenues dans les documents dans une ouverture vers le XXI^{ème} siècle. L'impact du bâti sur l'écologie étant devenu un enjeu majeur, la préoccupation environnementale fait désormais partie du cahier des charges des bâtisseurs, mais qu'est-ce que l'architecture verte ? Redécouvre-t-elle les pratiques écologiques efficaces des architectures vernaculaires et une mise à l'écart de l'architecture moderne internationale ?

Pour se préparer à l'épreuve

Se préparer, c'est sans doute avant tout apprendre à regarder, à pratiquer pour mieux s'imprégner des notions fondamentales de l'architecture quelles que soient les périodes et leurs questionnements esthétiques, politiques et sociétaux. Feuilletter des livres pour ne retenir que des images comme autant de trophées qui pourront être « appelés » au moment d'une soutenance n'est pas suffisant. La lecture attentive des livres, revues, ou sites internet qui traitent d'architecture, les écrits d'architectes, la programmation de la cité de l'Architecture et du Patrimoine, du Pavillon de l'Arsenal, du centre Arc en Rêve à Bordeaux par exemple sont autant d'éléments qui apportent un éclairage certain et complémentaire à la connaissance de bâtiments emblématiques.

Il ne faut jamais oublier que l'architecture se pratique, cette expérience personnelle est indispensable. Elle aidera les futurs candidats à se forger une expérience spatiale en confronter les notions vues et lues dans les ouvrages.

Bibliographie indicative

OUVRAGES

ABRAM Joseph, *Histoire de l'architecture moderne en France* tome 2 « du chaos à la croissance », 1940- 1966, Picard, 1999.

BENEVOLO Leonardo, *Histoire de l'architecture moderne*, trad. de l'italien Vera et Jacques Vicari, (éd. orig., *Storia dell'architettura moderna*, Rome, Laterza et Figli), 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)", Paris, Dunod, 1960,1979,1980,1988.

BOUDON Philippe, *Sur l'espace architectural : essai d'épistémologie de l'architecture*, Paris, Dunod, 1981

BUSSAGLI Marco, *Qu'est-ce que l'architecture ? Une histoire de l'architecture*, Gründ, Paris 2005

CONRADTS Ulrich, *Programmes et manifestes de l'architecture du 20^e siècle* (1964), Coll. Penser l'espace, Paris, La Villette, 1991.

CURTIS j.r. William, *L'architecture moderne depuis 1900*, Phaidon 2004

DAL CO Francesco et TAFURI Manfredo, *Architecture Contemporaine* (1976), Coll. Histoire de l'architecture, Gallimard/Electa, 1991

DE BURE Gilles, *Architecture contemporaine mode d'emploi*, Flammarion, Paris, 2009

DENES Michel, *Form follows fiction, écrits d'architecture fin de siècle*, ed. Villette, Paris, 1996

FICHET Françoise, *La théorie architecturale à l'âge classique*, Bruxelles, P. Mardaga, 1979.

FRAMPTON Kenneth, *L'architecture moderne, une histoire critique*, (1980), Paris, éd. Philippe Sers, 1985.

FARRELY Lorraine, *Les fondamentaux de l'architecture*, ed. Pyramid, Paris, 2008

GIEDION Siegfried, *Espace, temps, architecture* (1948, 1^{ère} trad. Franç.) 1968, Paris, Denoël-Gonthier, 1978

GÖSSEL Peter, LEUTHÄUSER Gabriele, *L'architecture du XXe siècle*, ed. Taschen, Köln, 1991

GYMPEL Jan, *Histoire de l'architecture, de l'antiquité à nos jours*, ed. Könemann, 1997

HITCHCOCK Henry-Russel, *Architecture dix-neuvième et vingtième siècles*, Mardaga Bruxelles, 1981 (pour la traduction française), Penguin book, Harmondsworth, 1958, 1963, 1969, 1971, 1977 pour les éditions anglaises.

JENCKS Charles, *Le langage de l'architecture post-moderne* (1977), Paris, Academy Editions-Denoël, 1979.

KAUFMANN Emil, *De Ledoux à Le Corbusier* (1933), Paris, L'Equerre, 1981.

LAMPUGNANI Vittorio Magnago, *Dictionnaire encyclopédique de l'architecture moderne et contemporaine* (1983), Paris, Sers, 1987.

LE CORBUSIER, *Vers une architecture* (1923), Le Livre de poche, 1990.

LOOS Adolf, *Paroles dans le vide- Malgré tout* (1898-1930), Paris, éd. Champ Libre, 1979.

LOYER François, *Histoire de l'architecture française, tome III, de la Révolution à nos jours*, Mengès/éditions du patrimoine, Paris 1999.

LOYER François, *Le siècle de l'industrie*, Paris, Skira, 1987.

LUCAN Jacques, *Architecture en France (1940-2000), Histoire et théories*, Le Moniteur, Paris 2001.

LYNCH Kevin, *L'image de la cité* (1960), Paris, Dunod, 1976.

MEISS Pierre von, *De la forme au lieu. Une introduction à l'étude de l'architecture*, Lausanne, Presses poly- techniques romandes, 1986.

MIDANT Jean-Paul (dir.), *Dictionnaire de l'architecture du 20^{ème} siècle*, Paris, Hazan, 1996.

MONNIER Gérard, *Histoire de l'architecture moderne en France*, tome 3 « de la croissance à la compétition », 1967-1999, Picard 2000.

MONNIER Gérard, *L'architecture au XXe siècle, un patrimoine*, Créteil, CRDP, CNDP, SCÉRÉN, 2006.

NORBERG-SCHULZ Christian, *La signification dans l'architecture occidentale*, Bruxelles, Mardaga, 1977.

PEROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie, *Le vocabulaire de l'architecture*, Paris, Imprimerie Nationale, 1988

PICON Antoine (dir.), *L'art de l'ingénieur*, Paris, éd. du Centre Georges Pompidou, 1997

RYKWERT Joseph, *La maison d'Adam au paradis*, Paris, Seuil, 1976

SUMMERSON John, *Le langage classique de l'architecture* (1964), Paris, Thames & Hudson, 1992

VENTURI Robert, *De l'ambiguïté en architecture* (1966), Paris, Dunod, 1976. ;

VENTURI Robert, *L'enseignement de Las Vegas* (1972), Bruxelles, P. Mardaga, 1977.

VIOLLET LE DUC, *Entretiens sur l'architecture* (1863-72), facsimilé, Bruxelles, P. Mardaga, 1977.

VITRUVÉ, *Les 10 livres d'architecture* (traduction de Claude Perrault – 1684), fac simile, Bruxelles, P. Mardaga, 1979.

WÖLFFLIN Heinrich, *Psychologie de l'architecture* (1886), Paris, éd. Carré, 1996 ; *Renaissance et baroque* (1888, 1^{re} trad. fr. 1961), Paris, Le Livre de poche, 1964.

WINES James, *L'architecture verte*, Taschen, 2000

WITTKOWER Rudolph, *Les principes de l'architecture à la Renaissance* (1947), Paris, Les Editions de la Passion, 1996.

YOUNES Chris, MANGEMATIN Michel, *Lieux contemporains*, ed. Descartes et cie, Paris, 1997

YOUNES Chris, MANGEMATIN Michel, *Le philosophe chez l'architecte*, ed. Descartes et cie, 1996

ZEVI Bruno, *Le langage moderne de l'architecture* (1973), Paris, Dunod, 1981, 1991

ZEVI Bruno, *Apprendre à voir l'Architecture*, Paris, Ed. de Minuit, 1959

CATALOGUES, MONOGRAPHIES, DICTIONNAIRES

Architecture Now 1, 2, 3, 4, 5, Taschen

Théorie de l'architecture de la Renaissance à nos jours, Taschen, 2003

Monographies d'architectes, Taschen

Art et architecture, collection FRAC Centre, CRDP

Catalogue Archilab, 1999, 2000, 2001, FRAC Orléans

Dictionnaire des Architectes, Ed. Encyclopaedia Universalis, Albin Michel

Revue Beaux-Arts, *Qu'est-ce que l'architecture aujourd'hui*, éditions Beaux-Arts

Revue d'esthétique, *L'architecture en Théorie*, ed. J.M. Place, n°29/1996

REVUES

*AMC (Fr.) L'Architecture d'aujourd'hui (Fr.) D'Architectures (Fr.) Techniques et Architecture (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) ... Etc.*

FILMS

La série collection « *Architectures* » proposée par Richard COPANS et Stan NEUMANN, Artes Vidéo
La série « *Faits d'architecture* » éditée par le CNDP propose une visite guidée d'un bâtiment majeur,
effectuée par l'architecte lui-même.



ARCHITECTURE « VERTE »?



ADMISSION

ENTRETIEN SANS PRÉPARATION

ARTS APPLIQUÉS

Membres du jury :

René RAGUEB, Michel VERHELST

Rapport sur l'épreuve

établi par Michel VERHELST

L'esprit de l'épreuve

Ce rapport ne pourra pas ne pas reprendre nombre d'éléments des rapports des années précédentes. Néanmoins, il voudrait d'emblée commencer par insister sur quelques points. Cette épreuve est éminemment à la mesure des candidats ; et nous espérons les en convaincre. Encore faut-il ne pas arriver là par hasard, bien comprendre ce qui est attendu de cette épreuve et, entre autres, avoir réfléchi sur la spécificité des arts appliqués et sur leurs rapports éventuels avec les arts plastiques. Les notes de cette session sont allées de 16 à 5. Mais la moyenne de 9,14 manifeste ainsi un ensemble assez terne pour une épreuve d'admission.

Que les candidats se rassurent : il ne s'agit nullement d'une épreuve pour spécialistes. Il n'est donc pas escompté que soient soulevés des problèmes concernant les enjeux technologiques, industriels ou commerciaux des arts appliqués. Cela ne veut pas dire que l'on puisse en rester à des généralités ou des approximations. Le jury a surtout été déçu par la singulière pauvreté de l'analyse plastique des sujets proposés, ce qui ne peut manquer d'étonner pour une agrégation d'arts plastiques. Pour cette épreuve ne sont en effet requises que les compétences exigibles pour un tel concours, et d'abord donc l'approche plastique, l'attention aux jeux de formes (lignes, volumes...), à leur matérialité, à leur force de présence, à leur devenir et capacité de transformation. Or bien peu, dans ces oraux, a été dit sur les formes, les couleurs, les matériaux, les lumières, la situation et le rapport au contexte éventuel (continuité, contraste...), de même que sur la présentation même du document (cadrage...). Et moins encore a été dit sur le lien de ces propriétés à ces deux critères essentiels des arts appliqués : l'utilité, la fonctionnalité, et la force symbolique, la force de sens. Les questions que le candidat doit se poser ou qui lui sont posées sont donc simples (ce qui ne signifie pas superficielles) :

1/ comment ces formes, ces couleurs, cet usage de la lumière... concourent-ils à l'utilité et la fonction ? Quelle est leur efficacité pratique ? De quelle manière cela modifie-t-il notre expérience, notre perception ?

2/ Et quel rapport tout cela a-t-il à la question du sens ? Quel sens cela aide-t-il à suggérer ?

Il s'agit donc d'abord de s'interroger sur la force des formes plastiques dans les arts appliqués. Nous sommes alors au cœur de l'esthétique si, comme le dit Jacques Rancière, celle-ci relève à la fois du « tissu sensible » dans lequel nous sommes pris et d'une « forme d'intelligibilité » (Aisthesis, p.9). Et le jury de cette épreuve insiste sur l'importance de cette dimension proprement « esthétique », de cette « aisthesis », de cette dimension sensible qui n'exclut pas le jugement. L'importance du regard du plasticien est ici décisive, même sur ces réalisations d'arts appliqués qui ont également vocation à l'utilité et à l'efficacité.

Le jury s'est parfois demandé si ce manque de vigilance dans l'approche des documents présentés et parfois cette désinvolture intellectuelle (rarement rencontrée, heureusement) ne reprenaient pas inconsciemment une antique attitude un rien condescendante à l'égard des arts appliqués. Les arts appliqués et leurs enjeux plastiques, doivent être pris au sérieux.

Quels sont les règles et rythme de l'épreuve ?

Le candidat tire au sort un sujet, lequel porte sur trois documents qui représentent des réalisations d'arts appliqués pour deux d'entre eux et d'arts plastiques pour le troisième. Ces documents, photocopiés, sont également vidéo-projetés, ce qui permet un commentaire précis face

au jury et fidèle à ce qui est pédagogiquement attendu d'une leçon. Sont également fournies au candidat les références de ces réalisations, qui indiquent l'auteur, le titre et l'année de la création ou de l'édition, et parfois des caractéristiques techniques.

Le candidat prend connaissance de ces documents durant quelques courtes minutes avant que ne commence l'épreuve à proprement parler. Celle-ci dure trente minutes. Durant une dizaine de minutes et sans autre préparation, le candidat présente, questionne, commente ces trois réalisations, puis répond aux questions du jury. Cette épreuve n'est donc pas la reprise d'un exposé dûment préparé, mais bel et bien l'expérience d'une rencontre esthétique et un effort pour penser à haute voix, pour soi-même et le jury, ce qui est vu ou à voir.

Exemples

Pour rendre compte de l'esprit de l'épreuve, voici quelques exemples de sujets proposés, avec leurs intitulés :

- a/ Segway Human Transporter. Design interne Segway. 2001
- b/ L'e-Solex. Design Pininfarina. 2005
- c/ Totem. Alain Delorme. 2010

a/ Gaetano Pesce. Fauteuil Feltri. 1986
Feutre de laine, résine polyester, chanvre, garniture de coton, acier inoxydable

b/ Marijn van der Poll. Fauteuil «Droog do it Chair». 2000

c/ Sylvie Fleury. Skin Crime. 1997. 56 x154 x365 cm
Courtesy : the Artist and Musée d'Art moderne et contemporain de Genève (MAMCO)

- a/ Le Clou. Dominique Mathieu. 1998
- b/ Lévitacion. Philippe Ramette. 2006
- c/ Affiche. Biennale Internationale Design 2000, Saint-Etienne

- a/ La « Valentine ». Ettore Sottsass. 1969
- b/ Fauteuil « Pratone ». Giorgio Ceretti, Pietro Derossi et Riccardo Rosso
- c/ Larve. Hubert Duprat. 1997

Certes le sujet est d'abord, comme tout sujet de concours, déconcertant. Il l'est davantage encore parce qu'il met en regard les arts plastiques et les arts appliqués. Il est vrai que l'on peut se demander, et il ne faut pas hésiter à le faire, quels sont la place et le sens de cette option d'arts appliqués dans un concours portant sur les arts plastiques. En effet les arts appliqués ne relèvent pas de la simple expression plastique, sans souci de l'utilité, voire de la pure fantaisie plastique. Ils doivent répondre à un cahier des charges. Le travail se fait avec d'autres (bureau, agence, institution...), pour d'autres, et pour des réalisations qui participent aussi de l'utilité (meublier domestique, urbain...). Les arts appliqués ont même dans leur histoire été porteurs d'espoir de progrès social, d'émancipation dans le rapport au quotidien et à la besogne (W. Morris, Bauhaus...). Ils peuvent concerner des produits mobiliers, des vêtements ou accessoires vestimentaires, des équipements automobiles... ; mais aussi l'aménagement voire la scénographie de lieux privés ou publics... ; mais encore la communication visuelle, la signalétique... Ajoutons que, très souvent, le praticien des arts appliqués plutôt qu'il ne fabrique lui-même, conçoit des projets sous forme de plans, de maquettes, de prototypes, qui pourront ensuite être réalisés par d'autres et en série, même limitée. Cela peut nous sembler fort éloigné des arts plastiques. Mais précisément ceux-ci ne concernent pas seulement ce qui est dit « artistique », voire ce qu'on appelle les « œuvres d'art », mais le jeu des formes en général. Et il y a bel et bien, dans les réalisations d'arts appliqués, une puissance propre des formes et de l'expérience de ces formes qui ressortit à l'analyse plastique. On parle même d'esthétique industrielle. En tout cas la production plurielle, voire en série, impliquée par les arts appliqués, la logique manufacturière ou industrielle, la standardisation n'entraînent pas la banalité et un regard éteint.

1/ Le premier moment de l'épreuve : un descriptif analytique de chacun des documents, et une rencontre qui est déjà une analyse des formes

La rencontre des documents du sujet se fait à haute voix. Il s'agit de faire acte de présence à ces réalisations, de dire ce qui est vu, de partir des formes et de partager ce qu'elles donnent à sentir, à penser

Ce passage par les mots est essentiel à l'expérience esthétique. Sentir ne va pas sans dire. C'est le langage qui délivre le sens du sensible qui, sous peine de demeurer hors intelligibilité, doit être énoncé. Le besoin est invincible de ne pas en rester à ce que l'on éprouve comme vague sentiment, et de parler, ne serait-ce que de se parler intérieurement, de « se dire les choses ». Et ce partage, avec ce qu'il comporte d'improvisation, est essentiel à l'acte d'enseigner. C'est cela même qui est attendu d'un futur professeur. Or à cet égard, le jury a de nouveau été surpris de la difficulté des candidats à « parler » les réalisations proposées sur les documents (à « parler » et non à « parler de ou à propos de »). Si l'on excepte une prestation haletante et à l'assurance répétitive, où l'essentiel semblait de dire tout ce qui était su quelles que soient les questions du jury, les présentations furent parfois bien rapides (six ou minutes à peine parfois), allusives, désordonnées, sur le mode de l'association d'idées. Redisons-le : il ne s'agit pas avec cette « mise en mots » d'un exercice rhétorique ou sophistique, mais d'apprendre à mieux voir et à mieux faire voir ce qu'on voit en le disant. Car, même si les formes sont irréductibles aux mots, c'est aussi dans l'élément de la langue que la rencontre se fait. Nous voudrions reprendre ici la formule de F. Braudel qui commence le tout premier chapitre de *L'Identité de la France* par ce titre : « Tout d'abord, décrire, voir, faire voir » : voilà très exactement ce qui est d'abord demandé au candidat.

Mais cette approche descriptive consiste non pas seulement à nommer, indiquer, désigner, mais déjà à interpréter, commenter. Elle ne doit pas non plus se perdre dans les généralités, l'éventuelle connaissance des auteurs, les intentions supposées, les idées abstraites ou les références qui, quelquefois, semblent tenir lieu de l'effort pour mieux voir et penser ce qui est vu. L'analyse méticuleuse et précise de chaque document est ici indispensable. Et dans tous les cas, il faut partir de ce qui est donné à voir des réalisations, des formes, de la matérialité, du mouvement, du rapport à l'espace, à l'échelle, pour ensuite s'interroger sur l'utilité et le sens de ces caractéristiques. Même s'il faut analyser, il faut d'abord faire droit au donné phénoménal et se laisser affecter : comment ces formes et ces matériaux sont-ils vécus, ressentis ? Le jury est attentif au vocabulaire employé : il faut se méfier des formules toutes faites : « titiller l'imagination », « grain de folie », « ludique », « surréaliste » (invoqué sans pertinence)...qui apparaissent comme autant de clichés destinés à exorciser l'absence de précision analytique.

Bien sûr, dans cette première approche, il ne faut pas délaisser les intitulés, les dates, qui peuvent être éclairants, mais pour autant que ce soit les formes des réalisations elles-mêmes qui soient éclairées. Un document présentait ainsi *Le Clou* de Dominique Mathieu, un guéridon, sur l'identité duquel on ne peut se méprendre et dont le piètement a la forme et la couleur de l'ombre du plateau. Pourquoi cette dénomination ? Celle-ci, qui ne pouvait être négligée et fait penser au « Ceci n'est pas une pipe » de Magritte, n'est-elle pas une manière de jouer avec notre perception première ? Que veut-elle nous faire mieux regarder ? Comment comprendre, sur le dessin du document, ce jeu de présence et d'absence d'ombre – à quoi d'ailleurs le candidat a été particulièrement inattentif - ? Le questionnement critique est ainsi une nécessité : comment comprendre par exemple que cette affiche annonçant une Biennale Internationale du Design à Saint-Etienne représente une trappe à souris ? En quoi les arts appliqués sont-ils un piège ?

2/ Le deuxième moment de l'épreuve : un questionnement critique et la construction d'un problème à partir des trois réalisations proposées

La découverte et la rencontre à haute voix des trois réalisations proposées par le sujet doivent ensuite être l'occasion d'une reprise synthétique, permettant la construction d'un thème transversal à elles trois et d'une question, qui peut prendre la forme d'un paradoxe ou d'un problème et ce, remarquons le à nouveau, à partir de ce que le candidat voit et donne à voir, et non d'un supposé problème que le jury aurait en tête. Il faut ici dépasser la juxtaposition des trois approches et le candidat ne peut éviter cette question essentielle : pourquoi rapprocher ces trois réalisations ? Pourquoi, malgré toutes les différences, peuvent-elles participer d'un même problème ? Notons que, si tout ne peut être dit, le jury n'attend pas le développement d'un thème particulier et que les « angles d'attaque » sont multiples. Remarquons encore qu'un thème général (la nature, l'écologie...) n'est pas encore un problème et que celui-ci implique une interrogation concernant très précisément le sujet, peut-être la construction d'une alternative, et en tout cas un effort pour répondre au problème posé. Esquissions trois exemples, mais que l'absence ici des documents visuels laissera allusifs :

Les documents d'un sujet présentaient ainsi trois réalisations :

a/ Chaise à nœuds. Marcel Wanders

Le tressage minutieusement noué à la main est imprégné de résine époxy avant d'être tendu et mis à durcir sur un cadre. Droog Design

b/ Plafonnier. Jacques Herzog et Pierre de Meuron. Tube acier souple et diffuseur en aluminium

c/ Chimères. Benedetta Bonichi. Photographie 2011

S'interroger sur le jeu entre lumière et apparences était ici possible

a/ à partir de la fragilité apparente d'un fauteuil en cordage tressé, qui ne laisse au sol qu'une ombre ajourée, alors que cette apparence est déjouée par la résine qui en assure la solidité

b/ à partir de ce diffuseur de lumière ajouré, orientable de toutes les manières et qui permet de jouer avec les ombres et de renvoyer tout élément de l'entour à la lumière ou à l'obscur

c/ à partir d'un montage photographique associant la radiographie du haut d'un squelette humain, cette radio bousculant et perçant les apparences, et la photo d'un corps de pieuvre ; montage qui prend alors la force d'une Vanité et fait écho aux formes organiques des autres documents, comme si un processus de vie en général dépassait ici l'existence humaine

Un autre sujet :

a/ Construction d'agrandissement du toit d'un cabinet juridique. Coop et Himmelblau. 1983-88

b/ Sacré Bird. Janne Lehtinen. 2005. photographie

c/ Les Chasseurs de girafe. Royal de luxe. 2000

Une réflexion sur la greffe (fait-elle corps ou fait-elle « surajoutée » ?) était ici possible

a/ à partir de cet ajout d'un étage sous les toits, comme prêt à tomber et sans commune mesure avec l'entour classique viennois et austro-hongrois, le disparate étant ici revendiqué

b/ à partir d'une structure prothétique fixée au dos d'un homme et ayant la forme d'une roue de bicyclette où les rayons dépassent la circonférence de la roue pour se muer en ce qui n'est qu'un squelette d'aile

c/ à partir d'un grand animal mécanique, une girafe, dans la tradition des automates des foires d'antan et qui ne dissimule rien de sa structure, machine qui fait corps avec une vie urbaine retrouvée

Un autre sujet encore :

a/ Chaise Carton. Frank O Gehry. 1972. Carton ondulé

b/ Vases mutants. Cédric Ragot. 2007

c/ Infiltration homogène pour piano à queue. Joseph Beuys. 1966

Réfléchir sur la forme, qui malgré ses excès ou le matériau convoque le sens, était possible

a/ à partir de cette chaise qui, malgré son matériau, le carton, et cette forme d'empilement ondulé, n'est en rien fragile et dont le sens, l'assise, est manifeste

b/ à partir de ces vases dont un côté est lisse, net, et l'autre est hérissé par un jeu de protubérances prêtes à éclater (comme si quelque chose d'Alien sommeillait dans l'eau qui dort) ; mais ces vases, figures d'Hermès, ne laissent pas d'être des vases

c/ à partir de ce piano recouvert de feutre : là encore, malgré la fonction trahie et l'idée du son « étouffé », que semble manifester une croix en tissu rouge (dont le candidat ne dira rien), pas d'ambiguïté sur l'objet

3/ Cette présentation par le candidat se poursuit par un entretien avec le jury

Cet entretien obéit aux exigences déjà relevées ici. Le jury y attend de l'engagement, de la réactivité et de la nervosité critique. Au gré des questions, le candidat est amené à préciser, approfondir, voire reconsidérer ce qu'il a d'abord avancé. Car il ne faut jamais hésiter à reprendre de manière critique ce qui a été dit, à expliquer pourquoi la première approche n'était pas pertinente et ce qui mène à une nouvelle analyse. Par exemple, Le Segway, dont il est question dans un des sujets, ne privilégie-t-il pas l'utilité au détriment de ce qui fait la poétique du trottoir : déambuler, flâner, marcher de concert, converser ? Mais, dans le même sujet, avec ce tricycle d'une rue chinoise, immensément surchargé de caisses, l'utilité poussée à l'extrême ne prend-elle pas une valeur esthétique ?

Car toujours il faut en revenir à la question de la force pratique des formes proposées, du point de vue de l'utilité et de l'esthétique. Quels comportements servent-elles ou quels attitudes, regards, ou peut-être nouveaux usages, induisent-elles ? De quelle manière l'usage premier peut-il être subverti et donner lieu à une appropriation qui détourne de la fonction initiale ? Et de quelle manière ces formes, qui par leur invention, leur nouveauté, suscitent un arrêt, ménagent une surprise, réapprennent-elles à voir, réveille-t-elle notre attention à ce que nous vivons, ranime-t-elles notre quotidien (urbain, domestique...) ? Comment permettent-elles cette expérience d'un (re)commencement, qui par delà l'utilité, est constitutive d'une expérience esthétique possible

concernant l'art d'habiter, c'est-à-dire de donner sens de manière sensible au lieu que l'on occupe et de s'y reconnaître ? Les arts appliqués peuvent alors être l'occasion d'une véritable poétique du geste.

Tout ceci suppose non pas de l'érudition, mais une certaine culture tant en arts appliqués qu'en arts plastiques, et donc toute attention au long de l'année qui mène au concours. Certes, connaître n'est pas encore penser. Mais il n'y a pas de pensée pertinente sans connaissance. Qu'il ne s'agisse pas d'une épreuve de mémoire et d'érudition ne veut évidemment pas dire qu'il n'y ait pas ici besoin d'une connaissance consistante et précise de l'histoire du design et de ses enjeux, de ses préoccupations, de ses idéaux. Le jury a ainsi été étonné que les noms de Herzog et de Meuron, créateurs du diffuseur de lumière dont il était question plus haut, ne conduisent pas à évoquer certaines modalités de la réhabilitation de cette usine thermique de la Bankside de Londres en ce qui est devenu la Tate Modern. N'évoquons que rapidement cet étudiant qui, durant presque toute sa prestation et jusqu'à la remarque du jury, parle d'un air très entendu de Sosstass.

Redisons-le : cette épreuve est éminemment à la mesure de candidats qui sont à ce point animés par la passion des formes qu'ils veulent en faire un métier et passer ce concours. Qu'ils en soient persuadés. Mais cette épreuve se prépare et le choix de cette option ne doit pas donner le sentiment d'être fait par défaut, mais manifester un goût, sinon cette passion dont nous parlions. Le jury attend ainsi des candidats qu'ils soient des plus attentifs à la richesse (ou à la pauvreté : la critique est évidemment possible) esthétique, symbolique, technique des réalisations proposées et qu'ils se demandent de quelle manière ces objets révèlent le sujet, l'homme, à lui-même.

Grille d'évaluation

Qualités d'analyse des documents : attention aux formes, questionnement critique, argumentation
Qualités de culture, tant en arts appliqués qu'en arts plastiques
Qualités dans la communication orale

Bibliographie indicative à l'intention des futurs candidats

Stylisme de mode

- Valérie Mendès et Amy de la Haye, *La mode au XXème siècle*, Thames & Hudson, 2000
- Valérie Steele, *Se vêtir au XXème siècle (1945 à nos jours)*, Adam Biro.
- Bruno Remaury, *Dictionnaire de la mode au XXème siècle*, Editions du Regard, Paris, 1994
- Florence Müller, *Art et mode*, Florence Müller, assouline
- *Mutation, modes 1960-2000*, Valérie Guillaume, Paris Musées
- Lucy Orta, *process of trans:tonnation, -Paris*, J. Michel Place, 1998.
- Lucy Orta, *refuge wear*, Paris, J. Michel Place, 1996.
- Collectif, *Issey Miyaké, making things*, Paris, Actes sud, 1999.

<http://www.modelfashion.net>

Revue : *Art Press*, Hors Série sur l'art et la mode, 199 ; *Jardin des modes*

Design Graphique

- Ch. Cadet, R. Charles, J.-L. Galus, *La communication par l'image*, Nathan repères pratiques n°9
- Alan & Isabella Livinstone, *Dictionnaire du graphisme*, Thames & Hudson, 1998
- Richard Hollis, *Le graphisme de 1890 à nos jours*, Thames & Hudson, 2002
- Richard Hollis, *Le graphisme au XXème siècle*, Thames & Hudson, 1997
- *Collection Design & Designer*, ed Pyramid (petites monographies de graphistes actuels)
- Margo Rouard-Snowman, *JeanWidmer : graphiste, un écologiste de l'image*, Ed. Centre Georges-Pompidou, Paris, 1995
- Giles Calver, *Architecture commerciale*, Pyramid NTCV, 2001
- Naomi Klein, *No logo*, Actes Sud.
- Danièle Baroni, *Art graphique Design*, Editions du Chêne, Paris, 1987
- Rick Poynor, *Transgression, graphisme et post-modernisme*, Pyramid, 2003

Revue : *Étapes graphiques*

Design de produit et d'espace :

- Catalogues du Centre Georges-Pompidou :
Les bons génies de la vie domestique, 2000
La collection de design du Centre Georges Pompidou, 2001
D-Day, le design aujourd'hui, 2005

- Weil-am-Rhein, *100 chef-d'oeuvre de la collection Vitra Museum*, Vitra Design Museum, 1996
- Raymond Guidot, *Histoire du design : 1940-2000*, Hazan, Paris, 2000
- Raymond Guidot, *Design, techniques & matériaux*, Flammarion, Paris,
- Danièle Quarante, *Eléments du design industriel*, Polytechnica, 2001
- Jocelyn de Noblet, *Design, le geste et le compas*, Ed. Somogy, 1988
- Raymond Loewy, *La laideur se vend mal*, Gallimard, Paris
- Ouv. Coll. Dirigé par Raymond Guidot, *Design carrefour des arts*, Flammarion, Paris, 2003
- Pierre StaudenMeyer, N. Croquet, L. Le Bon, *Elisabeth Garouste et Mattia Bonetti*, Dis voir (Design), 1998
- C-A. Boyer et F. Zanco, *Morrison*, Dis voir (Design), 1999
- E. Vedrenne, *Pierre Paulin*, Dis voir (Design), 2001
- G. de Bure et C. Braunstein, *Roger Tallon*, Dis voir (Design), 1999
- Ouv. Coll. Du Mu Dac (Lausanne), *Matali Crasset un pas de côté 91/02*, éd. Somogy, Paris, 2002
- Jeremie Edwards, *objets anonymes*, Paris, J. Michel Place, 2000.
- Marti Guixé, *fis. '! futures*, Barcelone, 820, 1998.
- Andréa Branzi, *animaux domestiques*, Paris, P. Sers éditeur, 1998.
- Radi Designers, *réalité fabriquée*, Paris, Actes sud, 1999.
- Ouv. Coll. "écrits sur Starck", éd. du Centre Georges-Pompidou, Paris
- Collection « les villages » publiée par le VIA :
- Modernité et modestie*, ed. Madarga, 1994
- Autentik*, ed. Madarga, 1995
- Fonction et fiction*, ed. Madarga, 1996
- Objets types et archétypes*, Hazan, 1997
- Terminologie et pataquès*, Hazan, 1998
- Confort et inconfort*, Hazan, 1999
- Design et utopies*, Hazan, 2000
- Design et gammes*, Hazan, 2001
- Design et étalages*, Hazan, 2002
- Design et communication*, Hazan, 2003

Ouvrages de références (sociologie, philosophie, sémiologie, littérature...) :

- Georges Pérec, *Espèces d'espaces*, Gallilée, Paris, 1974
- Roland Barthes, *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957-67
- Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Gallimard, Paris, 1968
- Jean-Claude Kaufmann, *Le coeur à l'ouvrage, théorie de l'action ménagère*, Nathan, Paris, 1997
- Jean-Charles Lebahar, *Le design industriel, sémiologie de la séduction et code de la matière*, Parenthèses, Marseille, 1994
- Roger Pol-Droit, *Dernières nouvelles des choses*, Odile Jacob, Paris, 2003
- P. Cassagnau, C. Pillet, *Petits enfants de Starck*, Dis-voir
- S. Tisseron, *Comment l'esprit vient aux objets*, Aubier, Paris
- Jacques Fontanille, Alessandro Zinna, *Les ,objets au quotidien*, Presses Universitaires, Limoges
- Collections des éditions du Moniteur : *Cafés, collection architecture thématique*, 1989 ; *Boutiques, collection architecture thématique*, 1989
- Sites :
- <http://www.philippe-starck.com/>
- <http://www.tribu-design.com/>
- <http://www.placeaudesign.com/>
- <http://www.arcenreve.com>
- <http://www.lieleududesign.com/>

Cette bibliographie peut-être complétée et mise à jour en consultant le site :
www.artsculture.education.fr rubrique design

ADMISSION
ENTRETIEN SANS PRÉPARATION
CINÉMA

Membres du jury :
Marc CERISUELO, Cédric MOULLIER, Philippe ORTOLI

Rapport sur l'épreuve
établi par Cédric MOULLIER

« Regarde de tous tes yeux, regarde ! »

Michel Strogoff
Partie 2, chapitre 5

La forme de l'épreuve

Un mot d'abord concernant la forme que prend cette épreuve. Il s'agit d'un oral sans préparation. Chaque candidat est invité à tirer au sort un extrait de film, pour lequel le jury donne le titre, le nom du réalisateur, et l'année de création. Dix minutes de prise de notes et d'organisation de l'exposé, puis dix minutes d'intervention « solitaire », et dix minutes enfin d'entretien avec le jury.

Les films sélectionnés cette année appartenaient à des univers, des pays, des esthétiques et des époques très divers : le film le plus ancien, *Ghosts before Breakfast*, date de 1929, et le plus proche de nous, *Deathproof*, de 2007. Le Japon de Kurosawa, l'Amérique tarantinienne, l'Italie à travers Fellini, ou encore la Russie (et aussi la Suède...) que représentait Tarkovski donnaient ainsi une véritable image de la diversité, d'une diversité essentielle.

Les candidats n'ont pas semblé décontenancés par l'hétérogénéité de ces films, et l'on rappelle que cette épreuve ne consiste pas à connaître et reconnaître, tel un automate savant, le film tiré au sort et projeté, mais bien plutôt de rebondir sur un extrait dont il y a fort à parier que le candidat ne l'a encore jamais vu, ou en tout cas, jamais avec une telle acuité.

Or, nous avons constaté, non sans une grande surprise, et avec une vive inquiétude, que certains candidats ne prenaient que peu de notes pendant la découverte de l'extrait filmique. Certes, on peut penser que cette épreuve, sans préparation, devrait s'assimiler à une sorte de captation expresse, comme un travail d'esquisse immédiat, où l'œil, en connexion avec la main, garde des traces de ce qu'il vient tout juste de voir.... Le jury, à bien des reprises, aurait voulu redire et réaffirmer l'injonction de Michel Strogoff : « Regarde de tous tes yeux, regarde ! » (et accessoirement, donc, « prends des notes ! ») Regarder, observer, détailler, décomposer, scruter, saisir, capter... Autant de verbes, mais surtout de manières d'être par rapport au fait cinématographique.

Tendance générale : flottements et hésitations

- les candidats se réfugient derrière un paravent de références, et parfois, moins que cela, simplement un bunker d'idées reçues, pour mieux éviter d'avoir à analyser ce qu'il leur est donné à voir. Tel candidat, par exemple, après avoir regardé un extrait de *Mulholland Drive*, qui a été choisi à dessein pour n'être justement pas représentatif de l'ensemble du film (il s'agissait des réactions en chaîne déclenchées par un tueur à gages malchanceux....) affirme que l'esthétique de David Lynch est « bergsonienne ». Tel autre candidat, après avoir découvert un extrait de *Boulevard de la Mort*, se contentera de dire que Tarantino pratique le « mélange des genres ». Encore fallait-il dire de façon exacte quels genres il s'employait à perturber ! Cette année, les candidats ont montré leur fascination, mais aussi leur incompréhension pour certains genres, pour certains codes. Le « film noir » a été servi à toutes les sauces, cette notion se justifiant parfois par un très mince fil causal.... Ainsi, si *Quai des*

Brumes est en noir et blanc, c'est donc un « film noir »... On fait parfois des merveilles avec la logique !

On a noté également beaucoup d'approximations, de flottements. *Les Demoiselles de Rochefort* comme *West Side Story* ne sont pas à proprement parler des comédies musicales, mais bien des films musicaux. Lorsqu'est posée la question de la comparaison d'une scène de combat dans *Old Boy* et dans *Kill Bill*, le candidat répond que le traitement du combat est plus « baroque » chez Tarantino, oubliant que ce terme de baroque a des résonances très ciblées en manière d'esthétique et d'histoire de l'art.

Tout se passe comme si les candidats disposaient d'une belle boîte à outils conceptuels, mais qu'ils en avaient parfois oublié la notice, d'où ces emplois maladroits et incongrus.

La force de l'évidence

Même s'il n'était demandé à aucun candidat de connaître *A matter of Life and Death*, (1946), le fait de voir un personnage regrettant qu'il n'y ait pas de couleur « là-haut » et évoquant la vie et la mort pouvait tout de même laisser entrevoir la piste de l'ange... Inversement, pour qui est attentif aux signes (le titre en est un, la succession des plans et l'attitude des personnages, comme certaines bribes de conversations...), le début d'*Espions sur la Tamise* pouvait laisser deviner la délicate tentative de réinsertion d'un homme accusé à tort d'un meurtre. Et de fait, la candidate qui a dû analyser ce film a bien perçu l'attitude du personnage principal en montrant que désormais, il revenait à la vie civile en ayant les gestes simples d'un bonheur mesuré.

Néanmoins, la satisfaction du jury **a pu venir de quelques fines analyses** : telle candidate a su montrer en quoi le « cinéma de la raréfaction » laissait toute liberté à Andreï Tarkovski pour composer de façon exacte et picturale chaque plan du *Sacrifice*. Telle candidate, spécialement inspirée, a su montrer, dans *Peter Ibbetson*, ces rimes plastiques que sont les barreaux, les montants de fenêtre, l'allée des arbres – autant de signes d'enfermement et d'impossibilité d'accéder au bonheur pour le personnage éponyme.

Bilan statistique

- la moyenne de cette épreuve est de 10,35 sur 20 pour l'ensemble des candidats.
- la moyenne des candidats admis est de 11,73 sur 20.
- Sur 20 candidats qui ont choisi l'option cinéma, 11 ont finalement été reçus à l'agrégation. Sur ces 11 candidats, les 4 qui ont brillé par leur performance individuelle (performances notées de 14 à 18 sur 20) ont tiré au sort des films dont la finesse, la complexité, l'opacité non seulement n'ont pas été un frein, mais bien plutôt un tremplin pour de belles explications.
- deux candidats ont obtenu des résultats très nettement insuffisants (5 sur 20). Leur impréparation à l'épreuve, leur défaut de vocabulaire à la fois usuel et technique, et leur incapacité à voir l'évidence expliquent (entre autres) ces contre-performances.

Liste des films projetés :

- *Ministry of Fear* (*Espions sur la Tamise*), Fritz LANG, 1944
- *Quai des Brumes*, Marcel CARNE, 1938
- *Deep End*, Jerzy SKOMILOVSKI, 1970
- *'R Christmas*, Abel FERRARA, 2001
- *Deathproof* (*Boulevard de la Mort*), Quentin TARANTINO, 2007
- *Peter Ibbetson*, Henry HATHAWAY, 1935
- *Sunrise (L'Aurore)*, F. W. MURNAU, 1927
- *West Side Story*, Robert WISE, 1961
- *Ghosts before Breakfast*, Hans RICHTER, 1929
- *Amarcord*, Federico FELLINI, 1973
- *Pickpocket*, Robert BRESSON, 1959

- *Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios (Femmes au Bord de la Crise de Nerfs)*, Pedro ALMODOVAR, 1988
- *Die Sehnsucht der Veronika Voss (Le Secret de Veronika Voss)*, Rainer Werner FASSBINDER, 1982
- *Offret (Le Sacrifice)*, Andreï TARKOVSKI, 1986
- *A Matter of Life and Death, (Une question de Vie ou de Mort)*, Michael POWELL et Emeric PRESSBURGER, 1946
- *The Servant*, Joseph LOSEY, 1963
- *Old Boy*, Park CHAN-WOOK, 2003
- *Les Demoiselles de Rochefort*, Jacques DEMY, 1967
- *Barberousse*, Akira KUROSAWA, 1965
- *Mulholland Drive*, David LYNCH, 2001

Bibliographie indicative

- Pour une première approche, on peut consulter les manuels publiés aux éditions Cahiers du cinéma/Scérén-CNDP, dans la collection « Les petits Cahiers » : Le Plan, Le Montage, Le Point de vue, La Lumière en cinéma, Le récit de cinéma, Le film muet, Vocabulaires du cinéma, etc.
- Chez Armand Colin, la collection « 128 » propose des ouvrages de synthèse très utiles tels que Précis d'analyse filmique, d'Anne Goliot-Lété et Francis Vanoye. Voir aussi Le Film hollywoodien classique de Jacqueline Nacache, Histoire du cinéma français de Jean-Pierre Jeancolas, Le cinéma italien de 1945 à nos jours de Laurence Schifano, Le cinéma japonais de Max Tessier, La Nouvelle vague de Michel Marie, Le cinéma allemand de Bernard Eisenschitz, etc.
- Pour une vision plus globale des grands courants esthétiques, des démarches d'analyse, des approches théoriques, on peut consulter :
 - Aumont J., Marie M., Dictionnaire théorique et critique du cinéma, Armand Colin, 2001.
 - Julier L., Marie M., Lire les images de cinéma, 2007.
 - Pinel V., Ecoles genres et mouvements au cinéma, Larousse, 2000.
- Pour une réflexion plus approfondie sur les problématiques esthétiques, sociologiques, historiques, qui permettent de mettre en perspective la pratique de l'analyse de film, on peut consulter les ouvrages suivants (beaucoup sont parus dans la collection « Armand Colin Cinéma », anciennement Nathan) :
 - Albéra F., L'Avant-garde au cinéma, Armand Colin Cinéma, 2005.
 - Amiel V., Le Corps au cinéma, Keaton, Bresson, Cassavetes, Perspectives critiques PUF, 1998.
 - Aumont J., L'œil interminable – Cinéma et peinture, Séguier, 1989.
 - Aumont J., L'Image, Armand Colin Cinéma, 1990.
 - Aumont J., Marie M., L'Analyse des films, Armand Colin Cinéma, 1988.
 - Aumont J., Bergala A., Marie M., Vernet M., L'Esthétique du film, Armand Colin Cinéma, 1983.
 - Aumont J., Les Théories des cinéastes, Armand Colin Cinéma, 2002.
 - Bazin A., Qu'est-ce que le cinéma ?, Editions du Cerf, 1958 (rééd. 1981).
 - Bellour R., Le Corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités, POL, 2009.
 - Beylot P., Le récit audiovisuel, Armand Colin Cinéma, 2005.
 - Bonitzer P., Peinture et cinéma – Décadrages, Cahiers du cinéma Editions de l'Etoile, 1985.
 - Brenez N., De la figure en général et du corps en particulier, L'invention figurative au cinéma, DeBoeck Université, 1998.
 - Chion M., L'Audio-vision, Armand Colin Cinéma, 1990.
 - Deleuze G., L'Image-mouvement et L'Image-temps, Editions de Minuit, 1983 et 1985.
 - Julier L., L'Analyse de séquences, Armand Colin Cinéma, 2002.
 - Moine R., Les Genres du cinéma, Armand Colin Cinéma, 2002.
 - Nacache J., L'acteur de cinéma, Armand Colin Cinéma, 2003.
 - Nacache J. (dir.), L'Analyse de films en question – Regards, champs, lectures, L'Harmattan, 2006.
 - Rancière J., La Fable cinématographique, coll. La librairie du XXème siècle, Seuil, 2001.
 - Schefer J.-L., L'Homme ordinaire du cinéma, rééd. Cahiers du cinéma, 1997.
- Il peut être très utile et enrichissant de lire les écrits de cinéastes : Bergman, Bresson, Dreyer, Eisenstein, Godard, Hitchcock, Mizoguchi, Pasolini, Rossellini, Tarkovski, etc. Cf. aussi la collection « Auteurs » des Cahiers du cinéma, et la collection « Septième Art » des Editions du Cerf.

- On peut enfin consulter avec profit quelques sites Internet, en particulier le site de l'Association des enseignants et partenaires de cinéma Les Ailes du désir (qui publie aussi une revue annuelle) : <http://www.ailedudesir.com/>

Le site national des enseignements et options de cinéma des lycées Le Quai des images :
<http://www.ac-nancy-metz.fr/cinemav/>

ADMISSION
ENTRETIEN SANS PRÉPARATION
PHOTOGRAPHIE

Membres du jury :
Christine BUIGNET, Muriel COUTEAU, Christian GATTINONI

Rapport sur l'épreuve
établi par Christine BUIGNET

Bilan chiffré de la session 2012

Lors de cette session 2012, quinze candidats ont choisi l'option Photographie dans le cadre de l'entretien sans préparation. Parmi eux, sept ont été admis à l'agrégation (dont quatre dans les dix premiers classés).

Les notes obtenues cette année s'échelonnent entre 4/20 et 19/20, avec une moyenne générale de 11,53 en hausse par rapport à celle de l'année précédente (10,21 en 2011 mais 12,83 en 2010).

Les résultats de cette année se caractérisent par un affaiblissement des extrêmes : deux candidats seulement ont obtenu une note inférieure à 6 (alors que cinq candidats étaient dans ce cas l'année précédente), ce dont on ne peut que se réjouir. Mais également deux seulement ont dépassé la note de 16 (cf. tableau ci-dessous). Neuf des quinze notes s'échelonnent entre 10 et 13, correspondant à des prestations acceptables. Seules deux prestations ont été considérées comme vraiment satisfaisantes au regard de ce qu'un jury peut attendre lors d'un concours d'agrégation – notamment dans le cadre d'une option choisie par le candidat dans un panel de cinq options.

Notes	04	05	08	10	11	12	13	15	17	19
Nombre candidats	1	1	1	2	2	2	3	1	1	1

Déroulement de l'épreuve

Le candidat est reçu par un jury composé de trois personnes. L'épreuve est publique – le public, quand il y en a, étant en général constitué de candidats.

Le jury demande au candidat de tirer au sort un numéro de sujet. Chaque sujet est constitué de deux reproductions d'images photographiques. Celles-ci lui sont alors projetées sur un écran, accompagnées de leurs légendes. En préambule à son intervention le candidat doit lire à haute voix ces informations (auteur, titre, date, etc.). Les documents soumis aux candidats sont issus de toute l'histoire de la photographie jusqu'à la période la plus contemporaine, et les auteurs des photographies peuvent être connus, inconnus ou anonymes.

L'épreuve dure une demi-heure au total. Durant une quinzaine de minutes le candidat développe une analyse des images proposées, en tire les problématiques induites et élabore une réflexion à partir de leur mise en relation, enrichie de références artistiques et théoriques.

Le reste de la séance est ensuite consacré à l'entretien avec le jury, qui vise à approfondir et développer les questionnements soulevés par le candidat, mais peut aussi, le cas échéant, s'éloigner de l'analyse des documents et aborder d'autres pans de l'histoire et des théories de la photographie.

Remarques sur l'épreuve

L'épreuve est assez difficile dans la mesure où le candidat doit réagir face aux documents sans temps de préparation. Mais il est important de préciser que la non-connaissance préalable des

images tirées au sort n'est absolument pas un handicap rédhibitoire (de très bonnes notes ont été obtenues par des candidats qui ont découvert durant l'épreuve les photographes proposés, mais ont su observer attentivement les images, et émettre peu à peu des hypothèses très pertinentes quant à leurs enjeux).

Outre la préparation à l'option (cf. partie suivante), une bonne méthode est toutefois nécessaire pour répondre aux attentes de cette épreuve. La lecture précise et réfléchie des légendes doit permettre au candidat de situer les images dans un contexte historique et artistique ; elle peut également lui fournir déjà quelques pistes de réflexion. Mais l'observation à la fois sensible et rigoureuse des deux images doit lui apporter peu à peu les éléments à partir desquels développer une analyse spécifique cohérente et élaborer une pensée singulière.

Pour cela, aucun paramètre des documents ne doit être négligé : des conditions de production des images à leurs caractéristiques plastiques, des significations qui semblent en émaner à leurs probables enjeux, des choix de présentation à la démarche de leurs auteurs, etc.

Ces divers niveaux d'analyse supposent une connaissance du vocabulaire spécifique permettant d'aborder les formats photographiques utilisés (à partir des visuels comme des indications fournies dans la légende), les angles de prises de vue, l'usage de certains dispositifs d'éclairage et de prise de vue, les différents types de flou, etc. Le jury s'est d'ailleurs étonné du manque de rigueur dans l'expression de certains candidats, même au-delà du champ photographique (pour en donner quelques exemples à partir de propos entendus cette année : une *diagonale* n'est pas la même chose qu'une *oblique* ; un *trapèze* n'est pas un *rectangle* ; la notion de *composition* diffère très nettement de celle de *mise en scène* ; une *bande* dans l'image ne correspond pas forcément à un *plan*, etc.).

Concernant l'approche des images présentées, plusieurs erreurs sont à éviter. Pour en citer quelques-unes des plus fréquentes, voici donc ce qu'il ne faut pas faire : ne prendre en compte que les caractères formels sans s'interroger sur la destination et donc les possibles significations de la photographie étudiée ; ne considérer, au contraire, que sa dimension sémantique, en proposant des interprétations déconnectées de la matérialité de l'image ; privilégier d'emblée une partie du document en négligeant les autres éléments ; pire encore, proposer un discours général préalablement établi sans se préoccuper des visuels présents sur l'écran.

Comme l'indiquait déjà le rapport de 2011, il est très important de revenir à la réalité des documents tout au long de l'oral pour que la réflexion soit tissée et approfondie à partir d'eux, et non en s'appuyant sur un savoir plaqué ou trop général. Mais il est tout aussi important de mettre en relation l'analyse des documents avec des connaissances théoriques permettant de l'affiner et d'enrichir les perspectives développées. De même, l'évocation d'autres photographies, choisies avec discernement – ou même d'œuvres relevant d'autres médiums – est un apport nécessaire, aidant bien souvent aussi à préciser les points de jonction et les divergences entre les deux images étudiées.

Enfin, les candidats ne doivent pas oublier qu'ils sont en train de passer un concours pour devenir enseignants. Donc si la clarté et la précision de l'expression orale sont essentielles, les qualités d'écoute et de dialogue le sont tout autant. La capacité de réagir aux sollicitations parfois inattendues des membres du jury, l'aptitude à s'en saisir pour ouvrir de nouveaux questionnements sont autant d'atouts que les épreuves orales permettent de faire apparaître. Et l'expression d'une certaine dynamique, comme la manifestation d'un enthousiasme dans la volonté d'échange sont fort utiles pour un futur enseignant.

Quelques conseils pour la préparation de cette option

Les propos qui précèdent impliquent différentes modalités de préparation.

D'une part, un entraînement à l'analyse des images est absolument nécessaire (et précisons une fois encore que si une phase initiale de description du visuel peut être utile, elle ne remplace pas l'étape indispensable d'analyse, suivie d'une conceptualisation). Pour ce faire, outre une culture sur la nature des images, il est également utile d'acquérir des connaissances techniques élémentaires sur le médium photographique, tant argentique que numérique. Et ces connaissances doivent être éprouvées dans l'expérimentation – en analysant toutes sortes de photographies, bien sûr, mais éventuellement aussi par une pratique, même ponctuelle, du médium lui-même (celle-ci n'est pas obligatoire, mais le jury a pu constater l'aisance de certains candidats à repérer immédiatement les dispositifs de prise de vue, en raison d'une expérience photographique personnelle). L'analyse doit aussi prendre en compte les effets de sens qui se tissent à partir des images, et leur lien au contexte de production, à la démarche de l'auteur, aux enjeux visés, à la réception des images produites, etc. C'est à partir de l'ensemble de ces paramètres qu'une réflexion croisant deux documents sera possible et riche. Rappelons que le jury attend du candidat qu'il parvienne à une synthèse des thèmes et concepts qu'il aura peu à peu mis à jour et élaborés dans son analyse comparative.

D'autre part, une culture précise dans les domaines de l'histoire et de l'esthétique de la photographie est elle aussi indispensable. Cette année encore le jury a constaté une méconnaissance de nombreuses grandes figures et de courants importants de la photographie moderne et contemporaine, ainsi que la quasi absence de références à des ouvrages théoriques. A cet égard, on ne saurait trop insister sur la nécessité de prendre en considération la bibliographie indicative conseillée. Sur le plan de l'histoire de la photographie, elle couvre un champ suffisamment large pour éviter aux candidats d'être surpris dans l'appréhension des documents photographiques qu'on leur soumet, et pour se constituer une culture photographique diversifiée. Celle-ci peut alors leur permettre de tisser des liens avec éventuellement d'autres œuvres du même photographe, ou du même courant et, dans tous les cas, avec l'histoire de la photographie et des autres arts par la référence à des œuvres artistiques précises dont l'évocation étaye et éclaire l'analyse des images.

Et il est tout aussi important de bien maîtriser la connaissance d'ouvrages théoriques, car le recours à des concepts clairement définis peut permettre d'approfondir les analyses et d'enrichir le propos. Les seules notions récurrentes de « ça-a-été », de « punctum », ou encore de « l'instant décisif » – d'ailleurs parfois utilisées de manière peu pertinente –, ne sauraient suffire à traduire une réelle culture des textes principaux consacrés à la photographie, qui constituent pourtant aussi un prérequis essentiel. Le candidat peut bien sûr s'appuyer également sur des ouvrages d'esthétique, de philosophie et sociologie de l'art, etc.

Enfin, toute autre forme de culture photographique et plus globalement artistique, est bienvenue – qu'elle passe par la fréquentation d'expositions en galeries, musées, festivals, par la participation à des conférences, des colloques, ou encore par la consultation de sites internet personnels d'artistes contemporains reconnus, d'institutions consacrées à l'art ... Une culture singulière témoignant d'une motivation profonde est un atout apprécié par le jury.

Une dernière précision : l'entretien de l'option n'est pas à considérer comme indépendant des autres épreuves ; de nombreuses connexions sont possibles avec la culture acquise par l'étudiant tout au long de sa formation. Et la photographie est un médium qui peut se trouver en lien avec d'autres champs disciplinaires. Ceci doit amener le candidat à une ouverture d'esprit lui permettant une étude avisée des images, mais il doit toutefois s'entraîner à mener des analyses précises et subtiles, sans céder à des considérations trop générales.

Quelques exemples de sujets soumis aux candidats en 2012

Don MC CULLIN, *Shell-shocked US marine, Hue, Vietnam*, 1968
Robert HEINECKEN, *Periodical #5*, Magazine détourné, détail

William WEGMAN, *For a moment he forgot where he was and jumped into the Ocean*, 1972
Dmitri BALTERMANTS, *Russie*, 1941

Andrea STAR REESE, *Indonesia*, 2010
Jeff WALL, *Diagonal composition*, in light box, 400 x 460 mm, 1993

Idris KHAN, *Every... Bernd and Hilla Becher Spherical type Gasholders*, 2004
Corinne VIONNET, *Athènes*, 2005, série « Photo Opportunities », 2005-2012

Lee FRIEDLANDER, *Aloha*, Washington, 1967
Gregory CREWDSON, *Sans titre (Vanité)*, 2005 (163.2 x 239.4 cm)

Lewis HINE, *Mécanicien d'une centrale électrique travaillant sur une pompe à vapeur*, 1920, de la série « Portraits du travail »

Alain BERNARDINI, *sans titre*, de la série « Tu m'auras pas », 2005-07

Nan GOLDIN, *Nan, after being battered*, 1984
Robert MAPPLETHORPE, *Autoportrait*, 1988

Laszlo MOHOLY-NAGY, *Jalousie*, photomontage et graphisme, 1927
Denis ROCHE, *20 avril 1979, Paris, rue Henri Barbusse*

Bibliographie indicative

- BAJAC Quentin, *L'image révélée - L'invention de la photographie*, coll. Découvertes, éd. Gallimard, 2001
- BAJAC Quentin, *Après la photographie : De l'argentique à la révolution numérique*, coll. Découvertes, éd. Gallimard, 2010
- BAQUÉ Dominique, *La Photographie plasticienne - un art paradoxal -*, éd. du Regard, 1998
- BAQUÉ Dominique, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, éd. du Regard, 2004
- BARTHES Roland, *La Chambre claire*, Cahiers du Cinéma-Gallimard-Le Seuil, 1980
- BENJAMIN Walter, "Petite histoire de la photographie" (*in L'homme, le langage, la culture*, coll. Essais, éd. Denoël-Gonthier, 1971), ré-éd. Allia, 2012
- BOURDIEU Pierre, *Un art moyen - Essai sur les usages sociaux de la photographie*, éd. de Minuit, 1965
- DAMISCH Hubert, *La Dénivelée*, éd. Seuil, 2001
- DE CHASSEY Éric, *Platitudes : une histoire de la photographie plate*, éd. Gallimard, 2006
- DELPIRE Robert et FRIZOT Michel, *Histoire de voir* (3 volumes), Centre national de la Photographie, collection « Photo poche » n° 40, 41, 42, 1989
- DUBOIS Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, coll. Nathan Université, éd. Nathan, 1990
- FOZZA Jean-Claude, GARRAT Anne-Marie, PARFAIT Françoise, *Petite fabrique de l'image*, éd. Magnard, 2003
- FREUND Gisèle, *Photographie et société*, collection « Points Histoire », n°15, éd. Seuil, 1974
- FRIED Michael, *Contre la théâtralité : du minimalisme à la photographie contemporaine*, éd. Gallimard, 2007
- FRIZOT Michel et alii, *Nouvelle Histoire de la photographie*, Adam Biro/Bordas, 1994
- GATTINONI Christian, *Le portrait photographique depuis 1960*, coll. Baccalauréat. Arts Plastiques Sceren/Cndp, 2009
- GATTINONI Christian, et VIGOUROUX Yannick, *La Photographie contemporaine*, coll. Sentiers d'Art, Nouvelles Editions Scala, 2009
- JOLY Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, coll. 128, éd. Nathan Université, 1993
- KRAUSS Rosalind, *Le Photographique - pour une théorie des écarts*, éd. Macula, 1990
- LEMAGNY Jean-Claude, ROUILLÉ André, *Histoire de la photographie*, éd. Bordas, 1993
- LUGON Olivier, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, éd. Macula, 2001
- POIVERT Michel, *La Photographie contemporaine*, éd. Flammarion, 2002
- PUJADE Robert, *Art et Photographie, la critique et la crise*, éd. L'Harmattan, 2005
- RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, éd. La Fabrique, 2008
- SAYAG Alain et LEMAGNY Jean-Claude, *L'Invention d'un art*, éd. Centre Georges-Pompidou/Adam Biro, 1989
- SONTAG Susan, *La Photographie*, éd. Seuil, 1979
- SOULAGES François, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, éd. Nathan, 1998
- TISSERON Serge, *Le Mystère de la chambre claire*, Belles Lettres, 1996, ré-éd. Champs Flammarion, 1999
- VIRILIO Paul, *La Machine de vision*, éd. Galilée, 1988

Revue et collections spécialisées

- *Études photographiques*, Société Française de Photographie
- *Photographies*, 8 numéros, Paris, Association française pour la diffusion de la Photographie, de 1983 à 1985, Collections photographiques
- *La Recherche photographique*, Paris Audiovisuel, une vingtaine de numéros entre 1986 à 1997
- *Art Press* (plusieurs numéros spéciaux sur la photographie)
- "Qu'est-ce que la photographie aujourd'hui ?" n° spécial de *Beaux-Arts Magazine*, Paris, 2002/2007/2009

Collection Photo Poche (éd. du C.N.P.) : une centaine de titres (monographies, thèmes...)
Collection 55 (éd. Phaïdon) : une quarantaine de titres (monographies de photographes)
3 DVD « Contacts » (Arte vidéo) : Le Photoreportage, La Photographie Contemporaine, La Photographie Conceptuelle.

Sites internet

<http://www.paris-art.com/>
<http://www.photographie.com>
<http://www.lacritique.org>
<http://www.purpose.fr>
<http://etudesphotographiques.revues.org/>

ADMISSION

ENTRETIEN SANS PRÉPARATION

THÉÂTRE

Membres du jury :

Louis DIEUZAYDE, Geneviève JOLLY

Rapport sur l'épreuve

établi par Louis DIEUZAYDE

L'épreuve se déroule de la façon suivante :

- Tirage au sort par le candidat d'une captation vidéographique d'une réalisation scénique inscrite dans l'actualité de la production théâtrale (années 2000),
- Visionnage d'une séquence de 4 minutes,
- Préparation pendant 5 minutes de l'analyse de cette séquence. Des documents succincts sur le spectacle choisi sont donnés au candidat,
- Oral de 10 minutes pendant lequel le candidat présente une lecture analytique de cette séquence théâtrale, en repérant ses constituants (texte, jeu d'acteur, scénographie, espace, rythme, plasticité), en contextualisant cette démarche artistique au sein de la création contemporaine, en problématisant enfin sa réception chez le spectateur. Il s'agit donc de mettre en avant une problématique identifiant la question théâtrale sous-jacente dans la séquence proposée. Les connaissances et les analyses sont mises en valeur si elles se trouvent présentées dans un exposé clair et construit.
- Questions et discussion de 10 minutes avec le candidat pour lui permettre de préciser certains points ou d'élargir son analyse en approfondissant les perspectives présentées. Cet entretien aide à vérifier les connaissances théoriques et culturelles du champ théâtral et les capacités d'analyse du langage scénique.

Comme il s'agit d'art vivant, le jury apprécie la culture et la mémoire de spectateur du candidat, les connaissances et les outils de lecture mobilisés, lesquels, tout en témoignant d'une attention à la création contemporaine, doivent être autant personnels que livresques. Une approche claire de l'histoire des formes théâtrales reste cependant nécessaire, et sans connaître parfaitement chacune des périodes, la candidate ou le candidat doit avoir une vue d'ensemble de l'évolution des pratiques, des dramaturgies et de la scénographie du théâtre occidental des XXème et XXIème siècles. Une pratique minimale de spectateur est indispensable.

Deux visionnages de la séquence choisie seront proposés l'an prochain.

Exemples de sujets de la session 2012 :

- a) Une séquence d'*Inferno* mis en scène par Roméo Castellucci (début du chapitre 8) d'après l'Œuvre de Dante.
- b) Une séquence des *Fables de Jean de la Fontaine*, mis en scène par Robert Wilson (La cigale et la fourmi).

Deux candidates se sont présentées à cette épreuve.

Le jury met en garde les candidats ou les candidates sur le fait que l'analyse d'un extrait de spectacle n'exclut nullement la mise en lecture d'autres expériences de spectateur ainsi que des compétences théoriques ou historiques permettant de mieux situer ou évaluer la singularité des pratiques scéniques, d'où la bibliographie indicative suivante.

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

Ouvrages de théoriciens et d'artistes :

Aristote, *La Poétique*
Artaud, A., *Le Théâtre et son double*
Brecht, B., *Petit Organon pour le théâtre*
Diderot, D., *Le Paradoxe du comédien*
Dort, B., *La Représentation émancipée*
Kantor, T., *Le Théâtre de la mort*
Kokkos, Y., *Le Scénographe et le héron*
Meyerhold, V., *Ecrits sur le théâtre*
Stanislavski, C., *La Formation de l'acteur*,
Vitez, A., *Le Théâtre des idées*

Ouvrages à destinations des étudiants :

Biet, C. et Triau, C., *Qu'est-ce que le théâtre ?*
Naugrette, C., *L'Esthétique théâtrale*
Surgers, A., *Scénographies du théâtre occidental*

Dictionnaires :

Corvin, M. (direction), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*
Sarrazac, J.-P. (direction), *Lexique du drame moderne et contemporain*

ANNEXE

RENOUVELLEMENT DE PROGRAMMES POUR LA SESSION 2013

Épreuve écrite d'esthétique et sciences de l'art

(Sessions 2013, 2014 et 2015)

Thème : l'expérience esthétique

I. Textes qui peuvent donner lieu à un sujet

1/ Philosophie esthétique

Platon

Ion. Ed Pocket-Agora, 2008. Trad et présentation de J. Lauxerrois : « Poésie, folie, philosophie »

Le Banquet. Ed Pocket-Agora, 1992. Traduction Mario Meunier. Présentation de J.L. Poirier et dossier.

Phèdre. Ed Pocket-Agora, 1992. Traduction Mario Meunier. Présentation de J.L. Poirier et dossier.

Aristote *Poétique*. Ed Le Seuil, 1980. Traduction Dupont-Roc et Lallot

In Ed Le Livre de poche : Traduction et présentation de Michel Magnien

Rhétorique. Ed Pocket-Agora, 2007. Présentation de J. Lauxerrois : « Comment parler aux mortels ? »

Plotin

Ennéades. Sur le Beau (I, 6), in *Traité 1*. Ed GF/ Flammarion, n°1155. Présentation et trad par J. Laurent

Ennéades. Sur la Beauté intelligible (V, 8), in *Traité 31*. Ed GF/ Flammarion, n°1228. id Ou en un volume : *Du Beau. Ennéades I, 6 et V, 8*. Ed Pocket. Traduction Paul Mathias

Hume

In *Essais esthétiques*. Trad. et présentation par Renée Bouveresse. Ed GF/ Flammarion, n°1096 *De la délicatesse du goût et de la passion* et *De la norme du goût*

Montesquieu

Essai sur le goût. Ed Rivages poche, n°96, 1993. Suivi d'un texte de J. Starobinski

Condillac

Traité des sensations. Ed Fayard, 1984

Rousseau *Discours sur les sciences et les arts*. Ed GF/ Flammarion, n°243. Présentation par Jacques Roger

Lettres à Monsieur D'Alembert sur son article Genève (dite Lettre sur les spectacles). Ed GF/ Flammarion, n°1165. Présentation et dossier par Marc Buffat

Diderot

Lettre sur les aveugles, à l'usage de ceux qui voient. Ed GF/ Flammarion, n°1081. Présentation et dossier

Paradoxe sur le comédien. Ed GF/ Flammarion

D'Alembert

Encyclopédie. Discours préliminaire. Ed GF/ Flammarion, to.1, n°426

Burke

Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau. Ed Vrin, 1990. Trad B. Saint-Girons

Hutcheson *Enquête sur l'origine de nos idées de beauté et de vertu*. Ed Vrin, 1991. Trad Anne-Dominique Balmès

Kant *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*. Ed GF/ Flammarion. Trad et présentation par Monique David-Ménard, 1990

Critique de la raison pure. Préfaces 1 et 2. Esthétique transcendantale *Critique de la faculté de juger*. Ed Vrin, 1965. Trad A. Philonenko Analytique du beau. Analytique du sublime

Schiller

Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme. Ed Aubier 1943, 1992. Traduction Robert Leroux

Hegel *Esthétique*. Ed Livre de Poche. Trad. C. Bénard. 1997. To. 1 : Introduction

Schopenhauer

Le Monde comme volonté et comme représentation. Ed PUF, 1966. Trad A. Burdeau. Livre III et

suppléments au livre III

Nietzsche

La Naissance de la tragédie. Ed Folio-Essais. Trad M. Haar, P. Lacoue-Labarthe, J.L. Nancy
In *Humain, trop humain*. Ed Folio-Essais, to.1. Trad Robert Rovini. *De l'âme des artistes et des écrivains*

Le Gai Savoir. Ed Folio-Essais. Trad P. Klossowski, revue par M. de Launay

Heidegger

L'Origine de l'œuvre d'art, in *Chemins qui ne mènent nulle part*. Ed Gallimard, Tel. 1962, 1986.
Trad Wolfgang Brockmeier

Alain

Système des beaux-arts. 1926, 1983. Ed Gallimard, Tel

Dewey *L'Art comme expérience*. Ed Folio Essais. Trad J.P. Cometti et alii. Présentation R. Schusterman

Benjamin *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*. In *Oeuvres*, to II. *Poésie et révolution*. Ed Denoël, 1971. Trad M. de Gandillac

Sartre Qu'est-ce que la littérature ? Ed Folio-Essais, 1985. Préface d'Arlette Elkaïm-Sartre

Gadamer *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Ed Le Seuil.

1976, 1996 Première partie. *Dégagement de la sphère de la vérité. L'expérience de l'art*

Merleau-Ponty *Le langage indirect et les voix du silence* in *Signes*. 1960 Ed Gallimard, *La Prose du*

monde. 1969. Ed Gallimard, Tel. Chap. 1, 2, 3 *Résumé de cours*, 1952-1960. 1968. Ed Gallimard, Tel

Le Visible et l'invisible. 1964. Ed Gallimard, Tel *L'Oeil et l'esprit*. Ed Folio-Essais, 1964

Dufrenne Mikel *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. T.1 *L'objet esthétique*. T.2 *La Perception esthétique*. 1953, 1967. Ed PUF

2/ Essais critiques plus contemporains

Fried Michaël

La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne. Trad C. Brunet. Ed Gallimard, 1990

Jauss Hans Robert *Pour une esthétique de la réception*, Paris. Gallimard, 1993.

Schaeffer Jean-Marie

La Conduite esthétique. In *L'Esthétique des philosophes*, R. Rochlitz et J. Serrano. Ed Dis voir, 1996

Freedberg David *Le Pouvoir des images*. Ed. G. Monfort, 1998.

Genette Gérard

L'Œuvre de l'art. To.2. *La relation esthétique*. Ed Le Seuil. 1997, 2010

Beardsley Monroe

L'Expérience esthétique reconquise. 1958. In *Philosophie analytique et esthétique*, trad D. Lories. Ed Klincksieck, 1988.

Carroll Noël *Quatre concepts de l'expérience esthétique*. In *Esthétique contemporaine*. Art, représentation et fiction. J.P. Cometti, J. Morizot, R. Pouivet. Ed Vrin, 2005.

Dickie Georges

Le Mythe de l'attitude esthétique. In *Philosophie analytique et esthétique*. Textes présentés par D. Lories. Ed Klincksieck, 1988.

3/ Autres textes

Baudelaire

In *Critique d'art*. Ed Folio Essais. Présentation de Claire Brunet : *Le Peintre de la vie moderne, Salons de 1846, 1859, Exposition universelle de 1855*

Tolstoï *Qu'est-ce que l'art ?* Ed PUF / Quadrige

Kandinsky

Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier. Ed Folio. Trad N. Debrand et B. Ducrest Trad N. Debrand et B. du Crest. Préf. Ph. Sers *Point et ligne sur plan. Contribution à l'analyse des*

éléments de la peinture. Ed Folio Essais 1970, 1991, Trad S. et J. Leppien. Préf. Ph. Sers

Henry Michel *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*. Ed F. Bourrin, 1988

II. Textes qui peuvent accompagner utilement la réflexion

1/ Sur l'évolution de l'art et de l'esthétique

Belting Hans

L'Histoire de l'art est-elle finie ? 1983, 2008. Ed Gallimard, Folio-Essais

Dupont Odile

Art et perception. 2004. Ed Delagrave, Itinéraires philosophiques

Escoubas Eliane

L'Esthétique. 2004. Ellipses

Fédier François

L'Art en liberté. 2006. Ed Pocket

Jimenez Marc

Qu'est-ce que l'esthétique ? 1997. Ed Gallimard, Folio-Essais

Lacoste Jean

La Philosophie de l'art. 1981. Ed PUF, QSJ

Lenoir Béatrice

L'Oeuvre d'art. Textes choisis, commentaires et vade-mecum. 1999. Ed GF Flammarion, Corpus

Michaud Yves

L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique. 2003. Ed Hachette-Littératures, Pluriel

Critères esthétiques et jugement de goût. 1999, 2008. Ed Hachette-Littératures, Pluriel

Pommier Edouard

Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance. 2007. Ed Gallimard

Schaeffer Jean-Marie

L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe à nos jours. 1992. Ed

Gallimard, *Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes.* 1996. Ed Gallimard, NRF

Essais Adieu à l'esthétique. Ed PUF, Collège international de philosophie, 2000

Sherringham Marc

Introduction à la philosophie esthétique. 1992, 2003. Ed Petite Bibliothèque Payot

Trottein Serge (coordonné par) *L'Esthétique naît-elle au XVIIIe siècle ?* 2000. Ed PUF, Débats

Sur Platon

Chrétien J.L..

L'Effroi du beau. Commentaire Phèdre et méditation sur la douleur de la beauté

Grimaldi Nicolas.

Le Statut de l'art chez Platon (1980) in *L'Ardent sanglot. Cinq études sur l'art.* 1994. Ed Encre Marine

(Sur Kant) **Grimaldi Nicolas.**

Le Statut de l'art chez Kant in *L'Ardent sanglot. Cinq études sur l'art.* 1994. Ed Encre Marine

(Sur Schopenhauer) **Rosset Clément.** *L'Esthétique de Schopenhauer.* 1969. Ed PUF

Jérôme Ferrari. *L'Art dans Le Monde comme volonté et comme représentation.* Ed Scérén. CNDP, 2011

(Sur Nietzsche) **Heidegger.** *Nietzsche. La volonté de puissance comme art.* 1961, 1971. Ed Gallimard

Audi Paul. *L'Ivresse de l'art. Nietzsche et l'esthétique.* 2003. Ed Livre de Poche, Biblio-Essais

2/ Considérations sur l'art

Brunet Claire

Art et poésie in *Notions de philosophie*, ss la dir. de D. Kambouchner. Ed Folio-Essais, to.III

Grimaldi Nicolas *L'Art ou la feinte passion.* 1983. Ed Gallimard, Epiméthée *L'Ardent sanglot. Cinq*

études sur l'art. 1994. Ed Encre Marine

Haar Michel

L'Oeuvre d'art. Essai sur l'ontologie des œuvres. 1994. ed Hatier, Optiques

Nancy Jean-Luc

Les Muses. 1994. Ed Galilée

Roger Alain

Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art. Ed Aubier, 1978

3/ Considérations contemporaines sur l'esthétique

Renée Bouveresse

L'Expérience esthétique. (Armand Colin)

Chrétien Jean-Louis

L'Effroi du beau. Ed du Cerf, *La Nuit surveillée*, 1987 *Corps à corps.* A l'écoute de l'œuvre d'art. Ed de Minuit, 1997

Cusset Yves

Réflexions sur l'esthétique contemporaine. 2000. Ed Pleins Feux

Dufrenne Mikel

Le Poétique. 1973. Ed PUF

Galard Jean

La Beauté à outrance. Réflexions sur l'abus esthétique. Ed Actes Sud, 2004

Massin Marianne

Les Figures du ravissement. Enjeux philosophiques et esthétiques. Ed Grasset, 2001

Rancière Jacques

Le Partage du sensible. Esthétique et politique. Ed La Fabrique, 2000 *Malaise dans l'esthétique*. Ed Galilée, La philosophie en effet, 2004

Saint-Girons Baldine

L'Acte esthétique. Ed Klincksieck, 2008

4/ Romans ou essais

Balzac.

Le Chef-d'œuvre inconnu Cf **Didi-Huberman**. *La Peinture incarnée*. 1985. Ed de Minuit (lecture du Chef-d'œuvre inconnu de Balzac)

Cheng François

Cinq méditations sur la beauté, ed. Albin Michel, 2006

Léonard de Vinci

Traité de la peinture. Textes traduits et présentés par A. Chastel. Ed Berger Levrault, 1987 IIe partie : Le programme universel. IIIe partie : Les problèmes du peintre

Valéry Paul

Introduction à la méthode de Léonard de Vinci. 1894. Ed Folio Essais

Zola

L'œuvre

5/ Usuels

Vocabulaire d'esthétique. Coordonné par **Etienne Souriau**. 1990. PUF, Quadrige

Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art. **J. Morizot** et **R. Pouivet** (dir.). Ed A. Colin, 2007

Epreuve écrite d'histoire de l'art

Question portant sur les XXème et XXIème siècles

(Sessions 2013, 2014 et 2015)

L'œuvre et ses documents, de Marcel Duchamp à nos jours.

Bibliographie

Image / document :

Barthes Roland, *La chambre claire – note sur le photographique*, Paris, éd. Cahiers du cinéma Gallimard Seuil, 1980.

Bataille Georges, Leiris Michel, *Documents n°1 à 7 1929 et n° 1 à 8 1930*, réédition intégrale de la revue, deux tomes, Paris, éd. Jean-Michel Place, 1991.

Bénichou Anne (éd.), *Ouvrir le document : enjeux et pratique de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, éd. Presses du Réel, 2010.

Benjamin Walter, *Œuvres II*, « Petite histoire de la photographie », Paris, éd. Gallimard, (1972), 2000.

Chevrier Jean-François, *Entre les Beaux-Arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris, L'Arachnéen, 2010.

Chevrier Jean-François, *Des faits et des gestes : le parti pris du document 2*, « Documents de culture, documents d'expérience », Paris, éd. Seuil/EHESS, *Communications*, n°79, 2006

Criqui Jean-Pierre (sous la direction), *L'image-document, entre réalité et fiction*, Paris, Marseille, éd. Images en Manœuvres, les Carnets du BAL, 2010.

Delpeux Sophie, *Le corps-caméra : le performer et son image*, Paris, éd. Textuel, 2010.

Didi-Huberman Georges, *Devant l'image Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, éd. de Minuit, coll. Critique, 1990.

Didi-Huberman Georges, *Images malgré tout*, Paris, éd. de Minuit, 2003. **Didi-Huberman** Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et le temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, éd. Minuit, 2002.

Didi-Huberman Georges, *Quand les images prennent position, l'œil de l'histoire*, Paris, Ed de Minuit, 2009.

Durand Régis, *Le regard pensif Lieux et objets de la photographie*, Paris, éd. La différence, 2002.

Durand Régis, *Le Temps de l'image Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris, éd. La différence, 1995.

Durand Régis, Cohen Françoise, Buren Daniel, *Contre image*, catalogue exposition, Nîmes, Carré d'Art/Actes Sud, 2004.

Grenier Catherine, *Sophie Riestelhueber : la guerre intérieure*, Dijon, éd. Les Presses du réel, 2010.

Krauss Rosalind, *Le photographique Pour une Théorie des Ecart*, Paris, éd. Macula, 1990.

Manovitch Lev, *Le langage des nouveaux médias*, Dijon, éd. Les presses du réel, 2010.

Mézil Eric (sous la direction), *Le temps retrouvé, Cy Twombly photographe et artistes invités*, (2 volumes), catalogue exposition de la collection Lambert en Avignon, Arles, Actes Sud, 2011.

Molina Miguel Angel (sous la direction), *Les autres œuvres, la peinture et ses images*, catalogue exposition Villa des Tourelles, Montreuil, éd. Du provisoire, 2010.

Rancière Jacques, *Le destin des images*, Paris, éd. La Fabrique, 2003.

Rancière Jacques, « l'image intolérable », *Le spectateur émancipé*, Paris, éd. La Fabrique, 2008.

Schneider Pierre, *Brancusi et la photographie*, Paris, éd. Hazan, 2007.

Sontag Susan, *Sur la photographie*, Paris, éd. Christian Bourgeois, 2008 (1979).

Tabart Marielle, Monod-Fontaine Isabelle, *Brancusi photographe*, Paris, éd. Musée National d'Art Moderne, 1977.

Warburg Aby, (écrits complets, sous la dir. De Martin Warnke, assisté de Claudia Brink), *Der Bilderatlas*, Berlin, éd. Akademie Verlag GmbH, 2000.

Warburg Aby, *Le rituel du serpent*, (intro. J. L. Koerner, textes de F. Saxl et B. Cestelli Guidi), Paris, Macula, 2011.

Archive :

Agamben Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, l'archive comme témoin, Paris, éd. Payot/Rivages, 1999.

Agamben Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. M. Rovere, Paris, éd. Payot-Rivages, coll. « pétote bibliothèque », 2008.

Derrida Jacques, *Trace et archive, image et art*, collège iconique, Institut national de l'audiovisuel, (entretien de François Soulaiges) INA, 25 juin 2002.

Derrida Jacques, *Mal d'archive*, Paris, éd. Galilée, 1995.

Derieux Florence (sous la direction), *Harald Szeemann Méthodologie individuelle*, Zurich, JRP/Ringier, 2007.

Freud Sigmund, « Note sur le *bloc magique* », dans *Œuvres complètes*, volume XVII, Paris, éd. PUF, 1992 (édition dirigée par André Bourguignon et Pierre Cotet).

Foster Hal, *Design et crime*, « Archive de l'art moderne », Paris, éd. Les prairies ordinaires, 2008 (2002).

Foster Hal, *le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, trad. Y. Cantraine, F. Pierobon, D. vander Gucht, Bruxelles, éd. La lettre volée, 2005. **Foucault** Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, éd. Gallimard, 1969.

Foucault Michel, *Les mots et les choses*, Paris, éd. Gallimard, 1966.

Merewether Charles, *The archive*, Cambridge, Massachusetts, éd. MIT Press, 2006.

Panofsky, Erwin, « Original et reproduction en fac-similé », traduit par J.-F. Poirier, *Cahiers du MNAM*, n°53, Paris, 1995, pp. 43-54.

Poinsot Jean-Marc, Leeman Richard, Le Denmat Marie-Raphaële, Rossignol Emmanuelle, Mokhtari Sylvie, Le Poupn Laurence, Joudoux Dominique (sous la direction), *Les artistes contemporains et l'archive, Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*, Rennes, éd. Presses Universitaires de Rennes, 2004.

Ricoeur Paul, *Temps et récit, vol. III : Le temps raconté*, Paris, éd. Seuil, 1985.

Spieker Sven, *The Big Archive : Art from Bureaucracy*, Cambridge, Massachusetts, éd. MIT Press, 2008.

Traces, projets, enregistrements et protocoles :

Barthes Roland, *La préparation du roman I et II, Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil, 2003.

Blistène Bernard (sous la direction), *Poésure et peinture*, catalogue exposition, Marseille, Musées de Marseille/Rmn/Seuil, 1998.

Caraës Marie-Haude, Marchand-Zanartu Nicole, *Images de pensées*, Paris, éd. RMN, 2011.

Clair Jean, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Paris, éd. Gallimard, col. Art et Artistes, 2000. *Du catalogue*, Cahier du MNAM n°56/57, Paris, 1996

Farocki Harun, « la guerre trouve toujours un moyen » dans *HF/RG (Harun Farocki/Rodney Graham)*, catalogue d'exposition, Paris, éd. Galerie du Jeu de Paume/Black Jack, 2009.

Feuille Nicolas (textes présentés et réunis par), *Fluxus Dixit, Une anthologie vol. 1*, Dijon, éd. Les Presses du Réel, 2002.

Godfrey Tony, *L'art conceptuel*, Paris, éd. Phaidon, 2003.

Goldberg Roselee, *Performance, l'art en action*, Paris, éd. Thames & Hudson, 1999.

Herrmann Gauthier, Reymond Fabrice, Vallos Fabien (sous la direction), *Art conceptuel, une entologie*, Paris, éd. Mix, 2008. *L'art contemporain et le musée*, Hors série des Cahiers du MNAM, Paris, 1989.

Naumann Francis M., *Marcel Duchamp L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Paris, éd. Hazan, 1999.

Poinsot Jean-Marc, Frogier Larys, *La description*, Chateaugiron, éd. Archives de la critique d'art, 1997 (actes du colloque des Archives de la critique d'art et Université Rennes 2 Haute-Bretagne, 1994).

Sauzedde Stéphane, Thély Nicolas, *Basse def, partage de données*, Dijon, éd. Les presses du réel, 2008.

Schwarz Arturo, *The complete works of Marcel Duchamp*, New York, éd. Delano Greenidge, 2000.

Souriau Etienne, « l'œuvre à faire », in *Différents modes d'existence*, Paris, éd. PUF, 2009.

Tiberghien Gilles A., *Land Art*, éd. Carré, Paris, 1995 (réédition prévue janvier 2012).

Reproductibilité

Benjamin Walter, *Œuvres III*, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », Paris, éd. Gallimard, (1972), 2000.

Blanchet Jean-Paul, Forey Jean-Michel, Francblin Catherine, Sans Jérôme, Bourriaud Nicolas,

Christov- Bakargiev Carolyn, Zahm Olivier, Fleck Robert , Barak Ami, *Aspects de l'art au XX^e siècle L'œuvre reproductible*, Mike Bildo, Sherry Levine, Richard Pettibone, Sturtevant, Philip Taafe, Meymac, éd. Centre d'art contemporain de Meymac, Meymac, 1991 (catalogue de l'exposition présentée au Centre d'art contemporain de Meymac, du 31 août au 1^{er} décembre 1991).

Goudinoux Véronique, Weemans Michel, *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles, éd. La Lettre Volée, 2001.

Kihm Christophe, « une politique de la reprise : Jérémy Deller », revue *Multitude*, hors série n°1, Paris, éd. Amsterdam, 2007.

Kristeva Julia, *Sémiotikè Recherche sur une sémanalyse*, Paris, éd. Seuil, Coll. Tel Quel, Paris, 1969 (sur l'intertextualité).

Maurel-Indart Hélène, *Du plagiat*, Paris, éd. Gallimard, 2011 (1999).

Walravens Nadia, *L'œuvre d'art en droit d'auteur*, Paris, éd. Economica, 2004.

Écrits d'artistes

Les écrits d'artistes sur cette question sont nombreux. Il ne s'agit ici que d'indiquer quelques sources emblématiques.

Buren Daniel, *Les Ecrits (1965-1990)*, Bordeaux, éd. Capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991.

Buren Daniel, *Mot à mot*, catalogue exposition, Paris, éd. Centre Pompidou/Xavier Barral/de la Martinière, 2002.

Duchamp Marcel, *Duchamp du Signe*, Paris, éd. Flammarion, coll. Champs, (1975), 1994.

Duchamp Marcel, *Notes*, Paris, éd. Flammarion, coll. Champs, (1980), 1999.

Duchamp Marcel, *Notice de montage pour Etant Donnés 1 la chute d'eau 2 le gaz d'éclairage...*, Philadelphie, éd. Musée de Philadelphie, 1987.

Godard Jean-Luc, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Tomes 1 et 2, Paris, éd. Cahiers du Cinéma, 1998.

Nauman Bruce, *Please pay attention please : Bruce Nauman's words, writings and interview*, (edited by Janet Kraynak), Cambridge, Massachusetts, éd. Mit Press, 2005.

Richter Gerhard, *Textes*, Dijon, éd. Presses du Réel, 1999.

Snow Michael, *Des écrits 1958-2001*, Paris, éd. Centre Pompidou/Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts, 2002.

Warhol Andy, *Ma philosophie de A à B et vice versa*, Paris, éd. Flammarion, 2001 (1975).

Wodiczko Krzysztof, *Art public, art critique. Textes, propos et documents*, Paris, éd. Ens-a, 1995.

Livres d'artistes :

Brogowski Leszek, *Editer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Chatou, éd. de la Transparence, 2010

Brogowski Leszek, **Moeglin-Delcroix** Anne, *Nouvelle revue d'esthétique*, n°2 « Livres d'artistes, l'esprit de réseau », Paris, PUF, 2008.

Moeglin-Delcroix Anne, *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)*, Paris, éd. Jean-Michel Place/Bibliothèque nationale de France, 1997 (réédition en 2011).

Moeglin-Delcroix Anne, *Sur le livre d'artiste, Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Paris, éd. Le mot et le reste, 2006.

Moeglin-Delcroix Anne, *Regarder, raconter, penser, conserver. Quatre parcours du livre d'artiste des années soixante à nos jours*, Mantoue Casa del Mantegna, éd. Corraini, 2004 (anglais, italien, français).

Rowell Margit, *Ed Ruscha photographe*, catalogue exposition, New York/Göttingen/Paris, éd. Whitney Museum of American Art/Steidl/Jeu de Paume, 2006.

Vischer Theodora, Walter Bernadette, *Roth Time, a dieter Roth retrospective*, New York, éd. Museum of Modern Art, 2004.

Sites Internet :

Archives de la critique d'art : <http://www.archivesdelacritiquedart.org/> Documents d'artistes : <http://www.documentsdartistes.org/index.php> Gerhard Richter Atlas : <http://www.gerhard-richter.com/> The Atlas Group Archive : <http://www.theatlasgroup.org/> Time Capsule 21 Andy Warhol : <http://www.warhol.org/tc21/> Ubu : <http://www.ubu.com/> Uyio (étude de l'archivage des arts hypermédias) : <http://uyio.nt2.uqam.ca/> Videomuseum :

<http://www.videomuseum.fr/index.php>

Cette bibliographie indicative se doit d'être complétée et enrichie par une étude des monographies et catalogues d'exposition relatifs aux artistes impliqués explicitement par cette logique créative documentaire : Marcel Duchamp, Constantin Brancusi, Laszlo Moholy Nagy, Man Ray, Ed Ruscha, Francis Alys, Gabriel Orozco, Michael Heizer, Robert Smithson, Paul-Armand Gette, James Coleman, Christian Boltanski, Rodney Graham, On Kawara, Thomas Hirschhorn, Zoe Leonard, Gerhard Richter, Hans-Peter Feldmann, Andy Warhol, Sophie Ristelhueber, Peter Fischli & David Weiss, etc.
